



EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA

**LA RELACIÓN PROFESOR-ALUMNO Y LA
INFLUENCIA DE LA ESCUELA A TRAVÉS DE LOS
PROFESORES DE SAXOFÓN DEL
CONSERVATORIO DE PARÍS Y SUS
APORTACIONES PEDAGÓGICAS.**

**THE TEACHER-STUDENT RELATIONSHIP AND THE INFLUENCE OF THE
SCHOOL THROUGH THE SAXOPHONE TEACHERS OF PARIS
CONSERVATORY AND THEIR PEDAGOGICAL CONTRIBUTIONS.**

**Guillem Escorihuela Carbonell
Javier Quintana Bea**

RESUMEN

La invención del saxofón trajo consigo la necesidad de asentar unas bases con el fin de enseñar a interpretar este joven instrumento. Fue el propio inventor, Adolphe Sax, quien comenzó a difundirlo, pero el legado de propagar su enseñanza recayó sobre Marcel Mule. Este se convirtió en el primer profesor de saxofón del Conservatorio de París, institución donde el instrumento se integró por primera vez con un carácter permanente en 1942. Así, Mule estableció una metodología de la enseñanza sin precedentes que originó la fundamentación de la escuela francesa del saxofón. Este sistema de enseñanza fue transmitido de alumno en alumno, pasando por Daniel Deffayet y llegando hasta Claude Delangle, actual profesor del conservatorio.

Este estudio pretende aportar a la comunidad académico-científica un seguimiento de la evolución de esta escuela a través de su metodología de la enseñanza. Asimismo, se pretende acotar la importancia de la relación profesor-alumno establecida entre los tres profesores para comprender mejor la continuidad producida en el sistema pedagógico, todo ello atendiendo a los aspectos básicos de sus enseñanzas. La metodología de nuestra investigación se centra en herramientas de cariz cualitativo, tomando especial relevancia la entrevista realizada con el actual adalid de la escuela francesa del saxofón.

PALABRAS CLAVE

Saxofón, Conservatorio de París, Metodología de la enseñanza, Escuela francesa de saxofón, Relación profesor-alumno

ABSTRACT

The invention of the saxophone brought the need to settle some bases with the aim of teaching this young instrument. It was its own inventor, Adolphe Sax, who began to spread it, but the legacy of its teaching fell on Marcel Mule. He became the first saxophone teacher of the Paris Conservatoire, institution where the instrument was first introduced with a permanent character in 1942. Thus, Mule established a teaching methodology without precedents that built the foundation of the French Saxophone School. This teaching was transmitted among the students, including from Daniel Deffayet to Claude Delangle, the current teacher of the conservatory.

This research pretends to contribute to the academic and scientific community with a tracing of the evolution of this school through its teaching methodology. Besides, it pretends to delimit the importance of the teacher-student relationship established between the three teachers to understand in a better way the continuity produced in the pedagogic method, taking into account the basic aspects of their teachings. The methodology of our research is based on qualitative tools, taking special relevance the interview with the current teacher of the French Saxophone School.

KEYWORDS

Saxophone, Paris Conservatoire, Teaching methodology, French Saxophone School, Teacher-student relationship

1. INTRODUCCIÓN

Desde su instauración permanente en el CNS-MDP¹, el aula de saxofón únicamente ha contado con tres profesores titulares: Marcel Mule, Daniel Deffayet y, actualmente, Claude Delangle. Entre cada uno de ellos se ha dado una relación profesor-alumno que ha originado una continuidad en cuanto a la metodología de la enseñanza sin precedentes en la historia del instrumento. Este particular caso ha propiciado la gestación y la consolidación de la escuela francesa del saxofón, una de las más importantes dentro del mundo clásico del instrumento. Todo esto genera una situación óptima para comprender la evolución del saxofón a través de su enseñanza, ya que mediante un análisis de apenas 80 años se puede observar su progresión íntegramente. Por ello, el presente caso concreto de estudio supone un excelente caldo de cultivo para comprobar la gran transcendencia que tienen las relaciones profesor-alumno en la creación y el desarrollo de las escuelas instrumentales.

2. EL SAXOFÓN DENTRO DEL CNSMDP

Por primera vez en la historia, el 7 de junio de 1857 se creó un aula de saxofón anexa al Conservatorio de París con el objetivo de formar músicos militares. El encargado de impartir las clases fue el propio inventor del instrumento, Adolphe Sax. Después de la guerra de 1870 y con el pretexto de escasez presupuestaria, la enseñanza del saxofón en el Conservatorio de París fue suspendida sin llegar a saber realmente el alcance de esta injusta medida (Chautemps et al., 1987). Esto ha generado un problema histórico asociado al tratamiento del título de primer profesor de la institución. El inconveniente radica en que numerosas fuentes sugieren que Sax fue el primer profesor de saxofón de la historia en el conservatorio, relegando a Mule al segundo puesto.

Un caso concreto se observa en Moreno (2015), quien afirma: "Al ser Mule el segundo profesor del Conservatorio de París, pues después de un recorte presupuestal [sic] se había acabado la cátedra [sic] de saxofón en cabeza de Adolphe Sax, no existía una metodología de enseñanza consolidada para el saxofón" (p. 31). Otro ejemplo es también apreciable en Miracle (2015): "(...) principalmente en los

estilos creados por Marcel Mule, el segundo profesor de saxofón del Conservatorio de París (...)" (p. 2)².

Este tratamiento se encuentra bastante extendido pero, sin embargo, hay diversas razones que invitan a pensar que no fue así. En primer lugar, las clases se impartían en los locales de este centro pero dependían económicamente y administrativamente del Ministerio de la Guerra, con una subvención anual de 20.000 francos (Asensio, 1999). Otro motivo es la función que ejerció, la cual iba destinada a la formación de músicos militares y no al ámbito académico como sucedía en el resto de especialidades del conservatorio. Además, al no existir una metodología de la enseñanza específica ni un material pedagógico concreto no se pudo transmitir una manera de tocar el saxofón unificada que pudiera dar paso a la creación de una escuela instrumental. De hecho, Asensio (1999) afirma: "Hay que tener presente que A. Sax no fue nunca profesor del Conservatorio, como citan alguno [sic] de sus biógrafos. (...) Algunos de estos profesores lo eran a su vez del Conservatorio, excepto Forestier y Sax" (p. 51).

Toda esta situación generó que el saxofón corriera el riesgo de caer en el olvido, pero gracias al auge que experimentó dentro del jazz en los años 20, el instrumento volvió a obtener notoriedad hasta 1942, año en el cual se estableció la clase de saxofón dentro del CNSMDP con un carácter permanente y definitivo.

3. EL LEGADO PEDAGÓGICO DE MULE Y DEFFAYET

El término escuela se está empleando reiteradamente, por lo que debe quedar claro a fin de comprender la línea evolutiva seguida por los tres profesores. Fernández (1924, cit. en Garde, 2015) piensa que una escuela instrumental determinada se manifiesta a partir de unas corrientes y tendencias dentro de un tiempo –época– y espacio –país– concretos. Estas son las que definen tanto la técnica como la interpretación propias del instrumento en cuestión. En consecuencia, para que se pueda dar una escuela, debe existir un profesor que establezca y siga unas directrices técnico-estéticas que, por su parte, sean seguidas por diferentes alumnos. Es aquí cuando se produce una propagación de información de una misma

¹ Las siglas CNSMDP designan al Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París.

² Traducción propia.

manera que permite la expansión de la escuela de alumno en alumno. No obstante, no debemos olvidar que:

las escuelas artísticas son fruto de un momento dado, y de la influencia que un creador y sus sentimientos puedan ejercer sobre otros autores. En este sentido, el arte efímero de la interpretación musical queda difícilmente encajado en la definición tradicional de escuela, que se ha anclado en los principios de doctrina o sistema de un autor o autores, seguidos por un conjunto de discípulos. (Botella y Escorihuela, 2020, p. 101)

Cuando Mule fue nombrado primer profesor del CNSMDP en 1942, tuvo que desarrollar un sistema de enseñanza sin precedentes debido a que nunca había existido una escuela determinada en el mundo del saxofón. Su carrera como pedagogo fue la precursora de la escuela francesa, a la cual se le denomina comúnmente escuela clásica del saxofón. Creador de esta, contribuyó enormemente al desarrollo del instrumento a través de la implantación y propagación de una metodología de enseñanza concreta y de la creación de un material pedagógico.

Los dos aspectos técnicos fundamentales en torno a los cuales giran las enseñanzas de Mule son el sonido y el *vibrato*. Ambos son una de las mayores y más reconocibles señas de

identidad de la escuela y conforman su esencia en sí misma, la cual ha perdurado hasta la actualidad.

En primer lugar, el sonido y, más concretamente, la calidad de este ha sido una constante para los tres profesores. Mule no buscó tratar el sonido como una entidad única e indivisible, sino que más bien lo compartimentó en diversos apartados esenciales para poder trabajarlos individualmente (Rousseau, 1982):

Tabla 1 Apartados para trabajar el sonido de Mule

Importancia de una embocadura sin tensiones que mantenga la presión sobre la caña
Control sobre la estabilidad de la columna del aire
Gran claridad en la articulación y en la emisión del sonido
El <i>vibrato</i> como elemento encargado de aportar expresividad

Fuente: elaboración propia

A partir del sonido, estableció una fundamentación técnica que permitió un estudio sistemático del instrumento. A fin de que esta fuera lo más completa posible, añadió varios aspectos más a los apartados anteriores, obteniendo así el siguiente resultado (Rousseau, 1982):

Tabla 2 Estudio sistemático de Mule

Embocadura	a) La boquilla debe estar asentada sobre el labio inferior, el cual se sitúa encima de los dientes inferiores, y sujeta por los dientes superiores. b) Es imprescindible tener un amplio dominio de la caña, pero sin que este llegue a afectar a su vibración natural que produce el sonido.
Respiración	a) Por la boca, empleando el diafragma y con un carácter profundo y relajado. b) La calidad y la continuidad de la columna del aire dependerán de una correcta respiración.
Picado/emisión del sonido	a) Debe llevarse a cabo con la lengua, ayudándose de la dicción de la sílaba TA.
Afinación	a) Tener en cuenta la estructura cónico-parabólica del saxofón, que genera una serie de descompensaciones en su afinación. b) Corregirla empleando la garganta y la lengua –modificando su posición mediante distintas vocalizaciones–, la presión del labio inferior y el uso de <i>doigtés</i> ³ .
Mecánica	a) Escalas y arpeggios, todo ello combinado con distintas articulaciones. b) Integrar el trabajo técnico con la musicalidad.

Fuente: elaboración propia

³ Uso de digitaciones adicionales con el fin de corregir la afinación.

En segundo lugar, el aspecto más distintivo y característico de su enseñanza fue el *vibrato*. A parte de integrarlo como un elemento expresivo dentro del saxofón clásico, lo sintetizó y lo introdujo como una parte fundamental del estudio del instrumento. Su forma de utilizarlo se convirtió en un estándar dentro del saxofón clásico, haciendo que todo saxofonista de la actualidad lo utilice, más allá de la escuela a la que pertenezca.

El primer contacto que Mule tuvo con el *vibrato* fue en su etapa inicial en París, a través de las orquestas de jazz. El joven aprendió mucho de los saxofonistas de estas, ya que utilizaban el *vibrato* como un recurso totalmente integrado en su música (Delangle, 1998). A pesar de que, para su gusto, lo utilizaban de una forma muy exagerada, Mule utilizó esta forma de tocar, suavizándola y normalizándola para el estilo clásico. Con esto consiguió un recurso para aumentar la expresividad, al igual que hacían otras familias instrumentales desde hace tiempo. Mule también fue inspirado por el *vibrato* de otros instrumentos, especialmente por las cuerdas y los oboes (Delangle, 1998).

En la temporada 1928-1929, Mule puso en práctica, con la *Opéra Comique*, su nueva forma de tocar con la obra *Évolution* de Edouard L'Enfant. Interpretó la obra sin *vibrato*, como normalmente solía hacer, pero el compositor, que conocía su faceta en el mundo del jazz, le pidió que lo usara, para dotar el solo de más expresividad. El resultado fascinó tanto al compositor como a los músicos de la orquesta, que le animaron a interpretar así el resto de repertorio (Chautemps et al., 1987). Paulatinamente, empezó a utilizar el *vibrato* en la *Garde Republicaine* y, alentado por sus compañeros, aceptó esta forma de tocar definitivamente (Delangle, 1998).

Desde el principio, Mule tenía una idea muy clara de cómo debía realizarse el *vibrato*, llegando a establecer una velocidad estándar y ejercicios concretos. La velocidad adecuada era de 300 ondulaciones por minuto, es decir, 5 por segundo. Este recurso expresivo se lograba con el movimiento de la mandíbula, lo que creaba una variación en la presión del labio inferior y producía un ligero cambio en la afinación, tanto por encima como por debajo de la nota. La metodología de trabajo consistía en aplicarlo, en una primera instancia, sobre notas largas y, posteriormente, sobre frases musicales, especialmente en los estudios para

oboe de Ferling –transcritos por él mismo–. Otro ejercicio planteado por Mule se basaba en aumentar progresivamente la velocidad del *vibrato*, partiendo siempre de una nota larga y plana sin ninguna ondulación. Asimismo, las 300 ondulaciones por minuto que proponía se podían trabajar con diferentes velocidades metronómicas (Delangle, 1998):

♩ = 60 (5 ondulaciones)

♩ = 75 (4 ondulaciones)

♩ = 100 (3 ondulaciones)

♩ = 150 (2 ondulaciones)

Se puede concluir que Marcel Mule no solo contribuyó a la expansión del éxito del saxofón, sino también a la evolución técnica del instrumento. La combinación de esta con su elegancia interpretativa conforma una indudable herencia. Hay que matizar que, a pesar de la importancia que la técnica recibía en su enseñanza, esta siempre estuvo al servicio de la interpretación (Asensio, 2004).

Con la llegada de Daniel Deffayet al cargo, la importancia de mantener la dinámica ya iniciada era fundamental. Un nuevo tipo de enseñanza hubiera, por un lado, frenado el avance y la consolidación de la escuela y, por otro, deshecho el esfuerzo realizado por Mule. Por suerte para el desarrollo de esta, la labor de Deffayet se centró en asentar y fomentar la base pedagógica iniciada por su maestro. Asensio (2004) afirma:

Uno de los saxofonistas más destacados es Daniel Deffayet, digno sucesor de Marcel Mule como profesor en el CNSM de París. Posiblemente este sea uno de los casos claros con mayores coincidencias entre la línea seguida por profesor y alumno. Daniel Deffayet se declara como un purista, él si cree en la Escuela Francesa de Saxofón atribuida a Marcel Mule. (p. 230)

El segundo profesor fue un firme conservador de la enseñanza y del legado iniciado por Mule. Su principal trabajo fue dirigido a asentar las enseñanzas de su maestro en el ámbito de la columna del aire y en la aplicación sistemática del *vibrato*. Prueba de ello es el contundente sonido y el elegante fraseo que empleaba en

sus colaboraciones con orquesta, generando así muchas de las versiones de referencia de los solos orquestales más simbólicos del repertorio saxofonístico.

Al igual que Mule, Deffayet también tuvo una formación como violinista en su juventud, llegando esto a fomentar nexos entre ambas especialidades. Este hecho explica una de las características más reconocidas de la escuela francesa del saxofón: “la semejanza en el tratamiento del fraseo entre el uso de la columna de aire y el movimiento del arco en la cuerda” (Fernández, 2018, p. 31).

Finalmente, es necesario comprender que la labor de ambos profesores no puede considerarse o valorarse del mismo modo, ya que los contextos no fueron iguales. Marcel Mule, al ser el primer profesor, tuvo que efectuar una inmensa labor creando una metodología de la enseñanza desde la nada. Mientras tanto, la situación en la que se encontró Daniel Deffayet fue totalmente diferente, propiciando su postura afianzadora y conservadora. Este hecho justifica dos planes de actuación tan diferentes, llegando ambos a ser de vital importancia para la evolución global de la escuela.

4. SÍNTESIS DE LA ENTREVISTA A CLAUDE DELANGLE

Con el afán de conocer más sobre esta escuela y su repercusión en el mundo del saxofón se planificó una entrevista con el actual y último profesor del CNSMDP, Claude Delangle. Completando así este tridente de profesores que a su vez han sido alumnos, y que han generado una relación profesor-alumno que ha ido más allá de lo tradicional, creando una escuela. A través de una entrevista semi-estructurada, basada en preguntas abiertas, se analizaron 5 ítems que abarcan temas referentes a su metodología de la enseñanza, qué legado recibió y cómo era la enseñanza de su profesor en el CNSMDP, Daniel Deffayet. También se ha efectuado un análisis de contenido de las respuestas, a partir de las cuales se pueden establecer unas conclusiones y elaborar texto de nueva creación y de carácter original. La comunicación personal tuvo lugar el día 19 de mayo de 2020 a través de la plataforma de videoconferencias Zoom, con una duración aproximada de unos 25 minutos.

Los enunciados más representativos e interesantes para la investigación que el entrevistado ha aportado se enumeran a continuación.

Tabla 3 Consideraciones para la enseñanza del saxofón de Delangle

En instrumentos de viento, la lengua materna genera una forma específica de tocar.
Características propias de la escuela francesa del saxofón: claridad en la emisión y la articulación, redondez del sonido y precisión rítmica.
La escuela francesa del saxofón recibe una gran influencia de los instrumentos de cuerda, tanto de su <i>vibrato</i> como de su fraseo.
A través de su labor, Claude Delangle ha generado una renovación –trabajo con compositores– y una profesionalización –precisión de cada parámetro– en el mundo del saxofón.
Las características propias del instrumento son las que delimitan el trabajo a seguir.
La cultura del sonido prima sobre tener una escuela determinada, a pesar de que esta es necesaria y, en cierto modo, inevitable.
La integración de las técnicas extendidas en el repertorio ha conseguido normalizarlas y elevar el nivel técnico de los saxofonistas.
Las escuelas no deben estar marcadas por las posibilidades o imposibilidades técnicas de una o varias personas.
Hay que saber cómo integrar las nuevas tecnologías, todo ello sin perder el legado de la tradición.
Se debe volver a buscar la parte humana dentro del trabajo musical, buscar la funcionalidad del intérprete.

Fuente: elaboración propia

5. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

El trabajo de Claude Delangle al frente del aula de saxofón del CNSMDP se puede sintetizar como una renovación y una profesionalización de esta. Delangle ha sabido interpretar el contexto y los cambios que se han producido a nivel mundial a partir de las últimas décadas del siglo XX. Esto ha fomentado una evolución de la enseñanza y de la forma de tocar desde una esencia basada en la escuela clásica del saxofón hacia un camino acorde con los nuevos cánones estético-culturales de la actualidad (Fernández, 2018).

La aceptación de la tradición en sus enseñanzas es una constante, pero a partir de aquí y, a través de la exploración, Delangle defiende la importancia de tener una amplia diversidad de influencias (Comunicación personal, 2020). Esto ha llevado al actual profesor a focalizar sobre nuevos aspectos y campos de estudio, los cuales son imprescindibles para la supervivencia del instrumento en el entorno musical de nuestro tiempo.

En lo referente al sonido, Delangle huye de los absolutismos, abogando por la plasticidad en lugar de la estética. En su opinión no existe un único sonido correcto, sino que son diversos y muy distintos dependiendo del momento y del entorno. Por ello, la capacidad de modular y adaptar el sonido a las diferentes situaciones constituye uno de sus principios fundamentales, otorgando siempre una gran importancia al timbre, al color. Mediante el estudio de las dinámicas, Delangle ha buscado el color que se encuentra en el interior de cada matiz, generando así una extensa paleta tímbrica al servicio de la sonoridad (Comunicación personal, 2020).

Por otra parte, un claro ejemplo de la profesionalización generada en su enseñanza es la normalización de las técnicas extendidas. Según Delangle, este fenómeno se ha producido a través del repertorio en sí mismo. Este ha generado una introducción de las técnicas extendidas en la práctica común, normalizándolas y elevando el nivel técnico general y específico de los saxofonistas hasta unas cotas que solamente alcanzaban algunos virtuosos en el pasado (Comunicación personal, 2020). La actividad de Delangle en este ámbito se basa en la colaboración y el trabajo con algunos de los compositores más destacados del siglo XX y XXI, llegando a realizar una labor de difusión y dignificación del instrumento y favoreciendo la

producción de un repertorio de alta exigencia técnica.

Otro aspecto esencial es el asociado al estudio de los armónicos, el cual ha influido e interesado enormemente a Delangle. Este trabajo proviene de una herencia inherente a las características tanto acústicas como mecánicas del saxofón. Por lo tanto, Delangle plantea que el propio instrumento es el que define su trabajo a seguir, cosa que es íntegramente variable dependiendo del material utilizado (Comunicación personal, 2020).

Hasta su llegada al conservatorio, el saxofón alto era el instrumento por antonomasia en las clases y, en consecuencia, el que absorbía el grueso de las composiciones para saxofón. Delangle cambió el concepto de instrumento por el de familia instrumental, inculcando al alumnado el estudio de la familia del saxofón al completo. Su presencia también marcó un punto de inflexión en el papel del instrumento dentro del conservatorio, el cual fue ganando peso a través del trabajo colaborativo con las especialidades de composición o música de cámara, entre otras (Fernández, 2018).

Finalmente, Delangle es el primer profesor que atribuye una importancia capital a la cultura del sonido, incluso por encima de tener una determinada forma de tocar (Comunicación personal, 2020). Para él es necesario tener una base y una tradición de la escuela a la que se pertenece, pero ello no debe condicionar la faceta más individual de cada alumno. Al final, las enseñanzas de Delangle buscan brindar un camino personal a cada estudiante dependiendo de sus propias particularidades.

Delangle ha sabido ser el perfecto nexo de unión entre la tradición francesa del saxofón y la modernidad global, sabiendo combinar la herencia proveniente de sus dos predecesores en el cargo con el descubrimiento y la experimentación personal de otros aspectos técnico-pedagógicos esenciales en el panorama musical actual. En consecuencia, ha dignificado el papel del saxofón dentro de la música clásica y ha conseguido equiparar la figura del saxofonista a la de cualquier otro instrumentista con mayor tradición.

6. APLICACIÓN PRÁCTICA SOBRE RAPSODIE POUR ORCHESTRE ET SAXOPHONE DE CLAUDE DEBUSSY

Una vez tratada la actividad pedagógica de los tres profesores, se pretende realizar un análisis comparativo, que sea práctico y plausible, a través de la interpretación de una misma pieza. Todo ello se sustenta bajo la relación existente entre la metodología de la enseñanza adoptada por los profesores y la interpretación propia de cada uno de ellos. Además, todas las grabaciones utilizadas se produjeron mientras se encontraban al frente del aula de saxofón del CNSMDP.

La obra elegida para llevarlo a cabo ha sido la *Rapsodie pour Orchestre et Saxophone* de Claude Debussy. Su elección se basa en que es una de las obras más destacadas y representativas dentro del repertorio francés para saxofón. A este hecho se le suma la transcendencia de su autor dentro de la historia de la música occidental y que no está dedicada a ninguno de los tres profesores, cosa que favorece una mayor igualdad de condiciones a la hora de realizar la comparación interpretativa.

Las grabaciones empleadas se detallan a continuación, conformando todas ellas versiones de gran calidad artístico-musical:

- Mule, M. (1954). *Rhapsody for Orchestra and Saxophone*. En *Ibert: Concertino da Camera. Debussy: Rhapsody for Orchestra and Saxophone* [Vinilo]. Capitol Records.
- Deffayet, D. (1972). *Rapsodie pour Orchestre et Saxophone Alto en Mi bémol*. En *Debussy: Le Martyre de Saint-Sebatien, Deux Rhapsodies pour Clarinette, pour Saxophone* [Vinilo]. Erato.
- AdolphesaxTV (25 de abril de 2019). *Andorra Saxfest 2019 – Claude Delangle – Rhapsodie with orchestra by C. Debussy* [archivo de vídeo]⁴. <https://www.youtube.com/watch?v=P2Czf-NUsvc>

⁴ Se ha empleado un vídeo de la plataforma YouTube debido al interés de la versión. A pesar de ello, existe un trabajo discográfico con música de Debussy que recoge la interpretación de Claude Delangle de la pieza:

Delangle, C. (2019). *Rapsodie for Orchestra & Saxophone, L. 98* (Orch. J. Roger-Ducasse). En *Debussy: Nocturnes, L. 91 & Other Orchestral Works* [CD]. BIS Records.

Tabla 4 Análisis interpretativo de la versión de Mule

Parámetros interpretativos	Marcel Mule
Fraseo	Coherente con las tensiones y distensiones generadas en la música. Utiliza ligeramente las dinámicas y el <i>tempo</i> con el fin de que este tenga una mayor profundidad. Forma del fraseo recurrente cada célula de 2 compases, cosa que ayuda a realzar la construcción motivica realizada por el compositor.
Articulación	Rica y variada, mostrando partes más suaves y otras, como el <i>Plus vite</i> , más secas y duras donde la lengua interviene significativamente. Emisión del sonido sutil y bien definida, sobre todo en las partes menos rítmicas. Se adapta dependiendo de las necesidades expresivas y técnicas del momento musical.
Dinámica	El campo dinámico abarca desde pp hasta ff . Los matices van aumentando de intensidad según avanza la obra de modo fluctuante. Hasta el <i>Plus vite</i> , la música tiene un carácter más atmosférico –dinámica general entre p/mf –, mientras que de ahí al final se alcanza el clímax de la pieza –matiz promedio de f –. Mule no alcanza las posibilidades dinámicas propias del saxofón, siendo eclipsado por la orquesta en algunos momentos climáticos. Utiliza la indicación <i>expressif</i> para aumentar la intensidad sonora y poder destacar dentro de la instrumentación.

Tempo	Ampliamente oscilante incluso dentro de un mismo tema –no se especifica ninguna marca metronómica–. La introducción se establece en torno a una pulsación de $\text{♩}=76$, la cual continúa el saxofón solo con uso destacable del <i>rubato</i> . El resto de sección varía entre $\text{♩}=70/90$ a excepción del número 2 de ensayo, el cual tiene una pulsación de $\text{♩}=90$. La segunda gran parte comienza con el <i>Allegretto scherzando</i> ($\text{♩}=82$), mientras que las siguientes subsecciones se encuentran entre $\text{♩}=96/112$. El <i>tempo</i> más elevado reside en el <i>Plus vite</i> , estableciéndose sobre $\text{♩}=140$. La pulsación de la <i>coda</i> cae hasta $\text{♩}=120$, elevándose de nuevo con la indicación <i>En accélérant</i> . Mule usa moderadamente el <i>rubato</i> , generando una sensación de libertad que realza los cánones impresionistas. A pesar de ello no se pierde la precisión rítmica, la cual es imprescindible para la comprensión de la música en ambientes tan etéreos.
Sonido	De gran redondez y homogeneidad en todos los registros. Este se caracteriza por el <i>vibrato</i> , el cual se encuentra totalmente integrado dentro del sonido. El timbre es más bien opaco, generando así un sonido compacto que empasta a la perfección dentro de la sonoridad de la orquesta.
Vibrato	Puede dividirse en dos parámetros elementales, la velocidad y la amplitud. En el primero, Mule realiza un <i>vibrato</i> sugerentemente rápido, el cual es constante en torno a una velocidad de 4 ondulaciones cada $\text{♩}=76/86$ y 3 ondulaciones cada $\text{♩}=96/112^5$. En la parte más rápida de la obra, la velocidad de este se establece cerca de 3 ondulaciones cada $\text{♩}=120$. Su amplitud es dilatada y bien definida, cosa que otorga profundidad y proyección al sonido.

Fuente: elaboración propia

Tabla 5 Análisis interpretativo de la versión de Deffayet

Parámetros interpretativos	Daniel Deffayet
Fraseo	Se caracteriza por una gran flexibilidad y expresividad, siempre desde la sobriedad. Su elegante forma de abrir y cerrar las frases manifiesta la calidad y el gusto musical del solista. Destaca el uso del <i>sostenuto</i> , mostrando un amplio dominio de la columna del aire capaz de otorgar gran dirección a las frases musicales.
Articulación	Más blanda en el cómputo global de la pieza. Esta particularidad encaja a la perfección en las partes más atmosféricas, pero fomenta una pérdida de carácter en los momentos más enérgicos del <i>Plus vite</i> . Las emisiones suelen ser precisas aunque, en general, menos delicadas.
Dinámica	El espectro dinámico cubre todos los extremos planteados por el compositor. Hasta en los puntos con una mayor densidad instrumental se distingue el sonido del saxofón. Globalmente es una versión más pulcra en el tratamiento de los matices.
Tempo	Los <i>tempi</i> son generalmente un poco más lentos, exceptuando los de la primera gran sección. La introducción se encuentra alrededor de $\text{♩}=76/82$, mientras que el resto de subsecciones donde aparece el saxofón se mueven en torno a $\text{♩}=84/100$. A partir del <i>Allegretto</i> de la segunda sección, la agógica oscila entre $\text{♩}=82/92$ hasta llegar a la <i>coda</i> , donde la pulsación se establece en $\text{♩}=100$ para acelerar ya hacia el final de la obra. Deffayet emplea un <i>rubato</i> abundante en la primera parte, donde la interpretación es más personal y movida. A partir de los <i>tutti</i> más extensos, el intérprete se vuelve más moderado con una forma de tocar más estable y certera. La precisión rítmica sigue siendo una constante en esta interpretación.

⁵ Es importante tener en cuenta la relación ($\text{♩} = \text{♩}$) producida entre algunas subsecciones de la obra. Finalmente, la velocidad del *vibrato* se genera con el número de ondulaciones por unidad de tiempo.

Sonido	Más amplio y abierto y, en consecuencia, menos centrado. Esta característica permite destacar sobre un conjunto de instrumentos con mayor facilidad pero, al mismo tiempo, es más problemático empastar tímbricamente.
Vibrato	Muy presente y con un uso constante, pero no se integra con la misma naturalidad que en el sonido de Mule. Esto se debe a su forma de onda, la cual es menos redondeada –más puntiaguda y abrupta–. Las velocidades de este son similares, aunque la mayor diferencia radica en los temas de la segunda sección, donde en vez de vibrar con 3 ondulaciones, lo hace con 4 a $J=82/92$.

Fuente: elaboración propia

Tabla 6 Análisis interpretativo de la versión de Delangle

Parámetros interpretativos	Claude Delangle ⁶
Fraseo	Elementos como las dinámicas, la tímbrica o el <i>vibrato</i> participan en el fraseo. Esto contrasta con la transcendencia de la columna del aire dentro del fraseo de Mule y Deffayet. También hay una enfatización de los arabescos en lo referente al uso del aire, buscando reproducir con gran realismo los componentes de la naturaleza tan presentes en la música de Debussy.
Articulación	Usa el aire en combinación con la lengua, consiguiendo así imprimir carácter y ligereza en la articulación. Es destacable la claridad y la precisión de las emisiones en dinámicas cercanas al <i>niente</i> , las cuales son abundantes en el discurso musical planteado por el intérprete.
Dinámica	Son remarcables las diferencias de timbre que se producen dentro de un mismo matiz dependiendo del momento de la obra. Estas se rigen por factores como la orquestación, el grado de tensión o la sonoridad específica de un determinado instante. Este tratamiento de las dinámicas abre un sinfín de posibilidades tímbricas, las cuales emplea como herramienta interpretativa.
Tempo	Es la versión más libre de todas a pesar de tener los <i>tempi</i> más parejos entre subsecciones. El magistral uso del <i>rubato</i> , mueve la pulsación de la música en pos de la expresividad. La introducción oscila libremente entre $J=72/76$ hasta llegar el número 1 de ensayo, momento en el que la pulsación general se establece sobre $J=90$. En este punto la flexibilidad agógica es muy notable, afianzándose el resto de sección con un <i>tempo</i> ligeramente más rápido excepto en el número 3 de ensayo ($J=72$). La segunda gran sección abarca velocidades en torno a $J=86/94$, alcanzando el tempo más elevado en el <i>Plus vite</i> ($J=128$). El final de la obra –a partir de la <i>coda</i> ($J=82$)– es significativamente más lento que en las otras dos interpretaciones. El elemento rítmico es muy preciso, con algunas licencias en las partes sin instrumentación o con un acompañamiento totalmente estático.
Sonido	Más timbrado que el de los otros profesores. Esto es debido al predominio de la sección aguda dentro del dibujo del espectro armónico, producido en gran parte por el material utilizado. El sonido tiene grandes rasgos de redondez, producto de un soplo focalizado y centrado. La variedad tímbrica de la que dispone es muy abundante, permitiendo esto adaptar su sonido al entorno y al momento.
Vibrato	Su aplicación no es sistemática, sino que está al servicio de su gusto musical y de su versión interpretativa. Llega a mostrar un sonido totalmente plano, cosa que es igualmente expresiva y resulta muy difícil de encontrar en las versiones de Mule y Deffayet. También se aprecian diferentes tipos de <i>vibrato</i> en base a su amplitud o su velocidad, confluyendo todo ello en una mayor sensación de libertad.

Fuente: elaboración propia

⁶ La versión interpretada por Claude Delangle cuenta con un acompañamiento conformado únicamente por instrumentos de cuerda. La parte de solista fue adaptada por Vincent David en 2001 –la cual incluye partes de los *tutti* de los vientos–, mientras que el autor de la orquestación es David Walter, profesor de oboe y música de cámara en el CNSMDP.

El análisis realizado arroja luz sobre diversos aspectos de carácter esencial dentro de las enseñanzas de los profesores. Algunos de estos son, tal vez, un reflejo de la personalidad y del gusto musical de cada uno de ellos pero, sin duda, hay otros que muestran la concepción y las bases técnicas que regían en su desempeño docente en el CNSMDP.

En primer lugar, es constatable la concreción dentro del componente rítmico que se establece en la pieza. A pesar del empleo único y personal que cada profesor hace del *rubato* y de los distintos *tempi*, la música no pierde su inteligibilidad inicial. Asimismo, se aprecia un excelente cuidado de muchos de los detalles que conforman la calidad del sonido dentro de la metodología de la enseñanza de la escuela francesa. En especial destaca el cuidado de las emisiones y la cristalina dicción de la articulación.

El sonido representa uno de los parámetros más diferenciadores ya no solo por las cualidades personales de cada uno, sino por la utilización y el tratamiento que se le asigna. En los tres profesores se aprecian sonidos muy distintos en cuanto al elemento tímbrico. A pesar de la indudable influencia de los instrumentos de cuerda en la aplicación del *vibrato* y en la gestión del fraseo, la sonoridad de cada profesor puede semejarse a la de otros instrumentos de viento. El sonido más apagado de Mule casa mayormente con el oboe *d'amore* o el corno inglés, mientras que el de Deffayet, más abierto y contundente, se puede asociar al de la trompa. Sin embargo, el timbre más brillante de Delangle recuerda recurrentemente a una sonoridad a mitad de camino entre el oboe y el clarinete.

Por otra parte, tanto en Mule como en Deffayet se atisban sonidos más invariables, conservando sus propiedades en todo momento, mientras que en el de Delangle prima una excepcional plasticidad tímbrica. En la misma línea se mueve el uso del *vibrato*, el cual es mucho más estable y rígido en las interpretaciones de los dos primeros profesores. En cambio, Delangle se libera de la aplicación sistemática de este, llegándolo a emplear como generador de tensiones o de colores a fin de potenciar la expresividad.

Finalmente, hay que tener en cuenta que el desarrollo de la labor de cada profesor no se realizó ni en un mismo contexto ni en las

mismas condiciones. Los cánones estéticos de cada época, el establecimiento y la asimilación de una misma tradición y la evolución del material —en especial de las boquillas— han condicionado indudablemente el trabajo y las directrices implantadas por los profesores.

7. CONSIDERACIONES FINALES

Llegados a este punto, se puede afirmar sin ningún tipo de duda que Mule fue una de las personas que más ha hecho por el instrumento, creando la escuela francesa del saxofón. Esta ha ido consolidándose y modernizándose, pasando por las aulas de Daniel Deffayet y Claude Delangle, hasta llegar a la actualidad. La realidad histórica de nuestra época, ayudada por los avances tecnológicos y los procesos de globalización, ocasiona una inevitable apertura de las escuelas instrumentales. Más allá de mantener sus rasgos característicos, cada vez existe una mayor cantidad de influencias que fomentan nuevos modelos de enseñanza de carácter ecléctico. Por lo tanto, uno de los principales retos de la escuela pasa por saber cómo integrar todos estos avances y tendencias, los cuales condicionarán su futuro más inmediato.

Tras un profundo estudio asociado a la creación de una metodología de la enseñanza concreta y al desarrollo de esta, se puede llegar a la conclusión de que existe una clara diferenciación entre dos bloques. El primero engloba a Mule y Deffayet, quienes compartieron una misma concepción y utilizaron un mismo método de enseñanza, mientras que el segundo lo personifica Delangle, que aunque se sustenta en la tradición precedente, incorpora nuevos campos de trabajo y vías pedagógicas.

Mediante la entrevista realizada, también se han conocido muchos conceptos presentes en el pensamiento y en el sistema pedagógico del actual profesor del CNSMDP. Para Claude Delangle, la lengua natal tiene un peso determinante a la hora de tocar de una manera o de otra por naturaleza, por lo que existen muchas características de la escuela francesa que vienen dadas por su propia lengua. Concretamente, una articulación muy clara y precisa y un sonido centrado y redondo son varias de las cualidades que el idioma produce en la escuela. Asimismo, defiende la individualidad y la energía particular de cada alumno, cosas que son tan importantes como tener una determinada forma de tocar. Por ello, gran parte

de su labor pedagógica pasa por encontrar y fomentar dicha energía con la finalidad de optimizar las enseñanzas propias de la escuela francesa. Todo esto ha confluído en una mejora general del nivel saxofonístico y en una dignificación del papel del saxofón en todos los ámbitos de la música.

La relación profesor-alumno que se ha producido entre estos tres saxofonistas es esencial para la transmisión de una misma tradición, es decir, de una determinada escuela. Como se aprecia en el análisis interpretativo, se ha conservado la esencia primigenia que Mule imprimió en el ADN de la escuela. A pesar de las inevitables modificaciones conforme a la personalidad de cada profesor, aspectos como el sonido, el *vibrato* o la articulación han transcendido al paso entre generaciones.

Dicen Botella y Escorihuela (2020) respecto a las escuelas, que hoy en día hay que tener en cuenta los viajes, los estudios en el extranjero, los profesores visitantes, las grabaciones o los recursos de Internet, y que desdibujan las diferencias. La idea de escuela como un concepto de ejecución nace basada en la autoridad musical de una personalidad y sus discípulos a través de un método pedagógico, producción o uso de libros y su manera de tocar. Por ello cabe recalcar la importancia que ha tenido el trabajo de cada profesor adaptado a las necesidades de su momento histórico. Para que se haya producido una evolución como la que se aborda en la investigación, los profesores han tenido que adoptar distintos roles, como si de un trabajo en equipo se tratase. Cada uno de ellos supo analizar su realidad y adaptar su labor a las necesidades del instrumento. Todos fueron fundamentales a su manera, llegando a transformar la figura del saxofón desde la marginación más absoluta hasta el éxito del que goza en el panorama musical de la actualidad.

REFERENCIAS

- Asensio, M. (1999). *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón*. Impromptu Editores.
- Asensio, M. (2004). *Historia del saxofón*. Impromptu Editores.
- Botella, A. M^a. y Escorihuela, G. (2020). Influencia de las escuelas flautísticas en la praxis docente del profesorado superior en España. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, (153), 99-116. <https://doi.org/10.15178/va.2020.153.99-116>
- Chautemps, J.-L., Kientzy, D. y Londeix, J.-M. (1987). *Le saxophone*. Éditions Jean-Claude Lattès.
- Debussy, C. (1903). *Rapsodie pour Orchestre et Saxophone Alto Mib* [Partitura]. Éditions Durand.
- Delangle, C. (2020). Comunicación personal realizada por Javier Quintana Bea el 19 de mayo.
- Delangle, C. (1998). Interview with the Legendary Marcel Mule on the History of Saxophone Vibrato. *Australian Clarinet and Saxophone*, 1(1), 5-11.
- Fernández, A. (2018). 30 años de Claude Delangle en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. *Viento*, (21), 30-36.
- Garde, A. (2015). *Historia de la enseñanza del violín en su etapa inicial: escuela, tratados y métodos* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona). <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/103605>
- Miracle, S. (2015). *An Exploration of the French and American Schools of Classical Saxophone* (Proyecto de investigación, University of Akron). https://ideaexchange.uakron.edu/honors_research_projects/206/
- Moreno, L. A. (2015). *La escuela francesa como una de las más representativas en la evolución de la interpretación del saxofón alto como instrumento de concierto* (Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander).
- Rousseau, E. (1982). *Marcel Mule: his life & the saxophone*. Jeanné Inc.