

Viento

Nº 15 | MAFER MÚSICA | diciembre | 2012

HENRI
SELMER
PARIS

Vandoren[®]
PARIS

Vincent
Bach[®]

PRIM

Sumario

VISITAS FÁBRICA 2012
Escuela de Barcelona



VISITAS FÁBRICA 2012. Taller de Musika Iparragirre Balerdi, Doinua Nusik Eskola y Zumaiako Musika Eskola



Editorial: Manuel Fernández	3
In Diebus Illis	5
Las boquillas de clarinete	10
XVII Curso Internacional de Clarinete y I Concurso Internacional de Clarinete Bajo	12
Las cañas Vandoren y el jazz	15
El barítono: primeros pasos	16
CONN-SELMER: una realidad y un ejemplo a seguir	20
Joseph Horak (III)	24
Rencontres Internationales Saxophone Baryton	30
Jaime Belda	32
Sonata para saxofón alto y piano (Edison Denisov)	38
La música de cámara para clarinete y cello	44
Programa ARCE: la música de cámara para saxofón, bajo el prisma de los compositores mediterráneos	50
CDs y libros recomendados	55

VISITAS FÁBRICA 2012. Conservatorio de Coimbra



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
ISSN: 2255-3797
Diseño y Maquetación: Zink soluciones creativas
Imprime: Imcodávila, S.A.

Los textos de las colaboraciones literarias y las opiniones vertidas en ellas, son de la exclusiva responsabilidad de sus firmantes y autores

Director: D. Manuel Fernández Gallego
Colaboran: Equipo **MAFER MÚSICA Y PUNTO REP**

REVISTA **Viento**

Si fuera cierto que el velocímetro de la vida se moviese, más o menos rápido, en función del momento por el que estamos pasando, en estos momentos estaría muy por debajo de la velocidad de crucero normal. Desde hace ya algún tiempo estamos atravesando por un sinfín de dificultades que están frenando nuestro desarrollo económico y por ende, nuestro estado de bienestar.

El sector de la música no es ajeno a estos avatares que nos están llevando a situaciones, que los que peinamos canas, no recordamos. Nos preguntamos constantemente ¿qué hemos hecho mal?, ¿en qué nos hemos equivocado?. Por mas veces que nos hacemos la pregunta, la respuesta no llega. No podemos permitir que esta desazón nos invada. En los momentos difíciles, el ser humano siempre es capaz de encontrar ese hábito de esperanza, esa capacidad de reacción que nos permite salir adelante, y en este caso no será diferente. Siempre tendremos la música para levantar nuestro decaído ánimo y encontrar la fuerza necesaria para seguir adelante.



Desde este nuevo número de "Viento" me gustaría transmitir ilusión y optimismo, en especial a todos aquellos que en estos momentos os sintáis bajos de moral y con un peso demasiado grande sobre la espalda, por el mal funcionamiento del negocio o porque nuestro puesto de trabajo peligra. "No hay mal que cien años dure". Un dicho que siempre hemos oído a nuestros mayores y que hoy más que nunca debemos hacer nuestro. Reciclaje es una palabra moderna; si la ocasión lo requiere, debemos aferrarnos a ella para encontrar nuevas fórmulas que nos permitan abrir esas puertas que nos den la tranquilidad necesaria para poder encontrar las mejores soluciones a nuestros problemas.

Desde Mafer y Punto Rep, no cejamos en ser cada día más profesionales y eficaces para poder resolver aquellos problemas que lleguen a nuestras manos. Abrimos un abanico de posibilidades y novedades, que desde las marcas que representamos nos llegan: Selmer Paris, Vandoren, Bach, PRM, Chedeville, Glotin, Pomarico, Tom Kooman, Marigaux, Vibrass y Wiseman poniéndolas a vuestra disposición. Novedades que dinamizarán las ventas, equipos de profesionales que os ayudarán en caso de duda y un soporte técnico que culminará los deseos de los músicos más exigentes. Punto Rep, en Ávila, seguirá siendo el punto de encuentro de todo aquel que sienta interés por probar nuevos instrumentos, accesorios y descubrir nuevas sensaciones. El lugar donde podrá ver cumplidos sus sueños y disfrutar de un equipo de profesionales. Especial mención merece nuestra línea de instrumentos PRM que están colmando de satisfacción a todos aquellos, que sois muchos, que habéis confiado en esta marca.

Con la esperanza de que en 2013 brille esa luz que nos ha faltado en 2012, con el deseo de que disfrutéis de unas felices fiestas Navideñas y se vean colmados vuestros deseos, os propongo un brindis por un futuro mejor.

Un fuerte abrazo
Manuel Fernández

DOS CLARINETISTAS EN HONOR

Los *Privilege* de Philippe BERROD

Henri SELMER Paris retoma el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París (CSNMDP). **Philippe BERROD**, nuestro consejero artístico, igualmente clarinete solista de la Orquesta de París, comienza su segundo curso como profesor sucediendo a Michel Arrignon en el prestigioso CNSMDP.

"Me gusta el ambiente y los alumnos de mi clase; tienen hambre de música y son talentosos..."

*En SELMER Paris existe un verdadero interés por el artista y una dinámica nueva. Los clarinetes **Privilege** me permiten expresarme libremente. Estoy completamente seducido por su carácter, su luminosidad y su calidez."*



El *Signature* de Stephen WILLIAMSON

Stephen WILLIAMSON ha comenzado su segunda temporada como clarinete solo con la prestigiosa Orquesta Sinfónica de Chicago (CSO), bajo la dirección del maestro Ricardo Mutti.

*"Toco **Signature** desde hace 10 años estoy muy orgulloso de formar parte de la familia Selmer. El Signature me proporciona a la vez potencia y lirismo del bel canto, permitiéndome ejecutar pasajes muy técnicos con facilidad y desarrollar toda la paleta de matices que el repertorio orquestal requiere. Con este instrumento he encontrado mi verdadera voz".*



IN DIEBUS ILLIS



Por Manuel Miján

Introducción

La intuición y su consecuencia, la idea, toma cuerpo en el desnudo papel a través de la palabra, una vez que el logos de la razón reflexiona, pule y da sentido al torrente originario.

Pero ¿qué manera es ésta de responder a la invitación de un amigo cuando éste solicita un poco de colaboración en su trabajo investigador?—me digo a mí mismo, tratando de encontrar la vereda que me lleve a satisfacer a mi eterno y machacón solicitante—. Porque he de decir que el tío se lo ha currado bien. Medio año atrás ya me pasó por el lomo su mano suave, pero decidida: «Me gustaría que me contaras aquello que consideres relevante de tu vida profesional» —me dijo entonces—. A lo que respondí, no sin razones, a las que añadí unas cuantas más, que mis ocupaciones en esos momentos me lo ponían difícil, por no decir imposible. Pasaron tres meses y la palmadita en el hombro se tornó pescozón debajo del occipucio; eso sí, siempre con gesto cariñoso, como no podía ser de otra manera, tratándose de la solicitud de un favor a un colega. De nuevo escurrí el bulto como pude y le dije que las uvas estaban verdes. No me faltaban argumentos para escabullirme: unos ciertos y otros inventados, que conviene que el cesto se vea colmado cuando de rechazar la oferta se trata. Pero he aquí que «el que la sigue la persigue, y el que la persigue la mata», según dicen por mi ínsula. Ya me lo barruntaba yo. Hace dos semanas el bigardón vuelve a la carga. Ahora hace fotocopias de la colleja original y te la endiña por babor y por estribor, por la proa y por la popa. Algo parecido a las moscas que le acuden a Messi o a Ronaldo cuando rondan el punto fatídico. Obvio es recalcar que cada alfiler lleva un poco de miel en la punta para suavizar el acíbar que no tiene arreglo. O sea que «o lo haces o lo haces; o sí o sí». ¡Qué tío; qué perseverancia; qué empeño. Ya los quisiera para mí! En realidad —le digo a mi *alter ego*—, lo único que me pide es que le cuente algunas de mis vivencias antiguas; vamos: que eche mano del cajón de mi memoria. Por tanto —me repito—, no puede ser tan complicado este nego-

cio; simplemente rebusca en la alacena de tus entendederas, y verás como encuentras gazapos mohosos entre polvo y telarañas para tejer la analepsis. Así es que imanos a la obra, pigre!

¡Uhhmm...! Pero no es tan fácil soplar la caña de los recuerdos y que éstos sean fieles. De hecho, cuando miramos hacia atrás a cierta distancia, en realidad acomodamos la retina según nos conviene, readaptando lo que ocurrió entonces a la situación actual. Algo así como transcribir una obra de Bach para saxofón. Eso, sin presuponer mala fe en el tema. ¿Qué ocurriría si lo aderezáramos con intencionalidad? Pues que cualquier coincidencia con lo real sería pura chamba. Con razón dice Payne (2008) en *España. Una historia única*, que «La memoria no define ni explica totalmente acontecimientos pasados, sino que se limita a proporcionar una versión o interpretación de los mismos». En la misma publicación se apostilla que no sólo «la memoria puede deformar el recuerdo de lo ocurrido, sino que lo deforma inevitablemente». Vistas así las cosas, no deja de ser pretencioso alardear de la veracidad de algo que me contó Fulano, por el simple hecho de que fue Fulano quien lo vivió. Y no digamos cuando se intercalan varios escalones de un tramo a otro.

Hecha la aclaración sobre la fragilidad de la memoria universal, a la que le arrimamos la ibérica en particular, pasamos al relato de las anécdotas.

La trompetilla

La historia del Hombre es la narración constante, sin solución de continuidad, de sus vicisitudes frente a la Naturaleza; un *tour de force, comme il faut*, con la Sociedad que lo atrapa.

— Si te pregunta el tío Pepe a qué te dedicas, le dices que aparte de la música trabajas en un taller mecánico en Madrid —me advierte mi padre, al cual acompaño en las labores de la poda un gélido sábado de diciembre de 1971, a media mañana, cuando empieza a levantar el espeso manto de niebla que cubre el otero donde nos encontramos, y nos damos cuenta de que a no más de doscientos metros, en la parcela lin-

dera, se encuentra haciendo lo propio mi tío, el único hermano varón de mi padre, varios años mayor—. Él no entiende que no hagas otra cosa que tocar el saxofón. ¡Por cierto —se lleva el índice a la base del ojo en señal de cautela—, ya sabes que para él todos los instrumentos son “trompetillas”!

—No te preocupes, padre —le respondo—. Ya conocemos el paño.

¿Verdad que suena rarillo el asunto? ¿Como inventado? Pues no señor. Nada de invento. Tan verídico y cierto como la vida *mesma*. Si no, que se lo pregunten a Clío, quien certificará *de pé a pá* las entretelas todas de esta historia.

A estas alturas de mi cuento se impone que pinte-mos, siquiera brevemente, el lugar físico de este acontecimiento tan singular, puesto que Kronos ya hizo acto de presencia.

Villacañas. Un lugar de La Mancha de cuyo nombre es difícil olvidarse cuando se ha venido al mundo en semejante vergel, donde se labran a fuego mis años decisivos hasta la adolescencia, en los que se traban pacientemente, cual dovelas, los cimientos de la personalidad futura. Desde que me viera lanzado al surco de la vida primero, y al de la tierra poco después, mis padres fueron mostrándome —como en un espejo craquelado al alba de mi titubeante amanecer, sin saberlo ni pretenderlo, inconscientemente, con su devenir diario, no exento de dificultades, por otro lado nada distintas a las de sus vecinos ni a las de otros pueblos manchego-toledanos, por extensión al de aquella España castellana, tan igual y tan contradictoria— los valores fundamentales que con el andar del tiempo serían las señas de identidad, mis señas de identidad, resumidas en una sola palabra: TRABAJO. Valores tácitamente impuestos por el entorno hostil de aquel mar inmóvil de tierra seca, desnuda y desabrida, que el canario Galdós, don Benito, pintara como triste y solitaria: «donde el sol está en su reino y el hombre parece obra exclusiva del sol y del polvo»; añadiendo poco después respecto a las llanuras que el cenecio Rocinante, émulo de Babiaca, recorriera en las fantasías del áureo “manco”, «en opinión general, es La Mancha la más fea y la menos pintoresca de todas las tierras conocidas [...] si alguna belleza tiene, es la belleza de su conjunto [...] La grandeza del pensamiento de Don Quijote no se comprende sino en la grandeza de La Mancha». Tierra y Cielo, Cielo y Tierra desnudos frente a frente, condenados a observarse eternamente, semejantes al Tigris y al Éufrates cuando se abrazan para entregarse gustosos a la muerte en el Golfo Pérsico. Y en medio de tan inhóspito cuadro una insigni-

ficante mota de polvo, la figura humana: el hombre, frente al ígneo astro; dividiendo su triste mirada entre la aridez de la tierra que diariamente riega con su sudor, y el Empíreo que, obstinado, le raciona y niega el incoloro líquido necesario para arrancar su mísera subsistencia.

— ¡No os había visto! —grita mi tío secamente desde la distancia incorporando el curvado cuerpo con dificultad y levantando una mano mientras sostiene las tijeras con la otra.

— ¡Tampoco nosotros a tí! —le devuelve mi padre a su hermano como un espejo.

Mi tío, el tío Pepe, comenzó a caminar en nuestra dirección cambiándose de mano el trebejo podatorio. Según se iba acercando a zancadas, embutido en sendos peales y abarcas enfangados de tierra, observé que su gesto se tornaba paulatinamente de adusto y serio a expresión de extrañeza. A unos diez metros empezó a sonreír.

— Me preguntaba quien estaría contigo —dice todavía en voz alta dirigiéndose a mi padre—. Ya veo que hoy tienes buena ayuda, lebrél —le rocía, jocosamente, mirándome sin dejar de avanzar hacia mí.

— Buenos días, tío —le digo, a la vez que acudo a su encuentro y le propino los *muás* que ordena la Santa Madre Iglesia.

— ¡Cuánto tiempo que no te veo! ¿Cómo llevas la mili, lebrél? —me endilga a voz en cuello—. Ya me ha dicho tu padre que sigues con la “trompetilla” ésa que tocabas aquí en la banda del *Grati*; la misma que tocabas cuando te marchaste al circo ése en el que estuviste danzando por ahí de feria en feria sin dar palo al agua, como un mendigo. ¡Vaya, vaya! Y digo yo —añade sin dejar hueco para que yo meta la cuchara, esparrándose a gusto, con retranca, cada vez que se echa a los labios el sincrético instrumento—, que además de hacer el zángano con la “trompetilla”, harás algo de provecho en la vida. Cuando termines la mili, ya sabes que aquí siempre tendrás una azada bien hermosa esperándote. Luego, en los domingos y en las fiestas del pueblo no te faltará la “trompetilla” para divertirme, si es que le sigues teniendo tanta afición.

Por supuesto, a mi tío Pepe le endiñamos lo convenido entre mi padre y yo. Ignoro si años más tarde llegó a conocer el extravío trompeteril de su sobrino, amén de la nula productividad. Nunca le pregunté a mi progenitor acerca del asunto en cuestión. Ahora ya es imposible. Mi padre, siendo el más joven de cinco hermanos, lleva ya varios años bajo tierra. Mi tío, el mayor de los cinco, aún vive. Está tocando la centena —instrumento añejo como el arado que lo acompaña—, que

no la “trompetilla”, aunque más sordo que una tapia. Por aquellos azares incomprensibles de la vida, hace años que no lo veo.

Lo de la “trompetilla” es cosa habitual en mi terruño. Al menos lo era hasta no hace mucho. Recuerdo que mis primos solían preguntarme, incrédulos, cuando iba de vacaciones: «¿sigues tocando la “trompetilla”?»; o con expresión inquisitorial: «¿pero se puede vivir de la “trompetilla”?». En mi pueblo somos así de flamenecos; y de trompeteros.

Con un par de narices

No muy lejos de la anterior anécdota, unos meses antes, en enero del 1971, se dió otro lance de esos que, como el buen vino, cobran relevancia con el paso del tiempo, puesto que en el momento que ocurren *ni fú ni fá*. Lo cuento en mi reciente libro *SONATA A CUATRO*, en el capítulo dedicado al “Miedo escénico”, para ilustrar la actitud candorosa y bisoña del paleta aspirante a Doctor por la Universidad de Osuna, investido con el Velo de Maya. Dice así:

«...recién llegado de mi ínsula manchega, con la intención de hacer la mili en la Banda de Música del Ministerio del Ejército, el capitán-director don Cipriano García Polo nos hace pasar al local de ensayo, al grupo formado por los nueve pipiolos de ese reemplazo, para hacernos una prueba y decidir quiénes irían a la banda de música y cuáles a la de gaitas, cornetas y tambores.

– A ver, chaval, toca algo –ordena García Polo.

– Lo que usted quiera –respondo con un desparpajo rayano en la insolencia, mientras le ofrezco, para que elija a la carta, el método de Klosé, que era un tocho considerable con cubiertas rojas y el Quijote dentro. Y es que «en quien nada sabe, pocas dudas caben».

– ¿Qué dices, chaval? Toca algo; lo que te sepas – exige el capitán frunciendo el ceño y levantando la voz con su habitual nerviosismo, sin duda contrariado por la actitud de semejante palurdo.

– Lo que usted quiera, mi capitán –vuelvo a repetir, ahora sí un poco más comedido al oír su tono amenazante, pero en mis trece.

– Toca eso mismo –señala al azar abriendo de mal humor el abultado volumen que yo le entrego sin timidez.

Tras lo cual, con un par de narices, además de mi saxo tenor con boquilla circense de hueso, sin cortarme un pelo, le enristro una buena cáfila de sonoridades que debieron perturbarlo, a juzgar por sus mohi-

nes y aspavientos, apartándose de mí como de la peste. Cuando llevo chorreados cuatro o cinco pentagramas, me detiene con autoridad, levantando la mano tanto como la voz y sin ocultar su evidente desagrado.

– ¡Vale, chaval, vale! ¡Ufff, qué sonido más insufrible! –grita con clara afectación de fastidio, sin mirarme a la cara, dirigiéndose al cabo Martín para ordenarle-. Cógelo, le pasas la garlopa y que cambie de boquilla rápidamente, que esto no es un baile dominiguero. ¡Ah...!; y que toque en la Banda.

Ahí comenzó mi afortunada y fructífera relación con Antonio Minaya, a la sazón saxofón tenor y suboficial en dicha agrupación; mentor de mi primera etapa como saxofonista, y depositario, más tarde, de su amistad correspondida, con la que me honra hasta el día de hoy, haciendo bueno aquel dicho latino: *nulla possessio melior quam amicitia*. Con tu paciencia me enseñaste a amar la música; con tu amistad me mostraste que es posible creer en las personas.»

Hasta aquí la autocita, que da buena cuenta de mi maravillosa ignorancia lógica de antaño, *in diebus illis*. ¡Quién la pillara! Precisamente, en ese mismo capítulo aludido de mi libro, abro “Batutas e ignorantes” relatando otra anécdota muy sabrosa para mí, por estar ligada a una institución y a un momento decisivo en mi vida profesional.

«...ensayo de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid en su sede de la calle del Plomo, allá por 1976. Sobre los atriles de la “expresada”, como diría el prócer Bernaola —por aquel entonces formando parte “visible” de tan prestigiosa institución—, las particellas de la *Sinfonía “Incompleta”* de F. Schubert, músico y música sublime que siempre me ha sugerido recogimiento, intimismo, religiosidad; cada vez que la escucho me recuerda a los entrañables retablos de las iglesias, a las místicas imágenes procesionales del murciano Salzillo. Suena el segundo movimiento (*Andante con moto*). A la batuta, Rodrigo de Santiago, hombre pequeño de estatura y gesto contraído cuando sube a la tarima, al que la Banda tal vez le quedara algo grande. Después del *tutti* en *fortissimo*, hacia el meridiano del *Andante*, aparece de nuevo el primero de los dos temas que sustentan el movimiento del insigne maestro vienés. «Todo va viento en popa», piensa el joven y neófito saxofonista que ocupa ese día el único atril de saxofón alto. Los compases avanzan armoniosos a pesar de los gestos desabridos del apén-dice aéreo, más parecido a cachava, que, cual espadachín de los tercios de Flandes, traza en el viento todo tipo de figuras, ángulos, letras mil, fórmulas mágicas y símbolos fantasmas —me pregunto ¿qué tendrá la

dichosa tarima, que transforma a todo aquel que la monta? Es subirse, y izas!, se operó la mutación. ¿O es el “palito” el culpable de tan fantástica metamorfosis? La verdad es que a todos les cambia hasta el apellido, además de la dichosa bilis—. «Qué rebien suenan estos mis adorados compañeros», se dice a sí mismo orgulloso y altivo nuestro bisoño saxofonista, cuando, tras concluir de nuevo el primer tema, escucha las síncopas del puente que conduce al segundo. Pero he aquí que comienza a sonar la frase melódica, legato, en el oboe a solo [Roberto Liñana], cuando el novato saxofón alto se siente tocado de una especie de rayo invisible, misterioso, que recorre todo su cuerpo de abajo arriba, fijándose no se sabe cómo en el estómago, recordándole que unos compases más tarde, él será el encargado de dar la réplica, también a solo, de la frase que en el original para orquesta está destinada al clarinete. Reubicación en el asiento, encogimiento de hombros, readaptación del cordón que sostiene el saxo al cuello, lengua que se embarra y busca fluidos dentro de los estrechos márgenes de la boca para desatarse, taquicardia..., se suceden y mezclan en aluvión sin orden ni concierto en nuestro mancebo personaje, con la única ley que dicta el caos psíquico *in crescendo*. A la tertulia se le une la sudoración de cara y manos. Parece que todos los jugos que faltan en sus tragaderas se hubieran huido al exterior como preso en fuga. Por si faltaba algo parió la abuela: la vista comienza a ser borrosa. Es como estar suspendido en una nube límbica. ¡Vaya *shock* y ríle del interfecto!

– ¿Qué ocurre? –gruñe el maestro, que ha detenido bruscamente el ensayo al no escuchar el solo de saxo alto.

– ¡No pasa nada; no pasa nada, maestro! –se apresura a intervenir Feliciano Contreras, saxofón tenor, quien está situado al lado derecho de nuestro atribulado novato, el cual, en los segundos que se le hacen horas, no ha osado abrir el pico ni para sí ni para no. Simplemente divaga por las regiones del éter fantástico. Zombi.

Y es que no hay mejor cosa que el emoliente de un compañero que te eche una mano, aunque sea al cuello, que de todo se fabrica en esta industria; especialmente si es de la cuerda, como aquel día.

– ¡Bueno, bueno! Pues vamos a retomar de nuevo al final de la intervención del oboe –vuelve a refunfunar el director con cara de pocos amigos, mientras principia a dibujar en el aire lo que parece ser un tres por ocho. Tras lo cual el entusiasta aprendiz se ha recom-puesto de su paseo cósmico por el país de Babia, y puede salvar los muebles. Querido Contreras, si no

fuiste reconocido por aquella acción, cosa bastante probable, dada la juventud y desorden anímico del colega, acéptalo hoy, desde la insalvable distancia y la melancólica morriña que siento de aquellos idílicos tiempos. Gracias, amigo, por el cable sincero.»

Todo cambia para que todo siga igual

Deformación profesional. Los profesores cuando se hacen mayores —¿sólo los profesores? La verdad: no lo tengo claro— se hacen inaguantables.

Lo he visto en multitud de ocasiones. Se enrollan como las persianas. Por poner un ejemplo: recuerdo a un colega de la Banda Municipal de Madrid, y a otro eminente de fuera de la misma, que eran insufribles. De esos que comienzan un tema y a la segunda frase, como autistas consumados, se van por los cerros de Úbeda y te cuentan la Biblia en verso, produciéndote dispepsia, astenia, anoxia, hipoxia y neurastenia, así de corrido una detrás de otra. Ante tales situaciones, lo mejor suele ser echarse mano a los bajos y aludir que uno tiene cita urgente con el señor Roca. ¡Qué horror! Me pregunto: ¿seré yo igual? No, de ninguna manera. Faltaría *plus*. ¡Ja-ja-ja! ¡Qué mala pinta me tiene ésto! Al final todos terminamos haciendo lo mismo. Y lo bueno es que no nos enteramos. ¡Vaya una *merde*, que diría el gabacho!

– Ayer fui a la ventanilla –dice Fulano con naturalidad– a preguntar por mi situación laboral, y ¡mira por dónde! –Fulano se cambia de carril, pisa el acelerador a fondo, y además se le encandilan los ojitos como si hubiera visto a la Kim Basinger en pelotas—, resulta que me encuentro a Menganito, que era cabo cuando hice la mili, y mira por donde resulta que se casó con una marmota que conocíamos de nuestros paseos por el Retiro, y resulta que al final le salió rana y ya me estuvo contando que por todo aquello y de resultas...

Lo más interesante es que a veces a la verborrea “resultona” le unen algún gestecillo que otro. *Verbi-gracia*, te dan una palmadita a cada momento en el hombro, como señal de autenticidad. La palmadita, que al principio es suave y hasta agradable, simpática, poco a poco se torna más incisiva, acorde y a “resultas” con la entonación del discurso, hasta que llega un momento, en el éxtasis de la fábula, que te propina verdaderos empujones. Solución: señor Roca, o Pica-piedra..., que para el caso lo mismo da que da lo mismo. ¡Ah...! y falta lo mejor: lo *puturrúdefua* es ir paseando por la acera con uno de estos moscones. Impepinable es que constantemente van unos centímetros por delante de tí invadiendo tu trocha. Naturalmen-

te, por la acera no te acarician la paletilla; ahora te tantean los ijares con el codo en plan rejoneo, como una lapa. ¡Increíble, pero cierto! Más de una vez he echado de menos tener un acial a mano. ¿Seré yo igual?, vuelvo a preguntarme. ¡Tanto va el cántaro a la fuente...! Sería muy fácil si viviéramos a mano la célebre Navaja de Ockham, o principio de economía: «*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*» (No ha de presumirse la existencia de más cosas que las estrictamente necesarias). *In brief*: ¡ir al grano, joder!

Pero, en puridad, lo que yo quiero decir para ir cerrando el kiosko y no hacerme tan pesado como profe viejo, es que no hacemos más que darle vueltas al globo, para encontrarnos en el mismo *endroit*, en la misma tasca, cada día a la misma hora. De forma cronológica, veamos algunas perlas:

Maquiavelo escribe en *El príncipe* (1513), que «Hay tres clases de inteligencia. La primera comprende las cosas por sí mismas; la segunda es capaz de evaluar lo que otro comprende; y la tercera no comprende ni por sí misma ni por medio de los demás». Aprovechando que don Nicolás no me oye, le propongo ampliar el trío a cuarteto: los que aprenden por sí mismos; los que lo hacen ayudados por los demás; los que necesitan palos para aprender; y los que ni por ésas. ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Leemos en *Julio César* (1599) de Shakespeare, que «La humildad es la escalera por la que asciende la joven ambición: mientras sube por ella la mira de frente, pero al llegar al final le da la espalda, y alzando la vista a las nubes reniega de los peldaños que la ayudaron a subir». ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Góngora plasma en las *Létrillas* (1601), que «Todo se vende este día, / todo el dinero lo iguala: / la Corte vende su gala, / la guerra su valentía; / hasta la sabiduría / vende la Universidad: / ¡verdad!» ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

En *La gitanilla* (1613) de Cervantes, se dice que «Los enamorados se tienen por infelices en tanto que no alcanzan lo que desean». ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Afirma Goethe en *Werther* (1774), que «No hay nada que los hombres no se arrebatan mutuamente. ¡Salud, reputación, alegría, reposo! Y casi siempre por necedad, incompreensión y mezquindad; pero si los escuchas lo hacen con la mejor intención». ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Cadalso en *Cartas marruecas* (1774), observa que los políticos «Son tales, que con el mismo tono dicen la verdad y la mentira. [...] Mudan de rostro mil veces más a menudo que de vestido. [...] Saben mil frases de

mucho boato y ningún sentido. [...] Viven sus almas en unos cuerpos flexibles y manejables que tienen varias docenas de posturas para hablar, escuchar, admirar, despreciar... [...] Son, en fin, veletas que siempre señalan el viento que hace». ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Advierte Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* (1930), que «Domina [el hombre-masa] todas las cosas, pero no es dueño de sí mismo. Se siente perdido en su propia abundancia. Con más medios, más saber, más técnicas que nunca, resulta que el mundo actual va como el más desdichado que haya habido: puramente a la deriva». ¿Algún cambio de antaño a hogaño?

Por mi parte diré que me dedico oficialmente a este negocio de la enseñanza desde hace ya más de treinta años, y cuando me hago la pregunta con la que finalizaba las citas anteriores, mi voluminosa azotea se mueve siempre repetidamente de izquierda a derecha, al menos en las cuestiones fundamentales. *In diebus illis* empecé colocando embocaduras, hablando de la afinación, de las articulaciones..., y cómo no: del “codiciado” solfeo. Al principio de este curso, entre otras lindezas, tuve que colocar una embocadura alarmante y modificar el concepto básico de emisión a un alumno de grado superior. ¡Ah...!, y no son pocas las sesiones en las que que no enseñé saxofón, pese a que es por lo que me pagan a fin de mes. En su lugar sugiero a los bachilleres por la Universidad de Osuna en la redacción de textos, incluida la ortografía y el emplazamiento de puntos y comas; instruyo en lenguaje musical —lo del solfeo ya no se lleva, está pasado de rosca, ecos de *in diebus illis*—, entonación y teoría, además de emular a los sufridos guardias de tráfico —sin silbato, pero con pito—, recordando a los conductores (discentes) qué significan y para qué sirven esos garabatos sobre el pentagrama. ¡No está nada mal el invento! Después de treinta años no sé si debiera coger la linterna de Diógenes para buscar a los alumnos de día como aquél, o hacer como San Antonio de Padua, «Voz que clama en el desierto», quien predicaba a los peces, en vista de que no lo escuchaban los hombres. Tal es la adiaforia que reina en un mundo en el que, en aras de la igualdad, sobra y se carece de todo.

¡Qué se puede esperar de un pueblo que sale y entra en fila india!

«¿Será que mi mente ha caído en la dolencia de remontarse y picar muy alto, o que los hechos y los hombres son por sí sobradamente rastrosos y miserables?», me formulo junto a Pérez Galdós.



LAS BOQUILLAS DE CLARINETE

Por J. P. Gauvin

La empresa Vandoren, con más de un siglo de experiencia, propone hoy una amplia elección de boquillas de clarinete.

Este catálogo, el más completo del mercado, contiene diferentes series, diferentes modelos...

¿Por qué tantas referencias y a qué corresponden?

He aquí una pequeña explicación, en la que dividiremos en tres principales categorías las boquillas de clarinete.

La serie tradicional y la serie Profile 88 están muy cerca la una de la otra. La única diferencia entre ellas es el ángulo de la mentonera. Un mismo modelo, profile 88 o tradicional tendrá las mismas características sonoras; pero la diferencia de ángulo de la mentonera contribuirá al confort de la embocadura. En función de la morfología, pero igualmente en la forma de tocar (posición más o menos alta del clarinete, por ejemplo), cada clarinetista tendrá todas las posibilidades del mundo de encontrar la boquilla que le conviene.

Estas dos series de boquillas, contienen las referencias guía de la marca desde hace muchos años, como la 5RV, la B45 o la B40.

Estas series de boquillas han ido encontrado su sitio en músicos profesionales por todo el mundo, permitiéndole, con facilidad, afinar un poco más bajo.

Los modelos de la serie 13 retoman casi todas referencias de otras series, de la M15 a la B45, pasando por la 5RV y Lira, de la B40 a la M30, etc...

La serie D se hace únicamente en B40 y M30 y se adapta igualmente bien en el clarinete sistema alemán como en el clarinete sistema Boehm.

La terminación exterior y el aspecto de la tabla están, efectivamente, más inspiradas en la escuela Alemana. Aconsejamos, con estos modelos, utilizar cañas 56 Rue Lepic. La serie Masters, el último nacimiento de la fábrica de Bormes-les-Mimosas, es una sabia mezcla del "savoir faire" y de la experiencia. Las boquillas de esta serie, un milímetro más cortas con respecto a las otras series de boquillas, han sido enteramente diseñadas tanto en su aspecto exterior como en el interior. ¿Las ventajas? Una sensación de comodidad y facilidad de emisión, conservando una calidad de sonido que contribuye, desde hace más de un siglo, a la reputación de la marca.



La serie 13 y la serie D, son una base de la boquilla Profile 88 (mentonera más afilada) con una geometría interior diferente. En efecto, los volúmenes de taladro y cámara de estas boquillas son sensiblemente más importantes, con el fin de modificar la entonación. Una boquilla serie 13 ó D está sistemáticamente afinada más baja que una boquilla tradicional o profile 88. Se adaptará generalmente mejor a los clarinetistas avanzados, y en consecuencia será más bien desaconsejada para los principiantes.

En el origen, pensada para los clarinetistas americanos (serie 13) y alemanes (serie D) donde la afinación es a 440, frente a los 442 en general.

Hoy, disponemos de dos modelos en la serie Masters: la CL4 y la CL5. ¡Descúbrelas sin demora!

Cualquiera que sea la serie de boquillas probada, existen numerosos modelos, permitiendo a cada uno encontrar su bienestar. No debemos olvidar la función de la caña elegida (fuerza, modelo), así como otras numerosas posibilidades que se abren al músico.

La curiosidad permanece como el mejor medio para conseguir los fines.

Más información en www.vandoren.fr.

Distribución para España: Mafer Música www.mafermusica.com y www.puntorep.com



EL NUEVO ARNÉS UNIVERSAL DE VANDOREN

Concebido con la ayuda de músicos y kinesiterapeutas, el arnés universal de VANDOREN dispone de características inéditas, ofreciendo a los músicos un confort real y una libertad de interpretación inigualada. Incluso los instrumentos más pesados parecerán ligeros.



www.vandoren.fr/harness

Vandoren[®]
PARIS

www.vandoren.com



XVII CURSO INTERNACIONAL DE CLARINETE Y I CONCURSO INTERNACIONAL DE CLARINETE BAJO JULIÁN MENÉNDEZ 2012

Nuevo éxito del Curso Internacional de Clarinete "Julián Menéndez". En esta nueva edición, celebrada en Ávila como es habitual, del 22 y el 30 de julio, ha tenido lugar el I Concurso Internacional de Clarinete Bajo.

La llegada de alumnos de 3 continentes y 11 nacionalidades diferentes, dio ese carácter internacional del que este curso goza. Por primera vez en nuestra historia celebramos el I Concurso



Inauguración del curso

Internacional de Clarinete Bajo. Un nutrido grupo de consagrados especialistas de este instrumento, llegados de diferentes partes del mundo, se dieron cita en Ávila para participar en este prestigioso Concurso.

En esta edición hemos contado con la colaboración de la Universidad Católica de Ávila, incluyendo el Curso "Julián Menéndez" dentro de su ya amplia oferta de Cursos de verano y apostando así por la música en general y por el clarinete en particular. Además del apoyo prestado, la UCAV ha dado un valor añadido a nuestro curso al dotar a los participantes de un diploma de méritos con 6 créditos.

La estructura del curso fue la misma que en ediciones anteriores. Contamos con 7 profesores de clarinete soprano: Radovan Cavallin, Carlos Gil, Luis Gomes, Matthias Müller, Justo Sanz, Hedwig Swimberghe y Dominique Vidal. La clase de clarinete bajo ha sido impartida por Henri Bok, con Luis Gomes de asistente. Introducción e improvisación al Jazz ha sido competencia del gran Philippe Leloup, teniendo como asistente a Ignacio López. Fundamentos y mantenimiento del clarinete han sido impartidos por Sebastién Fontaine (Selmer-Paris) y Marie Durot y José Antonio Zazo ¿?(Punto Rep, Selmer-España). Los pianistas acompañantes han sido Cristina Esclapez y Antonio Jesús Cruz. Las actividades han estado coordinadas por Esteban Velasco y Rubén Fernández y la logística interna la ha llevado a cabo Héctor Fernández. La dirección artística ha estado bajo la experta batuta de Justo Sanz y el responsable de la dirección técnica ha sido Manuel Fernández. Con este gran equipo, hemos conseguido aunar experiencia, profesionalidad, capacidad organizativa y calidad, que han dado a esta edición un brillo especial.

El trabajo diario se desarrolló según la programación estipulada. De 9:00 a 14:00 clases individuales y de 16:00 a 19:30 trabajo con el ensemble, dirigido magistralmente por el maestro Hedwig Swimberghe. El trabajo con los

CLASES INDIVIDUALES



PROFESORES DEL CURSO



pianistas se llevó a cabo en las clases individuales y en las horas libres.

Como complemento al desarrollo del Curso, celebramos nuestro carrusel de actividades culturales para disfrute, no sólo de los participantes en el curso, sino también para todos aquellos abulenses que año tras año nos siguen.

En esta edición hemos tenidos varias novedades, a destacar la participación del Ensemble Dider con la representación de un clásico del cine mudo, la película



"El Chico" 1917, de Charles Chaplin. Fue un gran momento, buena música, grandes intérpretes (Estela Borja, David Bravo, David Ródenas, Ismael García y a la percusión David García. En esta ocasión estuvieron acompañados por el maestro Radovan Cavallin) y carcajadas a raudales, ingredientes que no siempre se dan. Cabe destacar que el ensemble Dider está formado por antiguos alumnos del Curso Julián Menéndez. Su actuación tuvo lugar el martes

día 24 de julio. El 25, se celebró la semifinal del I Concurso Internacional de Clarinete Bajo, con una concurrida participación. Estas dos actividades se llevaron a cabo en el Auditorio de Santa Ana, de la Junta de Castilla y León, a quien agradecemos su inestimable colaboración. El jurado encargado de elegir 3 candidatos para la final estuvo formado por los profesores del Curso y bajo la presidencia del Maestro Henri Bok. El día 27 fue el turno de los profesores, en el auditorio Lienzo Norte, a cuyos gestores le estamos muy agradecidos por su colaboración. El espectáculo fue magnífico: con la sala abarrotada, el público disfrutó de grandes momentos de buena y variada música, pasando por los grandes clásicos, con obras de estrenos absoluto, sin dejar de lado el jazz. Es difícil aglutinar en un lapso tan corto de tiempo a tantos grandes maestros del clarinete, fuera de congresos internacionales, un auténtico privilegio que supo agradecer el público en cerrada ovación. El día 28, en este mismo auditorio, se celebró la final del Concurso. El turno para el ensemble de los participantes en el curso fue el día 29. En una noche con luna llena radiante, con el típico relente de la noche abulense, comenzó el concierto al aire libre a las 22:00 horas. Teniendo como testigos a la majestuosa catedral y a su

PARTICIPANTES EN EL CONCURSO



ALUMNOS EN CONCIERTO



vecina muralla, el público, que llenaba la grada, quedó entregado a este numeroso ensemble, formado por 75 clarinetistas bajo la dirección de Hedwig Swimberghe. Este maestro belga une a su maestría con la batuta una impresionante capacidad de comunicación, cosa que se hizo patente en los numerosos momentos en los que el público, contagiado por su simpatía y entusiasmo, acompañó con palmas y cánticos varias de las obras ofrecidas por el ensemble. El día 30 clausuramos el curso con un concierto de alumnos y entrega de diplomas y certificados de la UCAV.

Desde aquí os convocamos para la XVIII edición, a celebrar en Ávila, del 14 al 22 de julio de 2013. En esta edición habrá Concurso de Clarinete soprano, de cuyas bases se informará en breve.

I CONCURSO DE CLARINETE BAJO "JULIÁN MENÉNDEZ"

Como continuación al I Concurso Internacional de Clarinete Bajo celebrado en Róterdam, en el año 2005, en homenaje al que ha sido considerado como padre del Clarinete, Josef Horák y teniendo como impulsor de ambos al maestro Henri Bok, celebramos este I Concurso "Julián Menéndez" en Ávila. La gran acogida que ha tenido, la calidad de los participantes llegados desde Alemania, España, Holanda, Irlanda, Japón, Polonia, Portugal y Rusia y el vacío que existe en este campo del clarinete bajo, nos anima a dar continuidad a este concurso, que se tendrá lugar cada dos ó 3 años.



Finalistas del concurso

La semifinal se celebró el día 25, en el Auditorio de Santa Ana, teniendo como jurado a los profesores del Curso y bajo la presidencia del gran maestro Henri Bok. Pasaron a la final: Hugo Quieros (Portugal), Grzegorz Grzeszczyk (Polonia) e Igor Urruchi (España).

La final se celebró el día 28 en el Auditorio del Lienzo Norte, con el mismo jurado que en la semifinal. Los concursantes fueron acompañados por los pianistas Cristina Esclapez y Antonio Jesús Cruz. Tras una intensa deliberación del jurado por el alto nivel de los finalistas, se comunicó el resultado, alzándose con el primer premio "Ex aequo" Igor Urruchi y Hugo Queirós, siendo el tercero para Grzegorz Grzeszczyk.

El Concurso fue patrocinado por Selmer-Paris, Vandoren, Mafer Música y Punto Rep. En el apartado de premios, estaban previstos 1000€ para el primero y 500€ para al segundo, cuya suma en este caso se repartió ex aequo entre los ganadores, correspondiendo 200€ al tercero.

ALUMNOS EN CONCIERTO



Las cañas VANDOREN y el JAZZ

Por J. P. Gauvin



Caña y jazz, una alquimia ineludible, sobreviviendo a las modas y a las corrientes musicales.

De Benny Goodman a Stan Getz, pasando por Gerry Mulligan (por no citar a otros), numerosos son los músicos de jazz que han perpetuado la tradición de las cañas Vandoren. Desde hace más de 30 años, el espíritu jazz forma parte integral de la filosofía de la sociedad. Las relaciones artísticas y las evoluciones tecnológicas han contribuido al incremento cualitativo de la fabricación de las cañas, y hoy, es toda una joven generación que asegura la gran reputación de Vandoren en el jazz.

Los diferentes modelos que llenan este campo son las JAVA, las V16, las ZZ y la más reciente la JAVA Red Cut, se han convertido, todas ellas, en referencias reconocidas en el mundo jazzístico de los saxofonistas.

Todos estos diferentes modelos nos llevan a hablar de sonidos diferentes... Los sonidos percibidos por el artista

son, en efecto, muy personales en términos de color, e igualmente por las sensaciones que le producen. Dependerán de la embocadura, también de la relación caña-boquilla y de la morfología del instrumentista. Los diferentes cortes de las cañas se comparan con frecuencia con algunas palabras: brillante, flexible, estabilidad, timbre, tono, fuerza...

La fuerza de la caña es una gran pregunta para muchos instrumentistas, se mide en función de la flexibilidad de la caña. Que sea del 2,5 o del 3, solo la resistencia de la fibra determina su fuerza, lo que explica las sensaciones diferentes en función de los diferentes modelos. Una caña número 3 será más fuerte en el modelo V16 que en el ZZ, por ejemplo. Estas diferencias se equilibran en función de la boquilla utilizada, dándole innumerables posibilidades al músico.

La caña es un material natural, cada una de ellas tiene sus propias cualidades vibratorias y sonoras.

¡A vosotros os toca probarlas!



Saxofón barítono *Mib* SERIE III



EL BARÍTONO: PRIMEROS PASOS

por Joan Martí-Frasquier

Profesor del Conservatori de la Diputació de Tarragona a Reus.

Barítono de SAX 3+1.

Association Bar&Co

El barítono es un saxofón un tanto especial. Es un instrumento que por su forma y sonoridad resulta muy atractivo. Su sonoridad amplia y rica en timbres y matices y su tamaño hacen que no nos pase desapercibido... para bien y para mal.

Aunque a priori no tengas un especial interés por este instrumento, no estaría mal que abordaras su práctica al menos durante un curso de tus estudios de saxofón, ya que te puede aportar son bastantes beneficios. Vamos a plantearnos algunas preguntas básicas.

¿POR QUÉ?

Los beneficios que te puede aportar una buena práctica del saxofón barítono son la mejora en la respiración y el control del aire, la conciencia en cuestiones como la embocadura y la posición corporal, entre otros muchos.

Necesitarás un buen caudal de aire para hacer sonar este instrumento y una buena gestión del soplo para llegar bien a los finales de frase sin perder amplitud en el sonido. Será cuestión de hacer ejercicios para alargar progresivamente la duración de las notas largas y filadas. Si también trabajas los armónicos naturales (en los instrumentos graves salen con más facilidad), el control de la obertura de la garganta y el uso de la parte posterior del cuello como resonante, que necesitas para todo ello, te permitirá obtener un sonido más rico y te ayudará mucho cuando empieces a trabajar el registro sobreaugado.



La embocadura también será una cuestión técnica a tener en cuenta. Si muerdes (aprietas) mucho, tendrás muchos más problemas de sonido, emisiones y picados, afinación, etc... que en el alto o el soprano. Para tocar el barítono necesitarás una embocadura muy flexible que te permita emitir y articular el sonido sin problemas y buscar la riqueza tímbrica de todos los registros.

¿CUÁNDO?

Un buen momento para empezar a conocer el barítono será a partir de tu desarrollo físico: cuando tu tronco y tus brazos se alargan y ensanchan y se amplía tu resistencia física. Los más de 2 metros de longitud del tubo y su peso (reducido a poco más de 6 kilos en el Selmer Serie III, aunque hay marcas con modelos más ligeros) son condicionantes a tener muy en cuenta.

Con un instrumento de esta envergadura será inevitable que, desde el primer momento, muestres conciencia por los conceptos de relajación y equilibrio corporal. Es básico mantener una posición corporal firme (que no rígida...) con los pies bien fijados al suelo, las piernas sustentando bien todo el peso que les viene encima, la espalda recta y relajada sin contraer el tórax (... por cierto, ¡vigila aún más tu espalda cuando toques sentado!), para compensar el peso extra y el desequilibrio que produce el barítono en nuestro cuerpo.

¿DÓNDE?

El trabajo del barítono deberías empezar en el aula de instrumento, como cualquier otro saxofón complementario (igual que el tenor o el soprano), bajo la supervisión de tu profesor. Lo ideal será trabajar obras asequibles técnicamente para incidir -desde mi punto de vista- primero en la técnica de producción del sonido y después en la profundización de la articulación. Cualquier obra de grado elemental para saxofón alto te irá muy bien para hacer tus primeras audiciones con barítono y piano.

Fuera del aula, el mejor contexto para practicar este instrumento será la banda de música (del conservatorio, escuela, entidad privada o municipal...). Normalmente el repertorio de banda suele ser muy accesible técnicamente para el saxofón barítono y esto te permitirá hacer una aproximación más lúdica al instrumento.

¿CÓMO?

Es importante que tus primeros pasos con el barítono los hagas con boquillas más bien cerradas (Selmer y Vandoren disponen de un extenso catálogo de oberaturas), con cañas no demasiado duras y abrazaderas que te permitan emitir con facilidad y picar sin esfuerzos. Piensa que la amplitud de sonido de saxofón barítono va en detrimento de su ligereza y te van a pedir siempre esto último sin perder por ello lo primero.

¿QUÉ?

Una vez hayas tomado contacto con el barítono en tu banda o cuarteto y quieras trabajarlo más concienzudamente con tu profesor, te recomendaría que no tengas demasiada prisa por demostrar a tus compañer@s cuántas (muchas) notas por segundo puedes hacer con este instrumento tan grande. Tómatelo con calma y piensa en los beneficios en cuanto a respiración y control de aire que te conllevará una buena práctica.

Haz tus "primeros pasos" sobre un repertorio más bien melódico (los estudios lentos de tus métodos, por ejemplo, o obras de estas características que ya hayas tocado) para tener mejor conciencia del sonido, la afinación, el vibrato... en todos sus registros. Esto te dará el lado "placentero" a los inconvenientes de peso y volumen del barítono. Una vez tu profesor vea que progresas bien en estos detalles técnicos (y expresivos, sin duda), átrévete con obras con emisiones más delicadas y variedad de articulaciones (picados).

Poco a poco está surgiendo un repertorio adecuado para un perfil de alumnos que se encuentran en la misma situación que tu. Existe un cuaderno publicado en "Editions Bar&Co", el volumen 1 (con el trazo blanco, no el azul...) de "Pièces Baroques", que son transcripciones de obras originales de aquella época para violoncelo, viola da gamba y otros instrumentos. Te lo recomiendo. Si no, unas buenas obras de saxofón alto que funcionan muy con el barítono para tocar en audiciones son (contrástalo con tu profesor, porque hay muchísimas más):

- Melódicas: Aria (Bozza), Poème (Perrin), Baghira (Ferran), Pièce en forme d'habanera (Ravel), Complainte andalouse (Espejo), Sicilienne (Fauré), etc.
- Con articulaciones: Chanson et passepied (Rueff), Sarabande et Allegro (Grovez), Sonata (Telemann, adaptada por J.M. Londeix), etc.

Si después de tus primeros pasos con este instrumento descubres que te encuentras a gusto tocando en las tesituras graves y te lo pasas bien en la sección de base armónica y rítmica, puede que más adelante la elección del barítono para tocar en un cuarteto de saxofones no sea accidental o impuesta, sino tu opción preferida.

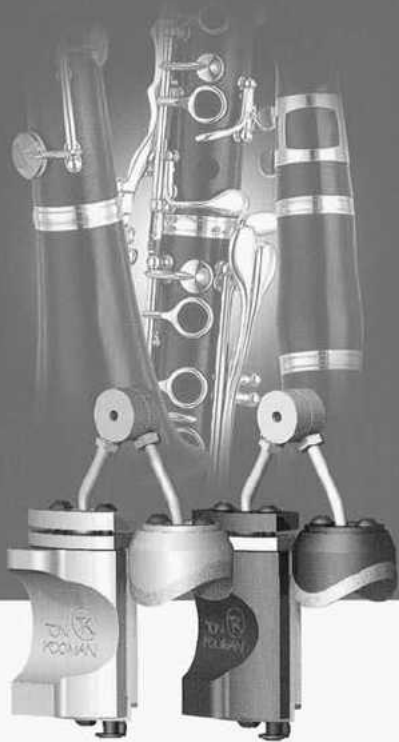
¡Ánimo, tú puedes!

NOVEDAD APOYAPULGARES TK TON KOOIMAN

CLARINET

GERMAN CLARINET

OBOE



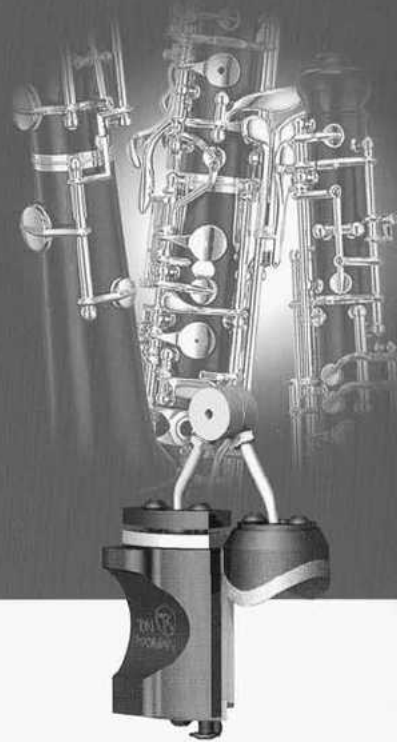
PROFESSIONAL

MAESTRO



PROFESSIONAL

OEHLER



PROFESSIONAL

Oboe

SAXOPHONE

CLARINET

FLUTE



PROFESSIONAL

forza



ECONOMY

Etude



ECONOMY

Prima

CONN-SELMER: una realidad y un ejemplo a seguir



De la pluma de Guillaume Rochat, director de exportación de Conn-Selmer, para Europa y Oriente Medio, nos llega este interesante artículo ya publicado en la revista americana "The Music Trades". A través de su lectura, se confirma como Conn-Selmer se ha revitalizado gracias a los esfuerzos de los nuevos centros de marketing, lo que redundará en la industria doméstica americana. Este esfuerzo en sus fábricas en Estados Unidos está redundando en un gran avance en prestigio y calidad.

Todo el mundo se sabe la historia: La combinación entre el incremento de salarios en Estados Unidos, las difíciles regulaciones del gobierno, los altos impuestos y la muy fuerte competencia extranjera obligaron a las empresas estadounidenses a trasladar la producción a regiones de bajo coste como China, Indonesia y Taiwán. Mientras que algunos pueden pensar que esta tendencia no va a parar, un grupo de 100 clientes de Conn-Selmer, que entre el 19 y el 21 de junio visitó las fábricas en Eastlake, Ohio, vió de primera mano que la competitividad global de Estados Unidos se está relanzando.

Esperando la primera de varias visitas a la fábrica, de pie, junto a una pila de instrumentos de viento empaquetados y listos para ser enviados a la India, Singapur y China, Tracy Leenman, propietario de una tienda en Greenville, Carolina del Sur, dijo: "El trabajo que he visto en esta empresa es notable. De las comunicaciones, el apoyo a distribuidores y hasta la calidad del producto, todo es de primer nivel. Es un gran placer trabajar con ellos. Compartiendo otra visión entusiasta, Pat Averwater, presidente de Amro Música, declaró: "Es genial ver como de una plantilla de trabajadores tan llena de energía salen instrumentos con este nivel de calidad".

Estas observaciones explican el por qué Conn-Selmer acaba de publicar un incremento del 15% de facturación en el primer trimestre de 2012 y por qué esta

fábrica de 15.330 metros cuadrados está trabajando a un ritmo de dos turnos diarios para satisfacer la creciente demanda de los clientes, tanto en los EE.UU. como en el extranjero.

Algunos clientes han asistido en Cleveland a la segunda edición del "Annual Conn-Selmer Leadership Event" (Evento anual de liderazgo), una reunión de tres días que incluye sesiones presentadas por los directivos de la compañía como John Stoner (presidente), Judy Minik (Directora Financiera), y el Dr. Tim Lautzenheiser (Consultor Educativo) además de un seminario especial ofrecido por el Disney Institute. El acto fue amenizado por actuaciones de los Canadian Brass, y presentaciones de los miembros de la Orquesta de Cleveland.

Los participantes fueron también invitados a cenas en el emblemático Cleveland Rock & Roll Hall of Fame y en Severance Hall, sede de la famosísima orquesta de la ciudad. Ambos lugares estuvieron cerrados al público específicamente para este evento de Conn-Selmer. "Es difícil comunicar a nuestros clientes por correo electrónico o imprimir todo lo que nuestro equipo ha logrado" señaló John Stoner, Presidente. "Es por eso que iniciamos este evento de liderazgo el año pasado, para poder llevarlos directamente a la fábrica y hacerles ver el compromiso para con el progreso y la excelencia de esta empresa".

El aumento de la eficiencia, niveles de servicio y la calidad general, tanto en la fábrica de Eastlake, Ohio (donde se producen muchos instrumentos tanto profesionales como de estudio) como en la fábrica de Elkhart, Indiana (donde se fabrican instrumentos Bach) se han combinado con un renovado énfasis en el apoyo a los clientes y las actividades de marketing. En marzo de este año, John Stoner envió dos cartas que definen la estrategia de la empresa de cara al futuro. La primera fue a los ejecutivos de Amazon.com; En la



carta se les notificaba la retirada de la distribución. En la segunda, dirigida a todos los clientes de Conn-Selmer, se explicaba la nueva política MAP (precio mínimo publicable) con directrices claras sobre su naturaleza no-negociable y se marcaba claramente el proceso de exclusión para aquellos que incumpliesen dicho acuerdo. Desde ese momento, la dirección de Conn-Selmer ha cejado en sus esfuerzos para erradicar las infracciones a la línea marcada haciendo un seguimiento especial a través de medidas como seguimientos por internet por medio de agencias de terceros. "La que empezó como una lista bastante larga de incumplimientos del MAP en pocos meses se ha reducido considerablemente", ha informado Tim Caton, director de comunicaciones en Conn-Selmer. "La lista de incumplimiento del MAP es más pequeña cada semana que pasa".

Subrayando el objetivo de estas iniciativas, Stoner dijo: "Nuestra red local de distribuidores que interactúa con los educadores y los estudiantes es fundamental para el éxito de esta empresa. Y esto hace que muchas de nuestras nuevas estrategias de marketing estén diseñadas para apoyarlos en todos los niveles.

Ofreciendo un ejemplo de lo importante que es el comerciante local para el proceso de venta, Stoner ofreció información privilegiada sobre la página web "Build A Bach" para la personalización de instrumentos Bach. La elegante página fue creada para permitir a los usuarios construir su propio instrumento Bach, permitiendo personalizar cualquier aspecto desde las dimensiones del tubo hasta el acabado.

A pesar de sus posibilidades creativas, la página obtuvo resultados decepcionantes. "Después de 12 meses, los resultados fueron mínimos", reveló Stoner. "Esto es sólo otro ejemplo de la importancia que tiene la tienda local, con sus expertos, en el proceso de venta. Ellos son los que lo hacen posible. "En la reunión los directivos describieron como Conn-Selmer utilizará Internet de manera que pueda ofrecer mayor apo-

yo a sus clientes y a los usuarios finales. El 1 de julio Conn-Selmer ha inaugurado una nueva página web (www.conn-selmer.com) rica en contenido, con áreas específicas para padres, proceso de selección de instrumentos e información de producto que destacan características y ventajas de cada instrumento en lugar de las especificaciones técnicas.

El contenido dirigido a los padres está diseñado para ayudarles a entender: ¿qué instrumento es el más adecuado para sus hijos?; ¿por qué es importante trabajar con un distribuidor local?; ¿qué se puede esperar cuando un niño está comenzando sus estudios?; y ¿cómo animar a un niño para tener éxito en la banda y orquesta?

Conn-Selmer no sólo ha equipado sus fábricas para mejorar la producción de sus líneas existentes, también está buscando nuevas cotas de mercado y acudir a su equipo de diseño e ingeniería para mejorar y crear nuevos productos. El énfasis en el desarrollo de productos está generando fuertes rendimientos, según Stoner, las ventas del trombón de plástico pBone habían sobrepasado las 37.000 unidades en su primer año, generando cerca de \$ 2 millones de beneficio bruto. La nueva boquilla Artisan de Bach ha superado las 4.200 unidades desde su introducción a principios de este año, y la recientemente adquirida línea de boquillas Parduba ha vendido, también, más de 3.200 unidades.



Los comerciantes no son los únicos que pueden visitar las fábricas de Conn-Selmer en Elkhart, Indiana y Eastlake, Ohio. "Estamos tratando de llevar la mayor cantidad posible de profesores y alumnos a nuestras instalaciones", dijo Stoner. "Queremos que tengan un buen conocimiento de lo que estamos haciendo aquí en Estados Unidos, con la esperanza de que regresen a casa y escuelas compartiendo sus experiencias con amigos y compañeros.



The Artisan Collection

• BACH STRADIVARIUS •



Historia, tradición y arte

VANDOREN: Nuevos productos



- Boquillas de clarinete Sib MASTERS con sus anillas de afinación para bajar el diapasón.
- Cañas alemanas: White Master y White Master Traditional.
- Portacañas higrométrico (dos modelos).
- Cañas austriacas: Black Master y Black Master Traditional.
- Abrazadera M/O - terminación oro viejo, para saxofón.
- Funda en neopreno negro (dos tamaños).

Vandoren[®]
PARIS

www.vandoren.com



WeAreVandoren.com

JOSEF HORÁK III

por Juan Luis Puelles Barrantes



1.1. PERSONALIDAD ARTÍSTICA

Pese a que en la gran mayoría de las biografías se estile tratar a los personajes exitosos de la historia como seres humanos de una extrema perfección y talento, lo cierto es que después del encuentro con Emma Kovárnová, nos quedó claro que para Horák los comienzos no fueron fáciles. Horák desarrolló una personalidad entusiasta y luchadora y esto le permitió llegar a conseguir su sueño de dar a conocer el clarinete bajo durante más de 50 años con una intensa y universal actividad artística en países de todo el mundo. Es raro poder llegar a esa maestría sin una preparación, y más si tenemos en cuenta que Horák fue un músico en activo hasta los 74 años. Para ello, con una sesión de preparación individual y otra de ensayo conjunto, preparaban las giras de conciertos donde Josef Horák promovió la actividad musical del clarinete bajo llamando la atención de la comunidad musical. Según cuenta Emma Kovárnová¹, Horák tenía muy buen humor y se caracterizó por su constante inconformismo, era un soñador y no aceptaba lo que los demás daban por sentado o consideraban racional. El clarinete bajo no tenía por qué estar condenado a ser la Cenicienta de la orquesta, y más aún, él soñó con que el público e incluso los propios músicos vieran que el clarinete bajo estaba en disposición de generar un repertorio propio de importancia al igual que lo poseía el violín o la flauta.

Las anotaciones que vemos en su archivo personal de partituras nos dan pistas del comentado sentimiento de clown. Esta personalidad se desarrolló y se complementó a la perfección con Emma Kovárnová durante más de cuarenta años dentro de la formación que ocupó el periodo más grande de su vida, el dúo de clarinete bajo y piano: *Due Boemi di Praga*.

Darmstadt fue un punto de inflexión en su vida, allí durante un ensayo conoció al compositor Paul Hindemith de una manera que explica cómo comenzó a

atraer la atención de los compositores. Horák se encontraba ensayando la obra de Leos Janacek, *Mladi*, y Hindemith al escucharlo le pidió al final del ensayo si podía tocar para él en diferentes matices y registros. Quedó sorprendido y Horák exclamó que era incomprensible que nadie conociera las posibilidades del instrumento. Desde aquel momento le dio autorización para que interpretara su *Sonata* para fagot y piano (1938). Al igual que Hindemith, sucedió con Olivier Messiaen, quien autorizó a Horák para interpretar con clarinete bajo su tercer movimiento llamado *L'abîme des oiseaux* del *Quatuor pour la fin du temps*.

1.2. "HORAK'S SOUND"

1.2.1. Un sonido sin referencias

Algunas generaciones antes de que Horák naciera, tal y como hemos visto, hubo varios ejemplos de músicos que influyeron en el desarrollo del clarinete bajo y en el desarrollo de su repertorio. Ahora diremos algunos de estos nombres que conocemos para analizar sus características y sus posibles consecuencias.

Conocemos² en el s.XIX a:

Ahl el joven, también conocido como '*liebling des Publicums*'³, fue el clarinetista de la *Orquesta de Mannheim* alrededor de 1809.

Wilhelm Deichert, compositor, violinista y clarinetista. Se conoce su interpretación en Kassel en 1830 del *Adagio mit Variationen* y *Volkslied für Bass und Contrabass-Klarinette* tocando el clarinete contrabajo Conrad Bänder (1790-1859).

Herbestreit, fue un músico protegido de la orquesta de Jacobi en Göttingen. Streitwolf publicó en 1829 que el encargado de tocar su modelo de clarinete bajo iba a ser Herbestreit.

Catterino Catterini, clarinetista e inventor del glicibirifono en 1838. Fue el clarinetista del *Teatro La Fenice* de Venecia y sirvió de gran inspiración para Mercadante.

1 Entrevista a Emma Kovárnová (Biberach 08.2009).

2 Rice (2009, p. 340).

3 '*darling of the public*', 'el querido público'.

Isaac François Dacosta (1778-1866), clarinetista de la *Ópera de París* colaboró con diferentes constructores como Dumas, L. A. Buffet y A. Sax en el desarrollo de un clarinete bajo. Fue el encargado del estreno de la ópera Meyerbeer de *Les Huguenots* en París.

Sólo con nombrar algunos de los muchos clarinetistas que había en las diferentes orquestas se observa que el perfil de todos ellos era el de grandes clarinetistas que trabajaban en orquestas que tocaron eventualmente el clarinete bajo por exigencias del programa. Por supuesto, la evolución del clarinete bajo como instrumento provocó que se pudiera desarrollar este nuevo papel del clarinete bajo en la orquesta, pero quizá el perfil de Horák se desvió del que tradicionalmente se había llevado a cabo y eso abrió un nuevo sendero de posibilidades. Por eso afirmamos, que no encontramos especialistas que pudieran generar un repertorio importante fuera de este ámbito orquestal hasta la aparición de Horák.

1.2.2. Análisis de sus cualidades y características

Para saber por qué Josef Horák fue extraordinario, es necesario seguir dando pistas que nos hagan comprender la importancia de su existencia. Para ello seguiremos mostrando qué se consideraba ordinario dentro del mundo del clarinete bajo. Nicholas Shackleton⁴, especialista musicólogo dice lo siguiente:

In the late nineteenth century, the orchestral parts used two octaves and a half of the register. Most bass clarinets were built on the premise that the limit for registration was expected. However, solo bass clarinet treble has a great register, most of the compositions dedicated to the Czech virtuoso Josef Horák cover four octaves or more⁵.

Esta fue una de las características que hicieron a Horák un pionero. Aunque los constructores, tal y como hemos visto en el capítulo⁶ dedicado a la historia del instrumento, expresaban que el instrumento poseía la posibilidad de un registro de cuatro octavas y media,

ningún otro clarinetista había conseguido ese rango de octavas hasta la aparición de Horák. Para ello, el virtuoso checo menciona lo inspirador que fue para él tener un padre flautista.

Comenzó a explorar los registros sobreagudos con la necesidad de conseguir una calidad sonora en estos registros por entonces tan inusuales. Horák bromeaba diciendo que bien había que practicar porque si no podía ser la señal de la llegada del asesino de la película.

El camino que tomó para resolver de una manera más eficiente el problema de calidad en el registro sobreagudo consistió en la búsqueda de nuevas sensaciones. Preguntó a cantantes como Vera Soukupová o Sulcova Brigita para saber como hacían ellas en notas de falsete y trató de imitar ese mecanismo corporal en el clarinete bajo. Experimentó cómo las notas altas utilizadas necesitaban realmente muy poca fuerza, así que tomó el camino contrario al que siempre le habían dicho y redujo la presión a medida que las notas ascendían. Cuenta que le tomó mucho tiempo pero que gracias a ello abrió una nueva posibilidad en su interpretación.

El propósito de Horák con estas nuevas cualidades que él necesitó aportar al instrumento, fue conseguir que el clarinete bajo fuera visto como un instrumento solista. Pero en el mundo de los conciertos de mediados del s. XX resultaba difícil dar a ver que el clarinete bajo pudiera conseguirlo y es importante encontrar las razones por las cuales existieron estas dificultades.

Principalmente, la idea de que la música contemporánea no generaba mucha simpatía en los músicos de las orquestas es importante. Los músicos sabían que les suponía un duro trabajo de estudio para el poco resultado que éste ofrecía en la audiencia, además se seguía creyendo que el sonido del clarinete bajo era débil en algunos registros como para estar delante de una orquesta.

4 *New Grove os Music* (2001, p.891).

5 *A finales del siglo XIX, las partes orquestales usaban dos octavas y media del registro. La mayoría de los clarinetes bajos eran contruidos con la premisa de que ese límite de registro era el esperado. Sin embargo, como*

solista, el clarinete bajo posee un gran registro sobreagudo; la mayoría de las composiciones dedicadas al virtuoso checo Josef Horák cubren cuatro octavas o más.

6 Ver p.11.



Ilustración 1: Caricatura realizada a Horák por Macháček en 1958⁷

Horák nos cuenta como él trató de solucionar esta cuestión⁸. Los compositores le preguntaban directrices para producir pasajes expresivos con el clarinete bajo en sus composiciones y les demostró algunas posibilidades que él descubrió.

Entre ellas destacamos una que llegó a ser una gran característica del "Horák's sound". Él escribió literalmente:

'...a kind of shriek, which is a really an alienated sound combined with trilling. These shrieking quavers have already been christened by composers for some years as "Clamor Horakiensis" or "Horák's clamor". These clamors come out best at the higher pitches of the bass clarinet...'⁹

Otra característica importante que Horák utilizó para aportar mayor expresividad al instrumento fue lo que él mismo denominó "zeffiroso".

'...It should sound even quieter than any pianissimo, rather like sotto voce. This technique of playing is possible on the bass clarinet practically over the whole range of register. At highest pitch. I have the same notion as a falsetto-voiced singer when I play...the audience follows these faint tones with increased tension...'¹⁰

Estas cualidades que correspondieron a las habilidades de Horák provocaron grietas en el concepto establecido hasta entonces y es que ahora uno se tenía que plantear otras preguntas: ¿acaso la flauta, el violonchelo o el violín tenían un sonido más potente o un registro más extenso que el clarinete bajo?

Horák sabía que un buen trabajo de orquestación por parte del compositor podía hacer posible un concierto de clarinete bajo solista y orquesta. Además, él confiaba en los antecedentes que podían favorecer la acústica, como por ejemplo usar una plataforma al igual que los violonchelistas.

En la visita que se realizó dentro de la búsqueda de material para esta investigación a su domicilio alemán en Biberach, se observa su adoración a la figura del violonchelista Pau Casals al entrar al que era su despacho. Sólo basta con echar un vistazo general y encuentras los libros y discos de este reconocido músico. Emma Kovárnová nos confirma que Casals fue una inspiración para su manera de interpretar y le inspiró no solo en su sonido, sino también en sus interpretaciones. Gracias a la donación de Emma, se posee para la investigación la totalidad de la discografía no comercializada de Horák donde se ha podido comprobar a través de sus interpretaciones todas las características del sonido de Horák antes comentadas. Tal y como dice el experto clarinetista y profesor de la Universidad de Indiana Howard Klug¹¹,

' this is not your father Olsmobil, this not your normal bass clarinetist. Horák brings ano ver-the-top- approach to everything he plays. Extraordinary perceptive in capturing the varied moods of this huge range of literature. Horák cries, sobs, wails, flirts, darts, caresses...'

⁷ <http://www.horakbasscl.cz/>.

⁸ *The Course of the Bass Clarinet to a Solo Instrument and the Problems Connected With It* (Horák, *The Clarinet*. Vol. 4 N°2. Winter 1977, International Clarinet Society, p. 25-28).

⁹ '...una especie de grito, que es una realidad un sonido alienado combinado con trinos. Estas corcheas shrieking ya han sido bautizado por los compositores desde hace algunos años clamor como "Clamor Horakiensis" o el "clamor de Horák". Este clamor viene mejor a cabo en los registros sobreagudos del clarinete bajo...'

¹⁰ '...debe sonar aún más silencioso que cualquier pianissimo, algo así como sotto voce. Esta técnica de reproducción es posible en el clarinete bajo prácticamente en todo el intervalo de registro. En tono más alto. Tengo el mismo concepto como un cantante de voz en falset cuando toco... el público sigue estos tonos tenues con aumento de la tensión...'

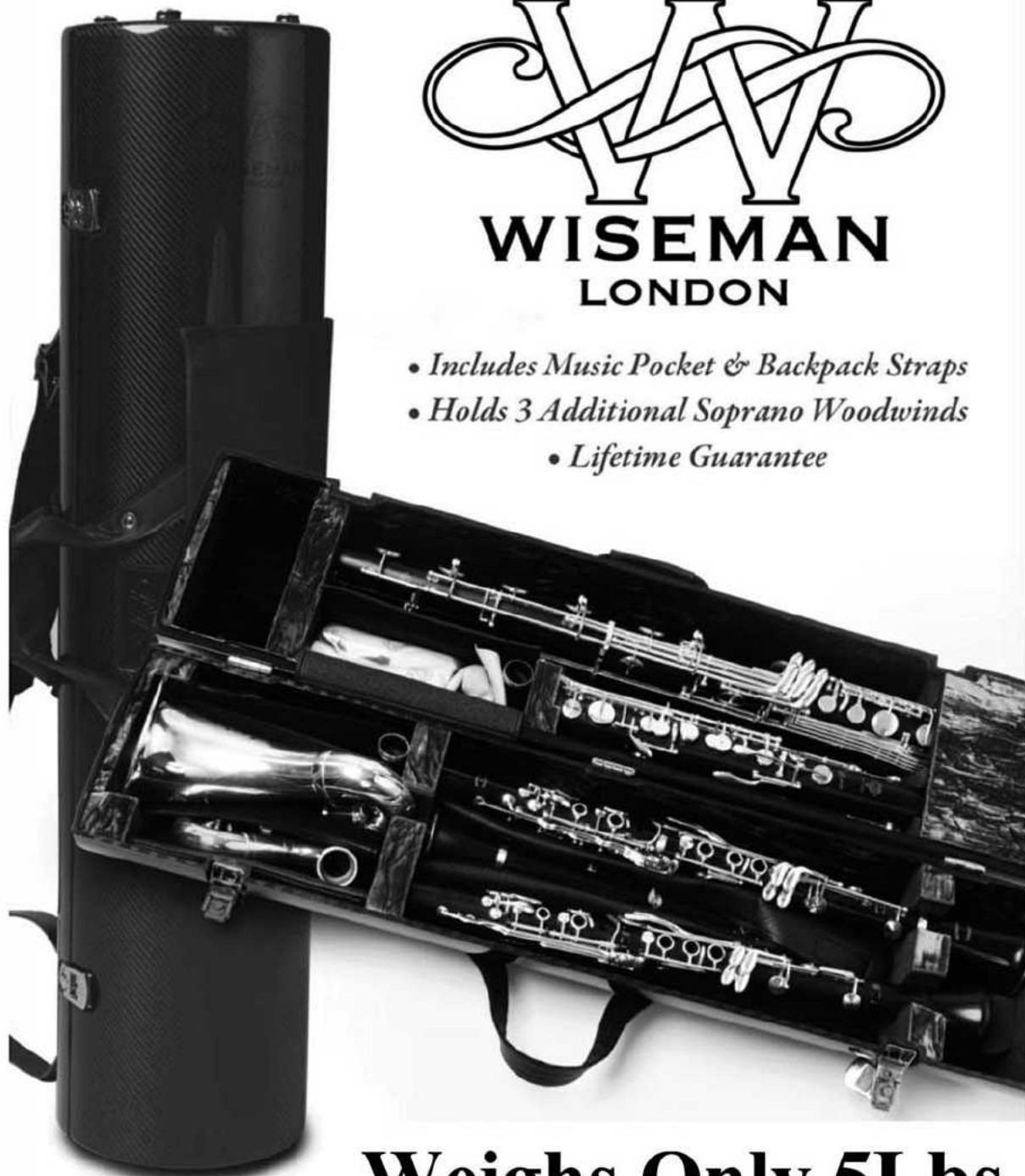
¹¹ 'éste no es el móvil viejo de tu padre... este no es el clarinetista bajo al que estás acostumbrado... Horák llora, reza, coquetea, apunta a la vanguardia es coherentemente inventivo, rápido, animado y admirado por muchos compositores contemporáneos'. *The clarinet* (vol. 28. Nr.1, Dec 2000, USA).

THE WISEMAN CARBON FIBRE

BASS CLARINET CASE



- *Includes Music Pocket & Backpack Straps*
- *Holds 3 Additional Soprano Woodwinds*
- *Lifetime Guarantee*



Weights Only 5Lbs

www.wisemancases.com

Infórmate en www.puntorep.com / 920 25 68 08

Gama PRM

CLARINETE | SAXOFÓN | FLAUTA | FLISCORNO | OBOE | FAGOT | TROMPETA | TROMBÓN DE VARAS



clarinetes PRM

Tonalidad: Sib

Diámetro de tubo: 14,50mm
Afinación a 442
Suministrado con 2 barriletes: 64 y 65mm
Sistema Boehm tradicional de 17 llaves y 6 anillos
Barrilete, cuerpo y campana en granadilla
Reposapulgár ajustable
Llaves plateadas
Zapatillas de piel blanca
Muelles de aguja en acero
Boquilla Vandoren 5RV o similar
Estuche tipo mochila, cómodo y práctico

Tonalidad: Do

Diámetro de tubo: 14,50mm
Afinación a 442
Suministrado con 2 barriletes: 64 y 65mm
Sistema Boehm tradicional de 17 llaves y 6 anillos
Barrilete, cuerpo y campana en granadilla
Reposapulgár ajustable
Llaves plateadas
Zapatillas de piel blanca
Muelles de aguja en acero
Boquilla Vandoren 5RV o similar
Estuche tipo mochila, cómodo y práctico

Requinto

Diámetro de tubo: 14,50mm
Afinación a 442
Suministrado con 2 barriletes: 64 y 65mm
Sistema Boehm tradicional de 17 llaves y 6 anillos
Barrilete, cuerpo y campana en granadilla
Reposapulgár ajustable
Llaves plateadas
Zapatillas de piel blanca
Muelles de aguja en acero
Boquilla Vandoren 5RV o similar
Estuche tipo mochila, cómodo y práctico

saxofones PRM

soprano

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 Selmer C*, abrazadera y boquillero
Zapatillas "Deluxe" con resonador metálico
Estuche seguro y práctico

alto

Tonalidad Mi b
Fa# sobreagudo
Tornillo de regulación en la llave del Do#
Zapatillas con resonador metálico
Reposapulgár ajustable
Campana grabada
Lacado gold en llaves y mecanismo
Boquillas Selmer C*
Abrazadera y boquillero
Grasa para corchos
Estuche de origen

tenor

Tonalidad en Sib
Fa# sobreagudo
Tornillo de regulación en la llave del Do#
Zapatillas con resonador metálico
Reposapulgár ajustable
Campana grabada
Lacado gold en llaves y mecanismo
Boquillas Selmer C*
Abrazadera y boquillero
Grasa para corchos
Estuche de origen





flautas PRM

JUNIOR

Platos cerrados con nácares incorporados
Sol desplazado
Hasta Mi \flat
Dobles ejes con sujeción a través de pines
Filtros 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 3^{er} 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



trompeta PRM

Tonalidad en Sib
Instrumento flexible. Tubería ML
Campana de una sola pieza, de 124 mm
Taladro de 11,68 mm
Pistones de monel. Pulsadores en nácar
Llave de desagüe en la bomba principal y tercera
Anilla 3^a bomba ajustable
Gancho pulgar sobre 1^a bomba
Guías de pistones en...
Terminaciones: lacado y plateado
Estuche original, práctico y resistente
Boquilla original BACH 1 1/2 C



trombón PRM

Transpositores: Cónico (forma Thayer) y cilíndrico
Respuesta inmediata
Buena afinación
Varas bien equilibradas y precisas
Horquilla de sujeción en alpaca
Terminaciones: Lacado y goldmessaging
Campanas grande y mediana, fabricada en 2 piezas
Estuche original, práctico y resistente
Boquilla original BACH 1 1/2C



oboe PRM

Sistema Conservatorio
Semi-automático que incorpora:
Tercera llave de octava
Automatismo Mi \flat / 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

fagot PRM

ABS NEGRO

Construido con cuerpo ABS
Mecanismo plateado
Llave de Re agudo y trinos
Do-Do #
Campana Corta
2 tudeles
Accesorios: Funda dura, apoyo, limpiadores

RENCONTRES INTERNATIONALES SAXOPHONE BARYTON

por Joan Martí-Frasquier

Profesor del Conservatori de la Diputació de Tarragona a Reus.

Barítono de SAX 3+1.

Association Bar&Co



He titulado este artículo con nuestro nombre de Facebook. Así lo tendréis fácil para buscarnos en esta red social, solicitar nuestra amistad (que aceptaremos, sin duda) y poder estar al día en las novedades tanto en lo que se refiere a los Encuentros del Barítono como a las publicaciones de "Bar&Co".

En el pasado encuentro, realizado como siempre en Ambazac (Limoges, Francia) del 21 al 23 de octubre de 2011, tuvimos mucha más participación y nuevas actividades que en ediciones anteriores. Esto, sin duda, a la "Asociación Bar&Co" nos alegra y, a pesar del duro trabajo que supone la organización de estos encuentros, nos anima a continuar y a evolucionar en las jornadas.

En la edición del 4º encuentro tuvimos novedades destacadas, orientadas a una participación más amplia de todos los asistentes en las actividades, como master-classes y conciertos de música de cámara con agrupaciones grandes de barítonos.

Gilles Trésos (baritonista del cuarteto francés Habanera) fue el especialista invitado de esta edición. Tuvimos ocasión de escucharlo en el concierto clásico (interpretando el 4º movimiento de la Sonata para violoncelo y piano de Serguei Rachmaninov y las obras para cuarteto de barítonos junto a Eric Devallon, Damien Royannais y un servidor), en el concierto contemporáneo (Gli atomi che si accendevano e radia-

vano, para saxofón barítono y electrónica, de Andrea Agostini; y Joke, para dúo de barítonos, de Alexandros Markeas, junto a su antiguo alumno Jérémie David), en el concierto de grupo (en octeto de barítonos... sí, sí, habéis leído bien: OC-TE-TO..., tocando la nueva versión de Octopodes de Eric Durand que estrenamos en el concierto del último día), en los debates sobre las pruebas de material y de instrumentos y en las master-classes que se realizó junto a Eric Devallon y Damien Royannais, el sábado y el domingo.

La otra novedad ya la habéis leído: conciertos de música de cámara en diferentes octetos (sí, sí: O-CHO...) de barítonos, en el cual se estrenaron obras de los compositores franceses Eric Durand (Octopodes, obra original para ocho trompas y que el mismo compositor ha adaptado, casi 20 años después, para ocho barítonos) y Dominique Soulat. En este concierto (de clausura de las jornadas) también escuchamos el Ensemble del conservatorio Musikene, dirigido por Eric Devallon, que interpretaron magníficamente una adaptación para saxofones de "El último tren" de



Rencontres ensayo Octeto Barítonos con Dominique Soulet



Rencontres Simon Fell (izq.) y Guilles Tressos (der.)



Rencontres Compositores invitados. Isabel Urrutia y José Luis Campana

Rubén Caballero Ortega, obra con la interpretación al barítono solista de Oriol Parés.

Otra actividad muy interesante de cara a los participantes es el taller con compositores. Este año tuvimos dos sesiones: la primera, el sábado por la tarde, en torno a la obra *Allucinazioni* de José-Luís Campana, que en el concierto contemporáneo de la noche estrenaría Eric Devallon; y la segunda, el domingo por la mañana, sobre Nun Zirade (editada en "Bar&Co) de Isabel Urrutia, con la participación de la compositora vasca y de tres alumnos interpretando por partes esta interesante obra.

Junto a los ensayos de las obras para los dos octetos (lo cual, fomentó aún más la interacción entre los participantes de esta edición, provenientes de varios países), tampoco faltaron los talleres habituales de prueba de instrumentos (que he citado antes), consulta de partituras, puesta al día de repertorio... todo ello con un gran ambiente musical y humano.

Ya anunciamos hace unas semanas en nuestro Facebook que la quinta edición, prevista para el 25 al 28 de octubre próximos, quedaba anulada. Podríamos ponernos como excusa motivos financieros (es cierto que la crisis económica europea que estamos viviendo no ayuda), de organización... aunque hubiéramos podido tirar adelante con las ganas que nos transmitís cada año con vuestra participación. Pero no va a ser posible debido a que uno de los miembros de la asociación y, a la vez, uno de los principales activos de los Encuentros, está pasando por unos momentos graves de salud y esto nos ha afectado a nivel organizativo y, sobretodo, a nivel emocional. ¡Te deseamos que te recuperes pronto y bien lo antes posible, amigo! (comprenderéis que, por discreción, no cite nombres...)

Todas las actividades previstas las mantendremos para la próxima edición en 2013. Aún no es momento para especificar detalles, pero podéis ir actualizando esta información a través de nuestro Facebook (recordad, el título de este artículo).

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



**Centro de Asistencia Técnica de Instrumentos Musicales
Servicio Técnico Oficial Selmer y Bach**

C/ Alfonso Querejazu, 5 bajo · 05003 · Ávila
www.puntorep.com · info@puntorep.com · Tlf. / Fax 920 25 68 08

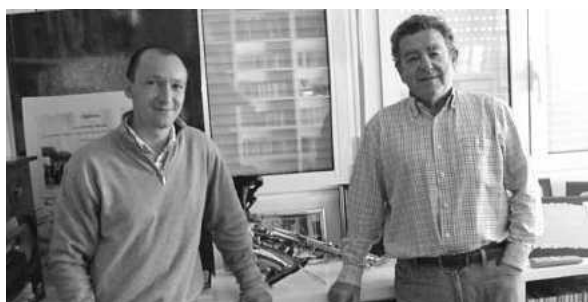




JAIME BELDA

por Miguel Asensio

Conocí a Jaime Belda en el año 1989, cuando vino a Liria como director de la Banda primitiva de la que estuvo al frente hasta octubre de 1992. A pesar de estar trabajando fuera, yo acudía a la banda y lo sigo haciendo siempre que me es posible. La solvencia como director de Jaime es sobradamente sabida logrando grandes éxitos durante su periodo al frente de la primitiva. También impartía clases de saxofón en la academia de música. Labor pedagógica, que nunca ha dejado de ejercer consciente u inconscientemente. Varios son los alumnos que recibieron sus sabios consejos en aquellos días y son hoy excelentes profesionales. Enseñaba con el ejemplo, como debe ser, con el saxofón en las manos, abordando cualquier aspecto. Recuerdo una ocasión en que me ayudó a preparar el Concertino de cámara de J. Ibert, con que facilidad ejecutaba los más intrincados pasajes con un perfecto dominio técnico y una sonoridad admirable. Con el tiempo, fui consciente de la importancia de Belda como saxofonista, sobre todo en un momento en que el panorama del saxofón en España comenzaba a cambiar. Los recitales con piano, las formaciones de los primeros cuartetos de saxofones, las primeras tomas de contacto con profesores extranjeros, el nacimiento de una nueva pedagogía en manos de los propios saxofonistas conocedores de las peculiaridades de su instrumento, que desde mediados de los setenta marcarían el devenir en la historia del saxofón en nuestro país.



M. Asensio y J. Belda

Se puede decir que he insistido hasta la pesadez para que Jaime me contase estos pormenores, me enviase información y documentación al respecto. Cada vez que me he encontrado con él, por carta, mail, teléfono, etc. Siempre, demasiado trabajo, demasiada humildad para considerarse importante o hablar de sí. Nunca llegaba el momento. Finalmente me planteó: ¿Por qué no quedamos un día, te vienes a casa y así me obligo a buscar las cosas y atenderte?

Así que esta idea me rondó por la cabeza hasta concretarla. Finalmente el día 27 de abril de 2011, me desplazé a Cartagena. El primer paso sería confeccionar una pequeña biografía donde se mostraran sus inicios, profesores, estudios, su vida como profesional en diferentes campos. Tenía preparada una pequeña entrevista que aportaría información sobre diferentes aspectos que me gustaría incluir en mi tesis.

Después de ser recibido con una amabilidad excepcional pasamos al despacho de trabajo, donde Jaime comenzó a buscar por diferentes carpetas documentación relativa a su carrera como saxofonista, mientras la conversación fluía contándome numerosas anécdotas iba explicándome detalles de las fotografías, de los conciertos con el cuarteto y como solista en diferentes formaciones, de sus experiencias con Daniel Deffayet, de la sucinta correspondencia con Marcel Mule, de su trabajo como pedagogo, y un largo etcétera. Mi preocupación era el poder retenerlo todo, pues aun no habíamos comenzado a grabar la entrevista.

Jaime Belda Cantavella, Nacido en Font de la Figuera (Valencia), comenzó sus estudios, como tantos músicos, en la banda de su pueblo natal, donde se inició con el saxofón. En 1967 por oposición pasa a formar parte de banda de infantería de Marina en Cartagena dedicándose plenamente al estudio del saxofón pero sin poder olvidar los estudios anteriormente iniciados de piano, contrapunto, fuga y composición, dirección de orquesta, etc, por lo que se traslada a Madrid para concluirlos con las máximas calificaciones en el Real Conservatorio Superior de Música. Fueron sus profesores Leocadio Parras, Victoriano Echevarría, Francisco Calés Otero, Román Alís, Antón García Abril y Enrique García Asensio. Sin dejar de estudiar el saxofón, llegó un punto en que las aspiraciones como saxofonista no podían avanzar, ya que en aquel momento el instrumento estaba enmarcado exclusivamente en el contexto de las bandas de música militares y civiles. Él ostentaba el cargo de solista de saxofón en la banda de música de infantería de Marina en Madrid, de la gran Banda de músicos valencianos en Madrid, e incluso había colaborado con la orquesta nacional y con la orquesta de la RTVE. El saxofón como instrumento concertante, incluso en la música de cámara, cuartetos u ensembles, era impensable. Incluso se planteó el abandonar el saxofón al creer agotadas todas sus posibilidades. No obstante, la causa-

lidad, como acontece en las situaciones de crisis, salió al encuentro. Fue decisivo el que escuchara dentro de la programación de Radio 2 el Concierto para saxofón, trompeta y cuerdas de Jean Rivier, en una magistral interpretación de Daniel Deffayet. Aquel sonido, aquel vibrado, aquella técnica le cautivaron hasta el punto de determinar: Tengo que continuar, encontrar a esta persona para que me oriente y me de clases. Así pues en el año 1977, y no sin pocas dificultades, asistió a los cursos de la academia internacional de verano de Niza. Por su condición de militar y debido a la situación política española, en plena transición a la democracia tubo incluso que pedir permiso al ministro de defensa para poder salir del país. Por no decir de la extrañeza en el ministerio de asuntos exteriores al intentar, sin éxito, solicitar una beca ¿para estudiar Música?, ¿Saxofón?.



J.M. Londeix y J. Belda

El conocimiento de un nuevo repertorio, Desenclos, Rivier, Ibert, etc, volvió a ilusionarlo con el estudio del saxofón. También estudió en menor medida y en este mismo marco de los cursos estivales de Niza con otro de los grandes maestros del saxofón, Jean Marie Londeix. Su ilusión renovada le lleva a interesarse por un concurso para saxofón que se celebraba en Francia, ante la petición de información y para su sorpresa su carta fue contestada por Marcel Mule que estaba designado como presidente del jurado, quien se alegraba de que en España hubieran saxofonistas interesados en el concurso. Lamentablemente no pudo participar en el concurso por no encontrarse dentro del plazo de inscripción, no obstante las palabras de "Le Patron", una de cuyas cartas adjuntamos, le animaron a seguir luchando por la causa de nuestro instrumento:



Sanary, 25 - 7 - 78

Estimado Sr.,

Espero disculpe mi respuesta tardía a su carta del 21 de junio, ya que no conozco la lengua española y me he visto obligado de enviar su carta a un amigo de París para que me la tradujera. Si me escribe de nuevo, sería preferible que lo haga en francés o en inglés para así obtener una respuesta más temprana.

Comprendo sus dificultades para dar a conocer el saxofón en España como es debido. Incluso en Francia, donde hay un importante movimiento, mucha gente no conoce este instrumento más que a través del Jazz, lo cual es una lástima. Hay, afortunadamente, numerosos profesores, antiguos alumnos del conservatorio, que enseñan en un centenar de escuelas de música y que forman una cantidad importante de alumnos. Es un trabajo a largo plazo que exige mucha paciencia y perseverancia.

Aquí, hace treinta años, no teníamos tampoco profesores cualificados y las clases de saxofón eran impartidas por clarinetistas, oboistas o fagotistas. Desde que hay una clase en el Conservatorio de París, esto ha cambiado y el saxofón comienza a conocerse mejor. No obstante, aún queda mucho por hacer.

Hace usted bien en ir cada año a Niza donde se puede documentar de forma útil y oír a otros saxofonistas. Tendrá usted mismo más autoridad para encontrar nuevos adeptos.

Me pide usted varios consejos, pero el único que puedo darle es el de tener el ardor y la felicidad necesarias para cumplir una tarea ingrata donde las haya. No obstante, por el momento, es necesario sobre todo convencer a los jóvenes que el saxofón no es sólo el instrumento que conocemos en el Jazz y que posee los recursos necesarios para compararlo a cualquier otro instrumento.

Le deseo el mejor de los éxitos en su país donde la música ocupa lugar tan bello y le ruego crea en mis mejores sentimientos.

Fdo. Marcel Mule

Siguiendo estas pautas, en esta época, Jaime se inició como pedagogo impartiendo docencia particular e introduciendo toda esta nueva visión del instrumento, que algunos alumnos y compañeros compartieron viajando también a Niza. Paralelamente fundó el Cuarteto de saxofones Adolfo Sax, uno de los primeros grupos de estas características formados en España. Pese a lo complicado de poder reunirse para ensayar, Jaime recuerda aquellas agradables tardes en las que tanto disfrutaban desarrollando esas nuevas sonoridades y descubriendo las posibilidades tímbricas de la familia del saxofón. Sus componentes eran:

- Francisco Garnica. Soprano solista de la banda de música de S.M el Rey. Saxofón soprano.
- Jaime Belda. Alto solista de la banda de música del ministerio de Marina. Saxofón Alto.
- Vicente Morato. Tenor solista de la banda de música de S.M el Rey. Saxofón Tenor.
- Martín Rodríguez. Barítono solista de la banda de música de S.M el Rey. Saxofón Barítono.

Significativa es la reseña que citamos y que aparece en numerosos programas de mano:

El cuarteto de saxofones Adolfo Sax se crea con este nombre para rendir merecido homenaje a este gran inventor, y al mismo tiempo nuestro objetivo es difundir contribuir a elevar la categoría de este bello instrumento a la altura que a nuestro juicio merece.

El Cuarteto se presentó en público el 22 de abril de 1978, en la Sociedad Artístico Musical de Picasent (Valencia) con un programa formado principalmente por composiciones propiamente escritas para este tipo de formación (Bozza, Boucard, Pierné, Desenclos, Ibert) más alguna trascrición de música española (Granados, Falla).

Fueron unos años de intensa actividad, recorriendo con sus conciertos diversos lugares de la geografía nacional como Pontevedra, donde alcanzaron un notable éxito. La prensa reflejaba:

El Cuarteto de saxofones ayer en la sociedad Filarmónica. El concierto había despertado mucho interés, congrego gran cantidad de amantes de la buena música, que se deleitaron con el extraordinario concierto ofrecido por dicha agrupación. En su completo programa, interpretó obras de, M.Boucard, J.Rivier, J. Pierné, E.Bozza; López Calvo, A. Desenclos, Granados y Falla, que fueron repetidas y largamente aplaudidas¹.



Jaime Belda

Hay que puntualizar que en la época este tipo de formación camerística constituía una novedad que sorprendía gratamente al público, ya que hasta entonces el saxofón en España estaba asociado mayoritariamente a las bandas de música y orquestas de baile, y en menor medida al jazz que comenzaba a consolidarse. El cuarteto Adolfo Sax se mantuvo activo hasta 1981, actuando en Zamora, Elda, Orense, Palencia, Sonseca, Madrid, Altea, Yecla, Valladolid, Guadalajara, Burgos, etc.

A este respecto Belda nos comentaba: *Fueron unos años muy ilusionantes, puesto que veíamos la posibilidad de que el saxofón surgiera de la precaria situación en la que se encontraba y que los compositores se interesaran por el instrumento.*

Cabe resaltar el concierto realizado el 4 de mayo de 1979 en el Museo Español de arte contemporáneo de Madrid, donde se estrenó un cuarteto compuesto por Jaime Belda. El Cuarteto consta de los siguientes tiempos, Allegro, Lento-Misterioso y Allegro-rondo. En palabras del propio compositor:

Al escribir este cuarteto he querido aportar mi modesta, pero entusiasta colaboración a la difusión de este instrumento. El cuarteto consta de tres movimientos y esta escrito en forma eminentemente tradicional. Sin renunciar al sistema tonal se desenvuelve dentro de una armonía libre en función del lenguaje que, sin ser revolucionario ni vanguardista, se expresa dentro de un estilo actual y moderno.

La prensa también se hizo eco del estreno: *Jaime Belda treinta y siete años- es él mismo saxofonista. Se advierte en la buena, muy adecuada escritura de su obra que lleva por titulo "Cuarteto de saxofones" e interpretaron espléndidamente con él, que toca el alto, Francisco Garnica, soprano; Vicente Morato, tenor, y Martín Rodríguez, barítono. A los efectos de la versión fue lo mejor de la noche. Quizá también me haya parecido la obra más redonda en el juego contrapuntístico, los úni-*

¹ Diario de Pontevedra 23/11/1978.

sonos, el armonioso curso con cierta proximidad al clima francés del postimpresionismo. Gratas las sonoridades, empastados los intérpretes, la sensación fue muy positiva². La sala se llenó y el público aplaudió con intensidad las obras escuchadas, la presencia de sus jóvenes autores y las interpretaciones de un excelente cuarteto de

saxofones (el Adolfo Sax) _ realmente magnífico, por coherencia y sonoridad...³

Dentro de lo anecdótico, diremos que el cuarteto ofreció el 19 de junio de 1980 un concierto durante la cena de Honor de SS.MM. los Reyes, después de un variado programa compuesto por:

Marcha de los pequeños soldados de plomo	Pierné.
CzardasIturralde.
Tema con variacionesLópez Calvo.
Tres piezasAlbeniz.
AdagioAlbinoni.
Danza nº11Granados.
DanzasFalla.
El pequeño NegroDebussy
SerenataMozart.
Oración del ToreroTurina.
Introducción y variaciones sobre un tema popularPierné.

Finalizaron el concierto interpretando El Himno Nacional, arreglado para la ocasión, siendo felicitados por los monarcas.

El saxofón llegó a alcanzar cierto auge, aunque sin alcanzar la antigua quimera de formar parte de la orquesta sinfónica. Según la opinión de Jaime Belda, este desarrollo estuvo frenado en parte por su incursión y casi total dedicación dentro de la música contemporánea. Resaltemos que el saxofonista no está en contra de este tipo de música, no hay que olvidar que fue uno de los pioneros en su interpretación con el saxofón en España. Componente del grupo Alea dedicado exclusivamente a la interpretación de esta música, formado en 1967 por compositores⁴ y alumnos del Conservatorio de Madrid vinculados a juventudes musicales. Posteriormente también fue componente del Grupo Sonda:

... está formado por compositores e intérpretes que dedican su actividad a las manifestaciones musicales del último momento. Lo mismo abordan la música instrumental y vocal que las manifestaciones menos convencionales y más características de la vanguardia como el "Happening" o "el teatro musical" ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y TVE.

... Román Alís en las palabras previas de presentación destacó la personalidad de los compositores incluí-

dos y advirtió como se había estructurado el programa, de forma que se iniciaba con el "Cuarteto op.22" (Viola, clarinete, saxo tenor y piano) de Antón Webern, que era una de las obras más trabajadas dentro de su corriente, por este compositor. La obra de Carmelo Bernaola para piccolo, flauta, saxo y dos percussionistas, titulada "Superficie 3" se ha estructurado por el sistema de bloques y la libertad de los artistas, como en la siguiente de Ramón Barce "Canada trio" para flauta, piano y percusión, comportan un cierto modo de la forma aleatoria en la cual los artistas disponen de una libertad bastante grande. Esta circunstancia hace imposible que se ejecute dos veces en la misma forma una página musical⁵.

Precisamente, a finales de los sesenta, su vinculación con juventudes musicales le llevó a ser becado para formar parte de una orquesta sinfónica en Wuirkershein (Alemania) para interpretar Juana de Arco en la hoguera de Arthur Honegger, obra en la que se requieren tres saxofones altos. Recuerda Jaime el impacto que le causó el escuchar a los demás saxofonistas en las pruebas selectivas, no solo por su cuidada sonoridad y fraseo, sello indiscutible de la escuela creada por Marcel Mule,

2 Fernández- Cid. ABC 6/5/1979.

3 Informaciones 12/4/1979.

4 Entre ellos Arturo Tamayo y Tomás Marco, gran amante del saxofón quien lo incluye en numerosas composiciones tanto camerísticas como en el ámbito orquestal. El grupo Alea dirigido por él estrenó el 23 de febrero de 1967, Jabberwocky, en la que Jaime Belda interpretó el papel de saxofón tenor. Posiblemente su obra Kwaidan sea la más conocida, fue estrenada el 14 de agosto de 1988 por Manuel Miján, a quien está dedicada en el VII Congreso Mundial de saxofón celebrado en Tokio (Japón).

5 Chez Pedrote. Actuación del grupo Sonda en el teatro Lope de Vega. ABC. Edición de Andalucía. 12/2/1978.

sino también por un repertorio que era totalmente desconocido para los saxofonistas españoles.

Aquí cabría abrir un paréntesis de reflexión ante la clara diferencia entre los saxofonistas formados en España anteriormente a estas tomas de contacto con profesores extranjeros, principalmente franceses y la incorporación de la enseñanza del saxofón en los conservatorios. Tradicionalmente el saxofón en España sufrió alarmantes carencias formativas. Cuando no aprendido de manera autodidacta, enseñado por clarinetistas u oboístas desconocedores de la idiosincrasia propia del instrumento. En casos más afortunados por propios saxofonistas formados por la experiencia. Hasta los años setenta, la mayoría de los solistas o instrumentistas de renombre, pertenecientes a Bandas militares o Municipales, ejercían paralelamente la docencia de manera particular. Poca información poseemos sobre ellos, acaso algunos nombres que se forjaron en el oficio tras décadas detrás de los atriles, forzados a interpretar, en ocasiones, pasajes complicados e intrincados fruto de transcripciones que les proporcionaron un mecanismo, incluso un virtuosismo relevante. Estos excelentes músicos de la primera mitad y parte de la segunda del siglo XX, eran buenos solfistas e interpretes pero era casi inexistente la metodología y un repertorio específico para el instrumento al margen de su utilización en el contexto bandístico. Luis Pollan, Vicente Pastor Torregrosa, Antonio Minaya Grille, Manuel Moltó y Antonio Daniel Huguet entre otros muchos fueron grandes maestros del saxofón que merecen ser recordados por su meritoria labor en pro del saxofón en nuestro país.

El verdadero cambio vino con la transición política, el ambiente aperturista y las inquietudes culturales que hicie-

ron posible la organización de cursos de formación, en que profesores extranjeros con un conocimiento y visión mas formada del instrumento vinieron a España, facilitando así el que un mayor número de saxofonistas pudiera estudiar con ellos.

Como pedagogo Jaime Belda también transmitió sus conocimientos fruto de su experiencia y formación, principalmente con Daniel Deffayet a numerosos alumnos de manera particular, en las diversas escuelas de música donde ha tenido la oportunidad y por un breve periodo de tiempo durante los años ochenta en el Conservatorio Oscar Esplá de Alicante. Fue solicitado por el entonces director del conservatorio Vicente Perelló para poder ofrecer esta asignatura impartida por un verdadero especialista, no obstante la plaza no estaba dotada económicamente por lo que su continuidad, pese a numerosos esfuerzos, no fue lo duradera que cabría esperar. Impartió cursos de perfeccionamiento en Buñol (Valencia), Conservatorio de música de Cartagena (Murcia) y conservatorios superiores de Música de Zaragoza y Alicante. Entre sus muchos alumnos, citaremos a José Peñalver, Antonio Salas, Sixto Herrero, Israel Mira, Javier de la Vega o Ramón Calabuig, que pertenecen a la primera generación, por definirlo de alguna manera, de profesores de saxofón que ocupan plaza específica del instrumento en diferentes conservatorios españoles.

En su faceta de intérprete, mostró las posibilidades del saxofón como instrumento concertista. Los recitales efectuados a mediados de los 80, dieron a conocer en España un nuevo repertorio exclusivamente compuesto para el instrumento. Como ejemplo mostraremos un programa ofrecido conjuntamente con el pianista Jesús Gómez en el aula de cultura de Murcia, el 15 de mayo de 1985:

I parte

Concierto en Mib A. Glazounov.

Allegro Moderato

Andante

Allegro

Concertino da Camera J.Ibert.

Allegro con moto

Larghetto

Animato Molto

Podemos observar la complejidad y extensión del recital, en el que se encuentran algunas de las obras más importantes compuestas para saxofón.

Desde finales de los años ochenta, centró su actividad en la dirección, faceta en la que ha sobresalido al frente de las numerosas agrupaciones en las que ha estado, entre ellas la banda de música de infantería de Marina de Cartagena, banda primitiva de Liria (Valencia), Orquesta de

II Parte

Seis Piezas R. Gallois.

Ballade

Intermezzo

Ronded

Lied

Valse

Finale

Prelude, Cadence et Finale A. Desenclos.

jóvenes de la región de Murcia, banda de Torrevieja y de Sauces, entre otras.

Muchas Gracias Jaime, por haberme concedido este tiempo y por compartir con todos nosotros tus experiencias, espero que tu ejemplo de tenacidad en el trabajo, dedicación e ilusión, recale en las nuevas generaciones de saxofonistas.



MADE IN
100% FRANCE

SAXOPHONES

SUPER ACTION 80 SERIE II • SERIE III



SONATA PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO (Edison Denisov)

por Luis Gonzalo



1. ANÁLISIS ESTÉTICO

1.1. Datos biográficos del compositor

Denisov, Edison (Tomsk, 6 de abril de 1929; París, 24 de noviembre de 1996)

Su padre, ingeniero eléctrico, muere en 1940, por lo que debe adoptar decisiones importantes desde su infancia, lo que le facilita una madurez muy temprana.

Después de sus primeros acercamientos informales a la guitarra y al clarinete, sus primeras clases serias de piano las recibe en su ciudad natal a partir de 1946, en la Escuela de Música de Tomsk. Su primera actividad composicional data también de este momento. Simultáneamente, se gradúa en Física y Matemáticas en la Universidad de Tomsk, finalizando su tesis sobre el análisis de las funciones en 1951. Esta formación matemática se dejará sentir en sus composiciones a lo largo de toda su obra. La Sonata para saxofón alto y piano no constituye una excepción en este sentido.

Es este el momento en que Denisov debe tomar una decisión vital importante. Envía varias de sus partituras a Shostakovich, con el objetivo de elegir definitivamente su camino, bien como ingeniero bien como compositor. Éste le encamina hacia la dirección musical y le aconseja estudiar con Shebalin en el Conservatorio de Moscú, donde terminaría enseñando análisis, composición y contrapunto.

Junto a Andrey Volkonsky, Denisov fue uno de los líderes más importantes de la generación rusa posterior a Shostakovich, no sólo como compositor, sino también como ideólogo de la nueva vanguardia, profesor y enlace entre los compositores de la Europa occidental como Nono, Boulez, Stockhausen y Maderna, durante los últimos años de la década de 1950.

Sus primeras composiciones son influidas por la música de Prokofiev, afín a la tradición soviética, más que por Shostakovich. Pero su interés por Hindemith y Bartók se manifiesta pronto en sus trabajos, al tiempo que en el

segundo lustro de los años 50 descubre otra corriente en boga en este momento, las técnicas de la Segunda Escuela de Viena. Su primera gran obra, *El sol de los incas*, dedicado a Boulez, fue compuesta a finales de los años 50.

Sin embargo, el trabajo con mayor impacto entre los compositores de esta etapa es su *Trío para Cuerda*, compuesto a final de la década de 1960 como homenaje al temprano modernismo del siglo XX, y con influencia de los patrones seriales de Webern y Boulez y estructura formal similar a la obra homónima de Schoenberg.

1.2. Análisis estético de la *Sonata para saxofón alto y piano*

Compuesta durante el verano de 1970 a petición de Jean Marie Londeix durante una visita a Moscú, y estrenada por él mismo en el Segundo Congreso Mundial del Saxofón celebrado en Chicago, el 14 de diciembre del citado año, propicia la inserción del saxofón en la composición de la música más vanguardista más que ninguna obra hasta este momento. Despertó definitivamente el interés por este instrumento en la generación de compositores posterior a la Segunda Guerra Mundial. Se ha convertido en una de las obras más representativas e interpretadas del repertorio saxofonístico.

En esta obra, Denisov mezcla técnicas derivadas de la composición serial, acompañadas de influencias derivadas de su gusto por la música de jazz de Thelonious Monk, Miles Davis, Duke Ellington y Oscar Peterson, fundamentalmente en el tercer movimiento, compuesto como un trío de saxofón, contrabajo y piano.

2. ANÁLISIS FORMAL

2.1. *Allegro*

Obra atonal con pensamiento serial, a pesar de lo cual presenta una estructura formal de rondó-sonata: el tema A en el desarrollo no aparece transportado, por lo que tiene carácter de estribillo (ver c. 42). Además, para corroborar esta estructura, este movimiento finaliza con

el tema A y no con el tema B, siendo esto último característico de la forma sonata estricta.

Paralelamente a la forma rondeau-sonata se inserta un elemento intrusivo con notas repetidas (cc. 7, 8, 10) que provoca una sensación brutalista, intercalando pasajes melódicos y pasajes percusivos a la manera en que lo hace Stravinsky, por ejemplo, en *La Consagración de la Primavera*. También es un gesto típicamente debussyano; lo encontramos, por ejemplo, en sus Preludios.

- Exposición: cc. 1-40. A su vez, en esta sección:
 - Tema A: cc. 1-15; articulación más común, *legato*, carácter *cantabile*.
 - Puente: cc. 17-21
 - Tema B: cc. 22-40; caracterizado por la articulación *staccato*, su carácter rítmico y los sonidos repetidos.
- Desarrollo: cc. 42-98
- Reexposición: cc. 100-117

El intervalo generador del material temático en este movimiento es la 2ª menor, tanto ascendente como descendente, o bien su intervalo invertido, la 7ª mayor. Observar, por ejemplo, los seis primeros compases. Este intervalo, junto con la 4ª aumentada o su inversión, la 5ª disminuida, es muy importante para eliminar cualquier sensación tonal.

El material temático de este movimiento resulta de una serie que comprende los doce sonidos de la escala temperada, cc. 1-6, ordenados de la siguiente forma:

Re-Mib-Do-Si (piano)-Do#-Sol#-La-Sib-Fa (piano)-Sol-Mi (piano)-Fa#

Entre los cc. 1-4 se desarrolla el material temático a1, con un eje de simetría entre la tercera y la cuarta semicorchea del c. 2, puesto que los intervalos entre las notas son los siguientes:

- c. 1: 2ª menor ascendente, 3ª menor descendente
- c. 2: 6ª disminuida ascendente (inversión de la 3ª aumentada)=4ª justa (do#-lab)
- c2: 7ª mayor descendente (inversión de la 2ª menor), 6ª mayor ascendente (inversión de la 3ª menor)

2.2. Lento

Escrito con carácter improvisatorio y estructura rapsódica libre, tiene el carácter de una meditación con el saxofón como instrumento solista, puesto que el piano úni-

camente interviene en los pentagramas 10, 11 y 12, cerca del final.

La estructura del movimiento es aditiva. El material temático deriva de la primera frase (pentagrama 1 y dos primeras partes del segundo pentagrama). Este material reaparece variado y brevemente desarrollado a lo largo de todo el movimiento.

La serie aparece desarrollada hasta la mitad del cuarto pentagrama con el orden siguiente (sonidos en do): la -nota superior del multifónico inicial-, si, do, mib, re, reb, sib, lab, mi, farol, fa#.

La primera sección, hasta el silencio central del quinto pentagrama, se desarrolla con lab como centro. A partir de este punto, el centro se desplaza a si.

El material temático que sirve como base para la estructura y desarrollo de este tiempo es el siguiente:

- a1: partes 6 y 7 del primer pentagrama.
- a2: partes 9 y 10.
- a3: dos primeras partes del pentagrama segundo.

Reapariciones variadas de este material:

- 5ª, 6ª y 7ª parte del tercer pentagrama: reaparece a1 desarrollado, con la inclusión del tresillo.
- 1ª parte del pentagrama 5: variación de a1.
- 1ª parte del pentagrama 6: reaparece a2 variado.
- partes 5ª, 6ª y 7ª del pentagrama 6: reaparece a3.
- 2 últimas partes del pentagrama 9: a3 con variaciones.
- 2 primeras partes del pentagrama 10: reaparición del material temático a3
- última parte del pentagrama 11: reaparición del material temático a2.
- último pentagrama del saxofón: reaparición de a1.

La primera sección de este movimiento se articula con el sonido fa (lab del piano) como centro (cinco primeros pentagramas):

- reposo sobre fa en el final del segundo pentagrama y comienzos del tercero.
- movimiento fa-sib de la tercera parte del pentagrama 5; reposo similar a una cadencia plagal.

El multifónico inicial, disonante por la novena menor la#-si en sonidos del saxofón, sirve como enlace con el

Allegro anterior a partir de su nota más aguda, el fa# del saxofón -la para el piano-, nota final del primer movimiento de la *Sonata*.

Por tanto, con el objetivo de destacar este efecto, interpretaremos con menor sonoridad las notas graves del multifónico, con el fin de que no emborronen la nota aguda. Detallaremos algunos ejercicios para la interpretación correcta de los multifónicos en el apartado correspondiente al análisis didáctico.

La "técnica de las curvas melódicas" cobra importancia en el desarrollo de los motivos de este tiempo, en concreto las curvas:

- ascenso-descenso-ascenso-descenso (a1)
- a scenso-descenso (a2)
- descenso-ascenso-descenso (a3)

Las dos subsecciones no melódicas, correspondientes a los pasajes de los trémolos (final del pentagrama 7 y 8; final del pentagrama 10 y 11), constituyen un material contrastante respecto al carácter cantabile y expresivo del resto del *Lento*, como había sucedido con el *Allegro* y los ritmos percusivos del piano, recurso que conecta a Denisov con Stravinsky y la *Consagración*.

2.3. *Allegro moderato*

Compuesto a la manera de un trío de *jazz* para saxofón alto, piano y contrabajo, con el piano realizando el papel del contrabajo en su mano izquierda, encontramos algunos elementos estilísticos propios de la música afroamericana:

- fuerte pulsación rítmica a lo largo de todo el movimiento; por ejemplo, en los *ostinati* del piano en los cc. 1-12, o 21-22.
- el *pizzicato* del contrabajo en la sección A inicial, realizado por la mano izquierda del piano.
- anticipaciones rítmicas, por ejemplo, al final de la tercera parte del c. 10, al final de la cuarta parte del c. 14, c. 18 en el piano, cc. 59-63 en la parte de saxofón.
- estructura de *call and response* -pregunta y respuesta-; por ejemplo, en la Sección B del movimiento, pregunta del c. 21 en el saxofón y respuesta en los cc. 23 y primera mitad del 24; en la sección C, pregunta del saxofón en el c. 46 y respuesta en el c. 47.
- fórmulas rítmicas danzables características del *ragtime* y el *swing*, en la sección B.
- acordes de 7ª con la 9ª y 11ª añadidas; por ejemplo, el acorde fa-la-do-mib-solb-sib (V de sib) en las dos últimas partes del c. 20 en el piano.

Estructura formal con cuatro amplias secciones y una codetta final:

- Sección A: cc. 1-20
- Sección B: cc. 21- 3ª parte incluida del c. 43
- Sección C: 4ª parte incluida del c. 43- 3ª parte incluida del c. 53
- Sección D: 4ª parte del c. 53-c. 75 incluido. A su vez, comprende dos subsecciones:
 - c. 53 a la 4ª parte incluida del c. 69.
 - subsección cadencial desde la penúltima parte del c. 69 al c. 75 incluido.
- Codetta: c. 76-c. 85.

El movimiento comienza con sonoridad modal con centro en do, en el ostinato de los dos compases iniciales del piano - ver movimiento sensible/tónica entre la última parte del c. 1 y primera parte del c. 2?si a do-. Estos compases se repiten sin variación entre los cc. 1-12.

El saxofón expone la serie de doce sonidos en el c. 3:

- re, mib, do, si, do# sol#, la, sib, sol, fa#, mi, fa.

Además, esta primera sección se cierra con la resolución en do del saxofón, en la última parte del c. 20, intensificada por el *slap* (slp) sobre el re anterior, articulación que imita el *pizzicato* de las cuerdas. Al tiempo, el piano termina esta sección con un acorde de 7ª de dominante con la 9ª menor y la 11ª mayor añadidas (fa-la-do-mib-solb-sib). Este acorde debería resolver en sib como tónica. Sin embargo, queda sin resolver, hecho que se produce en el c. 23 en las dos primeras partes del saxofón, con el sib de larga duración (blanca).

La segunda sección comienza de nuevo con un *ostinato* del piano (c. 21), imitación del *pizzicato* del contrabajo. El paso sol#-la entre la 6ª y la 7ª corcheas sugiere una sonoridad modal con centro en la. La sección se cierra, como ha sucedido en la sección A, con un acorde de 7ª de dominante con la 9ª mayor añadida en la tercera parte del c. 43 en el piano -sol-si-re-fa-la- que resuelve en el do del saxofón tras la nota anterior si como sensible (penúltima corchea de la figuración 5:4).

La tercera sección es la más *jazzística* del movimiento, como podemos apreciar en su ritmo más característico, semicorchea con puntillo-fusa, con reminiscencias de las *big bands* de *swing* de Nueva Orleans de la década de 1930. Tiene una sonoridad modal con centro en reb a lo largo de la mayor parte de su extensión. De las cua-

tro secciones principales del movimiento es la única que no comienza con un *ostinato* en el piano. En esta parte, el piano desarrolla un papel más melódico que de acompañamiento, como demuestran, por ejemplo, los siguientes pasajes, en los que el saxofón realiza los mismos sonidos una octava más graves respecto a la mano derecha del piano y al unísono con su mano izquierda:

- 2 últimas partes del c. 46.
- 3 últimas partes del c. 47.
- 2 últimas partes del c. 48.
- 2 primeras partes del c. 49.
- primera parte del c. 50.

Esta tercera sección finaliza, en la mitad del c. 53, con un acorde de 7ª de dominante en el piano (lab-do-mib-solb-si-re-fa) con la 9ª aumentada, la 11ª aumentada y la 13ª mayor sin resolver en un acorde de reb como tónica.

La sección D -recordemos, de la mitad del c. 53-c. 75 incluido- comienza con un nuevo *ostinato* en la mano izquierda del piano con el acorde de re mayor con 7ª desplegado en corcheas -re-fa#-la-do#-. Esta sensación de re mayor predomina a lo largo de toda esta sección. En las partes tercera y cuarta del c. 59 se despliega de nuevo el acorde de 7ª de dominante de re mayor (la-do#-mi-sol) que, de nuevo, queda sin resolver. En los cc. 61 y 62, acordes de nuevo de 7ª de dominante sobre lab (lab-do-mib-solb) cuya resolución se produce brevemente sobre una semicorchea de seisillo en la penúltima parte del c. 62 del piano. La subsección cadencial, sin centro modal ni tonal claro, finaliza con una sensación suspensiva sobre el mib sobreagudo del saxofón -última nota del c. 75- antes de dar comienzo la *Codetta* final.

Resulta característico en esta *Codetta* la reutilización de material variado de los dos primeros movimientos de la obra -de nuevo reaparece la *técnica de las curvas melódicas*-. Citamos como ejemplos:

- última parte del c. 78: giro característico del *Lento* ampliado (5ª parte del tercer pentagrama en el segundo movimiento).
- cuatro últimas partes del c. 80 (última parte del c. 59 y c. 60 en el primer movimiento de la obra).
- 2 últimas partes del c. 82, c. 83 y c. 84 en el final del tercer movimiento (cc. 114-117 en el primer movimiento) con final en el mismo centro modal -la- en el saxofón y ritmos percusivos característicos también del final del *Allegro* en el piano.

3. ANÁLISIS DIDÁCTICO

3.1. Allegro

Para interpretar esta obra, que podemos englobar dentro de la llamada "música contemporánea", hace falta un dominio total del instrumento. A mi juicio, lo más importante no son los llamados "efectos", aunque es obvio que hay que saberlos realizar, sino el color de base del timbre. Para poder tocar este tipo de música con calidad interpretativa, es preferible utilizar una boquilla abierta, A28 de Vandoren es una buena opción, y una caña más bien floja, Vandoren del nº 3, que sea flexible. Este material es más difícil de dominar que el clásico boquilla cerrada-caña dura, aunque permitirá al alumno obtener un timbre fluido y homogéneo, y le ofrecerá la posibilidad de alcanzar los matices más extremos demandados (ppp del c. 34 y fff del c. 114).

La variedad de ataques en todos los registros (incluido el sobreagudo cc. 72 y 73) unido al uso de matices extremos, constituye una de las dificultades mayores de la pieza. Para trabajar la diversidad de emisiones que el compositor requiere en este *Allegro* propongo la realización de los siguientes ejercicios:

- partiendo del extremo grave de la tesitura (Reb3 para el piano) practicar cada ataque sobre la misma nota en grupos de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 notas aumentando, progresivamente, la velocidad metronómica y variando los matices, desde ppp hasta fff.

La realización del *frullato* en el registro grave (cc. 61, 63, 64) constituye otra de las dificultades de la escritura de la obra. Para superarla, propongo la realización del siguiente ejercicio, puesto que suele resultar dificultoso para los alumnos soplar y pronunciar la consonante "r" simultáneamente, realizando ataques precisos desde el comienzo de la nota:

- sin instrumento, soplar como si tocásemos f o ff, pronunciando la consonante "r" al mismo tiempo y de forma ininterrumpida.
- ya con saxofón y partiendo de la nota sol de la segunda línea (Sib3 para el piano) descender cromáticamente hasta el extremo grave en los matices f y ff.
- practicarlo en figuras cada vez más cortas y aumentando progresivamente la velocidad.

Otra de las dificultades fundamentales de la pieza es la realización del vibrato en los registros agudo y sobreagudo, como sugiere el compositor con la indicación espres-

sivo de los cc. 60 y 72, en valores muy cortos. Para practicar, partiendo del Do con llave de octava (Mib4 para el piano) realizar la escala cromática ascendente abarcando una octava justa completa (hasta Mib5; registro sobreagudo del saxofón desde La5) y descendente. Realizar este ejercicio en figuras de menor duración progresivamente y con la semicorchea como pulso, partiendo de las negras hasta alcanzar los valores propuestos en estos compases (corcheas y semicorcheas).

Hasta el momento no existen prácticamente métodos para trabajar los "efectos" de la música contemporánea. Los métodos de Hubert Pratti y Guy Lacour constituyen uno de los escasos ejemplos con los que contamos. Por tanto, una labor fundamental del docente actual de saxofón será ayudar al alumno a desarrollar su propia metodología de trabajo para la música contemporánea, encaminada a conseguir:

- dominio preciso de las emisiones.
- dominio del registro sobreagudo.
- los diversos efectos mencionados: *flatterzung*, *slap*, sonidos eólicos, invertidos, *glissés*.
- los multifónicos aislados y enlazados, tanto consonantes como disonantes.

3.2. Lento

La interpretación de los multifónicos supone un dominio previo de la técnica de la embocadura y su flexibilidad, en especial de la presión ejercida por los labios, el soplo y la posición de la garganta. Para la interpretación correcta de los multifónicos filados propongo los siguientes ejercicios progresivos:

- con la digitación indicada, tocar cada nota del multifónico aislada; empezar alternativamente desde el grave, agudo o nota media, primero en *mf* y después buscando la realización de los reguladores.
- tocar el multifónico completo en un matiz cómodo, por ejemplo, *mezzoforte*.
- tocar el multifónico indicado con su duración e indicación dinámica correspondiente.

La interpretación regular de los trémolos constituye otra de las dificultades de este Lento. Para realizarlos correctamente propongo la siguiente secuencia progresiva de ejercicios:

- realizar el trémolo en semicorcheas a velocidad cómoda.

- aumentar progresivamente la velocidad hasta que sea posible.
- tocar el trémolo en fusas.
- aumentar progresivamente la velocidad alcanzando la regularidad rítmica a partir del movimiento de los dedos.
- incluir después los reguladores, dinámicas y ritmos indicados.

La realización de los microintervalos supone otro punto de ruptura respecto a la música tradicional que dificulta el contacto del alumno con este movimiento. Para adquirir agilidad con los microtonos propongo realizar la escala ascendente y descendente de memoria, desde la nota más grave del registro tradicional hasta la más aguda y viceversa, tanto en fuerte como en piano. Después, realizarla en el matiz *ppp*.

3.3. Allegro moderato

Los recursos compositivos que presentan mayor dificultad interpretativa en este *Allegro Moderato* son los siguientes:

- grupos irregulares ejecutados a gran velocidad. Aparecen a partir de la segunda sección. Para practicarlos, trabajar de memoria lentamente cada grupo sin tocar como trabajo previo al instrumental. Después, iremos incrementando, una vez interiorizados, su velocidad de ejecución. Insertarlos después en el discurso musical. Finalmente, trabajarlos con el piano, buscando la conjunción rítmica entre los dos instrumentos.
- anticipaciones rítmicas, por ejemplo, en los cc. 52, 59, 61, 62. Trabajar con metrónomo a velocidad inicial cómoda habituándose a sentir los ritmos sincopados muy rápidos.
- acentos sobre sonidos insertados en *crescendos* (cc. 56, 62, 63). Practicar de memoria sobre las escalas diatónicas en *crescendo* progresivo aumentando progresivamente la velocidad de ejecución. Después, trabajar cada pasaje de la obra lentamente y de memoria. Aumentar progresivamente la velocidad e insertar esta articulación en el discurso final.
- microintervalos (c. 69 y 82): como trabajo mecánico de preparación previo, ejecutar la escala en microintervalos ascendente y descendente de memoria a velocidad inicial cómoda, en los matices *p*, *mf* y *f*, con el objetivo de aprender la digitación y habituarnos a la sonoridad de los cuartos de tono. Después, trabajar de memoria los pasajes reseñados.

S80: LA REFERENCIA MUNDIAL

Disponibile para toda la familia de saxofones, la **S80** está reconocida como la referencia mundial en materia de boquillas. Se caracteriza por un grano de sonido muy cálido, facilidad de ejecución y una sonoridad amplia.



Daniel Gauthier es profesor de saxofón clásico desde 2003 en la Facultad de Música de Colonia (Alemania) y fundador del ensemble "Alliage Quinteto".

*"Desde siempre me ha seducido por el grano de sonido grande y cálido de la boquilla **S80**, que se adapta maravillosamente bien a mi forma de tocar. Su flexibilidad y su homogeneidad me permiten modular con virtuosidad la materia sonora traduciendo fielmente mi imaginario musical".*



Kyle Horch es profesor de saxofón desde 1991 en el Real Colegio de Música (RCM) de Londres.

*"Toco con boquillas **S80** desde 1981 y tengo siempre varias para cada uno de mis saxofones. He constatado que mi paso a la S80 me ha ayudado mucho a progresar en mi ejecución y siempre he estado satisfecho.*

En un reciente concierto en Londres, he tocado con la C, tanto en el soprano como en el alto; se puede escuchar el resultado o descargar el podcast gratuitamente en http://www.music-chamber.com/concert/original_works_for_sax_and_piano/»*

SOPRANINO		C*		D			
SOPRANO	C	C*	C**	D	E	F	G
ALTO	C	C*	C**	D	E	F	G
TENOR	C	C*	C**	D	E	F	G
BARÍTONO	C	C*	C**	D	E	F	G
BAJO		C*					

LA MÚSICA DE CÁMARA PARA CLARINETE Y CELLO

por Francisco José Gil Ortiz



Cuando digo que tengo un concierto con mi dúo de música de cámara, clarinete y cello, a veces, suele ocurrir que me preguntan que quién toca el piano. Y he de aclarar: “no, no hay piano, es sólo clarinete y violoncello”. Ciertamente, el dúo de clarinete y violoncello no es una formación muy usual, podemos decir que es bastante atípica. A lo largo de la historia, ambos instrumentos han sido dedicatarios de numerosas obras de cámara (además de solísticas), por parte de los compositores más importantes de nuestra cultura: Mozart, Weber y Brahms dedicaron al clarinete algunas de sus páginas más bellas (sendos *Quintetos con clarinete*), las dos *Sonatas con piano* op.120 por parte del último, al igual que el *Trio con piano y cello* op. 114, el salzburgués lo usó en su *Trio Keggelstatt*, kv. 498; también Beethoven escribió un *Trio* con cello y piano, su op. 11 y así podríamos seguir enumerando piezas de grandes compositores en las que se incluye al clarinete (Schubert, Schumann, Bartok, Messiaen, Mendelssohn, Debussy, Berg, Stravinsky, Stamitz...). Ocurre lo mismo con el violoncello, es ingente la cantidad de música escrita para este instrumento integrado en tríos con violín y piano, dúos con piano, o cualquier combinación con otros instrumentos de cuerda (destacando el cuarteto clásico), todos los compositores han usado el cello en sus partituras camerísticas. Felizmente, clarinete y cello han coincidido en ocasiones acompañados del piano, como por ejemplo, en los ya mencionados tríos de Beethoven, Brahms u otros menos afamados como los de Zemlinsky, Rota o Glinka (original para fagot pero que también se interpreta sustituyendo éste por el cello, pues ambos instrumentos tienen registros similares).

Sin embargo, a sabiendas de las grandes posibilidades tímbricas que tienen ambos instrumentos, a ningún gran compositor (entiéndase los más importantes,

Mozart, Beethoven, Debussy, Listz...) de nuestra historia se le ocurrió dedicar algunas notas de su pluma a este singular tándem. Además esto resulta raro especialmente si atendemos a estas cuestiones:

- El registro que abarcan ambos instrumentos es de 5 octavas, sólo dos menos que un piano, siendo las dos que no tiene el dúo, las extremas, tanto por la derecha, una (registro agudísimo), como por la izquierda, otra (registro gravísimo –de un piano normal sin el registro extendido¹).
- Las dos octavas del piano que no tiene el dúo son las menos usadas, aunque hay que matizar que tampoco las últimas notas agudas del clarinete son muy utilizadas, y menos aún en la época clásica o romántica, que sólo aparecen de forma excepcional como pirueta virtuosística en contadas ocasiones y nunca en música de cámara². Aun con todo, con sólo estos dos instrumentos se cubren 4 octavas y media “audibles”.
- Aunque es un dúo, el violoncello tiene la posibilidad de hacer dobles o triples cuerdas, con lo que se pueden producir acordes llenos, dando la sensación de riqueza, y no el “vacío” que uno puede imaginar a priori de un dúo. Y contribuyendo a esta sensación de riqueza, ambos instrumentos cuentan con recursos idiomáticos que han sido explotados con gran éxito por los compositores a la largo de la historia. Piénsese, por ejemplo, el variolaje³ en el violoncello o las ya mencionadas dobles o triples cuerdas; o en el clarinete, por sus características y posibilidades, su facilidad para realizar rápidos arpeggios y, en consecuencia, acompañamientos de “bajo Alberti” (recurso que es una constante en la música para clarinete en

1 El fabricante Bössendorfer tiene un modelo, el *Imperial*, que tiene un registro mayor de lo habitual, en el registro grave, llegando a dar incluso una 6ª más que los habituales, hasta un do-2 (sistema franco-belga), y completando un total de 8 octavas. Esta extensión excepcional del registro ha sido poco usada, aparece por ejemplo en “Une barque sur l’océan” de la colección *Miroirs* de Ravel. He obviado decir que el piano habitual puede bajar hasta un la-2, siendo por tanto, su registro inferior, una octava y tres notas (si-si-la) más grave que el del cello.

2 Mozart llega a escribir hasta un sol 5 en su Concierto, que es un mi 5 real (clarinete en la) y Weber llega hasta un si 5 en su Concierto nº 2, que es un la 5 real (clarinete en si), poco después, Spohr

llega a escribir un do 6 al clarinete en su Concierto nº 1, op. 26 que es un si 5 real.

3 Efecto consistente en pasar el arco alternando sucesivamente dos cuerdas, mientras la mano izquierda tiene una posición fija, es decir, alternar dos notas repetidamente entre dos cuerdas distintas y sucesivas. El nombre del efecto hace referencia al movimiento del arco, que simula el devaneo de las olas del mar. No sólo es de un gran efecto sonoro, pues ejecutado de forma rápida da la sensación de una polifonía no estática y con fuerza (a diferencia de lo que sería la doble cuerda, entiéndaseme y relativícense los términos de “estaticidad” y “fuerza”), sino que también lo es visualmente.

el Clasicismo). Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que en algunos momentos el dúo puede crear texturas que se asemejan, cuanto menos, a las del cuarteto clásico. Y no olvidemos tampoco, que la sensación de espacio sonoro lleno también se consigue con la resonancia que puede dar la caja del violoncello, ampliando y multiplicando la riqueza de armónicos, consiguiendo una "llenacidad", si se me permite decir y opulencia sonora, que otros instrumentos de registro similar (el fagot) no pueden dar. Otro recurso tímbrico del cello es el *pizzicato*, que da un diferente color que enriquece las posibilidades del dúo, imposible de lograr con otros instrumentos como el dúo de flautas, que tanto se estiló en el Clasicismo.

- Ambos instrumentos, por las características de la constitución de su timbre, sus armónicos, pueden fusionarse a la perfección; ambos pueden amalgamar, ensamblar y empastar con gran facilidad, mucha más que otras formaciones camerísticas en las que se incluyen instrumentos de viento. Fíjense en la especial dificultad que tienen instrumentos como el oboe o fagot, en comparación al clarinete. En ocasiones la similitud tímbrica es tal (es decir, la constitución de armónicos de sus sonidos) que ambos instrumentos, clarinete y cello, pueden llegar a confundirse; por ejemplo, el registro 4 del sistema franco-belga en la primera cuerda del cello es realmente parecido al del clarinete (primer registro de armónicos⁴). Esto es realmente asombroso si se tiene en cuenta la gran diferencia en cuanto a la morfología y producción del sonido de ambos instrumentos.
- Cada instrumento en sí mismo, tiene una gran variedad de timbres, pues poco se parece el profundo registro grave del cello al tierno central, o al apasionado, a la par que desgarrador, agudo; y más aún si pensamos en las posibilidades de cada registro variando la posición de fricción sobre la cuerda

4 El clarinete produce como notas fundamentales desde el mi 2 hasta el si³ 3 (es el llamado registro *chalumeau* en referencia al instrumento antecesor del clarinete –o más directo antecesor, sería más correcto decir), desde el si 3 hasta el do 5 las notas que se producen son los armónicos del registro fundamental hasta el fa 3, son los primeros armónicos impares, es decir los armónicos 3, puesto que el clarinete a diferencia de todos los instrumentos no produce los armónicos pares por la conjunción de boquilla-caña-características físicas del tubo. Si bien, esto no es totalmente cierto ya que realmente sí se producen estos armónicos pares, pero con una debilidad que los hace inapreciables y por supuesto imposible de usarse, por lo menos los que serían lógicos utilizar, los más bajos, el 2 o el 4; sin embargo, los armónicos 6 y 8 sí se registran en el espectro sonoro del sonido con cierta potencia.

5 El sonido difiere dependiendo de en qué parte de la cuerda se pasa el arco. Si se hace cerca del puente (*sul ponticello*) se obtiene un sonido más metálico y potente, si se hace cerca de la "tastiera", que es la madera negra sobre la que el músico pisa las cuerdas para obtener

en cada uno de los registros⁵ aumentando y multiplicando la variedad tímbrica que el cello en sí puede encerrar. Por su parte, el clarinete también tiene una gran paleta de colores que hacen que su timbre por naturaleza, sea heterogéneo (cuestión aparte será querer enfatizar o minimizar esta característica natural del instrumento)⁶. Juntar ambos instrumentos es unir las dos grandes familias: el viento-madera y la cuerda.

- A lo largo de la historia, teniendo en cuenta las características que he descrito en los puntos anteriores, los compositores han escrito música para dúos que ofrecen muchas menos posibilidades que el clarinete y cello juntos. Mozart escribió una serie de 6 dúos para dos clarinetes, o un *Dúo para fagot y cello*, por poner como ejemplo de gran compositor o Rossini escribió un *Dúo para cello y contrabajo*, Beethoven *Tres dúos para clarinete y fagot*, WoO 27 (de los que hablaré más adelante) o dúos para 2 flautas, innumerables han sido las composiciones para violín y viola, o para dúo de violoncellos, o dúo de violines, etc... Sólo me refiero a los compositores más afamados de nuestra cultura y especialmente en el período clásico; ningún lector me contradecirá, supongo, si afirmo que estas formaciones que he nombrado (sólo son algunas a modo de ejemplo) ofrecen unas características técnicas más limitadas que el clarinete-cello si atendemos a los aspectos antes reseñados: timbre, extensión de registros, homogeneidad-heterogeneidad...

Pues bien, como decía en los primeros párrafos, ningún gran compositor reparó en fijarse en lo que podía ofrecer el dúo (y sí lo hicieron en otras formaciones). Encontramos un caso particular, Jean Xavier Lefèvre, compositor y clarinetista francés, de origen suizo, que en su *Método para clarinete* publicado en 1802, incluye, con

las diferentes notas (*sul tasto*) se consigue un sonido más velado, dulce y menos brillante que en el caso anterior.

6 El registro grave, *chalumeau*, puede ser vigoroso en los f y ciertamente meloso y dulce en los p, por su parte, el segundo registro se asemeja en los p a la voz humana o incluso a la flauta, en los mf puede recordar al timbre del violín y en los f su potencia se asemeja a instrumentos de metal como las trompetas o clarines (el nombre de "clarinete" viene precisamente de su registro segundo que se asemeja al timbre de los clarines; ya que era el registro que se usaba prioritariamente en la primera mitad del siglo XVIII, cuando el instrumento empezó a interesar a los compositores (recuérdense los primeros conciertos barrocos o clásicos de Molter o Stamitz, en los que prácticamente el registro primero, el *chalumeau*, no se usa); aunque no quiere decir que no se compusiese música para ese registro, pues fueron muchos autores los que lo usaron: Vivaldi, Telemann, Haendel, Graupner y otros menos conocidos como Conti, Caldara o Fuchs lo usaron en su música operística o concertística, algunos bajo el emergente nombre de "clarinete", otros con el viejo nombre de "chalumeau".

finés pedagógicos, una serie de 12 sonatas para clarinete con acompañamiento de bajo; evidentemente no se especifica qué instrumento debía hacer el bajo, bien pudiera ser un cello o un fagot; aunque lo más probable es que, como se hacía en el Barroco, esa parte fuese un bajo continuo que un clavecinista, fortepianista u organista debían realizar y que la parte del bajo sería doblada por un cello o fagot. De hecho, hoy en día se suelen tocar acompañadas por un piano con su realización y no como dúo de clarinete y bajo, aunque no es desdeñable esta versión, lo digo por experiencia propia.

Hay que esperar hasta el siglo XX para que los compositores se sientan atraídos por esta formación, pero antes hemos de reparar sobre la obra de Beethoven a la que aludía unas líneas más arriba, son sus *3 dúos para clarinete y fagot*, WoO. 27, escritos en su juventud, con un estilo claramente clásico. Tradicionalmente, son interpretados sustituyendo la parte de fagot por el violoncello. El fagot llega como nota más grave al sib-1, esto es, un tono más grave que el violoncello, con lo que es absolutamente posible el hacer este papel con el instrumento de cuerda, además en ninguno de los dúos se llega a esa nota, con lo que no es necesario realizar ninguna modificación. El efecto que se puede llegar a producir con el cello, es el de dulcificación, me refiero a ataques de las notas y a matices, pues la melosidad del canto del violoncello es difícilmente superable por cualquier otro instrumento, además la sensación de corpulencia que puede llegar a conseguirse con la amplificación del sonido de la caja de resonancia del cello siempre será mayor que con el fagot. Nada hay que cambiar, por tanto, si se interpreta con el cello; sin embargo, se puede ir más allá y aprovechar las posibilidades que este instrumento nos puede dar: se puede cambiar el color del sonido en función del carácter de la música, así por ejemplo, un sonido *sul tasto*, será muy apropiado para las frases cantábiles de cello en el segundo tiempo (Larghetto sostenuto) del *Dúo nº 1*, y no quiero decir que esto no se pueda lograr con el fagot, sino que el cambio de color quizás es más evidente y más sencillo con el cello. Hay otro caso particular en el que el cello supera con creces al fagot: se trata del *Dúo nº 3*, en el segundo tiempo (Tema con variaciones)⁷, concretamente la Variación II, en ella el clarinete empieza a florear el tema con tresillos de semicorchea, y el fagot acompaña con corcheas y silencios, si

en lugar de tocar con arco el cello, se hace con *pizzicato*, el efecto es realmente asombroso, la sensación de “aire fresco” da una nueva dimensión a la concepción del movimiento, dotándolo de un dinamismo impulsado por este notable cambio tímbrico. Otros recursos como las dobles o triples cuerdas pueden ser usados, por ejemplo, en los acordes finales de las diferentes secciones o movimientos, algo bastante típico en la escritura orquestal de esta época, rellenando así acordes, algo imposible de hacer con un fagot. Y no creo que modificaciones de este tipo no sean correctas, quizás el propio Beethoven, si hubiese destinado su música al cello habría utilizado estos recursos tan propios del instrumento y que, sin duda, la hacen más atractiva. Estos dúos han sido el origen de nuestra formación, el dúo Santor-Gilort, formado por Georgina Sánchez (violoncello) y quien suscribe estas líneas, Francisco José Gil (clarinete). De época similar son los *6 dúos para clarinete y cello o fagot*, op. 21 de François Devienne pero menos interpretados que los de Beethoven. Existe también un pequeño dúo de juventud del compositor ruso Alexandr Glazunov, prácticamente desconocido, y una curiosa pieza llamada “La mariposa” (*Der schmetterling*) de un compositor danés poco afamado, J. P. E. Hartmann (1805-1900).

Llegado el siglo XX los compositores han empezado a interesarse por esta formación, y no podría dar una respuesta si me preguntasen por qué los autores de siglos pasados han desestimado este ensemble (¡con las posibilidades que tiene!) y en cambio han preferido otros con menos potencial. Cada vez, aparecen nuevas obras destinadas a esta formación dentro del campo de la música contemporánea. Quizás el compositor más conocido que ha dedicado su música al cello-clarinete es Paul Hindemith con su *Ludus minor*, pieza de 1944, que es una sucesión de preludios y fugas donde se expone buena parte de la teoría compositiva del compositor alemán. También Iannis Xenakis, que escribió su obra *Charisma* en 1971 explota los diferentes timbres en el cello, sobre todo los armónicos, y en el clarinete los sonidos multifónicos, lenguaje muy en boga en la época (de poco más de un año anterior es el *Concierto para clarinete solo – Carta fiorentina nº 2* - de Valentino Bucchi, donde aparece el famoso coral de multifónicos, muy popular en el mundo clarinetístico). Sin embargo, encontramos otra

7 Aunque se hacía con alguna frecuencia, esta obra no tiene un tiempo lento como tal (normalmente cabría esperar el segundo, como en los otros dos dúos). A veces, la pieza constaba de dos movimientos, de los cuales el segundo era un “tema con variaciones” pero siempre incluía una variación de carácter lento (que bien podía hacer las veces de tiempo lento) y normalmente en tono menor que servía para contrastar en carácter con las otras variaciones, normalmente jocosas, vivas y rápidas. Curiosamente, el *Dúo nº 3* tampoco tiene una variación

del tema lento, y por ello me decidí a componer una, intentando emular lo que pudiera haber escrito Beethoven, en el tono homónimo menor y siempre tomando como modelo el tema. Habitualmente interpretamos el dúo con esta variación que intercalamos entre la 3ª y la 4ª; creemos que así tiene un sentido musical más redondo y, si cabe, convencional. Afortunadamente nadie se ha referido a ella de forma especial extrañándose; con lo cual, nos damos por satisfechos, ya que parece guardar la lógica y coherencia beethoveniana.

obra anterior, la *Sonata para clarinete y cello* de la compositora británica Phyllis Margaret Tate (1911-1987) escrita en 1947. Es una vasta obra en cuatro movimientos en la que diferentes caracteres son bien dibujados con los instrumentos, desde el misterio del primer tiempo, la furia del segundo con un "detaché" en el cello casi asfixiante, la estaticidad y serenidad de la *Sarabande* en el tercer tiempo, hasta una parodia y sarcasmo de marcha en el cuarto. Su lenguaje no abandona la tonalidad pero nunca la afirma, podemos decir que es un postromanticismo tardío, para la que quizás se puede considerar que es la primera obra de entidad y original para esta formación.

Ya últimamente contamos con más piezas escritas para el dúo, las cuales son todo un compendio de estilos y lenguajes que dependen de cada autor. Casi todas están escritas en los últimos 25 ó 30 años. El compositor francés Alain Lefebure ha escrito algunas piezas para la formación como *El espíritu irlandés* o *Balada Romántica*, además de otras para clarinete y fagot, que se pueden hacer con cello, *Dan le style des troubadours*, todas ellas en un lenguaje tonal o modal convencional, el americano Derek Bermel compuso su *Coming Together*, una sugestiva partitura en la que sólo usa como elemento generador el glisando en ambos instrumentos, la *Disco toccata* de Guillaume Connesson nos transporta a la música discoteca de los años 70, Jean-Christophe Marti escribió *Pulsetude*, Graham Waterhouse su *Bow 'n blow duo, op. 20*, Howard Skempton su *Lullaby*, Eric Tanguy su *Tiento pour clarinette et violoncelle*, Suzanne Giraud su *Duo pour Prades*, Jean Kapr su *Claricello*, Dominique Lemaitre su *Thot*, Jean Louis Agobet su *Ciaccona*, Pascal Dusapin su *Ohé y Laps*, Christian Cziotka su *Japanese Suite*, Johannes Reiche su *Incontro duo per clarinetto e violoncello*, Jens Vrå su *Il Commiato*, entre otros; y también compositores españoles como Sebastián Mariné con su *Fam, op. 69* o Gabriel Erkoreka con *Saturno*.

Otro tipo de repertorio del que también se puede nutrir nuestro grupo es el de las transcripciones y arreglos. Ya en sí, el tocar con un instrumento un papel dedicado para otro, es en esencia una transcripción, por ello, los dúos de Beethoven de los que antes hablaba pueden considerarse como tal. O como también hemos hecho en ocasiones, la música de Bach puede ser bien recibida por nuestra formación. Suele decirse que gran parte de su música no se destina a un instrumento concreto, sino que está ahí, en el "cielo" para ser aprehendida por cualquier amante de la música sea cual sea su medio musical; y aparte de ser cierto que realmente no se escribió para un destinatario instrumental concreto, es más profundo esto, ya que se debe comprender el hecho musical bachiano como una música, en esencia pura e inmaterial, siendo por

esto que "se puede materializar con cualquier material", me estoy refiriendo a la gran cantidad de fugas, invenciones, sinfonías... compuestas por el genio de Leipzig. En concreto para nuestro dúo, quiero aludir a las *15 invenciones a dos voces*, auténtico manual de composición, en el que arquitectura y belleza se unen indivisiblemente. Cualquiera de estas piezas puede ser interpretada por el clarinete y el cello, pues además los registros son perfectos para ambos instrumentos, siendo innecesaria cualquier modificación. La magnificencia que se puede lograr con el dúo y una adecuada acústica (quizás la de las iglesias), con la polifonía innata de cada voz, puede ser equiparable a otras piezas polifónicas a 4 ó 5 voces. Con las transcripciones y arreglos se abre un gran abanico de posibilidades, he mencionado a Bach, pero muchísima música puede ser tamizada por un buen arreglista y obtener un resultado muy bueno con el dúo; contamos, por ejemplo, con los *Tangoestudios* para flauta sola de Piazzolla, que han sido adaptados a muy diversas formaciones, y afortunadamente, también para la nuestra. Se trata de un trabajo realizado por Jean Louis Petit, concretamente de los 3 primeros estudios, en los que se explota el recurso de las dobles y triples cuerdas a veces de modo percusivo, el variolaje, de gran efecto visual y sonoro... También, una transcripción realizada por Lászlo Gábor para dos clarinetes de 6 dúos sobre temas de *El barbero de Sevilla* de Rossini, resulta especialmente interesante, pues se consigue un color cristalino difícilmente igualable por otros grupos. Y músicas tan populares como el *Ave María* de Schubert o *Liebestraum nº 2* de Liszt han sido adaptados obteniendo un buen resultado.

Sin embargo, para nosotros, es la propia violoncellista Georgina Sánchez, la que ha nutrido de más repertorio al dúo. Todo comenzó con una apresurada revisión de una pequeña pieza, su *Pregón de danza*, en el que se hace un homenaje a la música popular de la localidad de donde procede⁸, un pequeño pueblo cacereño, Guijo de Granadilla; en esta obra podemos apreciar el son del pregonero, aderezado por un guitarreo y cadencias andaluzas; se evoca el popular "pasodoble" en varias ocasiones; el toque de los "afilaos" (afiladores); el punteo guitarrístico de un declamado, incluso el misticismo del cantar de una "saeta". Pocos son los recursos técnicos posibles en el cello que no se usan (no podía ser de otra forma, siendo su compositora una virtuosa del instrumento), y también el clarinete despliega su virtuosismo, desde rápidas escalas y arpeggios, toques de trompeta, uso de todo el registro, hasta tener que tocar algunas notas cambiando la disposición natural de las manos, pues no da tiempo a hacerlo de la forma normal, ya que en ocasiones los músicos deben tocar otro instrumento, el pintoresco pandero. En *Claustro de San Isidoro*, inspirado en el homónimo de León, se evocan los sonos

gregorianos del románico y una primitiva polifonía, acorde con el espacio arquitectónico al que se dedica la pieza. Cuartas, quintas y octavas paralelas⁹ dan paso a una breve danza de peregrinos que se dirigen a Santiago de Compostela y hacen un alto en tierras leonesas. De corte similar es el *Palacio Ducal*, dedicado al que se encuentra en la ciudad (de Medinaceli (Soria), lugar donde se celebran conciertos en verano en el patio del palacio, siendo un entorno entrañable¹⁰; ya aquí la música ha evolucionado, y nos encontramos en pleno Renacimiento, época de apogeo del lugar, y las sonoridades abandonan la austeridad de las consonancias tonales y prefieren las de las 3ª y 6ª, más suaves. *Reminiscencias de verbena* rememora las populares verbenas y jolgorios veraniegos que suele haber en las pequeñas localidades, en ellas la orquesta de turno interpreta temas de siempre con otros actuales, aquí apreciamos desde ritmos rumberos hasta el “pasodoble valenciano” con melodías tremendamente populares pero genialmente camufladas, guiños al tango; e incluso, el recuerdo de una extemporánea zanfoña medieval¹¹ con su típico bordón y giros armónicos del siglo XIX, que contrastan sobremedera con el lenguaje convencional verbenero. Todo esto con un alocado clarinete que acompaña el canto del cello con arpeggios que parecen no encontrar el final del cielo. *Duermo con mi maleta bajo mi cama*, es un sugerente título que encierra la trágica historia de uno de los compositores más importantes del siglo XX; esta obra es un homenaje a Schostakovitch, quien a veces era presentado por el régimen soviético como su abanderado y muchas otras fue duramente censurado y perseguido; el propio compositor afirmó que “dormía con su maleta siempre preparada debajo de la cama por si tenía que salir huyen-

do por ser requerido por las autoridades comunistas”. En esta obra, Georgina Sánchez, cambia por completo su lenguaje compositivo de las piezas antes comentadas y rememora el del genial autor ruso, las desoladas frases del clarinete a solo se convertirán en un frívolo vals después, aparecerá la firma musical D-S-C-H (re-miB-do-si) fluctuante como escapándose del control de los músicos, serán recordados motivos del *Concierto n.º 1 para violoncello y orquesta* todo ello en frenéticos ritmos, tras haber escuchado la explosión de una monumental progresión de tensión hasta convertirse en un verdadero ahogo (de la libertad de expresión) que lleva al clarinete al límite razonable de su extensión¹² y al cello a un endiablado *detaché* que parece, sin duda, el sentir del agobio de un hombre acorralado y sin escapatoria. Sería posible afirmar que Georgina es la compositora que más obras ha dedicado a este peculiar dúo.

Y de todas estas piezas se compone nuestro hacer, nunca pensamos que un dúo de humildes características, pero abundantes recursos, como un clarinete y un violoncello, podría fisgar en tantos estilos musicales distintos, despertar el interés de públicos, cámaras, compositores y jurados, hacer tantos kilómetros en coche, tren, barco y avión: Madrid, Valladolid, Palencia, Barcelona, Ávila, Sitges, Santander, Albox, Albacete, Ceuta, Medina del Campo, Bamberg, Huesca, Parla, Alcalá de Henares, Granada, Noci (Italia)..., vivir tantas y tantas anécdotas maravillosas... Impensable era el día de hoy cuando aquel 10 de noviembre de 2.008 tocábamos por vez primera “nuestros” dúos n.º 1 y 2 de Beethoven en el Palacio de Godoy, Madrid. Gracias a cuantos han dedicado su atención y apoyo a nuestro trabajo. Ésta es nuestra peculiar aportación al mundo musical.

8 Georgina Sánchez pasó sus primeros años en esta localidad y en Plasencia, aunque nació en Valladolid, después vivió en esta ciudad, además de París y Madrid.

9 Es un gran ejercicio de afinación. Al respecto de ella, he de decir que en esta formación es más complicada que en otras, por ejemplo con piano, en las que éste da de forma irremediable la “afinación correcta”. Clarinete y cello son instrumentos cuya afinación nunca es fija, con la particularidad que el clarinete en su génesis ya está siempre desafinado, y ambos músicos deben buscar constantemente la correcta entonación para corregir o esconder los defectos propios o ajenos. Afortunadamente, Georgina cuenta con un brillante oído absoluto que hace que se adapte a la afinación de inmediato, paliando la afinación defectuosa de algunas notas del clarinete que poco se puede hacer por mejorar.

La experiencia nos ha enseñado que normalmente cuando afinamos antes de empezar una pieza el cello debe templar sus cuerdas un poco más alto que el “la” que da el clarinete, aunque también depende del carácter de la obra. En ocasiones es necesario afinar en cada movimiento de las obras, y otras veces, incluso en la misma obra “a ojo” en el transcurso de alguna cadencia del clarinete.

Respecto a la afinación defectuosa del clarinete, las notas más graves suelen estar bajas, las más agudas del registro *chalumeau* (mi, fa, sol, la) altas en algunos instrumentos, en otros bajas—depende del fabricante—. Las más agudas suelen estar altas. Tras más de 300 años de vida, aún se sigue investigando para intentar lograr una afinación “buena”, aunque si no se

cambia de forma más o menos radical la morfología del instrumento siempre persistirán problemas debidos al fenómeno acústico-armónico. Como ejemplo, decir que una notable mejor afinación del registro agudo requeriría tres llaves diferentes de cambio de registro (tres llaves de la actual llave 12), lo cual, hoy no creo que haya ningún fabricante dispuesto a montar en sus modelos y a arriesgar en el mercado.

10 La propia Georgina suscribe: “en el palacio el tiempo se para y nuestro respirar se acompasa con aires de aroma del renacimiento ocelitano, cuan limpidas noches de astros arropan sus suelos”.

11 Durante mucho tiempo fue un instrumento popular usado por juglares, trovadores, mendigos... con lo que no resulta raro asociarlo a la muchedumbre de los pueblos, y además muy popular en la península Ibérica, ya que recibió diferentes nombres según la zona geográfica. Básicamente consistía en una especie de rueda que había que ir girando para que fuese friccionando una serie de cuerdas, las laterales eran bordones, normalmente uno o dos; y las otras cuerdas, dos o tres servían para hacer melodías con diferentes notas, ya que se acortaban o alargaban al accionar un dispositivo de espadillas mediante una especie de teclado (similar a los actuales).

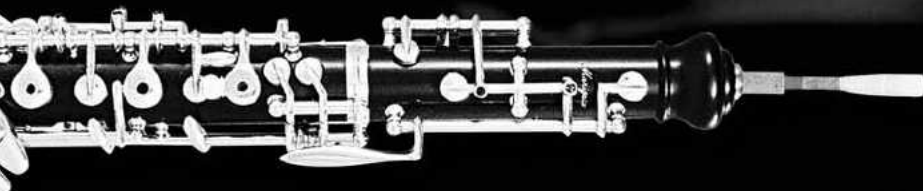
12 Normalmente en los tratados y métodos de estudio se suele dar como límite el do 6, que en sonido real sería un si[♭] 5. Rara vez en la literatura se ha pasado de esta nota, Ginastera llega al do#6 en la variación dedicada al clarinete en las *Variaciones concertantes*, op. 23.

*Le Hautbois
par excellence !*



Marigaux

PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

◆ www.marigaux.com ◆

contact@marigaux.com

Punto de venta y pruebas:
www.mafermusica.com / www.puntorep.com

PROGRAMA ARCE

LA MÚSICA DE CÁMARA PARA SAXOFÓN, BAJO EL PRISMA DE LOS COMPOSITORES MEDITERRÁNEOS

por José Antonio Antón Suay / Corrección Textos: Carla Mira Antón

Y al final, se acabó. El sueño vivido durante cuatro años gracias al programa ARCE concluyó. Pero el recuerdo de lo vivido tanto por los estudiantes de saxofón como por los profesores, los repertorios trabajados, el trabajo interdisciplinar entre diferentes especialidades de los conservatorios participantes o el haber tenido la suerte de conocer y establecer relaciones tanto profesionales como personales entre los diferentes participantes que a lo largo de estos cuatro años nos hemos encontrado, es la mayor recompensa que nos deja este proyecto.

Todo empieza a finales de 2008 cuando nos enteramos de la existencia del programa ARCE, cuyo objetivo es establecer colaboraciones entre centros educativos de diferentes regiones con el fin de desarrollar proyectos docentes de forma conjunta. El Conservatori de Menorca (I. Balears) y el Conservatorio Profesional "Guitarrista José Tomás" de Alicante (C. Valenciana) serán quienes lo conformen y desarrollen. Se establece, en una primera fase, por un periodo de dos años en los que se pretende investigar sobre el repertorio camerístico del saxofón. Para ello el título del proyecto será: "La música de cámara para saxofón, bajo el prisma de los compositores mediterráneos".



A lo largo de estos dos años, 2008 y 2009, se realizó un trabajo de investigación, consistente en la búsqueda y recopilación de repertorio existente tanto para ensemble de saxofones, cuartetos o ensembles mixtos, para después realizar el encargo de seis piezas a diferentes compositores que se estrenaron posteriormente por parte de las agrupaciones participantes. Los compositores Alicantinos fueron: **Ximo Cano**, **Rafael Garrigós** y **Óscar Navarro**, que dieron como títulos: *Sax ex Machina (a propòsit de la Sonata*

per a tecla en Mib M del Pare A. Soler) para ensemble de saxofones y percusión, *Retornos* para ensemble de saxofones y *Arabian Gypsy Promenade*, para ensemble de saxofones y acompañamiento pregrabado, respectivamente. Por parte, Menorca nos ofreció las siguientes composiciones: *Yawmein fi Tanya* para quinteto de saxofones y percusión de **F. González**, *Unser reich ist nicht von dieser welt* para cuarteto de saxofones y cuarteto de cuerdas de **F. Llompart** y *Saxfantàstic* para cuarteto de saxofones y piano de **D. Prats**.



Además, se realizaron intercambios entre los centros y, dentro de los mismos, se desarrollaron una serie de actividades como cursos y ensayos con diferentes profesores especialistas. En Menorca el curso se llevó a cabo por **Hans de Jong**, profesor del Conservatorio de Amberes (Bélgica) quien nos descubrió un "nuevo" repertorio clásico del saxofón. Para cerrar el intercambio, se realizó un concierto conjunto de gran afluencia de público y con muy buena crítica en el que, acompañados por los compositores, se estrenaron las piezas compuestas para la ocasión arriba reseñadas. Al año siguiente, fue sede del intercambio Alicante. En esta ocasión el profesor invitado fue **Alfonso Lozano**, profesor en la Escuela de Música de Bègles (Francia) quien nos aportó su visión sobre el repertorio del saxofón y deleitó a los asistentes al curso con master-class dedicadas a la improvisación contemporánea, concretamente **Sound-Painting**. También tuvimos la inmensa suerte de contar con la colaboración de **Jaime Belda**, pionero del saxofón en España (tal vez su máximo impulsor y un gran desconocido para la mayor parte de los saxofonistas actuales), quien trabajó con los grupos de cámara que se conformaron a raíz de del proyecto las piezas que estrenamos y nos expuso lo que

era la enseñanza del saxofón en los años 70, cuando empezó a contactar con D. Deffayet o J.M. Londeix. Toda una novela...



Finalizó el encuentro con un concierto en el Club Diario Información de Alicante, que contó con la presencia de los compositores involucrados en el proyecto, y donde se realizó una performance a cargo de Alfonso Lozano y los saxofonistas allí reunidos. **Antonio Carrillos**, compositor alicantino, nos regaló una pieza que también se estrenó en ese concierto titulada *Inalme Swing*, interpretada conjuntamente por 40 saxofonistas.

El excelente ambiente colaborativo encontrado durante este periodo, la cantidad y calidad de trabajo realizado y la disponibilidad de tiempo y esfuerzos que todos los integrantes del proyecto realizamos, nos llevó a pensar en prorrogarlo. Inmediatamente elaboramos una nueva propuesta al Ministerio de Educación con la idea de difundir el fruto del nuestro trabajo, elaborando un Cd que sirviera como soporte en la difusión de las nuevas piezas.

El proyecto fue aceptado nuevamente y para dos años más.



Esta vez fue el Conservatorio de Alicante quien realizó el intercambio en primer lugar. Fue en el mes de marzo de 2011.

En primer lugar y durante los días 11 y 12 de abril, tuvo lugar la grabación del CD por parte de los dos centros. Una grabación que contó con la implicación y la comprensión de **Dani Sáiz** de Estudios Sacramento (Alicante). Una experiencia realmente fascinante, al igual que agotadora, para todos los estudiantes de ambos centros. El contacto con la realidad profesional resultaba excitante y motivador. El grado de perfección que ellos mismos se autoexigían superaba con creces nuestras expectativas. Como colofón a la semana de intercambio, se organizó el **I FESTISAX ALICANTE**, que constaba de dos jornadas, intensas, con varios

conciertos y actividades como el taller de reparación de saxofones y exposición de varias marcas entre ellas **Selmer**, y que se realizó gracias al esfuerzo y compromiso de **Pepe Leal**, de Leal Musical (Alicante). Sin su aportación hubiese sido muy difícil la organización de este evento.

El primer día se organizó un concierto para el que tuvimos la suerte y el honor de contar con los tres **Conservatorios Superiores de la Comunidad Valenciana**. Desde aquí agradecer enormemente la disposición a realizar este concierto. **José Manuel Zaragoza**, **José Luis Garrido** y **Juan Antonio Ramírez** como directores de los ensembles de saxofones de Alicante, Castellón y Valencia respectivamente, hicieron posible la realización, por primera vez, de este encuentro entre los tres centros que imparten enseñanzas superiores en esta región. A todos ellos, ¡GRACIAS!

El segundo día empezó con un concierto que realizaron los **Conservatorios Profesionales** invitados para esta ocasión, que fueron **Elche**, **San Juan de Alicante** y **San Vicente del Raspeig**, que aportaron diferentes grupos de cámara como cuartetos y quintetos de saxofones. Nuevamente agradecer a los diferentes profesores que participaron en esta manifestación musical: **Alejandro Juárez**, **Fermín Ivorra** y **Clemente Vicedo**.

Finalizamos la tarde con el concierto conjunto entre los dos centros participantes en el proyecto, interpretando las piezas que habíamos grabado durante la semana. La convivencia realizada por los centros participantes en este evento fue muy provechosa puesto que la puesta en común del trabajo realizado permitía un enriquecimiento mutuo para todos ellos. La cena de despedida del intercambio entre Menorca y Alicante dejó ver la compenetración existente entre los estudiantes de ambos centros, así como la impaciencia por conocer el resultado de la grabación realizada esa semana. Por todo ello, esperaban impacientes el último encuentro que sería en Menorca, en 2012.

Y por fin llegó. En abril de 2012, y después de algún contratiempo que otro (la quiebra de Spanair, por ejemplo...), conseguimos llegar a Menorca. El primer día, y como ya sabíamos, tendríamos que pelear el embarque de los saxofones barítonos y tenores (esperemos que poco a poco se puedan suavizar estas normas). Después de mucho hablar y a pesar de contratar seguros y demás, nos permiten subirlos al avión (primer escollo resuelto). Llegamos a Menorca y casi sin descanso ya nos ponemos a trabajar. Esta vez la profesora invitada para impartir un curso sobre el repertorio saxofonístico será Marie-Bernadette Charrier, profesora en el C.N.R. de Burdeos. Empezamos una "maratón" de ensayos y clases que nos van dejando exhaustos según





transcurren los días. Menos mal que la organización de la semana, los lugares donde se desarrollan las actividades, incluso la residencia donde nos alojamos, es perfecto, lo que simplifica enormemente nuestro trabajo.



Durante el lunes y martes las clases de saxofón ocupan nuestro tiempo, pero al finalizar el día debemos trabajar los conciertos que se desarrollarán a lo largo de la semana. El primero de ellos llega el miércoles en l'Esglesia del Socorr de Ciutadella (Menorca), donde además de los estudiantes de Alicante y Menorca, actúan

alumnos del **Conservatorio Profesional de Palma de Mallorca**, con una magnífica interpretación del repertorio que aportan, demostrando el gran trabajo que se realiza en este centro. El concierto sirvió, además, como presentación del CD que grabamos en Alicante el año anterior, del cual se hizo entrega de una copia a cada uno de los asistentes al concierto.

El jueves, dentro de las actividades del **II FESTISAX MENORCA**, tuvo lugar el segundo concierto, esta vez al aire libre, que contó con la participación, además de los participantes en el concierto del miércoles, de numerosas escuelas de música de la isla, como la de **Ciutadella, Mercadal, Ferre-**



ries i Es Migjorn Gran. Un concierto con pequeñas piezas que fueron interpretadas conjuntamente por más de 80 saxofonistas y donde los asistentes pudieron disfrutar de una actividad artística apta tanto para niños como para mayores. Desde aquí agradecer enormemente a **Amelie Collinge, Alfredo Serra y Litus Argimbau** su compromiso y apoyo en la realización del **FestiSax**. Tanto miércoles como jueves las clases individuales siguieron, al mismo tiempo que el jueves tuvo lugar una Conferencia-Taller sobre la reparación y mantenimiento del saxofón.

Ya el viernes, y por fin, tuvimos la mañana libre para realizar algo de turismo por esta bellísima isla, que nos dejó un recuerdo imborrable. La encantadora población de Benibèquer con su playa primero, y Cala Macarella después, nos permitieron disfrutar de una mañana irrepetible. Por la tarde, una master-clas sobre el proceso de la improvisación en el jazz, impartida por **Josvi Muñoz**, Profesor en el colectivo Sedajazz en Valencia y ofrecida por gentileza de Keilwerth, seguida con mucho interés por todos los saxofonistas allí reunidos, puso el punto y final a las actividades



formativas planteadas durante la semana.

La cena de despedida nos dejó más de una lágrima y, en el brindis que realizamos, se dejó constancia del sentimiento que cada uno albergaba en su interior.

Desde aquí mi más sincero reconocimiento y enhorabuena a todos los estudiantes participantes en este proyecto. Ellos han sido el MOTIVO, y contribuir a su formación tanto musical como personal el OBJETIVO. Objetivo fácilmente realizable debido a la implicación de muchas personas, que han sido nombradas a lo largo de estas páginas. Pero un reconocimiento especial y mayúsculo merecen mis compañeros, quienes con su esfuerzo e imaginación, han conseguido lo que en principio no era más que una utopía para nuestros centros y alumnos. Ellos son: **Toni Carrillos, Ximo Sanjuan, Juan Carlos Sempere y Javier Carrillos**.

A todos vosotros.

¡GRACIAS!



AIZEN

JAPAN



Ingeniería de precisión...

Rendimiento sin precedentes...

Vincent Bach[®]

Model 42AF

Nueva válvula Infinity axial flow dispone de rodamientos en la zona superior e inferior lo cual permite la acción del giro sin problemas, no habiendo desgastes en ninguna de las superficies.

El nuevo transpositor permite el movimiento de respuesta más libre.

Nuevo proceso en la fabricación de la Vara, proporciona un funcionamiento silencioso y de tacto suave.

Construido y montado por partes, permite un alineamiento correcto y libre de vibraciones en todo el instrumento.

El transpositor no necesita mantenimiento alguno, además, con el paso del tiempo, al no haber desgaste, siempre va a dejar pasar el aire libremente.

La posición del transpositor se ha rediseñado para evitar el molesto roce en el cuello, proporcionando así una postura más cómoda

Model 42AF - .547" Bore, 8-1/2" Yellow Brass Bell, Lacquer Finish

Model 42AFG - .547" Bore, 8-1/2" Gold Brass Bell, Lacquer Finish

Model 42AFS - .547" Bore, 8-1/2" Yellow Brass Bell, Silver Plated

Vincent
Bach[®]
∞ Infinity ∞

www.bachbrass.com



“ Resulta realmente interesante escuchar obras como el cuarteto de cuerda de Debussy o el Capriccio op. 81 de Mendelshonh bajo la interpretación del Art Sound Quartet. Las diferentes texturas y colores de este cuarteto de saxofones logran transmitir desde una perspectiva sonora dinámica e innovadora el universo musical de estos dos grandes compositores. Un disco de cuidada ejecución con una interpretación llena de vitalidad y frescura”

Helena Poggio
(Violonchelo Cuarteto Quiroga)



CURSOS

Curso Internacional de Clarinete "Julián Menéndez", Ávila del 14 al 22 de julio de 2013.

Concurso ICA Jóvenes Clarinetistas. Assisi, Italia, del 24 al 28 de julio de 2013

CONCURSOS

Concurso Internacional de Clarinete de Lisboa. Del 25 al 28 de marzo de 2013
www.lisbonclarinetcompetition.org

Concurso Internacional de Clarinete Julián Menéndez. Ávila del 14 al 22 de julio 2013.
www.mafermusica.com www.punrtorep.com

FESTIVALES

Festival de clarinete de Dão. Dão, 15, 16 y 17 de marzo de 2012

Festival de saxofón "Andorra Sax Festival". Andorra, 30 y 31 de mayo y 1, 2 de junio 2013.

CONGRESOS

Congreso Mundial de Clarinete. Assisi, Italia, del 24 al 28 de julio de 2013.
Información ICA

Congreso Nacional de Clarinete. Madrid 6, 7 y 8 de diciembre de 2013.
Organiza ADEC.

Recibe la revista **Viento**

Gratis

A través de tu tienda o por PDF

Si tu elección es la tienda:

Nombre Comercial.....
Calle.....
C.P. Ciudad Provincia País.....

Datos personales:

Nombre / Centro..... Apellidos.....
Domicilio.....
C.P. Ciudad Provincia País.....
Teléfono e-mail.....
Concertista Profesor Estudiante Otro (Marque con una X)

calidad & diseño

PRM
by
Puntorep

PRM

musical instruments by puntorep

