

Viento

Nº 26 | MAFER MÚSICA
diciembre | 2023



Muse



MAD4
clarinets





Sumario



Editorial: Manuel Fernández	3
MAD4CLARINETS. Veinte años forjando un legado en el mundo del clarinete. <i>María José Sanmartín y Salva Marí.</i>	5
III Concurso Nacional de Clarinete "Lliria, Ciutat Creativa".	11
La ebonita de alta densidad –Vandoren–.	14
La aplicación musicológica como elemento transdisciplinario en la autonomía interpretativa en las enseñanzas superiores de música (I). <i>Rafael López Marchal.</i>	18
¿Para qué quieres ser doctor? <i>Antonio Fernández Sánchez.</i>	30
Los números de serie de los saxofones SELMER desde 1922. <i>Douglas Pipher.</i>	38
Andorra Sax Fest 2023.	43
"Cantos de euforia y nostalgia". <i>Manuel Bonino.</i>	45
XIX Congreso Mundial de Saxofón. Las Palmas de Gran Canaria.	50
Un Mozart para volverse a enamorar. <i>Miguel Esperanza Pérez.</i>	53
Eventos, Cursos y Concursos.	55
Cd's recomendados.	55



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: SS429/2014
 ISSN: 2255-3797
 Diseño, maquetación e impresión:
 APUNTO Creatividad

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**



“Como no estás experimentado en las cosas del mundo querido Sancho, todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles. Confía en el tiempo, que suele dar dulces salidas a muchas amargas dificultades”
El Quijote, Cervantes.

Últimamente nos estamos viendo amenazados por personajes de toda laya dedicados a suministrar combustible a un panorama internacional delicado, a un frenesí cotidiano que nos quita el sueño y nos lleva a pensar si “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Por naturaleza, siempre nos queda o una base o unos puntos de luz para el optimismo frente a todos los acontecimientos interconectados que nos acechan. La vida se hace con momentos, instantáneas, recuerdos que perduran mientras estamos aquí. ¡El valor de la vida reside ahí!. A esos momentos y recuerdos bonitos debemos aferrarnos cuando nos golpea la debilidad y el abatimiento para seguir caminando hacia adelante.

Si miramos el 2023 desde el punto de vista comercial, nuestro sector, a pesar de todos los altibajos, no ha sido malo. Ha habido una sensible recuperación económica que nos ha permitido respirar algo de aire fresco, lo necesitábamos.

Los saxofonistas, y en particular los españoles, han estado de enhorabuena, han disfrutado de un final de 2023 muy intenso con la celebración del Congreso Mundial de Saxofón en Las Palmas de Gran Canaria coincidiendo

con el puente de la Inmaculada y la Constitución. Gracias Sergio Yañez y equipo por darnos la oportunidad de vivirlo en casa. Selmer y Vandoren, de la mano de su distribuidor exclusivo Mafer Música, estuvieron presentes dando la oportunidad a músicos de todos los rincones del planeta, de conocer y probar sus interesantes novedades. Los clarinetistas también tuvieron, en esas mismas fechas, la oportunidad de encontrarse en Holanda durante el Congreso Europeo.

Grupo Fersan, ha visto cumplido, en este recién despedido 2023, uno de nuestros objetivos, la creación de un nuevo espacio en Oporto de casi 400 metros cuadrados para dar cobertura a los músicos portugueses y a las tiendas del sector. Así saldamos una deuda con este colectivo al tener PuntoRep pt a su disposición para pruebas, asistencia técnica, conferencias, Clases Magistrales, conciertos...

En este 2024 que comenzamos, debemos esforzarnos para dejar atrás lo malo y quedarnos con la esencia. Seguro que si nos lo proponemos lo conseguiremos. ¡Ánimo!

¡Feliz 2024!

Manuel Fernández
Presidente



ALTO / TENOR

Signature

Mafer
música

HENRI
SELMER
PARIS

 **PuntoRep**

MAD4CLARINETS

Veinte años forjando un legado en el mundo del clarinete

María José Sanmartín y Salva Marí, profesores de clarinete del Conservatorio profesional de música de Llíria y directores artísticos de S&M Music.



En este año que iniciamos, no podíamos dejar pasar la oportunidad que el 2024 nos brinda. Y es que nada más y nada menos que el cuarteto de clarinetes madrileño MAD4clarinets celebra su vigésimo aniversario. Como dice la canción de Joaquín Sabina, "veinte años cosidos a retazos, con la carne del alma de gallina".

Para ello nos sumergimos en el universo sonoro de MAD4clarinets, un cuarteto conformado por Justo Sanz, Josep Arnau, Pablo Fernández y Pedro Rubio, cuatro clarinetistas de vocación cosmopolita y amantes de los desafíos. Este conjunto ha dejado una marca indeleble en el panorama musical español, destacándose como un referente en la interpretación de música contemporánea y en la escena internacional. No sólo cuentan con una amplia experiencia en el campo de la interpretación sinfónica y de la música de cámara, así como en el terreno pedagógico (ya que son catedráticos y profesores de diver-

sos conservatorios) sino que también participan en los más prestigiosas festivales nacionales e internacionales.

Nos gustaría hacer un recorrido por la magnífica trayectoria de este grupo aprovechando que celebran veinte años desde aquel 25 de enero de 2004, cuando ofrecieron su primer concierto en la sala de cámara del auditorio del Canal de Isabel II de Madrid. Para esta ocasión hemos tenido una larga charla con los integrantes del cuarteto.

– Empecemos por los orígenes del cuarteto. Aunque sabemos que nace en el seno de la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid (ORCAM), nos gustaría que nos contarais cómo surgió la idea de formar el grupo.

MAD4: La propuesta surgió en 2004, dentro de un ciclo de conciertos de cámara en el ciclo de conciertos del Canal





de Isabel II asignado a la ORCAM. Por una parte, llevábamos mucho tiempo tocando juntos y por otra, decidimos presentar un proyecto que vinculara a los clarinetes nada más, con un programa interesante que además incluyó obras de estreno como *Girándula* del compositor Jacobo Durán-Loriga en versión para cuatro clarinetes bajos y que fue grabado y posteriormente difundido por Radio Nacional de España. El reto supuso un intenso nivel de trabajo, pero la respuesta fue tan positiva, que decidimos continuar con este emocionante proyecto.

– ¿Y qué recordáis de aquel primer concierto?

MAD4: Recordamos especialmente el ambiente de trabajo que tuvimos la oportunidad de vivir. Risas, complicidad, horas y horas de trabajo, pero siempre dentro de un ambiente de máximo respeto donde tuvimos la oportunidad de disfrutar mucho tanto a nivel musical como personal.

– Tenemos que reconocer que nuestra sociedad ha cambiado mucho en estos veinte años. En 2004 apenas empezaba internet, no teníamos redes sociales, los teléfonos móviles no tenían internet. ¿Cómo fueron los inicios del cuarteto en una era prácticamente analógica?

MAD4: Como bien sabéis eran otros tiempos. Buscar contactos, preparar reuniones, presentar proyectos, contactar con compositores etc. Aunque en los inicios el cuarteto no tenía una actividad tan intensa, bien es cierto que presentamos proyectos muy interesantes y realizamos conciertos muy significativos. Por ejemplo, presentamos un proyecto para hacer un programa de cuarteto de clarinetes con orquesta junto a la ORCAM y recibimos todo el apoyo de José Ramón Encinar, director titular en aquel momento de la orquesta.

Estudiando los trabajos de cuartetos europeos e internacionales, decidimos vincularnos a la música contemporánea y a grandes creadores. Contactamos para este proyecto con el compositor español más importante del momento, Cristóbal Halffter, quien se implicó desde el principio con entusiasmo. De esta relación surgió el estreno mundial su *Concierto a cuatro* para cuarteto de clarinetes (clarinete, corno di bassetto, clarinete bajo y clarinete contra-alto) y orquesta, adaptación de su versión para cuarteto de saxofones en la sala sinfónica del Auditorio Nacional. Este concierto fue un lanzamiento muy importante para el grupo.

– Los que os conocemos podemos decir que MAD4clarinetes está formado por profesionales apasionados del clarinete, que trabajan con mucha humildad y que continuamente buscan nuevos desafíos. Centrándonos un poco más en el grupo, ¿cuáles serían las señas de identidad que os definen?

MAD4: Desde nuestros inicios apostamos por la diversidad de instrumentos en nuestro cuarteto: requinto, clarinete soprano, corno di bassetto y clarinete bajo, lo que hace muy especial al grupo tanto a nivel de sonoridad como de posibilidades interpretativas. Por otra parte, siempre hemos apostado por la música contemporánea y de nueva creación, con el propósito de generar repertorio para el instrumento. Nuestra idea siempre ha sido elevar la formación del cuarteto de clarinetes al máximo nivel de los grandes grupos de cámara, igual que en la cuerda se considera al cuarteto como un medio en sí mismo. Queremos ofrecer a las nuevas generaciones de clarinetistas una formación donde encontrar un variado abanico de posibilidades profesionales. Hemos sido pioneros en tocar como cuarteto con banda sinfónica y con orquesta, y estamos encantados de haber

iniciado la senda donde otros muchos clarinetistas podrán también caminar.

– Teniendo en cuenta que siempre habéis tenido un repertorio personalizado y que habéis buscado cumplir vuestros objetivos ¿cómo describiríais la evolución en el repertorio interpretado por el cuarteto desde vuestros inicios hasta ahora?

MAD4: Por supuesto, nuestro repertorio se ha ido adaptando y evolucionando en estos años. Llevando por bandera la innovación, la creación de nuevo repertorio para cuarteto y el contacto directo con los compositores, podemos decir que el cuarteto cada vez interpreta más repertorio compuesto para el grupo. De hecho, los compositores se sorprenden de las posibilidades que ofrece la diversidad de instrumentos de la formación y poco a poco se están escribiendo muchas más obras tanto para cuarteto como para cuarteto con banda sinfónica y cuarteto y orquesta sinfónica. Estamos muy satisfechos de aportar nuestro granito de arena en este sentido. Por ejemplo, en el próximo mes de abril ofreceremos un concierto en el Palau de la música de Valencia donde todas las obras que interpretaremos están compuestas para nuestro cuarteto y además algunas de ellas serán estrenos absolutos de compositores valencianos como Ferrer Ferrán o Ricardo Baixauli.

En 2015 el grupo actuó en un concierto-homenaje que se realizó a Béla Kovács en el Auditorio Manuel de Falla del RCSMM, en el que intervinieron alumnos y profesores, incluso el propio Kovács al piano. El cuarteto causó tal impresión en Béla Kovács con su interpretación, que ya de vuelta a Budapest, nos regaló una versión inédita para cuarteto de clarinetes de su *Hommage à Falla* y

que tituló *À la flamenca* que estrenamos en el Clarinet-Fest 2015 de Madrid. MAD4clarinets mantuvo durante años una relación estrecha con Béla Kovács. Sin embargo 2021 supuso un punto de inflexión en el repertorio del cuarteto. Se dio forma al proyecto de adaptar el resto de homenajes del compositor para el cuarteto y realizar la grabación de un CD y una serie de conciertos.

– Ello nos lleva inevitablemente a hablar de este maravilloso primer proyecto discográfico del grupo, donde habéis grabado seis de sus nueve homenajes (Bach, Paganini, Weber, R. Strauss, Falla, Kodály) más otros tres que escribió (Mozart, Rossini, Johann Strauss) además de las Variaciones sobre la melodía *Il Carnevale di Venezia* y las *Variaciones de Patty Hills "Happy Birthday"* tratadas con gran sentido del humor y virtuosismo, su famoso *Sholem-alekhem, rov Feidman* en versión para cinco clarinetes, *Conversation*, *Let's dance Bossa Nova* y *Nostalgic Song*, composiciones originales de Kovács de música de nuestros días que muestran su personalidad más cercana.

MAD4: La grabación de este disco ha sido un hito trascendental en la historia del cuarteto y está directamente relacionada con el proyecto con Béla Kovács. El disco tiene sentido porque el proyecto es sólido. Hay que destacar la trascendencia del mismo para los clarinetistas de todo el mundo, que ahora pueden conocer la obra de Kovács. Forma parte de un legado para las generaciones futuras, porque sin lugar a dudas en versión cuarteto se transforman. No están escritos en forma lineal, sino armónica. Nuestro reto ahora queda también en llegar a editar las partituras, ya que desafortunadamente Kovács falleció antes de estrenar esta música que se ha convertido en su obra póstuma.

Homenaje a Béla Kovács en la academia Ferenc Listz de Budapest



A partir de que el compositor aceptó adaptar los homenajes, empezamos con el proyecto e hicimos una campaña de crowdfunding. Estamos muy agradecidos porque hemos podido contar con el apoyo de las marcas Selmer y Vandoren como siempre, además de otros clarinetistas, amigos, compositores, alumnos etc.

Grabamos entre el 2 y el 4 de julio de 2021 en la iglesia de San Andrés de Ávila, una exquisita iglesia románica con una acústica estupenda. Los técnicos de sonido destacaron la calidad de la acústica y en realidad el sonido obtenido no se procesó. Lo que se escucha en el CD es la acústica natural de la sala.

Pero lo que más nos gratificó fue la relación con el compositor. Si tuviésemos que destacar un rasgo de Kovács, aparte de su musicalidad y genialidad, este sería su generosidad. Pudimos disfrutar de cada momento intercambiando opiniones, nos enviaba propuestas, le sugeríamos ideas para ampliar la sonoridad y el color, que siempre aceptaba y así hasta que estuvieron listas las partituras definitivas. Un regalo musical que atesoraremos para siempre.

– Sabemos que teníais previsto presentar el CD en un concierto especial en Budapest y otro en Madrid, pero lamentablemente el maestro falleció antes. ¿Puede que el concierto que hicisteis a modo póstumo el 1 de mayo de 2022 en la sala Solti de la academia Listz en el día que había previsto Kovács para celebrar juntos y junto a su música su cumpleaños haya sido el más emotivo de todos los que habéis hecho en estos veinte años?

MAD4: En primer lugar, podríamos citar una serie de conciertos que realmente han sido muy significativos a

nivel musical, auténticos desafíos y éxitos para nuestro grupo:

- *Concierto a Cuatro* de Cristóbal Halffter junto a la Orquesta de la comunidad de Madrid (2011).
- Estreno de *À la flamenca* en el ClarinetFest de Madrid (2015).
- Estreno del *concierto n°2 Silvanum* de F. Cibulka realizado en el teatro monumental de Madrid junto a la Banda Municipal de Madrid (2016).
- Concierto en la sala Pablo Casals de San Juan de Puerto Rico (2017).
- Estreno de la obra para cuatro clarinetes y banda sinfónica *Flamenquísimo in concert op. 112* de J. susi en el VIII Congreso Nacional de clarinete en Valencia (2019).

Pero sin duda todos coincidimos en que efectivamente el concierto de Budapest de 2022 junto a la familia del compositor, celebrado en la sala Solti de la academia Listz donde Kovács había sido profesor durante tantos años, junto a los profesores, alumnos y amigos fue el más emotivo por muchas razones.

En primer lugar, que el propio Kovács hubiese escogido un cuarteto español para la ocasión. Para el proyecto contamos con la colaboración de la embajada española en Budapest y el montaje del concierto era impresionante. En el escenario estaba su clarinete y una pantalla gigante con su imagen. Sentíamos al maestro junto a nosotros. Además, pieza tras pieza recibimos lo que se llama “aplauzo de hierro”, ovación distinguida que reservan allí para las grandes interpretaciones al finalizar el concierto. ¡¡¡Nosotros lo recibimos en cada pieza!!!





Fue increíble a nivel musical, pero sobre todo a nivel personal, este concierto póstumo, un emotivo tributo donde la música se entrelazó con la memoria.

– Después de este recorrido musical nos gustaría adentrarnos en el terreno pedagógico. Sabemos que como cuarteto también sois pioneros en el mundo de la docencia. ¿Qué nos podéis contar al respecto?

MAD4: Efectivamente somos cuarteto residente en la escuela superior de Madrid Forum Musikae. Ellos se interesaron por el cuarteto al igual que en su día se interesaron por el cuarto Casals de cuerda, porque dentro de su perfil siempre intentan buscar aquello que les define como escuela, como por ejemplo ser innovadores, dando un paso más allá en la oferta académica dentro de ser enseñanzas oficiales. El alumnado de la escuela estudia con todos los profesores del cuarteto, con lo cual recibe una formación de una diversidad y una riqueza que no es fácil conseguir en otros espacios educativos. El perfil del alumnado es muy versátil, porque reciben clases de un cuarteto profesional. Además de esto también impartimos cursos como cuarteto en otros espacios educativos.

– Antes de que finalizemos la entrevista, una curiosidad. ¿Cómo surgió el nombre de MAD4Clarinetts?

MAD4: Pues queríamos buscar un nombre más internacional que recogiera por una parte que somos un cuarteto madrileño, y por otra parte que somos cuatro apasionados del clarinete y de la música y compositores actuales. Si veis nuestro logo podréis apreciar que es un código de barras como el que te ponen en el aeropuerto. Así unimos todo lo que queríamos transmitir junto a nuestra apertura al mundo.

– Y ahora pasando un poco al terreno más personal, si echáis la vista atrás y hacéis un viaje por vuestras andaduras, ¿tenéis a alguna persona en mente de la que diríais, estaremos eternamente agradecidos a...

MAD4: Por supuesto. Compositores como Enrique Hernandis o José Susi, que siempre nos han ofrecido su apoyo incondicional, directores como José Ramon Encinar y muchos amigos que hemos ido haciendo en el camino, lo cual es otra riqueza de formar parte de este cuarteto, pero sobre todo esto no hubiera sido posible sin Manuel Fernández, que ha estado a nuestro lado tanto como representación de las marcas Selmer y Vandoren, que son para nosotros nuestra casa, como a nivel personal. Él ha sido nuestra "clave de bóveda" que ha estado ahí siempre que lo hemos necesitado.

– Hemos aprovechado la ocasión para entrevistar a Manuel Fernández y preguntarle qué nos podría decir sobre estos años en los que ha seguido de cerca la historia del cuarteto:

M.F.: A nivel personal, que para mí es lo más importante, os podéis imaginar la gran satisfacción que supone tener cerca personas tan maravillosas, profesionales y fieles como los miembros del Mad4clarinets. A Justo lo conozco, y somos amigos, desde 1986, Josep fue profesor de clarinete de mis hijos allá por el año 1996 y con Pablo y Pedro he trabajado estrechamente desde hace muchos años. Con todos ellos he compartido la pasión por este bello instrumento que es el clarinete. A nivel profesional... son únicos, siempre están ahí, desinteresadamente, demostrando su amor a las marcas que representan y su amistad hacia mi persona. Nunca me han defraudado y su fidelidad ha sido total, jamás han escuchado los moscones que siempre revolotean al lado de los grandes profesionales. Su nivel artístico nos ha abierto muchas puertas que sin ellos hoy estarían cerradas. Su apoyo, imprescindible.

– Este 2024 sin duda es una fecha muy señalada para vosotros. ¿Qué proyectos tenéis para celebrar la efeméride?

MAD4: Tenemos conciertos en Madrid, junto a la Banda de la Marina, en el Palau de la Música de Valencia, actuaremos en el MIM de Bruselas, iremos a EEUU en mayo, estaremos en el ClarinetFest de Dublín de julio e iremos a Yucatán en México al ClariSax 2024 a final de año. Pero estamos preparando un concierto muy especial “XX Aniversario” al que invitaremos a todos en uno de esos espacios emblemáticos que tiene Madrid. En breve tendréis noticias.

– La verdad es que se adivina un gran año, intenso pero muy bonito. Relacionando la pregunta que os acabamos de hacer nos queda preguntaros por los proyectos del MAD4 del futuro.

MAD4: Empezaremos por la grabación de otros CD’s, tenemos mucha música que nos han dedicado y que deberíamos grabar tanto como cuarteto como con orquesta y con banda sinfónica. Tenemos que marcar la hoja de ruta e ir dando forma a los diferentes proyectos para que tengan sentido, siempre con un hilo conductor que les dé identidad e interés. Nos gustaría también tocar mucho más con orquesta y con banda sinfónica y entrar en el mundo audiovisual, poder hacer

algún proyecto musical unido al sector audiovisual, algo que acerque más la música al público en estos tiempos en que la imagen es tan importante. Nos gustaría elevar el nivel del cuarteto de clarinetes al máximo para que los compositores lo tengan presente y consideren entre sus preferencias, al mismo nivel del cuarteto de cuerda. Y por supuesto, seguir creando repertorio y dejando un legado a las nuevas generaciones, que puedan ver el cuarteto como una nueva posibilidad profesional.

– También pedagógicamente hablando, dado que sois todos profesores, ¿qué consejo daríais a los clarinetistas del futuro para trabajar en grupo y tener un buen matrimonio musical que dure como mínimo 20 años?

MAD4: No hay ningún secreto ni ninguna fórmula mágica. Es lo mismo que en una relación: humildad, no se puede trabajar imponiendo nuestras ideas; empatía, amistad, establecer objetivos comunes y compartir proyectos, compartir ideas musicales y extra musicales: cómo nos enfrentamos al hecho musical, cómo salimos a un escenario...

Es muy importante conocerse a uno mismo y saber conducir la energía que aportas al cuarteto en el sentido positivo. Si das, recibes y así es como surge la magia, cuando parece que todo lo que estás tocando ocurre por primera vez, cuando acabas un ensayo con la ilusión y la motivación tan alta que estás esperando que llegue el siguiente, por no mencionar las risas, complicidad y todos los maravillosos momentos que llegan a surgir. En este punto nos gustaría agradecer su aportación también a dos compañeros que formaron parte de nuestro cuarteto en diferentes momentos de su historia: Salvador Salvador y Miguel Ruiz.

Como decía el poeta romano Publio Virgilio “Omnia vincit labor improbus”: todo lo supera un trabajo esforzado. Virgilio fue el creador de una grandiosa obra en la que se muestra como un fiel reflejo del hombre de su época, con sus ilusiones y sus sufrimientos, a través de una forma de gran perfección estilística.

Después de veinte años de trabajo esforzado buscando elevar el cuarteto de clarinetes a la excelencia estamos seguros de que MAD4clarinets continuará su travesía con pasión, dedicación y la firme convicción de dejar un legado duradero para las generaciones venideras.

Gracias por compartir vuestra historia con nosotros.

III Concurso Nacional de Clarinete "Lliria, Ciutat Creativa"

... seguimos creando.

María José Sanmartín,
directora artística de S&M Music

Como decía Meryl Streep recientemente en su discurso de los premios princesa de Asturias 2023 al recibir el premio a las artes, cuando asistimos a una actuación nos sentimos conectados.

Desde S&M Music somos conscientes de que formamos parte de una gran comunidad. El concurso nacional de clarinete "Lliria, Ciutat Creativa" surgió precisamente con el propósito de crear un espacio de convivencia accesible para todos: alumnado, profesorado, profesionales y marcas del sector, instituciones culturales de la ciudad, familias...

Pensamos que la empatía es la característica fundamental que nos conecta y que hace posible que surja la magia. Precisamente esa fue la sensación de esta III Edición, PURA MAGIA. Y es que entre los días 17 y 18 de junio, el Conservatorio Profesional de música de Lliria volvió a vibrar con nada menos que 80 participantes

venidos de toda la geografía española para concursar en los diferentes niveles del evento y participar además de las diferentes actividades planificadas durante el intenso fin de semana musical.

El sábado 17 de junio arrancó con fuerza con la recepción de los participantes de las enseñanzas elementales y superiores. Durante la mañana tuvo lugar el concurso, al mismo tiempo que se pudo visitar una amplia exposición con todas las novedades del mundo del clarinete patrocinada por nuestros colaboradores. Por la tarde, el responsable técnico de Yamaha, Araken Bustos, ofreció una conferencia sobre mantenimiento y sobre la salud del músico que hizo las delicias de los asistentes. La velada continuó con el magnífico concierto patrocinado por Selmer París, ofrecido por el clarinetista Luis Fernández Castelló acompañado al piano por el pianista Carlos Apellániz, donde se interpretó un exigente programa que entusiasmó al público por completo. Como no, el



momento más esperado del día llegó al final de la tarde con la entrega de premios correspondiente.

El domingo 18 de junio tuvo lugar el concurso correspondiente al nivel de enseñanzas profesionales. Además del concurso y de las exposiciones, a lo largo de la mañana los ganadores de la II edición del concurso (2022) recibieron una masterclass a cargo de Jean Michel Bertelli, clarinete principal de la orquesta de la ópera nacional de Lyon y solista para Yamaha Music Europe. Después de un intenso día cargado de emociones llegó el esperado concierto, patrocinado en esta III Edición por Yamaha, en el que Jean Michel Bertelli y Carlos Apellániz al piano nos deleitaron con un repertorio muy especial. Cabría destacar el concierto para dos clarinetes op.91 de Krommer, donde el clarinetista de Llíria, Miguel Torres, director y catedrático de clarinete del conservatorio superior de música de Murcia subió al escenario para interpretar a dúo la pieza, así como el concierto para clarinete de Artie Shaw en una versión para clarinete, piano y percusión, donde pudimos contar con la colaboración de Javier Alamá, alumno de percusión del Conservatorio profesional de música de Llíria. Una tarde inolvidable que concluyó con la esperadísima entrega de premios.

Desde S&M Music queremos felicitar a todos los participantes por el trabajo realizado y el gran nivel musical demostrado. Nuestro más sincero agradecimiento a todos los profesores y profesoras que han formado parte de los diferentes tribunales durante todo el fin de semana, a nuestros colaboradores; M.I. Ayuntamiento de Llíria, CPM de Llíria, ADEC, AVC, B.P y U.M. de Llíria y a nuestros patrocinadores: Selmer París, Vandoren, Puntorep, Máfer Música, Neomúsica, Euromúsica Fersan, Bags, Júpiter, Hércules, Yamaha, Ticó Música, Backun, Consolat de Mar, Atelier de Celia, Gleichweit, Bassus Ediciones, Editorial Armonía Universal y Editorial Anacrusa.



Por supuesto no podemos olvidar a nuestro equipo de voluntarios y voluntarias que una edición más ha estado colaborando para que la organización del evento resultara un éxito.

Seguimos creando y creciendo.

Os esperamos en la IV Edición, los días 15 y 16 de Junio de 2024 (smmusic.es).



BLACK
DIAMOND



High Density
Natural
Hard Rubber

LA NUEVA EBONITA HD

UN MATERIAL
DE ALTA DENSIDAD
Y CALIDAD MUSICAL
CONCEBIDA
EXCLUSIVAMENTE
PARA VANDOREN

Refuerza las cualidades
acústicas naturales
de la ebonita standard.

Optimiza la sensación
de ejecución.



Vandoren[®]
PARIS

www.vandoren.com

Encuéntrenos en:     

LA EBONITA DE ALTA DENSIDAD

Entrevista a Jean Rapenne, responsable de la producción en Vandoren.

Vandoren acaba de lanzar este año 2023 dos nuevas boquillas de clarinete Sib Black Diamond fabricadas en una nueva ebonita, la ebonita HD. Queremos saber un poco más sobre la aparición de este nuevo material en el mercado y hemos acudido a los conocimientos de Jean Rapenne, responsable de la producción en Vandoren.

¿Podría recordarnos que es la “Ebonita”?

LR.: La ebonita es un material esencialmente compuesto de látex, flor de azufre, polvo de ebonita y aceite de lino. La ebonita utilizada por Vandoren es desde luego de una gran pureza y producida exclusivamente a base de látex natural extraído de la *Hevea Brasiliensis*, llamado comúnmente árbol de caucho. Esta ebonita es denominada “de calidad musical”. La materia prima se ha endurecido por vulcanización, es decir, por polimerización a temperatura y alta presión en autoclave y en presencia de azufre. La ebonita musical es pues un caucho endurecido, producido enteramente a partir de materias naturales en su mayor parte renovable. Contrariamente a los materiales plásticos sintéticos como el ABS (acrilonitrilo estireno butadieno) por ejemplo, la ebonita utilizada por Vandoren no es un producto de la petroquímica.



Hevea Brasiliensis

La ebonita es uno de los primeros polímeros creados por el hombre a partir de polímeros naturales. Debemos su invención, en los años 1840, a Charles Goodyear, que no tiene ningún lazo familiar con la marca de neumáticos del mismo nombre, que fue el inventor de la vulcanización, un poco a su pesar, ien el transcurso de un experimento... fallido! Este material, revolucionario en su época, ha sido utilizado desde finales del siglo 19 para la fabricación de boquillas de clarinete en lugar de la madera, ya que, disponiendo de características físicas próximas, pero siendo mucho más estable. Los usos de la ebonita han sido varios en el pasado: aislante eléctrico, bolas para el juego de los bolos, peines, la cánula de las pipas de fumar.

¿Cuáles son las normas a las que la ebonita utilizada por Vandoren debe responder hoy?

JR.: La ebonita utilizada por Vandoren es conforme a la norma actual la más exigente para los objetos que se colocan en la boca. Se trata de la sección química de la norma europea para juguetes, Directiva UE 2009/48/EC, anexo II, parte III. Esta conformidad está certificada por Bureau Veritas sobre las boquillas nuevas y antiguas con exposición al sol (con cambio de color). Podemos añadir que la ebonita se está utilizando desde hace más de 150 años para fabricación de boquillas de clarinete y saxofón sin ninguna intoxicación ni alergia de ninguna clase registrada a pesar de los millones de personas que la utilizan. Estos parámetros ciertamente no existen para los materiales sintéticos más recientes del tipo plástico o resinas sintéticas.

¿Qué es lo que ha llevado a la casa Vandoren a proponer hoy esta nueva ebonita de Alta Densidad, denominada “HD”?

JR.: Este proyecto ha nacido de la necesidad expresada por varios artistas clarinetistas de obtener más proyección, mayor potencia sonora sin que por ello haya que sacrificar las cualidades de confort y la sonoridad de su boquilla favorita. Los parámetros de confort y sonoridad



al ser muy restrictivos en términos de geometría, no quedaba más remedio que buscar soluciones a nivel del material. Varias pistas fueron exploradas antes de ponerla a punto, después de varios años de búsqueda, un material capacitado para una misma geometría, de ofrecer mayor proyección. Este material inédito y exclusivo se ha conseguido añadiendo a la ebonita estándar una dosis precisa de un mineral natural muy particular. Las características físicas del material obtenido, además del aumento de densidad ("HD" = High Density), tienen principalmente el efecto de optimizar la sensación de ejecución. El músico dispone de un apoyo y un control reforzados sea cual sea el matiz. El resultado es impresionante desde las primeras notas: la proyección es excelente, el picado preciso, la sonoridad permanece plena y con peso en toda la tesitura. Algunos músicos evocan incluso una "resonancia interior" particularmente interesante. Podemos hablar verdaderamente de una nueva generación de boquillas en ebonita. Siendo 100% de origen natural, esta nueva ebonita responde, bien entendido, a los mismos requerimientos de seguridad que la ebonita estándar, y sigue siendo conforme a la norma de juguetes europea, Directiva EU 2009/48/EC, anexo II, parte III. A señalar: no es suficiente con aumentar la densidad del material para obtener resultados en plano acústico. Como con frecuencia en el campo de la acústica musical, se trata de matices y equilibrio.

¿Por qué la BD6 (que no se ha comercializado a fecha de hoy en ebonita "estándar") ha sido la primera en ser fabricada en este nuevo material?

LR.: La tabla BD6 se ha desarrollado al mismo tiempo que la ebonita HD, siendo el mismo objetivo: buscar la mejor proyección posible sin sacrificar el confort de la embocadura. Se trata de una tabla más bien corta con una curva especialmente cuidada. La combinación de la ta-

bla BD6 y de la ebonita HD mejoran la sonoridad natural del instrumento y ofrece una remarcable proyección. Hemos elegido, naturalmente, presentar esta combinación como primicia antes de proponer la BD6 en ebonita estándar.

¿Esta ebonita HD implica para los clarinetistas ajustes sobre los cortes y fuerzas de las cañas Vandoren?

JR.: No, el músico debe poder pasar a HD sin cambiar sus costumbres.

¿Cómo explica usted la diferencia de precio (la ebonita HD es mucho más cara)?

JR.: Las boquillas en ebonita HD están producidas de la misma manera que las boquillas en ebonita estándar. Pero las limitaciones son mayores en términos de torneado y mecanizado, lo que conlleva costes de fabricación adicionales.

¿Vandoren se plantea en el futuro fabricar otras boquillas que no sea la BD6 HD para los diferentes clarinetes en esta nueva ebonita?

J.R.: Sí, con toda certeza. Otras categorías de boquillas de clarinete Sib HD estarán próximamente disponibles en versión HD: BD4, BD5 y BD6 en diapason estándar y en serie 13.

¿Qué pasa con las boquillas de saxofón en este nuevo material?

J.R.: Actualmente estamos en proceso de pruebas con las boquillas de saxofón, pero no propondremos nada hasta que no estemos plenamente satisfechos de los resultados. Una vez más, en el campo de acústica musical, todo está por hacer, se trata de matices y equilibrio!



Bach[®]

EUROPE



Stradivarius
Model 37

Jacques Bach[®]
CORPORATION
ELKHART
INDIANA U.S.A.

*Le Hautbois
par excellence !*



Marigaux

PARIS



Oboe

Corno Inglés

Oboe de Amor

Oboe Mussete

Oboe Barítono

MAFER MÚSICA
DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO
PARA ESPAÑA
mafermusica.com

144 Boulevard de la Villette - 75019 PARIS - FRANCE

• www.marigaux.com •

contact@marigaux.com

La aplicación musicológica como elemento transdisciplinario en la autonomía interpretativa en las enseñanzas superiores de música (I)

Por Rafael López Marchal



1. INTRODUCCIÓN Y NORMATIVA

Tal y como se indica en la definición que nos ofrece Pinilla (2017), la *transdisciplinariedad* se entiende como:

La práctica de un aprendizaje y quehacer holístico que trasciende las divisiones tradicionales del saber y el conocimiento, pero no necesariamente las ignora. Bajo un enfoque transdisciplinario, no compartimentaríamos un objeto de estudio o su actividad dentro de una rama u otra del saber o la ciencia, sino que asumimos su naturaleza plural que trasciende áreas y emprendemos su exploración y descubrimiento abiertos a todas las ramas que nos lleve. Su implementación en la educación es un poco más compleja y delicada ya que debe evitarse el menosprecio hacia las distintas áreas del saber o su minusvaloración. El objetivo es apreciar cada campo, pero ser capaces de ver más allá de sus barreras y límites convencionales, en un continuo saber infinito que se extiende y conecta todas las ramas del saber y el que hacer. (p.17)

Según lo citado anteriormente, la enseñanza de nuestra especialidad instrumental en los conservatorios superiores de música no puede ni debe obviar estos nuevos conceptos desarrollados por las ciencias de la educación durante las últimas décadas. A modo de ejemplo, los saberes adquiridos en las diferentes asignaturas y/o investigaciones deben perseguir la adquisición de un conjunto de competencias en el alumnado que les permita relacionar todo lo aprendido y aplicarlo de manera adecuada en la interpretación de una partitura musical.

No hay disciplina y/o herramienta más idónea para desarrollar y poner en práctica la transdisciplinariedad que la Musicología. Martín (2018) nos comenta que:

Al igual que otras disciplinas reconocidas como tales con anterioridad como la física, la fisiología, la psicología, la sociología y la filosofía, la musicología, en

la vertiente que hoy llamaríamos sistemática, tiene su origen en la antigüedad. Grecia, China y la India desarrollaron teorías sobre las escalas, los intervalos y las emociones, así como estudios relacionados con las matemáticas y la astronomía. (p.4)

La Musicología es el estudio de la música. Podemos definirla como la ciencia que permite ir más allá que los que nos han precedido en el conocimiento de la música y de su historia. Se diferencia de la historia de la música en que ésta es simple conocimiento y de la musicografía en que consiste escribir sobre música sin prejuzgar sobre el contenido de lo que se escribe. No es musicología lo que no aporta trabajo nuevo y de primera mano a partir de las fuentes, con el resultado de un aumento de conocimiento en relación a lo que existía antes. (Chailley, 1991, p.25).

Según The New Grove Dictionary of Music and Musicians (como se citó en Martín, 2018) la musicología cubre todos los enfoques disciplinarios para el estudio la música en cualquiera de sus expresiones y contextos: físico, acústico, cultural, psicológico, social, sociológico, histórico, geográfico, etnológico, fisiológico, medicinal, pedagógico, multimedia, terapéutico, digital o con cualquier otra disciplina musicalmente relevante o contexto.

Concretando, cualquier disciplina académica y/o científica que aborda cuestiones musicales o que intenta explicar fenómenos musicales es considerada como una parte de la musicología.

Zaldívar (2006) comenta que las enseñanzas artísticas superiores no universitarias serán de verdad como tales cuando en ellas tenga eficaz presencia la investigación en el ámbito de las disciplinas que les sean propias. También manifiesta con claridad que, para responder adecuadamente al reto del Proceso de Bolonia, con la paulatina puesta en marcha del nuevo Espacio Europeo de la Educación Superior, resulta necesario que todas las enseñanzas superiores así reconocidas por el sistema

educativo español, estén o no integradas en la universidad, se adecuen al máximo a las exigencias propias del máximo nivel formativo, que incluye necesariamente el fomento de la investigación.

Las reformas educativas originadas en estas últimas décadas en las enseñanzas musicales y el proceso de convergencia de cara al Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) están orientadas a modificar significativamente las prácticas docentes, teniendo como eje fundamental el aprendizaje y no la enseñanza. El Real Decreto 631/2010 por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Música se centra en la adquisición de las competencias específicas y el desarrollo de los perfiles profesionales propios para cada una de las especialidades. Dicho R.D. redacta unas competencias transversales, generales y específicas de las cuales algunas de ellas están relacionadas con la investigación.

A continuación, se exponen las competencias del ANEXO I del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, correspondientes al parámetro de la investigación:

Competencias TRANSVERSALES:

- Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.
- Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.

Competencias GENERALES:

- Conocer los recursos tecnológicos propios de su campo de actividad y sus aplicaciones en la música preparándose para asimilar las novedades que se produzcan en él.
- Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigaciones que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su carrera.
- Ser capaz de vincular la propia actividad musical a otras disciplinas del pensamiento científico y humanístico, a las artes en general y al resto de disciplinas musicales en particular, enriqueciendo el ejercicio de su profesión con una dimensión multidisciplinar.

En la actualidad, se puede observar, no hay más que consultar y analizar las Guías Docentes públicas de cada uno de los Conservatorios Superiores de Música del territorio nacional, la ausencia o poco tratamiento de dichas competencias aún siendo un mandato legal.

2. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y MUSICAL

La autonomía interpretativa instrumental es el objetivo final del alumnado que realiza los estudios superiores de música en la especialidad de interpretación. Es importante inculcar en dicho alumnado la importancia de poner en práctica la investigación artística para adquirir dicha competencia. Frecuentar la labor de investigación se convierte no sólo en una actividad puntual, sino en una necesidad en la formación del músico, tanto docente y alumnado como intérprete para garantizar su mejor preparación profesional y su continua actualización.

El objetivo de dicha investigación debe ser la unión del texto musical, las estrategias composicionales y las estrategias perceptivas. El problema del análisis musical tradicional como medio para obtener los datos musicológicos a interpretar radica en (Cook, 1999):

- Determinismo estético: inferir cualidades estéticas a partir de la estructura o partitura musical.
- Supresión de la figura del oyente.
- Creencia en que el fin más elevado del análisis musical es la formulación de teorías generales aplicables a cualquier obra.
- En el análisis musical, importa más la relación funcional que la definición de todos los elementos.

Estas características hacen que el análisis musical tradicional esté destinado más a "almacenar grandes cantidades de conocimientos que a desarrollar en el individuo habilidades prácticas" (Cook, 1999, p.62).

Para subsanar dicha carencia y enfocarla a una investigación artística y musical inclusiva debemos adoptar la nueva musicología culturalmente orientada. Las razones para adoptar dicha musicología las podemos resumir en los siguientes puntos:

- Parámetros como el tempo, la dinámica y la articulación implican otro tipo de Análisis Musical.
- Limitaciones de la notación musical tradicional.
- Análisis performativo: entiende la música como un proceso, involucra al intérprete y al oyente, disuelve la diferencia entre obra e interpretación.

- Las nuevas herramientas tecnológicas permiten superar la brecha entre el análisis de la estructura musical y la experiencia del oyente:
 - Importancia de la Forma por encima de la Estructura musical. La forma es percibida como un proceso, en función de la tensión y resolución del contenido.
 - Para Cook (1999), cuando el oyente percibe la coherencia de una obra musical no lo hace calculando sus proporciones, sino en función del contenido y su organización temporal.
- Nuevos roles del compositor y de los intérpretes:
 - Tradicionalmente, la musicología consideraba la interpretación como un acto secundario respecto a la obra, representada por la partitura o texto autorizado (Urtext)
 - Todas las notaciones musicales tienen zonas indeterminadas. El análisis performativo estudia los grados de variabilidad que se dan en dichas zonas.
 - Multitexto musical: la obra se constituye como la relación entre una notación y el campo de sus interpretaciones.
 - Las fluctuaciones del tempo y la dinámica son más acusadas en grabaciones históricas que en las de época reciente.
 - Se revisa el concepto de autoría. Cada interpretación es un acto creativo original.
- Lo “invisible pero audible”. Nuevas tecnologías:
 - La estructura musical se constituye performativamente por las mismas expresiones que son su resultado. La obra es un medio de representar una interpretación.
 - Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICS). Cambio de paradigma en la percepción y gestión del conocimiento.

3. CRITERIOS DE INTERPRETACIÓN

Lawson y Stowel (2005) hacen una reflexión:

Nadie puede dudar de que el dominio de un instrumento es invaluable, supuesto que se vea alimentado por una ininterrumpida conciencia estilística. Cuando se pasa la novedad y la excitación de la interpretación histórica, ha resultado inevitable que algunos practicantes hayan de tomar como sus fuentes fundamentales a los cultos directores musicales con quienes colaboran y ya no Leopold Mozart o C. P. E. Bach. (p.29)

En síntesis, se puede decir que la vida académica, profesional y/o de empleabilidad de un intérprete instrumentista estará repleta de proyectos tanto individualistas como colectivos:

- Individualistas: *tocar ante un tribunal, exámenes, exponerse al gusto o estilo del público y de la crítica profesional, etc.*
- Colectivos: *Banda Municipal, Orquesta Sinfónica, Grupo de Cámara, etc.*

El párrafo anterior nos indica que durante nuestra trayectoria el proceso interpretativo estará ajustado, expuesto u orientado por conceptos e ideas interpretativas de los directores musicales, de las ideas interpretativas impuestas por un tribunal de exámenes y/u oposiciones, de la crítica del sector profesional y/o del público al que vaya dirigida dicha interpretación, etc. Resumiendo, no debe ser lo mismo interpretar un concierto para un público avezado en “música culta” que, para un grupo escolar de Primaria, así como debemos tener muy en cuenta el ideario interpretativo de los integrantes del tribunal al que se presenten.

Debido a esta subjetividad interpretativa razonada debemos desarrollar en el alumnado el que sea muy flexible a la hora de realizar una interpretación asumiendo que hay varios parámetros que valorar y analizar antes de seleccionar el criterio interpretativo definitivo el cual se adecuará al producto final que es el oyente.

La interpretación en las EE.SS. de música se debe basar en una serie de criterios interpretativos que han sido analizados y acuñados por diversos autores. Una catalogación de las más aceptadas de estos criterios es la de Carmona (2006). En ella desarrolla un modelo de

análisis de las categorías de la interpretación musical que es preciso conocer para poder enmarcar el proceso e ideario interpretativo.

Tal y como nos indica Frutos Rodríguez (2013):

Carmona propone un modelo de análisis basado en la libertad de elección de los criterios de interpretación. Esta libertad tan sólo se vería limitada por el compromiso ético de adoptar la decisión tras un proceso de estudio y reflexión sobre las diferentes alternativas. La falta de dogmas en lo referente al arte y su interpretación que sostiene este autor le llevan a su defensa de una actitud de tolerancia hacia las diferentes opciones interpretativas posibles, con el único compromiso autoimpuesto del esfuerzo por fundamentar las decisiones en un proceso analítico de cada uno de los criterios de interpretación posibles. (p.308)

A continuación, se exponen sucintamente los seis criterios de interpretación que nos propone Carmona (2006):

- *Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.*

Este criterio pretende establecer el sentido o posibles sentidos de cada signo presente en la obra escrita y su coordinación o sentido dentro de la estructura formal de la obra. Se podría decir, que sólo las manifestaciones de voluntad vertidas en la obra tienen valor vinculante.

- *Interpretación subjetiva. La voluntad del compositor.*

Se trata de averiguar cuál fue la verdadera intención del compositor, independientemente de la plasmación que hubiera hecho de la misma para, en cierto sentido, complacerle.

- *Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época.*

Este criterio pretende acercarse a la práctica habitual de interpretación en su propia época de las piezas musicales hoy consideradas históricas y enmarcar a la obra en cuestión dentro de los antecedentes históricos y compositivos, del momento en la evolución técnica y estética, en los que fue creada.

- *Interpretación objetiva. El espíritu y finalidad de las obras.*

Tal como explica Carmona (2006, p.47), varios autores han defendido la existencia de un espíritu y finalidad de la obra para designar un sentido de la misma objetivo e independiente de los propósitos e intenciones de su autor. Desde esta visión, la obra creada se separa de su autor y alcanza una existencia objetiva independiente.

- *Interpretación libre o libertad interpretativa. La voluntad del intérprete.*

Tal y como indica Carmona (2006):

El penúltimo criterio que aportamos en este trabajo es el de la libertad interpretativa, esto es, la utilización de la obra por parte del intérprete como, en el más extremo de los casos, un mero instrumento para su propia expresión individual; y en el más liviano, como la aceptación de que la obra, aun ajustándose a unos cánones generalmente reconocidos, mantiene un margen de arbitrariedad por el que se puede navegar impunemente.

En este apartado surge, pues, una de las preguntas claves de todo el proceso interpretativo: ¿está el intérprete al servicio de la obra o es la obra la que se ha de poner al servicio del intérprete?

Muchas opiniones a favor y en contra y desde distintos ámbitos se han vertido sobre esta cuestión, que trata, en el fondo, del tema de la libertad. Y no sólo de la libertad interpretativa sino también del concepto abstracto de libertad: ¿existe libertad cuando hay que atenerse a unas reglas o libertad es la ausencia absoluta de vinculación alguna a ningún tipo de referente previo? (pp.121-122)

- *Interpretación adaptativa. El gusto del público.*

Carmona (2006) nos menciona que es uno de los criterios más empleados (y, curiosamente, menos admitidos) en la interpretación. Dicho concepto es el de adaptarse al gusto de los receptores, esto es, al gusto o estilo que el público, los críticos y el propio sector profesional, de una manera velada o consciente, imponen. La elección del repertorio, la expresividad de los fraseos, los finales contundentes, los gestos exagerados, los agudos mantenidos, las ornamentaciones virtuosas

sas... toda una serie extensísima de recursos interpretativos dirigidos a agradar a la audiencia han sido habituales en todas las épocas históricas.

- *Interpretación imitativa. La imitación de una versión o criterio interpretativo.*

Frutos Rodríguez (2013) nos indica que a los criterios de interpretación defendidos por Carmona (2006) habría que añadir otro posible que se denominará "imitativa":

Esta aportación surge en respuesta a la sugerencia del compositor Julián Laguna. Este músico, en referencia a los criterios de interpretación mencionados, nos puso de manifiesto que muchos intérpretes optan por reproducir o copiar en mayor

o menor medida las interpretaciones de sus maestros u otras figuras que consideran de referencia. (...) Este criterio, al tratarse de una emulación (con mayor o menor grado de fidelidad) de otro anterior, encontrará en cada caso las dificultades y demás rasgos asociados al criterio imitado. Así, por ejemplo, si se está copiando una interpretación historicista determinada se presentarán las dificultades y características propias de este criterio. Lo mismo puede decirse del resto de criterios descritos. (p.315)

Con la aplicación de lo anteriormente mencionado se conseguirá un objetivo interpretativo muy importante como es el de: *delimitar cuál es el papel del compositor, del intérprete y como no del oyente.*

NOVEDAD APOYAPULGARES TK TON KOOIMAN



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO PARA ESPAÑA: MAFER MÚSICA - WWW.MAFERMUSICA.COM

altus
azumi
jupiter
miyazawa
muramatsu
sankyo



©juannag

Muse

Clarinete Mib



- Todas las cualidades del modelo Recital en un nuevo instrumento.
- Geometría de los orificios rediseñada.
- Nuevo exterior del tubo de registro.
- Anillos redondeados.



- Nuevo diseño de las llaves dedo meñique de la mano izquierda.
- Llave del Mib con nueva posición mecánica.
- Ergonomía rediseñada.



- Zapatillas de corcho a excepción de las 4 de los graves que permanecen en cuero.
- Presencia de la mítica "S" de los instrumentos Henri SELMER Paris.

- Nuevo apoyapulgares ajustable.
- Nuevo diseño exterior de la campana.
- Visual Muse con la grabación de una pluma, símbolo de libertad y creatividad.



Bem vindos ao Bienvenidos a FERSAN GROUP

representamos

Mafer

FAF
EUROMUSICA

PuntoRep

NOVO ESPAÇO

Em Setembro de 2023 inauguramos o nosso novo showroom na bela cidade do Porto, Portugal. Um espaço novo, idealizado pela nossa equipa, para por ao teu dispôr as melhores condições possíveis.

O Fersan Group Showroom é a “casa” de exelência das marcas que representamos, e dos Artistas, clientes e amigos que nos visitam.

As áreas de trabalho contam com 3 salas de provas, 2 gabinetes técnicos, sala de reuniões e 2 escritórios, no coração do espaço encontramos uma zona de estar dividida entre o hall de entrada e o lounge dos Artistas, um espaço que se pretende ser de encontro, relaxe e partilha daqueles que nos visitam.

Este novo showroom, com mais de 360m2, conta ainda com um auditório com capacidade para 55 pessoas na audiência e um placo com uma estrutura móvel que permite a transformação da sala consoante as necessidades.

Neste espaço quisemos também perpetuar o nome daquele que o sonhou, e de quem durante tantos anos tem contribuído para a comunidade musical quer em Espanha quer em Portugal, por isso e muito mais, no dia 9 de Setembro de 2023 durante a inauguração atribuímos o nome de “Auditório Manuel Fernández”. Uma singela homenagem a alguém que durante tantos anos deu, e continua a dar, tanto de si.

O dia 9 de Setembro ficará sempre na nossa memória como um dia de partilha com artistas, marcas, clientes, família, no fundo um dia de partilha com amigos, a quem agradecemos.

Iniciamos por isso um novo capítulo na história do Fersan Group, e um novo capítulo que nos traz também uma nova equipa. Reformulamos assim a nossa equipa que passa a contar com o Daniel Monteiro como Assistente Comercial, e o Marco Costa como Técnico de Reparação.

A liderança da equipa continua a cargo do Diogo Taveira.

Entramos por isso em 2024 revigorados

Esperamos que venham conhecer o nosso novo espaço, seja para seleccionar o vosso novo instrumento ou para fazer a manutenção do vosso instrumento de sempre.

Bem vindos ao Fersan Group Showroom.

NOVA EQUIPA

Diogo Taveira



HENRI
SELMER
PARIS

Muse

CLARINETES SIB Y LA



Henri SELMER Paris

diseñador y fabricante
de instrumentos de viento
y boquillas desde 1885

Mafer Música

Distribuidor exclusivo para
España y Portugal
www.mafermusica.com

P PROFILE

CUANDO ELEGANCIA
RIMA CON EXCELENCIA

UNA GAMA COMPLETA
PARA TODOS LOS SAXOFONES



Vandoren[®]
PARIS

www.vandoren.com

Encuéntrenos en:     



UN NUEVO CUENTO DE HADAS.



La nueva arpa lever de Lyon&Healy

Drake ha nacido, un arpa tan excepcional como la historia de su creador. De sonido brillante, claro y muy resonante. Un nuevo concepto en la historia del arpa lever con una tensión ligera creada por Lyon&Healy.



LYON & HEALY

Harpmakers to the world since 1889

www.lyonhealy.com

EUROMUSICA FERSAN, S.L.

C/ Fraguas, 24, 28923, Alcorcón, Madrid • T 916 43 49 88 • E arpas@euromusica.es • www.euromusica.es

SOMOS FABRICANTES DE ARPAS



www.salviharps.com



LYON & HEALY

www.lyonhealy.com

EUROMUSICA FERSAN, S.L.

C/ Fraguas, 24, 28923, Alcorcón, Madrid • T 916 43 49 88 • E arpas@euromusica.es • euromusica.es

¿PARA QUÉ QUIERES SER DOCTOR/A?

Antonio Fernández Sánchez

Doctor en Educación, Universidad Autónoma de Madrid
Profesor de Saxofón, Conservatorio Superior de Música de Vigo

1. Introducción

A finales de diciembre de 2019, leí mi tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid. Desde aquel momento, han sido muchos los compañeros/as que han contactado conmigo interesados en explorar el mundo académico, planteándose la posibilidad de cursar un máster, y los más osados, de hacer una tesis doctoral. Mi respuesta es siempre parecida, ¿para qué quieres ser doctor/a?



Esta, a priori, fría respuesta, encierra una invitación a la reflexión al futuro doctorando, y un aviso de lo que se le puede venir encima. Las respuestas suelen ser de dos tipos: o bien para alegar unos méritos de cara a unas oposiciones, consolidarse en trabajos, etc; o bien por prurito personal del interesado/a. En el primer caso, mi respuesta siempre es "Un doctorado te va a reportar 1 punto en el baremo para las oposiciones, igual que otro máster. Un C1 de inglés o una titulación de Grado en Educación o Psicología te reportará lo mismo, y quizás, en tu caso, sea más rápido, fácil e, incluso, útil". Si, estimado lector, éste es tu caso, te invito a que pases al siguiente artículo, ya que quizás ya habrás encontrado una respuesta que te ahorrará la siguiente media hora. Si después de la pregunta mi interlocutor sigue con su intención inicial, le invito a una conversación más o menos larga, en la que suelo desgranar las cuestiones que se expondrán a continuación, partiendo de un somero repaso por el encaje de los estudios superiores artísticos en el ámbito académico y las posibilidades de alcanzar un doctorado.

2. Qué son los estudios de doctorado

Desde la implantación del Marco Europeo de Educación Superior, con vistas al nuevo Milenio, las Enseñanzas Universitarias se dividen en tres ciclos. El primero de ellos es el denominado *Grado*, articulado en 4

cursos, que representa la adquisición de un conocimiento general de la rama de estudio; el segundo es el denominado *Máster*, a realizar, en España, en un curso académico, que supone la consolidación del conocimiento y especialización en el mismo; por último, el tercer ciclo es el *Doctorado*, en tres cursos, en el que se procura la producción de conocimiento, a través de la investigación, que permite, a su vez, la tutela de futuras investigaciones de otros, -el seguimiento de estudiantes-

el debate y la divulgación con la comunidad científica del conocimiento generado.

Con la deseada Ley de Enseñanzas Artísticas, que quedó a punto de aprobación tras la disolución de las Cortes en mayo de 2023, este era el modelo al que se volvía a aspirar para las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música y Danza, toda vez que no se contempla, a corto plazo, la inclusión de los Conservatorios Superiores españoles en la Universidad.

Antes de seguir adelante, conviene tener en cuenta los precedentes, que quizás sea interesante para el lector recordar someramente. No es la pretensión de quien esto escribe enumerar aquí las sucesivas leyes educativas por las que ha transitado el encaje de las Enseñanzas Artísticas Superiores, pero, de forma resumida, podremos decir que los sucesivos títulos Superiores desde el ya lejano *Plan 66*, fueron considerados equivalentes a una titulación universitaria del tipo de las del antiguo segundo ciclo o *licenciaturas* desde 1994 por una ley que promulgó la equiparación de títulos. Con la llegada del Marco Europeo de Educación Superior, el llamado *Plan Bolonia*, las titulaciones universitarias de *diplomatura* (3 años) y *licenciatura* (5 años) se unificaron en las titulaciones de Grado (4 años). Toda vez que las Enseñanzas Superiores de Música y Danza se organizaban en estudios de 4 años desde la *LOGSE* de 1992, se las denominó *Grado*

Superior, en concordancia con sus homólogas universitarias. Sin embargo, a ojos de algunas instituciones universitarias, que en los Conservatorios Superiores se impartieran enseñanzas de *Grado* como en sus instituciones, no era viable, puesto que el profesorado de estos centros no podía acreditar una capacidad de tutela, como sus colegas universitarios, ya que el perfil del profesorado de los Conservatorios Superiores era el de músicos muy competentes en la interpretación (al menos, eso deseábamos todos) o en la teoría (las ramas de composición, musicología, etc), pero no necesariamente formados y, normalmente ajenos, en la investigación y la divulgación, llegando la situación a principios de la segunda década del S.XXI a los tribunales de justicia, y fallando éstos a favor de los intereses de las Universidades, haciendo perder con ello la titulación de *Grado a los Estudios Superiores de Música y Danza o Título de Profesor Superior*. Esta situación supuso un inmenso agravio comparativo a los estudiantes de nuestras enseñanzas con respecto a los que cursaban estudios universitarios, sobre todo en cuanto al número de becas y sus cuantías o las movilidades Erasmus, así como a la dificultad en la competencia con otros estudiantes de música y danza de escuelas y conservatorios europeos, cuyas enseñanzas sí se incluían en la universidad o eran equivalentes a todos los niveles. El agravio resultaba incluso mayor con aquellos estudiantes españoles que cursaban sus estudios artísticos superiores en universidades privadas que sí podían obtener una titulación de *Grado*.

Paradójicamente, en aquel momento, los profesores de conservatorio, con un *Título de Profesor Superior* cursado en un conservatorio, fueron bien recibidos como estudiantes en las universidades para cursar Másteres o Diplomas de Estudios Avanzados, caminos imprescindibles para alcanzar un doctorado, como se puede comprobar en los trabajos del profesor Narejos (2023)¹.

3. ¿Por qué y para qué?

A priori, una de las principales razones para cursar los estudios de doctorado para un músico es contar con mayores y mejores opciones laborales, abriéndose a la vez a un mercado laboral global, al contar con una formación más especializada y homogeneizada con países del entorno. Hay otra tipología de aspirante a doctorando, que es el *amateur*, entendiendo esta palabra en el sentido etimológico de la misma, en el que se hacen las cosas *por*

amor a: la curiosidad, el conocimiento, la música, ..., sin esperar recibir más recompensa que la satisfacción personal de haber transitado un camino cuyo pago único serán intangibles. En cualquier caso, el itinerario será forzosamente parecido y se hace necesario saber de dónde partimos y el por qué de estas necesidades.

Hasta no hace demasiadas décadas, los músicos partían de un perfil formativo tradicional, aprendido de forma casi gremial, con *El Maestro* y con unos condiscípulos, en el que, normalmente, la formación humanística apenas era tenida en consideración, centrándose solamente en buscar la maestría en el dominio instrumental —una de las reivindicaciones ya del llamado *Plan 66* era la exigencia del Bachillerato para poder alcanzar la titulación superior, lo que, a ojos del legislador, paliaría, de alguna forma, esta situación al profundizar por obligación en otras materias—. Parecía entonces que la única salida profesional para un músico era la interpretación como solista o en el seno de una agrupación, lo que, en muchos casos, contribuía, por qué no decirlo, a cierta endogamia en la profesión. Desde la experiencia de ser un músico de banda en excedencia voluntaria, basta comprobar algunos programas de mano a lo largo del tiempo para cotejar un histórico de apellidos comunes que se han sucedido, y aún se suceden, en [algunas de las] agrupaciones profesionales del país. A ojos de muchos músicos, en aquel momento, la docencia era un camino alternativo para los “menos dotados” o “afortunados”...

Sin embargo, a día de hoy, para cualquier músico, se abre un abanico laboral que abarca, además de la interpretación, la docencia y la pedagogía, la musicoterapia, la sonología u otros caminos como la producción o la gestión, lo que requiere de una mayor especialización y, por tanto, de una formación más completa. El músico actual se debe adaptar a un nuevo contexto social, en el que el dominio de un instrumento no es suficiente para ejercer su profesión, sino que debe ser una persona capaz de subirse a un escenario, pero también de transmitir sus conocimientos y experiencias en un aula, de difundir éstos en artículos o congresos con colegas académicos de su ámbito o de otros, de desarrollar nuevos procedimientos de forma transdisciplinar, de promover y publicitar sus actividades, y por último, de ser competitivo en un mercado global, ya que su futuro sustento puede estar en otro país o, incluso, en otro continente.

¹ NAREJOS, Antonio (2023). Volumen de Tesis, en *Tesis de Música*. <http://www.tesisdemusica.es/resultados.html>. Recuperado el 27 de diciembre de 2023.

La armonización de los Conservatorios Superiores españoles a la legislación emanada del Marco Europeo de Educación Superior ha puesto en evidencia la necesidad de transformar los centros de enseñanza en laboratorios creativos que no solo impartan, sino que produzcan y divulguen conocimiento, tal y como señalaba Zaldívar (2005)². A pesar de que la asimilación definitiva de nuestros conservatorios superiores al modelo universitario no está próxima, pues a día de hoy siguen siendo centros sin una análoga autonomía académica, ya que dependen de una Inspección Educativa de Enseñanza Secundaria y de Régimen Especial, somos muchos los que reclamamos una mayor independencia de los Conservatorios Superiores para asegurar la competitividad de unos estudios de *Grado* en Música, y ello ha exigido la transformación del modelo de docencia. Por otro lado, por lo específico de la situación, a principios del presente siglo, la administración creó para los conservatorios superiores un Cuerpo de Catedráticos de Música y AAEE diferenciado de las funciones del Cuerpo de Profesores de Música y AAEE –cuyo ámbito son los conservatorios elementales y profesionales– en el que, para ejercer a día de hoy, es requisito acreditar la capacidad investigadora y de tutela y seguimiento de estudiantes. Con el establecimiento de los estudios de *Máster*, paradójicamente, las actividades de los Conservatorios Superiores empiezan a estar supervisadas por agencias de verificación como ANECA o sus equivalentes autonómicas, como las Universidades. Por otro lado, esta armonización se produce con un marco internacional, en el que, especialmente en el modelo anglosajón, los profesores son, por tradición, doctores. Es en estas circunstancias es cuando para un músico con vocación docente, cobra sentido realizar estudios de *Máster*, y, con posterioridad, los de *Doctorado*.

4. Cómo. Etapa prólogo: el Máster

Decidido o decidida a seguir adelante en el propósito de transitar la vía académica, la primera cuestión es por dónde comenzar. El camino nos llevará por diferentes estaciones, siendo la primera, la obligatoriedad de cursar un *Máster*. En este sentido conviene aclarar que, aún en la oficialidad de las instituciones, éstas ofrecen dos tipos de titulaciones, *los títulos propios* o *los másteres oficiales*. Muchas instituciones ofertan los llamados *títulos propios*, estudios de postgrado, a veces impartidos por profesores notables, pero que, o bien por el número de créditos o por el plan de estudios, o por no acreditar su

profesorado capacidad de tutela, no han conseguido la verificación de las agencias administrativas y, por tanto, su homologación dentro del MEEES. En cambio, los másteres oficiales sí que han conseguido esa verificación que garantiza la calidad en la enseñanza y la homologación de los estudios según el Marco Europeo de Educación Superior, en los que, para España, donde los *Grados* son de 4 años, frente a los 3 de otros países, para alcanzar la titulación de *Máster*, el alumno deberá cursar 60 créditos ECTS de formación en un curso a tiempo completo. En este punto, conviene aclarar dos asuntos: el primero es que cada crédito corresponde a diez horas formativas; el segundo, que, para un futuro desempeño profesional en instituciones educativas, los estudios deben acreditar una capacidad investigadora con una formación en metodología de investigación y en un Trabajo Fin de Máster, sumando más de 12 créditos en estos aspectos. En este sentido, quien esto escribe pudo presenciar situaciones embarazosas, como cuando en las oposiciones de ingreso a cátedras de la Región de Murcia, varios opositores fueron invitados a dejar el procedimiento de oposición ya que su titulación, a ojos de aquel tribunal, no reunía los requisitos que acreditasen capacidad de investigación y tutela o no reconocían la institución expendedora. En otros casos, han sido los tribunales de justicia los que han exhortado a alguna administración autonómica a que, superado un concurso por acceso, los funcionarios seleccionados perdieran la condición de catedráticos por no acreditar esta capacidad. Está por comprobar si para las administraciones el antiguo CAP, a día de hoy, Máster en Educación, será reconocido como habilitante para la investigación o la capacidad de tutela.

Para acceder a los másteres, se solicita tener cursados los estudios correspondientes al *Grado* o una antigua *licenciatura*, a la que, como se ha dicho al principio, se entendía equivalente los estudios correspondientes a los diferentes títulos de Profesor Superior de Música. Con estos requisitos, se pueden cursar los estudios en centros españoles o extranjeros, preferentemente adheridos a la EU o con los que el Estado Español tenga convenios de reconocimiento recíproco, siendo aún así tedioso el procedimiento de homologación de la titulación y teniendo en cuenta que puede demorarse meses, o, incluso, algunos años.

Cuando quien esto escribe inició su camino académico, las únicas posibilidades de cursar un "*máster en música*"

² ZALDÍVAR, Álvaro. (2005) Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: el reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y *performativa*, en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, No 52, 95-122.

las ofertaban algunas universidades privadas, con un elevado coste por crédito, y la posibilidad de cursarlo de manera “online” o, alguna pública. En mi caso escogí el *Máster en Interpretación y Creación Musical* de la Universidad Rey Juan Carlos, ya que su claustro y plan de estudios me parecieron los más adecuados a mis pretensiones. A día de hoy, existe una pléyade de posibilidades para cursar un máster en estudios artísticos, presenciales, online, en Universidades públicas y privadas, y también en conservatorios superiores que los ofertan como másteres oficiales. De entre los universitarios, quizás el de la Universidad Rey Juan Carlos siga siendo una referencia válida en la modalidad presencial, sumado a los telemáticos, al menos en una parte, de UNIR o VIU, todos ellos con un alto componente de investigación y metodologías punteras. Centros como la UAX, ESMAR o Katarina Gurska, tradicionalmente vinculados a la formación musical, ofertan tanto másteres en investigación como en interpretación, en algunos casos, condicionados a la especialidad instrumental, pero, como centros privados, con un elevado coste por crédito ECTS. Por último, de implantación más reciente, algunos conservatorios se han unido a la oferta de Másteres, algunos en colaboración con universidades, otros visados por las Agencias Autonómicas de Calidad. La abundante presencia de doctores en sus claustros y la inercia generada por sus propias investigaciones, ha hecho que algunos claustros se hayan animado a ofertar este tipo de estudios. A los ya tradicionales de ESMUC, Liceu o Musikene, se han ido uniendo centros como el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid o mi actual centro de trabajo, el Conservatorio Superior de Música de Vigo. En cualquier caso, convendrá que el lector interesado revise las webs de éstos y otros centros, sus respectivos claustros, planes de estudios y guías docentes, así como precios, tasas y condiciones antes de tomar una decisión. Por lo que me atañe, los precios por crédito de máster en el CSMVigo, durante el curso 2023-24 han sido los mismos que los precios reglados por crédito en el Grado, siendo una matrícula bastante asequible en comparación con el Máster que yo cursé en su día.

5. Y ahora, el Doctorado

Un gancho habitual en la defensa del TFM suele ser escuchar desde el tribunal la frase “*con este trabajo, tienes la Tesis casi hecha*” y, quizás convencido/a o enchido/a de vanidad por nuestra “*performance académica*”, empecemos a valorar, si no lo habíamos hecho ya, la posibili-

dad de continuar con los estudios de doctorado, una vez cumplimentado el máster.

Lo primero que debe ser sabido es que, a día de hoy, estos estudios de doctorado no son ofertados por conservatorios, sino por instituciones universitarias, que, para elegirnos, valorarán el expediente académico, el tipo de créditos cursados en el *Máster* o en el *Grado*, nuestro currículum y nuestras motivaciones. Según Narejos (2023)³, de las 88 universidades españolas, se han leído tesis de música en 63 de ellas, aunque, por volumen, con más de un centenar de tesis leídas, sean la Complutense de Madrid, seguida de las de Granada, Autònoma de Barcelona, Autònoma de Madrid y la Universitat de València, las más demandadas. La Complutense cuenta con el atractivo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, aunque cualquier universidad que tenga implementado el Título en Historia y Ciencias de la Música, a priori, podrá recibir con buen talante una tesis de música, más aún si tienen programas de doctorado y máster específicos. Quizás tengamos la oportunidad de realizar nuestra tesis en otros países, pero deberemos tener en cuenta si nos interesa tener un *PhD (Philosophical Doctor)*, el equivalente al doctorado español –que acredita una capacidad máxima como investigador–, o un *DMA (partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts)*, común en las universidades anglosajonas para los músicos, pero que no es equivalente al doctorado español, al no cumplir con todos los requisitos que acrediten la capacidad de investigación.

Es frecuente que, además de atender a nuestra investigación, tengamos que cursar algunos créditos de formación complementaria previos y participar obligatoriamente en seminarios, talleres y jornadas organizadas por la institución que nos acoge, donde daremos cuenta de nuestro proyecto, o de nuestros avances en la investigación, además de la obligatoriedad o “recomendación”, según la institución, de elaborar artículos científicos que irán firmados por el doctorando y sus tutores o directores de tesis. Conviene no llamarse a engaño sobre el perfil que las instituciones prefieren, ya que, si hubiera becas o incluso posibilidad de asistir a los docentes titulares de la institución, siempre abogarán por “personal de la casa”, normalmente estudiantes de la misma institución que han cursado con anterioridad estudios de grado o máster allí, antes que elegir a alguien que proceda de otros ámbitos, con experiencia laboral o en ejercicio, y con otras responsabilidades académicas, artísticas o familiares.

³ Ib. 1.

Antes de dar el paso y aplicar para el doctorado, sería conveniente definir un proyecto de investigación que nos permita orientar nuestras elecciones en función de nuestras preferencias, ya que de ello va a depender en qué nos vamos a doctorar (en Educación, en Ciencias Humanas, en Psicología, en Pedagogía,...), qué institución nos puede acoger (Universidad y Facultad), quién puede ser nuestro director de tesis y qué tipo de metodología vamos a emplear en nuestra búsqueda. En este momento, quizás sea de interés consultar con buscadores y bases de datos como **Teseo**⁴, **Riunet**⁵, **Dialnet**⁶ o la ya citada web del profesor **Antonio Narejos**⁷ para ayudarnos y encontrar esa temática que haga nuestro proyecto elegible, o para comprobar la originalidad de nuestra idea. Definida la idea, debemos pensar en quién puede ser nuestro director de tesis por temática y metodología (aunque debemos plantearnos siempre hacerlo desde la flexibilidad), en qué institución ejerce, y contactarle para exponer nuestro proyecto y hacer una prospección sobre la viabilidad del mismo en la institución. También es el momento de hablar con compañeros o amigos que hayan hecho este camino con anterioridad, ya que, desde su experiencia, nos pueden facilitar el contacto con la institución más conveniente a nuestro caso, y hablarnos de esas cuestiones extra-académicas que son tan importantes para elegir un camino no siempre fácil ni suave.

Seleccionada la institución y el director de tesis que nos acompañe en nuestro camino, debemos plantearnos en qué modalidad realizaremos los estudios: *a tiempo completo*, en tres años, que excepcionalmente pueden ser prorrogados en uno o dos, o *a tiempo parcial*, en cinco años prorrogables. Si el aspirante a doctorando tiene obligaciones laborales o familiares, en mi opinión, sólo debería contemplar esta última opción, ya que puede resultar difícil y estresante poder cumplir los plazos. Otra cuestión a elegir será si aspiramos a tener *Mención Internacional*, para la que deberemos acreditar una estancia en una Universidad o centro de estudios superiores extranjera de, al menos, tres meses, nuestra tesis deberá llevar varias partes en un idioma diferentes de los oficiales españoles, y en el acto de la defensa, deberemos exponer parte en ese idioma, además de contar con dos informes de doctores de Universidades extranjeras y con la presencia de doctores internacionales en el acto de la defensa.

Otro aspecto que condicionará nuestra investigación será la financiación, imposible de realizar a través de becas si el doctorando ejerce una profesión a tiempo completo, debiendo entonces contar con los recursos propios. Además de la matrícula anual y de diferentes tasas, el doctorando tendrá que hacer frente a gastos como viajes y estancias para la investigación, asistencia a congresos, adquisición de materiales, posibles estancias en el extranjero, además de la edición de la propia tesis en varios ejemplares que quedarán en depósito en la institución y para el tribunal en el acto de la defensa, en el que es posible que el doctorando también tenga que sufragar el viaje y estancia de algún miembro del tribunal. Conviene no olvidar los usos y costumbres de estos actos, en los que, en agradecimiento al tribunal y directores de tesis, el doctorando invita a una comida o una cena como cierre del mismo. Teniendo en cuenta estos básicos, el doctorando debe hacer un planteamiento realista de su investigación y valorar la viabilidad de que el objeto de estudio sea, por ejemplo, la reconstrucción y estreno del *Concerto para saxofón soprano en Fa y doble grupo orquestal* de Lawrence Ulrich*⁸ si debe hacerse cargo del pago de los músicos, alquiler de la sala, equipo de grabación y producción y de los instrumentos o el diseño y construcción de un saxofón del que no se conocen ejemplares construidos...

En cuanto a la temática y metodología de investigación, vendrá supeditada en gran medida por la institución que nos acoja, y el director que nos guíe, pero conviene saber que, si bien veinte años atrás se apreciaba una polarización entre las tesis de musicología y las de pedagogía, hoy nos encontramos tesis de áreas más abiertas que incluyen las nuevas tecnologías, la salud y la musicoterapia, la economía, las músicas de raíz popular, el Jazz, el Flamenco o las aplicaciones de la Inteligencia Artificial. Igualmente, han crecido las tesis en las que algún instrumento es su eje vertebrador. Para ilustrarlo, siendo la Revista Viento quien nos acoge, encontramos que en diciembre de 2023 en Teseo, las tesis que tenían la flauta como protagonista son 14, el clarinete 12, el oboe 13, el fagot 10, el saxofón 18, 8 la trompeta, 5 el trombón, 2 la trompa y 3 la tuba.

En los últimos tiempos, parece que los estudios de la interpretación son uno de los campos de investigación en expan-

⁴ <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>

⁵ <https://riunet.upv.es/handle/10251/7321/restricted-resource?bitstreamId=13502>

⁶ <https://dialnet.unirioja.es>

⁷ <http://www.tesisdemusica.es/resultados.html>

⁸ *Obra y autor inventados

sión. Gabrielle Kaufmann (2017, p. 357)⁹ señala que en la investigación actual existe un “desplazamiento nada despreciable del peso fundamental desde una musicología centrada en la obra musical como objeto de análisis a otra que considera la obra como objeto de interpretación y el concierto como el espacio fundamental para su presentación”. Quizás algo que ha hecho interesante para los músicos plantearse hacer una tesis, es la posibilidad de utilizar una metodología de investigación desde la práctica artística, en la que el intérprete, (re)creador analiza de forma objetiva sus procesos creativos o interpretativos, transformándolos, desde la visión objetiva del investigador, en fuente de conocimiento para otros. Amparados en teorías de Thomas Samuel Khun (1962)¹⁰ que propugna un cambio del paradigma en la investigación al aceptar el relativismo frente al tradicional método científico como impulsor de nuevos descubrimientos, son muchas las voces que desde mediados de los 90 vienen propugnando un modelo para la investigación artística en el que se puede aceptar la experiencia propia como fuente de conocimiento. Es la llamada, en un principio, investigación creativerformativa, por su traducción literal del inglés, que ha derivado, con el paso de los años, hacia una más apropiada en castellano, investigación desde la práctica artística. Un rasgo común a todas estas investigaciones es la referencia y aplicación a la práctica investigadora-interpretativa de técnicas de estudio y análisis propias de otras disciplinas como las ciencias sociales o las ciencias de la educación, tales como son los estudios cualitativos y cuantitativos, pero, sobre todo, el uso de la etnografía y auto-etnografía como medio de observación para la trasparencia objetiva del proceso de creación o recreación. De la mano de estos estudios, surgen nuevas herramientas de computación que nos abren vías de investigación gracias al análisis de la práctica propia o de otros, como el programa *Sonic Visualizer*, con el que Saenz, en su tesis doctoral (2017)¹¹ analiza la práctica de Casals sobre las Suites de Bach. Al no pretender ser éste un artículo científico, si es de interés del lector, podrá ampliar conocimientos sobre este tipo de metodología consultando el apartado de bibliografía del doctor López Cano¹².

El último punto a mencionar para un aspirante a doctorando es la importancia capital de realizar una planificación realista que posibilite una ejecución en plazos. Orien-

tados por el director de tesis, debemos ser conscientes de los plazos de la propia institución, en los requisitos previos y en la entrega de artículos y textos, pero sobre todo, en la entrega final, que estará supeditada a revisiones y debates en comisiones académicas antes de autorizar su defensa. Quizás de los 36 meses con los que contamos para la realización de la tesis, sean efectivos para la investigación propiamente dicha 26 o 28. En esas circunstancias debemos acotar el objeto de estudio, marcando nuestro director unos plazos lógicos de entrega, que empezarán por definir la hipótesis y los objetivos de nuestra investigación, documentarnos para definir un estado de la cuestión, elegir la metodología y diseñar el proceso con un cronograma de investigación para la obtención de resultados y conclusiones y, finalmente, realizar la redacción, antes de ser valorada y supervisada por diferentes informantes y filtros anti-plagio como paso previo de la edición y depósito. Solamente la redacción puede llevarnos entre 9 y 12 meses.

6. La visión de mi experiencia personal

En septiembre de 2011 comencé mis estudios de *Máster en Interpretación y Creación Musical* en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Los motivos de esta elección fueron varios: un claustro con algunos nombres atractivos para el estudiante (Antonio Palmer, Alicia Díaz de la Fuente, Álvaro Zaldívar,...); que fuera Máster Oficial, frente a títulos propios de otras instituciones; o la posibilidad de la investigación desde la práctica, frente a otras opciones más teóricas o cercanas a la musicología tradicional. Mi elección en aquel momento fue la dedicación a tiempo parcial, cursándolo en dos años académicos y finalizando la defensa del TFM en febrero de 2014. Aquel TFM, dirigido por el Dr. Álvaro Zaldívar, me permitió desarrollar unas herramientas y procedimientos que sustentaron la posterior tesis, al igual que la temática, buscando reconstruir una obra significativa del instrumento con un instrumento de una época cercana a la composición.

En noviembre de 2014 comencé oficialmente mis estudios de doctorado, ahora en la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la dirección del Dr. Enrique Muñoz y la codirección nuevamente del Dr. Álvaro Zaldívar. La tesis se fundamentaba en tres ejes principales: un estudio organoló-

⁹ KAUFMANN, G. (2017) Los Performance studies entran en la agenda española. *Revista de Musicología*, Vol. XL, no 1. Sociedad Española de Musicología. Madrid.

¹⁰ KUHN, Thomas S. (2006, Primera edición 1962). *Estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica. México.

¹¹ SAENZ, I. (2017) Pau Casals y el uso de la agógica, Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de JS. Bach (Tesis doctoral). Director Marcos Andrés Vierge. Universidad Pública de Navarra.

¹² <http://rlopezcano.blogspot.com/2021/12/bibliografia-sobre-investigacion.html>

gico del saxofón, un recorrido por la historia de la pedagogía del instrumento que explicara cómo había sido la formación y qué características técnicas tenían los saxofonistas a lo largo de la historia del instrumento y, por último, el estudio de mis procesos interpretando cinco obras significativas del repertorio original del saxofón de la primera mitad del S. XX, con varios saxofones correspondientes a los diferentes periodos organológicos, para intentar averiguar cómo el saxofón pasó de ser un instrumento relegado a las músicas militares o circenses al podio de solista con las mejores orquestas y directores del mundo. La tesis tendría un carácter internacional, y por ello pude realizar una estancia abierta durante año y medio en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, invitado por Claude Delangle. Tras cinco años de investigación, la tesis¹³ fue defendida el 22 de diciembre de 2019 y sancionada con un Sobresaliente *Cum Laude* y Mención Internacional, tras el informe favorable de dos destacados doctores saxofonistas internacionales en ejercicio en Universidades: Pedro Bittencourt de Brasil y Henk van Twillert de Países Bajos-Portugal.

Echando la vista atrás, puedo decir que este camino académico ha sido la experiencia más enriquecedora de mi vida. En mi caso, es evidente que ha supuesto un enorme beneficio. El primero y fundamental es que, estar en posesión de un título de Doctor, aseguró mis posibilidades a alcanzar una ansiada plaza como funcionario en el Proceso Extraordinario de Estabilización. La capacidad de tutela adquirida me permite ejercer a día de hoy, diciembre de 2023, como profesor de saxofón en el Conservatorio Superior de Vigo, puesto que, sin duda, sería mucho más difícil de desempeñar para mí sin la experiencia de haber podido observar las clases del Maestro Delangle en París, pero también si no hubiera tenido la oportunidad, gracias al trabajo de investigación, de reflexionar sobre mí mismo como intérprete, descubriendo mis fortalezas y debilidades, y de crecer en ámbitos del conocimiento del instrumento como la organología, la historia de la pedagogía y las circunstancias de creación del repertorio. Al mismo tiempo, me ha dotado de herramientas de primer orden para el seguimiento de los procesos de mis estudiantes, lo que garantiza los procedimientos de evaluación objetivos. Soy consciente de mi enorme fortuna por ello, como también de lo extraordinario de la concatenación de situaciones vividas en los dos últimos años que me han llevado a mi actual situación laboral.

Dos años atrás, a pesar de las muchas dificultades, de los sacrificios y el tiempo robado a la familia, de los sabores de la incompreensión y condescendencia que a veces se ha podido percibir cuando a ojos de compañeros de profesión parecía que dejaba de tocar para dedicarme solo a escribir, incluso las malas críticas de “expertos” que ni siquiera tuvieron oportunidad de leer el trabajo cuando todavía se encontraba secuestrado en depósito de la Universidad y no era público –recuerdo las palabras de un venerable profesor que, a propósito de mi llamada para contrastar algunos datos, tachó mi trabajo de “mala copia” en una revista sobre instrumentos de viento...–, a pesar de las dificultades para encontrar financiación para el proyecto, pensaba que mi esfuerzo, y el de mi familia, había merecido la pena solamente por “los intangibles”: las conversaciones compartidas con mis fabulosos directores de tesis; esos momentos en los que disfrutaba teniendo los manuscritos del repertorio en la mano; las búsquedas en la Biblioteca Nacional de Francia; los momentos compartidos con mis compañeros residentes en el Colegio de España de París; tener la posibilidad de escuchar durante horas las anécdotas del Maestro Delangle y sus clases a sus maravillosos alumnos; estar sentado al lado de Otis Murphy y que me preguntara sobre mi proyecto; que Selmer me abriera su fábrica y almacén para saciar mi curiosidad; entrevistar a un trabajador jubilado de Buffet y que me facilitara patentes de la marca; que me escucharan y aconsejaran Arno Bornkamp o Claude Delangle; escudriñar museos, o las colecciones de José Modesto Diago y Miguel Asensio; que Manuel Fernández me prestara sus preciosos Selmer centenarios; comprar viejos saxofones, boquillas y cañas, medirlos y planear sus restauraciones con Enrique Pernía, Luthier de Viento; tocar con mis compañeros de la orquesta del Conservatorio “Cristóbal Halffter” el Concertino da Camera con un saxofón de 1942; pasarme centenares de horas ensayando y aprendiendo con el pianista y sin embargo amigo Miguel Ángel Fernández Vega; que muchos compañeros se interesaran por mi proyecto y me facilitaran contactos o participaran en mis cuestionarios; que, todavía a día de hoy, me consulten compañeros de medio mundo sobre el trabajo, sirvan estas líneas para mostrar mi gratitud a quienes los hicieron posible. Solamente por todos esos intangibles, mereció la pena. En cualquier caso, el futuro doctorando debe saber que lo importante no es el fin del camino, sino el bagaje acumulado en el recorrido.

¹³ FERNÁNDEZ, Antonio. (2019) Aportaciones a la interpretación del repertorio clásico del saxofón, 1919-1951, desde la práctica con instrumentos de época. Universidad Autónoma de Madrid. En <https://repositorio.uam.es/handle/10486/690566>. Recuperado 27 de diciembre de 2023.

NUEVOS ESTUCHES

www.musical-bags.com

30 aniversario **bags**
Made in Spain Since 1989

PARA CLARINETE:



Pequeño
Medidas:
19'5 x 10'5 x 40 cm
Diseño compacto

Peso: 1 kg (vacío)
Hecho a mano
Ligero
Un apartado para accesorios

Máxima protección
Material de alta calidad
Un asa
Bolsa para accesorios

PARA TROMPETA + FLISCORNO:



¡Un estuche muy versátil!

Con muchas posibilidades:

Fliscorno + trompeta
Fliscorno + accesorios
Trompeta + accesorios

EMF
EUROMUSICA
Fersan

Distribuidor exclusivo
para España y Portugal

MAISON SELMER

LOS NÚMEROS DE SERIE DE LOS SAXOFONES SELMER DESDE 1922



Desde el primer saxofón Henri SELMER Paris en 1922, cada instrumento lleva atribuido un número de serie grabado en la campana o en el cuerpo. En este artículo encontrará la lista de los números de serie fabricados a lo largo de los años según los diferentes modelos.

PARA CADA INSTRUMENTO UN NÚMERO ÚNICO

El número de serie es un elemento clave para poder conocer mejor su instrumento. El número de serie permite seguir la trazabilidad del instrumento, nos da la información sobre la **fecha de fabricación** y establece su autenticidad.

Los saxofones fabricados en ciertos periodos o con características específicas pueden ser considerados como más "raros" y, por tanto, más valorados en el mercado. Los coleccionistas buscan con frecuencia series específicas conocidas por su calidad particular o su asociación a músicos célebres. Los saxofones SELMER están, en efecto, **ligados a grandes nombres** de la historia de la música. Los fans y coleccionistas buscan a veces los números de serie que corresponden a instrumentos utilizados por músicos emblemáticos.

Además, los números de serie nos dan información **sobre la evolución de características y modelos**. A lo largo de las décadas, la casa SELMER ha aportado modificaciones y mejoras constantes en sus saxofones. Los números de serie son clave para entender las diferentes evoluciones y variantes de los modelos a lo largo de los tiempos.

LA NOMENCLATURA DE LOS NÚMEROS DE SERIE

Especialista de la historia de la Casa Selmer, **Douglas Pipher** colecciona desde hace más de 10 años datos con el fin de establecer el repertorio lo más exhaustivo posible de los instrumentos construidos por la empresa a lo largo de la historia. Un trabajo colosal que le ha permitido inventariar cerca de 841.000 saxofones.

En esta tabla, el investigador ha clasificado los instrumentos según el **modelo**, indicando el intervalo de los **números de serie y la cantidad fabricada**. Algunos comentarios añadidos vienen a completar la tabla (diferenciación según la tonalidad del instrumento, características especiales, marcado...).

Douglas Pipher's

Henri Selmer Paris Saxophone Serial Number Chart

Update June 2023

	Start - Finish	Qty	Notes
Serie 1922			
1922*	750 - 1130	380	Bell Stamp: Series 1922.
Modèl 22			
1923*	1130 - 1700	570	Bell Stamp: Modèle 22.
1924*	1700 - 2900	1,200	*Estimate only, based on my photo archive, with assumed production runs in multiples of 6.
1925*	2900 - 4100	1,200	
1926*	4100 - 4500	280	
Total	1130 - 4500	3,250	
Modèl 26			
1926*	4400 - 5300	860	Bell Stamp: Modèle 26.
1927	5300 - 7280	1,810	Qty rounded to nearest 10.
1928	7280 - 8100	510	Body Numbers appear at 7k, numbers starting at 1000.
Total	4400 - 8100	3,310	Shipped 1929-1954: 60 Shipped Date unknown: 70.
Modèl 28 Alto only			
1928	7060 - 8030	140	Bell Stamp: Modèle 28.
Large-Bore Era			
1928	8100 - 9310	910	No model stamp. Only Altos have a bore change.
1929	9310 - 11670	1,980	Soprano ends at 13080. Alto ends at 14000.
1930	11670 - 13660	1,660	Tenor ends at 13980. Bari ends at 14860.
1931	13660 - 14860	580	Shipped 1932-1947: 340 Shipped Date unknown: 140.
Total	8100 - 14860	5,610	
Super SSS			
1931	13950 - 15630	1,260	Tenor: Pre-Super 14k-17k. No SSS Sopranos.
1932	15630 - 17170	1,480	SSS on Altos from 14k, Baris from 15k, Tenors from 17k.
1933	17170 - 18600	1,420	Cigar-Cutter on Altos 14k - 19k (Tenor 17-19k).
1934	18600 - 18890	290	Geared Mech 17k - 19k (US only).
Total	13950 - 18890	4,580	Shipped 1935-1948: 80 Shipped Date unknown: 50.
Radio Improved SSS			
1934	18890 - 20100	1,080	No Sopranos built.
1935	20100 - 20640	550	32 Baritones built: First 14 with keys on left side of bell, and last 18 with keys on right side.
1936	20850 - 23230	80	
1937	23230 - 25610	90	After 20640, known as Late Radio Improved.
Total	18890 - 25610	1,850	Shipped 1938-1942: 20 Shipped Date unknown: 30.

	Start - Finish	Qty	Notes
Dorsey SSS			
1938	25620 - 27450	12	Dorseys are stamped with "SSS", but not "Radio Improved". Alto production roughly 100, Tenor production roughly 24.
1939	27450 - 28690	82	
1940	29610 - 29620	2	
Total	25620 - 29620	124	Shipped 1941-1943:16 Shipped date unknown: 12.
Balanced-Action			
1935	20630 - 21530	780	Alto starts at 20630, Tenor at 20900, Bari at 20640.
1936	21530 - 23460	1,920	No Soprano production until 31780.
1937	23460 - 25300	1,760	21.1k Alto serial number moves to back of body.
1938	25300 - 27380	1,840	22.7k Lower stack adj. screws move to back of body.
1939	27380 - 29050	1,500	26.9k Low Bb key redesigned.
1940	29050 - 29700	630	29.3k First Alto with high F#
1941	29700 - 30360	710	29926-29999 no records of production for this range.
1942	30360 - 30930	520	30.1k Lower Stack Pant-guard appears.
1943	30930 - 31580	470	31.3k-33k Black Pearls (early '45 to late '46).
1944	31580 - 31850	280	31.6k Tenor serial number moves to back of body.
1945	31850 - 32330	530	32.2k High F key redesigned.
1946	32330 - 33250	960	
Total	20630 - 33250	12,550	Shipped 1947-1956 100 Shipped date unknown 550.
Super-Action			
1946	33250 - 33620	80	Soprano starts at 36890, Alto starts at 33060.
1947	33620 - 34920	1,550	Tenor starts at 34060, Bari starts at 36260.
1948	34920 - 37320	2,290	35.5k Tenor bow/bell Type 2 (no B/C# bar, B foot on bell).
1949	37320 - 39650	2,440	35.8k Tenor bow/bell Type 3 (C# gap, B foot on bow band).
1950	39650 - 43300	3,350	37.9k Tenor bow/bell Type 4 (C# Gap, B foot on bell).
1951	43300 - 46340	3,090	38.6k Tenor bow/bell Type 5 (no C# gap, B foot on bell).
1952	46340 - 49880	3,480	40.1k Low A Baritone production starts.
1953	49880 - 53190	3,520	47.2k Neck shield design change.
1954	51390 - 56640	2,160	47.9k Tenor separate B/Bb guards end.
1955	56640 - 61260	170	51.2k M serial number prefix appears.
Total	33250 - 61260	23,300	Shipped 1956-1983: 1000 Shipped date unknown: 170.
Mark VI			
1954	54420 - 57170	1,580	Soprano starts at 68150, Alto starts at 55390.
1955	57170 - 61500	4,370	Tenor starts at 54420, Bari starts at 55290.
1956	61500 - 66550	5,400	"Mark VI" engraved on upper body, in Elkhart.
1957	66550 - 72030	5,500	61.8k M serial number replaced by M
1958	72030 - 77930	5,820	Alto Short Bow ends at 75.5k, Medium Bow 75.5k - 87.4k.
1959	77930 - 82950	4,690	79.2k Bari low C guard w 2 feet, redesigned with 3 feet.
1960	82950 - 89110	6,070	Alto Long Bow 87.4k - 136k.
1961	89110 - 95000	6,000	91.2k US "Mark VI" engraving moves to bell/oow band.
1962	95000 - 102330	7,110	95k French text removed from bell stamp.
1963	102330 - 110000	7,920	106k Low A Alto production begins.
1964	110000 - 119360	8,990	116k Side key ball joints appear on Alto. (118k on Tenor)

(Continúa en la pág. siguiente)

	Start - Finish	Qty	Notes
Mark VI			
<i>(viene de la pág. anterior)</i>			
1965	119360 - 129390	10,110	129k Bell stamp simplified, city names removed.
1966	129390 - 138750	9,490	Alto Medium Bow 136k - 201k.
1967	138750 - 150000	10,900	140k connector bands redesigned, no knurled pattern.
1968	150000 - 160200	9,970	140k Vertical "Mark VI" stamp appears - stamped in France.
1969	160200 - 171800	11,440	142k "Mark VI" stamped in bell/oow band, for US-market
1970	171800 - 183070	11,090	the ® is engraved in Elkhart after the stamp.
1971	183070 - 194300	10,910	Coloured Lacquer from 159k (pink, red, blue, bronze, black).
1972	194300 - 207210	12,660	Alto MediumShort Bow 201k+. (slightly shorter than before).
1973	207210 - 219120	12,030	208k Longer pant-guard.
1974	219120 - 232090	12,950	Soprano continues to 325k, Alto to 241k, Tenor 239k,
1975	232090 - 241000	7,720	Bari low Bb to 388k, Bari low A to 315k.
Total	54420 - 241000	184,310	Shipped 1976-1990: 1000 Shipped date unknown: 590.
Mark VII			
1975	239700 - 244730	4,930	Alto and Tenor only except for a small number of Soprano
1976	244730 - 259780	11,570	and Baritone examples. No Sopranino or Bass.
1977	259780 - 275930	12,370	Black Lacquer appears on roughly 70 examples.
1978	275930 - 288980	10,680	Alto - 262k Low B key linkage redesigned.
1979	288980 - 302650	11,400	Alto - 283k Low C key linkage redesigned.
1980	302650 - 314920	10,740	289k Serial number changes from M. to N.
1981	314920 - 317880	2,020	Alto ends by 317880, Tenor ends by 317410.
Total	239700 - 317880	63,710	Shipped 1981-1982: 10 Shipped date unknown: 20.
Super Action 80			
1981	317110 - 326950	8,830	Alto test runs from 300k to 316k. Full production at 317570.
1982	326950 - 339960	12,390	Tenor test runs 314k to 316k. Full production at 317110.
1983	339960 - 353410	12,740	No Sopranino or Bass.
1984	353410 - 366150	12,850	Black Lacquer appears on about 120 examples.
1985	366150 - 378210	12,120	56% were engraved and 11% were silver-plated.
1986	378210 - 390570	5,190	Alto production ends at 382880.
1987	393000 - 405670	500	Tenor production ends at 382550.
1988	405670 - 419380	490	Soprano continues to 390390.
1989	419380 - 435700	410	Baritone continues to 435700.
Total	317110 - 435700	65,590	Shipped 1982-1984:50 Shipped date unknown: 20.
Super Action 80 Serie II			
1986	380420 - 391760	7,870	Soprano starts at 383220.
1987	391760 - 406040	14,080	Alto starts at 380440.
1988	406040 - 421960	15,580	Tenor starts at 380420.
1989	421960 - 439330	16,370	Baritone starts at 386600.
1990	439330 - 456990	17,810	From 389k White Lacquer on roughly 530 examples.
1991	456990 - 473570	16,210	Black Lacquer on roughly 4,190 examples.
1992	473570 - 489910	15,850	56% were engraved and 8% were silver-plated.
1993	489910 - 503580	13,360	
<i>(Continúa en la pág. siguiente)</i>			

	Start - Finish	Qty	Notes
Super Action 80 Serie II			
<i>(viene de la pág. anterior)</i>			
1994	503580 - 517910	12,970	Production from 1986 to 1999 breaks down as follows: Soprano roughly 12,900 or 7% of the total. Alto roughly 120,500 or 63% of the total. Tenor roughly 52,500 or 27% of the total. Baritone roughly 5,700 or 3% of the total.
1995	517910 - 534800	15,190	
1996	534800 - 550600	14,730	
1997	550600 - 563690	11,110	
1998	563690 - 579970	10,430	
1999	579970 - 594200	8,950	
Total	380420 - 594200	190,510	Super Action 80 Serie II production continues past 1999.
Super Action 80 Serie III			
1993	475340 - 504840	630	Soprano only.
1994	504840 - 519100	1,220	Removeable neck appears - curved and straight.
1995	519100 - 534250	1,510	92% were lacquered, 60% lacquered and engraved.
1996	534250 - 548630	260	340 Silver plated, 22 gold plated.
Total	475340 - 548630	3,640	Shipped date unknown: 20.
Serie III			
1996	537110 - 549730	1,140	1996 almost all Soprano, except for 75 Tenors.
1997	549730 - 567700	3,630	1997 Soprano and Tenor only.
1998	567700 - 579340	3,220	1998 Soprano and Tenor only.
1999	579340 - 595290	4,250	1999 Alto production starts at 591540.
Total	537110 - 595290	12,240	Serie III production continues past 1999.



Coleccionista e investigador, Douglas Pipher lidera una comunidad de saxofonistas a través de un grupo de Facebook. ¿Buscas información sobre un instrumento antiguo? Douglas quizás te pueda ayudar a conocer su historia. No dudes en contactar con el grupo. Además, Douglas sigue coleccionando fotos, ¡no dudes en ponerte en contacto con él si eres poseedor de un instrumento raro!.



Modelo 22 (1922-1926)

Andorra Sax Fest 2023

El Andorra Sax Fest celebró su décima edición como uno de los eventos destacados en el ámbito internacional del saxofón, consolidándose como una cita anual imprescindible para profesionales y amantes de este instrumento.

Este festival integral ofrece una variedad de actividades, incluyendo concursos de solistas, concursos de jóvenes solistas, masterclass, workshops, conciertos y presentaciones de marcas. En total, 18 destacados profesores, Nikita Zimin, Vincent David, Mariano García, Juan Pe Luna, Christophe Bois, Nacho Gascón, Asya Fateyeva, Rob Buckland, Kenneth Tse, Valentine Michaud, Nahikari Oloriz, Simon Diricq, Daniel Gauthier, Philippe Geiss, Claude Delangle, Tomás Jerez, Jérôme Laran, impartieron 150 Masterclasses individuales.

El festival contó con la participación de 250 saxofonistas acreditados. Los pianistas acompañantes durante el evento fueron Takahiro Mita, Aniana Jaime y Miriam Manubens.

El prestigioso Concurso Internacional de Saxofón de Andorra, reconocido mundialmente, atrajo a 104 participantes de 34 países en su IX edición (2023). Tras dos fases eliminatorias con piano, la fase final presentó el desafiante Concierto de Henri Tomasi para saxofón alto y orquesta. Marc Felis de España se alzó como ganador, seguido por Dmitry Pinchuk de Rusia, Vladimir Petskus de Rusia en el tercer lugar, cuarto el Francés Pierre Faget, quinto el Belga Victor Cohilis y sexto el Ucraniano Danylo Dovbysh.

La sexta edición del concurso de jóvenes solistas registró la participación de 32 concursantes de 14 países, destacando a Léna Ducros de Francia en la categoría de 18 años, Uku Gross de Estonia en la categoría de 15 años, Malen Pacheco Montero de España en la categoría de 12 años, y la sorprendente Oleksandra Popel de Ucrania, de tan solo 5 años, en la categoría de 10 años. El festival también contó con presentaciones de renombradas marcas, destacando el Saxofón Tenor SUPREME de SELMER París, presentado por Christophe Grèzes y Héctor Fernández. También tuvimos la oportunidad de presenciar los **SAX AWARDS**, reconocimientos que se otorgaron a Claude Delangle por su trayectoria artística, al Quatuor de Saxophones Diastema y a Adolphesax.com, premio que recogió Daniel Duran.

El cierre del evento fue una festiva actuación del Walking Street Music, un festival de grupos callejeros que añadió diversión y alegría al evento.

La próxima edición está programada del 28 de marzo al 6 de abril de 2024. ¡No te pierdas la undécima edición de este gran acontecimiento y ven a ANDORRA a disfrutar con nuestra familia del saxofón!

La organización agradece el apoyo del Comú de Andorra la Vella, el Govern d'Andorra, Pyrénées Andorra, Andorra Turisme, Fimarge, Ordino Arcalis Resorts, Onca, Embajada de Francia, Art Hotel y los patrocinadores habituales Selmer Paris, Vandoren Paris, Mafer Musica, Puntorep, SaxOn Barcelona, BG París, Saxtienda.com, Saxrules.com, Carbonissimo, D'Addario.





A47X Y A47XPS BACH TROMBÓN PROFESIONAL

El sonido ha sido definido por generaciones de músicos de orquesta, y ahora Conn-Selmer Europa está encantado de presentarles los dos modelos de la línea profesional de trombones Bach Artisan: el A47X Y EL A47XPS.

Mientras que el A47X está diseñado para adaptarse a la mayoría de entornos orquestales, el A47XPS (el modelo puesto a punto por Peter Steiner) ofrece un enfoque más solista y cuenta con una opción de tornillo para la campana desmontable ligera.

Ambos modelos se basan en los elementos de diseño clásicos de los trombones Bach Stradivarius y ofrecen la opción adicional de una amplia selección de complementos modulares, para permitir a los intérpretes personalizar y perfeccionar sus instrumentos con el fin de satisfacer sus necesidades interpretativas y dar meticulosamente forma a los matices y al sonido.

El diseño del A47X y A47XPS fue desarrollado a través de una extensa investigación con los artistas más exigentes, para lograr una resistencia equilibrada y un flujo de aire en toda la sección del transpositor. Este resultado nos llevó al diseño en forma de X, creando una sensación verdaderamente uniforme dentro y fuera del rango del transpositor, extendiéndose a lo largo de los registros más amplios.

Para los intérpretes que exigen un instrumento que se puede llevar al límite, el nuevo modelo A47X les proporciona eso y mucho más. Las nuevas características incluyen también el transpositor estándar Artisan con un recorrido más corto consiguiendo mejorar la transición entre notas. La comodidad mejora enormemente con el elegante diseño y ergonomía de la palanca del pulgar recubierto de madera de palisandro. La vara Artisan con taladro de 547" tiene abrazadera cruzada en la vara interior y una llave de desagüe redondeada además de tudel con un nuevo diseño de receptor del tudel con rosca. Este modelo incluye tres diferentes tudeles intercambiables de latón para permitir a los músicos mayores opciones de satisfacer sus necesidades individuales.

A47X ESPECIFICACIONES:

- Diseño modular.
- Taladro de 547".
- Campana 47 desmontable martilleada a mano de 8½" de latón.
- Construcción reversible de la bomba en latón rosa.
- Sección de transpositor Artisan X de nuevo diseño.
- Transpositor Artisan estándar con acción mejorada y recorrido más corto.
- Nueva palanca del pulgar con revestimiento de madera.
- Vara exterior de latón amarillo con tudeles roscados.
- Viene con tres tudeles de latón intercambiables: 47, 42, 420 (abierto).
- Acabado en lacado transparente.
- Grabado de lujo.
- También disponibles con varias opciones de: campanas, varas de diferentes materiales, taladros y codos de las tuberías de las bombas de afinación.



conn-selmer.com



Mafer Música (www.mafermusica.com)
distribuidor exclusivo para España y Portugal

“Cantos de euforia y nostalgia”

Manuel Bonino

Compositor y Catedrático de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



PRÓLOGO:

El pasado 8 de diciembre de 2023 se estrenaba en el Auditorio Alfredo Kraus mi obra “Cantos de euforia y nostalgia”, una breve pieza de unos seis minutos de duración, fruto del encargo del XIX World Saxophone Congress, que me pedía una obra para este concierto con una formación atípica: dos saxofones solistas (tenor y barítono) y orquesta, y que fuera de corta duración para abrir el programa que se haría con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC). Tuve la enorme suerte de contar para su estreno con un elenco de lujo: Arno Bornkamp (barítono) y David Alonso (tenor), acompañados por la OFGC dirigida por David González.

Gracias a la amable invitación de Manuel Fernández me he animado a escribir unas breves notas analíticas de la obra desde el punto de vista de la escritura de los instrumentos solistas y el material temático utilizado, dado que entrar en más cuestiones como la instrumentación, texturas, etc., darían lugar probablemente a un texto demasiado denso y largo para los intereses que tienen, sospecho, la mayoría de los lectores de esta publicación.



Imagen 1: estreno de “Cantos de euforia y nostalgia” por Arno Bornkamp, David Alonso y David González con la OFGC.

CONTEXTO DE LA OBRA EN MI PRODUCCIÓN:

“Cantos de euforia y nostalgia” reafirma una serie de rasgos en mi música progresivamente más acentuados en los últimos años y que me siguen sorprendiendo a mi mismo: una mayor búsqueda de la “consonancia”, ritmos a menudo regulares y melodías claras y definidas. Una breve visión de mi trayectoria creativa quizá ayude a comprender por qué yo mismo me sorprendo de lo que hago actualmente: proveniente del mundo del rock en mi adolescencia mientras estudiaba en el conservatorio, posteriormente hice incursiones en el jazz para, tras descubrir la música de Ligeti (especialmente) y otros compositores como Crumb, Saariaho, etc. mientras cursaba mis estudios de composición, sumergirme en la creación de música que se podría definir como de vanguardia. Además mi enorme interés por el mundo de la improvisación y los ordenadores marcaron mi producción tanto durante mi época de estudiante como en los años posteriores, llegando a ser miembro fundador de #928, un grupo de improvisación con electrónica con el que durante unos años realicé conciertos en Canarias y en alguna ocasión por la península y Europa. Así pues, este paulatino camino que he ido recorriendo en la última década, aún siendo plenamente consciente de ello, me sigue sorprendiendo, pues no es que haya dejado de disfrutar de las vanguardias actuales ni que haya dejado de imaginar músicas inspiradas en tales estéticas, pero sin embargo, a la hora de sentarme a escribir no es lo que acabo haciendo.

DE LA IMPROVISACIÓN A LA OBRA:

La obra parte sin un planteamiento formal predefinido (algo que también me sucede cada vez más a menudo), aunque sí que nace de una improvisación originariamente pensada para

otra obra para cello y piano que quedó inconclusa y que retomé aquí. La estructura en mi proceso creativo cada vez más va tomando forma mientras escribo y voy definiendo sus contornos en base a las ideas que desarrollo, esto es, sin un plan definido previo. Sigo necesitando el control de la estructura como hace años (en el que la tenía planteada a menudo antes de comenzar a escribir o improvisar), y que las ideas queden definidas (texturas, direccionalidad, dinámica, registro, timbre...) pero hoy día dejo que vaya cogiendo cuerpo esta estructura en un extraño proceso que me es imposible describir y en el cual la intuición acoge por igual una idea que repentinamente me inspira una macroestructura, como otra que destroza la intención de la primera. De alguna extraña manera, sin embargo, sigo viendo el global de la pieza sin perder el control de lo que pasa a nivel "macro", que sigo reorganizando y replanteando siempre mientras trabajo el detalle, retroalimentándose los diferentes niveles de estructuración del discurso entre ellos.

A un nivel más técnico la pieza nace de un acorde que había empleado como material temático para "The God Delusion", otra obra también para saxofón y orquesta de cuerda que estrenó Johan Van der Linden en el año 2016 con la Camerata de Gran Canaria en el Teror Saxophone Academy: un acorde sencillo que deriva de una melodía popular canaria que me ha emocionado desde pequeño ("Aires de Lima de Valsequillo"), por un lado, y por otro de ciertas armonías por quintas con las que me gustaba jugar cuando era estudiante de composición: un acorde menor con sexta menor añadida, pero dispuesto como dos quintas a distancia de semitono que en "The God Delusion" presentaba en bloque y en "Cantos de euforia y nostalgia" presento como arpeggio. Dichas ideas las había comenzado a utilizar en la obra para cello antes descrita (y ahora mismo abandonada) y las retomé para esta pieza.



Ejemplo 1: acorde inicial de "The God Delusion" (2016) para saxo alto y orquesta de cuerdas.

Así pues, la obra fue concebida con las siguientes ideas en mente:



Imagen 2: El autor tras finalizar el estreno, saludando al público junto a los intérpretes.

- Debía ser breve, aunque dejándome pie a añadirle dos movimientos en el futuro (que ya tenía planeado incorporar en cuanto finalice los proyectos que tengo pendientes, y más aún tras comprobar la buena acogida que tuvo "Cantos de euforia y nostalgia" entre público, crítica e intérpretes).
- Quería incorporar el material antedicho unas líneas más arriba.
- Descarté desde un principio usar cualquier tipo de las conocidas como "técnicas extendidas" para acercarme al instrumento con una mirada más "tradicional".
- Dadas las características del barítono, debía despejar el registro y la textura a menudo para que sonara en primer plano sin problemas.
- Quería aprovechar a fondo el amplio registro de ambos instrumentos y su capacidad dinámica, además de destacar en determinados momentos tanto sus característicos timbres en lo que se diferencian entre sí, como en lo que tienen en común.

A nivel anecdótico debo decir que la obra fue concebida en buena parte en mis desplazamientos en avión, dado que la mayor parte la compuse en las fechas en las que tomaba posesión de mi plaza como catedrático de composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y terminaba de hacer una serie de conciertos y grabaciones que tenía pendientes en Canarias (de donde soy oriundo), con lo cual una gran parte fue escrita durante los viajes de ida y vuelta entre Madrid y Canarias. Y llegado a este punto debo indicar algo más sobre la música que escribo en los últimos años: cada vez más mi vida personal se refleja en ella de manera directa, y el mismo título de la pieza quizá pueda dar pistas

para relacionarlo con esto que acabo de contar sobre dónde fue escrita la mayor parte de la música.

PLANTEAMIENTO FORMAL Y TEMÁTICO:

La pieza se articula en dos breves movimientos: el primero, lento y grave, funciona en la práctica casi como un preludio en el que el tema se elabora a partir del acorde mencionado anteriormente presentado por el saxo tenor solo:



Ejemplo 2: motivo inicial de "Cantos de euforia y nostalgia" (c.1, mov. I).

Así, como acabamos de ver comienza en el registro medio, llega al extremo agudo:



Ejemplo 3: "Cantos de euforia y nostalgia" (saxo alto, cc.5-6 mov. I).

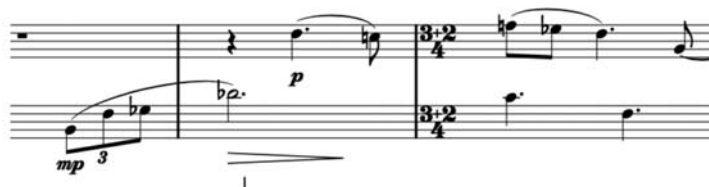
y desciende hasta el grave, dejando claro desde el principio que voy a jugar mucho con todos los registros y un amplio rango de dinámicas:



Ejemplo 4: "Cantos de euforia y nostalgia" (saxo alto, cc. 12-14, mov. I). Léase en clave de sol.

A continuación comienza a desarrollarse por el barítono mientras el tenor entrelaza motivos derivados y la orquesta les acompaña en un crescendo orquestal (que se elabora con una textura cada vez más recar-

gada, incremento del ritmo de superficie, del tempo y del registro ocupado.



Ejemplo 5: "Cantos de euforia y nostalgia" (saxo alto y saxo barítono, cc. 15-17, mov. I). Léanse ambos en clave de sol.

Tras este movimiento, en un *attacca* el segundo comienza ahora con el barítono planteando un tema basado en el tema principal pero con carácter claramente diferenciado (el tempo pasa a ser de negra=152, y la inversión del acorde lo convierte en mayor):



Ejemplo 6: "Cantos de euforia y nostalgia" (saxo barítono, cc. 4-6, mov. II). Léase en clave de sol.

Tras ser presentado también por el saxo alto, los dos saxos lo repiten en un *tutti* orquestal que da lugar a un desarrollo libre de los materiales:



Ejemplo 7: "Cantos de euforia y nostalgia" (saxo barítono, cc. 28-29, mov. II). Léase en clave de sol.

La obra concluye con el recuerdo del tema original, que es cantado por diferentes instrumentos de la orquesta respondiendo a los solistas para finalmente unirse orquesta y solistas en un *tutti* del tema del segundo movimiento que concluye en *ff*.

TRATAMIENTO DE LOS SOLISTAS COMO DÚO:

Una de las cuestiones que me planteé fue las relaciones entre ambos instrumentos solistas en varias situaciones diferentes. Además de con intervenciones solistas de cada uno, también a unísono:

Ejemplo 8: “Cantos de euforia y nostalgia” (saxos alto y barítono, cc.17-18, mov. II)

En diferentes tipos de texturas contrapuntísticas:

Ejemplo 9: “Cantos de euforia y nostalgia” (saxos alto y barítono, cc.70-72, mov. II).

O alternando papeles de solista y acompañante:

Ejemplo 10: “Cantos de euforia y nostalgia” (saxos alto y barítono, cc.39-41, mov. II).

Ejemplo 11: “Cantos de euforia y nostalgia” (saxos alto y barítono, cc.42-45, mov. II).

EPÍLOGO:

Mi objetivo con estas breves notas ha sido facilitar un acercamiento inicial a mi obra para quienes tengan curiosidad por conocerla mejor. He dejado fuera no solo múltiples cuestiones como la instrumentación, el trabajo con el ritmo, la textura, armonía, etc., sino incluso detalles de esta misma escritura y relación entre los solistas como técnicas más precisas sobre el desarrollo motivico o las empleadas para los diálogos entre los instrumentistas, pero he considerado que mejor dejar estas breves pinceladas como una mirada a la obra para quien sintiera un poco de curiosidad sobre ella.

Como había dicho en el prólogo, mi intención es expandir "Cantos de euforia y nostalgia" con dos movimientos más que quiero añadir en cuanto termine los proyectos que tengo entre manos en estos momentos. Quedé satisfecho con el resultado de la obra, pese a su brevedad obligada por las características del encargo, y enormemente contento con el trabajo de los intérpretes. No sé hasta qué punto es solo un paso más en la tra-


yectoria que indicaba al principio que mi producción ha tomado en los últimos años o si volveré a desviarme de ese camino (reflexiono sobre esto en los últimos proyectos que estoy elaborando ahora mismo), pero en todo caso me siento cómodo también con esta forma de hacer música, como lo he estado con tantas otras en el pasado. Esto para mi es importante, especialmente en un momento vital en el que estoy experimentando numerosos cambios y en el que me siento probablemente más joven y vivo que nunca. No puedo ocultar tampoco que me alegra la reacción de público, intérpretes y crítica y eso siempre es altamente motivador para continuar un camino concreto.

No quiero terminar estas breves notas sin agradecer a los intérpretes por su implicación, a Sergio Yáñez, que fue quien defendió que realizara este trabajo y quien organizó el congreso en Las Palmas de Gran Canaria con enorme éxito, y finalmente a Manuel Fernández por su interés en que escribiera este artículo. A todos ellos y a quienes hayan llegado en su lectura hasta el final de estas notas, muchas gracias.

BOQUILLA A45

BLUE EBONITE

JUMBO
AVA



REEDICIÓN
EN VERSIÓN ORIGINAL



XIX Congreso Mundial de Saxofón

Las Palmas de Gran Canaria 2023

Gracias al gran esfuerzo del Director del Congreso, el saxofonista canario, Sergio Yañez y su equipo por traernos a España nuevamente el Congreso Mundial de Saxofón (WSC). Esta XIX edición del WSC se celebró en Las Palmas de Gran Canaria del 6 al 10 de diciembre de 2023. La familia saxofonista de nuestro país lo estaba esperando con ganas, ya que desde la primera y única edición celebrada en España en 1997 y organizada por el saxofonista Valenciano Juan Antonio Ramírez, han pasado unos años. El mayor evento de saxofón a nivel mundial, un punto de encuentro para todos los saxofonistas. Como suele ser habitual, muchos de ellos llegados de diferentes continentes y países se dieron cita en Las Palmas para disfrutar de cientos de conciertos, conferencias y otras muchas actividades que rodean al saxofón, como son las exposiciones de nuevos productos relacionados con el instrumento.

Pudimos escuchar el saxofón con Orquesta Sinfónica, con Banda, en formaciones diversas como dúos, tríos, cuartetos, ensambles, pinceladas de Jazz... fueron unos días muy intensos y emocionantes. Punto de encuentro con viejos amigos y lugar para mostrar, musicalmente hablando, las mejores galas en forma de grandes actuaciones y novedades. Un Congreso Mundial no deja de ser ese escaparate que tanto músicos como compositores y fabricantes esperan para dar



de sí lo mejor y sin duda que esta edición no defraudó en ese sentido.

Muchas fueron las obras que se estrenaron de diferentes géneros. Los compositores se expresaron al máximo para darnos a conocer sus últimas creaciones y poner a prueba a los músicos ejecutantes con dificultades que rayan lo imposible a la hora de ejecutar. ¡Cada vez se busca más y más la dificultad! Los investigadores contaron con su espacio para ofrecernos el trabajo de sus estudios realizados durante los últimos años. Una pena no poder asistir a todas las actividades al ser varios los espacios donde se realizaban las actividades.

Selmer y Vandoren, empresas representadas por Mafer Música, dieron brillo con sus importantes novedades a una sala de exposiciones donde se echaron de menos muchas marcas y empresas importantes del sector. Quizás las trabas aduaneras para entrar el material en las islas hicieron desistir a muchas empresas, ¡una pena!.

Selmer concurre con toda la familia de saxofones, desde el soprano hasta el bajo. Esto permitió a numerosos músicos nacionales e internacionales poder contar con instrumentos de difícil transporte en avión como son el tenor, el barítono, el bajo... un servicio que fue muy apreciado por los participantes.

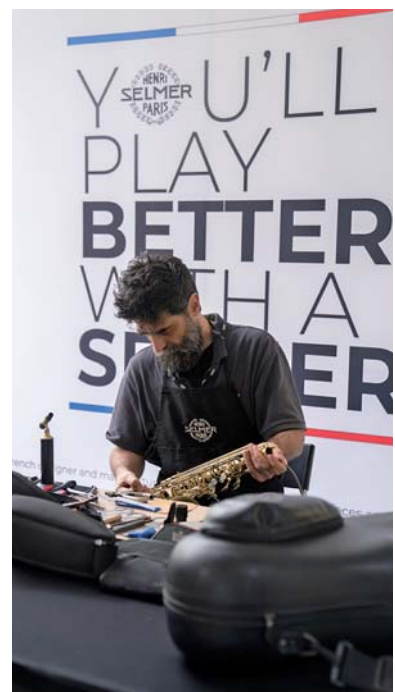




En el apartado de novedades, las participantes pudieron disfrutar del nuevo alto y tenor Signature en varios de sus acabados y del Supreme para aquellos que todavía no habían tenido la oportunidad de disfrutarlo en un ambiente distendido y con el asesoramiento de especialistas y las manos de un experto como Martin Deutsch por las que pasaron innumerables saxofones de los participantes para ser revisados, un servicio gratuito ofrecido por Henri SELMER Paris, gentileza muy valorada por todos. También se presentaron las nuevas boquillas JAZZ FLOW para alto con una gran aceptación y las nuevas cañas para saxofón.

Vandoren presentó en el Congreso una serie de boquillas nuevas: para alto A28 blue que se une a la ya existente A45 Blue, para tenor, Profile TP4 y Java T75+ y para barítono la Profile BP3. Los participantes pudieron disfrutar, además de estas recientes novedades, de las cañas Juno, recientemente introducidas en el mercado español, así como de todo el resto de productos de su catálogo.

El viaje de regreso a casa fue tan tortuoso como el de ida, pero aun así mereció la pena el sacrificio, no siempre se puede asistir a un Congreso Mundial. Esperemos que no tengan que pasar otros 26 años para poder disfrutar de un próximo WSC en nuestro país.





Un Mozart para volverse a enamorar

Por Miguel Esperanza Pérez

Pedro Pablo Cámara, al frente de 'Prochain Arrêt', vuelve a demostrar que cuando se suman el conocimiento y una profunda sensibilidad, el resultado es, sin duda, una interpretación de gran riqueza musical, repleta de imaginación y contenido emocional.

La firma de Pedro Pablo Cámara en un disco es siempre un aval de calidad y cualidad. Por ese motivo, cuando supe que de su proyecto al frente de 'Prochain Arrêt', lo que antes era 'OnOff Ensemble', iba a nacer un disco sobre las serenatas para instrumentos de viento de Mozart, se creó en mi persona la necesidad de escuchar esta re-interpretación de lo que son dos de las obras cumbre de la literatura mozartiana.

Como no es posible de otra manera, en las producciones de Calle440, todos los detalles están meticulosamente cuidados. La portada, que en la actualidad puede a veces ser confundida con un simple envoltorio, y el libreto que acompaña el disco, se convierten en una prolongación del mismo gracias a unos textos narrativos escritos por Pedro Pablo que ayudan a dar forma al nacimiento de este nuevo proyecto que es 'Prochain Arrêt'. El disco lo forman la *Serenata en Do menor, K. 388*, coloquialmente conocida como '*Nachtmusik*', y la *Serenata No. 10 en Si Bemol Mayor, K. 361/370A*, popularmente conocida como '*Gran Partita*' del maestro de Salzburgo.

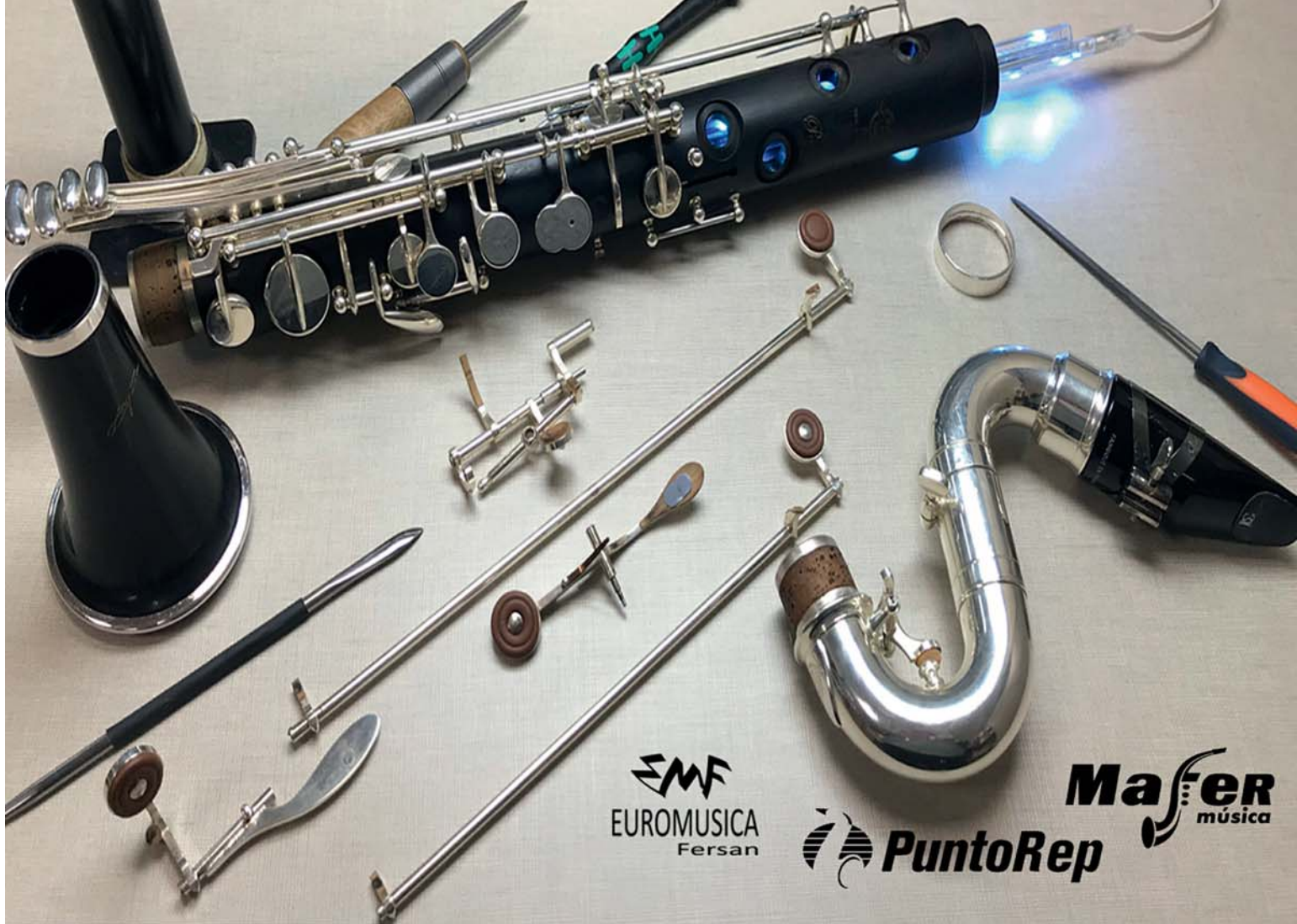
Desde el comienzo del disco, el *Allegro* con el que comienza el K. 388, contundente y dramático para el oído, el ensemble de saxofones nos hace una declaración de intenciones mostrando la variedad de caracteres y colores que son parte esencial de la estética musical de Mozart. La búsqueda y el uso de grandes contrastes van a impregnar todas las pistas del disco. De esta manera, en el movimiento final, *Tema con variaciones*, logran un marcado y distintivo resultado consiguiendo en las secciones rápidas un carácter muy vivaz y alegre que contrasta con el carácter sosegado y plácido de las secciones lentas.

Del mismo modo ocurre en la '*Gran Partita*'. Destacable es el uso de *tempi* muy precisos para conseguir fluidez y libertad en el discurso musical siendo el mismo tratado con gran organicidad a lo largo de los siete movi-



mientos que componen la obra. La manera en la que el ensemble utiliza la agógica es simplemente brillante. Mención aparte merece la interpretación del *Adagio*. Una vez arranca el motor rítmico producido por las síncopas, el ensemble logra una atmósfera idílica para el diálogo musical entre las voces melódicas. La manera en que se articulan los diferentes fraseos y experimentan con diferentes contrastes dentro de su gran amplitud dinámica es otra muestra de la calidad musical del proyecto y de todo el trabajo realizado para ello. Todo este ambiente musical que viene manifestándose a lo largo del disco, donde, entre otras muchas cosas, prima la claridad con la que son interpretadas ambas obras, desemboca en una fiesta en forma de fuegos artificiales en el *Finale* de la '*Gran Partita*'.

El disco en su totalidad es una declaración de intenciones por parte de Pedro Pablo Cámara y Prochain Arrêt. No se dejan amedrentar por las posibles limitaciones instrumentales y reinterpretan nada más y nada menos que dos de las mayores obras de la literatura mozartiana. No solamente consiguen suplir la ausencia de la diversidad tímbrica característica de la instrumentación original con un fulgurante uso de los contrastes, tanto en cuestión de dinámica como en cuestión de diferentes caracteres, si no que la calidad con la que el discurso musical es tratado a lo largo de todos los movimientos hace que se pueda alcanzar un altísimo nivel de disfrute y aprendizaje con la escucha de este disco. Una magnífica y lúcida reinterpretación de Mozart, un disco para volver-se a enamorar del compositor austriaco. Deseando ver cuál será la 'próxima parada' de este admirable proyecto.



EMF
EUROMUSICA
Fersan

Mafer
música

PuntoRep

PRM
Vandoren
PARIS

JUPITER

Bach

Marigaux
PARIS

MIZUAWA

HENRI
SELMER
PARIS

SANKYO FLUTES

The Muramatsu
flute

AZUMI

Servicio Técnico Oficial

C/Alfonso Querejazu nº 5
05003. Ávila
Tel: 920 25 68 08

Tienda-online: www.puntorep.com

PuntoRep



EVENTOS Y CURSOS

- **Clase Magistral de Tomás Jerez**
El 21 y 22 de enero de 2023.

- **Clase Magistral de David Salleras**
Del 6 al 9 de febrero en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

- **Jornadas con Marie-Bernadette Charier**
El 18 y 19 de febrero, en Cullera, Valencia.

- **Granada SaxFest**
Del 21 al 23 de febrero. Granada.

- **International Clarinet Week**
Del 12 al 14 de marzo. Conservatorio Superior de Música de Vigo.

- **Andorra SaxFest**
Del 28 de marzo al 6 de abril.

- **IV Curso de Pascua de Clarinete S&M Music**
Del 3 al 6 de abril.

- **Congreso Nacional de Clarinete ADEC**
Del 1 al 3 de noviembre en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

- **ClarMeet de Oporto**
Del 15 al 17 de diciembre en Oporto.

CONCURSOS

- **Concurso Hamaika Sax**
El 24 y 25 de febrero.

- **Concurso internacional de Andorra**
Del 28 de marzo al 6 de abril.

- **IV Concurso Nacional de clarinete "LLíria, Ciutat Creativa" y I Concurso Ibérico de Clarinete bajo "Llíria, Ciutat Creativa"**
Días 15 y 16 de Junio de 2024.

- **Concurso Andalucía Sax**
Del 12 al 14 de abril en Berja, Almería.

CD's RECOMENDADOS



Recibe la revista **Viento**

A través de tu tienda o por PDF

Gratis

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)

Instrumento:.....

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





PERFORMANCE UNDER EXTREMES.

Vandoren[®]
PARIS

www.vandoren.com

vkreeds.com

Follow us on:     