



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

“...UN INSTRUMENTO ES LO QUE ES SU REPERTORIO...”:
ANÁLISIS DE LA REPRODUCCIÓN DEL CANON EN LAS
PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS DEL SAXOFÓN.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN MÚSICA
CON ESPECIALIDAD EN INTERPRETACIÓN MUSICAL

PRESENTA:

CARLOS EDUARDO MUÑOZ RODRÍGUEZ

TUTORA

LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ
(Programa de Maestría y Doctorado en Música)

MÉXICO, D. F.

NOVIEMBRE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi esposa Laura Carolina Fernández Rueda

A mi hija Paula Juliana Muñoz Fernández

A mis padres Rosalba Rodríguez Rodríguez y Carlos Arturo Muñoz Alquichire

A mis hermanos Javier Francisco y Oscar Freddy Muñoz Rodríguez

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Laura Carolina Fernández por su compañía, paciencia y apoyo incondicional en todo este proceso. A mis padres Rosalba Rodríguez y Carlos Arturo Muñoz por su confianza y ayuda. A mis hermanos Javier Francisco Muñoz y Oscar Freddy Muñoz por creer en mí. A la maestra Lizette Alegre por su tutoría y todo lo que ello significa. Al maestro Roberto Benítez Alonso por entregar todo su conocimiento sin condición y convencerme aún más de mi pasión por el saxofón. A la escuela nacional de música UNAM y su programa de posgrado en música por aceptarme como uno de sus miembros. A la UNAM por el apoyo económico y académico sin el cual no habría sido posible este logro. Y a todos aquellos profesores y compañeros que de una u otra forma hicieron parte de mi formación como maestro en música.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
ANTECEDENTES	1
OBJETIVOS	4
Objetivo principal.....	4
Objetivo secundario.....	4
MARCO TEÓRICO	5
Habitus.....	5
Campo.....	7
Canon, habitus y campo	9
METODOLOGÍA.....	10
ESTRUCTURAS DE LA TESIS.....	15
CAPÍTULO I. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN: PANORAMA SOCIOHISTÓRICO	16
FORMALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL	17
FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS PARA LAS BANDAS MILITARES	20
Instauración de la clase de saxofón en el <i>Gymnase de musique militaire</i>	21
Suspensión de la clase de saxofón en el <i>Gymnase de musique militaire</i>	21
LA INSTAURACIÓN DE LA CLASE DE SAXOFÓN EN LAS INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA MUSICAL DEL ÁMBITO ACADÉMICO	23
CAPÍTULO II. “...UN INSTRUMENTO ES LO QUE ES SU REPERTORIO...”	26
PERIODIZACIONES DEL REPERTORIO PARA SAXOFÓN	26
PRODUCCIÓN INCIPIENTE DE OBRAS PARA SAXOFÓN	30
LOS COMPOSITORES Y EL REPERTORIO	33
Las opiniones de los compositores sobre Sax y su invento	33
Relación compositores-intérpretes en la creación de repertorio para saxofón	37
Nostalgia por un pasado imposible.....	39
EL REPERTORIO REPRESENTATIVO	41

Música “noble” y “seria”: las fronteras del campo	44
---	----

CAPÍTULO III. “EL SAXOFÓN ASPIRA A LA CONQUISTA DE LA ELOCUCIÓN EXPRESIVA Y A LA PUREZA DE ESTILO EN LA INTERPRETACIÓN”	49
SONORIDAD	50
El “buen sonido”	50
El vibrato.....	51
ASIMILACIÓN DEL SAXOFÓN CON INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA.....	53
EL CUARTETO DE CUERDAS COMO PARADIGMA A EMULAR	57
El <i>Marcel Mule Quartet</i>	57
Asimilación del cuarteto de saxofones con el cuarteto de cuerdas	59
LA SONORIDAD DEL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y LA MÚSICA POPULAR vs LA MÚSICA ACADÉMICA	60
Connotaciones “vulgares” del jazz y la música popular.....	60
Sonidos “profanos”	62
Acercamientos y distinciones entre el jazz y la música académica	64
CAPÍTULO IV. PRIORIDAD DEL SAXOFÓN ALTO.....	68
UNA TÉCNICA COMÚN A TODOS LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA DEL SAXOFÓN	68
EL PAPEL DE LOS INTÉRPRETES EN LA VALIDACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO COMO “INSTRUMENTO DE CONSERVATORIO”	70
LA ESCUELA FRANCESA DE SAXOFÓN	76
EL CANON EN DISPUTA.....	78
CONCLUSIONES	80
FUENTES CONSULTADAS	91

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES

En el año de 1846 el belga Adolphe Sax patentó su reciente creación: el saxofón. Originalmente, Sax concibió dos familias de saxofones, una orquestal y otra para banda militar. Cada familia estaba integrada por un sopranino, un soprano, un alto, un tenor, un barítono, un bajo y un contrabajo. Actualmente las bandas militares y las big band utilizan de manera habitual los saxofones soprano, alto, tenor y barítono. En el ámbito de la música académica, por lo contrario, ha primado el saxofón alto. Si bien alrededor de la década de los ochenta del siglo XX los compositores de música contemporánea comenzaron a interesarse por otros miembros de la familia, esto no ha modificado el hecho de que en la enseñanza del instrumento en los conservatorios y otras instituciones dirigidas a la formación en música académica se priorice al saxofón alto.

La diversidad de saxofones de la familia orquestal nos condujo a indagar las razones por las cuales se privilegia la enseñanza del alto en el ámbito académico. A partir de las primeras aproximaciones comenzaron a surgir datos que daban cuenta de un proceso concerniente al saxofón en general. En relación a otros instrumentos de la orquesta el saxofón fue creado de manera relativamente tardía; para la época en la que fue inventado, la orquesta sinfónica ya estaba consagrada como una institución central de la vida musical pública y los conservatorios se centraban en la enseñanza de los instrumentos que la integraban. De modo que la inserción del saxofón en la academia requirió de una serie de estrategias que lo validaran como un instrumento que poseía las cualidades necesarias para ser incluido. Tales estrategias incluían la creación de obras para saxofón a cargo de compositores reconocidos; obras que, al ser escritas por personalidades del ámbito académico, se distinguieran de expresiones musicales populares en las que el instrumento había tenido buena acogida y se había desarrollado. Asimismo, la distinción del repertorio

“clásico”¹ del popular estuvo acompañado de una serie de valoraciones que, por contraste, atribuían un carácter de “grandeza” ya no sólo a las obras, sino al sonido y las prácticas interpretativas del saxofón en la academia. Si bien, como hemos señalado, estas estrategias tienen que ver con la legitimación del saxofón en general, se concretaron de manera particular en el alto, debido al papel desempeñado por los intérpretes pioneros del saxofón “clásico”.

Los aspectos referidos arriba sugerían que el canon y la canonización ocupaban un lugar central en la validación del saxofón. En términos generales, la palabra *canon* refiere a un listado de compositores y obras a las que por consenso se les asigna valor y grandeza. Esta valoración está relacionada con la idea de que las cualidades de las obras que conforman el canon son ahistóricas y desinteresadas, es decir, de que poseen un valor estético de manera esencial. De esta manera, se promueve la concepción de que los repertorios canónicos son autónomos en relación a otras instancias de la vida social y económica (Samsom, 2001, pp. 6-7).

De acuerdo con Bergeron, el canon, además de ser un repertorio de obras y compositores valorados, se define como “la regla por la que dicho valor se mide y se controla dentro de un discurso”. Esto, agrega, permite comprender el funcionamiento de la música como una disciplina desde sus preceptos; disciplina que conforma un campo a partir del cual los individuos aprenden e interiorizan ciertos estándares (en Weber, 1999, p. 339). El canon, por lo tanto, resulta ejemplar; es constituido como modelo que instruye, representa la alta calidad, perdura y encarna un cierto grado de fuerza moral y ética (Citron, 1993, p. 15).

Si bien el canon establece el valor de las obras como cualidades ahistóricas y les otorga un carácter de autonomía frente a otras instancias de la realidad social, en realidad conlleva una fuerte carga cultural que obedece a las condiciones sociales y culturales que lo enmarcan (Kerman en Everist, 1999, p. 387). En este sentido, los cánones “obtienen la justificación ideológica que

¹ Este término es utilizado por diversos especialistas para referirse al conjunto de obras creadas desde el ámbito académico.

legítima sus decisiones y los motivos de estas decisiones sobre las bases que comandan la lealtad más amplia y fuerte dentro de la sociedad” (Weber, 1999, p. 351). En el caso que nos ocupa, la tradición de la música clásica ha derivado su poder de la pretensión de detentar la autoridad desde el siglo XVIII, ya que de acuerdo con los historiadores, el canon surgió primero en Alemania y Austria bajo la égida del movimiento romántico que instauró un culto por la trinidad Haydn, Mozart y Beethoven, mismo que la filosofía romántica favoreció. (Weber, 1999, p. 340).

Con base en la consideración acerca de las condiciones socioculturales que enmarcan a los cánones, Koskoff llama la atención sobre la necesidad de distinguir canon de canonización, si bien ambos conceptos se suponen mutuamente. El primero, como hemos apuntado, refiere a un conjunto de obras a las que se les asigna un valor. Canonización, por otra parte, implica un proceso socio-político intrincado mediante el cual determinadas obras de contextos históricos y socioculturales particulares son clasificadas y codificadas por otros en momentos que no necesariamente son los mismos que aquellos en los que fueron creadas. De modo que la canonización es un discurso que valida y otorga autoridad a las obras y al gusto musical (1999, pp. 349-351 y 547). En el proceso de canonización interviene de manera fundamental la persona que habla, es decir, la que posee la autoridad para establecer lo canónico (Weber, 1999, p. 350). Dicha autoridad se desprende, en gran medida, del contexto institucional que enmarca el juicio emitido por una persona, por lo que la academia es el *locus* de formación y preservación del canon (Everist, 1999, p. 390). En este sentido -y retomando los planteamientos del filósofo del lenguaje John. L. Austin (1990) acerca de las oraciones performativas, es decir aquellas que crean lo que enuncian en el momento de la enunciación- consideramos que el canon es *performativo*, pues las enunciaciones en torno al valor de las obras instituyen dicho valor, y esto se hace posible por la autoridad que el marco institucional otorga a aquel que realiza el acto de enunciación.

La academia, como *locus* de formación y preservación del canon, implica una distinción entre “lo popular” y “lo clásico”. De acuerdo con Weber, la ideología del canon musical se generó, como hemos apuntado, en el siglo XVIII, en relación con las aspiraciones y valores de las clases altas, las cuales se arrogaron el privilegio de definir lo moral y lo bello (1999, p. 354). Citron suscribe lo apuntado por Weber, añadiendo que la distinción entre lo culto (académico, clásico) y lo popular tienen que ver con la lógica de reproducción del sistema. Los cánones representan ciertos conjuntos de valores e ideologías que, a su vez, representan a ciertos segmentos de la sociedad. La creación de normas establece lo que se considera digno de inclusión, por lo que los cánones son, también, exclusivos (1993, pp. 3 y 15).

Los cánones, además, se auto-perpetúan, ya que su carácter ejemplar reproduce sus valores en ejemplos subsecuentes. Esta tenacidad y su autoridad producen la idea de que son eternos. Sin embargo, en la práctica, los valores codificados en un canon pueden cambiar, si bien más que transformaciones radicales y concertadas, ocurren modificaciones que se superponen. Esto subraya tanto el carácter de construcción social de los cánones como sus poderes de reconstrucción. (Citron, 1993, pp. 15-16).

OBJETIVOS

A partir de lo planteado hasta el momento, esta tesis tiene como:

Objetivo principal

Analizar el modo como las estrategias que condujeron a la legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica implicaron un proceso de canonización de cierto repertorio y prácticas interpretativas del instrumento.

Objetivo secundario

Analizar las razones que condujeron a la primacía del saxofón alto como instrumento de conservatorio.

MARCO TEÓRICO

En esta tesis proponemos que el canon y la lógica de canonización y, por lo tanto, las estrategias y los procesos de legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica, pueden ser interpretados a la luz de los conceptos de *habitus* y *campo* del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

La obra de Bourdieu está dedicada al análisis de las formas de reproducción de jerarquías sociales. Sus indagaciones subrayan la importancia de lo cultural y lo simbólico en dicha reproducción.

Bourdieu parte de la noción constructivista de que las realidades sociales son construcciones históricas que se substraen a la voluntad y al control de los mismos actores que las construyen, debido a que son, al mismo tiempo, objetivadas e interiorizadas. Es decir, se objetivan en reglas e instituciones que son exteriores a los agentes pero que imponen tanto limitantes como bases para la acción; y se interiorizan mediante formas de representación, percepción, conocimiento y sensibilidad que se inscriben subjetivamente (Giménez, s/f, p. 2). Este planteamiento acerca de la constructividad de las realidades sociales lleva a Bourdieu a elaborar dos de los conceptos centrales de toda su obra, el de *habitus* y el de *campo*: “existe una génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo *habitus*, por una parte; y por otra de las estructuras sociales, particularmente de lo que llamo *campos*...” (Bourdieu, 1988, p. 127).

Habitus

Bourdieu define el *habitus* como “estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes”. Son estructuradas porque han sido conformadas por un proceso socio-histórico e implican el campo de relaciones sociales en el que los agentes se han conformado; y son estructurantes porque generan y organizan prácticas y representaciones, es decir, producen las percepciones, pensamientos y acciones de los mismos. De modo que el *habitus*

configura un sistema de *disposiciones* –en el sentido de maneras de ser, de propensiones- duraderas y transferibles. (Bourdieu, 2007, p. 86). Como el habitus, de acuerdo con la definición del sociólogo, engendra percepciones, pensamientos y acciones, el concepto engloba estructuras cognitivas, disposiciones morales, inscripciones corporales y gustos o disposiciones estéticas. Además, es importante puntualizar que el habitus existe en estado práctico, es decir, que es interiorizado de modo implícito y pre-reflexivo, por lo que no forzosamente pasa por la conciencia o por el discurso, aunque esto no excluye que pueda ser explicitado conscientemente mediante la educación formal.

En las primeras propuestas de definición del habitus, Bourdieu recurre al término “esquema”. La manera como el sociólogo entiende dicho término es fundamental para comprender el lugar que el habitus tiene en la reproducción de jerarquías sociales, como señala Giménez. En principio, “esquema” refiere al postulado estructuralista en el que la oposición distintiva es concebida como lo que genera sentido.² No obstante, Bourdieu amplía esta noción al introducir elementos como “la jerarquización de las diferencias, el principio de contextualización situacional que decide el sentido y el valor de una posición distintiva, y la definición no sólo cognitiva sino también axiológica del ‘valor’ saussuriano” (Giménez, s/f, p. 7). Como resultado de esta ampliación, la oposición distintiva adquiere la función de una jerarquía de legitimidad donde las categorías son indisociables de valoración y estigmatización.

La génesis del habitus en los agentes es un proceso de inculcación y de incorporación. Esta última tiene que ver con la interiorización que los sujetos hacen de las estructuras por sus condiciones de existencia. La inculcación, en cambio, implica una acción pedagógica que se realiza en un espacio institucional, a cargo de agentes especializados a los que se atribuye autoridad y que se valen de técnicas disciplinarias para la imposición de normas arbitrarias. En otras palabras, la acción pedagógica supone una “imposición

² Así considerado, esquema es lo que para los estructuralistas es estructura. De modo que cuando Bourdieu habla de estructuras (estructuradas y estructurantes) no debe perderse de vista su función de oposición distintiva.

arbitraria de una arbitrariedad cultural”, donde el trabajo pedagógico es un trabajo de inculcación con una duración suficiente de manera tal que produzca un habitus capaz de perpetuarse una vez terminada la acción pedagógica y, así, perpetuar en la práctica los principios de la arbitrariedad interiorizada. Es por esto que, para Bourdieu, la escuela posee una función cultural e ideológica que fomenta en las personas un proceso de adoctrinamiento que es la base de la reproducción cultural y social. (Bourdieu y Passeron, 1996, p. 72.)

Campo

Habitus y campo son conceptos indisociables, pues su articulación constituye el principal mecanismo de producción del mundo social. El campo es una dimensión del espacio social. Este último, el espacio social, está construido bajo la base de principios de diferenciaciones sociales jerarquizadas, donde los agentes están definidos por sus posiciones relativas en dicho espacio, y el valor de cada posición, por lo tanto, está determinado por la distancia que la separa de otras posiciones inferiores o superiores. (Bourdieu, 1989, pp. 28-30).

En las sociedades altamente diferenciadas el espacio social es multidimensional, por lo que se presenta como un conjunto de campos. Bourdieu señala que en términos analíticos un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones diferenciadas que están socialmente definidas. Estas esferas de la vida social, los campos, se constituyen como “microcosmos sociales relativamente autónomos, espacios de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específicas”. Así, existen diversos campos: el político, el económico, el cultural, el artístico, etcétera. (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 64).

El campo debe entenderse también como un “campo de fuerzas”, esto es, como un conjunto de relaciones de fuerzas objetivas que son impuestas a todos aquellos que entran en el campo y que no se pueden reducir a las intenciones de los agentes. Para dar una idea del funcionamiento del campo, Bourdieu lo compara con el “juego”. Así, el campo sería un espacio de juego con relativa

autonomía, objetivos propios a alcanzar, jugadores en competencia desarrollando sus estrategias de acuerdo con su dotación de cartas y su capacidad de apuesta (capital) y, además, interesados en jugar porque creen en el juego y consideran que vale la pena jugar (Bourdieu *et al.*, 1995, p. 64). Ahora bien, pese a que las acciones de los individuos se rigen por las reglas del campo, éstas generalmente no son explícitas ni están escritas;³ no obstante, son reconocidas e interiorizadas pues su orientación está dada por el habitus. Las relaciones de fuerza entre los jugadores definen la estructura del campo por lo que éste es dinámico y no estático.

Como hemos apuntado, existen diversos campos. Su especificidad está dada por el tipo de capital que se moviliza dentro del campo, el cual constituye tanto los intereses en juego como las condiciones para entrar en el juego. Bourdieu distingue, en principio, tres tipos de capital: económico, social y cultural. Sin embargo, señala que cualquiera de ellos puede convertirse en una cuarta especie de capital: el simbólico. Para comprender cómo ocurre esto, es necesario precisar que el capital de un campo determinado se distribuye de manera desigual de acuerdo con la posición ocupada por los agentes. La relación de fuerzas que resulta de esta distribución desigual del capital dentro del campo define las posiciones dominantes y las dominadas, y, con ello, la *legitimidad* de las reglas empleadas, porque los beneficios que otorga el campo se manifiestan en forma de capital simbólico. Éste se expresa en forma de propiedades que son percibidas como inherentes a la naturaleza del agente, propiedades tales como autoridad, inteligencia, talento, prestigio, reputación, don, etcétera, que surgen por el reconocimiento de todos los agentes de que los que ocupan la posición dominante poseen los bienes que determinan el dominio. (Bourdieu, 1986).

Ahora bien, es importante apuntar que el hecho de que todos los participantes reconozcan el carácter superior del capital detentado por las posiciones dominantes, se debe a la incorporación de las reglas mismas del juego que se imponen para participar en el campo, es decir, a la incorporación de las

³ A diferencia del juego, en el que por lo regular las reglas son explícitas.

estructuras jerárquicas del mismo. De modo que todos los que compiten por la apropiación de capital asumen que los medios que poseen los dominantes son los legítimos. Pero, como se apuntó arriba, las relaciones de fuerza entre los jugadores definen la estructura del campo y dan cuenta de su dinamicidad. Esto significa que las disputas en su interior resultan en una relativa redefinición de lo legítimo, porque los grupos que poseen capital de distinto tipo pueden entrar en competencia para redefinir las normas del campo a su favor. (Bourdieu *et al.*, 1995, pp. 67-68).

Canon, habitus y campo

Hay, decíamos, una serie de aspectos que nos permiten hacer una lectura del canon y la canonización desde los planteamientos de Bourdieu. En primer lugar, el ámbito de la música académica puede ser considerado como un campo con sus instituciones, agentes y tipo de capital que se moviliza, en este caso, cultural. La consideración de que el canon tiene un carácter de autonomía respecto de otras instancias de la vida social es una expresión de las ideas que sostienen la relativa autonomía del campo. Asimismo, el canon como modelo que instruye, que representa la alta calidad, que perdura y encarna un cierto grado de fuerza moral y ética es expresión de los esquemas de percepción que conforman el habitus.

Si bien los cánones tienen la apariencia de ser eternos, ahistóricos, son una construcción histórico-social, es decir, son estructuras estructuradas que definen lo legítimo a partir de la construcción de jerarquías. Ahora bien, como apunta Bergeron, el canon no es sólo un repertorio de obras y de compositores valorados, sino “la regla por la que dicho valor se mide y se controla dentro de un discurso”. Esto da cuenta de las reglas del juego en el campo, que son reconocidas e interiorizadas por el hecho de estar orientadas por el habitus. Lo que aquí sostenemos no se basa en una ingenua analogía mediada por la palabra “reglas”. La norma por la que se mide el valor de lo canónico es reconocida por los agentes del campo de tal forma que aquello que queda

incluido en el canon se traduce en capital simbólico. Por ello, el proceso de legitimación del saxofón está atravesado por la aceptación y reproducción de las reglas del juego del campo. Finalmente, la academia y sus instituciones - entre las que tienen una importancia fundamental las de enseñanza musical- como locus de formación y preservación del canon, funcionan como espacios de inculcación de habitus y de reproducción.

METODOLOGÍA

Dado que la academia es el locus de producción y preservación del canon, para llevar a cabo esta investigación analizamos una parte representativa de textos sobre el saxofón producidos desde el ámbito académico. Proponemos que el conjunto de textos arrojan elementos que permiten hablar de una formación discursiva.

El discurso es una práctica social que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, por lo que se conforma de un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran. Estos aspectos se vinculan dialécticamente de modo tal que las situaciones, instituciones y estructuras sociales dan forma al evento discursivo, al mismo tiempo que éste también las constituye (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 15).

Como apuntamos arriba, consideramos que el canon es expresión de los esquemas de percepción que conforman el habitus, por lo que los valores que establece son parte de las estructuras –estructuradas y estructurantes- cuya oposición distintiva está marcada por las jerarquías de las diferencias, por el contexto de la situación que decide el sentido y valor de una posición y por un sentido axiológico de este último. A partir de esta consideración, nuestro análisis se basó en la propuesta de Michel Pêcheux (1978), para quien el lenguaje es una expresión histórica de la realidad social, es decir, una manifestación ideológica de las relaciones de fuerza que describen dicha realidad. Este autor analiza el modo como la “memoria discursiva” transfiere

los valores dominantes que se proyectan en un momento histórico dado. Con base en lo anterior, Pêcheux señala que el sentido de una palabra no existe por sí mismo, sino que está determinado por las posturas ideológicas que se ponen en juego en el proceso histórico en el que se producen. De modo que las *formaciones discursivas* determinan qué puede y debe decirse en el marco de una formación ideológica.

Para el análisis de la formación discursiva Pêcheux propone determinar las *condiciones de producción* del discurso, esto es, “el mecanismo de colocación de los protagonistas y del objeto del discurso” (1978, p. 43); en otras palabras, las circunstancias que configuran el trasfondo específico del discurso. Y señala que el “esquema informacional” es una herramienta que permite poner en escena tanto a los protagonistas del discurso como a su referente.

Dicho esquema es representado por la siguiente fórmula:

$$\begin{array}{ccc}
 & (L) & \\
 & D & \\
 A & \xrightarrow{\quad} & B \\
 & R &
 \end{array}$$

Donde

- A: el «remitente»
- B: el «destinatario»
- R: el «referente»
- (L): el código lingüístico común a A y a B,
- >: el «contacto» establecido entre A y B,
- D: la secuencia verbal emitida por A en dirección a B. (Pêcheux, 1978, pp. 47-48).

La comprensión de la referida formulación requiere algunas precisiones. En el esquema informacional, *D* es tratado como *mensaje*, es decir, como transmisión de información. Sin embargo, para Pêcheux se trata de discurso, por lo que más bien es un “efecto de sentido” entre A y B. Por otra parte, A y B no designan la presencia física de los individuos de la situación discursiva, sino “lugares determinados en la estructura de una formación social” (1978, pp. 48). Dichos lugares están *representados* en los procesos discursivos, es decir que “lo que funciona en el proceso discursivo es una serie de formaciones

imaginarias que designan el lugar que *A* y *B* atribuyen cada uno a sí mismo y al otro, la imagen que ellos se hacen del propio lugar y del lugar del otro” (1978, pp. 48).

Así, las formaciones imaginarias son designadas por Pêcheux de la siguiente manera:

<i>Expresión que designa las formaciones imaginarias</i>	<i>Significación de la expresión</i>	<i>Pregunta implícita cuya «respuesta» subyace a la formación imaginaria correspondiente</i>
$A \left\{ \begin{array}{l} I_A(A) \\ I_A(B) \end{array} \right.$	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en A .	«¿Quién soy yo para hablarle así?»
	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en A .	«¿Quién es él para que yo le hable así?»
$B \left\{ \begin{array}{l} I_B(B) \\ I_B(A) \end{array} \right.$	Imagen del lugar de B para el sujeto colocado en B .	«¿Quién soy yo para que él me hable así?»
	Imagen del lugar de A para el sujeto colocado en B .	«¿Quién es él para que me hable así?»

En este punto debemos señalar que los textos que conformaron el núcleo de nuestro análisis son: *Adolphe Sax and his Saxophone* (1949) de Leon Kochnitzky; *Le saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre* (1977) de Marcel Perrin; *Adolphe Sax (1814-1894): sa vie, son œuvre et ses instruments de musique* (1980) de Malou Haine; *El arte de tocar el saxofón* (1997) de Larry Teal; *The Cambridge Companion to the Saxophone* (1998) editado por Richard Ingham; *El saxofón* (1998) de Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix; y *El saxofón en la música docta de América latina* (2007) de Miguel Villafruela. Además de los textos referidos, para esta investigación fueron compiladas otras fuentes bibliográficas y hemerográficas a las que se recurrió como información complementaria.

Los autores de los textos que conformaron el núcleo del análisis ocupan la posición de *A* en el esquema de Pêcheux. Su lugar en la estructura de la formación social está determinado por la autoridad que les confiere el hecho de

ser individuos provenientes del ámbito académico: Leon Kochnitzky, músico y escritor; Marcel Perrin, compositor, violinista y saxofonista; Malou Haine, musicóloga; Richard Ingham, compositor, saxofonista y docente; Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix, así como Miguel Villafruela, destacados saxofonistas. De acuerdo con lo que los propios autores señalan, entre los destinatarios de sus textos se encuentran los alumnos de los conservatorios -fundamentalmente los saxofonistas-, los profesores, los estudiosos del saxofón y los compositores, quienes ocuparían la posición de *B*.

Tanto los autores, en este caso los remitentes, como los destinatarios están insertos en el campo de la música académica. Las formaciones imaginarias, sobre todo la imagen que *A* tiene de sí mismo⁴ y la que *B* tiene de *A* están determinadas por el modo como la incorporación del habitus y la aceptación de las reglas del juego del campo construyen la posición de *A* como un lugar que detenta el capital cultural legítimo y, por lo tanto, el capital simbólico, lo que autoriza sus enunciaciones.

Ahora bien, Pêcheux apunta que las diversas formaciones son resultado de procesos discursivos anteriores, surgidos de otras condiciones de producción, que han generado tomas de posición implícitas que aseguran la posibilidad del proceso discursivo pretendido. En este sentido, los autores analizados suelen apelar a lo dicho en momentos anteriores por individuos (compositores, intérpretes) a los que también les reconocen autoridad y hacen suyos tales dichos. Pero no sólo retoman las impresiones y sentencias de agentes que vivieron, por ejemplo, en la época de Adolphe Sax o en el momento en el que se instauró la clase de saxofón en los conservatorios, sino de otros autores que escribieron sobre el instrumento. Es por ello que la selección de los textos analizados aquí cubre un periodo temporal que va desde el año 1949 (apenas siete años después de creada la clase de saxofón en el Conservatorio de París) hasta el 2007. A partir de la reiteración de temas y modos de tratar dichos temas por parte de los autores, intentamos mostrar la configuración de una

⁴ Por ejemplo, “Tres saxofonistas, Jean Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix, cada uno especialista indiscutible en su campo...”. (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1998, s/p).

formación discursiva mediante la cual la “memoria discursiva” transfiere los valores dominantes. En ese proceso emerge en el discurso tanto el canon como el proceso de canonización.

En el esquema de Pêcheux *R* indica el referente. Pero, nuevamente, cabe aclarar que éste es un *objeto imaginario*, pues más que la realidad, lo constituye el punto de vista del sujeto, sea *A* o *B* (1978, p. 50). En el caso que nos ocupa, dado que nos hemos centrado en lo que los autores de los textos dicen, dejamos fuera de nuestro análisis el punto de vista de *B*, no sin precisar que, como ya apuntamos, algunos de nuestros autores, por momentos, no sólo ocupan la posición de *A* sino la de *B*, en la medida en la que han asumido e incorporado planteamientos hechos previamente por otros.

El referente, entonces, implica las preguntas en torno a lo que se dice y cómo se dice. A partir de dichas preguntas es que identificamos tópicos que aparecían reiteradamente, como el repertorio, los compositores, los intérpretes pioneros, los momentos de inflexión en el relato sobre el desarrollo del saxofón, el ideal de sonoridad del instrumento, y maneras de tratar estos temas que, generalmente, implicaban el uso de categorías oposicionales que establecían diferencias y jerarquías. Como resultado de lo anterior, emergieron dos ejes interrelacionados: 1) Los textos dan cuenta del modo como las estrategias para legitimar al saxofón en el ámbito de la música académica ponen de manifiesto la lucha por la apropiación del capital cultural y simbólico dentro del campo, cuyas reglas del juego están dadas por la norma del canon mediante el cual se mide el valor de una obra o práctica. 2) Esa lucha se vincula a un proceso de canonización en el ámbito de la música académica para saxofón, proceso en el cual los propios autores analizados participan activamente.

ESTRUCTURAS DE LA TESIS

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. El primero aborda de manera general el proceso de institucionalización de la enseñanza del saxofón, con el objetivo de mostrar el modo como la lucha por la legitimación del instrumento en el ámbito de la música académica estuvo atravesada por su inserción en las instituciones de educación musical propias del campo. En el segundo capítulo se describen algunas de las estrategias para la validación del saxofón vinculadas a la consolidación de un repertorio representativo. Con base en ello, se pretende demostrar que la lógica del canon rige los procedimientos de legitimación del repertorio y, consecuentemente, del saxofón. El tercer capítulo está centrado en el modo en que se construye el ideal sonoro del saxofón “clásico”, como parte de los mecanismos conducentes a su validación y reconocimiento en el ámbito de la música académica. En el capítulo cuarto y último se abordan las razones por las que se privilegia la enseñanza del saxofón alto en el ámbito académico y se muestra que dichas razones son una expresión más de la lógica del canon y el juego del campo que caracterizó el proceso de legitimación del saxofón en general.

CAPÍTULO I. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DEL SAXOFÓN: PANORAMA SOCIOHISTÓRICO

La institucionalización de la enseñanza, del modo en que se conoce en la actualidad, surge en un momento histórico unida a unos valores y a una ideología particular que tienen que ver con el cambio de régimen y con el ascenso de la burguesía en Francia. En el tiempo de la Revolución francesa (1789) el movimiento filosófico de la Ilustración fue preponderante para que se llevaran a cabo fuertes cambios culturales que se reflejaron en escenarios como la literatura, las artes y la religión; dicho movimiento promovía que la educación en el saber racionalista podía construir un mundo mejor, conducir al ser humano hacia la virtud y la felicidad y, por esta razón, luchar contra la ignorancia, la superstición y la tiranía.

La Ilustración francesa propugnaba una educación en la que el Estado fuera el protagonista. Grandes personajes de la época, filósofos, profesores y parlamentarios, tales como Diderot, Rousseau, La Chalotais, Rolland d'Erceville, Cuvier y Thiébaud compartían la idea de que la educación formara al individuo en el modelo nacional y de manera equitativa; una educación cuyos propósitos estuvieran encaminados de acuerdo con los intereses de la sociedad. En suma, la educación quedaría en manos del Estado y no en las de la Iglesia, como anteriormente ocurría, con profesores laicos y no eclesiásticos (De Puelles, 1993).

Antes de la Revolución había en Francia un alto grado de analfabetismo debido a la centralización de la educación en las clases nobles. La reorganización educativa liberal del régimen republicano propició el acceso a la educación de una manera más amplia, ya que todo ciudadano tenía derecho a ella y, además, de manera gratuita.¹ El modelo francés de educación racional, pública, laica y

¹ Manuel de Puelles Benítez (1993) explica: “En la segunda fase de la Revolución, en la etapa jacobina, la instrucción pública ocupa un lugar más relevante. En la nueva Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano, de 24 de junio de 1793, en el artículo 22, se dice: ‘La

gestionada por el Estado se fue extendiendo a diversos países, acompañando procesos de constitución de Estados-nación y de modernización, así como al ideario liberal de la burguesía. Su instauración implicó la normativación y universalización de los ideales de la Ilustración.²

A partir de este marco, el presente capítulo aborda de manera general el proceso de institucionalización de la enseñanza del saxofón. Se inicia exponiendo un panorama global del desarrollo de la enseñanza de la interpretación musical en general con miras a entender los procesos por los que se establece dicha enseñanza en un ámbito institucionalizado. Posteriormente se tienen en cuenta los principales sucesos que dieron lugar a la inserción del instrumento en el campo académico: la creación de las dos familias de saxofones –la de la orquesta y la de las bandas militares-, las primeras instrucciones en el Conservatorio de París, la suspensión de las clases en dicho conservatorio, la llegada de Marcel Mule como maestro de saxofón en el mismo y, por último, el surgimiento de la escuela norteamericana de saxofón. El texto se desarrolla de este modo, dado que es lo que los autores y la bibliografía revisada evidencian en su documentación. El capítulo no pretende ser minucioso, más bien procura describir un proceso general para contextualizar al lector.

FORMALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

La enseñanza de la interpretación musical a través de la historia ha pasado por diferentes procesos. Es sabido que en épocas anteriores a 1800 en gran parte de los países de Europa occidental, la enseñanza se daba en el espacio familiar, eclesiástico o cortesano (Ritterman, 2006, pp. 99-100). Las primeras ciudades

instrucción es necesaria a todos. La sociedad debe favorecer con todo su poder el progreso de la razón pública y poner la instrucción al alcance de todos los ciudadanos'. La diferencia es importante: no es la instrucción elemental, sino la instrucción a secas la que constituye una necesidad de todos los ciudadanos".

² "Universalización" no se refiere aquí como difusión global, sino como construcción hegemónica de valores, ideas y modos de conocimiento que son particulares pero que se instauran como "universales", dando lugar a procesos de exclusión de modos de vida y saberes.

en donde se empieza a esbozar la instrucción musical fuera de los ámbitos referidos son Nápoles y Venecia, en instituciones financiadas por fundaciones de beneficencia: los orfanatos. Si bien durante el siglo XVI estos orfanatos no estaban destinados específicamente a la educación, fue alrededor de 1600 que sus funciones docentes se establecieron claramente y que se empleó de modo permanente a maestros, entre los cuales generalmente se incluía a algún músico que cubriera la enseñanza en el canto y proporcionara la música en la capilla de la institución (Ritterman, 2006, pp. 312-313). Este modelo fue seguido en Alemania, Inglaterra y Francia.

Posteriormente aparecieron nuevos centros para la enseñanza, los cuales fueron financiados por la ciudad o el Estado. El cambio de autoridad hacia las asociaciones públicas y privadas que antes correspondía al poder político y cultural de la Iglesia y las monarquías dio lugar a la fundación de los conservatorios entre 1793 y 1850. Para esa época el término “conservatorio” se refería a escuelas de música para aficionados y profesionales de manera indiferente. En estos nuevos conservatorios comenzaron a impartir clases algunos de los instrumentistas de mayor renombre de la época. De acuerdo con Ritterman, su influencia coadyuvó en la conformación del repertorio instrumental estándar. En este contexto es creado en 1795, con carácter nacional, el Conservatorio de París –primera institución a la que se adhiere el saxofón para su enseñanza formal (Ritterman, 2006, p. 100).³

El Conservatorio de París influyó en la conformación de centros equivalentes en ciudades como Praga, Viena, Milán, Bruselas, Londres y La Haya y en regiones como Rusia, Gran Bretaña y América, cuyos enfoques para la enseñanza eran tomados del primero. La instrucción en el Conservatorio de París se centraba en los principales instrumentos de la orquesta. La necesidad de formalizar la enseñanza dio lugar a la publicación de una serie de métodos elaborados por miembros del profesorado que ofrecían “cursos sistemáticos de

³ “En 1789 fue creada la Musique de la Garde Nationale de París, con 45 músicos de instrumentos de viento y percusión, bajo la dirección del músico Bernard Sarrette (1765-1858) y a partir de 1795 es asentada definitivamente en la capital francesa, con el Conservatorio de París como centro de operaciones, donde sus integrantes se formaban musicalmente”. (Villafruela, 2007, p. 23).

instrucción técnica e interpretativa para aspirantes a profesionales” (Lawson y Stowell 2005, p. 40). La producción de métodos como parte de las estrategias de enseñanza en el Conservatorio de París también fue replicada en otros conservatorios: “París indicaba el camino, y los demás le seguían. El siglo XIX vio el nacimiento de un verdadero raudal de métodos, particularmente para los instrumentos más populares” (Ritterman, 2006, p. 101).⁴

La producción de métodos y tratados de interpretación musical refleja la necesidad de sistematizar un conocimiento que sirviera como soporte en la instrucción instrumental dentro de la academia. Generalmente dicha sistematización se presenta en apartados como: técnica, organología, estudios (intervalos, arpeggios, ritmos, etc.), estilo y ornamentos.

Como se señaló anteriormente, el modelo instaurado por el Conservatorio de París se centraba en la enseñanza de los instrumentos de la orquesta sinfónica. En este sentido, cabe señalar que la orquesta se convirtió en una institución central de la vida musical pública en el siglo XIX. Las orquestas de diferentes lugares comenzaron a ser homogeneizadas en relación a su instrumentación, organización y prácticas interpretativas. Ser músico de orquesta se convirtió en una profesión que se diferenciaba de otras actividades musicales, y los conservatorios recientemente creados preparaban a los intérpretes para dicha profesión. Asimismo, el repertorio orquestal se diferenció cada vez más de otros tipos de música y se estandarizó. (Weber en Spitzer y Zaslav, 2001, pp.

⁴ La gran producción de métodos y tratados prácticos para instrumentos orquestales, escritos por miembros de la *Société des Concerts du Conservatoire*, incluyen los siguientes: *Méthode de clarinete* (París 1802/R1974), de Lefèvre; *Méthode de piano du Conservatoire* (París, 1802), de Adam; *Nouvelle Méthode de basson* (1803), de Ozi; *Méthode de violon* 1803), de Rode, Baillot y Kreutzer; *Méthode de flûte du Conservatoire* (París, 1804/R1975), de Hugo y Wunderlich; *Méthode de Violoncelle* (1804), de Baillot, Levasseur, Catel y Baudiot; *Grande méthode de hautbois* (París, ca. 1806-1830) de Brod; y *L'art du violon: nouvelle méthode* (1835), de Baillot; [...] *Méthode pour servir a l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles* (1843), de Klosé; el *Grande méthode complete pour cornets à pistons et de saxhorns* (París, 1864), de Arban; los tratados de *bel canto* de Corri (1810) y García (1847); los tratados para piano de Clementi (1801), Moscheles (1837), Hummel (1828) y Czerny (1839); los materiales informativos para instrumentos de cuerda de Labarre, Spohr (1832), Habeneck (ca. 1840), de Bériot (1858), David, Joachi y Moser (1902-1905), Duport (ca. 1806), Dotzauer, Kummer, Romberg (1840) y Piatti (1878); los métodos para instrumentos de viento-madera de Sellner, Brod, Müller, Berr, Baermann, Almenraeder y Jancourt; y los tratados para instrumentos de viento-metal de Duprat, Meifred y Gallay (Lawson *et al.*, 2005, p. 41 y Ritterman, 2006, p. 101). La *Société des Concerts du Conservatoire* se refiere a la serie de conciertos parisina iniciada en 1828 (Sadie, 2001, p. 600).

538-539). La centralidad de esta agrupación instrumental es un aspecto fundamental para comprender la necesidad de promover la composición de obras para saxofón y orquesta que legitimaran al instrumento en el ámbito de la música académica, como se verá en el siguiente capítulo.

FORMACIÓN DE SAXOFONISTAS PARA LAS BANDAS MILITARES

Adolphe Sax concibió la familia de saxofones en dos grupos, cada uno con siete miembros: uno para las bandas militares (en Eb y Bb) y otro para la orquesta (en F y C) (Liley, 1998a, p. 14). Este último pronto dejó de existir debido a que no era solicitado en los espacios orquestales. Por lo tanto, Sax se dedicó a promover al saxofón en las bandas militares (Chautemps *et al.*, 1998, p. 58). El inventor belga y Hector Berlioz sugirieron reemplazar los instrumentos que conformaban las bandas por los del propio Sax para la mejora de la afinación y la sonoridad.⁵ Sax consideraba que parte de la instrumentación utilizada en estas agrupaciones tenía deficiencias técnicas. Como las presentaciones de las bandas eran realizadas al aire libre, se debía contar con bastantes instrumentos (oboes, fagotes) ya que no eran lo suficientemente sonoros. La utilización de los instrumentos de Sax permitiría reducir el número de instrumentistas. De modo que en una carta dirigida al Ministro de Guerra, Marshal Soult, expuso estas consideraciones (Kochnitzky, 1949, p. 25). Como consecuencia, se realizó un concurso en el que Adolphe Sax se impuso con su propuesta de formación que incluía a los saxofones, y con ello se reorganizaron las bandas militares francesas por resolución ministerial del 19 de agosto de 1845. Este decreto fue suspendido por causa de la Revolución de 1848 y más tarde, el 16 de Agosto de 1854, se declaró

⁵ Berlioz en un artículo del *Journal des Debats* publicado el 12 de septiembre 1843, comentó: “La banda militar es excelente; incluso los percusionistas son músicos reales; pero los instrumentos de lengüeta que escuché no me parecieron del todo satisfactorios: carecen de precisión, y los directores banda de estos regimientos deberían solicitar a nuestro incomparable constructor Adolphe Sax algunos de sus clarinetes”. (En Kochnitzky, 1949, p. 16). Texto original: “The military band is excellent; even the drummers are real musicians; but the reed instruments that I heard did not seem to me entirely satisfactory: they are lacking in accuracy, and the band conductors of these regiments ought to ask our incomparable constructor Adolphe Sax for some of his clarinets”.

nuevamente la reorganización de las bandas por decreto imperial, en el que se ordenaba la utilización de ocho saxofones entre sopranos, altos, tenores, barítonos y bajos (Chautemps *et al.*, 1998, p. 17).

Instauración de la clase de saxofón en el *Gymnase de musique militaire*

La estandarización de las bandas militares generó la necesidad de una educación formal para sus miembros, por lo que se resolvió establecer clases para cada uno de los instrumentos de dicho formato. De modo que el 7 de Junio de 1857 (Haine, 1980, p. 115) se anexó al Conservatorio de París el *Gymnase de musique militaire*, financiado por el Ministerio de guerra y para el cual se contrataron maestros reconocidos. Inicialmente, la enseñanza formal del saxofón estuvo a cargo del propio Adolphe Sax quien además de ser fabricante de instrumentos también era músico.⁶

A pesar de que la clase de saxofón comenzó a ser impartida dentro de las instalaciones del Conservatorio de París (en el *Gymnase de musique militaire*), ésta no formaba parte del programa de estudios del Conservatorio. Dicha clase era destinada únicamente a los estudiantes militares y subsidiada por el ministerio de guerra, por lo tanto no se permitía el acceso a los civiles. Así, aunque Sax y Forestier estuvieron encargados de la clase de saxofón en el *Gymnase de musique militaire* nunca formaron parte ni del personal administrativo ni del profesorado del Conservatorio. La instrucción del saxofón no se dio en el Conservatorio, en sentido estricto, durante la vida de Sax. (Haine, 1980, p. 117).

Suspensión de la clase de saxofón en el *Gymnase de musique militaire*

La enseñanza del saxofón en el *Gymnase de musique militaire* duraba dos años. En el transcurso de unos 13 años se formaron alrededor de 130 saxofonistas en

⁶ “Iniciado desde su más tierna infancia en la fabricación de instrumentos, Antoine, apodado ‘Adolphe’, estudió, además, el clarinete con Bender, director de música del regimiento de Guides, en Bruselas” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 13).

diferentes miembros de la familia del saxofón (altos, tenores, barítonos y sopranos).⁷ Pero en 1870 se suspendieron las clases por falta de presupuesto debido a la guerra entre Francia y Prusia (Liley, 1998a, p. 8). Esto ocurrió pese a las reclamaciones de Ambroise Thomas, director del Conservatorio, y no obstante que Adolphe Sax se ofreció a continuar con la instrucción de manera gratuita (Haine, 1980, pp. 118-120).

La suspensión de las clases de saxofón ha sido vista retrospectivamente como un hecho lamentable por considerar el largo período que tardó su reanudación y la interrupción, de alguna manera, del “desarrollo” del instrumento. Algunos autores interpretan la casi ausencia de “obras notables” para este instrumento hasta 1930 como una consecuencia negativa del cese de su enseñanza (Chautemps *et al.*, 1998, p. 21). Villafruela menciona:

Nunca podremos saber cuánto daño causó esta injusta medida al desarrollo del saxofón y a su repertorio, [...] sin virtuosos, sin saxofonistas comprometidos, sin profesores capaces y sin cátedras serias del instrumento, que formen a los saxofonistas del futuro, es muy difícil que un instrumento musical pueda imponerse y desarrollarse en un medio artístico y mucho menos motivar a los compositores para la creación (Villafruela, 2007, pp. 13-14).

Si bien la mayor parte de los textos en los que se aborda la historia del saxofón resaltan el papel del Conservatorio de París (en realidad en el *Gymnase de musique militaire*) en la institucionalización de la enseñanza del instrumento, conviene decir que el lapso de tiempo en que se suspendieron las clases en dicha institución para los estudiantes militares (1870-1942) no significó la ausencia total de la instrucción para el saxofón. En este período varios de los intérpretes continuaron con la labor de enseñanza fuera de París. Esto se debió, en parte, al auge de las Bandas de John Philip Sousa y Patrick Gilmore, agrupaciones que popularizaron el instrumento en Norteamérica;⁸ y por otro

⁷ “... Sax proporcionó a las bandas de música reglamentarias saxofonistas que enseguida tocarían también en las bandas civiles; y por otra parte formó a músicos que no tardarían en hacerse oír como solistas en los muchos cafés-concierto tan de moda en París y en el extranjero” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 21).

⁸ Uno de ellos es “Benjamin Vereecken, quien se unió a la Sousa Band alrededor de 1910; su método *Foundation to Saxophone Playing*, publicado por Carl Fischer in 1917, se convirtió en un método estándar de enseñanza”. (Dryer-Beers, 1998, p. 38). Texto original: “Benjamin Vereecken [who] joined the Sousa Band around 1910; his tutor *Foundation to Saxophone Playing*, published by Carl Fischer in 1917, became a standard teaching method”.

lado, a la influencia del saxofonista Sigurd Rascher, quien enseñó el instrumento en el Conservatorio Real de Dinamarca en Copenhague al ser nombrado profesor en 1934 (Dryers-Beers, 1998, p. 42).

También es importante mencionar que en muchas regiones las clases eran impartidas por clarinetistas, fagotistas u oboístas, quienes doblaban al saxofón en las obras que lo incluían debido a la carencia de maestros profesionales en este instrumento así como a la falta de disposición para contratarlos con el fin ejecutar una obra esporádicamente. Este fenómeno se dio tanto en Europa como en el continente americano (Trier, 1998, p. 107).

LA INSTAURACIÓN DE LA CLASE DE SAXOFÓN EN LAS INSTITUCIONES DE ENSEÑANZA MUSICAL DEL ÁMBITO ACADÉMICO

En 1942 se “reabrieron” las clases de saxofón en el Conservatorio de París, esta vez como parte del plan de estudios.⁹ Claude Delvincourt, director de esta institución, nombró como profesor al saxofonista Marcel Mule (Villafruela, 2007, p. 13), quien, debido a este nombramiento y a su desempeño como solista y como maestro en el Conservatorio, ha sido considerado como el padre del saxofón clásico.¹⁰ Mule empleó un sistema de enseñanza inspirado en los mismos criterios con los que se formaban los instrumentistas orquestales. Esta enseñanza estaba basada en la implementación de un repertorio de obras de maestros consagrados, e incluso formuló “numerosísimas obras de estudio inspiradas, por regla general, en la enseñanza de la flauta o del violín” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 23), además de estudios basados en las producciones que existían para los instrumentos de la orquesta.¹¹ La estrategia

⁹ Como se apuntó anteriormente, en realidad las clases de saxofón que se dieron antes no formaban parte del plan de estudios sino que pertenecían al *Gymnase de musique militaire* anexo al conservatorio y estaban destinadas a estudiantes militares.

¹⁰ Liley señala que Mule, “un renombrado solista”, establecería en el Conservatorio de París un sistema de enseñanza para el saxofón de concierto (1998a, p. 19). La importancia de este intérprete será abordada en el capítulo IV.

¹¹ “Como pionero en la enseñanza del saxofón, Mule tuvo gran escasez de recursos musicales y pedagógicos. Para remediar esta situación, se embarcó en un ambicioso proyecto arreglando y

consistente en utilizar obras o fragmentos de obras, métodos y estudios realizados originalmente para otros instrumentos de la orquesta ya consagrados, responde a la necesidad de validar al saxofón como adecuado para esta agrupación instrumental. Esta estrategia da continuidad a los esfuerzos de Sax por lograr el reconocimiento de su instrumento. Los autores analizados consideran que a partir de entonces excelentes instrumentistas están ya preparados para “tomar su lugar en la orquesta para bien del saxofón” (Perrin, 1977, p. 74). La “rigurosidad del método de enseñanza” implementando por Mule (Villafruela, 2007, p. 31) así como su capacidad para transmitir a los alumnos “el amor por la belleza” (Perrin, 1977, p. 74) han llevado a considerarlo como el fundador de la Escuela francesa de saxofón. Su trabajo consolidó dicha escuela y a la vez ésta es consolidada discursivamente por el legado que se le atribuye a Mule.

La proliferación de saxofonistas que se graduaron del Conservatorio de París en época de Mule redundó en la difusión de la Escuela francesa a nivel internacional ya que varios de estos saxofonistas se establecieron en diferentes partes del mundo (Dryer-Beers, 1998, pp. 37-50).¹² A través de este linaje la influencia de Marcel Mule sigue vigente hasta hoy en el ámbito de la música académica Occidental, como se constata por la pervivencia, por ejemplo, de sus conceptos sobre el vibrato, el sonido y el gusto musical.¹³

En Norteamérica la popularidad del instrumento creció gracias al auge que tuvieron las bandas militares, el jazz y las orquestas de baile. El gusto por estas músicas y su amplia difusión apoyada por los medios masivos como la radio y, más tarde, la televisión, contribuyeron a multiplicar los espacios de inserción del saxofón en el ámbito popular. Según Ashton, después de la

transcribiendo más de una centena de obras clásicas para el saxofón. Al mismo tiempo, compiló y creó numerosos libros de estudio para saxofón, en los cuales seleccionó estudios clásicos para otros instrumentos. Estos incluían estudios compuestos por Berbiguier y Terschak para flauta, Rode para violín, y Ferling para el oboe. Muchos de estos estudios son todavía utilizados en numerosos lugares para el estudio de saxofón” (Durán, 2009, p. 38).

¹² “Marcel Mule formó a lo largo de una carrera bien aprovechada a centenares de saxofonistas. Tanto es así, que a finales de los años setenta no se podía encontrar un sólo virtuoso o un profesor de saxofón en todo el mundo que no fuera directa o indirectamente de la escuela Mule” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 23).

¹³ Estos aspectos serán abordados en los capítulos III y V.

Segunda Guerra Mundial, el contexto referido favoreció que muchos saxofonistas tuvieran empleos de tiempo completo. Aunque no había escasez de ejecuciones talentosas, el autor señala que el aprendizaje se realizaba principalmente por imitación. (Ashton, 1998, p. 23).

De acuerdo con Williams, no es sino hasta la década de 1950 que en los Estados Unidos se hace posible perseguir un título universitario en interpretación en saxofón. Esta inclusión “tardía” del instrumento en los niveles universitarios se debe, según el autor, a la carencia de instructores, de repertorio y de instrumentos pedagógicos que habrían coadyuvado en la percepción del saxofón como un instrumento clásico serio: su ausencia imposibilitó el desarrollo de habilidades comparables a otros instrumentos. (Williams, 2011, p. 3).

A partir de 1950 el número de intérpretes y maestros de saxofón se incrementó. Saxofonistas como Cecil Leeson, considerado “el pionero de los solistas norteamericanos” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 21), y Larry Teal, cuyo trabajo titulado *El arte de tocar el saxofón* (1997) se manifiesta hoy en día como una fuente privilegiada de pedagogía del saxofón (Dryer-Beers, 1998, p. 40), representan en parte lo que se considera como la escuela norteamericana del instrumento.

Con lo descrito hasta el momento se puede observar que la lucha por la legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica está atravesada por su inserción en las instituciones de educación musical propias del campo. Las acciones llevadas a cabo por personajes como Adolphe Sax y Marcel Mule permiten proponer su conocimiento e interiorización de las reglas del juego social y la puesta en práctica de dichas reglas para construir el valor del instrumento en un marco institucional.

CAPÍTULO II. “...UN INSTRUMENTO ES LO QUE ES SU REPERTORIO...”¹

El repertorio constituye uno de los aspectos fundamentales del canon musical. A partir de esta premisa, la frase que da título a este capítulo pone de manifiesto que la validación de un instrumento no puede prescindir de la canonización de un conjunto de obras creadas para el mismo. La tardía invención del saxofón requirió de ciertas estrategias para su inserción en el ámbito de la música académica. El objetivo de este capítulo es abordar algunas de esas estrategias en torno al repertorio y examinar el modo en que son descritas por los autores revisados para esta investigación. De esta manera, se muestra que la consolidación del repertorio representativo de obras para saxofón es resultado de acciones efectuadas por diversos agentes que son inscritas en los textos analizados en un relato lineal y progresivo que establece un momento fundante a partir del cual el saxofón hace su entrada en el ámbito musical académico. Asimismo, se aborda el modo en que el valor otorgado a determinados compositores e intérpretes se combina para validar un conjunto de obras y se examinan los términos mediante los cuales éstas son descritas y diferenciadas de otras expresiones musicales. Con lo anterior se pretende demostrar que la lógica del canon rige los procedimientos de legitimación del repertorio y, consecuentemente, del saxofón.

PERIODIZACIONES DEL REPERTORIO PARA SAXOFÓN

La música para saxofón se ha documentado ampliamente. En la actualidad existen varios catálogos que así lo demuestran.² El repertorio registrado en este tipo de textos hace parte de la llamada música de arte Occidental. En las antologías y textos que lo registran, se encuentran apartados categóricos como

¹ Miján en Fernández, 2004, p. 8.

² *El saxofón en la música docta de América latina* (Villafruela, 2007), *125 years of music for saxophone* (Londeix, 1971), *150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical index of music and educational literature for the saxophone: 1844-1994* (Londeix, 1994), *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone 1944-2003* (Londeix, 2003).

“El repertorio heredado” (Liley, 1998b, p. 51), “La literatura del saxofón” (Perrin, 1977, p. 105), “El saxofón en la música docta” (Villafruela, 2007), categorías que sugieren el significado otorgado a las obras que comprenden. En algunos casos se mencionan piezas del ámbito de la música popular, como el jazz (Chautemps *et al.*, 1998). Sin embargo, mientras a la música de arte occidental se le concede toda una discusión en apartados completos, el repertorio de música popular es mencionado en conjunto con elementos como la historia, los intérpretes y la técnica.

En los catálogos de música para el saxofón se sugieren periodizaciones con base en criterios como la cantidad, la “calidad”, los compositores, los géneros o los intérpretes que fomentan la producción de obras. Marcel Perrin, por ejemplo, propone la siguiente periodización:

Toda la literatura del saxofón se puede, de hecho, dividir en tres etapas: 1º) *Período de estancamiento: 1845-1918*: se establecieron composiciones tímidas, en estilo ‘Rococo’ con tema y variaciones, música de salón y de concurso. 2º) *Período fulgurante: 1918-1930*: el jazz!... América!... apertura triunfal en el velo gris de una persistente supresión que es casi fatal para el saxo. 3º) *Período razonado: de 1930 hasta nuestros días*: el saxofón, finalmente entendió, comienza a tener ‘su música’. Llegó a ser más tranquilo, más ‘serio’ y, siendo fiel en su atmósfera, llegó a imponerse en los grandes conciertos. El repertorio de saxofón ahora incluye una gran cantidad de obras originales de compositores prominentes, a pesar de esto, todavía hay algunas hermosas transcripciones de obras clásicas. El tipo vals capricho, la fantasía, los temas y variaciones, tienden a desaparecer para bien de la música. (Perrin, 1977, p. 107).³

Es de notar la relación que establece Perrin entre los términos que utiliza para denominar cada período y los que emplea para referirse a la música que corresponde a cada uno. Palabras como “estancamiento”, “fulgurante” y “razonado” no son sólo descriptivas sino valorativas. El tercer período es

³ Texto original: “Toute la littérature du saxophone peut, en fait, se diviser en trois stades: 1º) *Période stagnante: 1845 à 1918*: compositions timides posées, style "rococo" avec thème et variations, musique de salon et de concours. 2º) *Période fulgurante: 1918 à 1930*: le jazz !... l'Amérique !... trouée triomphale dans le voile gris d'un effacement persistant qui faillit être fatal au saxo. 3º) *Période raisonnée: 1930 à nos jours*: le saxophone, enfin compris, commence à avoir "sa musique". Il devient plus calme, plus "sérieux", et, se trouvant dans son atmosphère véritable, finit par s'imposer dans les plus grands concerts. Le répertoire du saxophone comprend maintenant une grande quantité d'œuvres originales écrites par des compositeurs éminents, malgré cela, on y trouve encore quelques belles transcriptions d'œuvres classiques. Le genre valse caprice, fantaisie, thème et variations, tend à disparaître pour le plus grand bien de la musique”.

“razonado”, de acuerdo con este autor, en virtud de que el saxofón logró imponerse en los “grandes conciertos” y de que “compositores prominentes”, es decir, compositores validados por su capital simbólico, crearon obras para este instrumento, así como por el desplazamiento, “para bien de la música”, de cierto tipo de composiciones.

Thomas Liley, por su parte, propone los siguientes períodos: 1) desde la creación del saxofón hasta 1900, 2) desde 1901 hasta la primera guerra mundial, 3) desde la primera guerra mundial hasta 1930, 4) de 1931 a 1940, 5) de 1941 a 1950, 6) de 1951 a 1960, 7) de 1961 a 1970 y 8) las décadas más recientes (*Cfr.* Liley, 1998b). La primera etapa comprende las obras compuestas en época de Sax,⁴ tanto por él mismo como por algunos de sus partidarios. Para la segunda, el autor sólo menciona las obras creadas por encargo de la saxofonista norteamericana Elise Hall y aclara que ningún compositor de talla internacional escribió obras para el saxofón en la última mitad del siglo XIX (p. 53). En la tercera etapa, Liley destaca el papel desarrollado por Rudy Wiedoeft, cuya práctica se insertaba en el ámbito de la llamada música popular; además incluye obras de los compositores William Walton, Paul Hindemith, Anton Webern y Sigfrid Karg-Elert. Las etapas cuarta y quinta se destacan por la producción de obras para los intérpretes reconocidos; el autor considera ambos períodos muy similares y menciona que entre este creciente repertorio se encuentran dos importantes conciertos, uno escrito para Cecil Leeson y el otros para Sigurd Rascher, además de varias obras compuestas para Marcel Mule (p. 57). Y, finalmente, en los últimos tres periodos consigna obras de compositores tales como Jeanine Rueff, Paule Maurice, Alfred Desenclos, Pierre-Max Dubois, Warren Benson, Karel Husa, Juan Orrego Salas, Leslie Bassett, Ida Gotkovsky, Henry Cowell, Bernhard Heiden, Robert Muczynski, Edison Denisov, Ross Lee Finney, John Anthony

⁴ Bruce Ronkin opinaba que dado que muchos intérpretes consideran que la música del siglo XIX es aceptada por una mayor audiencia que las obras contemporáneas, probablemente la adición de las publicaciones de Sax al repertorio de los saxofonistas interpelaría a un público mayor y de esta manera se podría aumentar la aceptación del instrumento en los círculos de la música clásica (en Liley, 1998b, p. 53).

Lennon, Paul Harvey, Walter Hartley y Jindřich Feld, los cuales dedicaron sus composiciones a saxofonistas reconocidos.

Liley apunta que su objetivo al proponer esta periodización es trazar “el crecimiento de la literatura para saxofón con el fin de identificar composiciones influyentes y crear un sentido de legado del repertorio” (Liley, 1998b, p. 51).⁵ De modo que las obras incluidas en la periodización son consideradas por el autor como representativas y constitutivas de un repertorio estándar. El “crecimiento” de la literatura de saxofón no sólo responde a un criterio cuantitativo sino cualitativo, ya que el carácter “influyente” de las obras se hace recaer, según lo expone Liley, en la trascendencia del compositor o del intérprete a quienes fueron dedicadas.

Como se puede observar, ambas periodizaciones coinciden en señalar, además de la importancia del jazz en el período inmediatamente anterior, a la década de 1930 como la “edad de oro de la composición seria para el saxofón” (Liley, 1998b, p. 55), precisamente por el surgimiento de obras como el *Concertino da camera* (1935) de Jacques Ibert, el *Concierto en Eb, Op. 109* (1934) de Aleksandr Glazunov, la *Sonata, Op. 19* (1939) de Paul Creston y la *Sonata* (1937) de Bernhard Heiden; obras que, según Liley, constituyen el núcleo del repertorio para saxofón (1998b, p. 55).

Esta “edad de oro” o “período razonado” se instaura discursivamente como un punto de inflexión cuya importancia se deriva, como se ha venido diciendo, de la creación de obras cuyos compositores e intérpretes son considerados “prominentes” o “trascendentes”. Asimismo, este punto de inflexión hace explícitos mecanismos de distinción⁶ entre, por ejemplo, los “grandes

⁵ Texto original: “the growth of the saxophone literature, to identify influential compositions, and to create a sense of the heritage of the performing repertoire”. Además, Liley finaliza su apartado citando al saxofonista Jean-Marie Londeix quien dice que los compositores “prominentes” y de “alto mérito y prestigio” internacional están haciendo del saxofón un instrumento capaz de responder a las demandas musicales más altas de la época, y que han provocado, finalmente, que el instrumento sea indispensable en la música clásica, lo que justifica el involucramiento de los mejores músicos en la producción de obras de concierto (1998b, p. 64).

⁶ *Distinción* en el sentido que le otorga Bourdieu al término, es decir, como distinción social que produce y es producida por gustos, preferencias y disposiciones culturales en cuya

conciertos” y la música popular (jazz) y de salón. En este sentido, cabe recordar que de acuerdo con Ellen Koskoff la canonización es la institucionalización de ciertas obras frente a otras mediante la imposición de jerarquías de valor a otras personas y sus músicas (1999, p. 547).

Es por esta razón que en la gran mayoría de trabajos producidos en el ámbito académico el repertorio que se analiza corresponde a las obras inventariadas en los catálogos y que se afirma que los criterios de selección para el estudio de las obras están basados en la calidad de la composición, su importancia relativa dentro del repertorio y la relevancia del compositor representado por su corpus de obras (Stambler, 2006, p. 10).

PRODUCCIÓN INCIPIENTE DE OBRAS PARA SAXOFÓN

El tratamiento que los autores estudiados hacen del repertorio para saxofón como elemento de validación del instrumento no despoja totalmente de importancia al periodo de tiempo transcurrido desde su creación hasta la tercera década del siglo XX. Si esta última es considerada como una edad dorada, lo anterior adquiere, entonces, un carácter de “pre-” dentro de un relato lineal y progresivo que conduce a ese momento de inflexión en el que el saxofón “finalmente entendió” y comenzó a tener “su música” (Perrin, 1977, p. 107).

Desde la creación del saxofón Adolphe Sax manifestó, se interesó y fue consciente de la necesidad de que su instrumento se aceptara en las élites musicales de la época.⁷ Con este objetivo, él mismo abrió una casa editorial⁸ en la que se publicaron alrededor de 200 composiciones para sus instrumentos, las

configuración los sistemas educativos, las profesiones y las relaciones de poder desempeñan un rol determinante. (Bourdieu, 1988).

⁷ Kochnitzky apunta que desde 1844 Adolphe Sax comenzó a invitar a personalidades de la vida musical, literaria y social e visitar su taller. En cada una de dichas visitas improvisaba un concierto para que los recién creados instrumentos fueran escuchados (Kochnitzky, 1949, p. 20).

⁸ El primer depósito legal en la Biblioteca Nacional de París de obras editadas por Sax se remonta al año 1858. Sax editó principalmente obras compuestas especialmente para sus instrumentos (Haine, 1980, p. 135).

cuales incluyen al menos 35 para los diferentes saxofones y piano (Liley, 1998b, p. 52).

Los autores revisados destacan el hecho de que en la época de Sax varios compositores amigos suyos o profesores del Conservatorio de París compusieron obras para el saxofón. Muchas de estas obras fueron utilizadas como parte de los exámenes para el ingreso en esta institución. Miguel Villafruela comenta:

Se compusieron más de treinta solos de concurso, escritos principalmente por los compositores belgas Jean Baptiste Singelée (1812-1875) y Jules Demersseman (1833-1866) entre los años 1858 y 1867. Otros compositores que crearon piezas para saxofón en la época fueron, Arban, Cressanois, Mayeur, Savari, Petit, Genin, Signará y Colin, la mayoría de ellos directores de bandas. (Villafruela, 2007, p. 22).

Como se vio en el capítulo anterior, la insistente búsqueda de Sax por la aceptación de su instrumento condujo, en primer lugar, a su establecimiento dentro del formato de las bandas militares y, por consiguiente, se hizo necesaria su enseñanza. En esta búsqueda, el inventor recurrió a sus colegas del Conservatorio de París para encargarles obras que hicieran posible esta inserción. Estas obras coadyuvaron al reconocimiento del saxofón debido al marco institucional en el que fueron creadas, aspecto que es resaltado por los autores analizados como carta de validación.

En este período previo a la “época de oro” del saxofón se realizaron transcripciones para el instrumento de composiciones de los llamados “grandes maestros”. En la revisión que hace de las obras editadas por la editorial fundada por Sax, Malou Haine menciona, entre otras, un arreglo de Gevaert para quinteto de saxofones de una fuga de J. S. Bach y una adaptación de *Tambourin* de Rameau hecho por Cressonnois. (1980, p. 121). Si bien los arreglos continúan siendo una práctica común, lo interesante es que los autores analizados se refieren a ella como una estrategia que permite dar una visión más amplia sobre la concepción musical a la que el instrumento “debe” adherirse. De esta forma, se recurre al aura que otorgan los compositores ya canonizados para resaltar y validar las virtudes del saxofón en un marco valorativo preestablecido.

La referencia a compositores importantes del siglo XIX que incluyeron al saxofón en algunas de sus obras es un tema reiterado en la literatura sobre el instrumento. Estas referencias suelen ir acompañadas de una retórica que intenta resaltar (y construir) la importancia que dicho instrumento estaba adquiriendo. Así por ejemplo, en el artículo “Evolución del prototipo de saxofón contemporáneo a través de las patentes de la casa Selmer”,⁹ María Jesica Geijo Gutiérrez hace una relación de las obras en época de Sax que incluyen el saxofón, con el fin de “disponer de una aproximación del **impacto musical** del instrumento en tiempos de su inventor”¹⁰ (2011, p. 11). Geijo resalta las siguientes:

FECHA	COMPOSITOR, OBRA Y CIRCUNSTANCIAS ESPECIALES
1844	Héctor BERLIOZ, “Chant Sacre”: dirección de un concierto en el que se interpretó un arreglo instrumental de este trabajo coral con intervención del saxofón.
1844	Georges KASTNER, ópera “Last King of Juda”: primera intervención orquestal del instrumento.
1845	Georges KASTNER: “Variations Fáciles et Brillante” para saxofón solo y “Sextour” para 2 saxofones soprano, alto, bajo y contrabajo.
1858	Jean-Baptiste SINGELEEE, dos primeros solos de concurso del Conservatorio de París: Concerto (saxo soprano y tenor.), Fantasie (saxo barítono).
1862	Jules DEMERSSEMANN, “Fantaisie sur un Theme Originale” (dedicada, a Henri Wuille, saxofón alto).
1877	Hyacinthe KLOSE: Método completo de saxofón, Método elemental para saxofón alto y tenor.
1879	Hyacinthe KLOSE: Método elemental para saxofón barítono.
1881	Georges BIZET, “L'Arlesienne”, suites n° 1 y 2.
1881	Jules MASSENET, ópera “Herodiade”.
1892	Jules MASSENET, ópera “Werther” (Geijo, 2011, p. 11).

En síntesis, es recurrente por parte de los autores resaltar los primeros intentos de posicionar un repertorio que le permitiera al saxofón establecerse dentro del ámbito sinfónico para su legitimación. Esto conduce a que constantemente se describa el esfuerzo del propio Adolphe Sax y de sus partidarios en dicha iniciativa.

⁹ El artículo expone los cambios técnicos en la fabricación del saxofón junto con las patentes en los talleres de Adolphe Sax la cual, después de su muerte, fue encargada a su hijo Adolphe Édouard (1859-1945) quien vende la compañía a la casa Selmer en 1928 (Cfr. Geijo 2011, pp. 8-11).

¹⁰ El resaltado es mío.

LOS COMPOSITORES Y EL REPERTORIO

Las opiniones de los compositores sobre Sax y su invento

Uno de los principales argumentos que los autores revisados emplean para la validación de la práctica interpretativa del saxofón en la academia es la aprobación y la acogida que tuvo y ha tenido el instrumento por parte de los artistas de mayor reconocimiento. Es así como la gran mayoría de documentación comenta los encuentros de Adolphe Sax con personalidades como Hector Berlioz,¹¹ Georges Kastner, François Habeneck, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Jean Baptiste Singelée y Jules Demersseman.

Tales personajes son, para los autores, los responsables de las primeras apariciones del saxofón en la música sinfónica. Sin embargo, estos compositores, en su mayoría, no son considerados canónicos. A pesar de ello, sus aportaciones se inscriben en la literatura sobre el saxofón, según hemos apuntado, como parte de un relato progresivo. De esta manera se crea una historia que pareciera estar provista de intencionalidad desde el inicio y cuya consecuencia “lógica” es alcanzar el momento de la plena validación del instrumento.

En el recuento histórico que narra el proceso de legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica, aparecen actores cuya función bien podría asimilarse a la del “héroe cultural” o “héroe civilizatorio”. Uno de esos actores es el propio Adolphe Sax. En los textos analizados la exaltación de la figura de Sax apela a enunciaciones hechas por compositores reconocidos, como Berlioz:

Hombre de espíritu penetrante, lúcido, obstinado, de perseverancia a toda prueba, muy hábil, siempre dispuesto a reemplazar a los obreros de cualquier especialidad incapaces de comprender y realizar sus planos; y a la vez calculador, técnico en acústica y, si es preciso, fundidor, tornero y cincelador Adolphe Sax sabe pensar y actuar. (Berlioz en Chautemps *et al.*, 1998, p. 13).

¹¹ Este compositor fue uno de los mayores simpatizantes de Adolphe Sax y sus instrumentos. Debido a su renombre, los autores constantemente lo destacan dentro del conjunto de personajes reconocidos.

Esta cita pertenece a un artículo que Berlioz escribió para *Le journal des débats* y es constantemente utilizada por quienes estudian el instrumento.¹² Leon Kochnitzky también la incluye en su libro *Adolphe Sax and his saxophone* y comenta que el artículo de Berlioz constituye el punto de inflexión en la trayectoria de Sax, ya que pese a haber recibido elogios por parte de otras personalidades fue la publicación de Berlioz la que le dio “la consagración parisina que había buscado” (1949, p. 12). De acuerdo con lo que se ha podido constatar, el pronunciamiento se erige como el más importante que se haya hecho sobre el instrumento por parte de un compositor.

Ahora bien, la exaltación de Sax no tiene como fin último simplemente realzar su figura, sino que esto, a su vez, es utilizado por los autores para resaltar las virtudes del saxofón y argumentar a favor de, por ejemplo, la calidad de su sonido, la producción de música “docta” o la inclusión del instrumento en la planta orquestal. Es así que, además del ya referido Berlioz, en la literatura sobre el saxofón se encuentran juicios emitidos por otros personajes reconocidos, como Gioachino Rossini, François-Joseph Fétis, Daniel-François Auber, Franz Liszt y Giacomo Meyerbeer que subrayan las virtudes del instrumento.

James Russell Noyes, en su tesis *Edward A. Lefebre (1835*-1911): preeminent saxophonist of the nineteenth century*, cita a Liszt, quien apuntó:

Sax produjo para nuestro beneficio [...] su gran familia de saxofones [...]. Varios de ellos (especialmente el saxofón alto y el tenor) serán muy útiles, incluso en nuestras orquestas y ensambles regulares tienen un efecto realmente magnífico. (Liszt en Russell, 2000, p. 11).¹³

Russell considera que a pesar de que Berlioz y Liszt no hicieron uso del saxofón en sus composiciones, lo cual habría ayudado a consolidar el instrumento como un miembro de la orquesta, el hecho de que “tan prominentes compositores” hablaran a favor de Sax y sus instrumentos,

¹² *Le journal des débats*, periódico diario parisino, fue uno de los órganos más influyentes de la prensa francesa en el siglo XIX.

¹³ Texto original: “Sax produced for our benefit the next day, his large family of saxophones, saxhorns, saxotubas, etc. Several of these (especially the alto and tenor saxophones) will be exceedingly useful, even in our regular orchestras and the ensemble has a really magnificent effect”.

ciertamente los beneficiaba (2000, p. 12). Kochnitzky, por su parte, al describir las cualidades del instrumento reseña la aprobación que éste tuvo por parte de compositores como Fétis, quien opinó: “El solo de saxofón es hermoso y cálido. El carácter de su sonido no se puede comparar al de ningún otro instrumento. Melancólico en su tono, es menos adaptable a los pasajes rápidos que a los cantos melodiosos...” (en Kochnitzky, 1949, p. 44).¹⁴

El mismo autor apunta que Daniel-François Auber, tras haber escuchado al saxofón, resaltó la “hermosura de su timbre” y lo bien que podría combinarse con la voz humana (Auber en Kochnitzky, 1949, p. 20). Una vez más Kochnitzky utiliza estos juicios para exaltar la labor de Adolphe Sax y considera que la organización de familias homogéneas de instrumentos es lo que le dará su “título a la inmortalidad”, justificando este argumento mediante el recurso a la opinión de Georges Kastner quien señaló que cualquier pasaje difícil podía ser fácilmente tocado en los nuevos instrumentos de Sax. Para este personaje, los compositores podían llevar una línea melódica de una parte a otra y en todo rango de la escala musical, pues los bajos eran capaces de cantar tan melodiosamente como los soprano o el alto. Asimismo, afirmaba que los miembros de la familia de saxofones estaban tan perfectamente unidos entre sí, desde el bajo hasta el más agudo, que su combinación era muy agradable al oído; por tal razón, el conjunto se podía comparar a un grupo coral bien disciplinado (en Kochnitzky, 1949, pp. 41-42).

Además de la cita de Berlioz sobre Sax ya referida, Kochnitzky consigna otro pasaje ésta vez para poner en palabras del compositor los atributos del saxofón:

El saxofón, la obra maestra de Sax, posee cualidades incomparablemente expresivas; la precisión y la belleza de su sonido -cuando es interpretado por un ejecutante habilidoso- son tales que puede, en los movimientos lentos, competir con los mejores cantantes. El saxofón suspira y gime y sueña. Puede hacer un crescendo y puede debilitar su voz hasta un susurro tenue, el eco de un eco. En unos pocos años, cuando el uso del saxofón se haya convertido en una cuestión de rutina entre los intérpretes, los compositores podrán crear,

¹⁴ Texto original: “The lone of the saxophone is beautiful and warm. The character of its sound cannot be compared to that of any other instrument. Melancholic in its tone, it is less adaptable to rapid passages than it is to melodious tunes ...”.

gracias a este admirable instrumento, efectos impensables hasta ahora. (Berlioz en Kochnitzky, 1949, p. 44).¹⁵

Marcel Perrin, Villafruela y Kochnitzky utilizan otros elogios de compositores como Gioachino Rossini, quien afirmó nunca haber escuchado “nada tan bello” (Perrin, 1977, p. 14; Villafruela, 2007, p. 19; Kochnitzky, 1949, p. 7)¹⁶ y Giacomo Meyerbeer, para quien que el saxofón poseía “el ideal del sonido” (Perrin, 1977, p. 14; Villafruela, 2007, p. 19), para confirmar la aprobación de las cualidades del instrumento recién creado.

El lector puede apreciar las valoraciones y adjetivaciones que diversas personalidades hicieron en torno al saxofón. Estas citas son insertadas en los textos revisados no sólo para ilustrar una serie de juicios que en su momento contribuyeron a legitimar al instrumento, sino para reactualizar dicha legitimación valiéndose del capital simbólico de los compositores referidos. Como señala Bourdieu (1985, p. 46) al abordar la investigación austriana sobre los enunciados performativos –es decir, los que crean aquello que enuncian en el momento mismo de la enunciación-, la eficacia de los *actos de institución* no puede separarse de la existencia de una institución que defina las condiciones necesarias para que las palabras operen su magia. En este sentido, el capital simbólico de los agentes (los compositores y los autores aquí analizados) y su posición en un marco institucional son condiciones sociales que los autorizan a enunciar e instituir aquello que enuncian.

¹⁵ Texto original: “The saxophone, Sax's masterpiece, possesses incomparably expressive qualities; the accuracy and beauty of its sound —when played by a skilled performer— are such that it can, in slow movements, vie with the best singers. The saxophone sighs and moans and dreams. It can render a *crescendo* and it can weaken its voice to a dim whisper, the echo of an echo. In a few years, when the use of the saxophone has become a matter of course among performers, composers will be able to produce, thanks to this admirable instrument, effects unthought of until now”.

¹⁶ En el texto *El Saxofón* también se acude a la aprobación de este compositor y se menciona que cuando Rossini escuchó el instrumento dijo a su amigo Troupenas: “Llegas en el momento justo de oír el más rico y perfecto de los instrumentos de viento. El saxofón tiene el sonido más bello que conozco”. (Rossini en Chautemps *et al.*, 1998, p. 21).

Relación compositores-intérpretes en la creación de repertorio para saxofón

De acuerdo con la lógica del campo descrita por Bourdieu, consideramos que en el proceso por alcanzar la legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica (o el campo de producción de la “alta cultura”), diversos agentes (compositores, intérpretes, críticos) participaron de una suerte de complicidad en torno a un proceso autorizado de distinción cultural que reproducía la jerarquía de las esferas culturales legítimas. Lo anterior, a su vez, es enunciado por los autores revisados, quienes ocupan una posición de autoridad en el marco institucional de la música académica, como un aspecto que confirma el valor de ciertas obras para saxofón consideradas parte del repertorio estándar.

Es así que los textos estudiados destacan la relación productiva entre ciertos compositores e intérpretes, particularmente, Marcel Mule, Cécil Leeson y Sigurd Rascher. Es a este último a quien se le dedican varias obras que constituyen el repertorio estándar del saxofón en la actualidad. Chautemps *et al* apuntan lo siguiente:

Durante su estancia en Berlín, Sigurd Rascher contactó a Edmund von Brock y Paul Hindemith, colega este último de Gustav Bumcke. En 1933 viajó a Francia para trabajar con Hermann Scherchen, el gran director de orquesta defensor de la música vanguardista. En París se encontró con Jacques Ibert y Glazunov. Poco después tocó ante Lars Eric Larsson y Frank Martin. Todos estos compositores, impresionados por las nuevas posibilidades que ofrecía el saxofón, le dedicaron obras decisivas. (Chautemps *et al.*, 1998, p. 24.).

Los autores de la cita anterior no sólo dan cuenta de los contactos de Rascher con varios compositores reconocidos, que condujeron a la composición de obras para saxofón, sino que destacan el impacto que las propiedades de este instrumento tuvieron en ellos así como el carácter “decisivo” de las composiciones. De esta manera, se establece uno de los momentos fundantes de parte del repertorio estándar y se reafirma el valor del saxofón.

También es común encontrar referencias a las opiniones de los propios compositores. Algunas de dichas referencias dan cuenta, retrospectivamente, del alcance, la difusión y el éxito de ciertas obras para saxofón, y se integran en un relato coherente que participa de la construcción del carácter “innegable”¹⁷ del saxofón como “instrumento de concierto por excelencia”, como ocurre en el caso del compositor Paul Creston, al referirse a la Sonata Op. 19 para saxofón alto y piano (una de las obras del repertorio estándar del saxofón):

Cuatro años después de terminar mi Suite para saxofón y piano, yo escribí, igualmente para el Sr. Leeson, mi *Sonata* para saxofón y piano, *Op. 19*. Esta obra obtuvo mayor éxito que mi primer esfuerzo. Fue tocada prácticamente por todos los artistas conocidos (y por los no conocidos): Cécil Leeson, Sigurd Rascher, Al Gallodoro, Vincent Abato, Marcel Mule, Eugène Rousseau, Jean-Marie Londeix, etc.; se grabó cuatro veces para discos por: Abato, Mule, Rascher y Donald Sinta. El éxito inmediato de mi Sonata me animó mucho y confirmó mi convicción de que el saxofón alto es un instrumento de concierto por excelencia (Creston en Villafruela, 2007, p. 37).

Cabe señalar que varios de los compositores que crearon obras que actualmente forman parte del repertorio estándar del saxofón no son considerados canónicos en un sentido estricto. A este respecto conviene hacer algunas precisiones. Como apuntamos anteriormente, el proceso de legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica da cuenta del deseo por detentar un capital simbólico. Ahora bien, de acuerdo con Bourdieu, la competencia por la legitimidad se expresa en un sistema de oposiciones definidas a partir de diversos aspectos como pueden ser los diferentes estilos o escuelas dentro de la música de concierto. Estas oposiciones delimitan las fronteras implícitas del consenso, es decir, funcionan como disenso dentro del consenso que constituye la unidad objetiva del campo, y no pueden confundirse con las diferencias entre un campo y otro. En este sentido, el hecho de que algunas obras o compositores no hayan accedido al canon en sentido estricto, no niega que los mecanismos para posicionar al saxofón y su repertorio de obras en el ámbito de la música académica reproduzcan la lógica de producción de jerarquía de las esferas culturales legítimas, así como tampoco niega que dicha lógica opere en la canonización de obras en el espacio de la música académica para saxofón.

¹⁷ Las comillas son mías.

Nostalgia por un pasado imposible

De acuerdo con Weber, el canon interpretativo constituye el aspecto crítico más significativo del canon musical y se fundamenta en la ejecución de obras antiguas que han sido establecidas como fuente de autoridad con respecto al gusto musical (Weber, 1999, p. 340). Esta idea está presente en los textos analizados pero opera en sentido contrario a lo que hemos venido describiendo: los mecanismos de legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica, ya que éste, por ser un instrumento relativamente nuevo, no cuenta con obras antiguas. La razón por la que abordamos el tratamiento que los autores hacen de este aspecto es la de mostrar el peso que el canon tiene como instancia de autoridad a partir de lo cual 1) la imposibilidad de contar con obras de los “grandes compositores” previas o incluso contemporáneas a la invención del saxofón se expresa como carencia, y 2) se proponen alternativas que permitan vincular este instrumento a la tradición que ha instituido el canon para alcanzar legitimidad, con lo que se evidencia la aceptación de las reglas del juego del campo.

Villafruela señala que en la época de Sax ninguno de los grandes compositores conocedores de Sax y del saxofón creó obra alguna para este instrumento. (Villafruela, 2007, p. 19). Asimismo, sugiere que esta carencia de composiciones se debe a la ausencia de intérpretes “capacitados”:

En esa época [década de 1850] no habían saxofonistas preparados técnica y artísticamente para interpretar las obras que componían los grandes maestros y como no hubo ninguno que los motivara, ésta podría ser una de las razones por la que nunca se interesaron en componer nada para el saxofón (Villafruela, 2007, pp. 19-20).

El recurso a las opiniones de compositores reconocidos para validar al saxofón, que expusimos previamente, alcanza el nivel de la fantasía en este caso, pues a falta de juicios emitidos por los “grandes maestros” que vivieron y crearon antes de la invención de este instrumento, los autores analizados no dudan en transmitirnos lo que habrían pensado de haberlo conocido. Es así como Marcel Perrin considera que el aprecio de Mozart por el clarinete lo habría llevado a

utilizar también el saxofón en caso de haberlo conocido. (1977, p. 149), del mismo modo que Beethoven lo habría adoptado si se hubiera inventado un siglo antes. (1977, p. 105).

La lamentación por la ausencia de obras para saxofón de los compositores considerados canónicos abarca diferentes formatos como el cuarteto. Además de señalar la obvia carencia de repertorio para cuarteto de saxofones de las épocas Clásica y Romántica, Timothy J. Ruedeman comenta que éste también es limitado en lo que corresponde al siglo XIX y principios del siglo XX y que lo poco que existe son obras de compositores relativamente desconocidos. En el caso de los cuartetos de cuerda, por lo contrario, las obras de los siglos XX y XXI pertenecen a una tradición compositiva e interpretativa que se remonta a la época Clásica, de modo que la aproximación de los instrumentistas de cuerdas al repertorio moderno está configurada por esta tradición. Dado que el cuarteto de saxofones carece de un linaje similar al de cuerdas, tampoco posee los estándares interpretativos de otros grupos de cámara clásicos en relación al sonido, el estilo y la articulación (2009, pp. 2- 6). La valoración estética de estos aspectos responde a normas instauradas canónicamente; el autor no duda en asumirlas al sugerir que el cuarteto de saxofones debe emular el nivel de ejecución instrumental de los formatos de cámara clásicos de cuerdas, madera y metal:

Una vez que las primeras obras para cuarteto de saxofones sean comprendidas en el contexto de la música del siglo XIX, los saxofonistas se animarán a mirar hacia otros ensambles de cámara clásicos tales como el cuarteto de cuerdas, el quintet de viento-madera y el quinteto de metales como modelos de producción y combinación de tono, así como de estándares en la articulación, la entonación y la interpretación. (Ruedeman, 2009, p. 15).¹⁸

El intento de emular géneros instrumentales previos a la aparición del saxofón puede parecer (y, de hecho así lo consideramos) absurdo. Sin embargo, esto pone de manifiesto la necesidad de acceder al canon reproduciendo sus propios términos como mecanismo de legitimación. Esto tiene tal peso, que, como se

¹⁸ Texto original: “Once the early works for saxophone quartet are understood in the context of nineteenth-century music, saxophonists will be encouraged to look to other classical chamber ensembles, such as the string quartet, woodwind quintet, and brass quintet for models of tone-production and blend, as well as standards in articulation, intonation, and interpretation”.

verá en el siguiente capítulo, llegará a configurar parte del ideal sonoro del saxofón.

Previamente señalamos que los arreglos y las transcripciones de obras compuestas por los “grandes maestros” constituyen un mecanismo de validación del saxofón mediante la creación de un vínculo imaginado con la música ya consagrada del pasado. Tales arreglos y transcripciones, a la vez, son considerados por los diferentes agentes del *campo*, incluidos los autores aquí analizados, como un medio para la introyección de los criterios interpretativos canónicos. Así, por ejemplo, Larry Teal señala los factores que intervienen en una “interpretación exitosa”, la cual debe estar precedida por un trabajo previo que incluya el conocimiento de los estilos particulares de los “grandes maestros”. Las transcripciones se hacen necesarias toda vez que el saxofón no existía cuando estas personalidades crearon su música.

Las adaptaciones de Sigurd Rascher, Marcel Mule y otros son una invaluable contribución a la literatura saxofónica, y todos los saxofonistas debieran estudiarlas. La música de maestros tales como Bach, Wagner y Debussy tienen características individuales que son evidentes para los músicos de escuela. (Teal, 1997, p. 91).

Claramente, lo “evidente” de las características individuales de personalidades como Bach, Wagner y Debussy, sólo es tal si el que las juzga es un músico “de escuela”, es decir, si ha pasado por un proceso de formación institucionalizada que le ha permitido incorporar las normas canónicas.

EL REPERTORIO REPRESENTATIVO

La consolidación de un repertorio de obras para saxofón representativo es resultado de acciones interrelacionadas de los diferentes agentes del campo en su búsqueda por alcanzar la legitimación del instrumento. El valor otorgado a compositores de obras para saxofón considerados canónicos e incluso de aquellos no canonizados pero pertenecientes al marco institucional de la música académica, sumado al prestigio de ciertos intérpretes, así como al aura de los “grandes maestros” cuyas obras fueron transcritas para este instrumento,

confluyen en la argumentación que valida dicho repertorio. Como hemos apuntado anteriormente, la década de los treinta del siglo pasado es considerada por los autores analizados como un punto de inflexión en el proceso de legitimación del saxofón: el instrumento finalmente encuentra “su música”. Ésta, su música, comprende composiciones hechas especialmente para el saxofón, pero también algunas transcripciones de obras ya canonizadas por la tradición, en la medida en la que éstas posibilitan no sólo la introyección de normas interpretativas autorizadas sino la confirmación de que el instrumento cumple los requisitos para su validación. También hemos explicado la razón por la cual consideramos que si bien no todos los compositores que crearon obras para saxofón forman parte del canon predominante en la música académica, los argumentos que se esgrimen para validar el repertorio representativo reproducen la lógica de canonización. Es así que los autores analizados no sólo describen lo que se considera el repertorio representativo, sino que sus enunciaciones constituyen *actos de institución*, es decir, crean la representatividad del mismo.

Entre los mecanismos de validación del repertorio representativo se encuentran los juicios valorativos acerca de las obras que lo configuran. Así, por ejemplo, la descripción del *Concertino da camera* de Jacques Ibert como “un ejemplo de la composición perfecta para un instrumento solo” (Rascher en Liley, 1998b, p. 55) es citada cada vez que se desarrollan análisis y discusiones sobre esta obra. Lo anterior se debe en parte a que quien la formuló fue Sigurd Rascher, uno de los pioneros del saxofón clásico, y ya hemos visto que la apelación a personalidades destacadas contribuye a la validación de aquello sobre lo que se habla. Por otra parte, Perrin considera a esta obra como el concierto de saxofón “clásico por excelencia” (1977, p. 128).

Al igual que el *Concertino*, la *Rapsodie pour Orchestra et Saxophone* de Claude Debussy es considerada como la “obra cumbre del repertorio orquestal clásico para saxofón” (Silguero e Ibarbarriaga, 2009, p. 16). En el análisis que Jean-Marie Londeix hace de esta obra, Silguero comenta que “el genio musical del viejo Claude supo captar, sin lugar a dudas, la condición *cantabile* del

instrumento, legando para el saxofón una de las páginas orquestales más exquisitas de su historia” (Silguero *et al.*, 2009, p. 24).

La retórica empleada para referirse a las obras (“ejemplo de composición perfecta”, “obra cumbre”, “las páginas orquestales más exquisitas de su historia”) son un recurso de los autores analizados, aún si algunas de estas obras, como en el caso de Debussy, fueron escritas sin total convencimiento, según se infiere de sus comentarios a su amigo Pierre Louys.¹⁹

La representatividad del repertorio va de la mano, también, de su inserción en espacios institucionalizados de formación musical. En *Protocol: A Guide to the Collegiate Audition Process –for Alto Saxophone–* (Clark y Schmidt, 2009), se consigna un listado de obras seleccionadas entre las piezas más solicitadas en audiciones musicales de conservatorios y escuelas universitarias de música. Dicha selección comprende: *Concierto para saxofón* de Alexander Glazunov, *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, *Aria e Improvisation et Caprice* de Eugéne Bozza, cualquiera de las sonatas de George F. Handel transcritas para saxofón, *Tableaux de Provence* de Paul Marice, *Brilliance* de Ida Gotkovsky y *Bagatela* de Erwin Dressel.

Es común que los autores deriven el estatus de varias de las obras referidas arriba y de otras también postuladas como parte del repertorio estándar o representativo del saxofón del hecho de haber sido dedicadas a los intérpretes consagrados del instrumento, como Marcel Mule:

Entre los años 1932 y 1969, a Mule como solista y a su cuarteto de saxofones le fueron dedicadas 64 obras (21 cuartetos de saxofones, 28 obras para saxofón y piano, 11 obras para saxofón y orquesta y 4 obras para saxofón solo), entre las cuales, además del *Cuarteto en Si bemol* de Glazunov, podemos destacar por su importancia: *Introduction et variations sur une ronde populaire*, para cuarteto de saxofones (1937) de Gabriel Pierné (1863-1937),

¹⁹ “Al haber aceptado el encargo, Debussy se pregunta no tanto por las posibilidades del instrumento, que él ya ha escuchado a menudo, sino más bien sobre la personalidad intrínseca del mismo. Debussy escribe a principios de julio de 1903 a su amigo Pierre Louys: ‘(...) *El saxofón es un animal de caña y conozco mal sus costumbres. ¿Le gusta la dulzura romántica de los clarinetes o la ironía un poco grosera del sarrusophone (o del contrafagot)? Le hago murmurar frases melancólicas?*’. Estas intenciones, aparentemente desenvueltas, esconden las auténticas preocupaciones del maestro: ¿de qué es, pues, capaz el saxofón?” (Silguero *et al.*, 2009, p. 14).

el *Cuarteto de saxofones Op. 102* (1941) de Florent Schmitt, *Prélude, Cadence et Finale*, para saxofón alto y piano (1956) y el *Cuarteto de saxofones* (1964) de Alfred Desenclos (1912-1971). (Villafruela, 2007, p. 29).

En síntesis, el repertorio representativo²⁰ del instrumento se postula como el que valida al instrumento en el campo de la música académica y por lo tanto el que el saxofonista “de escuela” debe conocer.

Música “noble” y “seria”: las fronteras del campo

En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* se apunta que las cualidades de los repertorios que integran un canon son consideradas ahistóricas y esencialmente desinteresadas (Samson, 2001, p. 7). Citron, por su parte, señala que los cánones funcionan como modelos que representan la alta calidad y “encarnan cierto grado de fuerza moral y ética” (Citron, 1993, p. 15). Pues bien, los autores analizados hablan de las cualidades del saxofón y de la música que integra el repertorio representativo mediante términos que postulan, precisamente, la alta calidad y la fuerza moral y ética.

En los textos revisados, es común encontrar juicios que califican a las obras como “nobles” o “serias”. La nobleza o seriedad de las composiciones se manifiesta, según los autores, a partir de la dificultad que supone su interpretación; dificultad que exige de los intérpretes un alto grado de técnica. Por esta razón, algunas de las primeras obras compuestas para el instrumento que estaban “destinadas a gustar a un público fácil y a distraer a los instrumentistas poco exigentes” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 34) no son consideradas como parte del repertorio representativo.

La nobleza del instrumento y de las obras representativas se establece mediante la delimitación de las fronteras del *campo* de la música académica. Es así que Jean-Marie Londeix, en su participación en el *Mallorca Saxophone Festival*, al

²⁰ Para una aproximación a las obras que se postulan en este trabajo como representativas, el autor sugiere consultar, además de los catálogos de obras para el saxofón, el artículo “The repertoire heritage” del texto *The Cambridge companion to the saxophone* (Liley, 1998b, pp. 51-64) en donde Thomas Liley hace un inventario de dichas obras en diferentes períodos de la historia del instrumento como referentes de las composiciones que se destacan en cada época.

resaltar el trabajo “exigente y altamente artístico” de los maestros en el Conservatorio Superior de Mallorca en España, considera:

El instrumento, lejos de estar considerado como instrumento para divertir o accesorio, está integrado naturalmente en el arte concertante de hoy en día más ambicioso, arte que conviene perfectamente a los diversos saxofones, que parece haberse inventado para ellos, arte a menudo nuevo portador del espíritu de la más alta expresión artística de nuestro tiempo, capaz de expresar las emociones y la sensibilidades más nobles del hombre moderno (Londeix, 2009, p. 29).

Y añade:

Volviéndose indispensable para los compositores vivos, el saxofón es ahora necesario fuera del jazz o de las bandas militares. Esto hace que, actualmente, sean también indispensables las clases de saxofón, pero igualmente necesario, el rigor del alto aprendizaje que puede realizarse con una selección drástica de partituras escogidas entre las más exigentes (Londeix, 2009, pp. 29-30).

En la cita anterior vemos una distinción respecto de otras expresiones musicales: el jazz y las bandas militares, es decir, la delimitación por oposición del espacio de la música académica.²¹ Una vez establecida dicha distinción, se refuerzan aspectos que forman parte del marco institucional, como la necesidad de instrucción institucionalizada y la selección de un repertorio que estaría legitimado por corresponder a la exigencia que supone la música del “arte más ambicioso”. La distinción respecto del jazz y de las bandas militares pretende mostrar que el repertorio que valida al instrumento en el ámbito de la música académica es más “sofisticado”. David B. Stambler, al referirse a la música para saxofón solo en los Estados Unidos entre 1975 y 2005, señala que a partir de una pieza como *Sonata* (1970) del compositor ruso Edison Denisov el repertorio para saxofón solista comenzó una evolución hacia un nuevo campo de sofisticación, dificultad técnica y expresividad. Y añade que, tras un periodo de gran popularidad caracterizado por las obras innovadoras de Rudy Weidoeft y la presencia del saxofón en expresiones populares y jazzísticas, muy pocas obras fueron suficientemente reconocidas como para alcanzar la categoría de “excepcionales”: *Sonata* (1939) de Paul Creston, *Air and Scherzo* (1961) de

²¹ El desarrollo de la oposición con la música popular, especialmente el jazz, es abordado en el capítulo III de esta tesis.

Henry Cowell y *Music for Saxophone and Piano* (1967) se encuentran entre ese reducido grupo. (2006, p. 1)

Para resaltar aún más la distinción entre la música sofisticada y noble y las expresiones musicales populares o “ligeras” los autores abundan en caracterizaciones de estas últimas que por contraste resaltan el alto valor concedido a la primera. Así, la música “ligera” asociada a expresiones populares es, según Lewin, música que “no es ni pretenciosa ni profunda”, que tiene valor de entretenimiento sin ser excesivamente cerebral, que puede ser escuchado en una sala de conciertos pero también en un restaurante, en la radio, en la televisión o en el disco (Lewin, 1998, p. 109).

Chautemps *et al.* comparten esta opinión y añaden que en los inicios del siglo XX la imagen que los músicos “serios” tenían del saxofón era la de ser un instrumento propio de la música militar, en el mejor de los casos, o un artefacto corruptor de “la moral de la juventud”, en el peor. A esto último atribuyen que el instrumento se hiciera presente, sobre todo en los Estados Unidos, en las orquestas circenses, en el *music hall*, en el teatro de revista y en la músicaailable. (1998, p. 43).

El lector recordará que en la periodización de las composiciones para saxofón propuesta por Marcel Perrin, el autor pone de relieve la distinción del período “razonado” basada en una producción de obras de música “seria” de compositores reconocidos, en contraste con géneros como el vals capricho, la fantasía, los temas y variaciones, los cuales, en este período, tendían “a desaparecer para bien de la música” (1977, p. 107). Chautemps *et al.* también consideran que:

Del siglo XIX sólo cabe mencionar algunas partituras con un estilo sin originalidad, fuertemente marcado por las influencias del momento. Deberán pasar algunas generaciones antes de que una obra notable defina con validez este género: el *Cuarteto en si bemol* Op. 109 (1932) de Alexander Glazunov. (Chautemps *et al.*, 1998, p. 34).

Ahora bien, entre los términos usados con frecuencia para describir y validar las obras modelo se encuentran: “seria”, “grande”, “culta”, “docta”,²² “potente”, “obra maestra”, “joya melódica”, “encantadora”,²³ “obra por excelencia”,²⁴ “heroica”, “sustancial”, “apremiante”, “atmosférica”, “noble”, “digna”, “notable”, “emotiva”,²⁵ “sofisticada”, entre otros. Estos adjetivos subrayan la calidad y el carácter ético que se atribuye a las composiciones.

En síntesis, los textos analizados ponen de manifiesto que la validación del instrumento dentro de la música académica requiere de establecer un repertorio “digno” de ello. Esto se logra, según los autores, mediante la creación de obras que cumplan con características similares a las de los demás instrumentos de la orquesta. Respecto de las composiciones más recientes, Liley señala que aunque puede ser pronto para determinar qué obras de las más recientes décadas serán establecidas como miembros permanentes del repertorio, muchas composiciones parecen tener el merecimiento musical y el interés por parte de los intérpretes como para ser incorporadas (Liley, 1998b, p. 61).

Hasta aquí hemos abordado la manera en que los autores analizados describen el proceso que llevó a la consolidación de un repertorio representativo de obras para saxofón. Dicho proceso da cuenta de las estrategias que diversos agentes emplearon para alcanzar la legitimación del saxofón como instrumento merecedor de pertenecer al ámbito de la música académica. En términos generales, las estrategias se pueden resumir en la aceptación y activación de la norma con la que se mide y controla el valor adjudicado a las obras dentro de

²² Con respecto a la creación de obras para el saxofón Villafruela señala: “Un papel esencial en la creación de un repertorio docto y con un alto nivel artístico para el saxofón, a comienzos del siglo XX, corresponde a la señora Elise Boyer Hall (1853-1924), de nacionalidad norteamericana pero nacida en Francia” (2007, p. 24).

²³ Marcel Perrin en su descripción de las piezas y conciertos con orquesta del instrumento apunta que el concierto de Pierre Vellones, Op. 65, posee “encanto” y “elegancia” (1977, p. 127).

²⁴ Chautemps *et al.* sobre la *Sonata* para saxofón alto y piano de Edison Denisov (1970) comentan: “De construcción muy clásica, esta obra recurre a algunas técnicas modernas (*flattements*, *slaps*, sonidos múltiples): Escrita en 1970, ha sido considerada durante diez años ‘la obra contemporánea para saxofón’ por excelencia”. (1998, pp. 37-38).

²⁵ Al respecto de la obra *Goutte d'or b* para saxofón sopranino, soprano y cinta de Bernard Cavanna (1985) se apunta: “Cavanna ha escrito para sí mismo sus obras principales. En particular destaca *Goutte d'or b*, una de las obras más emotivas (y hay que decir que son pocas) de la música contemporánea.” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 39).

un discurso, como señala Bergeron al referirse al canon (en Koskoff, 1999, pp. 546-547). Asimismo, hemos visto que los autores analizados, en conjunto, no sólo describen la consolidación del repertorio sino que participan también de su construcción mediante la reiteración discursiva.

CAPÍTULO III. “EL SAXOFÓN ASPIRA A LA CONQUISTA DE LA ELOCUENCIA EXPRESIVA Y A LA PUREZA DE ESTILO EN LA INTERPRETACIÓN”¹

En este capítulo se abordan los argumentos que los autores revisados esgrimen para postular la “elocuencia expresiva” y la “pureza de estilo en la interpretación” del saxofón como parte de los mecanismos que apuntan a su validación y reconocimiento en el ámbito de la música académica. Con esta finalidad se muestra el papel que los autores analizados otorgan al proceso de formación musical institucionalizado para el exitoso reconocimiento de una buena sonoridad y de su producción. Asimismo, se resalta la utilización de categorías para referirse a un buen sonido y un buen vibrato como conceptos que subrayan cualidades estéticas y éticas. Se muestra, también, que el ideal sonoro del saxofón resulta, en parte, de un proceso de modelamiento consciente en un momento histórico determinado. Seguidamente se aborda el modo como los autores analizados apelan a la centralidad canónica que tienen formatos instrumentales como el de la orquesta sinfónica y el cuarteto de cuerdas para establecer similitudes entre el potencial expresivo del saxofón y las cualidades sonoras de los instrumentos orquestales y los del ensamble de cuerdas. Después se aborda la manera como la época previa al “periodo razonado” es reconocida por su participación en el auge y desarrollo del instrumento pero, al mismo tiempo, se le despoja de legitimidad por haber estado caracterizada principalmente por la producción en ámbitos de música popular. Esto da paso al examen de las categorías utilizadas para caracterizar las sonoridades del saxofón en el ámbito de la música académica y en el de la música popular como mecanismos de distinción que subrayan la superioridad de la primera. Finalmente se plantea la dinámica del campo mediante los acercamientos de las prácticas de ejecución del saxofón en el jazz y en la música contemporánea, en la modelación continuada del sonido de este instrumento.

¹ Villafruela, 2007, p. 31.

SONORIDAD

El “buen sonido”

En varios de los estudios sobre el saxofón se dedica una buena parte a establecer lo que es un buen sonido y el proceso para lograrlo. En primer lugar se establece una distinción entre “sonido” y “calidad de tono” o “sonoridad”. Teal apunta que las definiciones del primero, si bien satisfacen los aspectos “científico y literal del sonido musical”, no toma en cuenta la “calidad del tono”, la cual atañe a los músicos más serios (Teal, 1997, p. 45). Marcel Perrin, por su parte, también señala que debe distinguirse el “sonido” de la “sonoridad”. El primero, según este autor, es el que produce el instrumento, mientras que la segunda es generada por el músico (Perrin, 1977, p. 97).

Los autores coinciden en reconocer la dificultad de definir lo que caracteriza al segundo término de la dicotomía referida: “La belleza en cualquier manifestación de arte es más fácil de reconocer que de describir” (Teal, 1997, p. 45). No obstante, no tienen dudas en relación a que la “calidad del tono”, la “sonoridad” o el buen sonido “es lo que mejor representa la esencia del instrumento” (Tse, 2004, p. 2), y que su reconocimiento y producción “depende del gusto y musicalidad del intérprete” (Perrin, 1977, p. 97), gusto y musicalidad que caracterizan a los músicos “más serios”.

Ahora bien, Tse divide los principios básicos que intervienen en la producción del sonido en estéticos y acústicos. Estos últimos, a la vez, dependen de aspectos como la calidad de la caña, la regulación del aire, la cavidad oral, la posición de la lengua, la embocadura y el equipo. Sin embargo, a la disposición estética para discriminar entre un sonido bueno y uno malo la hace depender de una constante exposición de los estudiantes a interpretaciones consagradas que, por lo tanto, funcionan como modelo. Así, prescribe que los saxofonistas deben escuchar “el mejor sonido, no el sonido al que están acostumbrados”, para lo cual sugiere a los maestros ejercicios de audición de grabaciones consagradas (Tse, 2004, pp. 1-2).

De modo que el reconocimiento de una buena sonoridad, y su producción, dependen de un proceso de formación en un ámbito institucionalizado que ha definido previamente, mediante la consagración de ciertas interpretaciones, lo que califica como buen sonido.

El vibrato

Uno de los factores que se propone como relevante en la calidad del sonido es lo referente al vibrato, es decir, al recurso técnico producido por el batido regular de los labios que hace que la columna de aire oscile regularmente y de modo relativamente rápido (Perrin, 1977, p. 22). Los autores coinciden en apuntar que el vibrato no debe ser “ni demasiado amplio ni demasiado apretado” (Perrin, 1977 p. 23), sino que debe tener un “promedio uniforme” (Teal, 1997, p. 54). La dificultad surge al intentar caracterizar dicho promedio, ya que éste depende del tipo de música que se ejecute y de la calidad emocional de determinada frase, aspectos que implican “un conocimiento musical, instrumental y artístico” (Teal, 1997, p. 54) por parte del ejecutante. Así que nuevamente el reconocimiento de un buen vibrato está mediado por un proceso de formación en un marco institucionalizado que inculca las jerarquías para su reproducción.

Aunque los autores revisados se ven en dificultades para explicitar qué tan amplio o apretado debe ser un buen vibrato, no parecen enfrentar los mismos obstáculos para calificar sus diferentes realizaciones. Así, Teal apunta que el control de este recurso redundante en una producción “honesto y sincero” (Teal, 1997, p. 54), y Villafruela también deriva la calidad de la expresión del control en la producción del vibrato que se traduce en “nobleza” (2007, p. 31). Marcel Perrin, por su parte, contrasta las buenas ejecuciones con los sonidos “vulgares” que obtienen algunos saxofonistas, es decir, vibratos tan apretados que se asimilan al “balido de la cabra” o bien tan amplios que recuerdan el “balanceo suave de las olas” (Perrin, 1977, p. 23).

Cabe resaltar que el vibrato, ese recurso técnico tan central en la sonoridad del saxofón, que es considerado como lo que otorga “la vida y el calor a una frase” (Perrin, 1977, p. 23) no comenzó a ser usado sino hasta finales de la década de los treinta del siglo XX. De acuerdo con Chautemps *et al* Marcel Mule –el saxofonista considerado como “el padre del saxofón de concierto” y cuya importancia en la instauración de la clase del instrumento en el Conservatorio de París se apuntó en el capítulo I– solía tocar sin utilizar el vibrato tanto en el ámbito teatral como en las orquestas sinfónicas, al contrario de las orquestas de baile donde sí empleaba este recurso. Pero:

... durante la temporada 1928-1929, Édouard l'Enfant, compositor del ballet *Evolución*, le pidió “tocar el solo con el vibrato que había oído en el jazz”. Reticente de antemano, Marcel Mule acabó por aceptar, animado por el éxito de su interpretación y por los músicos de la orquesta. (Chautemps *et al.*, 1998, p. 22)

Recordemos que para Tse una buena sonoridad en el saxofón es lo que mejor representa la “esencia” del instrumento. Entre los elementos que caracterizan esa sonoridad se encuentra el vibrato bien realizado. Pero resulta que el vibrato no es una característica esencial del saxofón sino resultado de una acción consciente que terminó modelando el ideal sonoro acerca del instrumento, y de una acción, cabe decir, llevada a cabo nada menos que por uno de los saxofonistas más reconocidos cuyo protagonismo en la instauración de la clase de saxofón en el Conservatorio de París es insoslayable.

En relación a la falta de claridad para definir lo que constituye un “buen sonido” y un “buen vibrato”, así como a las categorías utilizadas para calificarlos, es necesario hacer una precisión. Somos conscientes de que en la instrucción musical y en la comunicación de la experiencia musical hay una gran cantidad de aspectos que no son transferibles mediante un lenguaje verbal directo (a veces ni siquiera son transferibles verbalmente), por lo que los individuos recurrimos a analogías, metáforas y otros recursos en el intento por comunicar ideas musicales. Lo que aquí se ha querido subrayar es 1) el hecho de que el reconocimiento de una buena sonoridad en el saxofón se deriva de un habitus inculcado principalmente en el marco de un tipo de instituciones que conforman el campo de la música académica: los centros de formación musical

como los conservatorios y las universidades; y 2) que mediante las categorías utilizadas para describir el buen sonido y el vibrato adecuado se opera un mecanismo que encarna en dichos aspectos valores no sólo de belleza sino éticos. Al hacerlo, se establecen también las fronteras con todas aquellas ejecuciones y expresiones musicales que no entran en esta concepción y que por lo tanto se juzgan menos bellas y menos éticas.

Con lo que se ha dicho hasta el momento, se van sumando elementos que aportan a la idea central de esta investigación: que la legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica ha implicado la aceptación de las reglas del juego implícitas del campo y por lo tanto la reproducción de las jerarquías que en él se establecen. Es de notar que el modelamiento del sonido del saxofón que implicó la incorporación del uso de vibrato en el espacio de la música “de concierto”, se haya dado en un momento coincidente con lo que los autores denominan “la época dorada” del instrumento con base en el tipo de repertorio² y pocos años antes de la definitiva instauración de la clase de saxofón en el Conservatorio de París y su réplica en otros países.

ASIMILACIÓN DEL SAXOFÓN CON INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA

En el capítulo I se apuntó que la orquesta sinfónica se convirtió en una institución central de la vida musical pública del siglo XIX. La profesión de músico de orquesta emergió diferenciada de otras actividades musicales y el repertorio orquestal también se diferenció cada vez más de otros tipos de música y se estandarizó. El modelo instaurado por el Conservatorio de París se centraba en la enseñanza de los instrumentos de la orquesta sinfónica. Dada la centralidad de esta agrupación tanto en la vida musical pública como en los ámbitos de formación institucionalizada no es de extrañar que entre los mecanismos de legitimación del saxofón se encuentre el de acercar mediante similitudes su potencial expresivo a las cualidades sonoras de otros

² Aspecto tratado en el capítulo II.

instrumentos de larga tradición que integran la orquesta sinfónica. Por otra parte, el cuarteto de saxofones, uno de los ensambles de música de cámara que más ha contribuido a la reputación actual del saxofón según Perrin (1977, p. 71), ha requerido para alcanzar dicha reputación no sólo de un repertorio validado sino de que sus cualidades expresivas sean resaltadas mediante la comparación con el cuarteto de cuerdas, el formato de música de cámara más ampliamente reconocido y canonizado.

La cercanía del sonido del saxofón al de otros instrumentos ya consagrados es relatada como el resultado de una intencionalidad que estuvo presente desde su creación. En este sentido, Chautemps *et al.* apuntan:

Desde 1840, Adolphe Sax, aún en Bruselas y encargado de dirigir el taller de su padre, estaba obsesionado por un “sueño quimérico”: crear un instrumento de viento que “por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad”. Entonces construyó “el saxofón”. (Chautemps *et al.*, 1998, p. 17).

La literatura sobre el saxofón abunda en enunciaciones cuya finalidad es resaltar las virtudes del instrumento asimilando sus características sonoras a las de los instrumentos de la orquesta. Para Simian, la sonoridad “dulce y absorbente” del saxofón, junto con la calidez que se puede imprimir en su ejecución y la velocidad que es posible obtener, permiten que sea apreciado “con el mismo título que el violín, el violoncelo, la flauta”. Este autor no sólo establece una similitud sino que va más lejos proponiendo una jerarquía: así como el violín es considerado el rey de los instrumentos de cuerda, el saxofón es el más agradable de los instrumentos de viento y caña, dado su carácter conmovedor y absorbente (Simian, 1977, p. 6). Mule por su parte, en una entrevista que le hizo David J. Gibson, comentó que el crítico Emile Villarose solía describir al saxofón como “el violonchelo de los cobres”, lo cual fue interpretado por el saxofonista como una prueba de la expresividad que se podría lograr con el instrumento (Gibson, 2002, p. 10).

La operación discursiva de acercamiento de las características sonoras del saxofón y las de los instrumentos de la orquesta se extiende a todos los miembros de la familia de saxofones. Este acercamiento no sólo resalta las

cualidades del instrumento sino que produce orientaciones sobre los usos que se le pueden dar en la orquesta sinfónica. Así, el sonido del saxofón soprano en si bemol es, según Perrin, similar al de la viola y suena al unísono con el clarinete en si bemol (1977, p. 29). Turner, por su parte, señala que su cualidad nasal lo hace único en la familia del saxofón y evoca la sonoridad del oboe (1998, p. 96), aspecto que también se apunta en la *Revista Viento*, si bien aquí se agrega que presenta mayor semejanza con el corno inglés en el registro grave (Fernández, 2008, p. 26).

El sonido del saxofón alto es aproximado por Perrin al de las trompas, el violonchelo, la viola e incluso el corno inglés (1977, p. 17-18). El parecido con este último también es apuntado por Turner: “[el saxofón alto] Se las arregla para conseguir la sensualidad y el misterio del corno inglés, manteniendo una simplicidad inocente en su voz” (1998, p. 94). Del saxofón tenor se destaca su “rica cualidad parecida a un violonchelo” (Turner, 1998, p. 95). El propio Sax señalaba que el sistema de tres octavas que descienden al sol grave, en el saxofón tenor en do, se acercaba a la extensión del violonchelo, por lo que se podían ejecutar las partes correspondientes a este cordófono sin necesidad de transportar (en Chautemps *et al.*, 1998, p. 29n). También con el violonchelo se suele comparar al saxofón barítono, de tal modo que aquél “es muy buen ejemplo para seguir por su color de tono y vibrato” (Turner, 1998, p. 97). En la *Revista Viento* se agrega que la calidez y profundidad del sonido del saxofón barítono lo acerca “incluso a la voz humana” (Fernández, 2008, p. 27), y Chautemps *et al.*, comentan que este instrumento “no encuentra rival, por ejemplo, entre los fagotes, a los que puede ‘reemplazar con ventaja’” debido a la velocidad que puede alcanzar, a su expresividad y a las posibilidades dinámicas que no son comunes en esa tesitura grave de la orquesta (1998, p. 61).

La necesidad de legitimar al saxofón en el ámbito de la música académica mediante operaciones de asimilación con otros instrumentos ya reconocidos implica un proceso de modelamiento del sonido, una construcción que aspira a alcanzar formas de sonoridad previamente establecidas. La anécdota narrada

por James Noyes para la *Saxophone Journal* da cuenta de ello. El saxofonista comenta que en un ensayo de la obra *Hymn Variations* compuesta por David Noon para saxofón soprano, violín, violonchelo y piano, el violinista le comentó que el vibrato sonaba como el de un saxo pero el resto de la “calidad del tono” evocaba el sonido de una flauta. Lo importante de la anécdota es lo que produjo en Noyes, quien expresa que lo dicho por el violinista era el mayor elogio que le podían hacer, ya que indicaba que era capaz de producir en el saxofón una sonoridad propia de la comunidad de viento madera ya establecida, de evocar en otros analogías con instrumentos de viento, y, sobre todo, de hacer que la gente escuchara al saxofón de un modo en el que nunca antes lo habían oído. (Noyes en Getz, 2000, p. 40).

La semejanza entre las posibilidades sonoras del saxofón y las de otros instrumentos con una tradición interpretativa de larga data, semejanza que los autores analizados se esfuerzan en demostrar, lleva a sostener que la interpretación de una obra clásica en este instrumento es tan merecedora de aprecio como en un instrumento de cuerda o teclado (Simian, 1977, p. 6). El lector notará que este argumento es perfectamente congruente con lo apuntado en el capítulo II acerca de las situaciones imaginadas que llevaban a algunos autores a afirmar que “grandes maestros” como Mozart o Beethoven seguramente habrían compuesto obras para saxofón de haberlo conocido (Perrin, 1977, pp. 105 y 149), así como con la práctica de hacer arreglos y transcripciones como mecanismo de validación del instrumento mediante la creación de un vínculo imaginado con la música ya consagrada del pasado y como medio para la introyección de los criterios interpretativos canónicos. Todos estos aspectos son parte de una construcción discursiva que se refuerza y reproduce en los diferentes autores analizados.

Las instituciones de formación musical, como instancias de inculcación de hábitos, son espacios en los que no sólo se reproduce el discurso sino que se opera la encarnación de las concepciones que hemos venido apuntando, creando las disposiciones necesarias para producir aquello que se valora y considera legítimo. En la entrevista ya referida que Marcel Mule ofreció a

Gibson, el intérprete comenta que en sus clases pedía a los alumnos que intentaran obtener “ese tono”. Esto fue imitado por otros profesores que, durante años, se esforzaron en “el cultivo del tono, un tono de buena calidad, un tono expresivo” que haría del saxofón uno de los instrumentos más expresivos de la orquesta, rivalizando con las cuerdas (en Gibson, 2002, p. 10).

EL CUARTETO DE CUERDAS COMO PARADIGMA A EMULAR

Además de asimilar el saxofón a los instrumentos de la orquesta y postular que su uso en este tipo de agrupación instrumental es perfectamente adecuado, los autores analizados intentan validar al primero esta vez acercando el cuarteto de saxofones al de cuerdas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* señala que el cuarteto de cuerdas “es ampliamente considerado como la forma suprema de la música de cámara” (Eisen, Baldassarre y Griffiths, 2001, p. 585). Una sentencia como ésta en una publicación que tiene el peso del diccionario referido no requiere mayores comentarios acerca del valor que la tradición de la música académica otorga al formato de instrumentos de cuerda en cuestión.

El Marcel Mule Quartet

El cuarteto y el formato del solista, según Marcel Perrin, “contribuyeron en gran parte a la reputación actual del saxofón” (1977, p. 71). Como se ha mencionado en varios momentos a lo largo de esta tesis, la década de los treinta del siglo XX es considerada como un punto de inflexión en el trayecto del saxofón hacia su reconocimiento en el ámbito de la música académica; constituye el momento en el que este instrumento encuentra “su música”. Para Chautemps *et al.*, una de las obras que fundan este periodo de cristalización es, precisamente, una composición para cuarteto de saxofones. A partir de entonces, sobrevendrán otras obras para dicho tipo de ensamble:

Deberán pasar algunas generaciones antes de que una obra notable defina con validez este género: el *Cuarteto en si bemol* op. 109 (1932) de Alexander Glazunov. Esta obra eminentemente romántica y escrita en pleno siglo XX estaba dedicada al Cuarteto Marcel Mule, al que después se le dedicarían gran número de piezas, de las cuales sobresalieron la *Introduction et variations sur une ronde populaire* (1937) de Gabriel Pierné, y sobre todo el *Cuarteto* op. 102 (1946) de Florent Schmitt, obra rica y muy compleja... (Chautemps *et al.*, 1998, p. 34).

Nuevamente los intérpretes sobresalientes y las obras dedicadas a ellos confluyen para conformar un repertorio y, en este caso, para establecer un ensamble de música de cámara novedoso que, a su vez, coadyuva como elemento de validación del saxofón. El cuarteto *Marcel Mule* fue fundado en 1928 precisamente por Mule. A lo largo de su historia tuvo varios nombres: el primero de ellos, *Le quatuor de la musique de la Garde Républicaine*; el segundo (1936), *Le quatuor de saxophones de París*; y el tercero y último *Marcel Mule Quartet* (1950). En 1967 se desintegró (Rousseau, 2012, pp. 16-20). Para Richard Ingham, la importancia de establecer un repertorio se puede apreciar en el ejemplo y la calidad de las obras escritas para el *Marcel Mule Quartet*,³ ya que éstas constituyen parte de lo que se conoce como el repertorio clásico francés que hizo posible que el cuarteto de saxofones, como ensamble, se desarrollara a lo largo del siglo XX. La creación de agrupaciones de música de cámara es un asunto frecuente, pero para “establecer un medio” es fundamental que exista un conjunto estable de alta calidad capaz de atraer “a los mejores compositores”. De esta manera, se asegura que la instrumentación se preserve aún si la agrupación original cambia o desaparece. (Ingham, 1998b, p. 70).

³ “Entre los años 1932 y 1969, a Mule como solista y a su cuarteto de saxofones le fueron dedicadas 64 obras (21 cuartetos de saxofones, 28 obras para saxofón y piano, 11 obras para saxofón y orquesta y 4 obras para saxofón solo), entre las cuales, además del *Cuarteto en Si bemol* de Glazunov, podemos destacar por su importancia: *Introduction et variations sur une ronde populaire*, para cuarteto de saxofones (1937) de Gabriel Pierné (1863-1937), el *Cuarteto de saxofones Op. 102* (1941) de Florent Schmitt, *Prélude, Cadence et Finale*, para saxofón alto y piano (1956) y el *Cuarteto de saxofones* (1964) de Alfred Desenclos (1912-1971).” (Villafruela, 2007, p. 29).

Asimilación del cuarteto de saxofones con el cuarteto de cuerdas

El repertorio fundamental para cuarteto de saxofones se ha establecido y continúa alimentándose de nuevas obras, lo que a su vez garantiza la preservación de este tipo de ensamble. Sin embargo, pareciera ser que la validación de este formato instrumental, y por lo tanto del saxofón, no se completa sino apelando a la similitud que presenta con el ensamble considerado como “la forma suprema de música de cámara”: el cuarteto de cuerdas. Marcel Perrin señala que la agrupación de los saxofones en un ensamble como el cuarteto representa “una equivalencia con el cuarteto de cuerdas clásico”. Si bien reconoce que el primero podría no igualar la “transparencia” del timbre de las cuerdas, lo que redundaría en una diferencia en el sonido “refinado”, afirma que saxofonistas como Marcel Mule y sus colaboradores (el *Quatuor de saxophones de París*) superaron esas dificultades y demostraron una capacidad inigualable para alternar sonoridades “tanto profundas y suntuosas como ligeras y vaporosas” (1977, p. 69). El mismo autor llega incluso a decir que el *Quatuor de saxophones de París* “rivaliza con los más conocidos cuartetos de cuerda” (1977, p. 73). Andrew Smith, por su parte, al abordar el tema de la afinación en los instrumentos de viento-madera señala que la combinación tan homogénea del cuarteto de saxofón requiere de parte de los intérpretes una sensibilidad similar frente a la afinación como la que necesita un buen cuarteto de cuerdas (Smith, 1994, p. 16).

Cabe señalar que Chautemps *et al.* cuestionan la necesidad de recurrir a similitudes entre el saxofón y otros instrumentos de la orquesta para resaltar su valor. Los autores señalan que esta actitud ha conducido a instalar una “literatura inapropiada” para el instrumento y a exigirle un tipo de sonoridad en detrimento de otras posibilidades (1998, p. 35). Consideramos, no obstante, que la posición de estos autores lejos de contradecir lo que hemos venido diciendo, lo confirma: existe una tendencia a acercar las propiedades sonoras del saxofón a las de instrumentos orquestales que tienen una larga tradición y

que han sido consagrados. De otro modo no manifestarían un rechazo a la actitud que ha prevalecido.

LA SONORIDAD DEL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y LA MÚSICA POPULAR vs LA MÚSICA ACADÉMICA

Las periodizaciones de Perrin y Liley, que postulan la década de los treinta del siglo XX como un momento en el que cristalizan algunos esfuerzos en el camino por alcanzar el reconocimiento del saxofón en el ámbito de la música académica, no sólo instauran discursivamente una época dorada o razonada, sino que producen concepciones en torno a aquello que le precedió. Se recordará que “el encuentro del saxofón con su música” implicó un desplazamiento de cierto tipo de composiciones que caracterizaron el periodo inmediato anterior, entre las que destacan las expresiones jazzísticas.

La acogida y popularidad que el saxofón tuvo y tiene en el ámbito del jazz y otras expresiones musicales populares es un tema que los autores analizados no sólo no pretenden negar sino que reconocen su importancia dentro de la trayectoria del instrumento. Sin embargo, este aspecto es sometido a una retórica de distinción entre dichas expresiones y la música del ámbito académico con el fin de argumentar la supuesta superioridad de esta última. Las sonoridades del saxofón en uno y otro ámbito constituyen uno de los elementos críticos en estos mecanismos de distinción.

Connotaciones “vulgares” del jazz y la música popular

Ruedeman atribuye la falta de una fuerte tradición orquestal del saxofón al papel que este instrumento tuvo en el jazz y en la música popular. El autor señala que durante las décadas de 1910 y 1920 creció la popularidad del saxofón en dichos ámbitos a tal grado que los historiadores han bautizado esta época como “la locura del saxofón”. El instrumento fue acogido por artistas de

vaudeville como los *Six Brown Brothers*,⁴ agrupación que, según Ruedeman, sólo contribuyó a acentuar la “vulgaridad del saxofón” al incorporar trucos y efectos de sonido “para la apelación popular” (Ruedeman, 2009, p. 10). También Villafruela relata que en las dos primeras décadas del siglo XX el saxofón fue incorporado en bailes, vaudeville, music hall, revistas y circos. En algunos de estos contextos, grupos de payasos lo utilizaban para tocar arreglos “livianos” que explotaban al máximo “efectos vulgares” y “el aspecto superficial de las posibilidades del instrumento” para la aprobación del público. Entre las agrupaciones que alcanzaron gran popularidad menciona, al igual que Ruedeman, a *The Six Brown Brothers* pero añade al *Orpheus Saxophone Sextet* y a la *Dr. Wagners Band*.

Con base en el panorama descrito arriba Henry F. Gilbert plantea que el saxofón fue utilizado por el jazz en detrimento de sus virtudes, ya que un instrumento que de origen tiene “una calidad de sonido lujosamente patético y lírico” se empleó para realizar sus peores cualidades: “Es como si una persona seria y digna se viera obligada a representar el papel de un payaso en el circo” (en Segell, 2005, p. 259). En este mismo sentido, Horwood considera que “el legítimo mundo de la música” se vio ultrajado en diversos grados por “esa cacofonía comercial”, lo que llevó a que muchos consideraran que el saxofón era por sí mismo defectuoso y no la manera en la que se le usaba. No ocurrió lo mismo con otros instrumentos de las bandas bailables, como la trompeta, el trombón o el clarinete, a pesar de ser empleados del mismo modo, ya que estos últimos tenían una “respetable existencia en las orquestas sinfónicas y otras formaciones”. El saxofón, en cambio, carecía de tales antecedentes “nobles” (en Villafruela, 2007, p. 26).

De acuerdo con lo dicho por los autores aquí referidos, la asociación del saxofón con el jazz y otras expresiones musicales populares en las primeras décadas del siglo XX lo cargaba de connotaciones negativas, lo que redundaba en una falta de interés por este instrumento desde el ámbito de la música académica. Tim McAllister comenta que la poca instrucción formal en el

⁴ Sexteto canadiense de saxofones, que interpretaba música de vaudeville en las primeras décadas del siglo XX.

saxofón durante dicho período reforzó la idea que se tenía del mismo como un instrumento de “baja cultura”, y añade que su asociación con el jazz y el dirty dancing –“la música del demonio” – no contribuyó a mejorar esta idea (en Segell 2005, pp. 258-259). Daniel Deffayet coincide con esta apreciación al sugerir que muchos compositores célebres no escribieron para el saxofón debido a que lo subestimaron por su relación con el jazz (en Villafruela, 2007, p. 21). Actualmente, sin embargo, la situación es diferente según Chautemps *et al.* Gracias a que ahora se cuenta con partituras sinfónicas o líricas cuyo número rebasa los cuatro mil, el saxofón “comienza ya a ser más apreciado por sus cualidades intrínsecas, puramente musicales, que por su carácter anecdótico de connotaciones ‘jazzísticas’” (1998, p. 32).

Como se puede observar los ámbitos de las expresiones musicales populares y la música académica son claramente diferenciados mediante el uso oposicional de categorías discriminantes y dignificantes, donde conceptos como “locura”, “vulgaridad”, “superficialidad”, “cacofonía comercial”, “baja cultura”, “música del demonio” “anecdótico”, atribuyen una posición de inferioridad a los géneros y estilos populares frente a términos como “lujosamente patético y lírico”, “seriedad”, “dignidad”, “legítimo”, “respetable”, “noble”, “pureza” que caracterizarían a la música académica. De este modo, se legitima un tipo de producción cultural y artística y se establecen las fronteras del campo.

Sonidos “profanos”

Las connotaciones atribuidas a las expresiones musicales populares y a la música académica impregnan también las concepciones en torno a la sonoridad del saxofón en uno y otro ámbito. Es común encontrar que la referencia al sonido del saxofón en el jazz se da a través de etiquetas como “bárbaras” en contraste con la música clásica en la que dichas sonoridades se categorizan como “refinadas” (Chautemps *et al.*, 1998, p. 65).

Michael Segell considera que la agrupación *Six Brown Brothers* contribuyó a la reputación del saxofón como un instrumento de “baja cultura” adecuado para

imitar rebuznos de burros, risas de hienas, flatulencias de viudas y rugidos de locomotoras. De esta manera, sus integrantes promovieron una “tradición innoble” (Segell, 2005, pp. 65-66).

La tradición innoble que surge de la realización de sonoridades grotescas en el ámbito de la música popular ha provocado que el oyente se vea frecuentemente engañado por el sonido “distorsionado” del jazz, según Perrin. Pese a reconocer que el saxofón adquirió una maestría indiscutible en el jazz, la correcta apreciación de la personalidad del instrumento y su encanto surgen cuando el sonido es “cuidado y puro” (Perrin, 1977, p. 97). En el mismo sentido, Marcel Mule reclamaba para el saxofón el reconocimiento de su capacidad para “crear una emoción”, y argumentaba como obstáculo el hecho de que las personas estaban acostumbradas a escucharlo en las orquestas de baile (en Gibson, 2002, pp. 12-13).

En lo que se refiere al cuarteto de saxofones, Ruedeman apunta que este ensamble carece de los estándares adecuados de interpretación debido a que “recuerda más a una sección del saxofón jazz que de un conjunto de cámara clásico”. Y refuerza esta consideración apuntando que el estatus marginal del cuarteto de saxofones en el ámbito de la música de cámara se debe a la incorrecta aplicación de “la inflexión del jazz, el concepto de tono y el equipo” (Ruedeman, 2009, pp. 6-7).

No obstante las diatribas a la música de jazz, algunos de los recursos utilizados en ella han sido transferidos a la música académica. Sin embargo, aún en esos casos se marca una distinción, ya que se considera que dichos recursos experimentan un “refinamiento” al ser trasladados de ámbito. Claude Delangle, por ejemplo, señala que en la actualidad las necesidades generadas por un repertorio cada vez más exigente han conducido al desarrollo de una variedad de técnicas de subtonos⁵, que si bien son utilizados en el jazz los del ámbito

⁵ El subtono es un efecto que se consigue en el saxofón mediante un pequeño cambio en la embocadura y que consiste en descender y mover un poco hacia atrás la mandíbula cerca de la punta de la caña, esto permite que la caña se separe de la boquilla mientras que el ejecutante mantiene la columna de aire estable. El sonido que se produce es menos definido que el ejecutado de la manera convencional. (Roach, 1998, p. 90).

clásico son “más refinados” y ofrecen una mayor flexibilidad y control (en Murphy, 2011, pp. 32-34). Por otra parte, se recordará que el vibrato es un recurso técnico que no se usó en la música de concierto sino hasta que Mule lo incorporó a finales de la segunda década del siglo XX. Al respecto, el saxofonista comenta que el vibrato que escuchaba en el jazz le parecía “atroz” y “feo” pues sonaba como “una cabra”. Él también tocaba jazz –aclara que lo hacía por ganar dinero-, por lo que tenía que interpretar con vibrato este género, pero intentaba hacerlo con sonidos que le agradaran.

Acercamientos y distinciones entre el jazz y la música académica

Llegados a este punto es necesario hacer una aclaración. Es justo decir que la relación entre el ámbito de la música académica y el del jazz no es en todos los autores ni en todos momentos de total antagonismo. Por una parte, debe recordarse que el campo no es estático sino dinámico, y que parte del dinamismo se deriva de la lucha que produce la jerarquización entre los que detentan el capital (en este caso simbólico y cultural) y los que aspiran a tenerlo. Asimismo, debe recordarse que dentro del campo existen espacios diferenciados que marcan las fronteras internas del mismo, en una especie de disenso dentro del consenso. Con esto en mente, debe ser tenido en cuenta que actualmente el saxofón ha alcanzado cierto grado de reconocimiento en el ámbito de la música académica como resultado de los procesos que han sido descritos en esta tesis. Actualmente la inserción del saxofón en dicho ámbito, incluye su práctica en otros espacios que siendo del campo se diferencian de las posiciones más ortodoxas. Nos referimos, a riesgo de simplificar demasiado el tema, al espacio o subcampo de la música llamada “contemporánea”. También a riesgo de simplificar en exceso podemos plantear, al menos de modo general, que varias de las expresiones comprendidas dentro de lo que se denomina música contemporánea, se constituyen como lugares desde donde se contravienen, hasta cierto punto, los valores de la ortodoxia fundada en una estética principalmente decimonónica, sin por ello atentar contra la lógica de construcción de jerarquías del campo. Entre algunos de los aspectos que son

contestados desde la música contemporánea se encuentra la noción de lo que califica como sonido,⁶ o bien la incorporación de ciertos elementos de músicas populares y étnicas o de aspectos vinculados a las nuevas tecnologías, que reconfiguran las concepciones sobre las formas musicales, la centralidad de la partitura, el proceso creativo mismo, entre muchas otras.

Por otra parte, desde hace ya algún tiempo el jazz ha venido experimentando un proceso de “academización”, a tal punto que el gusto y la apreciación de varios estilos jazzísticos son actualmente marca de distinción.⁷ El análisis de las formas en que algunas manifestaciones dentro de la música contemporánea reproducen (o no) la lógica del campo es tema de otra investigación, como lo es el análisis de los procesos de academización de la música de jazz. No obstante, consideramos pertinente abordar algunas de las reflexiones de los autores en torno a los contactos productivos que se han generado y que pueden seguir generándose entre el jazz y la música académica contemporánea, con el afán de dejar apuntados algunos elementos que dan cuenta de la dinámica constante del campo.

En el libro *El Saxofón*, Chautemps *et al.* apuntan lo que consideran como diferencias radicales entre los “saxofonistas clásicos” y los de jazz. Los primeros “buscan ante todo la perfección”, y la originalidad a toda costa no es su preocupación central. Pese a haber diferentes escuelas interpretativas como la francesa o la norteamericana, existe cierta “ortodoxia técnica y estética”. Por el contrario, en el jazz “la heterodoxia es la regla”, la constante mezcla de las concepciones más divergentes; de aquí que los grandes saxofonistas de jazz, se caractericen más bien por alejarse de la norma, por salir de las formas habituales de tocar (Chautemps *et al.*, 1998, p. 77). Los mismos autores

⁶ Para el caso del saxofón, Chautemps *et al.* nos ofrecen un ejemplo: “Bernard Cavanna es uno de estos compositores que han dudado mucho antes de escribir música para saxofón, rechazando la sonoridad académica. Desde que ha descubierto “el otro saxofón”, Cavanna ha escrito para sí mismo sus obras principales. En particular destaca *Goutte d'or b* [obra escrita para saxofón sopranino, soprano y cinta en 1985], una de las obras más emotivas (y hay que decir que son pocas) de la música contemporánea” (Chautemps, *et al.*; 1998, p. 39).

⁷ Actualmente la institucionalización de la enseñanza del jazz es una realidad en muchos centros de formación musical. Entre los que poseen mayor reconocimiento se encuentran: Juilliard School, University of Louisville, Manhattan School of Music, Guildhall School of Music & Drama, Berklee College of Music, Southeastern Louisiana University.

afirman que entre los dos grupos de saxofonistas ha habido durante mucho tiempo un abismo de incomprensión mutua y de hostilidad, pero que dicho abismo parece “afortunadamente cada vez menos infranqueable”. Esto se debe a que muchos saxofonistas ahora consideran que la oposición radical no puede sino traducirse en una pérdida lamentable de uno y otro lado (Chautemps *et al.*, 1998, p. 52).

En la dirección de acercamiento entre los dos ámbitos, Villafruela afirma que, de hecho, muchos de los efectos que la música para saxofón emplea actualmente han sido aportados por los saxofonistas de jazz, pues el carácter desprejuiciado de esta música facilitó que sus intérpretes experimentaran “efectos poco ortodoxos” en su búsqueda de originalidad en la sonoridad (2007, p. 28). No obstante, Perrin considera que si bien la velocidad y volubilidad de los estilos jazzísticos le hacen falta al saxofonista clásico, el virtuosismo y el impulso del jazz deben ser complementados mediante la “calidad de timbre” y el “estilo puro” que únicamente puede proporcionar aquél, ya que normalmente el sonido y la técnica del jazz se han encontrado con dificultades de timbre e interpretación al intentar ejecutar la música sinfónica (1977, p. 152).

Con lo apuntado hasta el momento se puede observar que el modo como los autores postulan la “elocuencia expresiva” del saxofón hace intervenir una serie de aspectos interrelacionados que dan cuenta de la aceptación de las reglas del juego del campo tanto de parte de los agentes involucrados en la trayectoria que llevó a la aceptación del saxofón en el ámbito de la música académica como de los propios autores que escriben estos relatos y establecen discursivamente el valor de las cualidades sonoras del instrumento. Entre los aspectos referidos se encuentran: el lugar otorgado a las instituciones de formación musical como espacios de inculcación de hábitos que posibilita el reconocimiento y la producción de las sonoridades consideradas adecuadas; el uso de categorías que delimitan lo que califica como buen sonido atribuyéndole no sólo cualidades estéticas sino éticas; la centralidad de formatos instrumentales canonizados –la orquesta sinfónica y el cuarteto de cuerdas–

como referentes para establecer similitudes entre sus cualidades sonoras y el potencial expresivo del saxofón; el tratamiento del periodo previo a la época dorada del saxofón como un momento de auge y popularidad del instrumento pero, pese a ello, no legitimado debido al predominio de expresiones musicales populares; el contraste entre el ámbito de la música académica y las músicas populares (principalmente el jazz) y sus correspondientes sonoridades, marcado discursivamente por categorías que construyen distinción con la finalidad de argumentar una supuesta superioridad que caracterizaría a la primera; y el proceso continuado de modelación sonora en el saxofón a partir de la convergencia de un jazz cada vez más “academizado” y de la música contemporánea.

CAPÍTULO IV. PRIORIDAD DEL SAXOFÓN ALTO

En este capítulo se abordan las razones que han conducido a priorizar la enseñanza del saxofón alto en el ámbito académico al grado de llegar a ser considerado como “el instrumento del conservatorio” por encima del resto de los miembros de la familia. Para empezar, se proporcionan algunos de los aspectos relacionados con la técnica del instrumento y se muestra que desde esta perspectiva no se justifica la primacía del alto en la enseñanza. Seguidamente, se examina el papel desempeñado por intérpretes pioneros del saxofón “clásico” en la preeminencia que actualmente tiene el alto. A partir de las acciones de dichos saxofonistas se muestra la confluencia de aspectos relacionados con la lógica del canon y con el juego del campo en la validación del saxofón alto. Finalmente, se exponen algunos planteamientos que cuestionan las nociones en torno a las cuales se ha validado al saxofón en la música académica y se propone que dichos planteamientos dan cuenta de un escenario en el que el canon es disputado.

UNA TÉCNICA COMÚN A TODOS LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA DEL SAXOFÓN

Los autores coinciden en que la técnica requerida en la ejecución del saxofón no es sustancialmente diferente para cada uno de los miembros de la familia de saxofones. Entre los aspectos señalados como susceptibles de diferencia se encuentra lo concerniente a la embocadura. Al respecto, Horch apunta que tanto la articulación como la embocadura “requieren sensibilidad y ajuste” (1998, p. 86). Pero el grado de ajuste es puntualizado por Larry Teal quien explica que la embocadura es básicamente igual en todos los saxofones; la diferencia radica fundamentalmente en la medida, pero no se necesita una alteración mayor de técnica para pasar de un instrumento a otro. Pese a que la posición de los labios y la lengua en la boquilla requieren una leve adecuación, las instrucciones de base para la emisión del sonido permanecen (Teal, 1997, p.

13). Por tal razón, se puede “pasar cómodamente de un saxofón a otro con el mismo timbre y obtener el matiz, la afinación, la sensibilidad y la sensación deseadas”, según Chautemps *et al.* (1998, p. 75). Tse coincide con lo planteado, si bien agrega que la cantidad de aire requerida en uno y otro saxofón es diferente. Explica que la redondez de la embocadura no cambia, pero sí la rigidez muscular de los labios. Conforme el círculo de la primera se expande, la cavidad oral también lo hace, por lo que el volumen de aire necesario aumenta (en Erdmann, 2007, pp. 31-32).

Ahora bien, Teal señala que entre más pequeña es la boquilla, hay mayor sensibilidad de respuesta a cualquier variación en la presión de los labios. En los saxofones barítono y bajo los cambios de afinación derivados de la presión labial son menores, por lo que el ejecutante puede llegar a descuidar la correcta embocadura, y esto, a su vez, puede redundar en problemas de sonido y de control de afinación al cambiar a un saxofón más pequeño. De modo que pasar de un alto a un barítono o tenor es más sencillo. No obstante, reitera que el cambio entre uno y otro de los saxofones, en realidad, no debe ser problemático y que todos los casos requieren un proceso de adaptación (Teal, 1997, p. 95). El argumento de Teal, de cualquier modo, no justifica la prioridad que tiene el saxofón alto en la enseñanza, ya que si la boquilla más pequeña responde con mayor sensibilidad a las variaciones en la presión de los labios, el saxofón soprano tendría que ser el más adecuado para iniciar el aprendizaje.

Puede decirse, entonces, que la técnica de la familia del saxofón es común a todos sus miembros. El concepto de producción del sonido y la digitación son idénticos e incluso la embocadura es igual. El paso de un instrumento a otro requiere ciertos ajustes pero esto concierne a todos.¹ El propio Mule afirmó que muy probablemente es más sencillo para un intérprete de saxofón cambiar a los demás miembros de la familia de lo que es para un clarinetista pasar a un

¹ A diferencia de la mayoría de los autores revisados, Nichols considera que los saxofones alto y tenor son muy diferentes “en su naturaleza”. El tenor debe ser tratado como un instrumento independiente y no como una extensión del alto, afirma, ya que su embocadura es más relajada, requiere mucho más aire y el vibrato debe ser más lento (1993, p. 24). No obstante, este planteamiento tampoco justifica la prioridad otorgada al saxofón alto, ya que si son tan diferentes y debieran ser tratados como instrumentos independientes, el aprendizaje del alto no garantiza un paso sencillo al tenor.

clarinete bajo (en Gibson, 2002, p. 10). En este punto cabe señalar que, de hecho, los métodos para saxofón no especifican estar elaborados para un miembro de la familia en particular. En ellos se describen cuestiones acerca del ajuste en la embocadura, pero se hace de manera general y se asume que ello se aplica por igual a todos los saxofones.²

Algunos autores intentan explicar la prioridad otorgada al saxofón alto en los conservatorios y las universidades desde otros ángulos. Nichols, por ejemplo, argumenta que los saxofones tenor son más caros que los altos y también más pesados para los jóvenes principiantes (1993, p. 24). Liley por su parte opina que el desplazamiento de saxofones como bajos y barítonos por el alto puede haber sido “inevitable”, en virtud de que para garantizar el futuro de un instrumento es necesario que haya un gran número de intérpretes. Bajo esta consideración, el alto es una elección más lógica por ser más pequeño, más cómodo y más barato (1998a, p. 14). Llama la atención que en este tipo de razonamientos, los autores dejen fuera al saxofón soprano cuyo tamaño, comodidad y precio lo harían “lógicamente” más adecuado que el resto, incluyendo al alto.

EL PAPEL DE LOS INTÉRPRETES EN LA VALIDACIÓN DEL SAXOFÓN ALTO COMO “INSTRUMENTO DE CONSERVATORIO”

En la precitada entrevista que David J. Gibson hizo a Marcel Mule, el entrevistador preguntó acerca de la razón que ha llevado a priorizar la enseñanza del saxofón alto en los conservatorios. Tras repasar algunos de los argumentos expuestos previamente, que como hemos visto no se sostienen, Mule comenta que la carencia que había de obras para los otros saxofones lo llevó a plantearse la suficiencia de utilizar el saxofón alto, ya que éste era el

² Una excepción a lo que aquí se afirma la constituyen los métodos que se enfocan en las técnicas extendidas porque varias de ellas sí dependen de aspectos particulares de cada saxofón de la familia. En este caso, todos los saxofones son igualmente prioritarios.

instrumento de la familia para el que se habían escrito más obras y también el más empleado en la orquesta (en Gibson, 2002, p. 11). Así que nuevamente el repertorio es un elemento de legitimación, esta vez para validar la primacía del saxofón alto en el ámbito de la música académica y en las instituciones de formación musical.

De acuerdo con Chautemps *et al.*, desde los inicios de la enseñanza del saxofón en el Conservatorio de París (1857) se publicaron anualmente “fragmentos de concurso” escritos para los saxofones soprano, alto, tenor y barítono, y aclaran: “instrumentos impuestos en las bandas militares”. Más tarde, continuaron las publicaciones pero exclusivamente para el saxofón alto (1998, p. 35). Los autores consignan el año 1857 pero, como fue aclarado en capítulo I, en esa época las clases de saxofón realmente no formaba parte del programa de estudios del Conservatorio. Si bien se llevaban a cabo en las instalaciones de dicha institución, la instrucción estaba dirigida únicamente a los estudiantes militares cuya práctica musical se desarrollaba en el contexto de las bandas. Estas clases fueron suspendidas en 1870. Las publicaciones de fragmentos de concurso para los distintos saxofones deben haberse llevado a cabo durante ese periodo, dado que la formación de las bandas demandaba que se cubriera la enseñanza de distintos miembros de la familia por igual.

No fue sino hasta 1942 que la clase de saxofón se instauró como parte del plan de estudios del Conservatorio, con Marcel Mule al frente de la misma. Es seguramente en ese momento cuando las referidas publicaciones comenzaron a destinarse exclusivamente al saxofón alto. El propio Mule comentó que a falta de repertorio para los otros miembros de la familia consideró que “el alto era suficiente” (en Gibson, 2002, p. 10). No obstante, repertorio había, pues el ejercicio de las bandas militares había sido alimentado por piezas escritas para los diferentes saxofones. Villafruela apunta al respecto:

Si bien entre 1840 y 1920 existen obras para saxofón compuestas por los creadores de la época, es a partir de la década de 1930 que podemos hablar del comienzo del saxofón de concierto en Europa y Estados Unidos. Esto ocurrió gracias a la labor fundamental de ciertos intérpretes que, al convertir al saxofón en su medio de expresión, tenían que enfrentar el tema de la carencia de obras para el instrumento, problema que tuvieron que abordar en dos

aspectos: hacer transcripciones y arreglos de obras, originalmente creadas para otros instrumentos y ya implantadas en la literatura musical clásica, o seguir otro camino, más difícil pero más creativo, el de abordar a los compositores de su época y convencerlos para que escribieran música para el saxofón, y de esta manera consagrarlo como un instrumento válido para la música docta. (Villafruela, 2007, p. 199).

Cabe recordar, una vez más, que el modelo instaurado por el Conservatorio de París se centraba en la enseñanza de los instrumentos de la orquesta sinfónica. El saxofón no comienza a ser considerado como un instrumento de concierto sino a partir de la década de 1930. Únicamente su estatus como instrumento de concierto justificaba su inserción en el Conservatorio. Como apunta Villafruela el papel de los intérpretes para motivar la composición de obras que permitieran al saxofón alcanzar dicho estatus fue central. Habría que añadir que los tres saxofonistas más reconocidos y a quienes les fueron dedicadas muchas de las obras que hoy conforman el repertorio estándar –Marcel Mule (Francia 1901-2001), Sigurd Rascher (Alemania 1907- Estados Unidos 2001) y Cecil Leeson (Estados Unidos 1902-1989)- se destacaron principalmente como intérpretes del saxofón alto.³

La validación del saxofón como un instrumento de concierto implicó una distinción en relación a la práctica musical de las bandas militares, pero también, como hemos visto, en relación al jazz y otras expresiones populares. Ahora bien, esta diferenciación no se llevó a cabo sólo mediante la separación de repertorios, sino también por el privilegio de un tipo de saxofón. Como hemos visto, en las bandas militares se empleaban varios tipos de saxofones. Asimismo, Chautemps *et al.* apuntan que el jazz diversificó el uso de estos instrumentos; en cambio, el repertorio “clásico” se concentró básicamente en el alto (1998, p. 58). De modo que el reconocimiento del saxofón en el ámbito de la música académica requirió someterse a la lógica de diferenciación que delimita las fronteras del campo. Dado el protagonismo en este proceso de

³ Chautemps *et al.* señalan: “En Europa, dos virtuosos de personalidades complementarias se encargaron de establecer el ‘saxofón clásico’: Marcel Mule y Sigurd Rascher. Hasta entonces el saxofón sería utilizado por instrumentistas poco conocidos. Del siglo XIX citemos: Soualle, Francois Cokken (1801-1875), Henri Wuille (1822-1871), Louis Mayeur (1837-1894); y del primer tercio del siglo XX: Francois Combelle (1880-1953), Gustav Bumcke (1876-1963)” (1998, p. 22).

intérpretes destacados en la ejecución del saxofón alto, éste fue instalado como “el instrumento de conservatorio” y “el instrumento solista” (Perrin, 1977, p. 29) casi por definición.

Dryer-Beers apunta que ninguna discusión sobre el desarrollo del saxofón en el siglo XX puede pasar por alto la influencia de Sigurd Rascher y Marcel Mule, cuyo estilo musical, considera, es actualmente visto como un “legado” para las generaciones que les siguieron (1998, pp. 41-42). Trier también se refiere a estos intérpretes para afirmar que, en un momento en el que el saxofón no gozaba del interés de los compositores “eminentes” por la asociación de este instrumento con la música popular y el jazz, su entrada en escena contribuyó a “la causa del saxofón en la orquesta” (1998, p. 103). Estas afirmaciones son compartidas por Etheridge, quien señala que la mayor parte de las obras “clásicas” para el saxofón compuestas entre 1930 y 1950 fueron dedicadas a Mule, Rascher y Leeson, cuyos esfuerzos hicieron que el instrumento fuera “digno de estudio en las más altas instituciones de enseñanza en todo el mundo” (2008, pp. 17-18).

A continuación presentamos un listado de las obras del repertorio estándar para saxofón que fueron dedicadas a Mule, Rascher y Leeson. De este listado, con excepción de la *Fantasia* para saxo soprano de Villalobos y el *Concerto Op. 50 para saxofón tenor* de Burnet Tuthill todas las obras fueron escritas para saxofón alto.

Obras dedicadas a Marcel Mule

Concerto for saxophone and orchestra – Pierre Vellones

Scaramouche Op. 165c – Milhaud

Concertino for alto saxophone, string and percussion – Eugène Bozza

Ballade for alto saxophone and orchestra – Henri Tomasi

Fantasia op. 630 for soprano saxophone – Villalobos

Aria – Eugène Bozza

Sonatine sportive Op. 63 – Alexander Tcherepnin

Sicilienne – Pierre Lantier

Improvisation et Caprice - Eugène Bozza

Caprice en forme de valse – Paul Bonneau

Tableaux de Provence – Paule Maurice

Cocerto – Ida Gotkovsky

Prélude, Cadence et Finale – Alfred Desenclos

Obras dedicadas a Sigurd Rascher

Concertino da Camera – Jacques Ibert

Konsert Op. 14 – Lars Erik Larson

Concerto for alto saxophone and orchestra – Henry Brant

Ballade for saxophone, strings and piano – Frank Martin

Concerto en Mi bemol Op. 109 – Alexander Glazunov

Concertino for alto saxophone and orchestra – Roman Palester

Concerto Op. 6 for alto saxophone and orchestra – Edmund Von Borck

Introduction, Variations and Rondo – Jorgen Liebenberg Bentzon

Concerto Op. 38 – Will Eisenmann

Saxo-Rhapsody for alto saxophone and string orchestra– Eric Coates

Concerto – Ingolf Dahl

Introduction and Samba – Maurice Whitney

Concertino (Aeolian song) – Warren Benson

Elégie et rondeau – Karel Husa

Air and Scherzo – Henry Cowell

Konzerstück – Paul Hindemith

Partita Op. 99 – Alois Hába

Obras dedicadas a Cecil Leeson

Concerto Op. 26 – Paul Creston

Sonata Op. 19 – Paul Creston
Concerto for saxophone and orchestra – Janomir Weinberger
Concerto for saxophone and orchestra – Edvard Moritz
Sonata for Alto Saxophone and Piano – Lawson Lunde
Concerto Op. 50 for tenor saxophone – Burnet Tuthill
Sonata for Alto Saxophone and Piano Op. 20 – Burnet Tuthill
Sonata for alto saxophone and piano - Garland Anderson
Sonata no. II for alto saxophone and piano, op. 103 - Edvard Moritz
Trio concertante for violin, alto saxophone and piano - Leon Stein
Sonata for alto saxophone and piano, op. 96 - Edvard Moritz
Trio sonata for violin, alto saxophone and piano - Robert Sherman⁴

A partir del modo como los autores describen el papel desempeñado por los intérpretes se puede observar que surgen varios de los tópicos que han sido tratados a lo largo de esta tesis: los compositores “eminentes” y las obras “clásicas” que constituyen un repertorio canonizado, la delimitación de fronteras del campo mediante la distinción de ámbitos musicales diferenciados, la centralidad de las instituciones de enseñanza como espacios de legitimación, la década de los treinta como un momento a partir del cual el repertorio para saxofón instala al instrumento en el ámbito orquestal y académico y el “legado” de intérpretes que configura una tradición. Todos estos aspectos confluyen en la validación del saxofón en general, pero de manera particular del alto.

La manera en la que confluyen los aspectos enunciados arriba para otorgar primacía al saxofón alto se sintetiza en lo planteado por Perrin quien, al precisar que una vez aislado del jazz el instrumento comenzó a recibir la atención de músicos “famosos” y apareció en el formato de concierto, afirma: “El timbre más completo, el más significativo es evidentemente el del saxo

⁴ Cfr. Villafruela, 2007, pp. 29-37; Chautemps *et al.*, 1998, 22-24; Dryer-Beers, 1998, pp. 39-44; Liley, 1998b, pp. 55-59; Pituch, 1998, pp. 15-56.

alto”. La emergencia de este miembro de la familia en el ámbito orquestal evidenció “una sustancia magnífica y musical” y una “elegancia melódica” cuya “sutileza” se asemejaba a la del violín y de la voz humana (1977, p. 16).

A partir de una relación metonímica que vincula al saxofón alto con sus intérpretes, es posible considerar que las apreciaciones de los autores en torno a los alcances interpretativos de estos saxofonistas recaen sobre todo en ese miembro de la familia. Villafruela señala que Mule fue quien primero utilizó los recursos del saxofón “en un plano altamente artístico y los presentó con indiscutible nobleza en la interpretación”. Las grabaciones de sus ejecuciones son “la mejor muestra de sensibilidad, estilo, fraseo musical y buen gusto” (2007, p. 31). Chautemps *et al.* apuntan que el saxofonista francés poseía un magistral virtuosismo y legó “la sonoridad, de luminosidad notable, asociada a un estilo de ejecución de soltura, naturalidad y sobriedad ejemplares” (1998, p. 23). Sobre Sigurd Rascher, Pynenborg escribió: “mantiene al saxofón en una esfera de dignidad y belleza” (en Kochnitzky, 1949, p. 45). Y sobre Leeson, Chautemps *et al.*, afirman que promovió “las formas más consumadas de la expresión musical ‘clásica’ del saxofón” (1998, p. 24).⁵

LA ESCUELA FRANCESA DE SAXOFÓN

De acuerdo con Ritterman, en el ámbito de la interpretación musical se emplea el término “escuela” para identificar determinados enfoques de la expresión musical, técnicas de ejecución, elecciones de repertorio y en algunos casos incluso el modo de organizar el currículum (2006, p. 103). Desde esta perspectiva, Sions (1994) señala que ha habido una diferencia en el desarrollo

⁵ Según Miguel Villafruela, Paul Creston, quien escribió la *Sonata Op. 19* para saxofón y piano dedicada a Cecil Leeson, comentó sobre este último lo siguiente: “Antes de nuestro encuentro, siempre había considerado el saxofón alto como un instrumento desagradable con una sonoridad de zumbido que me irritaba, incapaz de casarse con ningún otro instrumento o ninguna forma de expresión. Pero después de haber escuchado la exposición del Sr. Leeson sobre las cualidades potenciales del instrumento, me percaté que cualquier instrumento en las manos de un maestro es hermoso [...]. En sus objetivos de presentación, el Sr. Leeson repetía siempre esta observación, que había oído: ‘debe haber mucha buena música para el saxofón, pero aún no se ha creado’. La razón primordial de sus conciertos no era para aumentar su gloria personal de artista, sino era un rezo entusiasta para que el saxofón fuera admitido como un digno miembro de una sociedad musical respetada” (Creston en Villafruela, 2007, p. 37).

de la ejecución del saxofón en lo que denomina la “escuela alemana/americana”⁶ y la “escuela francesa”. En lo que respecta a esta última, la literatura sobre el saxofón en general atribuye su desarrollo a Marcel Mule. Perrin, por ejemplo, escribe que sólo este saxofonista tuvo la capacidad para “traducir el estilo francés por excelencia”, pues supo “liberar el estilo puro y elegante, el delicado fraseo del clásico y del moderno” (1977, p. 100).

El propio Mule se autoproclamó como fundador de la Escuela francesa. En la entrevista con Gibson afirma que aquélla realmente existe y que es “su” escuela. Y explica que hubo saxofonistas buenos antes que él y que entre ellos había escuchado a intérpretes americanos pero, agrega, “no estaban orientados hacia la verdadera música clásica”. En cambio Mule hacía que el saxofón compitiera con otros instrumentos por un lugar en la orquesta. Eso no ocurría con los que tocaban “música ligera popular”. Él trataba de tocar obras “más serias” en su intento por lograr que un instrumento que “estaba bastante descuidado” alcanzara su “título de nobleza”. Desde su punto de vista: “Ésa es la Escuela francesa” (en Gibson, 2002, pp. 14-15).⁷

Una vez más, en lo dicho por Mule aparecen algunos de los tópicos tratados aquí. El saxofonista habla de un momento en el que, a pesar de haber habido buenos saxofonistas, no había una orientación hacia la música clásica. Las obras “serias” a las que se refiere son las compuestas por las personalidades del ámbito académico pues eran las que permitían que el saxofón estuviera en condiciones de competir por un lugar en la orquesta. Estas condiciones también incluían el cultivo de “un tono de buena calidad y expresivo”,⁸ de un tono caracterizado por un “refinado” vibrato que él mismo incorporó en el saxofón clásico. Estos aspectos eran trabajados por él con sus alumnos en las clases del

⁶ De acuerdo con Sions, la escuela alemana/americana estaría representada por Sigurd Rascher, la francesa por Marcel Mule, y hay autores que se refieren a una escuela americana, que estaría representada por Cecil Leeson y Larry Teal.

⁷ Mule, además, cuestiona la existencia de una Escuela americana. Según él, fue a partir de un concurso que se realizó en Ginebra. En él participaron algunos alumnos suyos que, en esa ocasión, no destacaron mucho. En cambio, unos estudiantes de Estados Unidos tocaron mejor. Eso condujo a que al día siguiente un periódico postulara la existencia de una escuela francesa y otra americana. Para el saxofonista francés, el hecho era “divertido” porque “la escuela americana consistía de dos o tres saxofonistas” que él había tenido como estudiantes (en Gibson, 2002, p. 15).

⁸ Como vimos en el capítulo III.

Conservatorio de París de las que fue fundador. Pero debe recordarse que, en este contexto, a Mule le pareció que para la enseñanza del instrumento “era suficiente el alto”. Así, se puede observar que la prioridad del saxofón alto frente a los otros miembros de la familia, está atravesada por la lógica del canon y por el juego del campo que describimos a lo largo de esta tesis para el saxofón en general.

EL CANON EN DISPUTA

Marcel Mule consideró que el saxofón alto “era suficiente”. No obstante, Chautemps *et al.* cuestionan la primacía que se le ha otorgado a este instrumento en el ámbito de la música académica. Ante lo que ven como una falta de interés por parte de los compositores en el resto de saxofones de la familia, se preguntan: “¿Carencia de instrumentistas? ¿Falta de atractivo para compositores? ¿Sumisión a lo acostumbrado y ya establecido?” (1998, p. 18). Los autores explican, como se apuntó anteriormente, que el repertorio “clásico” para saxofón se concentró principalmente en el alto, mientras que el jazz empleaba saxofones diversos, si bien los músicos se especializaban en alguno de los miembros de la familia. La música contemporánea, agregan, considera a toda la familia de saxofones y exige de los intérpretes que la practican, no muy numerosos aún por cierto, que posean todos o la mayoría de estos instrumentos (1998, p. 58).

El cuestionamiento que Chautemps *et al.* hacen se extiende al modelo interpretativo instalado que se configuró en un afán por emular a otros instrumentos de la orquesta. Consideran que el saxofón es un instrumento cuyo aprendizaje no presenta grandes complicaciones al principio, y que de hecho podría continuar por el camino de una relativa sencillez “si no estuviera obligado a comportarse, en el estado actual de la música ‘clásica’, como un instrumento de cuerda para poder responder a las exigencias de una literatura inapropiada”. Al encarar este repertorio inapropiado, surgen dificultades relacionadas con los ataques, pues la tendencia del instrumento a “las

emisiones sibilantes, eslapadas, en diptongo, deben ser severamente castigadas” para alcanzar la simplicidad que priva en el modelo interpretativo del violín. Otras dificultades que surgen están relacionadas con las intensidades y el timbre (1998, p. 58). Básicamente lo que estos autores están cuestionando aquí es nada menos que el ideal sonoro e interpretativo que permitió la inserción del saxofón en el ámbito de la música académica; están cuestionando el “tono de buena calidad”, el “tono expresivo” que haría del saxofón un rival de las cuerdas; el tono que Mule tanto se esforzó en modelar y transmitir a sus alumnos y que ha sido considerado como el rasgo diacrítico del alcance de la “pureza de estilo” en el saxofón.

En el capítulo anterior, al abordar las relaciones de acercamiento entre el jazz y la música académica, apuntamos que el campo se dinamiza mediante la lucha establecida entre los que poseen el capital simbólico y/o cultural y los que aspiran a tenerlo. También señalamos que dentro del campo existen espacios diferenciados que marcan las fronteras internas del mismo, en una especie de disenso dentro del consenso. Pues bien, hasta aquí hemos intentando mostrar el modo como en las estrategias para la validación del saxofón en el ámbito de la música académica las lógicas de construcción de jerarquía del canon fueron asumidas y reproducidas. Asimismo, hemos intentado demostrar que los procesos que condujeron a la primacía del saxofón alto en la enseñanza musical institucionalizada también dan cuenta de esa lógica y de la puesta en escena de las reglas del juego. No obstante, existen voces que cuestionan si no la lógica misma de producción de jerarquía, sí las nociones desde las cuales se juzga lo legítimo. Voces que ponen de manifiesto la lucha por la inscripción de nuevas categorías y nuevas formas de concebir la sonoridad deseada del saxofón; voces que propugnan por la exploración de las posibilidades de todos los miembros de la familia. Es desde esta perspectiva, desde donde consideramos que el canon está siendo disputado.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos intentado mostrar que las estrategias que condujeron a la legitimación del saxofón en el ámbito de la música académica implicaron un proceso de canonización de cierto repertorio y prácticas interpretativas del instrumento, y que estos aspectos se coaligaron principalmente en el saxofón alto, lo que explica la prioridad que se concede a éste en las instituciones de formación musical. En nuestra argumentación hemos propuesto que: 1) el canon, como modelo que instruye, que representa la alta calidad, que perdura y encarna un cierto grado de fuerza moral y ética, es expresión de los esquemas de percepción que conforman el habitus; y 2) el proceso de canonización da cuenta de la dinamicidad y del juego social del campo, de modo que las estrategias para legitimar el saxofón en el ámbito de la música académica ponen de manifiesto la lucha por la apropiación del capital cultural y simbólico dentro del campo, cuyas reglas del juego están dadas por la norma del canon mediante el cual se mide el valor de una obra o práctica.

A partir de la consideración de que el lenguaje es una expresión histórica de la realidad social, es decir, una manifestación ideológica de las relaciones de fuerza que describen dicha realidad (Pêcheux), y de que la academia es el *locus* de producción y preservación del canon, nuestro análisis se basó principalmente en un conjunto de textos producidos por autores cuyo lugar en la estructura de la formación social está determinado por la autoridad que les confiere el hecho de ser individuos provenientes del ámbito académico. El análisis puso de manifiesto la aparición reiterada de tópicos como el repertorio, los intérpretes pioneros, los momentos de inflexión en el desarrollo del saxofón, el ideal sonoro del instrumento, así como categorías oposicionales que establecían diferencias y jerarquías entre campos, obras, compositores, tipos de sonido y periodos en la historia del instrumento.

En el capítulo I señalamos que la enseñanza institucionalizada, tal como se la conoce en la actualidad, surge en un momento histórico asociado al cambio de régimen y al ascenso de la burguesía en Francia, de manera que está unida a los

valores y a la ideología de esta clase social. De este modo, hemos intentado mostrar que la formación musical institucionalizada es parte de una realidad social construida históricamente, realidad social en la que la clase dominante impone como legítimas sus producciones culturales y, por lo tanto, detenta no sólo el capital cultural sino también el capital simbólico. En este marco, los conservatorios de música reproducen un modelo centrado en la enseñanza de los instrumentos de la orquesta sinfónica. Es por esto que los autores analizados construyen un relato en el que la instauración de la clase de saxofón en el Conservatorio de París constituye un momento importante en el proceso de legitimación del instrumento en el ámbito de la música académica, precedido por la instrucción que se llevaba a cabo en el *Gymnase de musique militaire* dirigida a los estudiantes militares. Asimismo, hemos propuesto que en este proceso tanto Adolphe Sax como Marcel Mule fueron agentes cuyas acciones ponen en evidencia su conocimiento e interiorización de las reglas del juego social y la puesta en práctica de dichas reglas para construir el valor del instrumento en un marco institucional. La enseñanza musical en los conservatorios desempeña el papel de reproducción que Bourdieu atribuye a la escuela, por lo que la creación de la clase de saxofón en el conservatorio implicó su inserción en los lugares en que se constituyen las competencias juzgadas como necesarias y donde se forma el precio de esas competencias, es decir los mercados que consolidan lo que es aceptable y despojan de valor a lo que no lo es (Bourdieu, 1988, p. 84).

En el capítulo II examinamos el modo en que la canonización del repertorio para saxofón, uno de los aspectos fundamentales del canon musical, desempeña un papel central en la legitimación del instrumento en el ámbito de la música académica. Vimos que la consolidación del repertorio representativo de obras para saxofón es resultado de acciones realizadas por agentes diversos que se inscriben en los textos analizados en un relato lineal y progresivo que establece un momento fundante a partir del cual el saxofón hace su entrada en el ámbito de la música académica. Ese momento fundante es caracterizado como la “edad de oro” o el “periodo razonado” y constituye un punto de

inflexión en el que compositores “prominentes” comenzaron a crear obras que serían, además, ejecutadas por intérpretes destacados.

El capital simbólico de los compositores preeminentes funciona como argumento para validar al saxofón y ensalzar a su creador. Es así que las valoraciones y adjetivaciones en torno al instrumento por parte de dichos compositores son insertadas en los textos revisados con tal finalidad. Hemos propuesto que este mecanismo no sólo da cuenta del modo como las enunciaciones de ciertas personalidades contribuyó a legitimar el instrumento, sino que recrea dicha legitimidad al ser repetido en cada acto de enunciación configurado por los textos examinados.

También abordamos la manera en que se instaura en el discurso el hecho de que el saxofón, por ser un instrumento relativamente nuevo, carezca de obras antiguas compuestas por los “grandes maestros”. Al respecto, argumentamos que esto da cuenta del peso que el canon tiene como instancia de autoridad. Asimismo, apuntamos que la elaboración de transcripciones de obras de compositores canónicos pone de manifiesto una estrategia para vincular al saxofón con una tradición que, desde esta perspectiva, no posee.

De acuerdo con nuestra lectura, la operación discursiva que hace de la década de los treinta del siglo pasado el punto de inflexión a partir del cual el saxofón comienza a ser validado en el ámbito de la música académica explicita mecanismos de distinción entre el repertorio de “los grandes conciertos” y las piezas pertenecientes al ámbito de la música académica o al repertorio de bandas militares que predominaban antes de dicho periodo. De este modo, apuntamos que la periodización misma del repertorio inscribe una distinción entre los referidos ámbitos y, así, delimita por oposición el campo de la música académica. Establecida dicha distinción, los aspectos que forman parte del marco institucional, como la necesidad de instrucción institucionalizada y la selección de un repertorio que estaría legitimado por corresponder a la exigencia que supone la música del “arte más ambicioso”, son reforzados. Asimismo, las categorías empleadas para caracterizar los repertorios de los distintos campos construyen jerarquías a partir de las cuales se postula la alta

calidad de la música del ámbito académico y el carácter ilegítimo de la música popular. Lo anterior corresponde con el planteamiento de Jean Molino para quien la música académica occidental se atribuye características de pureza, racionalidad y sofisticación, “consignando todos los demás tipos de música a la impureza” (Molino, 2011, p. 116). En el mismo sentido, Felipe Trotta apunta que en la creación musical “erudita” se espera un cierto grado de complejidad armónica-melódica, el cual es afirmado como uno de los signos más indisputados de calidad técnica, accesible únicamente a los iniciados (Trotta, 2011, p. 104). Todo ello nos conduce nuevamente al papel que el canon desempeña en el proceso de legitimación del saxofón ya que, como plantea Citron, funciona como modelo que encarna cierto grado de fuerza moral y ética. También conduce al señalamiento de Koskoff acerca de que la canonización es la institucionalización de ciertas obras frente a otras mediante la imposición de jerarquías de valor arbitrarias. Y, como hemos argumentado, nos lleva a confirmar nuestro planteamiento de que el canon es parte de las estructuras que configuran el habitus. En este sentido, Bourdieu apunta:

Reconocer que toda obra legítima tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y cierta competencia, no es construir en esencia un modo de percepción particular, sucumbiendo así a la ilusión que fundamenta el reconocimiento de la legitimidad artística, sino hacer constar el hecho de que todos los agentes, lo quieran o no, tengan o no tengan todos los medios de acomodarse a ello, se encuentran objetivamente medidos con estas normas. (Bourdieu, 1988, p. 26).

Hemos sostenido también que aún cuando varios de los compositores que crearon obras que integran parte del repertorio para saxofón no son considerados canónicos en sentido estricto, esto no hace sino confirmar la dinámica del campo, en donde el capital cultural está distribuido de manera desigual entre los diversos agentes. Por otra parte, esto no excluye que la lucha por la legitimidad se exprese en un sistema de oposiciones que delimitan las fronteras implícitas del consenso dentro del campo. Es por ello que los mecanismos para posicionar al saxofón y su repertorio de obras en el campo de la música académica reproducen, de cualquier modo, la lógica de construcción de jerarquía de las esferas culturales legítimas, y que esta lógica opera en la

canonización de obras en el espacio particular de la música académica para saxofón.

De acuerdo con la lógica del campo y con base en lo descrito en el capítulo II, consideramos que en el proceso por lograr la validación del saxofón en el ámbito de la música académica, agentes diversos (compositores, intérpretes e incluso los autores analizados) participaron y participan en una suerte de complicidad en torno a un proceso autorizado de distinción cultural que reproduce la jerarquía de las esferas culturales legítimas.

La construcción de las ideas de “elocuencia expresiva del saxofón” y “la pureza de estilo en la interpretación” constituye el eje en torno al cual se articuló nuestro análisis en el capítulo III. Dichas ideas focalizan la validación del saxofón en el ámbito de la música académica en el modelamiento (y prácticamente podríamos decir en el disciplinamiento) de su sonoridad.

Con base en lo anterior, vimos que el reconocimiento y la producción de lo que constituye una buena sonoridad depende de un proceso formativo en espacios de enseñanza musical que forman parte del ámbito institucionalizado que previamente ha definido lo que califica como buen sonido mediante la consagración de ciertas interpretaciones. Asimismo, al examinar el modo en el que los autores se expresan del vibrato, pusimos de manifiesto que éste es concebido como lo que mejor representa la “esencia” del saxofón. No obstante, también mostramos que la apropiación de este recurso en el espacio de la música de concierto es resultado de una acción consciente que modeló el ideal sonoro del instrumento, y que esta acción es contemporánea a la “época dorada” del repertorio para saxofón y apenas adelantada al momento de instauración definitiva de su enseñanza en el Conservatorio de París. Esto nos condujo a plantear que la incorporación de los esquemas que permiten la percepción y producción de un buen sonido se deriva de la inculcación de un habitus, llevada a cabo en el marco de instituciones que conforman el campo de la música académica, y que dichos esquemas se basan en modelos de sonoridad canónicos que se atribuyen valores tanto estéticos como éticos y excluyen otras formas de sonido juzgadas como ilegítimas.

Otro de los mecanismos de validación del saxofón que apelan a su sonoridad, como vimos, consiste en acercar mediante similitudes su potencial expresivo a las cualidades sonoras de instrumentos de larga tradición que forman parte de la orquesta sinfónica. En el mismo sentido, se apela a las características expresivas del cuarteto de saxofones a través de su comparación con el cuarteto de cuerdas, es decir, con el formato de música de cámara más ampliamente reconocido y canonizado. Hemos planteado que dichos mecanismos implican un proceso de modelamiento del sonido, esto es, de construcción de un ideal que se iguala a formas de sonoridad canónicas. Los planteamientos de los autores analizados en torno a la necesidad de emular instrumentos y formatos ya consagrados reproducen la idea de que ciertas disposiciones estéticas son requeridas para producir un tipo de sonido que se considere legítimo.

Las periodizaciones del repertorio de saxofón que establecen a la década de los treinta del siglo pasado como el momento en el que cristalizan esfuerzos en el camino por alcanzar el reconocimiento del instrumento en el ámbito de la música académica son retomadas en el capítulo III pero esta vez para argumentar que dicha instauración discursiva implica un desplazamiento de cierto tipo de composiciones que caracterizaron el periodo inmediato anterior, entre las que destacan las expresiones jazzísticas. Las piezas del ámbito del jazz son sometidas por los autores analizados a una retórica de distinción entre dichas expresiones y la música del ámbito académico con el fin de postular la supuesta superioridad de esta última. En esta operación también las sonoridades del saxofón en uno y otro ámbito constituyen uno de los elementos críticos en los mecanismos de construcción de jerarquías. De este modo, apuntamos, se legitima un tipo de producción cultural y artística y se establecen las fronteras del campo.

Por otra parte, señalamos que actualmente la inserción del saxofón en el ámbito de la música académica incluye su práctica en otros espacios, como el de la música contemporánea, que, siendo del campo, se distancian de las posiciones más ortodoxas. Al mismo tiempo, el jazz ha experimentado un proceso de academización. Ambos espacios, el de la música académica y el del jazz

evidencian ciertos niveles de convergencia que redundan en un proceso continuado de modelación sonora del saxofón. Nuestra lectura al respecto, sostiene que el acercamiento entre los dos espacios revelan algunos aspectos que dan cuenta de la dinámica del campo, de la lucha por definir los criterios de legitimidad entre los que detentan el capital cultural y simbólico y los que aspiran a tenerlo.

Con base en los aspectos tratados en el capítulo III concluimos que el modo en el que los autores analizados postulan la “elocuencia expresiva” del saxofón da cuenta de una serie de elementos interrelacionados que evidencian la aceptación de las reglas del juego del campo (en donde la norma canónica ocupa un lugar central) tanto de parte de los agentes involucrados en la trayectoria que llevó a la validación del instrumento en el ámbito de la música académica como de los propios autores que también establecen discursivamente el valor de sus cualidades sonoras.

La prioridad concedida a la enseñanza del saxofón alto en el ámbito académico, si bien dejó de ser central, fue el detonador de esta investigación. En el capítulo IV analizamos las razones de condujeron a la preeminencia del alto y a que actualmente sea considerado como el “instrumento del conservatorio” por excelencia. En principio, abordamos algunos aspectos relativos a la técnica del instrumento y vimos que los autores revisados coinciden en que ésta no es sustancialmente diferente para cada uno de los miembros de la familia, lo que nos llevó a concluir que desde esta perspectiva no se justifica la primacía del saxofón alto en la enseñanza.

Descartado lo anterior, procedimos a examinar otros aspectos. Así, vimos nuevamente que el saxofón comenzó a ser considerado como un instrumento de concierto a partir de la década de los treinta del siglo pasado. En ese momento se estableció una distinción en relación a la práctica musical de las bandas militares, por un lado, y del jazz y otras expresiones populares, por otro. Tanto las bandas como el jazz empleaban varios miembros de la familia, a diferencia del repertorio clásico que se concentró básicamente en el alto. De modo que el uso privilegiado del saxofón alto en el ámbito de la música

académica fue un elemento de diferenciación que delimitó las fronteras del campo. La razón de que el repertorio clásico se concentrara principalmente en este miembro de la familia se debió en gran medida al papel desempeñado por intérpretes como Marcel Mule, Sigurd Rascher y Cecil Leeson, pues ellos motivaron a los compositores del ámbito académico a crear obras que le permitieran alcanzar un estatus como instrumento de concierto. Dichos intérpretes se destacaron principalmente en la ejecución del saxofón alto.

Sólo su estatus como instrumento de concierto podía justificar la inserción del saxofón en instituciones de enseñanza de la música académica. Esto ocurrió en el Conservatorio de París en 1942, con Marcel Mule al frente de la clase. Al destacarse principalmente como saxofonista de alto, Mule privilegió el estudio de este miembro de la familia. Las obras “serias” utilizadas para el estudio eran las obras compuestas por compositores reconocidos en el ámbito académico. Por otra parte, el ideal de sonoridad del instrumento que, como habíamos apuntado, se obtenía mediante el cultivo de un tono de buena calidad y expresivo caracterizado por un refinado vibrato, fue, en gran medida una modelación operada por el propio Mule, al punto de que estas características se supone que identifican a la Escuela francesa de la que él es fundador.

Todos estos aspectos nos llevan a sostener que la prioridad del saxofón alto frente a otros miembros de la familia está atravesada por la lógica del canon y por el juego del campo. No obstante, también apuntamos que la no estaticidad y la dinámica del campo se puede observar en las enunciaciones y acciones de ciertos agentes que evidencian un cuestionamiento a la primacía del saxofón alto, así como la lucha por la inscripción de nuevas categorías y formas de concebir la sonoridad deseada del instrumento, por lo que consideramos que el canon está siendo disputado.

Con lo dicho hasta el momento esperamos haber demostrado que las estrategias para legitimar al saxofón en el ámbito de la música académica ponen de manifiesto la lucha por la apropiación del capital cultural y simbólico dentro del campo, cuyas reglas del juego están dadas por la norma del canon mediante el cual se mide el valor de una obra o práctica.

Ahora bien, en diversas oportunidades a lo largo de la tesis, hemos sostenido que los autores analizados no sólo describen un proceso de legitimación del saxofón, sino que ellos mismos crean dicha validación y de esta manera se insertan en la lógica de canonización. Nuestra lectura al respecto es que el conjunto de textos arrojan elementos que permiten hablar de una formación discursiva. Se recordará que para Pêcheux, el lenguaje es una manifestación ideológica de las relaciones de fuerza que describen la realidad social que a su vez es construida históricamente, por lo que su propuesta de análisis del discurso está enfocada en analizar el modo como la “memoria discursiva” transfiere los valores dominantes que se proyectan en un momento histórico determinado. Como hemos apuntado, los autores examinados ocupan un lugar en la estructura de la formación social que está determinado por la autoridad que les confiere el hecho de ser individuos provenientes del ámbito académico. En este sentido, el modo en el que el habitus y la aceptación de las reglas del juego del campo construyen su posición como un lugar que detenta el capital cultural legítimo y, por lo tanto, el capital simbólico, constituye aquello que autoriza sus enunciaciones. Pero estos autores, por su parte, suscriben lo dicho en momentos anteriores por individuos a los que también se les reconoce autoridad (compositores, intérpretes, estudiosos). De tal manera que la memoria discursiva se proyecta en sus propias obras transfiriendo los valores dominantes que, en este caso, están configurados en el canon como habitus y en la canonización como juego social del campo.

---- o ----

Consideramos importante aclarar que esta investigación no ha pretendido atacar la tradición de la música académica y sus valores técnicos y estéticos sino más bien relativizarla. Esto se debe a que en la práctica dichos valores son establecidos como universales y se convierten en una manera de discriminar otras expresiones musicales. No obstante, el discurso sobre el saxofón y su práctica interpretativa en la academia responden a una ideología que va de la mano de una serie de motivaciones y de intereses de un campo particular cuya realidad es resultado de un proceso histórico y social determinado. Toda

cultural musical es, hasta cierto punto, etnocéntrica, y por ello sus valores, pese a ser constructos sociales, son naturalizados. En el caso que nos ocupa, el etnocentrismo se manifiesta en la manera en que son usados juicios despectivos hacia otras músicas e igualmente en el modo en que los autores adjudican valores de superioridad a diversos aspectos vinculados al saxofón en el ámbito de la música académica.

La diversidad de prácticas musicales en torno al saxofón –que trascienden el ámbito académico–, la versatilidad del instrumento y su enorme popularidad en entornos musicales diferentes, son aspectos que debieran tener presencia en la enseñanza del instrumento al menos dentro del ámbito universitario. Al sostener esto, no intentamos abonar a la creación de un nuevo canon, sino aportar elementos que permitan entender la contingencia del canon establecido, pues consideramos que de esta manera se abre la posibilidad de un mayor diálogo con otras prácticas y expresiones que pueden llegar a ser muy enriquecedoras y beneficiosas para el propio instrumento, la enseñanza y los estudiantes. Esta tarea, creemos, es fundamental sobre todo en el espacio de las universidades donde, en teoría, no se trata sólo de transmitir conocimiento sino de crearlo, y donde la creación de conocimiento debe estar siempre acompañada de un ejercicio crítico. Como ha demostrado Foucault, la ciencia moderna ha creado opacidades y silencios, por lo que se requiere buscar “regímenes de verdad” alternativos mediante la identificación de otras formas de conocimiento que históricamente han sido delegadas a los márgenes, suprimidas y desacreditadas (Foucault, 2006, pp. 3-52). Esto sólo es posible si somos capaces de poner en cuestión nuestros propios paradigmas.

Lo descrito en esta tesis nos enfrenta a un proceso de construcción de valores y jerarquías cuyo ideal se basa en modelos propios de la música sinfónica; proceso que lleva a establecer una distinción entre lo legítimo y superior y lo ilegítimo e inferior. Estos juicios son producidos desde la práctica académica, por lo que las instituciones de enseñanza musical de este ámbito los inculca y reproduce, asumiendo su racionalidad como algo natural y esencial. Por ello, insistimos, entender de manera crítica el proceso de canonización y la

reproducción del canon dentro de la práctica interpretativa del saxofón en la academia coadyuva a la posibilidad de establecer diálogos con prácticas que han sido marginadas pero que hacen parte de las múltiples posibilidades del instrumento, prácticas que han sido excluidas e inferiorizadas. Como apuntan Sanz y López Cano:

Expresar el juicio personal sobre la música que estudiamos no es un problema de derecho, sino de pertinencia, oportunidad, conciencia, responsabilidad y solvencia profesional [...]. Es necesario hacerlos conscientes, problematizarlos e insertarlos dentro del mismo proceso de investigación, ya sea como objeto de estudio directo (como el caso de la historia de la recepción o crítica al canon) o en el análisis epistemológico del propio trabajo. (Sanz y López Cano, 2011, pp. 21-22).

La tarea, creemos, es detonar en el intérprete saxofonista una vigilancia epistemológica que genere una apertura para aproximarse al instrumento a través de sus historias, valores, contextos, repertorios y recursos diversos.

FUENTES CONSULTADAS

ASHTON, Don. (1998). "In the twentieth century", pp. 20-36. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

AUSTIN, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. España: Ediciones Paidós.

BOURDIEU, Pierre.

_(1985). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Editorial Akal.

_(1986). "The forms of capital". Extraída el 6/II/2013 desde <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm#n12>

_(1988). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid (España): Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

_(1989). "El espacio social y la génesis de las 'clases'". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. III, núm. 7, septiembre, pp. 27-55.

_(2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

_(2007). *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI editores Argentina S.A.

BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude. (1996). *La Reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México D.F.: Distribuciones Fontamara, S.A.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. (1995). "La lógica de los campos", pp. 63-76. En *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.

CALSAMIGLIA Helena y TUSÓN, Amparo. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

CHAUTEMPS, Jean-Louis; KIENZKY, Daniel y LONDEIX, Jean-Marie. (1998). *El Saxofón*. España: SpanPress Universitaria.

CITRON, Marcia. (1993). *Gender and the musical canon*. Great Britain: University Press, Cambridge.

CLARK, Larry y SCHMIDT, Daniel. (2009). *Protocol: A Guide to the Collegiate Audition Process –for Alto Saxophone–*. New York, NY: Carl Fischer.

DE PUELLES Benítez, Manuel. (1993). “Estado y Educación en el desarrollo histórico de las sociedades europeas”. *Revista Iberoamericana de Educación*, núm. 1, Organización de Estados Iberoamericanos, Enero – Abril.

DRYER-BEERS, Thomas. (1998). “Influential soloists”, pp. 37-50. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

DURÁN Lumbreras, Daniel. (2009). “Marcel Mule: Su vida y el saxofón”. *Revista Viento*, No. 11, pp. 34-38, Diciembre. España: PRIMUS S.L.

EISEN, Cliff; BALDASSARRE, Antonio y GRIFFITHS, Paul. (2001). “String Quartet”, pp. 585-595. En Sadie, Stanley. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, volume 24. Oxford, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited.

ERDMANN, Thomas. (2007). “Kenneth Tse”. *Saxophone journal*, vol. 31, núm. 6, pp. 28-33, July/August. USA.

ETHERIDGE, Kathryn. (2008). *Classical saxophone transcriptions: role and reception* [Tesis de maestría]. Florida State University, College of music.

EVERIST, Mark. (1999). "Reception theories, canonic discourses, and musical value", pp. 378-402. En Cook, Nicholas y Everist, Mark. (eds.). *Rethinking music*. New York, United States: Oxford university press.

FERNÁNDEZ, Manuel. (2004). "De cerca... Manuel Miján". *Revista Viento*, núm. 2, pp. 4-8. Diciembre, España: PRIMUS S.L.

FERNÁNDEZ, Manuel. (director). (2008). "La familia del saxofón". *Revista Viento*, núm. 8, pp. 26-27, Junio. España: PRIMUS S.L.

FOUCAULT, Michel. (2006). "¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)". En *Sobre la Ilustración*, Madrid: Tecnos.

GEIJO, María Jesica. (2011). "Evolución del prototipo de saxofón contemporáneo a través de las patentes de la casa Selmer". *Revista Viento*, núm. 13, pp. 8-11. Abril. España: PRIMUS S.L.

GETZ, Noah. (2000). "James Noyes". *Saxophone journal*, vol. 24, núm. 4, pp. 39-45. March/April. USA.

GIBSON, David. (2002). "Marcel Mule's Last Interview, 1990". *Saxophone Journal*, vol. 26, núm. 5, pp. 6-15. May/June, USA.

GIMENEZ, Gilberto. (s/f). "La sociología de Pierre Bourdieu". Extraída el 03/XI/2014 desde <http://www.paginasprodigy.com/peimber/bourdieu.pdf>

HAINÉ, Malou. (1980). *Adolphe Sax : 1814-1894: sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

HORCH, Kyle. (1998). "The mechanics of playing the saxophone: Saxophone technique", pp. 75-87. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

INGHAM, Richard. (ed.) (1998a). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

INGHAM, Richard. (1998b). "The saxophone quartet", pp. 65-74. En Ingham, Richard. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

KOCHNITZKY, Leon. (1949). *Adolphe sax and his Saxophone*. New York: Belgian Government Information Center.

KOSKOFF, Ellen. (1999). "What do we want to teach when we teach music? one apology, two short trips, three ethical dilemmas, and eighty-two questions", pp. 545-559. En Cook, Nicholas y Everist, Mark. (eds.). *Rethinking music*. Oxford, New York: Oxford University Press.

LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. (2005). *La interpretación Histórica de la música: Una Introducción*. Traducción: Luis Carlos Gago Bádenas. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

LEWIN, Gordon. (1998). "The professional player: The undocumented", pp. 109-117. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

LILEY, Thomas.

_(1998a). "Invention and development", pp. 1-19. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

_(1998b). "The repertoire heritage", pp. 51-64. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

LONDEIX, Jean-Marie.

_(1971). *125 years of music for saxophone*. Paris: Alphonse Leduc.

_(1994). *150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical index of music and educational literature for the saxophone: 1844-1994*. Ronkin, B. (ed.). Cherry Hill, NJ: Roncorp Publications.

_(2003). *Répertoire Universel de Musique pour Saxophone 1944-2003*. Cherry Hill: Roncorp Publications.

_(2009). “Desembarco en las islas: Mallorca festival de Saxofón”. *Revista Viento*, núm. 10, pp. 29-30. Junio. España: PRIMUS S.L.

MOLINO, Jean. (2011). “El hecho musical y la semiología de la música”, pp. 111-172. En Gonzalez, Susana y Camacho, Gonzalo. (coords.). *Reflexiones sobre semiología musical*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MURPHY, Sean. (2011). “Saxophone low notes: tips from the masters”. *The instrumentalist*, pp. 27-34. May. Northfield, Illinois.

NICHOLS, Peter. (1993). “The classical tenor”. *Clarinet & Saxophone*, vol. 18, núm. 1, pp. 24-25. March. Great Britain.

PÊCHEUX, Michel. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Traducido por Manuel Alvar Ezquerro. Madrid: Editorial Gredos.

PERRIN, Marcel. (1977). *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. Plan de la Tour (Var): Editions d'aujourd'hui.

PITUCH, David. (1998). *The saxophone sonata in twentieth century America: chronology and development of select repertoire*. [Tesis de doctorado] Northwestern University, School of music.

RITTERMAN, Janet. (2006). “Sobre la enseñanza de la interpretación”, pp. 97-110. En Rink, John. (ed.). *La interpretación musical*, Madrid (España): Alianza editorial, S.A.

ROACH, David. (1998). “The mechanics of playing the saxophone: Jazz and Rock techniques”, pp. 88-93. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

ROUSSEAU, Eugene. (2012). *Marcel Mule: His life & the saxophone*. United States: Jeanné, Inc.

RUEDEMAN, Timothy. (2009). *Lyric-form archetype and the early works for saxophone quartet, 1844-1928: an analytical and historical context for saxophone quartet performance*. [Tesis de doctorado]. New York: Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development, New York University.

RUSSELL Noyes, James. (2000). *Edward A. Lefebre (1835*-1911): preeminent saxophonist of the nineteenth century*. [Tesis de doctorado] Manhattan School of Music.

SADIE, Stanley. (ed.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, volume 23. Oxford, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited.

SAMSON, Jim. (2001). "Canon (iii)", pp. 6-7. En Sadie, Stanley. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, volume 5. Oxford, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited.

SANZ, Juan y LÓPEZ CANO, Rubén. (coords.). (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

SEGELL, Michael. (2005). *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from noisy novelty to king of cool*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

SILGUERO, Josetxo e IBARBARRIAGA, Iñigo. (2009). "¡Feliz aniversario!". *Revista Viento*, núm. 10, pp. 13-16. Junio. España: PRIMUS S.L.

SIMIAN, Charles. (1977). "Preface", pp. 7-8. En Perrin, Marcel. (autor). *Le Saxophone, son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*. Plan de la Tour (Var): Editions d'aujourd'hui.

SIONS, Tony. (1994). "The classical saxophone concerto: essential repertoire". *Clarinet & Saxophone*, vol. 19, núm 1, pp. 38-40. Spring. Great Britain.

SMITH, Andrew. (1994). "On the subject of... Intonation". *Clarinet & Saxophone*, volu. 19, núm. 1, pp. 15-18. Spring. Great Britain.

SPITZER, John y ZASLAW, Neal. (2001). "Orchestra", pp. 530-548. En Sadie, Stanley. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, volume 18. Oxford, Inglaterra: Macmillan Publishers Limited.

STAMBLER, David. (2006). *Selected solo music for saxophone by United States composers: 1975-2005*. [Tesis de doctorado]. Maryland: University of Maryland, College Park.

TEAL, Larry. (1997). *El Arte de tocar el saxofón*. Traducido por Raúl Gutiérrez. Miami, Florida: Summy-Richard Inc.

TRIER, Stephen. (1998). "The professional player: The saxophone in the orchestra", pp. 101-108. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

TROTTA, Felipe. (2011). "Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña", pp. 99-133. En Sanz, Juan y López Cano, Rubén. (coords.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

TSE, Kenneth. (2004, December 14-18). *Golden Tone Defined: Obtaining premium sound from your Saxophonists*, 58th Annual Conference, Midwest Clinic. USA.

TURNER, Nick. (1998). "The mechanics of playing the saxophone: The saxophone family — playing characteristics and doubling", pp. 94-100. En Ingham, Richard. (ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.

VILLAFRUELA, Miguel. (2007). *El saxofón en la música docta de América latina*, Chile: Gobierno de Chile consejo nacional de la cultura y las artes.

WEBER, William. (1999). "The history of musical canon", pp. 336-355. En Cook, Nicholas y Everist, Mark. (eds.). *Rethinking music*. Oxford, New York: Oxford University Press.

WILLIAMS, Jane. (2011). *State classical solo contest repertoire lists: an exploratory study and comprehensive list of recommended intermediate alto saxophone compositions*. [Tesis de doctorado]. University of Iowa.