

**La música como elemento legitimador de las
Revoluciones Burguesas del siglo XIX:
estudio histórico, económico y organológico
del saxofón.**

*(The music as legitimistic element of Bourgeois Revolutions:
a historic, economic and organological study of the saxophone).*

Tesis doctoral de José-Modesto Diago Ortega.

Dirigida por el Dr. Joaquín Piñeiro Blanca.

Departamento de Historia Moderna,
Contemporánea, de América y del Arte.

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades.

This thesis has been submitted in fulfilment of the requirements for a PhD degree at the Universidad de Cádiz (Spain). Please note the following terms and conditions of use:

- This work is protected by copyright and other intellectual property rights, which are retained by the thesis author, unless otherwise stated.
- A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.
- This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the author.
- The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the author.
- When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.



**Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.
This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

À ma mère Loreto, avec toute mon affection, ma gratitude et mon amour.

Resumen.

El saxofón se ha convertido en un instrumento popular, asiduo en prácticamente todos los ámbitos artístico-musicales de nuestros días. Su descubrimiento e invención se explica en el contexto de las grandes transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que la burguesía protagonizó en el tránsito del Antiguo al nuevo Régimen.

Este aerófono es muy especial, pues parece ser el único superviviente de las herramientas artísticas concebidas íntegramente en la Revolución Industrial. Por tanto, podremos convenir que fue una invención de las consideradas ‘radicales’ –un producto realmente nuevo y original que, además, generó una actividad económica hasta entonces inexistente-, a diferencia de las incrementales.

El presente trabajo tiene como objetivo principal explicar el origen y primera juventud de este instrumento, así como conectarlo con los avatares de esa época y las acciones que protagonizó la burguesía decimonónica a favor o en contra de su flotación. Es fácil prever que vamos a ir más allá de lo meramente artístico o creativo que cabría esperar para un instrumento de música, adentrándonos en el complejo ámbito de los intereses personales, profesionales y económicos. En otras palabras, ofrecemos argumentos para entender cómo fue descubierto, por qué ha sobrevivido y qué iniciativas o sucesos le proporcionaron legitimidad durante ese tumultuoso y competitivo siglo XIX. Para ello, ha sido fundamental la aplicación de una metodología multidisciplinar y transversal para que los ejes histórico, musical, organológico, social, económico, etc. se entrelacen.

Su alumbramiento está ligado a la Revolución Industrial, concretamente al desarrollo de la metalurgia –un salto en la tecnología para trabajar el latón de manera más precisa- y su codificación socioeconómica y jurídica a partir del sistema de patentes. A la par, la supervivencia del saxofón fue viable por coincidir con y servir a algunas de las nuevas necesidades y ejercicios que en el consumo de la cultura y de la música impuso la burguesía en su ascenso al poder.

Palabras clave: saxofón, Adolphe Sax, Revoluciones Burguesas, tecnología, metal.

Abstract.

The saxophone has become a popular instrument, frequent in virtually every artistic and musical field nowadays. Its invention can be explained in the context of the great social, economic, political and cultural transformations in which the bourgeoisie was involved during the transition from the *Ancien Régime* to the Late modern period.

This aerophone is very a peculiar, since it seems to be the only survivor from the instruments conceived during the Industrial Revolution. Therefore, it could be said that the saxophone was a ‘radical’ invention unlike the incremental ones. It not only became a truly new and original instrument, but also developed into a product that created a new commercial activity.

The present study aims to explain the origin and first days of this instrument, as well as connecting its existence with the vicissitudes of that time and the actions that the nineteenth-century bourgeoisie conducted in favour of or against its accomplishment. It becomes clear that the pure artistic and creative aspects that can be expected when studying a musical instrument will be surpassed in order to examine closely the complex conditions entailed by personal, professional and economic interests. In other words, we offer arguments in order to better understand how the saxophone was invented, why it has survived and which actions or events gave it legitimacy during the turbulent and competitive nineteenth century. To that purpose, a multidisciplinary and cross-curricular methodology has been applied so that the historic, musical, organological, social, economic, etc. cores ideas can interweave.

The birth of the saxophone is bound to the Industrial Revolution, mainly about an improvement in metallurgy –a technological advance to work brass with more accuracy- and its socioeconomic and juridical codification based on the patents system. Furthermore, the survival of the saxophone was viable because it coincided with the new necessities imposed by the rising bourgeoisie on the consumption of culture and music.

Keywords: saxophone, Adolphe Sax, Bourgeois Revolutions, technology, brass.

Abreviaturas.

A [o Alt]: saxofón alto, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, S, T, B, Baj o Cbaj.

a.C.: antes de Cristo.

AATB: cuarteto de saxofones (dos altos, tenor y barítono).

AATT: cuarteto de saxofones (dos altos y dos tenores).

Accord: acordeón.

ACIMV: Association des Collectionneurs d'Instruments de Musique à Vent.

ad lib: *ad libitum* o a voluntad.

AIAS: Association Internationale Adolphe Sax de Dinant (Bélgica).

AM: Armenia.

aprox.: aproximadamente.

AR: Argentina.

art.: artículo o artículos.

Asx: un saxofón alto $Mi\flat$; aunque precedido de un número, indica su cantidad. (Unido a un guion y con la letra F [Asx-F] se refiere a que está afinado en Fa).

AT: Austria.

B [o Bar]: saxofón barítono, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, S, A, T, Baj o Cbaj.

Baj: saxofón bajo, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, S, A, T, B o Cbaj.

BajSx: un saxofón bajo en $Si\flat$; aunque precedido de un número, indica su cantidad. (Unido a un guion y con la letra C [BajSx-C] se refiere a que está afinado en Do).

Band: banda.

Bass: contrabajo [o instrumento de cuerda grave].

BbCl: clarinete en $Si\flat$.

BbSx: saxofón en $Si\flat$.

BE-Brux-MIM: *Musée des Instruments de Musique* (o *Muziekinstrumentenmuseum*) de Bruselas.

BE: Bélgica.

BG: Bulgaria.

BHVP: Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

BL: British Library.

BnF: Biblioteca nacional de Francia.

BPL: Boston Public Library o Biblioteca Pública de Boston.

BR: Brasil.

Bsx: un saxofón barítono en $Mi\flat$; aunque precedido de un número, indica su cantidad. (Unido a un guion y con la letra F [Bsx-F] se refiere a que está afinado en Fa).

C: centígrados.

c: céntimos o centavos.

CA: Canadá.

ca.: *circa* [cerca de].

cám.: cámara.

cap.: capítulo.

Cbaj: saxofón contrabajo, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, S, A, T, B o Baj.

CbajSx: un saxofón contrabajo; aunque precedido de un número, indica su cantidad.

cd.: disco compacto.

cds.: discos compactos.

Cf.: *Confer* [Compárese o confróntese].

Cfgt: contrafagot.

CH: Suiza.

CH-MAH: Musées d'Art et d'Histoire de Ginebra.

Cía.: Compañía.

Cie o C^{ie} o C^e: *Compagnie* [Compañía].

cit.: citado o citando.

CL: Chile.

cl: un clarinete; aunque precedido de un número, indica su cantidad.

ClBaj: clarinete bajo.

cm: centímetro/s.

Co.: *Company* [Compañía].

col.: color.

Coll.: colección, colección de.

Coord.: coordinador/a.

Cornet: corneta.

CU: Cuba.

CZ: República Checa.

d.C.: después de Cristo.

DD/MM/AAAA: día, mes y año, para fechas con formato abreviado.

DE-Berlin-MM: Musikinstrumenten-Museum (o Museo de los Instrumentos de Música) de Berlín.

DE-Frankfurt-MV: Colección Reka-Sammlung historischer Musikinstrumente del Museo Viadrina de Frankfurt.

DE-Leipzig-MMI: Museum für Musikinstrumente de la Universidad de Leipzig.

DE-Markneukirchen-MM: Musikinstren Museum de Markneukirchen.

DE-Munich-DM: Deutsches Museum de Múnich.

DE-Munich-St: Stadtmuseum de Múnich.

DE-Nuremberg-GNM: Germanisches Nationalmuseum (o Museo Nacional Germano) de Núremberg.

DE-Stuttgart-MIM: Musikinstrumentenmuseum de Stuttgart.

DE-Tübingen-MI: Musikwissenschaftliches Institut de Tubinga.

DE: Alemania.

Der.: Derecho.

Dir. o dir.: Director, bajo la dirección de, dirigido por. (En plural, Dirs.).

DK: Dinamarca.

Dr.: Doctor.

Dra.: Doctora.

DZ: Argelia.

EbSx: saxofón en Mi \flat .

ed.: edición, editor, editado por, editorial; también en plural.

EE: Estonia.

EEUU: Estados Unidos de América.

EH: *English Horn* o corno inglés.

Electr: eléctrica, electrónica o música electrónica.

ES-Barcelona-MM: Museu de la Música de Barcelona.

ES: España.

etc.: etcétera [y todas las demás cosas].

Exc.: Excelentísimo/a.

Exp.: Expediente.

Fgt: fagot.

FI: Finlandia.

Fl: flauta.

FR-Paris-MM: Musée de la Musique de París.

FR: Francia.

fr: francés o francos.

GR: Grecia.

Guit: guitarra.

h: horas.

Harp: arpa.

Hn: *horn* o trompa.

HR: Croacia.

HU: Hungría.

hz.: hercios.

Ibid.: *ibidem* [en el mismo lugar].

ID: Indonesia.

Id.: *idem* [igual, el mismo, lo mismo].

IL: Israel.

Impr.: *Imprimerie* o imprenta.

IMSLP: International Music Score Library Project.

incl.: Incluyendo o incluido.

INPI: Institut National [francés] de la Propriété Industrielle o Archives INPI.

INR: Institut National Belge de Radiodiffusion.

instr.: instrumento, instrumentos, instrumental.

IT: Italia.

JAMIS: *Journal of the American Musical Instruments Society*.

JdD: *Journal des débats* o *Diario de los debates*.

JMO: *Journal militaire officiel* [de Francia].

JP: Japón.

jr: *junior* [joven].

kg: kilogramos.

km: kilómetro, kilómetros.

L1: Dedo índice de la mano izquierda.

L2: Dedo corazón de la mano izquierda.

L3: Dedo anular de la mano izquierda.

L4: Dedo meñique de la mano izquierda.

LT: *Left thumb* o dedo pulgar de la mano izquierda.

LA: Los Ángeles, California.

Ld'H: ordre national de la Légion d'Honneur.

lot.: lote.

LT: Lituania.

LU: Luxemburgo.

m: metro o metros.

M.: *Monsieur* o *Maître* [Señor o letrado].

min.: minuto o minutos.

Mlle o M^{lle}: *Mademoiselle* [Señorita].

mm: milímetros.

MM.: *Messieurs* o señores.

Mme o M^m: *Madame* [Señora].

MX: México.

n.: nacido/a en.

narr: narrador.

NL: Holanda.

NL-Ámsterdam-Rijks: Rijksmuseum de Ámsterdam

NO: Noruega.

nº: número, números.

NY: ciudad de Nueva York o Estado de Nueva York.

NYPL: The New York Public Library o Biblioteca Pública de Nueva York.

NZ: Nueva Zelanda.

O: Original.

oblig: obligado.

op. u opp.: obra u obras.

op. cit.: *opus citatum* [obra citada].

Org: órgano.

Orq u orch: orquesta.

p. ej.: por ejemplo.

p.: página.

PanFl: flauta de pan.

pat.: patente, patente de, patentado.

PE: Perú.

Perc: percusión.

PhD: Philosophiæ doctor o Doctor/doctorado.

Picc: pícolo.

PL: Polonia.

Pno: piano.

pp.: páginas.

prod.: producido por, productor.

prof.: profesor, profesores.

PT: Portugal.

pub.: publicado, publicado en.

R1: Dedo índice de la mano derecha.

R2: Dedo corazón de la mano derecha.

R3: Dedo anular de la mano derecha.

R4: Dedo meñique de la mano derecha.

RT: *Right thumb* o dedo pulgar de la mano derecha.

R.C.S.M.M.: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

RAE: Real Academia Española de la Lengua.

ref.: referido.

rep.: reproducido/a.

RGMP: Revue et Gazette Musicale de Paris [Revista y Gaceta Musical de Paris].

RO: Rumania.

RS: Serbia.

RU-St.Petersburg-MTM: Museum of Musical Theatre & Music de San Petersburgo.

RU: Rusia o Federación rusa.

S [o Sop]: saxofón soprano, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, A, T, B, Baj o Cbaj.

s.: siglo.

S.A.R.: Su Alteza Real.

s.d.: sin datar.

SHD: Service Historique de la Défense, antes conocido como S.H.A.T. (Service Historique de l'Armée de Terre à Paris-Vincennes).

s.l.: sin lugar.

S.M.: Su Majestad.

s.p.: sin paginar.

SarrAlt: sarrusofón alto.

SarrBaj: sarrusofón bajo.

SarrBar: sarrusofón barítono.

Sarrs: sarrusofones.

SarrSop: sarrusofón soprano.

SarrTen: sarrusofón tenor.

SATB: cuarteto de saxofones 'clásico' (soprano, alto, tenor y barítono).

SE-Stockholm-L: Linkopings Stands Museum de Estocolmo.

SE-Stockholm-Mm: Musikmuseet (Scenkonst Museet) de Estocolmo.

SE-Stockholm-SM: Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Estocolmo.

SE: Suecia.

SI: Eslovenia.

sinf: sinfónico/a.

SK: República Eslovaca.

Sno: saxofón sopranino, siempre que esté entre guiones o acompañado de S, A, T, B, Baj o Cbaj.

son.: sonido.

Sr. o Sra.: Señor o señora.

Srs.: Señores.

SS.MM.: Sus Majestades.

Ssx: un saxofón soprano en Si \flat ; aunque precedido de un número, indica su cantidad. (Unido a un guion y con la letra C [Ssx-C] se refiere a que está afinado en Do).

st: *street* [calle].

sx: saxofón o un saxofón; aunque precedido de un número, indica su cantidad.

SxMidi: saxofón midi.

Sxs: varios saxofones.

SY: Siria.

Synth: sintetizador.

T [o Ten]: saxofón tenor, siempre que esté entre guiones o acompañado de Sno, S, A, B, Baj o Cbaj.

T: Transcripción.

TH: Tailandia.

Timp: *timpani* o timbales.

Tpa: trompa.

Tpt: trompeta.

TR: Turquía.

Trb: trombón.

Tsx: un saxofón tenor en Si \flat ; aunque precedido de un número, indica su cantidad. (Unido a un guion y con la letra C [Tsx-C] se refiere a que está afinado en Do).

UK-Edinburgh-MM: Music Museum de la Universidad de Edimburgo.

UK-London-Horniman: Horniman Museum de Londres.

UK-London-RAM: Museo de instrumentos del Royal College of Music de Londres.

UK-Oxford-BCMI: Museo de la Bates Collection of Music Instruments de la Universidad de Oxford.

UK: Reino Unido de Gran Bretaña.

US-Boston-MFA: Museum of Fine Arts de Boston.

US-NY-Met: Museo Metropolitano de Nueva York.

US-AZ-MIM: Musical Instrumental Museum de Phoenix, Arizona.

US-Vermillion-NMM: National Music Museum, en Vermillion, Dakota del Sur.

US-Washington-LOC: Dayton. C. Miller Collection, Library of Congress, Music Division.

USA: United States of America [Estados Unidos de América].

UY: Uruguay.

V-Madera: Viento-madera.

V-Metal: Viento-metal.

VE: Venezuela.

Vibr: vibráfono.

Vid.: *Vide* [véase].

Vl: violín.

Vla: viola.

Vlc: violonchelo.

vol.: volumen.

VozMezzo: voz mezzosoprano.

VozSop: voz soprano.

vs: *versus* [contra].

YU: Yugoslavia.

ZA: Sudáfrica.

Índice de Figuras.

FIGURA 1/ FIGURE 1: Adolphe Sax, <i>ca.</i> 1860.	2/30
FIGURA 2/FIGURE 2: Charles-Joseph Sax, <i>ca.</i> 1860.	20/47
FIGURA 3/FIGURE 3: Georges Kastner, <i>ca.</i> 1860.	22/49
FIGURA 4/ FIGURE 4: François-Joseph Fétis, <i>ca.</i> 1860.	23/50
FIGURA 5: Sala de conciertos de Adolphe Sax, con su vitrina y colección de instrumentos al fondo.	60
FIGURA 6: Número de composiciones en las que el saxofón formó parte de una orquesta sinfónica con o sin inclusión de la voz (<i>ca.</i> 1840-1900)	71
FIGURA 7: Número de patentes y certificados de adición franceses relacionados directamente con la percusión durante el siglo XIX.	75
FIGURA 8: Imagen alusiva a un timbalero tocando dos ejemplares sin recipiente con varias pieles o láminas flexibles a su espalda.	76
FIGURA 9: Diseño original –sección y vista nadir- de la campana parabólica (1881), mejora (1886), ejemplar original e imagen alusiva de su empleo con una campana tradicional y dos metales.	78
FIGURA 10: Detalle de uno de los prospectos publicitarios de Adolphe Sax (<i>ca.</i> 1870) donde se ofrecen saxofones y varios instrumentos de percusión, a saber, un bombo, un tambor, una caja, baquetas y platillos.	80
FIGURA 11: Número de patentes y certificados de adición franceses del piano y de la familia completa del viento (madera y metal) durante el siglo XIX.	84
FIGURA 12: Proporcionalidad de las patentes y certificados de adición francesas del piano sobre las del resto de instrumentos durante el siglo XIX.	85
FIGURA 13: Diagrama de flujo del conjunto de obras camerísticas que convocaron al saxofón durante el siglo XIX (1840-1894)	86
FIGURA 14: Arpegione (guitarra-violonchelo) (<i>ca.</i> 1824) de Johann-Georg Stauffer (Viena), arpa-lira (<i>harpolyre</i>) construida en Francia (<i>ca.</i> 1830) y <i>dital-harp</i> de Edward Light (<i>ca.</i> 1820)	98
FIGURA 15: Trompa natural de Charles Kretzschmann (<i>ca.</i> 1830) con sus tonos o tonillos intercambiables.	101
FIGURA 16: Esquema básico del funcionamiento de las tres válvulas.	102
FIGURA 17: Cornetas de John Pask (<i>ca.</i> 1845) con válvulas o pistones “Périnet” y de J. Higham (<i>ca.</i> 1866) con cilindros rotatorios –ambas sin boquillas-, con indicación en números (1-2-3) de las tuberías o bombas que son abiertas cuando se activan los pulsadores; amén de su correspondencia esquemática.	103
FIGURA 18: Serpentón en Do (?) (<i>ca.</i> 1801-12) de Baudouin [sic], oficleide en Do (<i>ca.</i> 1840-45) de Metzler & Company y ejecutante de oficleide.	105
FIGURA 19: Ejemplar original [sin la boquilla] de la trompa “omnitónica” de Charles-Joseph Sax y sketch principal de la patente francesa de 1825.	106
FIGURA 20: Bugle de llaves de Pace & Sons de Londres (<i>ca.</i> 1860) [de tubo predominantemente cónico] y clarín de Evette et Schaeffer (<i>ca.</i> 1890) [con cañería mayormente cilíndrica]	108
FIGURA 21: Diseño principal de la <i>melonikor</i> según la patente y versión “perfeccionada” – <i>perfectionné</i> - de su certificado de adición.	109
FIGURA 22: Patentes y certificados de adición franceses de los instrumentos de viento madera (rojo) y metal (azul) durante el siglo XIX.	112
FIGURA 23: Ejemplar original de flautín de Adolphe Sax (<i>ca.</i> 1854), diseño de la flauta “système Sax” [sic] que cierra todos sus agujeros mediante llaves (1848) y publicidad de la sección de viento-madera de uno de sus panfletos publicitarios en la que aparece una flauta y un flautín.	116
FIGURA 24: Representación de la flauta-Boehm de 1832 por el propio autor, esquematización del diseño de las llaves y un ejemplar original (quizá algo posterior <i>ca.</i> 1832-39)	118
FIGURA 25: Una de las posibles configuraciones de un ‘antejojo’ o <i>Brille</i> en un espécimen físico: sucesivas aproximaciones al mecanismo y diagrama explicativo.	120

Figura 26: Comportamiento acústico base de los aerófonos de madera de 6 agujeros con alusión específica a una flauta travesera con una llave extra.	121
FIGURA 27: Diseño de la flauta del capitán Gordon (ca. 1838-39), flauta con pulsadores de ‘media luna’ de Benedikt Pentenrieder (ca. 1836-54) –no se conoce ningún ejemplar original de este tipo del capitán [Gordon]- y detalle de esos pulsadores tan característicos.	123
FIGURA 28: Diseño principal de la patente de Buffet de 1838, flauta ‘Boehm’ perfeccionada por Coche (Buffet), y ejemplar original (ca. 1838-43) con un semblante muy aproximado.	125
FIGURA 29: Sketch de la patente de invención de Theobald Boehm del 27 de julio de 1847 y los dos (supuestos) primeros ejemplares obedeciendo a ese ‘nuevo’ principio.	126
FIGURA 30: “Cabeza parabólica” de la flauta Boehm.	127
FIGURA 31: Cálculos manuscritos del propio Boehm respecto a los instrumentos con y sin su “sistema” sobre los tubos de una flauta, un oboe y un clarinete.	128
FIGURA 32: Oboe de Buffet <i>jeune</i> (1843) con ideas del sistema Boehm.	131
FIGURA 33: Oboes de Adolphe Sax (Jacques Nonon?) (ca. 1855 y 1860); y diseño principal de la Patente de invención para ese instrumento del último constructor.	133
FIGURA 34: Anuncio publicitario de un tenor C-melody (1925)	134
FIGURA 35: Grabados del fagot “sistema-Sax” [sic] (1848) y ejemplar original con otros principios.	138
FIGURA 36: Interesante cuerpo de fagot –falta de la campana- del vienés Johann Stehle, ca. 1840, construido enteramente de metal y con llaves que obturan todos los agujeros y “contrabajo (<i>contrabass</i>)” de las mismas características (ca. 1840?) del también austriaco Uhlmann.	139
FIGURA 37: Fagot original en metal de Adolphe Sax (ca. 1850?) y primera representación visual del producto en uno de sus catálogos (1862)	140
FIGURA 38: Fragmento de la segunda patente de Gautrot (1865) que protege un sarrusofón bajo en Si \flat y ejemplar original fabricado (mitad del siglo XIX) por el propio inventor.	141
FIGURA 39: “Grupo de Profesores del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos” españoles, s.d. [finales del siglo XIX, principios del siguiente?], exhibiendo un sarrusofón bajo o subcontrabajo en la fila inferior derecha.	143
FIGURA 40: Detalle del grabado de John Samuel Agar “Pavillon, Music Room [del arquitecto John Nash]” donde se observa a Jorge IV (?) tocando el clarinete.	148
FIGURA 41: “Guard Mounting, St James’s Palace” (ca. 1790) o desfile de la Guardia inglesa con su ‘banda’ (octeto) al frente compuesto por una trompeta, dos trompas, dos clarinetes –u oboes, pues no llegan a distinguirse- y dos fagotes; y detalle.	149
FIGURA 42: Clarinete de Iwan Müller (1821)	151
FIGURA 43: Diseño principal de la patente belga de Adolphe Sax para un “Nuevo sistema de clarinete bajo” (1838) y ejemplar original.	154
FIGURA 44: Sketch original la patente de Buffet (1843), diseño principal de Klosé en su <i>Méthode</i> (1843) y ejemplar con ese sistema del propio Buffet (ca. 1850)	155
FIGURA 45: Diseño principal de clarinete con anillos de Adolphe Sax según su patente belga del 19 de febrero de 1840 –con los ‘anteojos’ y llaves indirectas satélites-, amén de los dedos que los accionan; sketch principal de su patente –también belga- del 27 de mayo de 1842; único ejemplar físico que se conoce inspirado en este último documento y selección del detalle de uno de los anillos ‘partido’.	157
FIGURA 46: Ilustración del <i>Gewerbs-Privilegien</i> (privilegio comercial, a efectos, patente) para unas “Mejoras en la construcción del clarinete, flauta y oboe (<i>Verbesserungen der Construction</i> [sic] <i>der Clarinette</i> [sic], <i>Flöte und Oboe</i>)” de Benedikt Pentenrieder del 15 de marzo de 1840 con llaves de ‘medias lunas’ e indirectas y un ejemplar físico de ese constructor con anillos (anterior a 1849).	159
FIGURA 47: Clarinete bajo en metal en Si \flat de Adolphe Sax, ca. [?] 1842.	160
FIGURA 48: La sala Herz de París (ca. 1843).	162
FIGURA 49: Los dos modelos de saxofones de la patente de 1846.	164
Figura 50: Saxofón original de Adolphe Sax, diagrama general de su mecanismo de llaves y coloración de las subestructuras de ese diseño inspiradas en el sistema Boehm.	166
FIGURA 51: Diagrama organizativo de las llaves del sistema Buffet-Klosé (1844) –Boehm- con resaltado del puente en color naranja y los ‘anteojos’ de la mano derecha en amarillo.	168

FIGURA 52: Programa de concierto de la <i>Soirée Musicale</i> en la Salle Sax, 50, rue S ^t Georges, el viernes 23 de marzo de 1877 a las 20h30, siendo M ^{lle} Marie Deschamps la quinta en actuar, y quien interpretaría <i>Fantaisie sur le Trovatore</i> para <i>harmonium solo</i> .	178
FIGURA 53: Patentes de invención y certificados de adición franceses del siglo XIX respecto al órgano, la familia de las lengüetas libres –que incluye al armonio- y los viento-metal.	181
FIGURA 54: Portada del Método de acordeón “para aprender sin maestro” de M ^{ce} de Raoulx con una mujer tañendo el instrumento (<i>ca.</i> 1852) y típico ejemplar de la época (<i>ca.</i> 1855) con botones de nácar y esmerada decoración.	182
FIGURA 55: Patentes de invención y certificados de adición franceses durante el siglo XIX de los instrumentos mecánicos y la familia del viento-metal.	187
FIGURA 56: Alusión caricaturizada del futuro de la música por la proliferación y posibilidades de los instrumentos automáticos.	190
FIGURA 57: Patentes y certificados de adición depositados en Francia durante el siglo XIX según las principales ramas de factura instrumental, a saber, pianos, lutería, órganos, lengüetas libres, instrumentos mecánicos, percusión, viento madera y metal por separado, combinaciones de instrumentos y diversos.	193
FIGURA 58: Diseño principal de la patente de Adolphe Sax sobre el saxofón de (1880), ejemplar original con varias aplicaciones de ese documento y localización del <i>mirliton</i> y detalle de esta última llave-membrana.	198
FIGURA 59: Saxofón original con el sistema de Lecomte (y localización del mecanismo protagonista), aislamiento de esa subestructura con la ‘superposición’ de las dos llaves de octava (círculos verdes) vista desde el otro lado, y correspondencia respecto a la patente.	200
FIGURA 60: Saxofón –y detalle- con los pulsadores ‘desdoblados’ de las alturas Si ^b 3, Si ³ y Do# de Evette & Schaeffer –izquierda y centro- y su referencia en la patente de origen.	202
FIGURA 61: Primera representación gráfica de los instrumentos de la familia de los Sax, en este caso de Charles-Joseph, consistente su ‘famosa’ trompa “omnitónica” y una corneta de pistones.	207
FIGURA 62: Tres planos de un clarinete bajo en metal en Si ^b de Adolphe Sax, <i>ca.</i> 1842.	211
FIGURA 63: Clarinete contrabajo de Adolphe Sax –ejemplar que no ha sobrevivido-, procedente del stand de la Exhibición Internacional de Londres de 1851.	213
FIGURA 64: Representación iconográfica de los instrumentos que Adolphe Sax exhibió en la Feria nacional gala de 1844.	215
FIGURA 65: Grabado del quinteto de metales de los Distin, <i>ca.</i> 1845.	219
FIGURA 66: “The Maineville [Ohio] Sax Horn Band” (<i>ca.</i> 1860), según reza explícitamente el costado de la carroza.	221
FIGURA 67: Representación del auge de expositores relacionados con la música en las ferias nacionales galas.	223
FIGURA 68: Pasillo de los instrumentos de música en la Exposición francesa de 1849 y zoom de la (alegórica) vitrina de Adolphe Sax, con la silueta de un saxofón en el centro.	224
FIGURA 69: Primera imagen realista de un saxofón (tenor?) derivada de la Exposición nacional francesa de 1849.	228
FIGURA 70: Demostración instrumental de Adolphe Sax al diplomático árabe [emir Abd el-Kader], con el belga en el centro y de pie.	230
FIGURA 71: Visita del emir Abd el-Kader al empresario dinantés, escuchando una demostración instrumental de un quinteto de metales –con un saxofonista en el centro- y acompañamiento de piano.	232
FIGURA 72: Publicidad de los nuevos pentagramas de música militar con “Instrumens-Sax” escritos por Alexandre Fessy y en venta en la sede de <i>Le Ménestrel</i>	233
FIGURA 73: Fotografía del stand de Adolphe Sax en la Exhibición Internacional de Londres de 1851.	241
FIGURA 74: Aislamiento visual de tres saxofones –soprano (1)-, alto [?] (2) y barítono (3)- en el aparador de Adolphe Sax de la Exhibición de 1851.	242
FIGURA 75: Presentación de Adolphe Sax en el catálogo oficial de la Feria de 1851.	243
FIGURA 76: Comparativa del número de patentes británicas y francesas relativas a los instrumentos de metal registradas durante el siglo XIX.	248

FIGURA 77: Diseños de los fagotes de metal de Adolphe Sax y Cornelius Ward a partir de sus patentes.	251
FIGURA 78: Diseño de una saxtuba según la patente de 1852 y un ejemplar original parecido.	255
FIGURA 79: Cinco primeras posiciones a partir del número de patentes y certificados de adición que se registraron en Francia durante la década de 1851-60.	256
FIGURA 80: Fotografías de una versión de instrumento profundo de metal de formas redondeadas que obedecen, según su autor –Besson, creemos, el ejecutante de la izquierda-, a un <i>Perfectionnement à la nouvelle famille d’Instruments à la forme ronde</i> con propiedades ergonómicas y portables.	257
FIGURA 81: Trombón de seis pistones Adolphe Sax con su detalle de la inscripción distintiva (“F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”) de ser proveedor del Emperador.	259
FIGURA 82: Trompetas ceremoniales de Adolphe Sax y fotografía de uno de sus músicos.	261
FIGURA 83: “Apertura de la Exposición Universal de 1855. Cortejo imperial”, como reza el título original en francés.	262
FIGURA 84: Detalle de la Figura anterior, representando la banda a caballo de los <i>Guides</i> del Emperador.	263
FIGURA 85: Emplazamiento –tomando un como referencia un grabado coloreado y una fotografía del expositor de Adolphe Sax (2) entre la cimbra de Saint Gobain (1), la escultura de un arquero (3) –posiblemente de John Bell-, una lustrosa lámpara de cristal (4) y otro aparador con un globo en su parte más alta (5).	264
FIGURA 86: Expositor de Adolphe Sax en la Feria de 1855.	265
FIGURA 87: Resalto con formas redondeadas de los instrumentos de metal (azul) y percusión (rosa) en la vitrina de Adolphe Sax de la Exhibición de 1855.	266
FIGURA 88: Visión lateral del stand de Adolphe Sax a partir de dos instantáneas diferentes.	268
FIGURA 89: Localización –izquierda- y detalle del metal profundo de Adolphe Sax en la Feria de 1855.	269
FIGURA 90: Nuevo modelo (1855) de <i>trombotonar</i> a escala (<i>d’après nature</i>) de Gustave Besson.	270
FIGURA 91: Tomas de sur a norte y de norte a sur (derecha) de la nave principal –la que había albergado el stand de Adolphe Sax- durante la preparación de la ceremonia de clausura.	272
FIGURA 92: Ara con la referencia y representación a los galardonados en la sección de instrumentos de música, convenientemente adorna para la clausura de la Exposición de 1855.	273
FIGURA 93: Reconocimiento de los instrumentos del inventor belga en el altar que les representaría durante la entrega de medallas.	274
FIGURA 94: Representación de la adjudicación de medallas en la Exposición de 1867 con la orquesta y banda militar proporcionando música.	276
FIGURA 95: Anuncio publicitario de Gautrot donde deja constancia de sus dos explotaciones, perfeccionamientos registrados, ‘filosofía’ y probadores.	277
FIGURA 96: Diseño principal de los timbales sin caldera de Adolphe Sax según su patente de 1862.	279
FIGURA 97: Vitrina de Adolphe Sax en <i>The London International Exhibition on Industry and Art of 1862</i>	282
FIGURA 98: Timbal sin caldera original de Adolphe Sax listo para tocar y recogido, facilitando en este modo su portabilidad.	283
FIGURA 99: Primera presentación gráfica del <i>instrumentarium</i> de Adolphe Sax en el catálogo francés de la Exposición Internacional inglesa de 1862.	288
FIGURA 100: Segunda –y última- presentación gráfica del <i>instrumentarium</i> de Adolphe Sax en el catálogo francés de la Exposición Internacional inglesa de 1862.	289
FIGURA 101: De izquierda a derecha, trombón tenor de 6 pistones y tubos independientes “corps de l’instrument forme saxo-tromba” (?), id. tenor de 6 y pabellón rotatorio, id. de 3 en Mi \flat con ‘forma’ de saxotromba, id. de 7, id. de 4 e id. “tenor y bajo” de una sola válvula.	290
FIGURA 102: Fotografía de Alphonse, hermano de Adolphe Sax.	292
FIGURA 103: Publicidad de Alphonse Sax.	293

FIGURA 104: Alphonse Sax caricaturizado con cuerpo y falda de mujer, y portando lo que parece un saxhorn o similar.	296
FIGURA 105: Dispensario de la fábrica de Gautrot en el parisino barrio del Marais, ca. 1862.	297
FIGURA 106: Aparador de Adolphe Sax en Bayona 1864 y localización de determinados productos.	299
FIGURA 107: Stand de Gautrot durante la Exposición Universal de 1862.	303
FIGURA 108: Representación gala de constructores de instrumentos de música en las cinco exposiciones internacionales en las que Adolphe Sax –y su saxofón- tomaron parte.	306
FIGURA 109: Vitrina de Adolphe Sax en la Exposición Universal francesa de 1867.	308
FIGURA 110: Dos puntos de vista –delantero y trasero- de un ejemplar de trombón en forma de hidra (con 6 pistones y 7 tubos independientes).	309
FIGURA 111: Planta o <i>vue en plan</i> [sic] y diseño imaginado –corte longitudinal- de la sala de conciertos ovoide de Adolphe Sax.	310
FIGURA 112: <i>Goudronier</i> de Adolphe Sax.	311
FIGURAS 113: Diseño de uno de los certificados de adición franceses sobre los <i>goudronnières</i> y la hoja de los sketches de la patente americana de estos artilugios.	312
FIGURA 114: Escaparate de Pierre-Louis Gautrot en la Feria internacional de 1867 y localización de un saxofón pintado en rojo.	313
FIGURA 115: Fotografía de la sección musical de la Feria de 1867.	314
FIGURA 116: Detalle del aparador de Gautrot de la Feria de 1867.	315
FIGURA 117: Localización del bufé expositivo de Adolphe Sax durante la Exposición de 1867.	316
FIGURA 118: Portada de un catálogo (ca. 1868) de la firma de Louis Schreiber explicitando los (fingidos) laureles cosechados en la Feria internacional francesa de 1867.	317
FIGURA 119: Inscripción –Único (<i>Seul</i>) Grand Prix 1867- tomada de un saxhorn de Adolphe Sax.	318
FIGURA 120: Detalle de un folio timbrado de Adolphe Sax (ca. 1868-70).	319
FIGURA 121: Músicos en uniforme de algunas de las bandas que actuaron en la Exposición de 1867, de izquierda a derecha y en primer plano, <i>Gendarmerie, Guides</i> –ambas de Francia-, Gran Ducado de Baden, Bavaria, Prusia, Austria, España, Rusia y Bélgica.	324
FIGURA 122: Detalle de una fotografía de la banda de la Guardia de París –con el grueso de los instrumentos de latón a la izquierda- en el jardín central del Coliseo de la Feria de París en 1867.	325
FIGURA 123: Primera página –con el resalte a la protección del “système Millereau-Mayeur”- y principal sketch de la patente de Millereau, básicamente una nueva llave para descender hasta el Si ³ con RT (el pulgar de la derecha).	331
FIGURA 124: Tablatura –o tabla de posiciones- de Mayeur sobre un saxofón propiedad de Goumas.	332
FIGURA 125: Segunda de las tablaturas –o tablas de posiciones- de Mayeur (ca. 1888), propiedad de Evette & Schaeffer, esta, incluyendo el acceso a Si ³	334
FIGURA 126: “El taller de un <i>luthier</i> ”, según aparece en la <i>Enciclopedia</i>	345
FIGURA 127: Clarinete y detalle de la campana de un clarinete ‘especial’ – <i>un instrument d’honneur</i> [sic]- fabricado por Charles-Joseph Sax y encargado por el gobierno belga para ser ofrecido (1833) en agradecimiento a Jean-Valentin Bender.	353
FIGURA 128: <i>Timeline</i> de las patentes belgas (y holandesas, mientras existió el Reino Unido de los Países Bajos) de Charles-Joseph Sax.	355
FIGURA 129: <i>Timeline</i> de las patentes belgas de Adolphe Sax.	356
FIGURA 130: Óleo de Georges Guyon titulado “Une terrasse de maison à Alger: habitation de M. le lieutenant-général comte de Rumigny” y detalle con el alto mando sentado.	357
FIGURA 131: <i>Timeline</i> de las patentes galas –relativas a la factura instrumental- de Adolphe Sax pertenecientes a la Ley del 7 de enero y 25 de mayo de 1791 (líneas azul claro) y Ley del 5 de julio de 1844 (líneas azul oscuro).	360
FIGURA 132: <i>Bass-tuba</i> , vista frontal y posteriormente.	368
FIGURA 133: Diseño principal de la patente prusiana de la <i>Baß-Tuba</i> (1835).	369
FIGURA 134: <i>Clavicor</i> original (con tres pistones) y diseño principal de su patente.	370

FIGURA 135: <i>Batyphone</i> de Wieprecht, ca. 1850.	372
FIGURA 136: Bugle [sic], diseño nº 1 de la patente, sin ninguna adaptación; bugle [sic], diseño nº 2 de la patente, con esas <i>adaptations</i> –señaladas con flechas azules- a las bombas que salen de los pistones [o cilindros]; y dos extensiones o segmentos – <i>Tons de trompettes</i> -, diseños nº 12 y 13 de la patente, para ser acoplados entre el tudel –o primer tramo de la tubería- y la boquilla.	382
FIGURA 137: “Trompeta cromática y con bombas (<i>coulisses</i>) de muelles”, diseño nº 7 de la patente; y sección de dos bombas, diseños nº 8 y 9 de la patente, donde se han representado los muelles.	383
FIGURA 138: “Contrabajo de banda (<i>Contre basse d’harmonie</i>) en Fa de 6 cilindros que no cambia de tonalidad” no transpositor, diseño nº 6 de la patente, con formas muy redondeadas –señaladas con cruces rojas- en algunas de sus bombas.	384
FIGURA 139: <i>Cornet compensateur</i> [sic] (corneta compensadora) confeccionada por Adolphe Sax –dos diseños, el de la derecha es el instrumento montado; el de la izquierda, con las partes desensambladas- con su propio vocabulario y la traducción al español más aproximada.	385
FIGURA 140: <i>Néocor</i> de tres pistones con ‘tudeles’ exteriores (<i>tons de trompettes?</i> , tonillos?, <i>corps de rechange?</i>) y boquilla; así como una posibilidad de montaje.	387
FIGURA 141: “Saxotromba en Mi bemol”, diseño nº 1 de la patente, con sus especificaciones formales más significativas según el documento.	389
FIGURA 142: Saxhorn en La \flat –diseño nº 7 de la patente- que puede transportarse a otra tonalidad por medio de tonillos –diseño nº 15 de la patente-.	390
FIGURA 143: Saxotromba en Mi \flat –diseño nº 1 de la patente- y Saxhorn en Mi \flat contrabajo con el sistema de la saxotromba –diseño nº 10 de la patente-.	391
FIGURA 144: Diseño de la patente original del <i>Batyphone</i> (22 de marzo de 1839) de Wilhelm-Friedrich Wieprecht “und Ed.[uard] Skorra” depositada en Berlín y otro modelo físico del instrumento.	405
FIGURA 145: Marie (ca. 1848), abogado atacante.	407
FIGURA 146: “Clarines cromáticos” de Gautrot, procedentes de su catálogo de venta de 1850.	413
FIGURA 147: <i>Alto chromatique</i> en Mi \flat y <i>contrebasse chromatique</i> en Fa o Mi \flat , este último con su bomba (<i>ton</i>) de Fa al lado, procedentes del Catálogo Beauboeuf (ca. 1849-52).	414
FIGURA 148: Inscripción “Adolphe Sax F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” e instrumento procedente, amén del lugar –rectángulo rojo superpuesto- en la que esta se encuentra.	426
FIGURA 149: Chaix d’Est-Ange, ca. 1865 (?), uno de los abogados más destacados de Adolphe Sax.	427
FIGURA 150: Dufaure (ca. 1869?), uno de los principales representantes de Adolphe Sax.	429
FIGURA 151: “Saxhorn en Mi \flat de cuatro cilindros” –diseño nº 5 de la patente- con resalte de las (supuestas) cotas del diámetros –“D”- del tubo. (En este ejemplo, 0,027m; 0,021m y 0,014m –las tres marcas de la izquierda- y 0,032m; 0,044m, 0,013m y 0,070m las cuatro de la derecha).	432
FIGURA 152: Sucesivos pliegues de la hoja de latón para crear la tubería correspondiente a la parte final (campana) de una corneta y un ejemplar de esta última con esa sección empalmada.	434
FIGURA 153: Representación alusiva –no somos conscientes de que hubiera trompas en estas formaciones- de banda de música montada de un regimiento de artillería.	437
FIGURA 154: El general Émile-Félix Fleury (1815-1884), una de las ayudas militares y políticas más importantes para Adolphe Sax.	442
FIGURA 155: Tuba o bajo –“Bastuba” según el BE-BruX-MIM- de Bachmann (ca. 1840) con tres pistones en paralelo al cuerpo del instrumento.	446
FIGURA 156: Pierre-Louis Gautrot (1812-1882).	448
FIGURA 157: Vista interior del dispensario y/o almacén de la fábrica de Gautrot en el popular barrio del Marais (París).	449
FIGURA 158: Otra vista interior del almacén y parte de los talleres de la fábrica parisina de Gautrot donde aparecen numerosos cordófonos y vientos-madera.	450
FIGURA 159: Supuestos <i>néo-altos</i> en Fa, en Mi \flat y en Do.	451
FIGURA 160: Tres presuntos <i>bombardons</i> en Si \flat –nº 12- y Mi \flat –nº 13 y 14-, el primero y el último con un cilindro en perpendicular.	452

FIGURA 161: Diseño original de la patente de Guichard para un <i>ophicleide à pistons</i> (1836) e instrumento original –oficleide con pistones o <i>bombardon</i>) en Si \flat de Gautrot, posiblemente del tercer cuarto del siglo XIX.	453
FIGURA 162: <i>Bombardons</i> u oficleides monstruo, según Kastner (1837); y <i>ophiclède monstre 3 pistons en Fa</i> perteneciente a un catálogo de Gautrot (1850).	454
FIGURA 163: Imagen alusiva o representativa de una banda –o parte de esta- de infantería (ca. 1842), donde se pueden observar varios metales del tipo bajo (barítono?) o contrabajo –primer músico de la fila de arriba y segundo de la de abajo- con pistones en disposición perpendicular a la campana y (lo que parece) un <i>bombardon</i> u oficleide con válvulas paralelas –segundo músico de la fila de arriba-.	455
FIGURA 164: <i>Bass-bombardon</i> o <i>Bass-Pumpathon</i> de Leopold Uhlman de Austria (Viena) ca. 1835-1840 y detalle de los pistones.	457
FIGURA 165: Sarrusofón soprano Gautrot-Marquet fabricado en la segunda mitad del siglo XIX y diseño de la patente (1865) donde se hace referencia a este ejemplar.	462
FIGURA 166: Marca de fábrica de Gautrot.	472
FIGURA 167: Saxhorn bajo nº 5 de Gautrot de la serie (?) 20,000 o 30,000 (?) [sic] con el <i>poisson</i> autorizador del belga.	473
FIGURA 168: Publicidad de G-A. Besson en 1856.	490
FIGURA 169: Trompa natural en latón con la inscripción “RAOUX seul ordinaire du Roy place du Louvre”, tasada (2009) en unos €3.000.	493
FIGURA 170: Prospecto de la firma Beauboeuf con bugles, <i>bugles chromatiques</i> , <i>altos</i> , <i>altos chromatiques</i> , <i>barytons</i> , <i>basses chromatiques</i> o <i>contrebasses</i> , presumiblemente copias de los ‘originales’ de Adolphe Sax.	496
FIGURA 171: Gustave-Auguste Besson (1820-1874 o 1875).	498
FIGURA 172: Correlación falsa entre los niveles de medición del primer sketch de la patente de la saxotromba.	500
FIGURA 173: Comparación de la saxotromba en Mi \flat con el resto de instrumentos del mismo tono y cuya muestra incluye <i>altos</i> , <i>clavicors</i> , oficleides y <i>néo-altos</i> - del resto de fabricantes.	502
FIGURA 174: Posibles variables de la ‘forma’ de la saxotromba procedentes de una patente de Gustave-Auguste Besson.	514
FIGURA 175: Tipos de instrumentos reglamentarios –disposición del 26 de marzo de 1860- para las bandas de infantería.	515
FIGURA 176: Tipos de instrumentos reglamentarios –disposición del 26 de marzo de 1860- para las bandas de caballería.	516
FIGURA 177: Saxotromba alto en Mi \flat con indicaciones específicas de altura (0,655m) y diámetros tubulares de 13mm cerca de la boquilla, 24mm en el codo final y de 42mm acercándonos a la campana; amén de un saxhorn contrabajo grave en Si \flat con medidas de 1m, 0,103m y 0,145m respectivamente en cotas aproximadas.	520
FIGURA 178: Corneta, trompeta y trombón reglamentarios.	521
FIGURA 179: Músico militar (granadero?) tañendo una corneta de pistones con la supuesta forma de la saxotromba y detalle del instrumento.	522
FIGURA 180: Corneta en Si \flat , trompeta en Sol y trombón en Si \flat con sus siluetas estándar.	523
FIGURA 181: Saxotromba barítono en Si \flat – <i>figure n° 3</i> - según la patente de Adolphe Sax de 1845 saxotromba barítono en Si \flat según el modelo reglamentario de 1861 y <i>baryton</i> en Si \flat de Besson.	524
FIGURA 182: Dos ejemplos de <i>pistons à amorces tombantes</i> que ofrecía el propio Drouelle y una corneta de Higman (ca. 1862) con válvulas de otro tipo (rotatorias, marcadas con flechas rojas).	526
FIGURA 183: Bugles cromáticos [sic] con pistones perpendiculares a la campana, contrarios a la saxotromba que los tiene en paralelo; y un instrumentista con un ejemplar muy parecido a estos.	529
FIGURA 184: Marca de control de Adolphe Sax perteneciente a un saxhorn bajo procedente de la fábrica de Gautrot.	536
FIGURA 185: Saxhorn barítono fabricado por Gautrot –número de serie o seguimiento 4916-, con licencia de Adolphe Sax, pero para ser vendido por Grin-Lachapelle, de Chartres.	537
FIGURA 186: Clarín cromático (<i>clairon chromatique</i>) [en Do o Si \flat probablemente] o “Saxhorn soprano en ut” con la única inscripción “Gautrot Breveté à Paris” (ca. 1850) y su ‘correspondencia’ en el catálogo del fabricante.	539

FIGURA 187: Bugle cromático (<i>Bugle Chromatique</i>) o “Saxhorn” según los responsables del FR-Paris-MM, única inscripción en la campana y su probable correspondencia en el catálogo del fabricante.	540
FIGURA 188: Saxhorn de Adolphe Sax con la inscripción “Nº 17406 Adolphe Sax Breveté à Paris F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” –sin otra referencia hacia el nombre del instrumento o su afinación- y su detalle; amén de su probable correspondencia con el catálogo del fabricante [saxotromba?].	541
FIGURA 189: Dos vistas de una presunta saxotromba –con la única inscripción “Adolphe Sax & Cie, à Paris, 5130”-, atendiendo a un grabado procedente de los catálogos de venta de Adolphe Sax.	542
FIGURA 190: Saxhorn contralto [sic] en Si ^b y su inscripción “Nº 30365 Saxhorn C ^{tre} Alto Si ^b Cavalerie Adolphe Sax F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur 50, rue S ^t Georges à Paris” y monograma del empresario dinantés.	543
FIGURA 191: Fragmento del original de la patente de la saxotromba donde se recuerda al autor que la Administración no se haría responsable del fondo, la novedad, fidelidad o exactitud de la información registrada.	550
FIGURA 192: Evolución creciente del número de empresas dedicadas a la fabricación de instrumentos de música (1805-1830).	574
FIGURA 193: Crecimiento de los negocios de aerófonos en madera y metal en París (1805-1830).	575
FIGURA 194: Evolución del número de las patentes de invención y certificados de adición –las valores del gráfico representan esa suma- de los aerófonos durante el siglo XIX en Francia.	577
FIGURA 195: Acta de reunión del 19 de julio de 1843 de la Adolphe Sax et Compagnie.	583
FIGURA 196: Anuncio de la firma de Adolphe Sax para captar de accionistas y aumentar su capital.	584
FIGURA 197: Corneta de tres pistones y 7 tonillos de Guichard (<i>ca.</i> 1840) con ornamentación florales (pinturas) en la campana y pulsadores en marfil; tasada en unos €2.500 (2020) y trompa natural de Halari [Halary <i>père</i>] “facteur de la maison du Roi rue Mazarine à Paris”, de 8 tonillos y motivos de cisnes dorados en el pabellón; tasada en unos €3.000 (2020).	585
FIGURA 198: Diseño principal de la primera (1842) patente francesa de Adolphe Sax para un “Sistema de estanqueidad llaves-agujeros”.	587
FIGURA 199: Primer anuncio publicitario de la compañía de Adolphe Sax.	588
FIGURA 200: Cabecera del contrato de Adolphe Sax con la cárcel de Melun.	593
FIGURA 201: Empresas parisinas dedicadas a la factura y venta de instrumentos musicales en 1847/48.	595
FIGURA 202: Proporción de los obreros que trabajan en París en el negocio de la fabricación de instrumentos de música (1847/48).	597
FIGURA 203: Proporción del volumen de negocios de cada una de las especialidades parisinas de construcción de instrumentos de música (1847/48).	598
FIGURA 204: Herramientas, máquinas y detalles más importantes del taller de la planta baja de la fábrica de Adolphe Sax (1848) consistentes en una presa (1), un sargento o gato de sujeción (2), mandriles (3), volante –de la máquina de vapor?- (4), correa que llega hasta otra rueda más pequeña –que sirve de pulidora?- (5), otras ruedas o volantes –manejados manualmente?- (6), guillotina (7), horno –de espaldas- (8), fuelle del horno (9), tubo de expulsión –del humo del horno?- (10), escaleras –hacia la segunda planta?- (11) y obrero bruñendo (12).	600
FIGURA 205: Zoom sobre el grabado de la anterior Figura, ejemplar original de una de esas cornetas de pistones (<i>à cylindres système Sax</i>) y su correspondiente publicidad.	601
FIGURA 206: Vista de una parte de los talleres de la fábrica de Gautrot <i>ainé</i> en el distrito del Marais, París (1855) y sus elementos más significativos, por ejemplo, láminas o planchas de latón (1), tijeras (2), martillos (3), perforador (4), yunque (5), sargento o gato de sujeción (6), mandriles (7), campanas o pabellones superpuestos (8), calderas –de instrumentos de percusión?- (9) y hornos (10).	604
FIGURA 207: Detalles más importantes de la planta baja de la fábrica de Gautrot <i>ainé</i> en el distrito del Marais, París (1855), a saber, máquina de vapor y correajes (1), crisoles, estufas u hornos (2), mandriles? (3), fuelle (4), carbonera (5), secciones de montaje (6), gatos de sujeción o sargentos (7) y escaleras (8).	607

FIGURA 208: Detalles más significativos del taller de la primera planta de la fábrica de Adolphe Sax (1848), como por ejemplo un sargento o gato de sujeción (1), un martillo tradicional (2), un horno de calor (3), ruedas o volantes –se aprecian hasta cuatro, así como algunos correajes- (4), pequeñas herramientas (5), pabellones (6) y las líneas de montaje (X).	608
FIGURA 209: Mesa de trabajo de los ‘pabelloneros’, con indicación (flechas rojas) a varios de esos reflectores sonoros.	609
FIGURA 210: Mesa de trabajo de los ‘pistoneros’ del taller de Adolphe Sax y señalización (flechas rojas) de dos juegos de pistones.	609
FIGURA 211: De talle de un ensamblador (?) del taller de Adolphe Sax trabajando en un gato de sujeción o sargento.	610
FIGURA 212: Detalle un pulidor o tornero del taller de Adolphe Sax.	611
FIGURA 213: Pequeños utensilios de faena en la factura instrumental de la primera planta de la explotación de Adolphe Sax (1848).	612
FIGURA 214: Detalles de tres obreras <i>chez</i> Adolphe Sax.	613
FIGURA 215: Parque de obreros por secciones instrumentales en París (1847/48).	615
FIGURA 216: Planta baja del taller de Adolphe Sax en 1862.	617
FIGURA 217: Otro diseño de la planta inferior de la explotación de Adolphe Sax, <i>ca.</i> 1860.	619
FIGURA 218: Segunda planta del taller de Adolphe Sax en 1862.	620
FIGURA 219: Un tercer diseño de la planta superior de la explotación de Adolphe Sax, <i>ca.</i> 1860.	621
FIGURA 220: Incierto grabado representando presuntamente la fábrica de Adolphe Sax en 1867 según <i>Le Monde Illustré</i> de ese año.	622
FIGURA 221: Concurso de bandas en Vimoutiers, una comuna francesa de la región de Baja Normandía.	623
FIGURA 222: Émile-Henry Mellinet (1798-1894), general del Ejército francés.	625
FIGURA 223: [Jean-]Nicolas Mohr (1802-1865), director de los <i>Guides</i> del Emperador.	627
FIGURA 224: Pasivo de Adolphe Sax en su quiebra de 1852.	630
FIGURA 225: Concierto de una banda militar en una arboleda de Versalles.	638
FIGURA 226: Concierto de una banda en un kiosco.	640
FIGURA 227: Fotografía –posiblemente, una de las primeras- de una banda civil (fanfarria?) con <i>allure</i> militar (<i>ca.</i> 1869?) en un templete.	641
FIGURA 228: Concierto de un orfeón en otro de esos templetos.	642
FIGURA 229: Número de negocios musicales por especialidades (1847/48 vs 1860) en París.	643
FIGURA 230: Volumen de ganancias por especialidades (1847/48 vs 1860) en millones de francos.	644
FIGURA 231: Crecimiento del número de empresas de aerófonos de latón, así como su rentabilidad.	645
FIGURA 232: Número de empresas por volumen de ganancias en los aerófonos de metal en miles de francos (1847/48 vs 1860).	646
FIGURA 233: Número de obreros por especialidades (1847/48 vs 1860).	647
FIGURA 234: Anuncio publicitario de Feuillet y Millereau, el primero, “especialista” en saxofones; y el segundo, garante de una “fabricación superior y artística propia de la experiencia del propietario”, siguiendo unas “nuevas combinaciones matemáticas” que producen unos “resultados satisfactorios, universalmente acreditados por los artistas civiles y militares”.	649
FIGURA 235: Declaraciones de quiebra de empresas relacionadas con la fabricación instrumental desde la caída del Antiguo Régimen hasta 1900.	652
FIGURA 236: Deudas y patrimonio declarado de Charles-Joseph Sax en el momento de la declaración de su primera quiebra (1855).	654
FIGURA 237: Ubicación de la <i>maison</i> Sax respecto a la Ópera y el Conservatorio (1866) en el entonces –y actual (2020)- 9º distrito de París.	656
FIGURA 238: Fábrica de instrumentos de música de Gautrot en Château-Thierry (Aisne).	658
FIGURA 239: Vista de frente de la fábrica Couesnon (<i>ca.</i> 1900), otrora propiedad de Gautrot y cuyo nombre (“GAUTROT AÎNÉ & Cie”) aun es visible debajo de la chimenea.	660
FIGURAS 240: Vistas de pájaro de la explotación Gautrot en Château-Thierry <i>ca.</i> 1867 y 1936.	663

FIGURA 241: Portada del catálogo de venta de 1856 de la firma Husson et Buthod, con sede en París, pero con sucursales en La Couture y Mirecourt como ellos mismos apuntan en la base de la publicidad.	664
FIGURA 242: Aspecto exterior de la tienda de instrumentos musicales de Adolphe Sax (ca. 1867).	667
FIGURA 243: Fachada del 50 rue Saint-Georges, París, a principios del siglo XX.	668
FIGURA 244: Aspecto exterior actual (2013) del 50 rue Saint-Georges.	669
FIGURA 245: Declaración de intenciones en el primer libelo publicitario del inventor valón.	674
FIGURA 246: Representación gráfica más temprana de los instrumentos de Adolphe Sax en venta, con los saxofones –un alto y un barítono- en la parte inferior derecha.	683
FIGURA 247: Primera publicidad periodística de los productos del inventor valón que incluye precios de varios instrumentos.	685
FIGURA 248: Grabado de Barthez, “lauréat du Gymnase musical militaire, Élève de M ^r . Dieppo, Professeur au Conservatoire”, alumno de trombón.	688
FIGURA 249: Saxofón soprano en venta <i>chez</i> Adolphe Sax, valorado en 160fr y expresado también en moneda extranjera y ejemplar original.	690
FIGURA 250: Presentación publicitaria y credenciales de la Manufactura de instrumentos de Adolphe Sax.	691
FIGURA 251: Primera representación gráfica de un saxofón bajo en Do y (único) ejemplar ‘superviviente’.	693
FIGURA 252: Banda del primer regimiento de Granaderos [de la Guardia imperial] ca. 1863, con varios educandos (<i>soldats élèves musiciens</i>) en los flancos.	698
FIGURA 253: Sección de saxofones –un barítono, dos tenores, dos altos y un soprano- de la Banda del primer regimiento de Granaderos [de la Guardia imperial], ca. 1863.	699
FIGURA 254: Caricatura de varios músicos militares portando lo que parecen voluminosos saxhorns con el pie de foto ironizando sobre la “Fatigosamente sostenido [?]-[sistema?] Sax. Fácil de tocar, incluso en desplazamiento o viaje (<i>L’ériento-Sax. – Facile à jouer, même en voyage</i>)”.	705
FIGURA 255: Especificaciones técnicas de los instrumentos militares a partir de la <i>Note ministérielle</i> del 24 de mayo de 1861.	707
FIGURA 256: Banda de militar de los Zuavos (1867) [de la Guardia imperial] con varios saxofones –y otros presuntos metales del creador dinantés- entre sus filas.	711
FIGURA 257: Banda civil (ca. 1875) “del suroeste” de Francia con varios ejemplares de saxofones, sarrusofones y otros metales.	715
FIGURA 258: Dos tomas de un saxofón soprano Couturier (1867-69) con la inscripción en la campana “COUTURIER à Lyon FOUR ^R [Fournisseur] BREVETÉ DE LA MAISON DE L’EMPEREUR”.	716
FIGURA 259: Primera y cuarta páginas del prospecto publicitario de Adolphe Sax mostrando sus credenciales y su (presumible) reducción de tarifas.	717
FIGURA 260: Actualización de las rebajas de precios en la primera (ca. 1870-72) publicidad de Adolphe Sax durante la Tercera República.	719
FIGURA 261: Publicidad de la <i>Manufacture d’instruments en cuivre et en bois</i> de Adolphe Sax, promocionándose también con las medallas y premios obtenidos.	720
FIGURA 262: “Catalogue” de las obras editadas en la <i>Maison Adolphe Sax</i> al pie de un anuncio de sus saxhorns o saxotrombas.	725
FIGURA 263: Número y relación aproximada del tipo de repertorio en el que invirtió Adolphe Sax, con visualización de las que son adaptaciones (verde) y en las que tomó parte el saxofón (amarillo) en el grupo de las de cámara.	726
FIGURA 264: Proporción del número de empresas dedicadas a la factura instrumental en París según las encuestas de la Cámara de Comercio en sus estudios de 1847/48, 1860 y 1872.	733
FIGURA 265: Proporción del número de obreros por segmentos instrumentales productivos en las empresas parisinas según las encuestas de la Cámara de Comercio de 1847/48, 1860 y 1872.	734
FIGURA 266: Cortes longitudinales de la sala de conciertos ovoide imaginada por Adolphe Sax según la propia patente y un diseño representativo.	742
FIGURA 267: Dibujo de un saxofón soprano reglamentario en un par de planos según la normativa del 11 de agosto de 1873 con dos medidas diametrales del tubo y una de largura.	748

FIGURA 268: “Trombón de 6 pistones Sax” [sic] (dos vistas) según la normativa oficial (1873), ejemplo de un original y publicidad relativa.	749
FIGURA 269: Tablatura de un trombón de 6 pistones y tubos independientes con “forma saxotromba”.	750
FIGURA 270: (Improbable) identificación de saxofones con pistones a partir del inventario de Adolphe Sax de su quiebra de 1877.	754
FIGURA 271: Publicidad de la empresa de Adolphe Sax (27 de agosto de 1877).	757
FIGURA 272: Reclamo de la subasta pública de la colección instrumental de Adolphe Sax.	758
FIGURA 273: Notificación en prensa por la que se ofrecía el negocio y nombre empresarial de “Adolphe Sax et C ^{ie} ” por 50.000fr debido a la quiebra del dueño.	759
FIGURA 274: “Planchas y piedras litográficas” de la colección de partituras de Adolphe Sax.	759
FIGURA 275: Acuerdo de concordato de Adolphe Sax correspondiente a tercera quiebra (1877).	763
FIGURA 276: Trayectoria administrativa de Adolphe Sax –flecha azul semitransparente- entre las distintas posibilidades que se podían dar en un procedimiento de quiebra al uso durante el siglo XIX.	765
FIGURA 277: Número y datación aproximada de instrumentos supervivientes de Adolphe Sax a partir de los números de serie.	767
FIGURA 278: Catálogo de venta de los <i>émanateurs</i> de Adolphe Sax de 1878.	768
FIGURA 279: Trompeta “triumfal” de <i>Aida</i>	769
FIGURA 280: Otros tipos de trompetas fabricadas por Adolphe Sax y ex profeso para la ópera <i>Aida</i> (y otro aerófono de metal situado más a la derecha).	770
FIGURA 281: Músicos de refuerzo (<i>orchestre de renfort</i>) [sic] bajo el escenario donde alcanzamos a ver varios metales –posiblemente, dos de ellos trombones- y percusionistas –otro par con bombos- en una de las representaciones de <i>Aida</i>	772
FIGURAS 282: Trombón con 11 pistones y dos cornetas con llaves sobre las propias cajetillas del pistón y tubos de salida que –presuntamente- hacen que el sonido salte a la quinta u octava.	773
FIGURA 283: Dos modelos de “contraltos” (bugles) con 6 válvulas; el primero, con pistones a cada lado del tubo final; el segundo, con la aplicación de una ‘parábola’ en la campana; una <i>trompe-Sax</i> y dos trompas-olifante <i>Sax</i>	774
FIGURA 284: Dos primeras carillas del impreso publicitario de la empresa de Adolphe Sax, ca. 1886.	776
FIGURA 285: Primera acepción escrita del saxofón en la prensa neoyorquina.	787
FIGURA 286: Dibujo y fotografía de Ali-Ben-Sou-Alle y su turcofón, ca. 1864.	791
FIGURA 287: Portada de la partitura “The 77 th Galop” (ca. 1858) para piano de Cavallini con la representación de una banda amenizando el espacio y los paseos en los “Botanic Gardens [of] Sydney”, publicada en esa ciudad por J-R. Clarke; y detalle de la agrupación.	792
FIGURA 288: Henri Wuille –abajo a la izquierda-, con sus compañeros “Les Solistes [del Teatro] de la Conversation de Bade”, ca. 1864.	795
FIGURA 289: Exterior e interior en pleno concierto en el Castle Garden (1851).	797
FIGURA 290: Distracciones o diversiones del día en la ciudad de Nueva York el 20 de octubre de 1853.	798
FIGURA 291: Fotografía, ca. 1865 (?) de un grupo de soldados americanos con instrumentos alrededor y zoom sobre aquel que sujeta un saxofón.	802
FIGURA 292: Instantánea de uno de los conciertos de 1869 en Boston dentro del Coliseum.	808
FIGURA 293: Grabado exterior del <i>Coliseum</i> de 1872 con banderas de diversos países –primando las americanas- y con una central en la que puede leerse “Universal Peace”.	809
FIGURA 294: <i>Coliseum</i> de 1872 –el mismo de 1869, parcialmente remodelado- vacío.	810
FIGURA 295: Banda juvenil del US Indian School de Carlisle (Pensilvania), 1900 [sic], con al menos dos alumnos saxofonistas.	811

FIGURA 296: Banda juvenil de la St. Thomas US School de Fairfield (Connecticut), 1929.	813
FIGURA 297: Grabado de la “Gilmore’s Famous Band” de 1885 en Saint Louis, Misuri, técnicamente, con Lefebre entre sus filas.	821
FIGURA 298: Póster publicitario de Lefebre con Conn, <i>ca.</i> 1896.	825
FIGURA 299: Retrato de los principales representantes de la casa Conn, <i>ca.</i> 1900-10, incluyendo a Lefebre.	828
FIGURA 300: Sousa y su banda en Oak Grove, Illinois (1905), con tres saxofonistas (barítono, tenor y alto) en sus filas.	829
FIGURA 301: Primera representación gráfica conocida de una de parada de músicos circenses.	834
FIGURA 302: “Barnum Bailey Circus Band. Frederick A. Jewell Cond[ucto]r” (1910), con al menos dos saxofonistas empleados –centro de la imagen-.	836
FIGURA 303: “Congress of Freaks at Ringling Brothers and Barnum & Bailey (combined) [sic] Circus” (1924), según reza el pie de foto, con tres saxofonistas abajo a la derecha.	837
FIGURA 304: Pose de la banda del 5º de infantería en las celebraciones del “Last Spike” en Gold Creek, Montana (1883), al menos con un saxofón en la formación (séptimo por la izquierda).	840
FIGURA 305: Dr. Hall (1855-1898), marido de Elizabeth.	846
FIGURA 306: Goerge Longy (1868-1930).	849
FIGURA 307: Cabecera con el primer anuncio en prensa americana de un obra concertantes con saxofón.	854
FIGURA 308: Jordan Hall (1905), la vista exacta –sin público- que Elise tenía cada vez que salía al escenario).	857
FIGURA 309: Jordan Hall, en la actualidad (2020), desde el patio de butacas.	858
FIGURA 310: Eco periodístico americano destacando la interpretación de Hall.	862
FIGURA 311: Elizabeth Hall, <i>ca.</i> 1904.	865
FIGURA 312: Programa de mano del Longy Club (19 de enero de 1905), destacando el estreno de la <i>Légende</i> de Caplet.	868
FIGURA 313: Elizabeth Hall, <i>ca.</i> 1910, mucho más delgada.	870
FIGURA 314: Yves (?) Mayeur, <i>ca.</i> 1910.	879
FIGURA 315: “Le tournoi de <i>Musica</i> ”, o jurado de uno de los concursos interpretativos (piano) que organizaba ese rotativo, con Durand y Debussy en el centro, posiblemente la única imagen de ambos juntos.	884
FIGURA 316: Detalle del “Le tournoi de <i>Musica</i> ”, con Durand y Debussy.	885
FIGURA 317: Banda de la Guardia republicana en uno de sus conciertos al aire libre en el Jardin des Plants (<i>ca.</i> 1904) y fragmento con la cuerda de los saxofonistas con, técnicamente, Combelle en la fila.	904
FIGURA 318-A: Música de cámara original para saxofón –excluyendo, por tanto, las transcripciones- y reducciones (de orquesta o banda) con piano.	912
FIGURE 318-B: Original chamber music for saxophone –excluding, thus, the transcriptions- and reductions (for orchestra or band) with piano.	950
FIGURA 319-A: Único grabado decimonónico conocido representativo de una velada camerística protagonizada por un saxofonista (tenor?) acompañado por un cuarteto de metales –dos trombones y otros dos metales (saxhorns?)– y un pianista en la sala de conciertos de Adolphe Sax.	913
FIGURE 319-B: Only known nineteenth-century engraving representing a chamber soiree with a (tenor?) saxophone in the leading role accompanied by a brass quartet –two trombones and two other brass instruments (saxhorns?)– and a piano in Adolphe Sax’s concert hall.	951
FIGURA 320-A: <i>Timeline</i> de la presencia obligatoria (verde oscuro), ‘pretendida’ (amarillo) y ‘preparatoria’ (verde claro) del saxofón en las bandas regimentales francesas.	914
FIGURE 320-B: Timeline of compulsory (dark green), ‘pretended’ (yellow) and ‘preliminary’ (light green) presence of the saxophone in French military bands.	952
FIGURA 321-A: Propaganda de los saxofones de Adolphe Sax (1864).	916
FIGURE 321-B: Adolphe Sax’s saxophones propaganda (1864).	954

FIGURA 322-A: Sello postal belga de 9fr con la silueta de Adolphe Sax y un saxofón tenor.	921
FIGURE 322-B: Nine francs Belgian stamp with the silhouettes of Adolphe Sax and a tenor saxophone.	959
FIGURA 323-A: Anverso y reverso de un billete de 200fr belgas de curso legal entre 1995 y 2002 con un retrato del inventor belga y otros elementos relacionados (el saxofón, el Jazz y Dinant).	922
FIGURE 323-B: Obverse and reverse of a 200 Belgian francs banknote legal tender between 1995 and 2002. It presents a portrait of Sax and elements related to him (the saxophone, Jazz and Dinant).	960
FIGURA 324-A: Cantidad de patentes y certificados de adición (sumados) de las 8 principales ramas de construcción instrumental durante el siglo XIX en Francia.	924
FIGURE 324-B: (Added) quantity of patents and certificates of addition of the main eight branches of instrumental manufacturing in nineteenth-century France.	962
FIGURA 325-A: Vista interior de la <i>Metal & Lathe Room</i> y de la <i>Buffing Room</i> –arriba aparecen diseñados cuatro componedores de bombos o cajas- de un catálogo (1880s) de la Lyon & Healy Band Instruments Company de Chicago.	927
FIGURE 325-B: Interior views of the Metal & Lathe Room and the Buffing Room –in the upper part one can see four drum or bass drum makers- taken from a catalogue (1880s) of the Lyon & Healy Band Instruments Company from Chicago.	965
FIGURA 326-A: Salas y teatros de entretenimiento inaugurados en París durante el siglo XIX (1811-1900).	928
FIGURE 326-B: Auditoriums and theatres opened in Paris in the nineteenth century (1811-1900).	966
FIGURA 327-A: Márgenes de precios en francos de un saxofón alto –y media ponderada (cuadrados grises)- por décadas durante el siglo XIX tomando como principal referencia los catálogos de venta y las normativas del Ejército (1861, 1873 y 1898).	930
FIGURE 327-B: Price margins in francs of an alto saxophone –and weighted average (grey squares)- by decade of the nineteenth century using the sales catalogues and Army regulations (1861, 1873 and 1898) as main reference.	968
FIGURA 328-A: Fanfarria amateur civil (<i>ca.</i> 1895) –incluyendo menores- (y el habitual <i>allure</i> militar) con al menos tres saxofones, soprano –niño más a la izquierda-, alto –señor central con bigote- y tenor –en el suelo, con otros metales-.	932
FIGURE 328-B: Amateur civilian fanfare (<i>ca.</i> 1895) –including minors- (and the usual military <i>allure</i>) with at least three saxophones: soprano –the child to the left-, alto –moustachioed man at the center- and tenor –on the floor, with more brass instruments-.	970
FIGURA 329-A: Bill Clinton recibe tocando el saxofón (Jazz?) a su anfitrión antes de una cena diplomática a las afueras de Moscú (1994).	936
FIGURE 329-B: Bill Clinton receives his host playing the saxophone (Jazz?) before a diplomatic dinner in the outskirts of Moscow (1994).	973
FIGURA 330-A: Tres carillas del prospecto publicitario de las siamesas Daisy y Violet Hilton, intérpretes de saxofón.	939
FIGURE 330-B: Three sides of the promotional brochure for the siamese sisters Daisy and Violet Hilton, saxophone performers.	976
FIGURA 331-A: “Saturday afternoon” en el Central Park de Nueva York (<i>ca.</i> 1865), según atestigua el reverso de la fotografía –una de las primeras de esta nueva práctica habitual de la burguesía-, donde una muchedumbre disfruta de la actuación de una banda sobre un templete.	940
FIGURE 331-B: Saturday afternoon in Central Park, New York (<i>ca.</i> 1865), according to the inscription on the back of the photograph –one of the first examples of this new habitual practice of the bourgeoisie-, where a big crowd enjoys the performance of a band on a bandstand.	977
FIGURA 332-A: Póster publicitario (<i>ca.</i> 1920) del Circo parisino Fratellini con sus tres protagonistas al saxofón –alto y barítono- y sarrusofón bajo.	941
FIGURE 332-B: Promotional poster (<i>ca.</i> 1920) of the Parisian Fratellini circus with its three main performers playing the saxophone –alto and baritone- and bass sarrusophone.	979
FIGURA 333-A: Caricatura del presidente Calvin Coolidge ‘excitando’ el capitalismo.	943
FIGURE 333-B: Caricature of president Calvin Coolidge ‘exciting’ capitalism.	981

FIGURA I-1: Estructura básica de un saxofón.	1.043
FIGURA I-2: Boquilla, abrazadera y caña a partir del diseño original de la patente y un ejemplar de época de madera con la misma vista lateral y otra frontal.	1.044
FIGURA I-3: Apelación a los dedos del ejecutante.	1.045
FIGURA I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax, siendo la columna central las comunes que ambos comparten y la izquierda exclusivas del actual.	1.046
FIGURA I-5: Clasificación de las llaves según su estado en reposo desde el dimorfismo de abiertas-cerradas (líneas azules), y directas-indirectas o satélites (líneas rojas).	1.047
FIGURA I-6: Identificación de varias zapatillas (flechas azules) y chimeneas (flechas rojas) el cuerpo de un saxofón.	1.048
FIGURA I-7: Localización de un muelle de aguja y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de dos aproximaciones.	1.049
FIGURA I-8: Localización de un muelle plano y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de una aproximación.	1.050
FIGURA I-9: Llave(s) de octava(s) en un saxofón actual –dos primeras imágenes a la izquierda, anverso y reverso (ampliado)- y en otro pretérito –dos siguientes a la derecha-, identificando también sus pulsadores, y los platos para las alturas de Re5 a Sol#5 –cuadrados rojos- y de La5 hacia arriba –círculos rojos-.	1.051
FIGURA II-1: Relación formal a escala de varios miembros de camada del saxofón.	1.052
FIGURA II-2: Ámbito tonal y registro de frecuencias de los saxofones en confrontación con el piano y otros instrumentos.	1.053
FIGURA III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846.	1.058
FIGURA III-B-1: “Annexe N° 2” de los diseños de la patente belga del saxofón de 1850.	1.062
FIGURA III-B-2: [“Annexe N° 1”] [?] (“Tablature comparative des Saxophones”) de los diseños de la patente belga del saxofón de 1850.	1.063
FIGURA III-D-1: Sketch principal “Pl.[anche] I” de la tercera patente francesa (1880) del saxofón de Adolphe Sax.	1.079
FIGURA III-D-2: “Pl.[anche] I” o sketch secundario, dedicado principalmente al clarinete y fagot, de la tercera patente francesa (1880) del saxofón de Adolphe Sax.	1.080
FIGURA VIII-1: Defensa.	1.115
FIGURA VIII-2: Ofensiva.	1.116
FIGURA IX-A-1: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 7, 6, 5, 8 y 9).	1.121
FIGURA IX-A-2: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 4 y 3).	1.122
FIGURA IX-A-3: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 11, 10, 2, 1, 13 y 12).	1.122
FIGURA IX-B-1: Diseño general de la patente de la saxotromba.	1.129
FIGURA XII-1: Tablatura del saxofón según el <i>Método completo y razonado para saxofón</i> de Georges Kastner.	1.171
FIGURA XII-2: Tesitura y efecto real (en Do) la familia del saxofón según el <i>Método completo y razonado para saxofón</i> de Georges Kastner.	1.172
FIGURA XII-3: Sketches del saxofón según el <i>Método completo y razonado para saxofón</i> de Georges Kastner.	1.173

Índice de Tablas.

TABLA 1: Efecto de las “llaves dobles” en los clarinetes de Buffet-Klosé.	158
TABLA 2: Número de patentes y certificados de adición de la familia entera de las armónicas y del metal en Francia, así como las específicas del propio acordeón y del saxofón.	183
TABLA 3: Patentes de invención y certificados de adición específicos sobre el saxofón durante el siglo XIX.	194
TABLA 4: Esquema participativo de las 11 primeras ferias nacionales francesas (1789-1849).	222
TABLA 5: Cuantificación y catalogación de las deudas de Alphonse Sax según el trabajo del síndico encargado de valorar su crack.	294
TABLA 6: Ordenación judicial francesa común en materia civil y penal durante la Monarquía de Julio, la Segunda República y el Segundo Imperio, con una aproximación a su equivalente en la actualidad (2020)	365
TABLA 7: Composición instrumental de las 12 legiones de la Guardia nacional de París en 1837.	379
TABLA 8: Composiciones de las bandas francesas de a pie y montadas a partir de la normativa de 1845.	380
TABLA 9: Composición de la cuarta sala del Tribunal de primera instancia de París en 1847-48 y 1849-50.	410
TABLA 10: Comparativa de la paleta instrumental para bandas de infantería según las normativas de 1845 (pro-Sax) y 1848 (republicana), amén de su (teórica) correspondencia nominal dispuesta paralelamente en el cuadro.	411
TABLA 11: Comparativa de la paleta instrumental para bandas de caballería según las normativas de 1845 (pro-Sax) y 1848 (republicana), amén de su (teórica) correspondencia nominal dispuesta paralelamente en el cuadro.	412
TABLA 12: Composición instrumental de las bandas (<i>musiques</i>) de Guardia imperial (1854).	439
TABLA 13: Composición de las tropas galas a partir del <i>Décret impérial</i> del 26 de marzo de 1860.	476
TABLA 14: Número de empresas, obreros y volumen de negocio en 1847/48 y 1860 de las empresas parisinas que fabricaban instrumentos de metal.	478
TABLA 15: Licenciarios de Adolphe Sax y revendedores, amén de su lugar de residencia o explotación si se conoce.	538
TABLA 16: Comparativa entre los constructores de instrumentos de viento que firmaron la protesta y los que aparecen en uno de los almanaques de comercio de ese año (1845).	590
TABLA 17: Salario medio diario (<i>salaire medio ordinaire</i>) de un obrero varón al que no se le proporciona la comida (<i>non nourri</i>) en una explotación de París u otra ciudad –o localidad-preeminente (<i>chefs-lieux</i>).	616
TABLA 18: Personas a las que Adolphe Sax debía dinero en 1852, según el balance de su quiebra de 1852.	631
TABLA 19: Mercado de los aerófonos de metal franceses en 1860.	639
TABLA 20: Localización de las empresas de construcción de instrumentos de música, número de estas y de los obreros que empleaban, así como su salario y facturación anual (1861-1865).	661
TABLA 21: Precio de los instrumentos de música de la manufactura Adolphe Sax et Cie para los regimientos de infantería según la nueva organización de 1845.	675
TABLA 22: Precio de los instrumentos de música de la manufactura Adolphe Sax et C ^{ie} para los regimientos montados según la nueva organización de 1845.	676
TABLA 23: Resumen del precio de los instrumentos del segundo panfleto publicitario de Adolphe Sax repartidos en familias.	679
TABLA 24: Depreciación de los productos de Adolphe Sax durante 1848.	681
TABLA 25: Composición y precio de las fanfarrias sugeridas por Adolphe Sax.	684
TABLA 26: Precios de saxofones (1845/47-1864).	694

TABLA 27: Precio de los instrumentos para una banda de infantería de 55 personas según la disposición de 1854.	697
TABLA 28: Precio de los instrumentos para una banda de caballería de 37 personas según la disposición de 1854.	701
TABLA 29: Desglose del coste de cada uno de los conceptos de realización de un aerófono profundo (<i>d'un saxotromba ou d'un saxhorn base</i> [sic]) de metal <i>chez</i> Sax. . .	702
TABLA 30: Comparación de los precios de venta al público de los instrumentos de Adolphe Sax con los de dos de sus licenciatarios (Millereau y Lecomte) en la época donde sus patentes –significativamente, la de la saxotromba que afectaba a este ‘instrumento’ y a los saxhorns- estaban vigentes.	704
TABLA 31: Precio al que los consejos de administración de los regimientos debían comprar los instrumentos según el <i>Décret impérial</i> del 26 de marzo de 1860 –que dictaba la paleta de las bandas militares- y la <i>Note ministérielle</i> –que determinaba los “modelos-tipos (<i>modèles types</i>) y las dimensiones de los instrumentos”, así como los precios y la duración útil de esos artículos.	707
TABLA 32: Precio al que, según el Ejército, se debían comprar los instrumentos para las bandas de caballería, amén de la duración útil estimada para esas herramientas.	710
TABLA 33: Comparativa de los precios de los saxofones y sarrusofones que produjeron entre 1864 y 1867 las compañías de Adolphe Sax y Pierre-Louis Gautrot.	721
TABLA 34: Ámbito de los precios entre sarrusofones, fagotes y oboes fabricados por la casa Gautrot 1867.	722
TABLA 35: Evolución del precio del saxofón desde la liberalización de la patente (1866) hasta finales del siglo XIX a partir de los catálogos de varias empresas.	723
TABLA 36: Precio de música de cámara para saxofón de la editorial Adolphe Sax (1864).	728
TABLA 37: Lista cronológica recopilatoria de los máximos responsables del Ministerio de la Guerra durante la Monarquía de Julio, Segunda República y Segundo Imperio franceses, así como una síntesis de las normativas que afectaron a las bandas militares –con especial atención a la presencia de saxofones- bajo aquella autoridad.	729
TABLA 38: Número de empresas dedicadas a la confección instrumental en la ciudad de París y su <i>banlieue</i> a lo largo de los años según diversas fuentes recopilatorias.	732
TABLA 39: Valor (<i>actif</i>) del negocio de Adolphe Sax en 1873, según el balance (<i>bilan</i>) de quiebra.	738
TABLA 40: Acreedores (<i>passif</i>) y valor de las deudas del negocio de Adolphe Sax en 1873 según el balance (<i>bilan</i>) de quiebra.	739
TABLA 41: Relación y nominación específica (<i>modèles-types</i>) de los instrumentos militares a partir de la disposición de 1873, amén del valor máximo al que la <i>armée</i> los compraría y su vida útil.	747
TABLA 42: Bienes y derechos con valor monetario de Adolphe Sax según su propio <i>bilan</i> o declaración de patrimonio a partir de los documentos de su quiebra de 1877.	754
TABLA 43: Estimación del patrimonio de Adolphe Sax según el inventario de su tercera quiebra (1877)	756
TABLA 44: Relación del nombre y cantidad de los fiadores de la tercera quiebra de Adolphe Sax (1877) según el <i>bilan</i> –columna más escorada a la derecha- y los propios interesados –columna verde-.	759
TABLA 45: Valor estándar de los instrumentos <i>ca.</i> 1893 según Constant Pierre.	779
TABLA 46: Comparativa de las bandas piloto Jullien, Sax y de la Guardia imperial francesa.	805
TABLA 47: Obras originales para saxofón comisionadas por Elise Hall.	850
TABLA 48: Conciertos conocidos del Boston Orchestral Club (1899-1911)	852
TABLA 49: Otros conciertos en los que intervino Elizabeth Hall no vinculados al Orchestral Club de Boston.	862
TABLA 50: Confrontación de los Conciertos, temporadas (Temp.) y número de conciertos (N.C.) del Boston Orchestral Club con los del Longy Club.	873
TABLA 51: Compositores galardonados con el <i>Prix de Rome</i> que fueron comisionados de E. Hall.	895
TABLA 52: Diferencia en el precio entre la <i>Première Rhapsodie</i> (Debussy) para clarinete y la <i>Légende</i> (Schmitt) para saxofón.	901
TABLA 53: Resumen de la producción sinfónica y camerística con saxofón de los compositores que Hall contactó y su vinculación con ella.	907

TABLA 54-A: Números exactos de la cantidad de patentes y certificados de adición de las cuatro especialidades musicales más activas en la franja central del siglo XIX galo. .	925
TABLE 54-B: Exact numbers of the quantity of patents and certificates of addition of the four most active musical specialties during the middle section of the nineteenth century in France.	963

Índice general.

Resumen.	iii
<i>Abstract.</i>	iv
Abreviaturas.	v
Índice de Figuras.	xii
Índice de Tablas.	xxvi
Índice general.	xxix
INTRODUCCIÓN.	1
INTRODUCTION (ENGLISH).	29
CAPÍTULO 1:	
<i>Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época.</i>	56
1.1 Introducción al Capítulo 1.	56
1.2 Voz (el canto).	62
1.3 Percusión (idiófonos y membranófonos).	74
1.4 Cordófonos.	80
1.4.1 De teclado (piano).	80
1.4.2 Frotados.	88
1.4.3 Punteados.	95
1.5 Aerófonos.	100
1.5.1 <i>Brass.</i>	100
1.5.2 Maderas.	113
1.5.2.1 Flauta travesera.	113
1.5.2.2 Oboe.	129
1.5.2.3 Fagot.	136
1.5.2.4 Clarinete.	144
1.5.3 Órgano.	169
1.5.4 Familia de las armónicas.	177
1.6 ‘Falsos’.	185
1.7 Conclusiones del Capítulo 1.	192
CAPÍTULO 2:	
<i>Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867).</i>	205
2.1 Introducción al Capítulo 2.	205
2.2 <i>This is me.</i>	207
2.2.1 De Bruselas 1830 y 1835 a París 1839.	207
2.2.2 Bruselas 1841.	209
2.3 Profeta en tierra ajena (con ayuda).	212
2.3.1 Mi amigo el rey o París 1844.	212
2.3.2 Éxito nacional o París 1849.	221
2.4 Un (hueco) triunfo internacional o Londres 1851.	235
2.5 <i>Maintenant, en France.</i>	260

2.5.1 Exaltando al Emperador o París 1855.	260
2.5.2 Postludio convulso.	276
2.6 <i>Never disappoint.</i>	281
2.6.1 Londres 1862.	281
2.6.2 Más ferias y polémicas.	298
2.7 Boatos y corruptelas o París 1867.	305
2.8. Conclusiones del Capítulo 2.	337
CAPÍTULO 3:	
<i>Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax.</i>	342
3.1 Introducción al Capítulo 3.	342
3.1.1 Retrospectiva.	342
3.1.2 <i>Putter-outs.</i>	349
3.1.3 Leyes y propiedad industrial.	354
3.1.4 Tratamiento específico de las fuentes.	361
3.1.5 Administración de la justicia decimonónica francesa.	363
3.2 Defensa	367
3.2.1 Quimeras, embustes y <i>blagues-horns</i> en Primera instancia.	367
3.2.2 <i>Qu'il se rassure</i> y el informe de los <i>lumières.</i>	396
3.2.3 Revés judicial o <i>rien de brevetable.</i>	408
3.2.4 <i>Appel-incident</i> o escalada a Apelación.	415
3.2.5 <i>Persistence</i> y salto a Casación.	418
3.2.6 El huevo de Colón y un gran triunfo.	428
3.3 <i>Charge!</i> (Ofensiva).	440
3.3.1 <i>Ouvrez, c'est la police!</i> (Primeras redadas).	440
3.3.2 Gautrot o <i>le spectacle de la lutte la plus acharnée entre facteurs.</i>	447
3.3.3 Jugada maestra.	474
3.3.4 Con premeditación y alevosía.	484
3.3.5 Gustave Besson, un 'peso pesado' de los <i>cuivres.</i>	488
3.3.6 Versus 18 (a la vez).	492
3.3.7 Tentáculos en Estrasburgo.	507
3.3.8 Traspaso y huida a Londres.	512
3.3.9 <i>Valve big business</i> (Drouelle).	524
3.3.10 Encausando a los socios, o <i>seul contre une ligue redoutable qui ne reculait devant aucun moyen.</i>	534
3.4 Conclusiones del Capítulo 3.	547
CAPÍTULO 4:	
<i>A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones.</i>	566
4.1 Introducción al Capítulo 4.	566

4.2 Constitución de la sociedad y prisión de Melun.	579
4.3 La explotación de la rue Saint-Georges.	594
4.4 La quiebra de 1852.	622
4.5 <i>Le Second Empire</i> , la edad de oro de los <i>cuivres</i> .	637
4.6 Precios y panfletos publicitarios de los primeros saxofones.	670
4.7 El <i>business</i> de los aerófonos de latón.	695
4.8 El mercado a comienzos de la <i>Troisième République</i> .	728
4.9 Más quiebras y ‘entrequiebras’.	737
4.10 Conclusiones del Capítulo 4.	778
CAPÍTULO 5:	
<i>Epílogo en Estados Unidos: los asentamientos saxofonísticos y la contribución de Elise Hall.</i>	785
5.1. Introducción al Capítulo 5.	785
5.2 Los tres frentes y coyunturas de acceso.	787
5.2.1 Un instrumento traído por <i>Santa Claus</i> .	787
5.2.2 La <i>magnetic music</i> de Gilmore y su banda.	807
5.2.3 Los grises de Sousa.	828
5.3. Elise Hall o la “femme saxophone”.	844
5.3.1 La <i>Bostonian high society</i> y otras adicciones.	844
5.3.2 Estrenos mundiales.	851
5.3.3 Debussy’s <i>affaires</i> , en plural.	878
5.4. Conclusiones (abiertas) del Capítulo 5.	902
CONCLUSIONES.	910
CONCLUSIONS (ENGLISH).	948
Fuentes.	985
Bibliografía.	1.021
Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones.	1.043
Apéndice documental II: Dimensiones físicas y ámbito tonal de la familia del saxofón.	1.052
Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (<i>ystème d’instruments à vent, dits Saxophones</i>)”.	1.054
Apéndice documental III-B: Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (<i>un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848</i>)”.	1.059

Apéndice documental III-C: Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (<i>des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones</i>)”.	1.064
Apéndice documental III-D: Patente de invención [nº 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (<i>perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette</i>)”.	1.071
Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (<i>ca.</i> 1840-1894).	1.081
Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.	1.106
Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.	1.107
Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.	1.109
Apéndice documental VIII: Infogramas (<i>timelines</i>) de los procesos judiciales de Adolphe Sax y sus instrumentos de música.	1.115
Apéndice documental IX-A: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (<i>Système d’instruments chromatiques</i>)” [saxhorns].	1.117
Apéndice documental IX-B: Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (<i>Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones</i>)”.	1.123
Apéndice documental X-A: Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución.	1.130
Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.	1.143
Apéndice documental XI: Carta –30 de julio de 1883- de Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatorio de Música de París.	1.156
Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del <i>Método completo y razonado para saxofón</i> de Georges Kastner [1845 o 1846].	1.160
Apéndice documental XIII: <i>De la necesidad de las bandas militares</i> , o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género.	1.174

Apéndice documental XIV: Respuesta a <i>La Liberté</i> (1866), o la postura de Adolphe Sax después de litigar durante 20 años.	1.186
Apéndice documental XV: <i>Appel au public</i> de Adolphe Sax (1887)	1.192
Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.	
Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio 'universal' para saxofón.	
Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.	

Introducción.

1.- Justificación del tema y estado de la cuestión.

El saxofón se ha convertido en un instrumento popular, asiduo en prácticamente todos los ámbitos artístico-musicales de nuestros días. Su invención se explica en el contexto de las grandes transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que la burguesía protagonizó en el tránsito del Antiguo al nuevo Régimen. Los nuevos ejercicios de poder exigieron una serie de cambios en todos los órdenes de la cultura, legitimadores del asentamiento del nuevo grupo social en los gobiernos de la mayor parte de los Estados de Europa occidental y Norteamérica. Un ejemplo evidente de estas transformaciones lo constituyó el nacimiento de nuevas formas musicales, estilos e instrumentos. Algunos de estos últimos, como el piano, han sido objeto de numerosos estudios. Sin embargo, otro de los que fue característico de este momento histórico, el saxofón, no ha merecido hasta el momento la atención de la comunidad investigadora. Ello a pesar de que sus cualidades y aptitudes han hecho posible su supervivencia durante sus escasos 180 años de existencia. El siglo XIX fue testigo de la invención y mejora de miles de instrumentos de música. El saxofón fue uno de los pocos que sobrevivieron a los filtros histórico-musicales que exigía el avance y la evolución estética impuesta por los grupos de influencia y poder.

El presente trabajo tiene como objetivo principal explicar el origen y primera juventud de este instrumento, así como conectarlo con la época de la Revolución Industrial y las acciones que protagonizó la burguesía decimonónica a favor o en contra de su flotación. Es fácil prever que vamos a ir más allá de lo meramente artístico o creativo que cabría esperar para un instrumento de música, adentrándonos en el complejo ámbito de los intereses personales, profesionales y económicos. En otras palabras, pretendemos descubrir por qué ha sobrevivido y qué iniciativas o sucesos le dieron legitimidad durante ese tumultuoso y competitivo siglo XIX.

Como acabamos de comentar, los historiadores, musicólogos y organólogos concentran sus esfuerzos de investigación en aquellas corrientes musicales, compositores o instrumentos con un papel típicamente más llamativo en la historia de la música, quedando el objeto del presente estudio en un plano secundario. Por otro lado, los creadores de música (compositores) y los intérpretes dedican principalmente su tiempo al ejercicio práctico de su profesión, haciendo que la labor investigadora constituya un sobreesfuerzo. En base a estas circunstancias y la bibliografía existente, podría decirse que no hay demasiados antecedentes del tema y menos aun que entrelacen los ejes histórico, musical, organológico, social, económico, etc. En cualquier caso, la mayoría suele tener un punto en común, pues ninguno se olvida de mentar al inventor del instrumento, Adolphe Sax –vid. Figura 1-, un belga que nació en la pequeña localidad valona de Dinant en 1814, pero que desarrolló prácticamente toda su carrera profesional en París (Francia). Recientemente se celebró el bicentenario de su nacimiento, lo cual hizo que se dieran varias iniciativas para recordar a este personaje y su legado, especialmente como uno de los más fieles impulsores y valedores del saxofón. (Ya veremos en nuestra investigación si, verdaderamente, lo fue). Sin embargo, estas y las que les precedieron, siguen olvidándose de ese enfoque multidisciplinar que explique real y fehacientemente su complejidad e importancia relativa. Es más, casi todas siguen

idealizándolo –socavando así cualquier acercamiento riguroso y serio- y dejan de lado su dimensión como hombre de negocios y empresario que, a fin de cuentas, es lo que fue.

FIGURA 1: Adolphe Sax, ca. 1860.



FUENTE: Álbum familiar de la familia Sax, perteneciente a la AIAS.

En cualquier caso, la Dra. Malou Haine nos ofreció un perfil biográfico muy meritorio, fiable y todavía útil (*Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980)¹, así como una perspectiva general de su producción instrumental. Sin embargo, su brillante aportación carece de contextualización y conexión histórica, no explora los ángulos más oscuros del personaje –por ejemplo, sus debates judiciales- y, paradójicamente, tampoco tiene demasiado en cuenta el prisma musical y práctico. Con motivo de los 200 años de su nacimiento, nosotros también quisimos acercarnos a su figura y adentrarnos en la vida y faceta empresarial del inventor valón haciendo un documental –José-Modesto Diago (dir. y prod.): *Sax Revolutions: Adolphe Sax's life*. (DVD. Exp. N° CA-217-14. Cádiz: EnFin Producciones, 2014), 64 min: son. col.-. En la escaleta narrativa dejamos planteadas algunas ideas y cuestiones complejas que no cupieron –ni tenían lugar- en ese formato audiovisual, pero que serán analizadas con profundidad en este trabajo de investigación. De todas maneras y para facilitar la comprensión de este trabajo, hemos guardado un pequeño espacio entre los apartados de esta Introducción para hacer un breve perfil biográfico. Ya lo entenderemos mejor más adelante, pero el saxofón fue exclusivo de este empresario habiéndose consumido dos tercios del siglo XIX. Posteriormente, siguió fabricándolo y promocionándolo hasta su

¹ Aquel mismo año fue editado en Inglaterra un popular libro con similares propósitos –Wally Horwood, *Adolphe Sax 1814-1894: His Life and Legacy*. Bauldock, 1980- que apenas bebió de las fuentes primarias y estaba minado de pareceres personales, por lo que no es de utilidad.

muerte (1894), año con el que prácticamente completamos el arco temporal de nuestra investigación.

Las fuentes bibliográficas más cercanas al inventor valón y su instrumento no son tan numerosas y están bien localizadas, pero paradójicamente apenas sirven porque no son imparciales y contienen numerosos episodios difíciles de autentificar. El primer documento monográfico relevante y de claro cariz panegirista es la obra de Oscar Comettant *Historie d'un inventeur du XIXe siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes* (1860), un volumen que supera las 540 páginas y es a todas luces una hagiografía. Las referencias de Georges Kastner (*Manuel de musique militaire*, 1848), del marqués de Pontécoulant (*Orgaographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, 1861), François-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, 1867; y sus *Supplément et Complément* que se alargaron hasta 1880) y de otros tantos ensayistas, compositores y músicos (por ejemplo, Hector Berlioz, muy prolijo en escritos), adolecen también de demasiados juicios de valor (y cientos de párrafos vacuos de contenido).

La primera obra monográfica dedicada al instrumento (*Das saxophone*) data de 1931 –traducida al inglés por Lawrence Gwozdz (*Das saxophon. The saxophone. An English translation of Jaap Kool's work*. Hertfordshire, 1987)- y se la debemos a un entusiasta neerlandés. Sin embargo, apenas podemos aprovecharla porque el autor está constantemente mezclando hechos con conjeturas y predicciones. Uno de los últimos aportes ha sido el de otro autor belga, Jean-Pierre Rorive, *Adolphe Sax: his life, his creative genius, his saxophones, a musical revolution*. Montdorf-les-Bains, 2014, en realidad una revisión y actualización de otra publicación suya anterior (*Adolphe Sax 1814-1894. Inventeur de génie*. Bruselas, 2004) que es más bien divulgativa y se deja llevar por la corriente y excelente imagen pública del constructor valón. Sin embargo, tiene información útil relativa al mundo militar que no había aparecido antes y a la que estaremos atentos.

En cualquier caso, el reto en las fuentes ha residido rastrear y entrelazar aquellas que están a ‘media distancia’ del inventor y su instrumento, y con conexiones principalmente en los ámbitos histórico, político, económico y musical. La prensa de la época (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, *Le Ménestrel* o *La France Musicale*, entre otras) nos ha conducido muy bien entre la gigantesca y aparatosa maraña de producción cultural. Sin embargo, su rastreo ha requerido prudencia y la activación de varios filtros mentales, pues lejos de guardar un mínimo de objetividad, se alineaba muy marcadamente con determinadas inclinaciones de pensamiento.

A ‘mitad de camino’ están también las patentes, unos recursos preciosos que tampoco estaban bien explotados; y no nos estamos refiriendo solo a las de saxofón, sino a las de los instrumentos afines –como el clarinete y la flauta- con los que está conectado y de los que tomó cierta ‘genética’ estructural. Asimismo y de igual manera, han sido cruciales las crónicas de las exposiciones y ferias decimonónicas en las que el instrumento se presentó en sociedad, los informes judiciales en los que se debatía su originalidad y legitimidad, las encuestas del Gobierno y otros registros de los que se sacaba información comercial, etc.

Como decíamos antes, la relativa novedad del instrumento, su errática presencia en la orquesta y su asociación con determinadas músicas ‘ligeras’ o lenguajes como el Jazz –e, incluso, su asociación con los payasos del circo-, entre otras razones, han hecho

que el saxofón haya sido durante mucho tiempo (injustamente) etiquetado como instrumento menor o de segunda categoría, y por lo tanto, dejado de lado por la comunidad científica. Aunque esta indiferencia está empezando a corregirse en los últimos años, el catálogo de publicaciones y estudios relativos todavía es exiguo. Si hacemos un repaso global de estas manifestaciones, deberíamos empezar con los Congresos Mundiales de Saxofón, un evento que se suele celebrar cada tres años aproximadamente. Aunque son encuentros enfocados más bien a la acción interpretativa, también se presentan algunas ponencias que, en cierta manera, nos sirven de termómetro para conocer los últimos descubrimientos o avances en la historia del instrumento.

Ya hemos hecho referencia antes a las celebraciones de cariz conmemorativo hacia el inventor. La mejor fue la que aglutinó en el *Musée des Instruments de Musique* de Bruselas con una colección de instrumentos y objetos (*memorabilia*) relacionados con Adolphe Sax. Aunque se trata más bien de un sumario de la Exposición, el *Catalogue Sax200* (Bruselas, 2014) merece destacarse por el acertado texto del comisario (Géry Dumoulin), las fotografías y grabados seleccionados y, especialmente, por su valor organológico.

Si descendemos a la bibliografía más actual y exclusiva al saxofón, nos encontramos con ciertos estudios aproximativos, algunos de ellos con un lógico, pero excesivo partidismo que deja de lado su evolución histórica. Por ejemplo, las aportaciones de Michael Segell, *The devil's horn. The story of the saxophone from noisy novelty to king of cool* (Nueva York, 2005) y de François e Yves Billard, *Histoires du saxophone* (Castelnau-Le-Lez, 1995) son dos ejemplos de cómo el Jazz ha 'eclipsado' otras corrientes o estilos en el saxofón, olvidándose de su primera época. También es muy común en este tipo de referencias monográficas conformarse con una visión demasiado complaciente y mezclar indiscriminadamente cierta información contrastada con la opinión del autor. Es el caso de Delage (*Adolphe Sax et le saxophone*. París, 1992), Podda (*Adolphe Sax ed il saxofono*. Udine, 1992), Paul Havery (*Saxophone*. Londres, 1995) o Ingham (*The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, 1998). No obstante, entre los libros de este tipo, podremos contar tangencialmente con la reciente contribución de Stephen Cottrell, *The saxophone* (New Haven/Londres, 2012) que por lo menos ha acudido a algunas fuentes originales.

Respecto a la bibliografía en nuestra lengua, solamente existen tres ejemplares. El primero de ellos es el de Londeix, Kientzy y Chautemps, *El saxofón* (Cooper City, 1998; en realidad, una traducción de un original francés de 1987), y los dos restantes de Asensio, *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón* (Valencia, 1999) y *La historia del saxofón* (Valencia, 2004), todos de carácter divulgativo. Ninguno de ellos recoge información que no haya sido expuesta por aportaciones anteriores y les falta distanciamiento.

Algunos saxofonistas americanos que estaban en su época de formación en la Universidad se embarcaron en proyectos o trabajos de investigación que formaban parte de los requisitos para la consecución de su carrera o PhD. Sus *Dissertations*, un equivalente administrativo de nuestras tesis doctorales, suelen ser pequeños trabajos de investigación que apenas superan las cien páginas a doble espacio. Están enfocadas más bien como complemento al examen interpretativo y suelen tener un perfil demasiado entusiasta y poco crítico, pero nos sirven de ayuda satélite y como avanzadilla para indagaciones más profundas. Entre estas, cabría destacar la de Edwin Fridorich, *The saxophone: a study or its use in symphonic & operatic literature* (Nueva York, Columbia

University, 1975), Fred-L. Hemke, *The early history of saxophone* (Milwaukee, University of Wisconsin, 1975), Kenneth-N. Deans, *A Comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated readings in the life and work of Adolphe Sax* (Iowa City, University of Iowa, 1980) y Bruce Ronkin, *The music for saxophone and piano published by Adolphe Sax* (College Park, University of Maryland, 1987).

De ellas, nos interesa subrayar la segunda (Hemke) como otro ejemplo de la habitual condescendencia hacia el inventor y su instrumento. En verdad, es muy fácil dejarse llevar y volcar la figura del ‘genio oficial’ en Adolphe Sax, máxime siendo un personaje tan romántico y combativo, y al que de alguna manera se le quiere dar las ‘gracias’. Sin embargo, los resultados de su investigación se ven comprometidos y no son demasiado útiles en un estudio como ese que se supone debe guardar el rigor y la objetividad.

Con respecto a las revistas especializadas en organología, las más importantes son la estadounidense *Journal [of the] American Musical Instrument Society* y la británica *Galpin Society Journal*. Sin embargo –y pese que salen excelentes artículos, fundamentalmente, en la segunda-, pensamos que solo nos servirán de forma accesoria porque su (a veces) ofuscada perspectiva en cuestiones técnicas apenas deja luz para aspectos históricos y, paradójicamente, musicales. Quizá deberíamos incluir una tercera (*Larigot*) que es realidad la extensión divulgativa de la *Association des Collectionneurs d’Instruments de Musique à Vent* en la que a menudo aparecen ejemplares instrumentales privados extraordinarios y que completarán visualmente nuestros rendimientos.

2.- Objetivos e hipótesis de trabajo.

El saxofón es un instrumento muy especial, pues parece ser el único superviviente de los instrumentos concebidos íntegramente en la Revolución Industrial que aun se emplea en nuestros conservatorios y formaciones musicales. Tenemos las siguientes páginas para explorarlo en profundidad, pero, este ingenio no es la evolución o mejora de ningún otro utensilio artístico, ni podemos encontrarle un antecedente del que surgiera. En cambio, el resto de las herramientas sonoras cuentan con un pasado extenso, si bien fueron modificadas y adaptadas a las exigencias musicales decimonónicas. Por ejemplo, los cordófonos frotados tienen numerosos antepasados, además de que el Barroco y los grandes *luthiers* italianos les dotaron de una personalidad que el *Ottocento* no pudo doblegar. Tampoco el piano –que debe mucho de sus actuales perfeccionamientos a esa última época– disfruta de nuestra exclusividad, ya que hunde raíces en el principio del siglo XVIII. Ninguno de los aerófonos de madera se acerca de lejos, ya que flautas, oboes, fagotes y clarinetes estaban más que asentados antes de que la burguesía se ‘asentara’ en el poder. En todo caso, los pistones que empezaron a vestir las trompetas y el resto de esa familia a partir de 1814 podrían considerarse de un valor cercano. Sin embargo, esos dispositivos facilitadores son, efectivamente, añadidos sobre útiles preexistentes. Además, no todos los integrantes de esa parentela los adoptaron y, por ejemplo, el trombón, ha preferido ignorarlos a favor de continuar con las varas. Por tanto, podríamos decir que el saxofón fue una invención ‘radical’, a diferencia de las incrementales. No solo se erigió como un instrumento realmente original, nacido al amparo y desarrollo de las técnicas de transformación de la metalurgia y posibilidades del trabajo sobre el latón, sino, más meritorio aun, se convirtió en un producto que generó una actividad económica nueva.

Por otro lado y como hemos dicho antes, la actual presencia del saxofón en las diversas formaciones y ámbitos de la vida musical y cotidiana representa uno de los signos más claros de aceptación como instrumento moderno. Su fisonomía y ductilidad tímbrica le otorgaron un carácter abierto a las aportaciones espontáneas del siglo XX, a saber, la música contemporánea y, especialmente, el Jazz, con el que el imaginario popular tiende a identificarlo. No siempre fue así ni tan fácil; más bien todo lo contrario y con episodios tremendamente belicosos durante la centuria previa. El hecho de aceptar un intruso en el seno de una comunidad musical establecida y autosuficiente generó –y sigue produciendo- muchos conflictos, especialmente en ámbitos claramente controlados y explotados por otros instrumentos que representan a la vez intereses dirigidos por círculos burgueses y otros vectores artísticos y tradicionales.

Asimismo, somos conscientes que retroceder hasta el origen del instrumento y cubrir concienzuda y críticamente sus sesenta o setenta primeros años de existencia puede resultar a primera vista desmesurado e incluso inabarcable. Sin embargo, el saxofón no fue muy popular en el siglo XIX y su aparición en determinados foros orquestales y camerísticos resultó errática e irregular. (En España, por poner un ejemplo cercano, no encontraremos hasta 1958 la primera edición de una obra original para saxofón y piano de un compositor hispano). Un refugio relativo –quizá el único- durante esos primeros años fueron los polvorientos patios de instrucción donde las bandas militares practicaban, un foro que tiene una ‘idiosincrasia’ particular y muy marcada, y que pudo influir en la ‘salud’ del instrumento. Además, tenemos la sospecha que los primeros ejecutantes destacados fueron saxofonistas accidentales, es decir, músicos oportunistas y procedentes de otros instrumentos –clarinetistas mayormente- que obtenían un sobresueldo ‘pasándose’ puntualmente al de latón. Toda esta encrucijada de intereses musicales, profesionales y empresariales influenciaron positiva y negativamente su existencia, con complicados episodios donde su presencia –al menos en instituciones públicas- no estuvo asegurada.

En relación con lo anteriormente expuesto, las principales hipótesis de trabajo que se plantean son las siguientes:

1. El saxofón constituyó un vehículo expresivo que acompañó a la burguesía en manifestaciones musicales particularmente de cámara y banda. Asimismo se convirtió en una ‘novedad’, un ‘objeto de moda’ presente en todas las reuniones burguesas que se preciaban de estar al corriente de los últimos avances culturales a disposición de este emergente grupo social. Gracias a Adolphe Sax y a la expansión de las fábricas de instrumentos construidos en metal, la burguesía dispuso de un nuevo recurso musical diferenciador de los usos y costumbres del Antiguo Régimen, es decir, de los anteriores dominadores de la sociedad.
2. La proliferación de las bandas de música y el interés de los grandes fabricantes e inversores en los negocios de comercialización de instrumentos convertían el asunto en una cuestión que iba más allá de lo meramente cultural o creativo, adentrándose en el complejo ámbito de los intereses económicos y ambiciones profesionales.
3. Adolphe Sax representó uno de los paradigmas más característicos de la burguesía decimonónica por las intenciones, acciones y medios –ingenio, trabajo, esfuerzo, constancia y resistencia- que implementó para la consecución de sus fines y objetivos.

4. La adaptabilidad de los instrumentos a las necesidades histórico-estético-musicales del Romanticismo (y Post-Romanticismo) condicionaron la supervivencia de las patentes de invención, amén de los certificados de adición. Como sucede en otros ámbitos de la sociedad burguesa, solo aquello que fue capaz de adaptarse a las demandas del mercado sobrevivió a través del tiempo. Muchos fueron los instrumentos inventados y perfeccionados en el siglo XIX y pocos los que han pervivido.

5. Utilizando una personificación, los instrumentos decimonónicos –tanto los inventados, como los que ya existían y son perfeccionados en ese siglo- compitieron entre ellos para hacerse un hueco y/o permanecer en la música operística, de sinfonía, de banda y camerística. Aquellos que aunaron y aglutinaron más y mejores apoyos de toda índole, incluso políticos, fueron los que sobrevivieron.

6. La fabricación de saxofones, así como la edición de partituras para este instrumento, respondió a las expectativas del mercado y exigencias de los consumidores. A su favor estaba que era un producto relativamente barato, por lo que potencialmente tuvo un mercado amplio; que su proceso de fabricación –al contrario que sucedía con instrumentos fabricados en madera- era rápido y poco costoso, condicionando positivamente el volumen de producción y los márgenes de beneficio; y que la edición de partituras era relativamente sencilla por la literatura musical más exigua en este caso. A todo ello debemos sumar una ventaja más: el hecho de ser un instrumento con una corta trayectoria podía favorecer la transcripción de piezas que originariamente estaban destinadas a otros, ampliando considerablemente las posibilidades de edición de partituras, pero también ahondando en lo ya establecido, en lo clásico, y no en la nueva literatura escrita expresamente para el saxofón.

7. La difusión del saxofón decimonónico se produjo en comunidades e instituciones más permeables a la incursión de nuevos instrumentos música y no tanto en lo que llamamos música culta occidental o ‘clásica’. En este último terreno, se podría decir que el saxofón no consiguió un puesto titular, de forma que hubo de vagabundear por él. En Europa tuvo un éxito más limitado debido a la carga histórica que el Viejo Continente tenía tras de sí, mientras que en USA la implantación del instrumento fue mucho más rápida y fácil por la ausencia de trayectoria previa en ese campo y, lo que no es menos importante, por la búsqueda intencionada de elementos que singularizasen la cultura estadounidense de la europea, de la que es deudora, pero de la que se quiere emancipar. Es un reflejo de la situación política y económica de los dos bloques de poder.

8. La burguesía, nueva clase social dominante, mostró, pese a su carácter aparentemente rupturista, una postura muy conservadora en lo musical. Los gustos dominantes en lo orquestal y operístico fueron impermeables a muchos de los nuevos inquilinos musicales (a pesar de estar auspiciados por ella misma). Esta aparente contradicción se explica por la voluntad de borrar sus rasgos de neófita en el poder, de recién llegada. Al mismo tiempo que se pretendía diferenciar de la vieja aristocracia para legitimarse en el poder, se identificaba con ella, como la clase preponderante de forma secular en el mundo desde la Edad Media.

9. La música ligera y los espectáculos musicales populares –es decir, aquellos que producían determinados promotores e *impresarios* circenses o entretenedores decimonónicos- ejercieron una vía natural y espontánea de expansión saxofonística debido a la potencialidad tímbrica del instrumento. (Simultáneamente con las bandas,

estas plataformas resultaron el trampolín profesional de algunos ejecutantes destacados). Por otro lado, aquellas iniciativas empresariales se aprovecharon de la ingenuidad del instrumento y colaboraron en un incómodo etiquetaje.

10. Las ‘escuelas’ europea y americana del saxofón decimonónico no respondieron al envite curricular de la didáctica y metodología que exigía el instrumento neonato. Este hecho pudo resultar decisivo en el amplio espacio de tiempo que el instrumento estuvo fuera del amparo institucional.

A partir de la formulación de las hipótesis, podríamos aglutinar el núcleo de nuestra investigación en cuatro objetivos generales:

1. Estudiar y comprender la interacción del saxofón con las herramientas musicales de su época para entender su posicionamiento relativo y las opciones que tenía el instrumento para competir y hacerse un hueco entre sus congéneres (o, directamente, a quién tenía que ‘desplazar’ para ocupar un puesto).

2. Averiguar cómo se presentaba ante el público en las exposiciones y ferias de su tiempo, pues, a fin de cuentas, fue un producto burgués, uno más, de los miles que se ofrecían a una creciente sociedad de consumo que tenía innumerables opciones donde elegir.

3. Descubrir y analizar si el instrumento tuvo legitimidad para, si quiera, existir dentro del sistema. Administrativamente, el saxofón nació como una patente de invención que estuvo cuestionada durante varios años por falta de originalidad –al igual que otros instrumentos del constructor valón con los que estaba relacionado y de los que dependía–, por lo que los tribunales tuvieron que intervenir.

4. Analizar y dimensionar todos los aspectos relativos a la producción y economía del instrumento, esto es, desde sus medios de fabricación al precio con el que salía a la venta, pasando por el estudio comercial de las partituras u otros objetos resultantes (boquillas, cañas, abrazaderas, etc. y que crearon una actividad económica complementaria). Es decir, profundizar en cómo los instrumentos de música no son solo herramientas musicales, sino también de (cierto) poder (económico) en manos de la burguesía.

Más particularmente, planteamos los siguientes objetivos específicos derivados de lo anteriormente expuesto:

-Analizar la relación existente entre el cambio de poder y las transformaciones culturales, particularmente musicales, producidas durante el siglo XIX.

-Estudiar los procesos históricos decimonónicos en los que el saxofón fue inventado, así como los esfuerzos de su creador para desarrollar y difundir su patente.

-Confrontar y comparar organológica, histórica y culturalmente el saxofón con los demás instrumentos de su época, especialmente con aquellos de viento con los que guarda una cierta similitud.

-Profundizar en el conocimiento del registro de patentes musicales y edición de partituras de los nuevos instrumentos como iniciativa empresarial desarrollada en el ámbito burgués.

-Analizar las principales fábricas de la producción instrumental del saxofón para realizar un estudio comparativo con las de otros instrumentos.

-Estudiar los principales estilos de música en los que el saxofón participó (Romanticismo y Post-Romanticismo, pero también los subgéneros más populares) y su papel en los mismos.

-Desarrollar y profundizar en los aspectos acústicos que otorgan al saxofón su singular y característico timbre y la potencialidad de la riqueza de sus ataques (emisiones).

-Ahondar en el estudio sinfónico y operístico de los primeros sesenta o setenta años después del descubrimiento del saxofón para sopesar su aporte a la paleta orquestal.

-Descubrir si el saxofón se difundió por toda Europa y también por Norteamérica, así como los tipos de formaciones musicales en los que se integró.

3.- Fuentes empleadas en la Investigación.

Tomando como referencia aquellos cuatro objetivos generales que acabamos de apuntar, podemos precisar relativamente bien lo que hemos necesitado. El primero de nuestros capítulos –la comparación y confrontación del saxofón con los instrumentos de su época, especialmente los aerófonos- requirió un amplio abanico bibliográfico para asesorarnos correctamente entre tantos ‘personajes’ y variadas idiosincrasias. Inicialmente, abordamos libros fiables, autorizados y con una perspectiva global, como los de Tranchefort (*Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1996), Schaeffer (*Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 1996) o de Montagu (*The world of romantic & modern musical instruments*. Londres, 1981)². Más tarde, recurrimos a un catálogo específico de cada familia o instrumento; pero, estábamos seguros de que nuestras investigaciones sufrirían una atracción gravitacional clarinetística muy grande, por lo que había tener muy claro ese empuje. Afortunadamente, hemos tenido un apoyo fundamental en el trabajo del organólogo Albert Rice (*The baroque clarinet*. Nueva York, 1992 y *The clarinet in the classical period*. Nueva York, 2003). La editorial de este par de aportaciones ejemplares es Oxford University Press, que tiene como ‘competidor’ la Yale Musical Instruments Series. Y, por su lado, esta casa también nos ha ofrecido una buena colección, por ejemplo, para el propio clarinete (Hoeprich: *The Clarinet*. New Haven/Londres, 2008), la flauta (Powell: *The flute*. New Haven/Londres, 2002), el oboe (Burgess y Haynes: *The Oboe*. New Haven/Londres, 2004), el fagot (Kopp: *The Bassoon*. New Haven/Londres, 2012) o la del propio saxofón que ya hemos apuntado (Cottrell: *The saxophone*. New Haven/Londres, 2012). Aunque son estudios autorizados, tienen en su contra el compromiso (divulgativo y comercial) de completar todo el arco histórico de

² Este último organólogo y autoridad académica tiene otra publicación útil (*The Industrial Revolution and Music*. Oxford [?], 2018) que, no obstante, hay que utilizar correctamente al tratarse de transcripciones de una serie de conferencias informales suyas para la Facultad de Música de la Universidad de Oxford que pronunció a principio de la década de 1990 (y a veces demasiado centradas en Inglaterra y en el impresionante museo de esa institución de enseñanza superior). En todo caso, la dilatada experiencia profesional del ponente y la focalización en el siglo XIX nos han aportado interesantes puntos de vista. Además, es otro de los típicos casos de estudiosos que han dejado de lado la historia del saxofón y que comentábamos al principio –pese, como veremos, a ser un producto ‘único’ de ese momento industrial y fiebre por las invenciones y el latón-, ya que de 183 páginas de contenido, solamente en tres –de la 101 a la 103- se le presta atención.

esos instrumentos hasta la actualidad, lo cual es difícil en un volumen de unas 200 páginas y tratándose de instrumentos tan ricos.

También estaba claro que emplearíamos las principales patentes como focos de información de primera mano, no solo –como ya hemos dicho- la del saxofón, sino las de sus compañeros que ‘nacieron’ o se perfeccionaron en derredor. Este tipo de recursos – las patentes y los certificados de adición- requieren un tratamiento especial porque los inventores y empresarios no siempre plasmaban productos realizables o, si quiera, reales. En verdad, esos documentos se utilizaban igualmente para proteger las ‘investigaciones’ de su autor hasta ese momento o futuras líneas de desarrollo, es decir, como ‘arma’ defensiva –y ofensiva- hacia los competidores, un asunto que desarrollaremos llegado el momento. Un buen comienzo en este camino resultó la recopilación de un autor alemán –Dullat: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846–1973*. Nauheim, 1995- que fue visitando y, literalmente, fotocopiando los registros relativos al saxofón en las oficinas de la propiedad intelectual de varios países europeos y USA. Desgraciadamente, esa catalogación no está del todo completa –a veces, es difícil identificar solo con el título o siquiera con la exposición de motivos esa mejora que se quería proteger, e incluso a su ‘receptor’, amén de que el mismo expediente puede afectar a varios miembros de una misma camada instrumental-, por lo que recurriremos a otras fuentes y medios paralelos para localizar alguna entrada más. De todas maneras, la aportación de este teutón es más bien accesoria, en el sentido que contiene algunos errores, son copias en blanco y negro –las patentes solían tener colores-, algunas apenas son legibles, y en otras entradas faltan páginas. No obstante, hemos tenido la posibilidad de obtener copias fidedignas recurriendo al Institut National [francés] de la Propriété Industrielle³.

Igualmente, han sido de gran ayuda los trabajos unos investigadores alemanes (Ventzke y Scheck: *Die Boehmflöte*. Frankfurt am Main, 1966; y Ventzke y Hilkenbach: *Boehm Woodwinds*. Frankfurt am Main, 1982)⁴ y otro americano (Voorhees: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond,

³ Es precisamente esta institución la que custodia los aproximadamente los 400.000 expedientes de este tipo que se concedieron en Francia entre 1791 y 1902. En el Capítulo 3 explicaremos pormenorizadamente cómo funcionaban estos documentos y a qué normativa se debían, pero, como vamos a utilizarlos antes, es conveniente adelantar un par de advertencias para anticiparnos a su comprensión y eventuales verificaciones con los originales. Así, por ejemplo, se considera que las patentes francesas entre 1791 y 1844 no tienen un número de referencia, aunque verdaderamente sí aparece una cifra en el original. Para identificar más fácilmente esos expedientes, nosotros vamos a incluir aquellos dígitos entre corchetes, aunque verdaderamente no funcionen en un buscador al efecto o, más exactamente, hagan referencia a otra patente, pues la numeración oficial comienza con el nº 1 para el dossier depositado el 16 de octubre de 1844 y termina en el nº 317501 dispuesto el 21 de diciembre de 1901. Obviamente y cuando estemos en un título de esta franja, también vamos a aportar esos guarismos que de costumbre se escriben seguidos –sin puntos entre las centenas y unidades de millar-, cuestión que debe ser excusada. Por último, no es baladí decir que la patente empieza a tener efecto desde el día del depósito –aunque posteriormente no se apruebe- y que los certificados de adición que acompañen a una patente raíz a partir de 1844 reciben el número de esta, no otro independiente.

Respecto a las entradas belgas –también vamos a emplear algunos títulos de ese país-, incluiremos los números del sistema más utilizado, aunque en origen tuvieron otros.

⁴ Por cierto, algunos de esos autores también han colaborado en un monográfico sobre el saxofón bastante bueno y sólido (Ventzke, Raumberger y Hilkenbach: *Die saxophone*. Frankfurt, 1987), sobre todo en aspectos acústicos y características constructivas. Sin embargo, su estudio está más enfocado a una comparativa de componentes actuales –boquillas y cañas, por ejemplo-, por lo que no lo hemos aprovechado demasiado. Además, la parte histórica del instrumento está mejor desarrollada en otras fuentes.

2000) para conocer los sistemas de llaves del *Ottocento*. El trabajo de este último fagotista y profesor emérito de la Southeastern Louisiana University es sencillamente extraordinario, no solo porque con un golpe de vista pueden ‘acariciarse’ esos diagramas (complejísimos, algunos de ellos), sino por lo pedagógico de sus explicaciones. Además, su aportación es confrontada, es decir, a varias bandas entre flautas, oboes, clarinetes, saxofones, fagotes y aerófonos análogos, lo cual aporta a su trabajo de un valor más completo. Evidentemente y como cabría esperar, su aproximación sobre el fagot es ‘perfecta’, pero se olvida de ciertas especificidades en otros instrumentos que nosotros podemos corregir y que desde luego no deslucen en absoluto su trabajo, a nuestro juicio, el mejor del mundo en esta intrincada y denostada ‘esquina’ de la organología.

El segundo bloque de análisis tendrá puesto el foco en la presentación y promoción del saxofón dentro del marco de las exposiciones y ferias de su tiempo. Por tanto, ha resultado un capítulo muy ‘visual’ y ameno en el sentido de poder seguir la competitividad desplegada en aquellas citas comerciales, mucho más de lo que son ahora. Aunque se ha tenido en cuenta algunas muestras de tipo regional y nacional, hemos seguido especialmente el rastro del saxofón en las internacionales de Londres 1851, París 1855, Londres 1862 y París 1867 por varias razones. Primeramente, porque Adolphe Sax participó en esos encuentros y solo él podía exhibirlo; su monopolio a partir de la patente así se lo permitía (1846-1866), aunque ya veremos si fuera del territorio francés se lo respetaron. Segundo, debido a que son unos magníficos escenarios para analizar el pulso industrial y estético entre galos e ingleses por la hegemonía mundial. No hemos querido sobrepasar temporalmente el régimen de Napoleón III porque las catas hechas más allá no aportan ninguna información relevante para el saxofón. A partir de la *Troisième République* fue un producto más dentro de los cientos de miles que se exponían en las vitrinas y no tuvo ningún papel destacado. Sin embargo, durante el Segundo Imperio –y anteriormente- formó parte de los artículos protagonistas que pujaban por hacerse con las medallas en la sección de herramientas de música, lo cual es un elemento muy significativo.

Convenientemente, también se han utilizado los informes oficiales de aquellas citas expositivas –conocidos como *Rapports*- e, igualmente, los oficiosos, no menos interesantes porque son más generosos con las descripciones y grabados. De igual forma, hemos barajado un relicario de catálogos, libros –muchos de ellos auto-editados por ‘intelectuales’, posiblemente para hacerse publicidad y presumir de instrucción-, folletos, críticas periodísticas, etc., casi todos con un propósito publicitario, pero a los que hemos estado alerta para discernir entre realidades, parcialidades e hipérboles.

El tercer capítulo ha sido uno de los más densos y complejos, pues era imperativo el manejo de doctrina legal decimonónica francesa –en algunos sentidos, no muy diferente a la actual- de aplicación a capitales intangibles y ámbitos artísticos, lo cual ha dificultado aun más la interpretación. Entre aquella batería de fuentes, merecen destacarse los códigos, especialmente el Civil, el de Procedimiento y el Penal; pero hemos contado con ayuda y explicaciones auxiliares de un especialista (Rogron: *Codes français expliqués*, en dos tomos y con ediciones ‘actualizadas’ –ambas, impresas en París- de 1836 y 1863). Para consultar normativa más específica, hemos recurrido al *Bulletin des lois* o, más a menudo, a los trabajos de Dalloz (*Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine*) y Duvergier (*Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*)

en donde se mantiene la literalidad de esa doctrina y además se aportan interesantes comentarios y normas de procedimiento.

Precisamente, las leyes que afectaron directamente a las patentes de invención y, por extensión, a los instrumentos Adolphe Sax, incluido el saxofón, fueron las aprobadas en 1791 (*Loi relative aux découvertes utiles, et aux moyens d'en assurer la propriété a ceux que seront reconnus en être des auteurs*) y 1844 (*Loi sur les Brevets d'invention*). Evidentemente y por su importancia, han merecido un Apéndice documental y su traducción al español para poder digerirlas mejor.

Si en el primer apartado el saxofón ha tenido más correspondencia organológica con los viento-madera –debido a los mecanismos de llaves, principalmente-, en este capítulo previmos más vinculación con los metales. Es más, ya sabíamos que la propia patente del saxofón (1846), así como otras dos que implicaban a los metales –saxhorns (1843) y saxotrombas (1845)- fueron denunciadas a la vez y puestas en entredicho durante más de 20 años. Por tanto, era de rigor hacerse con las patentes originales de esos metales, pues su valoración iba a ser jurídica. No obstante, hemos revisado la bibliografía existente y hecho catas en varios recursos, encontrando un trabajo específico que tiene algunos puntos interesantes en ciertos planos organológicos restringidos (Mitroulia: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011), aunque creemos que sus conclusiones y contenidos pueden estar comprometidos. No vamos a entrar a señalar algunos errores inexplicables como confundir a un coronel con el ministro de la Guerra en la Monarquía de Julio que pueden consultarse en cualquier manual; o no utilizar originalmente las leyes de 1791 y 1844, sino resúmenes de otros autores. Nos parece más grave confundir los *factums* –una suerte de panfletos que costeaban y publicaban los interesados en el cuadro de una acción legal para defenderse, desmentir o atacar a su contrincante, amén de influir y presionar al juez- con las actas oficiales de un juicio. Posteriormente y llegado el momento, lo contextualizaremos mejor y expondremos más dosificada y detalladamente la información; ahora preferimos no saturar un asunto tan intrincado.

Para el cuarto capítulo tuvimos la ayuda de una de nuestras organólogas de referencia (Haine: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984), en realidad, su tesis doctoral hecha publicación. Es un trabajo extraordinario, ambicioso y monumental, a mitad de camino entre la historia económica, la sociología, la 'arqueología' constructiva de instrumentos, con tintes demográficos, estadísticos e incluso mezclados con cuestiones de urbanismo, que atañeron principalmente al París del siglo XIX⁵. Quizá, ese amplio abarcamiento ha dejado inevitablemente desprotegidos

⁵ Por cierto y relativo a la clasificación de las patentes, esta autora no sigue el criterio 'tradicional' (Hornbostel-Sachs, luego lo explicaremos mejor) ni práctico (percusión, cuerda y viento, p. ej.) –a nuestro juicio, con acierto- para clasificar las patentes de invención. Así, Haine dibujó 15 grupos 'artificiales' –pianos, arpas, *lutherie*, viento-madera, viento-metal, viento indeterminado, órganos, lengüetas libres, acordeón, mecánicos, percusión, cuerdas –cordaje de piano, arpa y similares, para se más exactos-, teclados, combinaciones de instrumentos y aparatos diversos- por razones prácticas (cuantitativas, principalmente). Ahora bien, eso no significa que nosotros no podamos matizar y computar esos datos de forma diferente, por ejemplo, incluyendo a los acordeones dentro del grupo de la familia de las lengüetas libres, que al fin y al cabo es al que pertenecen. Evidentemente, ella ha tomado datos de los enunciados –a veces nada explicativos ni definitorios- de esos documentos a partir de los *Catalogue des brevets d'invention* y del *Bulletin officiel de la Propriété industrielle et commerciale*, sin leerse el documento entero –que, como decimos, también tienen sus 'ambigüedades'-, por lo que tenemos que contar un margen de error y cierta relatividad.

algunos flancos más reducidos, amén de notarse que la autora no se dedica a la música directamente, aspectos que nosotros esperamos poder corregir y completar. En cualquier caso, su aportación ha sido, junto con los trabajos de Rice y Voorhees, de lo más interesante que hemos descubierto en el camino.

En este apartado también aparecerán asiduamente las asistencias de dos ‘musicólogos’ decimonónicos, el conde Adolphe de Pontécoulant (*Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*. París, 1861) –ya lo hemos apuntado antes- y Pierre Constant (*Les facteurs d’instruments de musique, les luthiers et le facture instrumentale: précis historique*. París, 1893). Evidentemente, tienen información aprovechable, pero nada sistematizada, contrastada ni crítica, especialmente el primero que fue un claro propagandista del inventor belga y su contribución ni si quiera ocupa los dos primeros tercios del siglo XIX.

Aunque igualmente se han utilizado en el tercer capítulo, hemos recurrido a la prensa y otros boletines, en este último caso, el *Journal militaire officiel* o *Le Moniteur de l’Armée*, que recogían según se aprobaban las ordenanzas directas que influían al Ejército. Otras referencias oficiales y muy útiles han sido los trabajos estadísticos que ordenó el Gobierno para saber cuál era realmente la potencia fabril de París que, huelga decir, actuaba como caja de resonancia y motor del país. En realidad, se hicieron cuatro ejercicios estadísticos que coparon todo el siglo XIX, a saber, 1847/48, 1860, 1872 y 1896, aunque realmente ‘solo’ nos han servido las dos primeras porque sus metodologías recopilatorias son parecidas y ponen el foco en puntos similares, situación que llegado el momento especificaremos. Mas, aun siendo encuestas procedentes de la Administración, somos conscientes que los valores que contienen no deben ser considerados como absolutos, sino como una referencia más –quizá la más acertada- donde la realidad y la práctica pueden tambalear la validez de los datos. Por prudencia, se han empleado cifras oficiosas de ese tipo proporcionadas por los Anuarios comerciales –como el que Sébastien Bottin y sus continuadores (Firmin-Didot frères) imprimieron todo el *Ottocento*-, pues los resultados son verdaderamente muy dispares si los cruzamos. No obstante, ambas recopilaciones –públicas y privadas- son complementarias, pues, por ejemplo, las primeras parecen no haber tenido en cuenta los simples marchantes –es decir, aquellas empresas que se dedicaban exclusivamente a vender-, contabilizando solo a los fabricantes, aunque algunos de ellos también despacharan.

Otras referencias fundamentales que también hemos utilizado en los Capítulos 3 y 4 son los dos trabajos de investigación de Bouzard: *Les usages musicaux dans l’armée française de 1815 à 1918*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016; y Péronnet: *Les enfants d’Apollon. Les ensembles d’instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012. Estas aportaciones que tienen como núcleo de estudio la música militar gala son muy ambiciosas –ocupan una franja de tiempo quizá demasiado amplia-, por lo que a veces y en algunos párrafos notamos que estamos en territorios demasiado generales. De todas maneras, son estudios excelentes y nos han servido para ‘saltar’ más cómodamente entre las particularidades de la normativa artística castrense.

Como ya hemos apuntado, el saxofón fue un producto privativo de Adolphe Sax de 1846 a 1866, así que está bastante localizado y es fácil seguirle la pista, al menos hasta esa última añada. Después, tampoco fue un instrumento masificado –no recaló en todos

los países europeos-, por lo que su promoción siguió recayendo principalmente en la iniciativa del empresario belga. Por tanto, cualquier descalabro comercial que este sufriese hizo meya en la difusión y venta del instrumento. Así, hemos estudiado cómo pudo afectar esa producción mientras se resolvieron las tres quiebras que experimentó (1852, 1873 y 1877), unos expedientes que se encuentran en los Archives de Paris. Paralelamente, ha sido muy importante contar con todos sus panfletos publicitarios – custodiados por la BnF- e, igualmente capital, los de sus competidores, para contrastar el precio del saxofón durante y después de su exclusividad, amén de la relatividad con los afines tipo clarinete, flauta y los otros metales.

4.- Comentarios sobre problemas y lagunas.

Pronto lo expondremos en la sección de la metodología, pero uno de las principales determinaciones de este estudio es mantener una simultaneidad de enfoques. Ahora bien, es evidente que la óptica organológica tendrá un influjo más fuerte en el primer capítulo porque se trata de comparar y confrontar instrumentos de música. Debido a ello, es muy fácil caer y sumergirse en cuestiones técnicas que sobrecarguen el discurso, y lo que es peor, que no lleguen a ningún lado. Por ello, nos hemos mantenido alerta para balancear ese inevitable exceso de información por ese costado con las otras perspectivas, así como dosificarla y proporcionar bastantes ejemplos visuales clarificadores –y, de paso, conseguir un discurso más ‘inmersivo’-. Paralelamente, en el tercer apartado –los juicios por la legitimidad e identidad del saxofón- nos encontraremos con unos rocosos contenidos jurídicos que ‘ablandaremos’ con hechos sociales e históricos que contextualicen esa complicada doctrina.

En lo que respecta esos dos capítulos, también nos enfrentamos a un ‘problema’ forzoso, pues el autor de estas líneas es saxofonista y su formación no ha incluido una carrera paralela igual de exigente en la flauta, el oboe, el clarinete, o siquiera el fagot. Evidentemente, sabemos ‘tocar’ la mayoría esas herramientas –las tres primeras-, conocemos cómo funcionan y la mayor parte de sus *doigtés* (posiciones de llaves para la producción de diferentes alturas). Pero, nuestro discernimiento respecto a ellas no es ni de lejos como la ‘materna’ en el saxofón, máxime en un lenguaje ‘clásico’ como el que acostumbramos. Suponemos que este debe ser asumido como un margen de error – inherente a toda especialización-, igual que nosotros podemos ‘modular’, como ya hemos dicho, los acercamientos al saxofón que han hecho autores excepcionales como Rice (clarinetista) o Voorhees (fagotista). Igualmente, tenemos una sensación parecida en el Capítulo 3 donde el foco está en los metales con válvulas y, aunque son fáciles de entender –juegos repetidos de series armónicas-, hubiera sido útil una experiencia práctica⁶.

Si bien los periódicos y prensa de la época nos han permitido registrar una cronología de sucesos bastante fiable, no es menos cierto que sentimos una cierta desconfianza e incertidumbre en algunas noticias y aportaciones. Incluso en entradas de autores y músicos autorizados, no sabemos si estaban hablando en serio o simplemente jugando con las palabras. El compositor Hector Berlioz –que saldrá numerosas veces en nuestro discurso- es uno de esos ejemplos, pues colaboraba enormemente en esa

⁶ No obstante, se considera contraproducente y nocivo emplearse paralelamente en un latón con boquilla de taza y un aerófono de lengüeta por tremenda presión antagonista que sufren los labios del ejecutante en una u otra herramienta. Así, por ejemplo, no conocemos a ningún saxofonista profesional que toque la trompeta, o que un oboísta se dedique también a la trompa.

teatralización del Romanticismo que comprobaremos tan a menudo y en la eterna lucha de la novedad contra la rutina.

Otro de nuestros mayores temores en este trabajo reside en las traducciones. Casi toda la bibliografía que se ha empleado está en francés e inglés, lenguas que hemos utilizado desde la niñez e intensificado desde la juventud y demás etapas. En verdad, el problema no reside en esos idiomas, sino en la naturaleza de algunos documentos a los que nos hemos enfrentado, por ejemplo, los de ámbito legal, que requieren no solo precisión, sino también circunspección. Evidentemente, se ha pedido asesoría a profesionales o personas bilingües cuando estábamos desorientados –e incluso, a especialistas (abogados)-, pero la materia es tan densa que forzosamente debemos permitirnos un pequeño margen de error.

Igualmente y en entornos más familiares para nosotros –como la propia música y sus elementos técnicos- hemos tenido verdaderos quebraderos de cabeza. Así, por ejemplo, la palabra francesa *ton* puede hacer referencia a tono, timbre, tonalidad, altura, bomba o segmento de tubería y, en realidad, tampoco es demasiada molestia –en español la utilizamos análogamente- porque podemos discriminar su acepción con un mínimo de contexto. Sin embargo, existen algunas fuentes –patentes y *factums*, principalmente- donde cabía más de un significado. De hecho y en el caso de Adolphe Sax, hemos llegado a pensar que el propio empresario dinantes y sus adversarios las empleaban con deliberada confusión para servirse de esa ambigüedad según avanzaban las vistas y se sumaban los acontecimientos.

Desgraciadamente, no conocemos demasiado la vida privada del inventor del saxofón –tampoco es que nos importe demasiado-, pero convendría que hubiera llegado un mayor volumen de información al respecto para conformar un retrato psicológico del personaje más preciso. Del otro lado –el profesional-, Adolphe Sax tampoco dejó ningún libro de cuentas o asiento de su actividad empresarial; por tanto, todo acercamiento a esa vertiente lo tenemos que inferir de fuentes ‘contaminadas’ –ya hemos introducido los *factums* que serán significativos en el contexto judicial- u otros folletos o artículos de prensa donde tomó la palabra. Constantemente, nos hemos enfrentado a un material que requiere cautela y prudencia para exprimirlo correctamente y destilar información útil, máxime en el entorno burgués despiadado donde fácilmente se confunden la realidad con la publicidad y se exageran los hechos.

Igualmente y en la fase final de la carrera del inventor de Wallonia, tenemos la sensación de haber pisado terreno inestable porque no somos especialistas en liquidación ni desmantelamiento de empresas. Aunque hemos interpretado el código lo mejor que hemos podido, evitado cometer errores, apoyado en bibliografía autorizada y empleado el sentido común, la cuestión es tan compleja que es necesario asumir cierta incertidumbre. Por otro lado, el inventor del saxofón tampoco expuso su situación de una manera clara –seguramente para no retratarse como un hombre arruinado ante la opinión pública a la que tenía pavor-, lo cual agudiza el asunto aun más.

No ha sido un problema ni inconveniente, pero hemos llevado gran parte del análisis que afecta a los USA al final de nuestro estudio y sobrepasado –en unos 20 o 25 años- el límite temporal del siglo XIX que nos habíamos marcado. A medida que íbamos avanzando en nuestra redacción y acercándonos a las postrimerías de aquella centuria, Norteamérica empezaba a cobrar cada vez más importancia y protagonismo. No estamos

refiriéndonos exactamente al Jazz, sino a la proliferación de bandas de música que hubo a ese lado del Atlántico a finales del *Ottocento*. En lo que a nosotros respecta, el saxofón empezó a anidar ‘naturalmente’ en ellas y encontrar no solo refugio, sino, digamos, ‘cariño’. Como pronto entenderemos, el aerófono de latón estaba ‘huérfano’ de identidad y aquel país necesitaba elementos culturales con los que construirse y diferenciarse. Europa no le tenía especial aprecio y tampoco estaba explotado ni hermanado con ningún Estado; era ‘perfecto’ para apropiárselo. Además, la importancia de una saxofonista y amateur estadounidense llamada Elizabeth Hall ha resultado muy sugestiva y ejemplificadora de la situación del instrumento en el cambio de centenario –mucho más de lo que habíamos previsto- y merecía una reflexión y páginas extra. Esta señora no solo comisionó unas interesantes partituras a compositores de primera línea como Debussy, d’Indy, Florent Schmitt o André Caplet, entre otros, sino que fue la primera persona en la historia en protagonizar una obra concertante con orquesta, concretamente en Boston (1901). Igualmente, nunca nadie antes había tocado solísticamente con orquesta en París (1904) –ni en Francia-, lo cual no solo tiene un inmenso valor por sí solo, sino aun más porque era mujer y estaba muy mal visto que ellas se emplearan en instrumentos de lengüeta como el saxofón. Por ello, el Capítulo 5 tiene dos bloques diferenciados que condensan esas líneas o realidades complementarias; el primero, para conocer mejor los primeros asentamientos del saxofón en el continente americano y cómo este fue percibido, y el segundo, exclusivo para esa señora tan valiente. Mas, decíamos, nos hemos visto en la necesidad de incursionar en las primeras décadas del siglo XX por la tremenda popularidad que alcanzó el instrumento en USA. Si bien esa fiebre comenzó con las bandas de música, entretenedores y de circo de finales del *Ottocento*, el arco se prolongó y diversificó extraordinariamente hasta el crack del 1929, un dibujo que no hemos podido resistirnos a perfilar. Aquella época dorada merece un estudio independiente y completo, por lo que el nuestro debe entenderse como una ‘ventana’ abierta a la siguiente centuria y la *saxophone craze*.

5.- Metodología empleada en la investigación.

Este trabajo de investigación pretende descubrir y analizar los secretos históricos que esconde la supervivencia histórica de este instrumento de latón. En otras palabras y utilizando una retórica filosófica o existencialista, diríamos que se trata de dar una respuesta lo más completa posible a las preguntas qué es el saxofón y de dónde viene. Aunque la perspectiva más constante es la histórica, estamos convencidos que el abordaje debe ser multidisciplinar –organológico, económico, musical, social, etc.- y simultáneo, pues solo con esa divergencia podremos aportar veracidad y sustancialidad. Huelga decir que esto no entra en contradicción con la intensificación de determinadas vertientes cuando el objeto de estudio así lo requiera o el foco esté puesto en un determinado asunto. Sin duda, este procedimiento de vasos comunicantes es una de las apuestas más firmes y determinantes en las próximas páginas, y nunca perderemos la precisión y objetividad que requiere un acercamiento científico como el que realizaremos. Mi perfil como músico en activo aportará ese inherente ingrediente empírico en una investigación de Arte y Humanidades como la que proponemos, mas siempre manteniendo un enfoque práctico y evitando las divagaciones y demás ‘cantos de sirena’ que se suelen dar en este tipo de empresas. Asimismo y en este sentido, también debe ser dicho que apenas entraremos en aspectos armónicos y sintácticos de partituras o de construcción compositiva –tampoco

en cuestiones pedagógicas o de instrumentación más allá de las estrictamente necesarias⁷; lo cual sí que sería una invasión.

Pasando a tratar los aspectos específicos de procedimiento, primeramente, localizamos y recopilamos aquellas fuentes primarias y secundarias relevantes. Esta antología se realizó de forma centrífuga, detectando lo relevante en España y en espiral hacia otras zonas de claro influjo musical saxofonístico, especialmente en Francia, Bélgica y USA. En realidad, la mayor parte de todo lo necesario se encontraba en el Hexágono porque la actividad profesional de Adolphe Sax se desarrolló allí y posteriormente el instrumento no se propagó demasiado. Ya sabíamos de la utilidad y generosidad de la versión digital de la BnF (Gallica), pero también compramos digitalizada la que no estaba en abierto. Igualmente, han resultado de enorme ayuda las bibliotecas especializadas en música como la del BE-Brux-MIM y de la Universidad de Edimburgo; al igual que lo que nos han ofrecido varias instituciones que hemos visitado, de forma notable el INPI y los Archives de Paris.

Además de apostar por el enfoque multidisciplinar, queremos hacer un trabajo original y novedoso, empleando determinados procedimientos actuales y no habituales cuando su uso esté justificado. Por ejemplo, para completar el perfil profesional del inventor del saxofón y sabiendo que estuvo pleiteando durante más 20 años, hemos empleado técnicas de lingüística judicial o forense, entiéndase, dentro de nuestras capacidades. Con este método en el que, *grosso modo*, se pone el foco del análisis en el lenguaje propiamente jurídico, procedimental legal y probatorio, pretendemos obtener información a varios planos o niveles, ya sea sobre la personalidad del personaje (las continuas perífrasis, utilización del *passé historique*, los hipérbaton, etc., son signos útiles), sus verdaderos objetivos –qué es lo que realmente buscaba y/o escondía-, su inteligencia emocional y ‘laboral’ –si sus invenciones estaban verdaderamente bien protegidas y definidas-, etc. Igualmente, vamos a aplicar ese filtro a sus principales patentes –sobre el saxofón y sus otros dos registros capitales, a saber, el saxhorn y la saxotromba- que, a fin de cuentas, son las herramientas legales que dan sustancialidad y legitimidad a sus productos. Así, también lo hemos dicho, hemos guardado espacio en nuestros Apéndices documentales para ellas, además de otros escritos suyos que creemos pueden ser muy representativos de su (verdadera) identidad –y personalidad-, como *De la necesidad de las bandas militares* (1867) o manifiesto respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género; su carta al diario *La Liberté* (1866) donde confluyeron sus ideas después de estar casi dos décadas yendo y viniendo a los juzgados; la carta al director del Conservatorio en 1883 cuando creyó que se iba a abrir una clase de saxofón y no iban a contar con él; su llamada de socorro (*Appel au public*) a la desesperada en 1887; o aportaciones más amables como su colaboración en la introducción y segunda parte de un Método de saxofón que escribió un amigo suyo. Aquel manual didáctico era de Georges Kastner y fue publicado en 1845 o 1846, pero, en verdad, estuvo auspiciado por inventor belga –cuenta además con los diseños originales de la patente-, y así lo reconoció explícitamente el propio autor en la redacción (*quel homme, mieux que M^r Ad. Sax lui même, pouvait lever nos doutes, éclairer notre incertitude, en un mot diriger nos*

⁷ De todas maneras y para embarcarse en ellas, pueden consultarse las aportaciones de Pascal Terrien (dir.): *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France (1846-1942)*. Sampzon, 2014; Cail-Beth Levinsky: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1997 y Peter-Boris Koval: *The depiction of saxophones as orchestral instruments in treatises of orchestration and instrumentation*. Tesis, Vermillion, University of South Dakota, 1996, que son tres buenos (y diferentes) acercamientos.

efforts dans l'accomplissement d'une tâche de cette nature? Ce n'est pas seulement comme inventeur que nous avons cru devoir consulter M^r Ad. Sax, il est de plus artiste, il joue de son instrument, il en connaît conséquemment toutes les propriétés; et ses lumières nous ne le dissimulons point, nous ont été d'un grand secours dans cet ouvrage).

Otra de las aproximaciones novedosas –o, por lo menos, no asiduas en este tipo de trabajos- es la elevación de los instrumentos de música a fuentes documentales. Ya lo entenderemos mejor más adelante, pero visualizar una herramienta artística original puede aportar más información que cualquier teoría o patente, además de representar unos firmes asideros cognitivos mientras nuestro relato vaya avanzando. Nos hemos arreglado bastante bien con lo que ofrece Internet y los portales que aglutinan esas joyas, como por ejemplo el del proyecto MIMO (Musical Instrument Museum Online), la Dayton C. Miller Collection de la Library of Congress estadounidense o la del propio MET neoyorkino⁸. Sin embargo, tenemos la fortuna de haber podido adquirir un cuarteto de saxofones –soprano, alto, tenor y barítono- originales de Adolphe Sax, así como alguno de los instrumentos inspiradores (un oficleide, por ejemplo) y ‘rivales’ (dos sarrusofones, uno soprano y otro bajo), amén de otras maderas y metales, para testar nuestras progresiones de una forma tangible y cercana.

Las guías de viaje de época que emplearemos en el Capítulo 3 –y sobre todo en el 4- serán otros de los acercamientos diferentes para dimensionar el coste de la vida y el precio de las cosas. Normalmente, otros estudiosos utilizan indicadores como la inflación, o intentan actualizar una cifra a su moneda local y en el momento actual, pero pensamos que en distancias –como esta de más de 150 años-, cualquier comparación se desvirtúa demasiado, además de que el valor de las divisas tiende a fluctuar dependiendo de la economía del país u otros factores macroeconómicos. Por tanto, vamos a relativizar y poner en perspectiva lo que costaban los instrumentos en el ecuador del siglo XIX con lo que en ese momento tendríamos que pagar por las cosas cotidianas y pequeños placeres como un café en una terraza parisina, un menú de *Restaurant* o una noche de hotel. Asimismo, completaremos esa información con otros recursos adyacentes, como tablas salariales o las referencias de este indicador que nos proporcionan las estadísticas que capitaneó el Gobierno y de las que ya hemos hablado.

Aunque se ha dicho que evitaremos ahondar en cuestiones armónicas o compositivas formales, no hemos querido dejar huérfanos los aspectos cuantitativos de ese repertorio que puedan servirnos a nosotros en el presente trabajo y a futuros investigadores. Por consiguiente, hemos construido tres bases de datos para visualizar esos aspectos de proporciones que sí nos podemos permitir. La primera y más importante la hemos titulado “Repertorio ‘universal’ para saxofón” y abarca toda la literatura de cámara en la que se convocó al menos a un saxofón, aunque también contiene algunas de sus intervenciones solísticas con orquesta y banda. Está confeccionada a partir de varias fuentes, aunque la principal –65% aproximadamente- ha sido la de Londeix: *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. Cherry Hill, 2003, que nosotros hemos corregido y ampliado, para lo cual ha sido fundamental el WorldCat o catálogo en línea gestionado por el OCLC (Online Computer Library Center). Durante el proceso de realización, se establecieron varias columnas para poder filtrar por compositor, nacionalidad, dedicatario, formación específica, si tiene base didáctica,

⁸ Los conservadores y staff del BE-Brux-MIM, FR-Paris-MM and UK-Edinburgh-MM nos han permitido examinar varios instrumentos originales fuera de las vitrinas y custodiados en sus depósitos; a ellos, muchas gracias.

editor⁹, etc. Uno de los tamizados más útiles son las franjas temporales denominadas “zonas”, apoyándonos en el año de escritura y/o edición de esas partituras. Así, pensamos que lo más conveniente era hacer cinco fracciones, a saber, la primera, desde la década de 1840 hasta 1894, año de la muerte de Adolphe Sax. La segunda corre de 1895 a 1918, es decir, coincidiendo con el armisticio del primer conflicto bélico mundial. La “zona 3” representa el periodo de Entreguerras (1918-1945) y la cuarta se alarga casi hasta la década de los setenta (1946-1969); por último, la “zona 5” sobrepasa brevemente el siglo XX (1970-2003). Desgraciadamente, algunos de esos pentagramas han sido imposibles de datar porque sencillamente el compositor o editor no imprimió ninguna fecha, por lo que también aparecen indicaciones clasificatorias menos precisas, a saber, “zona 1 o 2”, entre otras. Sin embargo, a veces se han podido deducir, por ejemplo, sabiendo que el creador murió en un determinado año o utilizando los opus que sí estaban datados como referencia.

Asimismo, debe considerarse que Londeix ha tenido (fundamentalmente) en consideración el repertorio ‘clásico’ o ‘académico’ del instrumento, dejando de lado otros géneros más populares o consumidos como la música ligera, la popular y el Jazz, entre otros. Igualmente y aunque recoge algunas aportaciones solísticas del saxofón con banda, creemos que deben existir bastantes más. De todas maneras –ya lo apuntaremos en nuestras Conclusiones-, es necesario que se haga un trabajo monográfico del saxofón y su aportación a las bandas –por lo menos, en el *Ottocento* y/o incursionando en la primera mitad del siglo XX- con enfoque ambivalentemente cuantitativo y analítico, a ser posible intentado filtrar por roles solista, concertante o simplemente de *tutti*.

La segunda compilación tiene tratamiento sinfónico y ha tratado de localizar todas las partituras de ópera y orquesta en las que se le proporcionó un atril al saxofón. Para ello, hemos bebido de tres fuentes principales, a saber, Fridorich: *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis, Nueva York, Columbia University, 1975, que, sin embargo, hemos debido completar con el interesante trabajo inédito (1979) *Orchestral Compositions Utilizing the Saxophone* de dos autores acreditados, Bruce Ronkin y Robert Frascotti. La tercera fuente es el artículo de De Keyser “Adolphe Sax and the Paris Opéra” que editó la *Historic Brass Society* en su boletín de 2006. Por supuesto, seguiremos empleando las “zonas” de la anterior base de datos, pero solo hasta la cuarta (1946-1969), pues el trabajo de Fridorich acababa ese último año, de aquí que, para conectar ambas recopilaciones, establecimos esa fecha¹⁰.

Aprovechando que contamos con todos los panfletos comerciales de Adolphe Sax y publicidad de la prensa, la tercera recopilación contiene la producción musical del

⁹ Una de las columnas más ingratas de estas bases de datos ha sido precisamente la de las casas de edición que ponen a la venta esos pentagramas, ya que tienen una serie de variables a las que es muy difícil seguir la pista. Por ejemplo, una obra que pasa de una editorial a otra, o que es publicada a la vez –o después- por una segunda o tercera empresa. Asimismo, hay que tener en cuenta las absorciones y fusiones de unas a otras, lo cual complica aun más la identificación porque no solamente pueden variar las firmas, sino el país. Además, tenemos multinacionales que operan normalmente desde un Estado, pero con sucursales o filiales independientes en otros. Por tanto, aunque a nosotros no nos afecte demasiado –nuestro campo de análisis es el siglo XIX-, los futuros usuarios deben asumir más prudencia y flexibilidad en este grupo de entradas verticales.

¹⁰ Evidentemente, el trabajo de Londeix llega hasta 2003 con algunas partituras de saxofón y orquesta, pero al no ser un trabajo dedicado ni completo en este sentido, preferimos dejarlo de lado. Tampoco hemos querido sumar algunas de las de uno de nuestros autores estadounidenses –vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 306-314- porque no sabemos en dónde se ha apoyado.

inventor del saxofón. Ya lo explicaremos en nuestro discurso, pero una de sus iniciativas empresariales fue la creación de una casa editorial que llevara su nombre y con la que ganar dinero, promocionarse y dar literatura a sus nuevos instrumentos. Este Excel da a conocer, entre otras cosas, si verdaderamente apostó por el saxofón, quiénes eran los compositores que escribían para él y personas a las que dedicaba esa música, si era una literatura asumible económicamente para todos, etc.

6.- Perfil biográfico de Adolphe Sax.

Adolphe Sax nació el 6 de noviembre de 1814 en la pequeña villa belga de Dinant, localizada en la zona valona de Bélgica. En ese momento, huelga decir, Napoleón ya sufría su primer destierro en la isla de Elba y el Congreso de Viena estaba debatiendo el futuro de Europa, la cual viraba hacia posiciones más conservadoras.

Su padre se llamaba Charles-Joseph Sax (1790-1865) –vid. Figura 2- y, en realidad, no fue una figura muy diferente a la del hijo, sino más bien su anticipo profesional y un ejemplo de las primeras transiciones hacia la sociedad industrial en el ámbito de los oficios artísticos. Originalmente, trabajó como carpintero y ebanista, pero su afición por la música le hizo volcarse en la fabricación de aerófonos de madera. Sin embargo, pronto (1815) se trasladó a Bruselas para que ese proyecto empresarial pudiera expandirse y prosperar. Tras dedicarse en un principio a confeccionar flautas, serpentones o clarinetes, empezó a producir igualmente instrumentos de metal. Después del estallido de 1830, el gobierno belga también contó con él para abastecer las diferentes bandas y fanfarrias castrenses.

FIGURA 2: Charles-Joseph Sax, *ca.* 1860.



FUENTE: Álbum familiar de la familia Sax, perteneciente al BE-Brux-MIM.

El joven Adolphe Sax participaba activamente en el negocio de su padre y se dejó ‘embriagar’ por todo aquel entusiasmo. Es más, ese muchacho empezó a despuntar también como músico y clarinetista, aunque lo más significativo de esta primera época fue la protección sobre su primer invento en 1838, un nuevo de clarinete bajo que marcaría el comienzo de su carrera. Aquel instrumento le supuso muchas alabanzas y críticas positivas, y lo utilizaba como carta de presentación en los foros musicales más importantes del reino. Al mismo tiempo, su vertiente empresarial (y ambición) aumentaba considerablemente, y en 1841 concursó en la Exposición de la Industria belga con aspiraciones muy elevadas. Sin embargo, el jurado le otorgó el segundo premio, lo cual le causó un gran disgusto, pues se sentía muy superior a sus rivales y esperaba estar primer lugar. Este hecho, presuntamente anecdótico y que posteriormente contextualizaremos, sumado a las muestras de apoyo de ciertos intelectuales y músicos le sirvió como excusa para abandonar Bruselas y lanzarse en 1842 a la conquista de su verdadero objetivo, París.

No fue sino en la capital de Francia donde Adolphe Sax formó su propia familia. Aunque reservado en su vida privada, sabemos que tuvo cinco hijos y solo tres superaron la primera infancia, Anna-Emilie, Adele-Marie y Adolphe-Edouard. Curiosamente, no los reconoció hasta 1886 y, además, tampoco se casó con la madre de aquellos niños, una joven a la que excluyó de su ámbito social e, incluso, del panteón familiar, pues no se conoce dónde descansan sus restos. Apenas hay datos sobre Louise-Adèle Maor, salvo que su padre había sido trompetista de la Guardia nacional y que probablemente Sax la mantuvo, al menos durante un tiempo. No obstante, nosotros apostamos que era una de las obreras de la factoría de instrumentos musicales que regentaba el constructor valón.

Aquellos niños y probablemente su compañera sentimental vivían en la propia fábrica del empresario, un inmueble que Adolphe Sax había alquilado en la rue Saint-Georges. En realidad, la elección de ese enclave no fue casual, pues quedaba bastante cerca de la Ópera y del Conservatorio, ubicados también en el que todavía hoy es el noveno distrito de París. Aparte de las plantas productivas, la fábrica de Adolphe Sax albergaba su propia sala de conciertos. Ese espacio no solo le servía para organizar veladas en las que se escuchaba música, sino también para articular toda una red social, política e intelectual que pudiera ayudarle a medrar en su carrera. Además de la flor y nata de los compositores del momento, destacados políticos, ministros, embajadores y representantes de una decena de países, visitaron aquella estancia tan espectacular y típica del siglo XIX.

La empresa de Adolphe Sax echó a andar en el París decimonónico (1843) siendo rey Luis-Felipe de Orleans, el cual aun gozaba del apoyo social de gran parte del empresariado. El país estaba experimentando un ciclo económico expansivo en el que, no obstante, subyacía el malestar de las clases obreras menos favorecidas. La capital de Francia ofrecía un discurso artístico e intelectual elevado y se estaba transformando en una interesante metrópoli que ya contaba con grandes atracciones. Además, la ciudad de las luces brindaba otros sitios más populares donde se podía pasar el tiempo de asueto o disfrutar de los excelentes cafés que había por aquellas calles y parques. Aunque casi todas las clases sociales intentaban disfrutar de esos espacios con arreglo a sus posibilidades económicas, fue sin duda la burguesía la que ocupó los lugares claves. Muy significativamente, cabría destacar la Ópera, no solo por sus fastuosas actuaciones, sino también como punto neurálgico de reunión donde se articulaba ese mundo de apariencias y negocios.

El inventor belga quería formar parte destacada de aquel complejo entramado y beneficiarse de los laureles y bonanza económica que proyectaba el Hexágono y particularmente su capital. Para ello, debía atraer partidarios e inversores a su causa, como al principio lo fueron músicos como Berlioz, Auber, Halevy y, especialmente, François-Antoine Habeneck. Este último, violinista y compositor, era también cabeza orquestal de la Ópera y de la elitista Sociedad de Conciertos del Conservatorio, lo cual hizo que Sax empezara a introducirse en las dos instituciones musicales más representativas de la ciudad. Sin embargo, el mayor apoyo inicial lo obtuvo de Georges Kastner –vid. Figura 3–, un músico y teórico de origen alsaciano con el que terminó trabando amistad. Este personaje intentaba abrirse camino como creador y ejercer una cierta influencia sobre la vida artística del competitivo París. François-Joseph Fétis –vid Figura 4–, otro estudioso paisano suyo –que citaremos numerosas veces en nuestro discurso– y con una intensa influencia en la prensa especializada de la época le ofrecería igualmente cobertura periodística y protección.

FIGURA 3: Georges Kastner, *ca.* 1860.



FUENTE: Álbum familiar de la familia Sax, perteneciente a la AIAS¹¹.

Lo conoceremos mejor pronto, pero también estuvo inmerso en aquel principio el general Marie-Théodore Rumigny, uno de los ayudantes directos y más cercanos al rey. Aunque parece que en ese alto mando castrense se conjugaban ciertas aficiones musicales, Rumigny tenía otra motivación más calculada para apoyar al inventor belga.

La compañía de Adolphe Sax se dio a conocer oficialmente en la Exposición de la Industria gala de 1844, lo cual significaba entrar en competición directa con el resto de los fabricantes de París. Además, el inventor belga se presentó de forma simultánea a las

¹¹ Agradecemos enormemente a la Association Internationale Adolphe Sax de Dinant (Bélgica) y al *Musée des Instruments de Musique* de la capital de ese país el poder disponer de estos recursos visuales tan significativos.

categorías de viento-madera y metal, toda una declaración de intenciones de la amplitud que quería dar a su empresa.

FIGURA 4: François-Joseph Fétis, *ca.* 1860.



FUENTE: Álbum familiar de la familia Sax, perteneciente a la AIAS.

En aquel momento, se promovió la idea de que las bandas militares francesas estaban en decadencia, por lo que se creó una comisión especial para que valorase tal deficiencia y propusiera cambios en la paleta instrumental de esas formaciones. Aquel grupo de trabajo fue presidido por el propio general Rumigny y lo componían otros presumibles aliados del inventor belga como Auber, Halevy, Adolphe Adam o el mismo Kastner. El resto de los fabricantes adivinaron una más que evidente reestructuración en las bandas del Ejército que les podía conducir a la ruina y se quejaron de la flagrante parcialidad de ese comité y la conjura de intereses privados. Para desmarcarse de las críticas y evitar cierto grado de responsabilidad, se convocó a los interesados a una demostración pública en el Campo de Marte (1845), donde, no obstante, seguiría arbitrando la discutida comisión.

La proposición de Adolphe Sax se alzó con la victoria y antes de que acabara el verano de 1845, el Ministerio de la Guerra hacía obligatoria entre sus regimientos de a pie y a caballo la inserción de numerosos aerófonos que el valón había ideado. Aunque aquella muda sería progresiva, la indignación de los otros constructores se multiplicó al saber que no podían fabricar libremente la mayoría de aquellos instrumentos porque estaban protegidos por patentes de invención. El conflicto en los tribunales se antojaba inevitable.

Así, el arranque profesional de Adolphe Sax en París fue meteórico, pues en tan solo dos años había conseguido que sus instrumentos se hicieran obligatorios en las formaciones musicales del Ejército. Además, sus contactos en la Ópera estaban dando sus

primeros frutos y en 1847 fue contratado como responsable de la fanfarria y músicos externos de ese grupo auxiliar. En realidad, aquel puesto no era demasiado importante, pero, sin lugar a dudas, resultaba muy estratégico para sus intereses.

Sin embargo, fuera de esas buenas noticias, el resto de los fabricantes de instrumentos se habían coaligado para encausarle y ese mismo año, empezaron unas encarnizadas batallas judiciales que iban a poner en tela de juicio la legitimidad de sus ingenios artísticos. Por si esto fuera poco, su floreciente y próspero negocio de aerófonos de metal y madera iba a palidecer súbitamente debido al nuevo escenario político que se avecinaba. Los republicanos ultimaban los preparativos de un banquete que se celebraría el 22 de febrero de 1848 en un restaurante de los Campos Elíseos y que capituló con una manifestación. Al día siguiente, las revueltas por las calles de París continuaron y la situación se complicó aún más al conocerse las noticias de los primeros muertos en el boulevard de los Capuchinos y la formación de barricadas en otros barrios. Tras el asalto posterior a las Tullerías, Luis-Felipe abdicó y con él se esfumaba el máximo valedor del Adolphe Sax en la sombra.

Nació la Segunda República francesa y los rivales de Adolphe Sax consiguieron que en menos de un mes se derogasen las reformas instrumentales que anteriormente el Gobierno había determinado. La transformación política tuvo su vuelco también en el ámbito judicial y Adolphe Sax empezó a encajar también fallos adversos.

El valón resistía mientras el panorama gubernativo seguía cambiando. La nueva Constitución dotaba de fuertes poderes al presidente de la República (Luis-Napoleón) y en las elecciones legislativas triunfó el partido del Orden. Pese a las circunstancias, el pulso comercial y artístico seguía latente, y en 1849 se celebró una nueva feria nacional- y Adolphe Sax compitió para lograr un golpe de efecto que pudiera trascender al plano jurídico.

La presión iba en aumento y a esa angustia se le sumaba el paso del tiempo que consumía la validez temporal de las patentes en litigio. Mientras tanto, el ‘príncipe-presidente’ seguía escalando posiciones y asentándose en el poder, a la par que suprimía el sufragio universal y restringía la libertad de prensa en 1850. Pese a ello, era popular entre una gran masa de la población como campesinos, burgueses, militares e, incluso, obreros.

La cuestión legal no se resolvía y el empresario dinantés se vio obligado a asumir un nuevo gasto y subir la puja, esta vez presentándose a la Exhibición Internacional de Londres de 1851, donde, adelantamos, saldría vencedor. Mientras tanto, en Francia, Luis-Napoleón se enfrentaba con la Asamblea Nacional y, para desbloquear la situación, dio un golpe de Estado que resolvió convocando un plebiscito. Se avanzaba hacia su verdadero objetivo, el Imperio, que, mediante otra consulta popular, fue proclamado a finales de 1852, abriéndose un nuevo contexto político.

Sin embargo, aquel último año fue nefasto para Adolphe Sax, que se enteraba de la muerte de tres de sus hermanos y veía cómo su padre se derrumbaba también profesionalmente en Bruselas. Además, el inventor de Dinant se tuvo que enfrentar a la vergüenza de su primera quiebra, un agujero económico que doblaba el valor de su negocio al comienzo de su andadura como empresario. No obstante, se consiguió llegar a un acuerdo mayoritario y el negocio siguió a flote.

No había pasado ni un solo mes desde la proclamación del Segundo Imperio y Adolphe Sax volvía a la carga con una de sus ideas fundamentales, a saber, la renovación instrumental de las agrupaciones castrenses. Para ello, organizó la *Société de la Grande Harmonie*, una banda modelo que haría de rompehielos ante las regimentales. Nuevos personajes políticos y militares protegerían esa iniciativa, como *Monsieur Fleury*, coronel del modélico regimiento de los *Guides* y *Premier Écuyer* y edecán del Emperador.

Sus patentes relativas a los instrumentos seguían en cuestión y todavía pendientes de amparo legal. Antes de que los tribunales se pronunciasen en ese sentido, Napoleón III concedió a Adolphe Sax el título honorífico de Fabricante de su Casa Militar, lo cual era un claro ejercicio de protección. Las últimas sesiones de aquel sumario se celebraron durante el primer semestre de 1854 y dieron razón de causa a Adolphe Sax, quien ahora tendría el camino expedito para poblar de metales las formaciones artísticas militares. Además, al año siguiente había una oportunidad perfecta para coronarse como el mejor fabricante de aerófonos del mundo, la Exposición Universal de París de 1855. Sin embargo y lejos de competir amistosamente con el resto de sus ‘colegas’ de profesión, el constructor de Wallonia tomó la iniciativa persecutoria y los denunció por piratería, a la par que infligía unas doloras y escandalosas redadas en el marco de la feria. Se abrían nuevos expedientes jurídicos, al mismo tiempo que se iba agotando su exclusividad sobre las patentes que le daban sustento, incluida la del saxofón.

Durante aquella angustiosa época –en la que tuvo que vencer incluso un cáncer de labio– no todo fueron malas noticias y, por ejemplo, en 1856, se autorizó la enseñanza de sus nuevos instrumentos en aulas del Conservatorio. El propio Adolphe Sax fue nombrado responsable de la clase de saxofón (1857), aunque solo personal militar podía ser su alumnado, quedando excluido cualquier civil. Evidentemente, era el Ministerio de la Guerra y no el de Estado quien sufragaba económicamente esos estudios tan ‘especiales’. Esta oportunidad espoleó otra de sus facetas como empresario, pues comenzó a editar los materiales y recursos didácticos que los nuevos alumnos iban necesitando. Entre esos manuales y partituras se encontraban trabajos de compositores con los que el dinantés compartía amistad, afinidad belga o eran músicos militares relacionados.

La siguiente y atractiva Exhibición Universal londinense de 1862 ya se oteaba en el horizonte y Adolphe Sax había llegado –o visto obligado a ello, para ‘suavizar’ ante las autoridades su monopolio– a que el resto de constructores firmaran acuerdos de licencia con él. Evidentemente, aquellos convenios quedaría sin efecto el día que sus principales patentes caducaran, previsiblemente en 1860 y 1861. Pero, su círculo de influencia había estado trabajando en una jugada maestra, una maniobra contemplada en la legislación y con la que se podía prorrogar en cinco años más la validez de esos documentos. Tal consentimiento era muy excepcional y acarreaba mucha polémica en un contexto de (teórica) libre competencia. Además, el permiso debía tener burocráticamente el rango de ley, lo cual implicaba el visto bueno de las principales cámaras del Estado (Parlamento y Senado), un episodio realmente espectacular y que contextualizaremos en el tercer capítulo.

Aquella cita internacional a orillas del Támesis iba a ser la última de gran impacto en la que participaría con ‘ventaja’, en el sentido que, respecto a sus competidores franceses, conservaba la exclusiva de sus productos. Además, otros fabricantes le pisaban

los talones y, por ejemplo, su propio hermano Alphonse Sax, que también confeccionaba metales, fue galardonado con el primer puesto.

Apenas quedaban tres años para que caducase el tiempo extra que el Gobierno le había dado y Adolphe Sax seguía visitando asiduamente los juzgados para mantenerse en sus posiciones y castigar a los que presuntamente invadían sus propiedades intelectuales. Luego lo explicaremos mejor, pero el belga utilizó incluso la víspera de la caducidad de la patente del saxofón (20 de marzo de 1866) para infligir 14 redadas simultáneas a sus contrincantes.

Un poco más adelante, tras cuatro años de preparativos y millonarias inversiones, el Emperador Napoleón III conseguía en el París de 1867 un escaparate monumental con el que se adornaba ante los ojos del mundo entero. Sin embargo, aquella celebración tan apoteósica y triunfal enmascaraba las numerosas deficiencias y problemas económicos de un régimen que no se sostenía tan bien como aparentaba.

Aunque sus patentes ya eran de dominio público –incluida la del saxofón–, la rebosante vitrina que Adolphe Sax exhibió para la ocasión le valió para obtener el único “Gran Premio” y “por unanimidad del jurado”. Posteriormente lo veremos con precisión, pero ese comité evaluador lo formaban personas de su círculo y protectores suyos, como el general, comandante superior de la Guardia nacional y senador, Émile-Henry Mellinet, que además hacía las veces de presidente. Aquella flagrante parcialidad (corrupción?) ensanchaba el tremendo espacio que existía entre la imagen resplandeciente de su establecimiento y la salud de un negocio que verdaderamente estaba en severos aprietos.

La imagen de constante prosperidad del Segundo Imperio iba descubriendo también sus debilidades y problemas estructurales. La industrialización francesa llevaba tiempo dando muestras de agotamiento y la naciente Alemania se erigía como potencia rival. Sin embargo, el conflicto armado con Prusia en el verano de 1870 fue el golpe más duro para la empresa de Adolphe Sax, porque produjo la caída de Napoleón III y la de sus influyentes amigos en el Gobierno. Tampoco iban a ser favorables para él la inestabilidad durante el asedio de París, la vuelta de la República y el levantamiento de la Comuna.

Era cuestión de tiempo que la empresa del dinantés volviera a caer y así fue en el fatídico año de 1873. Sin embargo, volvió a resurgir mediante una nueva y agobiante moratoria de 8 años. En el Capítulo 4 tendremos espacio y comentaremos más detalladamente cuáles fueron sus iniciativas para promocionar el saxofón y el resto de sus instrumentos durante esta última fase tan complicada y frente a una feroz competencia nacional y extranjera. Pero, como se podrá adivinar, Adolphe Sax no había calado en el microcosmos de la facturación de instrumentos de música y tampoco supo aprovechar sus más de 15 años de ventaja y los importantes apoyos intelectuales y políticos que tuvo. Había que adaptarse a un nuevo escenario y él no lo consiguió, por lo que, nuevamente – y ya iban tres veces– se vio obligado a declararse en quiebra, concretamente en 1877 y, en esta ocasión, tuvo que responder con su patrimonio. El dinero de la subasta sirvió para calmar a sus acreedores y conseguir un nuevo aplazamiento de parte de su deuda. Técnicamente, Adolphe Sax continuó construyendo instrumentos el resto de sus días en una especie de deriva profesional que tocó a su fin el 7 de febrero de 1894, cuando murió en su domicilio de la rue Frochot de París.

7.- Agradecimientos.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi madre Loreto, a quien va dedicada esta Tesis, por haberme querido tanto y ayudarme sobremedida. También fundamentales han sido mis hermanas Juncal y Fátima que siempre han estado conmigo y entendido lo que hacía, mi sobrino Daniel que me da mucha alegría, e igualmente y de forma muy intensa M^a Cristina García Márquez con quien comparto mi vida y todas estas ‘Revoluciones Burguesas’. A ellos cinco, mi ‘núcleo duro’, muchísimas gracias.

Asimismo, me acuerdo de las personas que, aunque físicamente ya no están conmigo, forman parte de mi corazón y pensamientos, a mi padre José-Andrés Diago Pérez por esos valores de esfuerzo y trabajo, a Paco y Esperanza que sé que velan por nosotros, y de forma muy especial y cariñosa a mis cuatro abuelos Trinidad, Pedro, Modesto y Miguela, con los que pasé la más feliz infancia que un niño puede tener.

También quiero recordar en este punto a los amigos más cercanos que han estado constantemente animando, a saber, Andrés Selva Orellana, Ángel Romero, Eduardo Vázquez, Natalia Santano, Alberto Barranco, Miguel Garrido, Juan-Manuel Arrazola, Arnau Coma y Lara Domínguez, familia Bocuñano Redolosi, Paco Toledo Pica, Servando Valero Castiñeira, Luis-Miguel Montero, Mayka García y Cotri, Jorge Carretero, Alejandro Rey Calderón, Jorge Domingo Tovares, Viçent Giménez Pons, Elena Foncubierta Claros, César de León y Massimo Puglisi.

Un trabajo tan ecléctico y multidisciplinar como este no hubiera sido posible sin el concurso y eficacia del personal de varias instituciones entre las que queremos destacar la Bibliothèque nationale de France –tanto en las sedes de Louvois, Opéra, Richelieu como Mitterrand- de París, el Institut National [francés] de la Propriété Industrielle, Archives de Paris, la Bibliothèque del Musée des Instruments de Musique de Bruselas y la Association Internationale Adolphe Sax.

Asimismo, quiero destacar la ayuda, consejos y comentarios de profesores, colegas, comisarios y doctores como Juan-Antonio Gómez Barrera (doctor historiador y arqueólogo), Pierre Vidal (BnF-site Opéra), Léon Touret (Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique de Paris), Cristina Bordas Ibáñez y Luis Robledo (Universidad Complutense de Madrid y Conservatorio Superior de Música); Jaime Pardeza Solinís, Emilio Molina y Elena García Cuadrado (Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz); Géry Dumolin (BE-BruX-MIM), Malou Haine (Université Libre de Bruxelles), Olivia Wahnou de Oliveira (Conservatoire royal de Bruxelles), Astrid Herman (BE-BruX-MIM), Bryan Kendall (investigador), Philip Herman (Felco Musical), Patricio Sáiz (Universidad Autónoma de Madrid), Esteve Canales (Universidad Autónoma de Barcelona), Claude Delangle (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris), Jean-Marie Londeix y Christina Lauba (Conservatoire “Jacques Thibaud” de Bordeaux), Jesús Núñez (Conservatorio Superior de Música de Sevilla), Joaquín Vibra-tó (multi-instrumentista), Verónica Rebordinos (intérprete), Lilly Mauti (National Flute Association), Bruno y Colette Kampmann (ACIMV), Laëtitia Lécuyer y Florent Milhaud (Selmer), Bruce Ronkin (Northeastern University de Boston), Thierry Maniguet (FR-Paris-MM), Benedikt Brilmayer (DE-Berlin-MM), Paul Cohen (Manhattan School of Music), Steeve Gallizia, Amandine Gabriac y Isabelle Bougrina (INPI), Julio Pérez Serrano (UCA), Arnold Myers (UK-Edinburgh-MM), Thierry Bouzard y Patrick Péronnet (Université de Picardie Jules Verne

y Université de Paris-Sorbonne –Paris 4-), Paul Uhde (Deutsche Nationalbibliothek), Christopher Brellocks (Vassar College), Norbert Nozy (Conservatorium Maastricht), Francis Pieters (musicólogo), Elie Apper (Le Quatuor Belge de Saxophones), Luc Vertommen (Brass Band Buizingen), Jesús Librado (Conservatorio Profesional de Música de Segovia), Ramón Calabuig (Conservatorio Profesional de Música de Almansa) y Leo van Oostrom (coleccionista).

Entre los eruditos, quiero destacar a tres personas cuyo trabajo ha sido un ejemplo a seguir y que me han inspirado durante todos estos años. Primeramente, al Dr. Ignace de Keyser, no solo por sus sabios consejos y compartir su sapiencia conmigo, sino por su amistad y generosidad. Segundo, al Dr. Albert Rice, también por haberse preocupado de mí y mis progresiones; sus estudios sobre el clarinete me parecen absolutamente modélicos. Y, tercero, al Dr. Jerry-L. Voorhees, cuyas charlas con él sobre el universo de los instrumentos de música y sistemas de llaves han sido geniales.

He reservado para el final a la persona más importante, a mi tutor el Doctor Joaquín Piñeiro Blanca, por la paciencia, generosidad y camaradería de la que ha hecho gala para lograr sacar a la luz este proyecto. Más allá y en plano personal, su cercanía y amistad han sido de los regalos más valiosos y útiles que me ha proporcionado la vida. Su guía profesional ha sido sencillamente perfecta, con ideas frescas y acertadas, exquisitas, y sus correcciones muy terapéuticas. Sin lugar a dudas, he sido muy afortunado de contar con la supervisión y perspectiva de una persona que domina todo el espectro operístico y sinfónico de la época, una visión elevada que muy pocas personas en el mundo tienen. Igualmente, me ha abierto los ojos y enseñado a viajar entre las capas de complejidad que tiene nuestra realidad y la música, lo cual me ha hecho disfrutar mucho de esta aventura.

Introduction (English).

1.- Rationale of the topic and state of the art.

The saxophone has become a popular instrument, frequent in virtually every artistic and musical field nowadays. Its invention can be explained in the context of the great social, economic, political and cultural transformations in which the bourgeoisie was involved during the transition from the *Ancien Régime* to the Late modern period. The new contexts of power entailed a series of changes in every cultural aspect in order to constitute the establishment of the new social class in the governments of the greatest part of countries of Western Europe and North America. An evident example of these transformations is illustrated by the creation of new musical forms, styles and instruments. Some of the latter, like the piano, have been extensively researched. However, one of the distinctive instruments of the era, the saxophone, had not received that amount of attention from researchers until now, even though its qualities and aptitudes have made it possible for the instrument to survive through the 180 years since its invention. The nineteenth century witnessed the creation and improvement of thousands of musical instruments. The saxophone is one of the few that survived the historical and musical filters demanded by the advances in aesthetics that the influential spheres of society imposed.

The present study aims to explain the origin and first days of this instrument, as well as connecting its existence with the days of the Industrial Revolution and the actions that the nineteenth-century bourgeoisie conducted in favour of or against its accomplishment. It becomes clear that the pure artistic and creative aspects that can be expected when studying a musical instrument will be surpassed in order to examine closely the complex conditions entailed by personal, professional and economic interests. In other words, our aim is to discover the reasons why the saxophone has survived and which actions or events gave it legitimacy during the turbulent and competitive nineteenth century.

As previously stated, historians, musicologists and organologists have focused their investigative efforts in those musical trends, composers or instruments with a more prominent role in the history of music, leaving the subject of the present study in the background. On the other hand, music creators (composers) and performers devote their time to the practice of their careers, making research activity overstraining. Drawing from these circumstances and the preexistent bibliography, it could be asserted that not many records of the topic can be found, even fewer ones that intertwine historical, musical, organological, social, economic, etc. aspects. In any case, most of them usually have a commonplace approach, since none avoids mentioning the inventor, Adolphe Sax –see Figure 1-, a Belgian born in the small Walloon village of Dinant in 1814 who developed the vast entirety of his career in Paris (France). The bicentennial of his birth took place recently, which triggered several initiatives to pay homage to him and his legacy, especially as one of the most dutiful advocates of the saxophone (the research will demonstrate if he legitimately was). All the same, these researches and the previous ones still forget that multidisciplinary approach which could convincingly explain the complexity and relative relevance of this character. Moreover, most of them still idealise Sax's figure –thus undermining any attempt of a rigorous and thoughtful approach- and neglect his facet as a businessman, which is what he ultimately was.

FIGURE 1: Adolphe Sax, ca. 1860.



SOURCE: Sax family's album, belonging to the AIAS.

In any case, Dr. Malou Haine provided us with a laudable, reliable and still useful biographical profile (*Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Brussels, 1980)¹, as well as a general perspective of his instrument production. Nevertheless, Dr. Haine's brilliant contribution lacks contextualization and historical connections, does not explore the most ambiguous (and dark) aspects of the character – for example, his legal debates- and, ironically, does not pay much attention to the musical and pragmatic perspectives either. On the occasion of the 200th anniversary of his birth, we also wanted to approach the life and businesses of the Walloon inventor by making a documentary –José-Modesto Diago (dir. and prod.): *Sax Revolutions: Adolphe Sax's life*. (DVD. Exp. N° CA-217-14. Cádiz: EnFin Producciones, 2014), 64 min: son. col.-. Some of the most complex questions and ideas were left in the step outline because they did not fit into the format, but they will be thoroughly analysed in this research. Anyway, in order to make the paper more accessible, some space has been kept between the subsections of this Introduction for the likeness of a brief biographical profile. This will be better understood further in the research, but the saxophone was exclusive to this businessman already two thirds into the nineteenth century. Afterwards, he kept making and promoting the instrument until his death in 1894, virtually the last year of this research's time span.

¹ That very year, in England, a book with a similar purpose was published –Wally Horwood, *Adolphe Sax 1814-1894: His Life and Legacy*. Baoldock, 1980-, but it barely used the primary sources and it was riddled with personal opinions, so it would not be useful.

The bibliographic sources closest to the Walloon inventor and his instrument are sparse and very well located, but, ironically, they are barely usable since they are biased and contain numerous episodes of dubious authenticity. The first relevant monograph, with an openly laudatory intent, is Oscar Comettant's *Historie d'un inventeur du XIXe siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes* (1860), a volume of a clear hagiographic nature that surpasses the 540 pages. Sources signed by Georges Kastner (*Manuel de musique militaire*, 1848), the marquis of Pontécoulant (*Orgaographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, 1861), François-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, 1867; and his *Supplément et Complément* which extended until 1880) and many other essayists, composers and musicians (for example, Hector Berlioz, who authored a vast writing production), suffer from excessive value judgements (and hundreds of vacuous paragraphs).

The first monograph focused on the instrument (*Das saxophone*) was written in 1931 by Jaap Kool, a Dutch enthusiast –English translation by Lawrence Gwozdz (*Das saxophon. The saxophone. An English translation of Jaap Kool's work*. Hertfordshire, 1987). However, there is barely anything serviceable, since the author constantly mixes factual evidence with conjectures and predictions. A Belgian author, Jean-Pierre Rorive, penned one of the last contributions, *Adolphe Sax: his life, his creative genius, his saxophones, a musical revolution*. Montdorf-les-Bains, 2014, which is actually an updated and more accessible review of a previous publication (*Adolphe Sax 1814-1894. Inventeur de génie*. Brussels, 2004) led astray by the outstanding public persona of the Walloon manufacturer. Nonetheless, it includes useful information regarding military life that had not been published before, and this will be examined.

In any case, the greatest challenge when handling our sources has been tracking and intertwining the material halfway between the inventor and the instrument with roots in the historical, political, economic and musical areas. The press of the period (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, *Le Ménestrel* or *La France Musicale*, among others) has been very helpful leading the way through the intricate maze of cultural production. Nevertheless, tracking these sources has required caution and the activation of several mental filters, since instead of being even slightly impartial, they strongly adhered to certain thought tendencies.

Halfway between the patents can also be found. These are valuable resources with yet untapped potential, not only the saxophone patents, also those of related instruments –as the clarinet and the flute-, from which the saxophone seized some 'genetic' structure. Similarly, articles about the nineteenth-century exhibitions and fairs where the instrument was introduced to the public, judicial reports debating its originality and legitimacy, government polls and other registries from which commercial information was drawn, between other sources, have been of crucial relevance.

As discussed above, the relative newness of the instrument, its unstable presence in orchestras and its association with certain styles like 'light' music Jazz –or even with circus clowns-, between other causes, have triggered the long-time (unfair) categorisation of the saxophone as a minor or even second-class instrument, reason why it has been ignored by the scientific community. Even though in the last years this disregard has been amended, the index of publications and studies on that subject is still exiguous. When doing a global review of these exhibitions, the starting point should be the World Saxophone Congress, an event held approximately every three years. Although these

events are primarily focused on the interpretive labour, there are also some lectures that act as a sort of measure of the most recent discoveries or advances in the history of the instrument.

Commemorative events celebrating the inventor have already been mentioned. The most outstanding of these was the one held in the *Musée des Instruments de Musique* in Brussels, which brought together a collection of instruments and memorabilia related to Adolphe Sax. The *Catalogue Sax200* (Brussels, 2014), even if a mere summary of the exhibition, deserves to be highlighted due to the sensible writing by the commissioner (Géry Dumoulin), the selection of photography and prints, and, above all, its organological value.

When we advance towards the most recent bibliography, exclusive to the saxophone, we find several tentative studies, some of them suffering from a logical albeit excessive bias that leaves out its historical progression. For example, the contributions by Michael Segell, *The devil's horn. The story of the saxophone from noisy novelty to king of cool* (New York, 2005) and François and Yves Billard, *Histories du saxophone* (Castelnau-Le-Lez, 1995) are two examples of how Jazz has overshadowed other trends or styles in the saxophone, practically erasing its first era. It is also very common for these monographs to conform to an overly indulgent point of view and indiscriminately mix verified information with the author's opinion. That is the case of Delage (*Adolphe Sax et le saxophone*. Paris, 1992), Podda (*Adolphe Sax ed il saxofono*. Udine, 1992), Paul Havery (*Saxophone*. London, 1995) or Ingham (*The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, 1998). Nevertheless, amongst this kind of books, we can incidentally rely on the recent contribution by Stephen Cottrell, *The saxophone* (New Haven/London, 2012), who at least has resorted to some original sources.

Regarding the bibliography in Spanish, no more than three copies can be found. The first one is *El saxofón*, by Londeix, Kientzy and Chautemps (Cooper City, 1998; actually a translation from French made in 1987), and the remaining two are *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón* (Valencia, 1999) and *La historia del saxofón* (Valencia, 2004), by Asensio, all of them publications of an informative nature. None of these harbours any original information unpublished before, and they lack impartiality.

Some American saxophonists embarked in research projects during their university education because these were a prerequisite to complete their degree or PhD. Their Dissertations are usually short research projects that barely exceed one hundred double-spaced pages. They are primarily conceived as companions to the practical exam and result overly enthusiastic and barely critical, but they can help lead the way to more extensive research. Prominent amongst these are Edwin Fridorich's *The saxophone: a study or its use in symphonic & operatic literature* (New York, Columbia University, 1975), Fred-L. Hemke's *The early history of saxophone* (Milwaukee, University of Wisconsin, 1975), Kenneth-N. Deans' *A Comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated readings in the life and work of Adolphe Sax* (Iowa City, University of Iowa, 1980) and Bruce Ronkin's, *The music for saxophone and piano published by Adolphe Sax* (College Park, University of Maryland, 1987).

Out of these, the second one (Hemke) deserves to be highlighted as yet another example of the usual condescension towards the inventor and his instrument. It is actually

simple to let oneself go and attribute the image of ‘official genius’ to Adolphe Sax, especially due to the fact that he was such a romantic and combative character who, also and somehow, scholars want to show gratitude in some way. Nonetheless, the results of his research find themselves compromised and are not very useful in a study that should be rigorous and impartial.

Regarding organology specialised magazines, the most important ones are the American publication *Journal [of the] American Musical Instrument Society* and the British *Galpin Society Journal*. Nonetheless, –and even though they publish excellent articles, especially the latter-, they will only be marginally useful, since their (at times) convoluted perspective in technical matters barely leaves any room for historical and, ironically, musical aspects. Maybe a third publication should be mentioned, (*Larigot*), which actually is the general interest extension of the *Association des Collectionneurs d’Instruments de Musique à Vent* and regularly publishes extraordinary private pieces with which we will visually fulfill our accomplishments.

2.- Goals and working hypotheses.

The saxophone is a peculiar instrument, since it seems to be the only survivor from the instruments conceived during the Industrial Revolution that is still part of our musical conservatories and groups. It will be thoroughly explored in the subsequent pages, but this invention is not the evolution or improvement of any previous artistic utensil, neither any precursors can be found. Meanwhile, all of the other instruments possess an extensive past, even if they were modified and adapted to the nineteenth-century musical demands. For example, bowed string instruments have countless ancestors, apart from the fact that the Baroque period and the great Italian *luthiers* endowed them with a character that the *Ottocento* was not able to subdue. Nor does the piano –owing many of its current refinements to that last era- benefit from our exclusivity, since its roots can be traced back to the beginning of the eighteenth century. None of the woodwind instruments lean any closer, for flutes, oboes, bassoons and clarinets were firmly established before the bourgeoisie was established on power positions. In any case, the valves worn by the trumpet and the rest of its family since 1814 can be considered of a nearby value. However, those smoothing devices were indeed added over preexisting gadgets. In addition, not every member of this family embraced them and, for example, the trombone has ignored them favouring the slide structure. Therefore, it could be said that the saxophone was a ‘radical’ invention unlike the incremental ones. It not only became a truly original instrument, product of the metallurgy transformation techniques and the new possibilities offered by brass, but also developed into a product that created a new commercial activity.

Conversely, as we previously mentioned, the fact that the saxophone is present in different ensembles and domains of musical and daily life even nowadays, represents one of the most obvious evidences of its acceptance as a modern instrument. Its physiognomy and timbre ductility conferred an open character to the spontaneous contributions of the twentieth century, that is, contemporary music, especially Jazz, with which public imagination tends to connect the instrument. During the previous century the situation was quite the opposite, with tremendously bellicose episodes. The acceptance of an outsider in an established and self-sufficient musical community triggered –and still triggers- many confrontations, especially in areas clearly controlled and exploited by

other instruments representing at the same time interests of bourgeois circles and those of other artistic and traditional vectors.

At the same time, we realise that a task such as going backwards to the birth of the instrument and thoroughly and judicially investigating its first sixty or seventy years of existence could prove disproportionate and even unfathomable. However, the saxophone was not very popular during the nineteenth century, and its appearance in certain orchestral and chamber forums was erratic and irregular. (For example, in Spain the first edition of an original work by a domestic composer for saxophone and piano dates of 1958). A relative haven -may have been the only one- during those times were the courtyards where military bands trained, a space with certain peculiarities that could have had some influence on the instrument's blooming. Moreover, we suspect that the first prominent performers were incidental saxophonists, that is, opportunistic musicians who usually played different instruments -mainly the clarinet- and who obtained a bonus switching to the brass instrument occasionally. This crossroads of musical, professional and commercial interests had a positive and negative influence on its existence, with complicated episodes during which the saxophone's presence -at least in public institutions- was not guaranteed.

Concerning what has already been stated, the main postulated work hypotheses are:

1. The saxophone constituted an expressive vehicle that accompanied the bourgeoisie in musical expressions, chamber and band particularly. At the same time it became a 'novelty', a 'fashionable object' present in every bourgeois meeting that claimed to be up to date with the latest cultural developments accessible to this social class. Thanks to Adolphe Sax and the expansion of the metal instrument factories, the bourgeoisie could rely upon a new musical resource distinguishing from the customs of the *Ancien Régime*, that is, the previous ruling class.
2. The spread of music bands and the interest of big manufacturers and investors on instrument marketing, turned the issue into something more significant than its cultural or creative aspects, delving into the complex areas of commercial interest and professional ambition.
3. Adolphe Sax represented one of the most distinctive paradigms of the nineteenth-century bourgeoisie because of the intentions, actions, and mediums -creativity, labour, effort, perseverance and endurance- that he applied in order to achieve his purposes.
4. The adaptability of instruments to the historical, aesthetic and musical requirements of Romanticism (and Post-romanticism) predetermined the survival of the invention patents, as well as the certificates of addition. As is the case with other aspects of bourgeois society, only what was capable to adapt to commercial demands survived. The instrumental production of the nineteenth century was vast, but hardly any remain nowadays.
5. By using a personification, nineteenth-century instruments -inventions as well as old instruments that were perfected during these times- competed to obtain their own place and/or remain part of operatic, symphonic, band and chamber ensembles. Those that

attained the most powerful endorsements of varied nature, even political, were the ones that managed to survive.

6. Saxophone manufacturing, as well as edition of sheet music for this instrument, corresponded market expectations and consumer demands. Several factors favoured them: it was a relatively inexpensive product, which widened its market; its manufacturing process –contrary to wood-made instruments- was quick and cheap, thus improving the amount of production and profit margin; and the issuing of scores was relatively affordable due to the scant music literature for the instrument. Another significant asset has to be remarked: the fact that it was an instrument with a short history could encourage the transcription of pieces originally written for others, ostensibly broadening the score editing possibilities, but also delving into what was already established, not only the new compositions exclusive for saxophone.

7. The spread of nineteenth-century saxophone took place in societies and institutions more accessible to the inclusion of new instruments and music rather than what we would call cultured western or ‘classical’ music. In this area, the saxophone did not obtain a permanent position, so it had to beg for it. Its success in Europe was more limited due to the historical baggage of music in the Old Continent, whilst in the USA the introduction of the instrument was much quicker and easier because of the intentional quest for elements that distinguished American culture apart from the European, its immediate source from which it wanted to emancipate. This process is a portrait of the political and economic situation of both forces.

8. The bourgeoisie, the new ruling class, exhibited, despite its apparent groundbreaking nature, a conservative position in music matters. Mainstream operatic and orchestral tastes were impervious to the new musical instruments (even though those were supported by the bourgeoisie itself). This noticeable contradiction can be explained by the intention of erasing its features as a novice in power positions. The bourgeoisie purported to differentiate itself from aristocracy in order to establish the new ruling power, but at the same time aimed to identify with it as it had been the leading ruling class since the Middle Ages.

9. Light music and popular musical shows –produced by certain nineteenth-century circus businessmen or entertainers- exerted a natural and spontaneous channel for the growth of the saxophone due to the timbre potentiality of the instrument. (Along with bands, these platforms were the professional launchpad for some remarkable performers). On the other hand, those business initiatives took advantage of the instrument’s naiveté and cooperated on its detrimental labelling.

10. The European and American nineteenth-century saxophone ‘schools’ did not tackle the teaching approach and methodology that the newborn instrument required. This fact could have been the defining cause of the long time that the instrument did not receive support from institutions.

Drawing from the formulation of the hypotheses, the nucleus of our research can be brought together in four general goals:

1. To Study and understand the interaction of the saxophone with other instruments from the era to decipher its relative placement and the possibilities it had to compete for gaining its own place between its congeners (or, straightaway, who did it need to 'replace' in order to obtain a position).
2. To Ascertain how the saxophone was introduced to the general public in the exhibitions and fairs of the era. After all, it was a bourgeois product, one between the thousands offered in a burgeoning consumer society with a vast array of options to choose from.
3. To discover and analyse whether the instrument had the legitimacy to, at least, exist inside the system. Administratively, the saxophone was born as an invention patent questioned for years because of its debatable originality –just like other instruments made by the Walloon manufacturer to which it was related and on which it relied-, reason why a court intervention was necessary.
4. To analyse and evaluate the aspects related to the production and economy of the instrument, from the manufacturing means, to the retail price, to the commercial survey of the sheet music or other resulting articles (mouthpieces, reeds, clamps, etc., which originated an additional business activity). That is, delving into the nature of musical instruments as something more than tools for making music, also as devices of (certain) (economic) power under the care of the bourgeoisie.

More specifically, we present the following particular goals stemming from the aforementioned:

- To analyse the existing connection between the power shift and the cultural transformations, particularly in music, occurred in the nineteenth century.
- To study the historical nineteenth-century processes in which the saxophone was invented, as well as the efforts made by its maker to develop and publicise the patent.
- To confront and compare the saxophone with the other instruments of the era in terms of organology, history and culture, especially with those wind instruments with which it bears certain similarities.
- To delve into the musical patent registration and issuing of sheet music for the new instruments as a business initiative developed in the bourgeois circles.
- To analyse the main saxophone production factories in order to study them in comparison with those of other instruments.
- To study the main music genres in which the saxophone took part (Romanticism and Post-romanticism, but also the most popular subgenera), and the role that it played in them.
- To develop and delve into the acoustic aspects that bestow upon the saxophone its singular and characteristic timbre and the potentiality of its attacks (emissions).

-To further explore the symphonic and operatic study of the first sixty or seventy years after the discovery of the saxophone in order to ponder its contribution to the orchestral palette.

-To discover whether the saxophone spread along all of Europe and also North America, as well as the kinds of musical ensembles it was part of.

3.- Sources used in the research.

Using the four general objectives we have just mentioned as a benchmark, what we have made use of can be relatively well specified. Our first chapter –the comparison and confrontation of the saxophone with the other instruments of its era, specially wind instruments- demanded a vast bibliographic array to obtain a correct assessment among so many ‘characters’ and idiosyncrasies. Initially, trustworthy, approved books with a global perspective were employed, like Tranchefort’s (*Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1996), Schaeffer’s (*Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 1996) or Montagu’s (*The world of romantic & modern musical instruments*. London, 1981)². Afterwards, we resorted to specific catalogues for each family or instrument. However, we were sure that our researches would inevitably lead towards the clarinet, reason why this driving force had to be specially taken into account. Fortunately, we have drawn essential support from the works of organologist Albert Rice (*The baroque clarinet*. New York, 1992 and *The clarinet in the classical period*. New York, 2003). Oxford University Press, ‘competitor’ of Yale Musical Instruments Series, published both of these exemplary editions. The competitor has also offered a valuable collection, for example, for the clarinet itself (Powell: *The flute*. New Haven/London, 2002), the oboe (Burgess and Haynes: *The Oboe*. New Haven/London, 2004), the bassoon (Kopp: *The Bassoon*. New Haven/London, 2012) or the saxophone itself, already mentioned (Cottrell: *The saxophone*. New Haven/London, 2012). While these are authorised studies, the compromise (informative and commercial) of encompassing the whole history of these instruments so far jeopardises them: it is a cumbersome endeavour to accomplish in two-hundred-page volumes, especially when concerning such rich instruments.

It was also evident that the most important patents would be used as a source of first-hand information. As it has been mentioned, not only the saxophone patent is relevant, but also those of its peers that were born or refined in this sphere. This kind of resources –patents and certificates of addition- have to be carefully handled, since inventors and businessmen did not always propose products that could be made or even real ones. In fact, those documents were also used to protect the author’s researches or possible future developments, meaning they were used as a defensive -and offensive- weapon against competitors. We will elaborate on this later. A helpful starting point in this matter was a compilation by a German author –Dullat: *Internationale Patentschriften*

² This last organologist and academic authority has another useful publication (*The Industrial Revolution and Music*. Oxford [?], 2018) that, however, has to be handled cautiously, since it is a series of transcriptions of informal conferences in the Music Faculty of Oxford University given by him at the beginning of the nineties (and sometimes too centred on England and on the impressive museum of this university). In any case, the extensive professional experience of the speaker and the focus on the nineteenth century have provided interesting points of view. Besides, it is another typical case of an academic that left the saxophone aside –even though it was, as we will see, a unique product from this industrial context amidst the fever with inventions and brass-, since out of 183 pages, only three –from page 101 to 103- mention it.

im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846–1973. Nauheim, 1995- who visited the patent offices of several European countries and the USA and literally photocopied the records related to the saxophone. Unfortunately, that index is not complete –sometimes, when working only with titles or explanatory statements, identifying which enhancement they wanted to protect or even its ‘beneficiary’ proves challenging. Furthermore, one record can concern several instruments of the same family-, reason why we will resort to other sources in order to find some more entries. In any case, Dullat’s contribution is rather superfluous: it contains some mistakes, the copies are black and white -patents used to be coloured- some of them are barely readable and some others are not complete. Even so, we were able to obtain reliable copies from the [French] Institut National de la Propriété Industrielle³.

Other works by German researchers (Ventzke and Scheck: *Die Boehmflöte*. Frankfurt am Main, 1966; and Ventzke and Hilkenbach: *Boehm Woodwinds*. Frankfurt am Main, 1982)⁴ and an American researcher (Voorhees: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000) have also been useful to understand the key system of the *Ottocento*. The contribution made by Voorhees, bassoonist and professor emeritus in Southeastern Louisiana University, is plainly extraordinary. Not only can the diagrams (some of them extremely complex) be ‘felt’ at a glance, but also the explanations have a pedagogical approach. Moreover, he confronts the analysis of different instruments such as flutes, oboes, clarinets, saxophones, bassoons and akin wind instruments, which results in a comprehensive work. As one would expect, his approach on the bassoon is ‘perfect’, but he forgets certain particularities of other instruments that can be amended. In any case, these do not spoil his work, as far as we are concerned, the best ever made about this complex and neglected branch of organology.

The second part of the analysis will be focused on the presentation and promotion of the saxophone within the framework of the exhibitions and fairs of the era. As a result, we have an eye-catching and entertaining chapter following the competitiveness displayed in these commercial meetings. We followed the track of the saxophone through some regional and national exhibitions, but we have focused on the international

³ It is precisely this institution where the approximately 400 000 records of this kind granted by France between 1791 and 1902 are guarded. In Chapter 3 we will explain in detail how these documents worked and which regulation they followed, but, as they will be used before, it is convenient to give a couple warnings to anticipate their understanding and eventual verification with the originals. For example, it is considered that French patents between 1791 and 1844 do not have a reference number, even though there is one in the originals. To identify these records more easily, we will include those numbers in square brackets, even though they will not work in a search engine or, more accurately, they refer to a different patent, since official numbering starts with n. 1 for the dossier deposited on 16th October 1844 and ends with n. 317501, deposited on 21st December 1901. Obviously, when we refer to a title in this area, we will also provide these figures that are usually written in a sequence –no points between hundreds and thousands-, questions that should be forgiven. Lastly, it would be relevant to note that the patent starts to be effective on the day of the deposit –even if it is not approved later- and the certificates of addition accompanying an original patent from 1844 receive its number instead of a new one.

Regarding the Belgian entries –we will also use some titles from there-, we will include the most used numbers even though in origin they were others.

⁴ Some of these authors have also cooperated on a quite solid monograph on the saxophone (Ventzke, Raumberger y Hilkenbach: *Die saxophone*. Frankfurt, 1987), specially thorough in acoustic and construction aspects. However, the study is more oriented towards the comparison of current elements –mouthpieces and reeds, for example-, reason why we have not made much use of it. Moreover, the history of the instrument is better developed in other sources.

exhibitions of London 1851, Paris 1855, London 1862 and Paris 1867 for several reasons. To begin with, because Adolphe Sax took part in those events and only he had the right to exhibit the saxophone. The patent (1846-1866) granted him the monopoly, we will see whether it was recognised out of France. Secondly, because they are the perfect setting to analyse the industrial and aesthetic rivalry between France and England for world hegemony. We have avoided going beyond Napoleon III's regime since the trials did not provide any relevant information about the saxophone. As of the Third Republic it was one more of the thousands of irrelevant products exhibited in shop windows. However, during the Second Empire –and before- it was one of the articles that struggled to receive the badges of the musical instrument section, which makes it significant.

The official reports (*Rapports*) of those exhibitions were also used, and, additionally, the unofficial ones, even more exhaustive with descriptions and engravings. At the same time a variety of catalogues, books –many of them self-published by 'intellectuals', possibly to promote themselves and flaunt their knowledge-, brochures, journal reviews, etc. have been used. Almost all of them were promotional in nature, but we have remained vigilant to distinguish reality, partiality and exaggeration.

The third chapter has been one of the most befuddling and complex. It was necessary to have some notions of nineteenth-century French legal doctrine –in some aspects, not that different from the current regulation- applied to intangible assets and artistic fields, which has hindered the evaluation. Among that collection of sources, the codes deserve to be emphasised, especially the Civil Code, the Code of Procedure and the Criminal Code; but we have had the assistance and explanations of a specialist (Rogron: *Codes français expliqués*, two volumes with 'updated' editions –both printed in Paris- from 1836 and 1863). In order to check more precise legislations, we have resorted to the *Bulletin des lois* or, more frequently, to the works by Dalloz (*Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine*) and Duvergier (*Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*), where the doctrine's tone and form are maintained and, in addition, interesting remarks and procedural requirements are provided.

Precisely, the laws that directly affected invention patents and, therefore, Adolphe Sax's instruments, including the saxophone, were those passed in 1791 (*Loi relative aux découvertes utiles, et aux moyens d'en assurer la propriété a ceux que seront reconnus en être des auteurs*) and 1844 (*Loi sur les Brevets d'invention*). Because of their significance, they deserved an appendix, including a translation for a better understanding.

While in the first part the saxophone was organologically related to woodwind instruments –mainly due to the key mechanisms- in this chapter we anticipated a stronger connection with brass instruments. It was already known that the patent of the saxophone itself (1864), as well as two other patents that concerned brass instruments –saxhorns (1843) and saxotrombas (1845)- were reported at the same time and called into question for more than 20 years. Consequently, it was imperative to procure the original patents of those brass instruments, since their assessment would be legal. However, the existing bibliography has been researched and several resources were sampled. This led to the discovery of an specific work containing interesting points on certain restricted organological levels (Mitroulia: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Dissertation, Edinburgh, University of Edinburgh,

2011), though we consider that some of her contents and conclusions might not be too solid. It is not our duty to highlight unjustifiable mistakes, like mixing up a colonel with the Minister for War during the July Monarchy, a fact that could have been easily verified; or using summaries of the laws of 1791 and 1844 instead of the originals. We consider the confusion of the *factums* –a kind of brochures paid and published by those concerned in a legal action in order to defend themselves or attack their opponents, as well as pressuring and influencing the judge- with the official trial records a more alarming issue. This will be contextualised later, and the information will be presented in a dosed and detailed manner; we would rather not consume such an intricate matter yet.

For the fourth chapter we benefited from the help of one of our most revered organologists (Haine: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Brussels, 1984), actually, her published dissertation. This is an extraordinary, ambitious and tremendous work, halfway between economic history, sociology and instrument manufacturing 'archaeology', with hints of demography and statistics, adding even some urbanism questions, mainly concerning nineteenth-century Paris⁵. This wide scope has left some of the weaker ends defenceless. It is also noticeable that the author is not a musician, issues that we hope to be able to amend and complete. In any case, Haine's contribution, along with the works by Rice and Voorhees, is one of the most interesting we have found.

In this part, it will be frequent the presence of two nineteenth-century 'musicologists': the count Adolphe de Pontécoulant (*Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*. Paris, 1861) –mentioned above- and Pierre Constant (*Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et le facture instrumentale: précis historique*. Paris, 1893). The information they provide is usable, but lacks systematization, contrasting and critique, especially in Pontécoulant's work: he was clearly promoting the Belgian inventor and his contribution does not even compile the two initial thirds of the nineteenth century.

Even though they were already used in the third chapter, here press and other kinds of bulletins were consulted again. Of the latter, we used the *Journal militaire officiel* or *Le Moniteur de l'Armée*, that gathered the ordinances that had a direct influence on the Army at the moment they were published. Other official references that have been very useful are the statistics works ordained by the Government to ascertain the industrial power of Paris, sounding board and motor of the country. Four statistical exercises were made encompassing the whole nineteenth century: 1847/48, 1860, 1872 and 1896. Only the first two were useful for the research because their methodologies are comparable and they focus on similar points, which will be explained in due course. Even though these surveys proceed from the authorities, we realise that the contained data should in no case

⁵ By the way, and concerning the patent classification, this author does not follow the 'traditional' approach (Hornbostel-Sachs, it will be further explained later) neither the practical one (percussion, string, wind, for example) –good choice, according to us- to classify the invention patents. Haine created 15 'artificial' groups –pianos, harps, lutheric, woodwind, brass, undetermined winds, organs, free reeds, accordion, mechanic, percussion, strings for piano, harp and similar, keyboards, instruments combination and diverse mechanisms- for practical reasons (mainly quantitative). However, this does not mean that we cannot put into context and compute that information in a different manner, for example including accordions in the family of free reeds, where they belong after all. Obviously, Haine took data from the enunciated –sometimes not very informative- of the documents made from the *Catalogue des brevets d'invention* and the *Bulletin officiel de la Propriété industrielle et commerciale*, not reading the entire documents –ambiguous themselves-, reason why we have to allow a margin of error and certain relativity.

be considered as absolute, but as another reference –the most accurate, perhaps- where reality and practice can threaten the authority of facts. For the sake of caution, unofficial figures of this kind provided by commercial yearbooks –for example, the one that Sébastien Bottin and his successors (Firmin-Didot *frères*) published during the *Ottocento*- have been used, since the results are disparate when compared with the official ones. Nevertheless, both compilations –public and private- complement each other. For example, the former do not seem to have taken into account the dealers –companies that exclusively engaged in sales- quantifying solely the manufacturers, even though some of them were sellers too.

Other references that were fundamental in chapters 3 and 4 are both research works by Bouzard: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918*. Dissertation, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016; and Péronnet: *Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale*. Dissertation, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012. These contributions revolve around the study of French military music. They are very ambitious –the timespan they cover is perhaps too extensive-, reason why some paragraphs seem too general. Anyway, they are exquisite studies that have been useful to navigate the peculiarities of military artistic norm.

As mentioned before, the saxophone was a product exclusive to Adolphe Sax from 1846 until 1866, so its steps can effortlessly be tracked, at least until that last year. After that, it did not become a very popular instrument either –it did not reach every European country-, so the Belgian businessman was still responsible for its promotion. Consequently, any financial disaster he suffered had a major impact in the spread and sales of the instrument. The effect that the three bankruptcies he suffered (1852, 1873 y 1877), whose records can be found on the Archives de Paris, had on the manufacturing, has been studied. At the same time, being able to count on his promotional flyers –guarded by the BnF- and those of his competitors has been very valuable. We could compare the price of the saxophone before and after being exclusive, as well as with akin instruments like the clarinet, flute and other brass instruments.

4.- Commentaries on problems and loopholes.

It will be further explained in the methodology section, but one of the main resolves of this study is to maintain an equidistant approach. Obviously, the organological perspective will be more influential on the first chapter since it presents the confrontation and comparison of musical instruments. Because of that, the risk of sinking into convoluted technical issues that lead nowhere was too high. Accordingly, we have tried to balance the unavoidable surplus of information in that field with the other perspectives, as well as dosing it and giving visual examples to clarify and attain a more immersive discourse. Meanwhile, in the third part –the trials for the legitimacy and identity of the saxophone- we will find ‘coarse’ legal contents that will be ‘refined’ with social and historical facts contextualising that complex doctrine.

Concerning those two chapters, an unavoidable ‘problem’ was also confronted. The author of this research is a saxophonist, and his education has not included a parallel career with the same level of demand on flute, oboe, clarinet or even bassoon. Obviously, we know how to play most of these instruments –the first three-, we know how they work and most of their *doigtés* (position of the keys to produce different pitches). These notions

pale when compared to the knowledge we have on the saxophone, especially on the ‘classical’ language we are accustomed to. We suppose this must be assumed as a margin of error –inherent to every specialisation-, as well as the approaches to the saxophone made by exceptional authors like Rice (clarinetist) or Voorhees (bassoonist) can be adjusted by us. The sensation produced by the third chapter is similar. The focus here is on brass instruments with valves and, while they are easy to understand –repeating sets of harmonic series-, practical experience would have been useful⁶.

Although the newspapers and press from the era have helped to conform a quite reliable chronology, the sensation of mistrust and uncertainty towards certain news items and contributions is unavoidable. Even when handling texts by accredited authors and musicians it can be difficult to discern if they are seriously speaking or playing with words. The composer Hector Berlioz –who will be mentioned several times throughout this study- is a good example of this, since he cooperated in the dramatisation of Romanticism that we will often see and on the eternal struggle of novelty against routine.

One of our greatest fears about this paper lies in the translations. Most of the bibliography is originally in French or English, languages known since childhood and improved with age. The problem is not actually in the languages, but in the nature of some of the documents we have had to confront, for example, legal documents, that require not only accuracy, but also prudence. Undoubtedly, we have resorted to the help of professionals or bilingual people when we felt disoriented –even specialists (lawyers)-, but the subject is so abstruse that a small margin of error has to be allowed.

Equally and in more familiar environments –like music and its technicalities- we have suffered big headaches. For example, the French word *ton* can refer to tone, timbre, tonality, pitch, crook, or pipe segment (shank). This is actually not that bothering –in Spain we use the word in a similar manner- because the meaning can be ascertained by the context. Nevertheless, there are certain sources –patents and *factums*, mainly- where more than one meaning was possible. In fact, and in the case of Adolphe Sax, we have come to think that the Dinantese businessman himself and his rivals used them deliberately to take advantage of that ambiguity as events accumulated.

Unfortunately, we do not have too much information about Sax’s private life. It is not that relevant to us, but with more information we could have created a more accurate psychological profile of the character. On the professional side, Adolphe Sax did not leave any ledgers or entries of his business activities, reason why we have to approach that facet from ‘adulterated’ sources –like the *factums*, significant in legal matters- or other bulletins or articles where he took the floor. We have constantly faced material that requires to be handled with discretion in order to obtain reliable information, especially in the ruthless bourgeois environment, where truth is easily confused with publicity and facts are exaggerated.

Similarly, towards the end of the Walloon inventor’s career, we did not feel at ease because we are not specialists in company liquidation or dismantling. Even though we have made the best interpretation of the code we could, avoided making mistakes,

⁶ Nevertheless, playing brass with mouthpiece and reed aerophone is considered counterproductive and even harmful because of the tremendous opponent pressure suffered by the lips of the performer with either instrument. For example, we do not know any professional saxophonist who also plays the trumpet or an oboist who plays the French horn.

resorted to accredited bibliography and employed common sense, the matter at hand is of such complexity that we must assume some uncertainty. On the other hand, Sax did not expose his situation in a simple manner –probably to hide his bankruptcy from the public opinion-, which makes the matter even obscurer.

This has not been a problem per se, but we have left a great part of the analysis concerning the USA for the final part of our study and exceeded –by 20 or 25 years- the time limit we had drawn at the end of the nineteenth century. While the writing advanced and the end of the century was closer, North America gained more relevance. This has nothing to do with Jazz, but with the proliferation of musical ensembles that happened across the Atlantic by the end of the *Ottocento*. As far as we are concerned, the saxophone ‘nested’ naturally in them, finding not only shelter but also affection. Soon it will be clear that this brass instrument was an ‘orphan’, it lacked an identity, and that country needed cultural elements to establish and distinguish itself. The instrument was not cherished in Europe, and no country had taken hold of it, which made it a perfect option for appropriation. Additionally, the relevance of Elizabeth Hall, an amateur American saxophonist, evoked and illustrated the situation of the instrument in the turn of the century –much more than we could have predicted- and deserved consideration and some extra pages. This woman, in addition to commissioning interesting scores to top composers like Debussy, d’Indy, Florent Schmitt or André Caplet, among others, was the first person in history to play the main role in an orchestral-*concertante* score, in Boston specifically (1901). Equally, nobody had played as a soloist with orchestra before in Paris (1904) –or in France, for that matter-, and it is an even greater merit due to the fact that she was a woman and for them to play reed instruments like the saxophone was largely frowned upon. Because of this, Chapter 5 is divided in two differentiated parts concerning these complementary realities: the first one explains the first settlements of the saxophone in America and its reception, the second one is exclusive for this brave woman. As it is said and because of these facts, we consider it necessary to delve into the first decades of the twentieth century because of the immense popularity the instrument attained in the USA. Even though that ‘fever’ started with the bands, entertainers and circuses of the last years of the *Ottocento*, the arch prolonged and diversified during the years before the Great Crash of 1929, a situation that had to be at least outlined. That golden age deserves an independent and complete study, reason why ours must be considered as an open window to the subsequent century and the saxophone craze.

5.- Methodology employed in the research.

This research aims to discover and analyse the historical secrets that the survival of this brass instrument hides. Putting it in more philosophical or existential words, we aim to give the most precise answer possible to the questions ‘what is the saxophone?’ and ‘where does it come from?’ The historical perspective is the most frequent, but we are convinced that the approach must be multidisciplinary –organological, economic, musical, social, etc.- and simultaneous: this divergence is the most fitting way to provide veracity and substance. It goes without saying that this does not contradict the stress on certain facets when the subject of the study demands so or the focus is on a certain point. Undoubtedly, this communicating vessel procedure is one of the most determined resolutions in the next pages, and we will never lose the accuracy and impartiality that a scientific approach like this requires. My profile as a working musician will contribute that inherent empirical ingredient in an Arts and Humanities research like this, albeit always adhering to a practical point of view and avoiding the usual digressions in this

kind of ventures. We should also mention that harmonic or syntactic aspects of scores or compositional construction will not be mentioned –neither educational or orchestral questions, apart from the strictly necessary⁷- since it would be invasive.

Continuing with the specific aspects of the procedure, first we located and compiled the relevant primary and secondary sources. This anthology was undertaken in a centrifugal manner, identifying first the relevant aspects from Spain and continuing in a spiral towards other areas with clear musical influence from the saxophone, mainly France, Belgium and the USA. Actually, most of the necessary information came from France, because Adolphe Sax developed his businesses there and the instrument did not spread excessively after. We knew the digital version of the BnF (Gallica) would be useful and abundant, but we also bought the digital contents that are not open to the public. Libraries specialised in music, like the BE-BruX-MIM or the University of Edinburgh have equally been helpful, as well as the ones offered by institutions we have visited, notably the INPI and the Archives de Paris.

Besides opting for the multidisciplinary approach, we wanted to write an original and innovative work, applying state-of-the-art unusual procedures when it was legitimate. For example, to complete the professional profile of the saxophone's inventor and knowing that he spent more than 20 years litigating, we employed legal or forensic linguistics techniques to the extent of our abilities. With this method that focuses the analysis in the legal, procedural and evidential language we aim to obtain information in several levels, whether about Sax's personality (continuous periphrases, use of the *passé historique*, hyperbatons, etc. are useful evidence), his actual goals –what did he really seek and/or hide-, his emotional and 'industrial' intelligence –whether his inventions were well protected and defined-, etc. At the same time, we will try to apply this same filter to his key patents –the saxophone, the saxhorn and the saxotromba- which ultimately are the legal instruments that give substance and legitimacy to his products. We have also reserved some space in the Appendixes for them, as well as other writings by Sax that we consider can be representative of his (actual) identity –and personality-. These include documents like *De la nécessité des musiques militaires* (1867) or manifesto on the subject of the usefulness of this kind of ensemble and genre, his letter to the newspaper *La Liberté* (1866) where he exposed his ideas after spending almost two decades in and out of the tribunals, the letter to the director of the Conservatory in 1883, when he believed that saxophone lessons were to be given and nobody had asked for his help, his desperate cry for help (*Appel au public*) in 1887 or more amiable writings, like his contribution to the introduction and second part of a Saxophone Method written by a friend of his. Georges Kastner was the author of that educational guide, published in 1845 or 1846, but it was actually sponsored by the Belgian inventor –it even includes the original designs of the patent-, and Kastner so stated in his writing (*quel homme, mieux que M^r Ad. Sax lui même, pouvait lever nos doutes, éclairer notre incertitude, en un mot diriger nos efforts dans l'accomplissement d'une tâche de cette nature? Ce n'est pas seulement comme inventeur que nous avons cru devoir consulter M^r Ad. Sax, il est de plus artiste, il joue de son*

⁷ Anyway, to get involved with them, one can consult the contributions by Pascal Terrien's (dir.): *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France* (1846-1942). Sampzon, 2014; Cail-Beth Levinsky: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Dissertation, Evanston, Northwestern University, 1997 and Peter-Boris Koval: *The depiction of saxophones as orchestral instruments in treatises of orchestration and instrumentation*. Dissertation, Vermillion, University of South Dakota, 1996, three good (and different) approaches.

instrument, il en connaît conséquemment toutes les propriétés; et ses lumières nous ne le dissimulons point, nous ont été d'un grand secours dans cet ouvrage).

Another innovative approach –or, at least, not standard in this kind of work- is the uplifting of instruments to the category of documentary sources. It will be easier to understand further in the work, but visualising an original artistic device can provide more information than any theory or patent, as well as representing a stable cognitive handle while narration proceeds. We have coped quite well with the information available in websites devoted to gathering these gems, like for example the MIMO project (Musical Instrument Museum Online), the Dayton C. Miller Collection of the American Library of Congress or the MET Museum⁸. Additionally, we were tremendously fortunate to get the opportunity to acquire an original Adolphe Sax saxophone quartet –soprano, alto, tenor and baritone-, as well as some of the inspiring instruments (an ophicleide, for example) and ‘rivals’ (two sarrusophones, one soprano and one bass), as well as other woodwind and brass instruments to test our progressions in a concrete and intimate manner.

The travel guides of the era used in Chapters 3 and 4 will function as a different approach to evaluate the cost of living and the price of things. For this purpose, researchers normally use markers like inflation or try to update a quantity to their local currency at the present time. We consider that, when working with prizes from more than 150 years ago, any comparison would be distorted, in addition to the fluctuation of the value of hedged currencies depending on different macroeconomic factors, like the country’s economy. Therefore, we will put into perspective the cost of the instruments half into the nineteenth century by relating it to the cost of quotidian purchases or small enjoyments, like having a coffee in a terrace in Paris, dining in a *Restaurant* or spending a night in a hotel. This information will be completed with supplementary resources, like salary tables or the statistics provided by the Government that we have already mentioned.

As has been stated, we wanted to avoid delving into harmonic or compositional matters, but we did not want to abandon the quantitative aspects of this repertoire that could be helpful in this study or in future researches. Consequently, we crafted three databases to visualise the proportional aspects that we could afford. The first and most important we called “‘Universal’ repertoire for the saxophone” and includes all the chamber compositions that convened at least one saxophone, and some of its soloist interventions with orchestra and band. The main source for this database –65% approximately- was Londeix’s *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. Cherry Hill, 2003, amended and updated by us with the fundamental aid of WorldCat, the online catalogue managed by the OCLC (Online Computer Library Center) . During development, several columns were created in order to be able to filter by composer, nationality, recipient, specific ensemble, whether it had an educational basis, editor⁹, etc. One of the most useful filters are the time frames we called ‘zones’ relying

⁸ By the agency of the curators and staff of BE-BruX-MIM, FR-Paris-MM and UK-Edinburgh-MM –thank you to them all-, we could also examine some original instruments outside the glass cabinets and from their private stores.

⁹ One of the most unrewarding columns of these databases has been precisely the publishing houses that sell those staves, since they have a series of variables hard to track. For example, a work that is transferred from one publishing house to another or that is published at the same time –or afterwards- by a second or third company. The absorptions and fusions have to be taken into account too, which complicates the identification, since the country can change, not only the company. There are also multinationals that normally operate from a certain country, but have independent branches. Therefore, even though we are

on the composition or edition year of the scores. We considered that the most convenient would be to divide them in five. The first one covers from the decade of 1840 until the year 1894, death of Adolphe Sax. The second one encompasses from 1895 until 1918, the armistice of the First World War. “zone 3” represents the inter-war period (1918-1945) and number 4 goes almost as far as the seventies (1946-1969). “zone 5” briefly surpasses the twentieth century (1970-2003). Unfortunately, some of the scores could not be dated because the composer or editor did not print a date, reason why there are some imprecise indicators like “zone 1 or 2”, among others. However, on occasion we have been able to deduct the dates, for example, knowing the date the creator died or using the dated opus as a reference.

At the same time, it should be noted that Londeix has mainly analysed the ‘classical’ or ‘academic’ repertoire of the instrument, ignoring more popular or consumed genres like light music, popular music and Jazz, among others. Even though he compiles some soloist interventions of saxophone with band, we consider that there must be more of those. Anyway –it will be discussed in the Conclusions-, a monograph on the saxophone and its contribution to bands from an equally quantitative and analytical perspective is necessary, if possible, filtrated by soloist, concert or *tutti* roles.

The second compilation is symphonic in nature, and tried to locate every score for opera and orchestra that included a saxophone. With that in mind, we have used three sources. Fridorich’s *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Dissertation, New York, Columbia University, 1975, work that we had to complete with the interesting unpublished work *Orchestral Compositions Utilizing the Saxophone* (1979) by two recognised authors, Bruce Ronkin and Robert Frascotti. The third source is De Keyser’s article ‘Adolphe Sax and the Paris Opéra’, published by the *Historic Brass Society* in its 2006 bulletin. We used the ‘zones’ of the previous database again, except the fifth, since Fridorich’s work ended in 1969, so we chose that date to connect both compilations¹⁰.

As we possessed all of Adolphe Sax’s commercial brochures and the press advertisements, the third compilation contains the inventor’s musical production. It will be explained later, but one of his business initiatives was to create a publishing house with his name to make money, promote himself and publish scores for his new instruments. This Excel document will help us discern if he was truly confident in the saxophone, who were the composers who wrote for him and the people to whom the music was dedicated, whether the publications were affordable, etc.

6.- Biographical profile of Adolphe Sax.

Adolphe Sax came into the world on 6th November 1814 in Dinant, a small village of Wallonia in Belgium. At that time, Napoleon was already suffering his exile on the Isle of Elba and the Congress of Vienna was debating the future of Europe, which was swerving towards conservative positions.

not seriously affected by this –our analysis focuses on the nineteenth century-, future users must assume caution and flexibility with this group of entries.

¹⁰ Londeix’s work reaches until 2003 and it has some orchestral scores for saxophone, but as it has not a committed approach either it is specialized or complete, we prefer to leave it apart. We have also ignored some of an American author –see HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 306-314- because he did not share his sources.

His father, Charles-Joseph Sax (1790-1865) –see Figure 2- was actually not very different from his son, or rather his professional foretaste and an example of the first transitions towards the industrial society in the artistic fields. Charles-Joseph was firstly established as a carpenter and cabinetmaker, which was linked to his passion for music; this made him worked very hard making aerophones in wood. Nevertheless, his future was in Brussels where he settled in 1815 so that his business plan could expand and thrive. In this sense, after making flutes, serpentons or clarinets in the beginning, likewise he started to make brass and even string instruments. After the burst in 1830, the Belgian government counted on him to supply the different military bands and fanfares.

FIGURE 2: Charles-Joseph Sax, *ca.* 1860.



SOURCE: Sax family's album, belonging to BE-Brux-MIM.

The young Adolphe Sax took part actively in his father's business and he let himself to be seduced by that enthusiasm. Moreover, that young man started to shine as a musician and a clarinetist, even though the most significant of that time was the protection over his first invention in 1838: a new system of bass clarinet which meant the beginning of his professional career. That instrument represented a source of praises and positive comments, and it was used as his letter of introduction in the most important musical forums in the kingdom. Simultaneously, his business skills (and ambition) grew considerably, and in 1841 he applied for the Belgium Industry's Exhibition with very high aspirations. However, the jury awarded him the second position, which disappointed him very much because he felt very superior in relation to his opponents and he expected to be the winner. This fact, presumably to be an anecdote and what we will contextualize later, taken together with the numerous intellectual and musicians' signs of support served as an excuse to leave Brussels in 1842 and plunged into Paris, his real conquest.

It was only in the capital of France where Adolphe Sax built his own family. In spite of the fact that he was a very reserved man, we know he had five children and only three of them overcame the first infancy, Anna-Emilie, Adele-Marie and Adolphe-Edouard. Curiously enough, he did not recognize them until 1886 and also he did not marry to his children's mother, a young woman who decided to be excluded from his social life and even from the family's pantheon, since the place of her mortal remains are not known.

There are hardly any data about Louise-Adèle Maor, except that her father was a trumpet player in the National Guard and Adolphe Sax might have supported her economically at least for a certain period of time. However, we wager that she was more than likely a workwoman in the musical instrument factory where the Walloon creator managed at that time.

Those children and probably his sentimental partner lived in the own entrepreneur's factory, a rented building on the rue Saint-Georges. In fact, the choice of that address was not by chance, since it was near the Opera House and the Conservatoire, also placed in (what it is still nowadays) the ninth district in Paris. Aside from the production plants, the Adolphe Sax's factory housed its own concert hall. That space was not only used to organize musical soirées where the music was listened to, but also to articulate a real social, political and intellectual network which could help him thrive in his career. Moreover, the crème de la crème of the most highly renowned composers of that time, leading politicians, ministers, ambassadors and representatives of a dozen of countries visited that spectacular, genuine and typical nineteenth-century salon.

Adolphe Sax's Parisian enterprise began in 1843, being King Louis-Philippe of Orléans who still enjoyed the social support of a large part of its businessmen. The country was experiencing a prosperous economic cycle but in which underlain the most underprivileged working classes' unease. The capital of France offered artistic and intellectual possibilities, but also many other attractions since it was becoming more and more interesting. Moreover, the City of Lights included other places where spending leisure time or enjoying the excellent cafés on their streets and parks. Although all the social classes tried to enjoy these open spaces in accordance with their economic possibilities, the Bourgeoisie was the one occupying the most strategic enclaves. Also very significant was the *Opéra*, not only because of its magnificent performances, but also because it meant the meeting point for that world of appearances and businesses.

The Belgian inventor wanted to take part of that complete mesh of relations and benefit from the awards and economic boom which France –and particularly its capital– still promised at that time. To that end, he had to constitute himself as a company and attract supporters and investors to his cause, as in the were influential musicians such as Berlioz, Auber, Halevy and, specially, François-Antoine Habeneck. The latter, a violinist and composer, was also the most important personality in the *Opéra* and in the elitist Conservatory's Concert Society. As a result, Sax started to introduce himself in the most representative music institutions in that city. However, he obtained the greater support from George Kastner –see Figure 3–, a musician and Alsatian theorist with whom ended up being friends. This person tried to get ahead as a creator and exerted some influence over the artistic life in the competitive city of Paris. François-Joseph Fétis –vid Figure 4–, another Belgian intellectual –who we referred to many times– and with a strong influence in the music press of the time, gave him journalistic range and protection.

We are meeting him soon, but General Marie-Théodore de Rumigny was also immersed at the beginning of the Sax's activity. He was one the most direct assistant and closest to the king. In spite of the fact that it may seem that this military high command was interested in music, in fact Rumigny had a deeper motivation in Sax by supporting him.

FIGURE 3: Georges Kastner, *ca.* 1860.



SOURCE: Sax family's album, belonging to AIAS¹¹.

The official presentation of Sax's company took place at the Exhibition of the French Industry in 1844, which meant entering into direct competition with the rest of manufactures in Paris. Furthermore, the Belgian inventor participated simultaneously in wood- and brass wind categories, that is to say, a firm statement of intentions about the high scope he wanted to give to his company.

In that moment and under the pretext that the Military French bands were in decline, the marshal Soult conferred powers to a special commission in order to determine such a failure and propose some instrumental changes for the good of these music martial ensembles. That working group was headed by the General Rumigny and it was comprised of presumed Sax's allies, such as Auber, Halevy, Adolphe Adam or Kastner himself. The rest of the manufactures noticed that it was a flagrant and undercover military bands' restructuration which could lead their businesses to ruin. They also complained about that committee's clear bias and hidden private interests. As a consequence, and with the aim of detaching from the negative critics and avoiding a

¹¹ We would like to express our gratitude to the Association Internationale Adolphe Sax de Dinant (Belgium) and to the *Musée des Instruments de Musique* of Brussels for sharing with us this impressive visual sources.

certain degree of government responsibility, the interested people were invited for a public demonstration in the Champ-de-Mars (1845), where the controversial commission was still arbitrating.

Adolphe Sax's proposal won, and before the end of the summer 1845, the Minister of War forced the walking and mounted regiments the insertion of numerous aerophones invented by Sax. Even though that measure was still progressive, the other manufactures' outrage multiplied considerably when they realised they could not make the immense majority of those instruments freely because they were protected by patents of invention. The conflict before the courts seemed inevitable.

FIGURE 4: François-Joseph Fétis, *ca.* 1860.



SOURCE: Sax family's album, belonging to AIAS.

Thus, Adolphe Sax's professional take-off in Paris was impressive; since in only two years he achieved that his instruments were compulsory for the bands of the Army. In addition, his contacts in the Opera were yielding their first fruits and in 1847, he was recruited as the responsible for the fanfare and external musicians from that auxiliary band. In fact, that post was not very important, but definitely it turned out to be very strategic for his personal interests.

However, putting aside that good news, the rest of the instrument producers assembled together in order to indict him. That year, the fierce engagements in the courts exploded. They tried to call into question the legitimacy of his artistic inventions. Moreover, as if that were not enough, his thriving and prospering business of brass and wooden aerophones was about to pale due to the new political scenario. The republicans were completing the preparations for a banquet held on February 22nd 1848 at a restaurant on the *Champs Élysées*, which ended up in a demonstration. On the following

day, the riots in Paris continued and the situation became more complicated due to the first deaths at the *Boulevard des Capucines* came to the light and the creations of barricades in other neighbourhoods. After the following raid at the *Tuileries*, Louis Philippe abdicated and this meant the disappearance of Adolphe Sax's main defender in the dark.

When the Second Republic broke out, the Adolphe Sax's detractors achieved that the instrumental reforms signed by the former government were repealed in less than a month. The political transformation was echoed in the judicial sphere and Adolphe Sax started to suffer adverse rulings on his patents.

The Walloon inventor resisted while the governmental scenario continued to change. The new constitution had empowered the President of the Republic (Louis-Napoleon) and the Order Party won in the legislative elections. In spite of the circumstances, the commercial and artistic wrestle continued latent, and in 1849 a new national fair was held. Adolphe Sax submitted a serious and worth winning application and he knew that appointment was decisive to achieve a positive impact, also in the legal scene.

The pressure and distress was increasing and on the top of it, Sax's exclusivity time on his controversial patents was coming to an end. In the meantime, the 'prince-president' Louis-Napoleon was climbing even higher and ensuring the power while he was eliminating the universal suffrage, and freedom of speech was restricted in 1850. Despite this, he was popular among a significant part of the population, such as peasants, bourgeois, military forces and even among the working class.

The legal matter didn't come to an end and the entrepreneur from Dinant was forced to assume a new cost and to increase the bid, this time by taking part in London 1851 International Exhibition, where, we advance, he won. Meanwhile, in France, Louis-Napoleon faced the National Assembly and he carried out a *coup d'état* which resulted in a plebiscite in order to unblock the situation. He headed for his real objective, the Empire, which by means of a new popular consultation he was proclaimed Emperor by the end of 1852, opening a new political context.

However, that last year was disastrous for Adolphe Sax, who knew about the three of his siblings' death and he saw how his father collapsed also professionally in Brussels. Moreover, the inventor from Dinant had to deal with his first bankruptcy, an enormous shortfall that doubled twice the value of his business when starting up his professional career as an entrepreneur. However, he reached an agreement with his moneylenders and the business continued staying afloat.

Barely a month after the Second Empire's proclamation, Adolphe Sax came back with one of his key ideas: to renew the military instrumental bands. To that end, he organized the *Société de la Grande Harmonie*, a model band to serve as icebreaker before the Army's ones. New political and military characters would support this initiative, as *Monsieur Fleury*, Colonel of the Guides' Regiment and the Emperor's *Premier Écuyer* and aide-de-camp.

His patents related to musical instruments were still in question and pending of legal protection. Moreover, before the court gave its verdict, Napoleon III appointed

Adolphe Sax as the Manufacturer of His Majesty the Emperor's Military House –an honorific title-, which it was a clear example of protection. The last trials of that summary were held during the first half of 1854 and gave cause right to Adolphe Sax, who, from that moment, had nothing standing in his way to fill the military bands with his brass instruments.

Moreover, the following year there was a new opportunity to win the title of the best instruments' manufacturer at the Universal Exhibition in Paris, 1855. Nevertheless, far from competing friendly against his professional 'colleagues', the entrepreneur from Wallonia took the pursue initiative and reported them –he thought they copied him illegally-, at the same time he organized an outrageous raid which took place not only inside those firms' workshops but also inside the Exhibition's coliseum. So, he caused new criminal suits against other manufactures while his time exclusivity patents was coming to an end, including saxophone's.

During that distressful period –in which he had to face a lip cancer-, it was not all bad news; and for instance in 1856, the teaching of new Sax's instruments was authorised at the Paris Conservatory. The next year, Adolphe Sax was responsible for the saxophone lessons. However, only the military personnel could be his students, excluding any civilian. Evidently, the Ministry of War and not the State Ministry was covering all those 'special' studies' costs. Anyway, the co-existence with those mythical artists and composers was quite an achievement to him. This opportunity proved another of his business skills, in that he started to edit the materials and didactic resources needed by the new students. Among those materials and sheet music, we may find composers who were Sax's friends, had Belgian affinities or were simply military musicians.

The next inviting London Universal display in 1862 was very near and Adolphe Sax had come to agreement –or forced to- with the rest of makers by signing license contract. Obviously, these agreements would be ineffective when his main patents expired and went into public domain, predictably in 1860 and 1861. However, his circle of influence has been working on a master move, a judicial manoeuvre covered by the country's legislation, and thanks to which his patents could be renewed five more years. Such consent was very exceptional and it left much controversy within a (theoretically) free competence context. Moreover, that permission must be considered as a law in terms of bureaucracy, which actually implied the approval of the main chambers of the Estate (Parliament and Senate), an spectacular episode that we will contextualize in the Chapter 3.

That international appointment on the banks of the Thames was the last one in which Adolphe Sax would take part with 'advantage' in the sense that, respect to his French rivals, he kept the monopoly of his products. Moreover, other makers closed behind him, and for instance, his own brother, Alphonse Sax –who also made brass-, achieved the first prize.

He had only three years left until the extra time given by the government expired and Adolphe Sax continued to visit the Courts in order to confirm his stance and punish the ones who attacked his presumed intellectual property rights. We will explain it better, but he even used the day before the saxophone' patent expired (21st March 1866) to organize 14 simultaneous raids against his opponents.

A little more forward and after four years organizing the event and investing millions of francs, in Paris 1867 the Emperor Napoleon III boasted himself before the eyes of the world about that colossal staging. However, such an exultant event was a mask hiding the economic difficulties and deficiencies of a not very healthy regime.

Although Adolphe Sax's patents were already in public domain –including saxophone's-, the complete stand that he show in the Fair was awarded with the only "Biggest Prize" and "by the unanimity of the jury". We will develop it better afterwards, but that evaluation committee was consisted of people of his circle and own supporters. For instance, we are referring to the Superior Commander of the National Guard and the Senator Émile Henry Mellinet, who was also the head of the Musical Presidential Board. That flagrant bias (corruption?) was the two sides of the same coin: on the one hand, the image that his business was projecting of complete success, and on the other hand, the harsh reality, that is a dying business.

The permanent image of prosperity and modernization of the Second Empire was also discovering his weaknesses and structural problems. The French industrialization was giving evidence of exhaustion, and the flourishing Germany showed itself as the rival power. However, the armed conflict against Prussia in the summer of 1870 was the hardest hit for Adolphe Sax's business since it provoked the fall of Napoleon III and his influential friends' defeat in the government, such as the General Mellinet. Furthermore, the instability of Paris under siege, the Republic's return and the Commune's uprising, were not either favourable facts for Adolphe Sax.

It was a question of time that the Walloon failed again and it actually did in the fateful year of 1873. However, the Belgian inventor rose from his ashes with a new and stressing eight-year moratorium. In the Chapter 4 we will have space and we will explain carefully which initiatives he implemented to promote the saxophone during his last and complex period, also dealing with a ferocious national and foreign competence. But, as it could be inferred, Adolphe Sax did not achieve to permeate the microcosm of musical instruments' business. Nor did he profit from his more than fifteen years ahead and the important intellectual and political supports he had. It was indispensable to adapt to the new scenario and he didn't achieve it. So that, once again, three times already, he was compelled to file for bankruptcy, more specifically in 1877 and on this occasion he had to correspond with his own personal estate. The money raised by the auction went to his creditors and to obtain a new five-year deferral used to pay off part of the remaining debt. Technically, Adolphe Sax continued to manufacture instruments for the rest of his days in a sort of professional drift until the 7th February 1894, when he died at his home in the rue Frochot in Paris.

7.- Acknowledgements.

First of all, I would like to express my gratitude to my mother, Loreto, to whom it is dedicated this Thesis, for loving me so much and helping me in the extreme. My sisters Juncal y Fátima were also essentials to me, they were always with me and they have always understood what I do; also my nephew, Daniel, who gave me a lot of joy; and by the same token and in an intense way, with whom I share my life and all these 'Bourgeois Revolutions'. To them five, my 'hard core', thank you so much.

Likewise, I remember the people that, although physically are not with me, are part of my heart and thoughts, as my father José-Andrés Diago Pérez for that values of efforts and work he taught me, Paco and Esperanza that I know they care for us, and in a special and loving way, my four grandparents, Trinidad, Pedro, Modesto and Miguela, with whom I lived the happiest childhood that a kid could have.

I also want to recall my most nearly friends who are continuously encouraging me, namely, Andrés Selva Orellana, Ángel Romero, Eduardo Vázquez, Natalia Santano, Alberto Barranco, Miguel Garrido, Juan-Manuel Arrazola, Arnau Coma and Lara Domínguez, Bocuñano Redolosi family, Paco Toledo Pica, Servando Valero Castiñeira, Luis-Miguel Montero, Mayka García and Cotri, Jorge Carretero, Alejandro Rey Calderón, Jorge Domingo Tovares, Viçent Giménez Pons, Elena Foncubierta Claros, César de León and Massimo Puglisi.

And eclectic and multidisciplinary research as ours couldn't be possible without the coincidence and efficacy of the staff of several institutions, among we would like to stand out the Bibliothèque nationale de France –such as the places of Louvois, Opéra, Richelieu as Miterrand- de Paris, [French] Institut National de la Propriété Industrielle, Archives de Paris, Bibliothèque of the *Musée des Instruments de Musique* of Brussels and the Association Internationale Adolphe Sax.

Additionally, I would like to highlight the help, advises and commentaries of teachers, colleagues, curators and PhD as Juan-Antonio Gómez Barrera (PhD and archeologist), Pierre Vidal (BnF-site Opéra), Léon Touret (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris), Cristina Bordas Ibáñez and Luis Robledo (Universidad Complutense de Madrid and Conservatorio Superior de Música); Jaime Pardeza Solinis, Emilio Molina and Elena García Cuadrado (Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla” de Cádiz); Géry Dumolin (BE-Brux-MIM), Malou Haine (Université Libre de Bruxelles), Olivia Wahnou de Oliveira (Conservatoire royal de Bruxelles), Astrid Herman (BE-Brux-MIM), Bryan Kendall (researcher), Philip Herman (Felco Musical), Patricio Sáiz (Universidad Autónoma de Madrid), Esteve Canales (Universidad Autónoma de Barcelona), Claude Delangle (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris), Jean-Marie Londeix and Christina Lauba (Conservatoire “Jacques Thibaud” de Bordeaux), Jesús Núñez (Conservatorio Superior de Música de Sevilla), Joaquín Vibra-tó (multi-instrumentist), Verónica Rebordinos (interpreter), Lilly Mauti (National Flute Association), (Bruno and Colette Kampmann (ACIMV), Laëtitia Lécuyer and Florent Milhaud (Selmer), Bruce Ronkin (Northeastern University de Boston), Thierry Maniguet (FR-Paris-MM), Benedikt Brilmayer (DE-Berlin-MM), Paul Cohen (Manhattan School of Music), Steeve Gallizia, Amandine Gabriac and Isabelle Bougrina (INPI), Julio Pérez Serrano (UCA), Arnold Myers (UK-Edinburgh-MM), Thierry Bouzard and Patrick Péronnet (Université de Picardie Jules Verne and Université de Paris-Sorbonne –Paris 4-), Paul Uhde (Deutsche Nationalbibliothek), Christopher Brellocks (Vassar College), Norbert Nozy (Conservatorium Maastricht), Francis Pieters (musicólogo), Elie Apper (Le Quatuor Belge de Saxophones), Luc Vertommen (Brass Band Buizingen), Jesús Librado (Conservatorio Profesional de Música de Segovia), Ramón Calabuig (Conservatorio Profesional de Música de Almansa) and Leo van Oostrom (collector).

Among the scholars, I would like to stand out three persons who have inspired me all these years and whose works have been my role models. Firstly, Dr. Ignace de Keyser,

not only because of his wise advises and share his sapience with me, but also for his friendship and generosity. Secondly, Dr. Albert Rice, he was always concerned of my progresses and offered me superb guidance; his studies about the clarinet are absolutely exemplary. And third, Dr. Jerry-L. Voorhees, whose talks with him about the universe of musical instruments and keys systems were absolutely genius.

I have reserved to the end the most important person, my tutor and mentor Dr. Joaquín Piñeiro Blanca, because of his patient, generosity and camaraderie that he showed off to bring to light this project. Going beyond and in the personal level, his proximity and friendship have been one the most valuable and useful gifts that life gave me. His professional guidance has been simply perfect, with fresh, accurate and exquisite ideas, and his corrections very therapeutic. With no doubt, I was very fortunate to count on the supervision and perspective of a person who controls all the operatic and symphonic sphere, a profound view that very few people in the world have. Likewise, he woke me up, he opened my eyes and taught to travel among the complexity layers that our reality and the music have, that which made me much enjoy of this adventure.

Capítulo 1.

Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época.

1.1 Introducción al Capítulo 1.

El desarrollo de la comunicación y trasvase de señales e información a partir de un código común han asegurado nuestra supervivencia y hecho que hoy seamos la especie dominante. A medida que hemos evolucionado, también hemos multiplicado –y sofisticado- los generadores de esas transmisiones y, en lo que a la música se refiere, el abanico de herramientas es inabarcable. Pero, antes de seleccionar las que fueron coterráneas del saxofón y compararlas con él, hagamos un brevísimo recordatorio y reflexión sobre el origen de los instrumentos y sus potencialidades, amén de exponer ciertas acotaciones y explicar el enfoque de este apartado.

Desde nuestros orígenes, hemos utilizado utensilios para invocar a los dioses, pedir a la naturaleza o avisar ante un peligro inminente. Resulta congruente pensar que la voz y la percusión fueron las dos formas más primitivas de servir a estos y otros propósitos. En esta línea, es muy posible que la motivación rítmica, iniciada con golpes en las nalgas, pecho, muslos, palmeo de las manos o pateo del piso, fuera simultáneamente acompañada de la utilización de ‘extensiones’ que prolongaran, multiplicaran y amplificaran esa comunicación. Diversos autores creen que algunos aperos, como maracas con cuentas enhebradas en una red, raspadores, zumbadores o flautas de hueso proceden al menos del estrato magdaleniense¹, es decir, el último escalón antes de la Edad de Piedra. Hoy llamamos arte (música) a una fracción de ese lenguaje ‘estético’, inherente a nosotros mismos, y que ha evolucionado tanto como para dar salida a artefactos tan dispares como un exquisito violín, el solemne órgano de catedral o complejos sintetizadores, por poner simplemente tres ejemplos cercanos a nuestra cultura occidental.

Como ya hemos avanzado en la Introducción general, los instrumentos musicales son fuentes y documentos históricos en toda regla. No olvidemos que parte del conocimiento humano ha avanzado a través de ellos. Si bien algunos ejemplares pretéritos son considerados verdaderas joyas conceptuales, la mayoría nos proporcionan una latente muestra sonora de otras épocas y una manera de entender la vida. Asimismo, los procedimientos de construcción y su evolución técnica nos aportan información muy relevante. Aunque podríamos acercarnos a ellos desde una consideración meramente antropológica –objetos testimoniales inertes-, es necesario y más interesante conjugarlos desde y dentro de un medio vital evolutivo y creativo, huelga decir, para producir música, y esta es un excelente espejo de la sociedad².

¹ Vid. BORDAS, C.: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 1. Madrid, 1999, 13-14 y SACHS, C.: *History of musical instruments*. NY, 1962, 25-33, 34-59 y 91-92.

² Vid. PIÑEIRO, J.: “La música como fuente para el análisis histórico: la historia actual”. *Historia Actual On-Line*, s.v., nº 5 [otoño de] (2004), 155-169 e id.: “Nuevos caminos de investigación en la historia del

En todo caso y antes de entrar en el meollo, debemos tener en cuenta que emplear este tipo de material (el sonido y el arte) conlleva la apreciación y valoración de componentes intangibles. No solamente estamos refiriéndonos a la percepción cultural – es decir, qué nos resulta, o qué produce a dos personas diferentes un mismo timbre o composición–, sino también a una ‘dimensión’ de la física. Los instrumentos de música perturban (el medio elástico de) las moléculas del aire, las cuales son recibidas, descompuestas e interpretadas por el propio emisor (ejecutante) y las personas que le acompañan (audiencia) en tal caso. La energía en forma de ondas se compone y se decodifica a una velocidad asombrosa y de una forma compleja que no nos permite ‘ver’ –pero sí interpretar– esas oscilaciones. Solamente podemos acercarnos a sus grafías o visualizaciones mediante sus representaciones en un osciloscopio o en una placa de Chladni, por ejemplo. Así, el tratamiento de este tipo de fuentes puede llevarnos a manejar conceptos acústicos y matemáticos que suelen ser difícilmente extrapolables –por lo menos, sin renunciar a una parte valiosa de la sustancia– a contextos intuitivos y más aprehensivos³. En todo caso, tampoco hace falta sumergirnos tanto en las matemáticas porque el estudio organológico que nos hemos propuesto es eminentemente práctico. Solo necesitaremos recurrir a ellas accesoriamente cuando una cualidad de este tipo sea preponderante, por ejemplo, en el caso del clarinete, para entender una de sus propiedades más características y definitorias.

Otro asunto introductorio al que conviene dedicarle un pequeño espacio es el de la taxonomía⁴. Como es bien sabido, el sistema imperante para clasificar los instrumentos en la actualidad procede de los organólogos Hornbostel y Sachs (1914) y tiene como criterios el modo de producción del sonido y, secundariamente, la puesta en funcionamiento (ejecución) y construcción (morfología)⁵. Si bien es cierto que es imperfecto –por ejemplo, las trompetas, trompas y tubas se engloban dentro del subgrupo de las “trompetas”, execrando diferenciaciones formales fundamentales de sus tuberías (cilíndricas o cónicas)–, también resulta el más satisfactorio (desde el prisma

tiempo presente: la música como instrumento de análisis histórico”. *Tiempo Presente. Revista de Historia*, s.v., nº 2 (2014), 67-77.

³ La idea base de comienzo que debe prevalecer es que cuando escuchamos una nota estamos oyendo su primer modo o frecuencia fundamental, más la suma de sus armónicos (o el resto de sus modos) que están enmascarados por ese tono inicial. Todos los instrumentos ‘unidimensionales’ (cuerda y viento) siguen naturalmente ese patrón o serie armónica en cuya combinatoria y maneras de activación de esos modos subyacen las potencialidades de timbre y altura. Vid., entre otros, FLETCHER, N-H. y ROSSING, T-D.: *The Physics of Musical Instruments*. NY, 2005, 4-9 y 34-131; o, en formato divulgativo, pero muy bien expuesto, <<https://www.youtube.com/watch?v=xcHbm0vXFFE&t=555s>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=X96olZ1kiKI&t=3s>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=P7iC-fbdKmQ>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

⁴ Vid. SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 1996, 38-40.

⁵ Básicamente, estos autores austriaco y alemán propusieron repartos en autófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, es decir, resonadores de sí mismos, de membranas o parches, de cuerda y de aire; con subsecuentes clasificaciones para cada grupo. Posteriormente, el segundo abrió una quinta bolsa para los electrófonos.

Por cierto, aquel autor –vid. SACHS, C.: *History of musical instruments*, op. cit., 415-417– juzgó al sonido del saxofón como muy variable, brillante, entre la madera y el metal; y veía al espécimen alto como el miembro principal de la familia. Además, consideraba como sus “predecesores” al clarinete bajo de Desfontelles (1807) y el *tenoroon* (una suerte de fagot tenor, de ahí su nombre [tenor basson]) de Lazarus; a la par que encontraba igualmente similitudes con el tarogato, considerándolo como un “oboe militar húngaro”. (Otro entendido –vid. WOTTON, S-T.: “A Precursor of the Saxophone”. *The Musical Times*, vol. 63, nº 958 ([1 de diciembre de] 1922), 846-849– apreció asimismo analogías en ese último aerófono).

organológico y antropológico), y por ello sigue vigente⁶. Sin embargo, la práctica musical ha tendido lógicamente a simplificar la cuestión, entendiendo cuatro familias, a saber, cuerdas, viento-madera, viento-metal y percusión. Por supuesto, aquí también hay polémica, pues el piano ‘percute’ unas cuerdas para producir sus alturas, y la flauta travesera y el saxofón están hechos de latón y se engloban con la madera⁷. Evidentemente y para un estudio como el nuestro, se trata de tener cierto conocimiento global, pero, sobre todo, sentido común, flexibilidad y contar con una contextualización adecuada para acertar con las herramientas organizativas más idóneas. Volviendo a la invención de Adolphe Sax y situándonos en el plano organológico, es incongruente entender al saxofón como un instrumento de viento-madera, sino del lado de los *cuiivres* o del latón (*brass*).

Mas, la verdadera controversia está en el terreno de la terminología, pues los autores y los músicos no se ponen de acuerdo en la nomenclatura de las diversas herramientas. Hasta cierto punto, es normal, porque la tremenda cantidad de utensilios con propiedades o similitudes formales parecidas hace que utilicemos un mismo vocablo para dos –o más- dispositivos diferentes. Así, la palabra “oboe” sirve para señalar a un tubo de madera con agujeros habitual de una tribu africana y, a la vez, evoca a uno excelso producto artesanal de la banda privada de Luis XIV. En verdad, tampoco es problema, porque solo tenemos que aplicar principios de antropología y entender ese término como genérico, y que lo que relaciona a ese par de aerófonos es su lengüeta doble. Más bien, la confusión a la que nos referimos nosotros se origina y amplifica durante el siglo XIX y la Revolución Industrial cuando afloraron y se multiplicaron los usos mercantiles sobre la música, ‘liquidando’ así cualquier uso inocente de un término. La confrontación de intereses entre fabricantes, grupos de poder, países, tradiciones o corrientes de pensamiento, y otros tantos factores menos a la vista, hicieron que se compitiese por apoderarse de un nombre. Hay numerosos ejemplos y vamos a tener todo el tercer capítulo para entenderlo mejor con numerosos casos del inventor de Dinant. Pero, podemos adelantar que no es lo mismo llamar al mismo instrumento “saxhorn” que “clarín cromático” –como recomendó el gobierno de la Segunda República francesa-, porque el primero reporta perennidad y dinero a su autor, y el segundo no solo priva de los dos anteriores –que ya es grave-, sino que además intensifica la rivalidad con un rocoso grupo de empresarios.

Así, el objetivo fundamental en este apartado es el análisis de la interacción del saxofón con las herramientas musicales de su época para entender cuál y cómo fue su posicionamiento. Evidentemente, no solo se trata de compararlo, sino también de confrontarlo en el tapiz de lo que parece ser una dialéctica –‘lucha’?- por la supervivencia. Esto es, ya lo hemos anticipado en la Introducción general, la sensación de que los instrumentos decimonónicos –tanto los inventados, como los que ya existían y fueron perfeccionados en ese siglo- parecen competir entre ellos para hacerse un hueco y/o permanecer en los foros que les dan longevidad, llámense ópera, música de sinfonía, de banda o camerística. Hoy parece no haber tanta pendencia –que también-, pero antaño se vivieron verdaderas batallas fratricidas para hacerse un hueco entre sus congéneres o, directamente, ‘desplazarlos’ y ocupar su lugar. Un ejemplo que posteriormente

⁶ Para conocer el interesante ‘intento’ en paralelo (1911-12) de Victor Mahillon –que disfruta todavía hoy de cierta autoridad- y su vinculación con el de Hornbostel y Sachs, vid. DE KEYSER, I.: “Hornbostel-Sachs and Mahillon: the unanswered question”, en [GHIRARDINI, Ch. (ed.)] *Reflecting on Hornbostel-Sachs’s Versuch a century later*. Venecia, 2020, 51-63.

⁷ Vid. DIAGO, J-M.: “Viento madera o metal: *that’s the question...* o no”. *Mina III*, s.v., nº 13 [diciembre] (2015), 31-32.

desarrollaremos es el del oficleide, un aerófono que copaba numerosos fosos orquestales y militares, y cuyos despojos se repartieron saxofones, bombardinos y tubas.

Esta empresa requiere cierta circunspección –saber dónde está la ‘veta’ de información, qué aspecto es el útil- y una metodología multilateral. Se ha comentado también en la primera parte de este trabajo, pero no está demás recordar que primeramente haremos un rastreo completo del instrumento –o familia- con la establezcamos comparación. El objetivo es situarlo a principios del siglo XIX y saber por qué desembarcó así, cuáles eran sus ‘puntos vitales’ o características que le permitieron haber sobrevivido –el piano o el clarinete, entre otros, ya lo veremos, tienen una historia muy rica hasta ese punto que daría para cientos de páginas, así como numerosas posibilidades de acercamiento-. Posteriormente, es imperativo implementar un ejercicio de reflexión para averiguar cuál/es es/son el/los vínculo/s que los unen. El saxofón, huelga decir, guarda más analogías con los instrumentos de viento que con los de cuerda; pero, explorando vías secundarias y menos a la vista, encontramos ciertos hilos que lo conectan y condicionan a casi todos los demás. En este caso de los cordófonos, por ejemplo, la propia patente del dinantés (1846) apeló de una manera significativa –que posteriormente explicaremos- a los “instruments à cordes” para poder dar salida funcional y comercial al producto. Con el resto de los metales, se comparte un mismo foro –el saxofón, al igual que los bombardinos, parece no haber pisado demasiado los salones, pero sí frecuentó muchos parques- y, respecto a la voz (canto), *a priori* en las antípodas de una equiparación natural, esta le prestó una inspiración temática muy significativa (ópera).

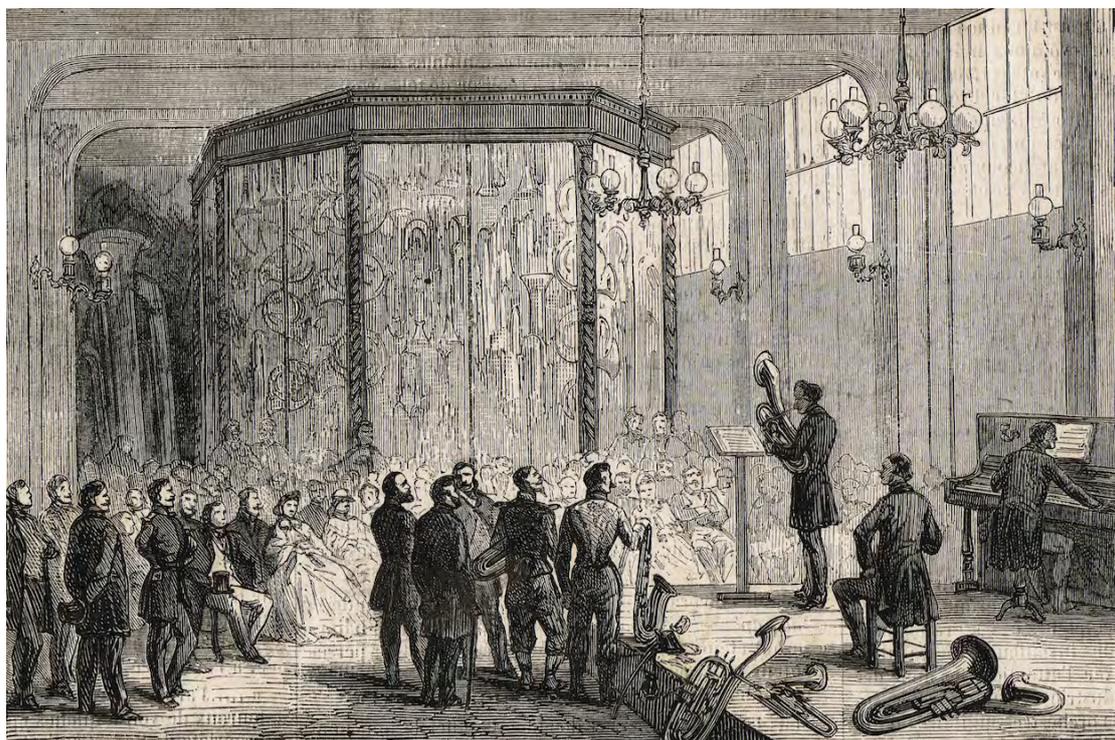
Por consiguiente, nos decantaremos por una aproximación diferente dependiendo de con quién busquemos esa afinidad, y utilizaremos herramientas y procedimientos apropiados a ese acercamiento. Así, por ejemplo, del oboe nos interesará hacer un barrido histórico para situarlo en el corazón del *Ottocento* y discernir cuál fue la razón de que siguiera conservando varios feudos musicales pese a contar con notables hándicaps estructurales (fragilidad de la doble lengüeta) y económicos (elevado precio), unas ‘debilidades’ que el saxofón podría corregir, pero sobre las cuales no sacó partido. En cambio, la guitarra exige un acceso de tipo cultural para entender por qué sufrió un incómodo etiquetaje parecido a aquel con el que cargaría el saxofón a lo largo de esos años. Apenas serviría de nada abordarla desde el prisma del repertorio porque la invención de Adolphe Sax no compartió un solo pentagrama con ella durante aquellos años. No así el piano –que se perfila como el instrumento más importante de aquel siglo-, con el que se conserva ‘bastante’ música en común y permite más conexiones, a saber, desde el punto de vista de la innovación técnica (patentes), dinámica (volumen), escenarios, repertorio, etc. Convenientemente, también debemos permitirnos ciertos saltos al presente para recoger la herencia de esos utensilios artísticos y ver que lo que tenemos en la actualidad es en gran parte consecuencia de lo que ocurrió en aquellos momentos. Por ejemplo, el hecho de que unos disfruten de *alter egos* con, digamos, cierto ‘pedigrí’ –caso del clarinete- y otros no (el saxofón).

Igualmente, vamos a aprovechar las siguientes páginas para conocer un poco más a Adolphe Sax porque, aunque su biografía parece estar superada, todavía esconde numerosos aspectos profesionales propios de los hombres de negocios de su tiempo y que no han sido bien interpretados. Además, el saxofón y sus coterráneos nos servirán para comprobar que la supervivencia de un instrumento y, extensivamente, la vertiente profesional de aquellas personas que lo fabrican o tañen, viene marcada por las intenciones, necesidades y propósitos de los grupos de poder de cada etapa histórica. La

adaptación útil a un contexto de características musicales y extra-musicales es la principal clave de subsistencia. El estilo de cada momento, así como las aptitudes sonoras del hacia a un lenguaje en cuestión, representan los pilares fundamentales en plano artístico. Fuera de este ámbito, existió –y sigue latente- un complejo, vasto y menos palpable mundo de intereses económicos y ambiciones personales que deben tenerse en cuenta y que pueden convertirse en vectores definitorios.

Los burgueses del siglo XIX, neófitos en el dominio social, emplearon diversos y originales procedimientos para legitimarse en el poder, muy a menudo utilizando el arte como objeto y canal. La música y todas sus vertientes transversales y adyacentes son una magnífica prueba de ello. Como aficionados activos, tenían a su disposición lo que se llamaron “Guías sencillas de aprendizaje” (*Plain and Easy Guides*), es decir, las versiones amenas de los métodos de enseñanza, concurrentes, aunque en menor número, ya desde el siglo XVII⁸. Otro de esos recursos tangenciales fue el coleccionismo, pues al igual que había hecho la nobleza antes⁹, la pujante clase media reunió numerosos muestrarios de todo tipo –la música no fue una excepción- que formaban parte del aparato visual con el que distinguirse entre sus iguales o personas a las que se quería ‘conquistar’ (convencer)¹⁰. No tenemos que indagar mucho al respecto para encontrar un buen ejemplo, ya que el propio empresario de Wallonia atesoró un importante surtido que exhibía ante sus amistades (vid. Figura 5).

FIGURA 5: Sala de conciertos de Adolphe Sax, con su vitrina y colección de instrumentos al fondo.



FUENTE: *L'Illustration*, 23 de julio de 1864, 48.

⁸ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic & modern musical instruments*. Londres, 1981, 62-63.

⁹ Entre los ejemplos más significativos, podríamos destacar las colecciones de tres familias del patriciado italiano del siglo XVII (Sforzza, d'Este y Medici). Vid. BORDAS, C.: *Instrumentos musicales*, op. cit., 14-15.

¹⁰ Vid., entre otras, DAUMARD, A.: *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*. París, 1970, 74.

Sin embargo, el plano más ideográfico y sustancial es como consumidores, ya sea de conciertos o, especialmente, de ópera. Centrándonos en los primeros y poniendo el foco en los profesionales, merecen subrayarse las famosas y habituales batallas virtuosísticas para comprender hasta qué punto los mejores ejecutantes del *Ottocento* estaban mercantilizados¹¹ y cómo generaban líneas de gasto secundarias. Así, dependientes de una reputación, aquellos músicos de primera línea que se tenían que enfrentar no solo a sus iguales, sino también a una exigente partitura, se afanaban por conseguir una herramienta más práctica, versátil y novedosa. Esta necesidad implicaba a los fabricantes, quienes, en menor o mayor medida, iban a ser los grandes beneficiados. Los empresarios recogieron los ecos publicitarios de esas contiendas que despertaban (y acrecentaban) el apetito musical de aquellos burgueses que, además, no lo olvidemos, habían pagado un ticket para disfrutar del espectáculo. Unos clientes así no necesitaban un producto de altísimas prestaciones –tampoco lo iban a comprar-, sino más bien algo supletorio con lo que sofocar esa efervescencia y que, igualmente, les servía para adornarse entre sus colegas e iguales. Huelga decir, este mercadeo iba a mover mucho dinero –ya lo veremos con mayor precisión en el cuarto apartado- y, en efecto, el piano es el instrumento prototipo de la idea. Sin embargo, aquel comercio empezó a adquirir tintes ‘ambiguos’ cuando los fabricantes y productores recurrían a opacos procedimientos de venta para conseguir o mantener ganancias. Normalmente, esos ganchos eran unas supuestas mejoras y ventajas asentadas en avances técnicos –a menudo incompletos, irreales o ficticios-, a lo que se solía sumar una envoltura y aspecto exterior atractivo que cerraba ese círculo publicitario. Este juego de apariencias y medias verdades es completamente consentido por la burguesía, un ambiente ‘teatral’ que, en verdad, ella misma crea, consume e intensifica.

De todas maneras, en el segundo capítulo comprobaremos mejor estas prácticas utilizando las exposiciones nacionales e internacionales como objetos y vehículos de análisis; ahora, con nuestros propósitos planteados y la metodología establecida, debemos sumergirnos ya en la comparativa del saxofón con los instrumentos de su época. Primeramente, vamos a abordar la voz y después la percusión (idiófonos y membranófonos). Más adelante, pasaremos a los cordófonos de tecla, frotados y punteados, para posteriormente dar entrada al núcleo de este apartado (los aerófonos) –tipo flauta travesera y de lengüeta simple o doble-, para terminar con el órgano, la familia de las armónicas y los ‘falsos’, estos son, los autófonos (las cajas de música o las pianolas, entre otros).

¹¹ Quizá uno de los envites más elocuentes fue el mantuvieron Sigismund Thalberg y Franz Liszt en 1837 en el salón parisino de la princesa Cristina Trivulzio di Belgiojoso, una patriota italiana expatriada. Se escribieron ríos de tinta sobre este duelo y fue un auténtico fenómenos social que contó con apoyos mediáticos (François-Joseph Fétis –del que hablaremos a menudo- a favor del austriaco, y Hector Berlioz pro-Liszt). Asimismo y amplificando el evento, también existieron otras lecturas paralelas, como la lucha arquetipos sociales, el primero y su aire aristocrático representando un benjamín de la nueva clase dirigente europea, y el segundo como un guerrero que superaba los obstáculos con su propio talento y carisma. Vid. CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, 2001, 289 y ROUSSELIN-LACOMBE, A.: “Piano et pianistes”, en [NECTOUX, J-M.] *La musique en France à l’Epoque Romantique (1830-1870)*. Paris, 1991, 136-137.

1.2 Voz (el canto).

“El lenguaje humano es como una olla vieja
sobre la cual marcamos toscos ritmos
para que bailen los osos,
mientras al mismo tiempo anhelamos producir
una música que derrita las estrellas”
Gustave Flauvert
Madame Bovary (1857)

El cotejo del saxofón y el canto puede ser una de las aproximaciones más elocuentes de este apartado porque el segundo nos ‘fuerza’ a utilizar unos poderosos recursos analíticos que el primero –y el resto de herramientas artísticas al uso- suelen desdeñar. Para sumergirnos en esta idea, empecemos recordando que todos los humanos nacemos con una capacidad física para articular signos (la voz) y que a su vez podemos ‘evarla’ para producir lo que llamamos música. Dicho de otra manera, venimos al mundo con un instrumento en nuestro interior –el más transportable, por cierto, una cualidad nada baladí- que ha sido utilizado incesantemente por nuestros antepasados. Por tanto, y habida cuenta de que el canto y toda expresión artística verbalizada se construyen sobre el lenguaje –una facultad comunicativa que, como la música, se abstrae a un nivel superior-, vamos a aplicar las herramientas lingüísticas ‘clásicas’ no solo sobre él, sino sobre los otros sujetos¹². Evidentemente, este enfoque requiere reflexión y vigilancia constantes para orientarnos y estratificar bien los derroteros de las alturas, duraciones, timbres e intensidades con los que caracterizamos a los sonidos musicales¹³.

Antes de entrar en materia, conviene refrescar brevemente ciertos conceptos introductorios, yendo de lo general a lo particular. Así, la propia palabra “lenguaje” presenta una variada polisemia y transporta (intuitivamente) mucha carga semántica. No obstante, el ‘componente’ genérico de todas esas acepciones y que nos interesa destacar es el de un modo de utilización de la lengua en el que aparecen una serie de características que confieren entidad. Por lo que respecta a ese segundo nivel, la lengua, sería conveniente entenderla desde un marco doble de interpretación, esto es, un sistema de signos verbales utilizado por una comunidad lingüística y, de otra parte, los propios elementos a utilizar y sus reglas de combinación. Paralelamente, el vocablo “idioma” añadiría un ingrediente muy marcado (excluyente?) que matiza y restringe esa manera de entenderla.

Extrapolando estos puntos sobre la música, podremos convenir que el primero debería aplicarse a corrientes muy representativas y avaladas amplia e históricamente. En consecuencia, usamos las expresiones lenguaje clásico, romántico, jazzístico, etc. sin que nos chirrien los engranajes intuitivos. Este ‘nivel’ sería prácticamente sinónimo a esa primera dimensión de la lengua de la que hablábamos antes, que, en el léxico de los músicos, identificamos como estilo, lo cual conformaría un tercer equivalente¹⁴. Por tanto, el Clasicismo, el Romanticismo o el Jazz son ‘estadios’ compartidos por una

¹² A uno de nuestros autores de referencia –vid. SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., 171-182- ya se le ocurrió la posibilidad de ‘analizar’ la música así en 1966, pero nosotros vamos a actualizarla, profundizar en ella y lógicamente focalizarla en el saxofón.

¹³ Casi todos los manuales actuales que se acercan a la música por esta vía no contemplan nada más que el plano sintáctico y ortográfico de la notación y escritura musical, es decir, las grafías y su combinatoria. Vid., p. ej., JOFRÉ I FRADERA, J.: *El lenguaje musical*. Barcelona, 2003, 15-20.

¹⁴ Vid. ROSEN, Ch.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, 1972, 24-28.

comunidad escénica que las practicó –y las practica- de forma sincrónica, al igual que el español, inglés o francés en el otro lado paralelo del análisis.

Ahora tocaría responder a la pregunta de cuáles son esos elementos que les dan unidad y relación, es decir, los valores distintivos de esa segunda dimensión de la lengua. Y, si en las convencionales señalaríamos la sintaxis y el vocabulario, la música respondería ante las reglas y patrones armónicos, melódicos, formales, etc. y, significativamente, los propios instrumentos. Estos últimos sirven, como generadores y vehículos que son, a ese código –es decir, a ese sistema de signos y pautas de creación sonora- con el que establecen una retroalimentación. Dicho de otra manera, las herramientas (el piano, el violín, la trompeta, etc.) también influyen, condicionan y construyen lenguajes. Un ejemplo bastante representativo es del Jazz y el fagot, un aerófono este último que no participó activamente en la edificación de ese estilo y cuyo concurso en él se antoja bastante exótico. De forma anexa y barajando esos tipos de tándem, podríamos reflexionar sobre los filtros y el transporte (transcripciones); así, sería muy extravagante escuchar una obra de cámara de Beethoven llevada a cabo con un cuarteto de saxofones, o un aire de fanfarria traducido para clave.

Pero, dejemos momentáneamente aparcado este asunto y sumerjámonos en las variantes diatópicas, biológicas, diastráticas y situacionales de la lengua que también nos pueden proporcionar ciertas ideas interesantes. En el caso de las primeras, las de lugar, son fácilmente identificables en el saxofón si nos desplazamos momentáneamente al siglo XX. El Post-Romanticismo que comparten Paul Creston y Henry Tomasi tiene muy palpables unas variantes americana y francesa en sus respectivas *Sonate op. 19* para saxofón alto y piano y *Ballade* para saxofón alto y orquesta o piano del mismo año (1939)¹⁵. Respecto a los segundos matices, los biológicos, y excluyendo la variable de la edad que no nos aporta información aprovechable –un niño se expresa de forma diferente a un adulto, y un instrumentista lego infantil no tiene parangón con uno profesional-, el punto está en el (curioso) valor unisex de las herramientas artísticas, es decir, que no producen timbres femeninos o masculinos. Otra cuestión son los condicionantes y estereotipos culturales, pues apenas conocemos mujeres que tañeran el saxofón durante el siglo XIX, un asunto que tendrá tratamiento especial en el último capítulo. Solamente la voz (el canto) permite una distinción entre hombres y mujeres no solo por razones de tono (timbre), sino lógica y fisiológicamente por razones de altura. (Por supuesto, somos conscientes de ciertas particularidades en este sentido, como los castrati o los contratenores –o mujeres con una voz muy grave y voces blancas que pasarían por femeninas-, pero que evidentemente no vienen al caso). Las terceras variantes, las sociales, pueden ser exploradas desde los ámbitos orquestal y bandístico. El planteamiento es que, aunque ambas formaciones pueden situarse en la misma ‘lengua’ –por ejemplo, interpretando aires de una zarzuela-, cada contexto exige unos requisitos. Así, el saxofonista que se suma a la música de sinfonía debe obedecer unos estrictos parámetros que van desde la correcta proyección del timbre, el control de las emisiones (ataques), la adecuación de las dinámicas (volumen), el empaste con el resto de los compañeros y especialmente respecto a las cuerdas, las correcciones inmediatas y constantes de afinación, etc. Por supuesto, una banda también requiere factores de este tipo, pero permite cierta ‘laxitud’; las diferentes texturas de cordófonos y aerófonos hacen

¹⁵ Vid., entre otras, *Saxophone Sonates* [Arno Bornkamp, sx e Ivo Janssen, pno]. Castricum, 1990, tracks 1-3 y *Werke für Saxophon und Orchester* [Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlín, Vladimir Jurowski, dir. y Johannes Ernst, sx]. S.l. [Berlín?], 1999, track 3.

que sean necesarias preparaciones y abordajes consecuentemente distintos. Por último y relacionada con la anterior, la última variante, la situacional, nos acercaría a los modos de acompañante y emplazamiento. Obviamente, no resulta lo mismo actuar con piano en una sala de cámara que de solista arropado por una fanfarria. Los aspectos dinámicos (intensidad) son evidentes, además de cuestiones relativas a la direccionalidad y afinación. En este último dato (ajuste de las frecuencias), cualquier instrumento con entonación variable tiene que plegarse a las reglas del piano –la altura de sus sonidos es inamovible y está construida sobre el temperamento igual-, mientras que con otros compañeros –cuerda y viento, principalmente- se puede jugar con esa incertidumbre. No obstante, un ejemplo más claro de esta última matización sobre las distinciones situacionales son las charangas; nada mejor emplearse en una de ellas para conocer el registro ‘vulgar’ de cualquier utensilio musical.

En este punto y antes de seguir descendiendo, podemos reflexionar sobre la extinción de las lenguas convencionales –a finales del siglo XXI solo quedará el 10% de las que ahora se utilizan¹⁶- y el análogo destino que les espera a los instrumentos de música. No hace faltar recordar que han existido miles de aquellas y que su desaparición se ha producido súbita o paulatinamente debido a un amplio abanico de causas que iría desde el mero pragmatismo¹⁷ hasta la aniquilación de personas por móviles colonialistas¹⁸. Aunque no se tiene una respuesta cerrada para predecir si ocurrirá algo parecido con las herramientas artísticas, sí podemos establecer observacionalmente que ha habido –y sigue presente- una dialéctica excluyente entre ellas.

Sin ir más lejos y utilizando una metáfora, el propio saxofón ‘atacó’ directamente a los aerófonos de registro grave –oficleide y fagot, principalmente- en su certificado de nacimiento (patente)¹⁹. El nuevo advenedizo pretendía dar sustancia o legitimidad (utilidad) a su realidad presentando unas credenciales basadas en un timbre interesante –mejor que el de esas otras dos herramientas-, sobre todo en el ámbito profundo. La intención estaba muy clara, a saber, robarles el territorio expresivo (la lengua) y ocupar esas frecuencias bajas; y, una vez dentro, ampliar su presencia con integrantes de tesitura media y aguda. Los foros más atrayentes (y lucrativos) donde se manejaba cultura, dinero y poder eran las orquestas –de sinfonía y ópera- y bandas de música. Ambas agrupaciones estaban codificadas por unas relaciones artísticas y administrativas bastante rocosas. La cuerda siempre ha contado con un puesto titular en las primeras, un rol de pedigrí conseguido y canalizado a partir de su concurso en la construcción de los lenguajes barroco, clásico y romántico. En cambio, las bandas (militares) del siglo XIX eran algo

¹⁶ Vid. BERNÁRDEZ, E.: *¿Qué son las lenguas?*. Madrid, 1999, 131.

¹⁷ En la inmensa mayoría de los casos, la lengua se pierde porque sus hablantes deciden que no merece la pena conservarla, pues resulta preferible la utilización de otro código con más potencialidad cultural, económica, social o política. En la actualidad, los gobiernos refuerzan, impulsan y/o revitalizan una lengua mediante tres procedimientos básicos: introducción en las escuelas como medio vehicular o cooficial, establecimiento de incentivos (y/o medidas coercitivas) y presencia en los *mass-media*.

¹⁸ Un ejemplo decimonónico de estas últimas lo encontramos en los aspectos más viles de la conquista americana, cuando estaba sancionado “hablar indio” –o “dialectos bárbaros”- según rezaba una comisión del Estado Federal de los Estados Unidos en 1868. Vid. BERNÁRDEZ, E.: *¿Qué son las lenguas?*, op. cit., 21 y 121-122.

Huelga decir, la palabra “bárbaro” procede de los griegos y viene a significar tartamudo o que balbucea, refiriéndose a que no se expresaban en la lengua de los atenienses.

¹⁹ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

más permeables –las civiles, ya lo veremos, no fueron tan numerosas hasta más avanzado el *Ottocento*- porque la tradición no pesaba tanto y en aquellos años tendían a obedecer unas normativas ministeriales como explicaremos en los Capítulos 3 y 4.

Como decíamos, la supervivencia del saxofón pasaba por encontrar un espacio permanente en cualquiera de esas formaciones, a ser posible en las dos. Convenientemente, su inventor no se atrevió a desafiar directamente a los cordófonos de las orquestas –esa batalla estaba totalmente perdida-, aunque evidenció el (supuesto) déficit dinámico de violines, violas, cellos, etc. al aire libre. El aerófono en cuestión tampoco retó a las trompetas ni a las trompas que, desde luego, tenían una carga histórica muy fuerte y realizaban (estupendamente) un rol muy recurrido en la música (y la comunicación), este es, el de la función fática del lenguaje (entradas y despedidas). Robarles el sustento a clarinetes y oboes en foros sinfónicos o bandas resultaría igualmente una empresa estéril –especialmente en los primeros- por cuestiones culturales, solvencia de los ejecutantes y debido a que los compositores no iban a quedarse sin sus maderas preferidas. (La flauta travesera y el flautín también lo eran, pero su tesitura –la más aguda- les hacía prácticamente insustituibles). La brecha de acceso estaba en la demostración de unas hábiles cualidades tímbricas que le permitieran entrar en la puja que mantenían los instrumentos de metal graves y/o los de madera que frecuentaban ese ámbito (fagotes, oficleides, serpentones²⁰ y otros *basses*; luego, en la sección de los aerófonos, nos ocuparemos de todos ellos y los contextualizaremos mejor). Ese territorio todavía no estaba decidido y bullía una enorme competencia, controversia y disputas sobre la inclusión de más herramientas con válvulas, su incómoda convivencia con los de madera, la idoneidad y tipos de timbres (homogéneos o diferentes) y afinaciones más apropiadas, etc. Los serpentones estaban prácticamente desterrados, así que el primer objetivo del saxofón fue superar al contrincante más débil, es decir, el oficleide. Este último todavía era frecuentemente en el ecuador del siglo XIX –era uno de los apreciados *cuirres claires* junto con trompas y trombones que decían los galos-, mas ‘pecaba’ de una entonación más que dudosa y del molesto ruido que producían las llaves durante su ejecución²¹, unas deficiencias que se pagan muy caras en el ejercicio de la música sinfónica. Sin embargo, el golpe de gracia no se lo asestó el saxofón, sino los instrumentos graves con válvulas, pues tenían un timbre ‘parecido’, eran más fáciles de tocar y minimizaban esas lagunas; y, aparte, su mercadeo se disparó, un asunto que entenderemos más adelante. Así, la tuba y el bombardino, entre otros, se hicieron con la mayoría de su literatura sinfónica y operística, y los compositores dejaron de escribir para él a finales del *Ottocento*. En las bandas, más permeables históricamente y menos exigentes desde el punto de vista de la pureza estilística y técnica, resistieron un poco más, pero tampoco soportaron la avalancha de metales y, como puntualizamos más arriba, los otrora populares oficleides, acabaron desapareciendo²².

²⁰ Vid., entre otros, <<https://www.youtube.com/watch?v=edFZiidlswk>> (con acceso el 2 de enero de 2020) o, mejor, <https://www.youtube.com/watch?v=lZzr4xXPeyw&list=RDn-Sbq-XL_VU&index=4> (con acceso el 31 de marzo de 2020), escuchando a los dos últimos en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz a solo.

²¹ Vid., entre otros, *Music all powerful. Music to entertain Queen Victoria* [Alan Lumsden, oficleide y Jennifer Partridge, pno]. S.l. [“Australia”], 2011, track 8 [Klose: *Air varié pour ophicleide*].

²² Posteriormente lo completaremos más, pero los fagotes perdieron también bastante protagonismo en las formaciones regimentales debido, principalmente, a su construcción y constitución en madera, más cara y sensible que el latón en exteriores. En realidad –luego lo explicaremos de forma mucho más amplia y pormenorizada-, el desarrollo y nuevas técnicas de transformación de la metalurgia auguraban que esta sería una época dorada para los instrumentos de metal, un botín del que parcialmente tomaron parte los saxofones.

Otra consideración transversal –más bien una propiedad del lenguaje verbal- y que afecta directamente al canto en detrimento del saxofón –y el resto de instrumentos al uso- es su elevado grado de efabilidad, el mayor de todos los sistemas semióticos²³. Para desarrollar esta idea, es necesario utilizar algunos de los elementos comunes del acto de la comunicación y aplicarlos paralelamente a los ámbitos verbal y musical. Esto nos daría un emisor que construye un mensaje siguiendo un código o conjunto de señales (palabras –en el primero- y sonidos de instrumentos –del lado del segundo-) y unas reglas de combinación (gramática y estilo) para que el receptor lo descifre, descomponga e interprete. En el lenguaje verbal, el emisor y el receptor deben conocer ese código y dominar dos actividades (codificación y descodificación), mientras que en el terreno del lenguaje musical no resultan imprescindibles porque la función –llámese- poética o lúdica del último puede enmascararlas. Por ejemplo, si vamos al teatro y escuchamos una ópera en alemán y no entendemos esa lengua, también podemos disfrutar del espectáculo a varios niveles –líneas melódicas, combinación de timbres, fraseos, etc.-. Pero, si la dominamos, podremos incorporar a nuestra experiencia el argumento de la trama, lo cual resultará mucho más interesante²⁴. En este sentido, la voz (el canto) es multivalente –aporta más información-, mientras que los instrumentos convencionales solo actuarían sobre una dimensión, la estética (el sonido).

Dicho de otra manera y utilizando las valencias lingüísticas de las propias palabras (semántica, sintáctica y formal), la música y la expresión musical afectarían solo a la tercera. Es en este estadio, el del sonido, donde podemos estudiar y comparar física y técnicamente al saxofón y el canto en igualdad de condiciones, ya que comparten cuatro –cinco, si incluimos la emisión o el ataque (y sus concatenaciones, a saber, articulaciones)- de sus propiedades.

Como todo el mundo sabe, la voz, al igual que cualquier otro instrumento convencional, se materializa a partir de la vibración de un cuerpo físico que produce una onda sonora (compuesta) que se transmite a 340m por segundo en el medio gaseoso. Antes de esa materialización, los pulmones y los músculos (sistema subglótico) han sido los encargados de ocasionar la corriente de aire que hace posible el habla y, paralelamente, el origen del sonido de los demás instrumentos de viento. Posteriormente (sistema laríngeo), al cantar, las cuerdas vocales transforman esa columna de viento en un flujo discontinuo que caracteriza a la fonación. Las variaciones de frecuencia –o altura- son dependientes de la masa, longitud y tensión de las cuerdas vocales²⁵, las cuales también definen el timbre de la voz de la persona. Finalmente, el aire llega al sistema supralaríngeo o tracto vocal que actúa como otra válvula que modifica y precisa esa vibración a partir de sus componentes móviles –principales responsables de la

²³ Vid. ECO, U.: *En busca de la lengua perfecta*. Barcelona, 1994, 31-32.

²⁴ Sumando las potencialidades del lenguaje no verbal de los actores, a saber, cinética (gesto, mirada, postura y movimientos) y proxémica (espacio) para de completar el mensaje, el trasvase seguirá enriqueciéndose.

²⁵ La voz masculina base está en torno a los 120hz, mientras que la de las mujeres son unos 225hz y la de los niños 265hz, aunque el registro habitual y controlado de una persona puede variar de los 60hz hasta los 500hz. Vid. BELINCHÓN, M.; RIVIÈRE, A. y IGOA, J-M.: *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid, 1992, 612-613. Evidentemente, esas últimas referencias son superadas con entrenamiento y dedicación por parte de los cantantes profesionales.

articulación de los segmentos del habla propiamente dicha²⁶- y fijos, que hacen que se vuelva a negociar el tono (timbre) vocal principalmente²⁷.

Estos tres sistemas o pasos corporales que acabamos de comentar se pueden traducir en tres áreas de encuentro (pronunciación, acento y entonación) que nos sirven para explicar el comportamiento no solo de la voz y del propio canto, sino del resto de aerófonos. La primera de ellas representa la forma de emitir (o atacar), mantener y abandonar los sonidos de manera que suenen diferentes. El segundo y tercer aspectos – los dos elementos rasgos suprasegmentales del habla- se dan también con total naturalidad en el ámbito musical en componentes como el ritmo y alturas/líneas melódicas.

Si nos centramos en el primero (pronunciación) para buscar analogías, volvemos a encontrarnos con las cuestiones articulatorias y de dicción de esa severa criba con la que la voz (y el canto) castigan a los aerófonos o cordófonos por no contar con algún mecanismo de fonación similar al del cuerpo humano. El saxofón no puede pronunciar vocales tal y como las percibimos normalmente, ni tampoco es capaz de definir claramente la mayoría de las consonantes, salvo la forma más directa de la oclusiva ápicodental (/t/ y [t]) que fácilmente tiende a confundirse con cualquiera que también sea interrumpida. No obstante, cabría preguntarse si, dentro de esta ‘minusvalía’ y en un grado más sutil de percepción, la invención de Adolphe Sax sería capaz de defender casi cualquier encomienda profesional que se le exija. Para ello, debemos nuevamente utilizar como referencia a las lenguas convencionales. El inglés tiene 44 fonemas a partir de 26 letras, lo que potencialmente le otorga mayor poder expresivo desde el punto de vista de la riqueza de su pronunciación que, por ejemplo, el hawaiano con 12 fonemas (5 vocálicos y 7 consonánticos), o el japonés, 18 fonemas (5 vocálicos y 13 consonánticos)²⁸. El español atesora unos 26, a los que habría que sumar los alófonos que pueden darnos unos 20 componentes sonoros más²⁹. Trasladando este enfoque a los instrumentos convencionales, podríamos enfrentar al piano con el clave, o al oboe con la flauta de pico en los aerófonos. El primero de esos cuatro utensilios artísticos atesora un poder expresivo mucho mayor que el su *partenaire*, comenzando en el plano dinámico (intensidad), pero que se extiende al timbre y a la versatilidad de emisiones. En este último aspecto (ataques), ambos comparten el mismo principio de acción (impulsos musculares sobre las teclas), pero el piano es capaz de provocar inicios, mantenimientos y caídas del sonido diferentes, lo que implica unas posibilidades extraordinarias, mientras que el clave solo cuenta con el pinzamiento a las cuerdas. Evidentemente y desde el flanco estrictamente musical, aquellas cualidades hicieron que el Romanticismo fuera una etapa dorada para el piano, a lo que se sumó más atractivos –objeto de mobiliario, p. ej.- por el lado neófito o burgués que tiró aun más de su pujante mercadeo, idea que explotaremos pronto.

²⁶ Como es evidente, las variedades en las zonas de articulación para la voz y el canto son muy ricas. Vid., entre otras, <<http://www.proel.org/index.php?pagina=mundo/fonetico>> (con acceso el 11 de marzo de 2019).

²⁷ No obstante, es conveniente explicar que el papel de la lengua y la garganta en el saxofón no es exactamente igual que para la voz y el canto. La lengua tiene una función capital en la emisión del sonido, y sus sucesivas actuaciones o articulaciones (musicales) marcan ‘los signos de puntuación’ del discurso. La garganta, estrechamente vinculada a su compañera, incide sobre la altura, pero, sobre todo, en el color (timbre).

²⁸ Vid. TUSÓN, J.: *Introducción al lenguaje*. Barcelona, 2003, 94-95.

²⁹ Vid. PUJOL, M.: *Análisis de errores grafemáticos en textos libres de estudiantes de enseñanzas medias*. Tesis, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1999, 32-40.

Otra dimensión de la pronunciación que merece extrapolarse es el de la coarticulación. Precisamente, el lenguaje verbal se construye mediante secuencias de fonemas concatenados –el tracto vocal es el que los ejecuta sincrónicamente dependiendo de dónde viene, qué sonido busca y hacia cuál va-, un acto cotidiano, pero ciertamente complejo. Es evidente que esa sucesión está en gran parte limitada a la propia unidad de pronunciación (sílabas) y unión entre dos de estas últimas (alófonos)³⁰. Si el cerebro humano es capaz de distinguir estas peculiaridades –a menudo a gran velocidad- en todas las lenguas, sería lógico pensar que esas finísimas discriminaciones son también propias (y frecuentes) del lenguaje musical. Este aspecto tendría afectación directa en las traducciones o, como decimos en el terrero artístico, transcripciones. Por otro lado, cada lengua es un sistema holístico de entender el mundo, lo que inherentemente condiciona el trasvase de ideas; a lo que habría que sumar la propia naturaleza del objeto a transportar que igualmente determina la adecuación (o veto) de esa conducción³¹. Así, un texto convencional en lenguaje científico es ‘fácil’ de traducir porque su objetividad habitual refleja unas correspondencias léxicas más estrictas, un vocabulario más restringido y una sintaxis más simple. En el otro extremo tendríamos ejemplos de lenguaje poético o literario que, en el caso de una poesía, cargada de recursos y figuras estilísticas, muchas de tipo sonoro, se hace dudoso –o automáticamente inviable- ese transporte³². Cada lengua lleva connaturales una serie de características físicas (sus propios sonidos) que pueden acaparar más o menos protagonismo e importancia dependiendo de lo que pesen otros componentes como las exigencias sintácticas y el tipo de lenguaje.

El asunto de las transcripciones musicales y su componente artístico de base hacen que este sea uno de los temas más polémicos y debatidos en el ámbito profesional³³. Huelga decir que esos ejercicios suelen tener un valor exploratorio, lúdico y didáctico muy valioso –máxime en estadios formativos básicos y medios-; además, su edición genera dinero y negocio. El problema surge cuando se utilizan como repertorio regular, en ambientes ‘inapropiados’ o, directamente, resultan extravagancias. Tendríamos incuestionables ejemplos al escuchar a Berlioz o Wagner con el piano, Chopin en las cuerdas o vientos, y Jazz en el arpa o en un órgano de iglesia. Volviendo a utilizar una personificación, resulta como si el habla de un instrumento –o grupo instrumentos- se hubiera ‘apoderado’ de un fragmento de estilo o lenguaje, y este se lo hubiera permitido.

Evidentemente, existen ‘ámbitos’ algo menos restrictivos que podrían soportar ese trasplante, a saber, un ejercicio académico que combine giros de mecanismo y secciones expresivas, o las típicas reminiscencias operísticas del siglo XIX. De todas maneras, gran parte de la sustancia de este punto está en qué parámetro del sonido deben concentrarse esfuerzos para que esos préstamos sean más ‘creíbles’. Un timbre tan particular como el del saxofón restringe bastante las opciones –en el siguiente capítulo comprobaremos cómo, efectivamente, los cronistas de las exposiciones advirtieron esa ‘destemplanza’-; y su registro, duración y volumen tampoco resultan demasiado especiales respecto a los de

³⁰ En el caso de la palabra “beber”, la primera de las consonantes es oclusiva y la segunda fricativa. A pesar de tener rasgos articulatorios diferentes, evidenciables solo en el plano fonético, los consideramos el mismo fonema (o modelo mental de sonido) porque atendemos a los otros rasgos comunes de articulación (lugar, acción de las cuerdas vocales y salida del aire). Otro ejemplo lo encontramos en la consonante fricativa, áptico-alveolar y oral “s” de los sustantivos “rasgo” y “casco”, sonora la primera y sorda la segunda.

³¹ Vid. SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., 182.

³² Vid. WULFF, E.: *Lenguaje y lenguas*. Barcelona, 1985, 34-35.

³³ Vid., entre otras, “Dossier. Transcriptions” –sin autor-. *APES (Association Internationale pour l’Essor du saxophone)*, s.v., nº 16 (1991), 14-15.

sus homólogos de viento. Entonces, todo apunta, la clave está en el control técnico y, dentro de este, sobre las emisiones o ataques, entendidos –recuérdese– con la parte central y terminación³⁴. Este asunto (los ataques) ya ha sido explorado por otros autores saxofonistas que, significativamente, les otorgan mucho valor –“ce que rendait incohérent le jeu de certains interprètes, déficientes certaines interprétations, ou incongrus certains instruments de musique, n’était pas tant la singularité éventuelle des timbres, que l’inconvenance des attaques”– y hasta un (rimbombante) nombre nuevo (“transitorios polimorfos del sonido”)³⁵.

Nosotros apostamos más bien por esa metáfora que hemos comentado hace poco y por la ‘carga’ cultural y representativa –idiomática– de algunos instrumentos dentro de un estilo. Así, podría ser más ‘digerible’ que el saxofón participara en el lenguaje barroco³⁶, basado (entre otras cosas) en el contrapunto y juego de las voces, que en el clásico, por ejemplo, abordando el *Concierto para Clarinete y orquesta* en La Mayor KV622 de Mozart donde no concebimos ninguna posibilidad de acercamiento, ya sea por los ataques³⁷ o cualquier otra vía. En todo caso, existen instrumentos que tienen más aptitudes –no solo relativas a las emisiones– y que reciben más trasplantes o reducciones sin rechazo. El piano es sin parangón el más beneficiado; así, retomando la obra del compositor de Salzburgo recién mentada, nadie se escandaliza por la atomización de la orquesta en las posibilidades que da un armazón de madera, un mecanismo percusivo y cuerdas metálicas en tensión, que no son pocas.

Como hemos dicho anteriormente, resulta insuficiente y fracasado estudiar el lenguaje (verbal y musical) desde el simple punto de vista de la codificación-descodificación. Es imprescindible tener en cuenta aquellos rasgos supralingüísticos, sobretodo el acento –o prosodema– y la entonación, que completan el comportamiento físico del sonido. El primero pone de relieve una unidad lingüística superior (sílabas o palabras) sobre otra del mismo tipo. Como es bien sabido, las sílabas actúan como unidades de pronunciación y pueden comportarse con mayor o menor fuerza, esto es, de forma tónica o átona. Estos impulsos configuran el ritmo, uno de los testigos y partícipes más característicos de la existencia musical. Volvamos a tomar como vehículo el inglés, el cual puede ejecutar unas 12.000 sílabas³⁸. El japonés dispone de 120 unidades de

³⁴ A modo de curiosidad y ejemplo didáctico, el UK-Edinburgh-MM cuenta con una curiosa aplicación en el que el visitante tiene que averiguar qué instrumento está oyendo a partir de un sonido al que se le ha seccionado el ataque y la cola. El juego permite varias tentativas y va dando pistas –aumento de armónicos–, lo que va configurando progresivamente una forma de onda mucho más reconocible.

³⁵ Vid. LONDEIX, J-M.: *Hello Mr. Sax ou les paramètres du saxophone*. París, 1989, 83-85 que, seguramente, se ha inspirado leyendo las reflexiones del ‘creador’ de la música concreta presentadas en 1966. Cf. SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., 123-138.

Otros autores –vid. GARRIDO, M.: *Las articulaciones musicales. Desmantelando la teoría*, 82-83. (Borrador del libro que aparecerá a lo largo del 2021)- prefieren ser más prudentes y desarrollan argumentos más realistas.

³⁶ Vid. *Inventions* [Javier Alloza y Juana Palop, sxs –Zavasax saxophone dúo-]. S.l. [Zaragoza?], 2016, tracks 1-15 [15 invenciones de J-S. Bach].

³⁷ A modo de curiosidad, el ex-profesor del Conservatorio de Burdeos ha intentado dar salida a una categorización y descripción de los ataques (y/o efectos), quizá sin un criterio demasiado definido ni fundamento teórico. Este autor ha recogido 13 maneras de emisión y 14 de abandonar el sonido, 21 “sonidos posibles” más tres o cuatro “timbres (o efectos)”. Vid. LONDEIX, J-M.: *Hello Mr. Sax*, op. cit., 86-93 y 101-110. Otro instrumentista –vid. KIENTZY, D.: *L’art du saxophone*. París, 1993 (?), 3- aporta “unos 50 tipos de envolturas, una treintena de formas de mantenimiento y otras 30 maneras de tocar y efectos especiales [sic]”.

³⁸ Vid. ALTMANN, G-T-M.: *La ascensión de Babel*. Barcelona, 1999 y 2002, 60-63, 154-157.

pronunciación, mientras que el chino de 400. Esto significa primeramente que las dos últimas lenguas van a utilizar para sus palabras muchas más sílabas, lo cual ya implica un condicionante marcado por la cantidad. Asimismo, los orientales se ven obligados a servirse de variaciones de altura bastante marcadas para referirse con una misma articulación a dos conceptos diferentes, lo cual afectaría a su facultativo empleo artístico. Además, no pueden utilizar corrientemente los monosílabos –muy copiosos en inglés-, que desde el punto de vista rítmico, actúan de ‘comodín’.

Por consiguiente, es muy posible, cierto empíricamente, que la sílaba no solo sea unidad de pronunciación, sino también de percepción. En francés, al igual que en español, las sílabas suelen acentuarse más que en el inglés, donde, corrientemente, se marca una de ellas dentro una secuencia. Así, en la última lengua, hay pocas sílabas tónicas (o que actúen como tal), y la gran mayoría tienden a debilitarse. En alemán, francés o español existen muchas más fuertes o, lo que es lo mismo, hay menos sílabas átonas entre dos fuertes.

A todo esto, debemos añadir la posibilidad del *linking* o unión entre sonidos que hacen más elástico el discurso. En las palabras españolas “balance” y “balcón” comprobamos fácilmente que el fonema /l/ pertenece respectivamente a la segunda y primera sílabas de cada uno de esos vocablos. En cambio, en el homónimo vocablo inglés “balance” ([ˈbæləns]) la pertenencia a una u otra unidad de pronunciación no está tan clara. Todas estas propiedades favorecen, *a priori*, el factor rítmico, que puede adaptar sus regulares (o irregulares) acentos casi a voluntad³⁹. Nuestra lengua posee sonidos muy limpios, lo cual implica potencialidades interesantes para unos facetas o estilos, pero no es tan ‘práctica’ para otros. El francés cuenta con bastantes sonidos guturales –o de garganta- y nasales que condicionan la articulación y pronunciación de sus palabras. El italiano, quizá uno de los idiomas más utilizados tradicionalmente para cantar y más parecidos al español⁴⁰, permite –pese a ser una lengua de correspondencia fonológica-fonética- la conservación de vocales finales, la pérdida de las consonantes en dicha posición y recurrir a las consonantes geminadas (o ‘dobles’). Estas características se prestan bastante bien a aspectos de la altura y entonación tremendamente recurridos y utilizados musicalmente.

Salvando las distancias, se podría especular una correspondencia entre lenguas e instrumentos de música. Así, el inglés, por su carácter elástico y dúctil, se extrapolaría al violín o al piano, capaces de solventar casi cualquier encomienda rítmica y de empaste tímbrico. El saxofón, en cambio, quizá sea demasiado directo en un primer momento y su tono le condiciona mucho, por lo que sería más difícil de compatibilizar con otros compañeros. El francés, un código que utiliza asiduamente la garganta, invita a un empleo análogo en los aerófonos con lengüeta simple o doble. El italiano se adapta muy bien a la voz, sobre todo en un concurso melódico, porque utiliza constantemente las vocales –tiene dos fonemas vocálicos más que el español-, posee bastantes enlaces líquidos desde el punto de vista articulatorio y no tiene sonidos consonánticos guturales bruscos.

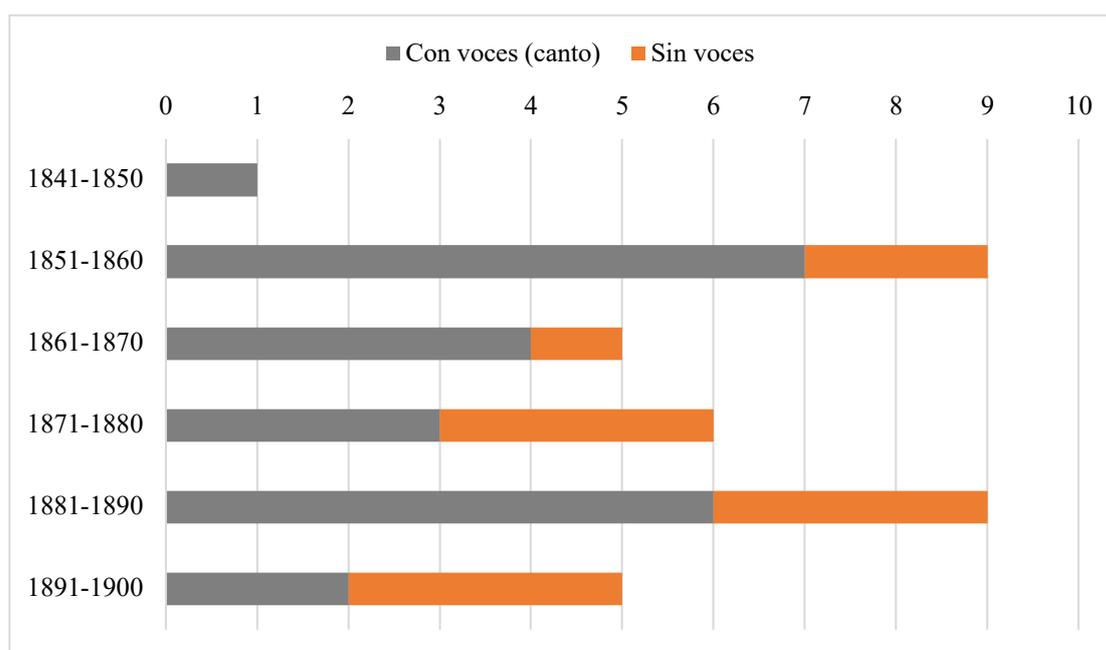
³⁹ Fuera del ámbito de este trabajo, el inglés se ha adaptado muy bien a la música que surgió en USA a partir del descubrimiento del Jazz, del Rock y del Pop, y actualmente funciona sobresalientemente en el Hip-Hop por esas propiedades de debilitamiento silábico y *linkings*.

⁴⁰ Vid.

<http://liceu.uab.es/~joaquim/applied_linguistics/L2_phonetics/Fonetica_contrastiva/ital_esp/ital_esp.html> (con acceso el 21 de marzo de 2016).

Para finalizar esta sección y dejando de lado ya las herramientas tradicionales de análisis lingüístico, quedaría una aproximación más ‘musical’ e histórica, lo cual nos obliga a comparar dos sujetos con fuerzas totalmente desiguales. La voz (el canto) le lleva una holgadísima ventaja al saxofón desde prácticamente todos los puntos de vista y no digamos desde la cantidad y calidad del repertorio. De todas formas, no podemos dejar de decir que lo que hoy llamamos ópera representa el género más interesante en el que debemos poner el foco. Como es bien sabido, esta última manera de hacer música que combina hábilmente el teatro, nació a finales del Renacimiento en la Florencia italiana. Las causas de su despegue no son otras que las de articulación y cohesión en las relaciones sociales de los poderosos que demostraban el ejercicio de su hegemonía y poder también de esta manera tan multisensorial –visual, auditiva y simbólicamente hablando-. Este mismo propósito, que no dejó de ser una constante en el siglo XVIII, se matizó con una impronta un tanto más educadora y/o formativa, acorde con los ideales ilustrados. En el *Ottocento* se popularizó exponencialmente, gracias al triunfo de las Revoluciones Burguesas que añadieron un claro enfoque ocioso y de entretenimiento, más afín o apto para la heterogeneidad de esa –y otras- clases sociales⁴¹.

FIGURA 6: Número de composiciones en las que el saxofón formó parte de una orquesta sinfónica con o sin inclusión de la voz (ca. 1840-1900).



FUENTE: Elaboración propia a partir del Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

Desgraciadamente, el saxofón apenas pudo disfrutar de ese género, y de las miles de óperas que se produjeron en Europa y Norteamérica durante la centuria decimonónica. Afinando todo lo posible, solo en 16 obtuvo convocatoria; 23 si admitimos ‘híbridos’ como cantatas con coro, voces y orquesta⁴². En total y sumando las obras meramente

⁴¹ Vid. PIÑEIRO, J-M.: *Questo è il Bacio di Tosca!* Ponencia ofrecida el 12 de abril de 2003 durante el Congreso “La Muerte a través de la Historia” organizado por la Universidad de Cádiz.

⁴² Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

orquestales (sin canto) –y siendo flexibles⁴³–, nos dan unas paupérrimas 35 intervenciones (vid. Figura 6)⁴⁴.

Centrándonos en esas participaciones, la inmensa mayoría se producían (lógicamente) en el foso orquestal. Mas, de vez en cuando, el saxofón –junto con otros aerófonos de metal- también se utilizaba para aportar un efecto visual, por ejemplo, haciendo aparecer un grupo de instrumentistas en el escenario si así lo requería el compositor, la partitura o lo permitía el argumento. El mejor ejemplo en época de esta práctica residió en *Le Juif Errant* de Jacques-Fromental Halévy (1852), donde las saxotubas –un instrumento del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo- estaban “dispuestas en escena”, pero a las que se unirían los saxofones en el 5º acto para colaborar en la espectacularidad a la obra⁴⁵. De todas maneras y como decíamos, la normalidad participativa consistió en pasajes aislados, puntuales y concretos *a tutti* –de refuerzo de la masa de cuerdas o de viento- y/o pasajes en los que se aprovechó la aptitud lírica y expresiva del saxofón *a solo*; estos últimos, en menor medida que los primeros⁴⁶.

A lo largo de nuestro discurso seguiremos explorando el porqué de esa parquedad de emplazamientos, máxime teniendo en cuenta que algunas pudieron hacerse ‘forzadas’ por los lazos de amistad que unían al inventor belga con algunos de esos compositores. Georges Kastner cuenta con 6 entradas en esa lista, el belga Armand Limnander –paisano del inventor- tiene dos y Ambroise Thomas –con otro par de ellas- también visitó

⁴³ Por ejemplo, admitiendo como válidas la *L'Africaine* de Meyerbeer que requiere clarinete bajo, pero admitiría saxofón si no se dispone del primero; la *Introduction, theme and variations*, una partitura de Caryl Florio –de la que hablaremos en el último apartado- y que no fue acabada ni interpretada en época; o aquella de Paul Dukas (*L'ondine et le pêcheur*) para voz soprano y orquesta de 1884 que también nos causa desconfianza.

⁴⁴ Quizá, con el tiempo, aparezcan algunas más de compositores menores o desconocidos, como por ejemplo, Ferdinand Lavainne y su *Nérida –opéra-comique* en tres actos-, estrenada en el 3 de enero de 1861 en Lille que, supuestamente contó con el saxofón –vid. *Le Monde Dramatique*, 17 de enero de 1861, 3-4; *La France musicale*, 13 de enero de 1861, 12-13; y CLÉMENT, F. y LAROUSSE, P.: *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)*. París, s.d. (1881), 475-, pero que no hemos podido contrastar con referencias mejores.

Si seguimos a otro autor que no apunta sus bases –vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 307-308-, tendríamos que sumar 10 más, a saber, *Messe solennelle* [sic], entendemos “Solemne” (1857), de Ambroise Thomas, con “Altos”; *Ouverture de festival-1* [sic] y *1860 Ouverture de festival-2* [sic], (1858 y 1860) de Kastner, con “Bass” y “2 C sopr, 2 f altos”; *Divertissement* (1870) de Eduard [sic] Lalo con “Bass”; *Scènes hongroises* (1871) de Jules Massenet con “1 saxophone”; *Les Burgraves du Rhin* (unfinished) [sic] (1872) de Vincent d'Indy, con “2 saxophones”; *La Jeunesse d'Hercule* (1877) de Camille Saint-Saëns, con “Soprano”; *Première suite d'orchestre* (1883) de Gabriel Pierné con “Alto”; *Thorgrim* (1890) de Frederic Cowen, con “1 saxophone” y *La Vie du poète* (1892) de Gustave Charpentier, con “Sopr, alto”. Sin embargo, nuestras pesquisas –principalmente, catas en la BnF y las partituras originales que ofrece IMSLP-, amén del resto de fuentes más autorizadas que hemos apuntado en la Introducción general con las que hemos elaborado el Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969, no han ofrecido ninguna confrontación exitosa. Es más, pensamos que la mayoría pueden ser equivocaciones –o transcripciones, bocetos o manuscritos inconclusos de aquellos compositores-, deslices por similitud con la voz más popular de “saxhorns”, etc. Desde luego, la *Ouverture de festival-2* son unos (insuficientes) “10 folios dobles” según la BnF, y el *Divertissement* (1870) de Édouard Lalo, las *Scènes hongroises* de Jules Massenet y *La Jeunesse d'Hercule* (1877) de Camille Saint-Saëns, cuyos originales, consultables a través del IMSLP, no convocaron a ningún saxofón.

⁴⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 25 de abril de 1852, 1-2.

⁴⁶ Vid. FRIDORICH, E.: *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis, NY, Columbia University, 1975, 170-213.

frecuentemente la sala de conciertos de Adolphe Sax y frecuentaba las mismas ‘compañías’⁴⁷.

También resulta reseñable que solamente compositores franceses, estadounidenses y belgas prestaran atención al saxofón en estos foros. El instrumento no traspasó fronteras hacia el Este (Alemania o Austria), al Sur (España o Italia) o siquiera saltó el Canal de la Mancha (Reino Unido) durante todo el siglo XIX⁴⁸. Gigantes de la talla de Wagner y Verdi no lo incluyeron en ninguna de sus obras. El teutón prefería utilizar instrumentos fabricados en su país –tampoco las relaciones comerciales en lo que al viento se refiere eran fluidas entre prusianos y franceses-, y el transalpino solo dio cabida –pensamos nosotros- a otros de los metales del inventor valón cuando actuaba o dirigía en París⁴⁹.

El panorama de la música de cámara respecto al canto y el saxofón es algo más benigno y podemos explorarlo en dos sentidos, a saber, la participación asociativa de ambos instrumentos y la inspiración del primero sobre el segundo. El propio Adolphe Sax editó tres partituras *Chanson du Printemps* –poesía del conde Pontécoulant- y música de Jules Cressonnois (1863), un *Ave Maria* de Jules Demersseman (1865) y *O Salutaris* (1865 o 1866), también de este último⁵⁰; en verdad, las únicas de todo el siglo XIX⁵¹. La parte ‘positiva’ a la que nos referimos procede de la ópera, un género con tanta fuerza e influencia que supuso la principal fuente temática para crear fantasías, reminiscencias, variaciones o *souvenirs* para saxofón y piano. La fascinación por el canto hizo que compositores de segunda o tercera fila escribieran este tipo de ejercicios demostrativos que normalmente combinan y contrastan pasajes líricos con otros más mecánicos. Echando un vistazo a nuestra base de datos, encontramos ejemplos de Léon Chic –*Solo sur la Tyrolienne* (1861)-, Henri Escudié –*Fantaisie Carnaval de Venise, op. 7* (1875)-, Paul-Agricole Genin –*Variations sur l’air de Marlborough, op. 15, n° 3* (1879)-, Hyacinthe-Eleonore Klosé –*La somnambule, op. 20* (?)-, Félix Leroux –*Fantaisie sur La Colombe, opéra de Ch. Gounod* (1891)- Jérôme Savari –*Fantaisie sur Le Freischütz, op. 24* (1855)-, Jean-Baptiste Singelee –*Fantaisie sur La Somnambule, op. 49* (185x?)-, entre bastantes otros. Sin embargo, nos interesa destacar más las de dos de los cuatro ‘virtuosos’

⁴⁷ Ya lo entenderemos progresivamente, pero el autor de *Le caïd* (1849) –y posterior director del Conservatorio de París durante la primera parte de la Tercera República- está localizado en la red de contactos del dinantés desde 1852. Ambroise Thomas fue uno de los invitados “de élite” [sic] que presenció el estreno de la *Société de la Grande Harmonie* en la casa del valón –vid. *RGMP*, 2 de enero de 1853, 7-, una banda modelo diseñada por Adolphe Sax para ser exportada a un regimiento representativo (*Les Guides*) y de ahí pasar al resto de bandas militares.

⁴⁸ Con los ingleses sí tenemos un par de excepciones que contextualizaremos más adelante.

⁴⁹ Precisamente, el empresario de Wallonia estrenaría su puesto como responsable de los músicos externos (banda/fanfarría) de la Ópera de París en el *Jérusalem* (1847) de Verdi –vid. ARCHIVES NATIONALES, sin sección, Serie AJ 13-221 “Dépenses de matériel”, sin número de caja, “1834-1848”. “Contrat passé avec Adolphe Sax pour la fourniture de musiciens dans l’opéra *Jérusalem* de Verdi”, [1-4]-, una actividad de la que hablaremos a menudo.

⁵⁰ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

Las dos primeras han sido registradas –vid. *Hommage à Adolphe Sax. Ouvres originales du XIXe siècle pour saxophone* [Alexandre Pecastaing, voz; Fabien Chouraki, sx y Christophe Grasser, pno]. S.I [Cormeilles in Paris?], 1994 & 2000 [sic], track 2; o [banda sonora de] *Sax Revolutions: Adolphe Sax’s life* (Documental en DVD). DIAGO, J-M. (dir. y prod.). Exp. n° CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., música del 6:37 al 8:04 (Joaquín Piñeiro, voz; José-Modesto Diago, sx y María-Cristina García, pno)-; pero, de la última (*O Salutaris*), solo tenemos referencias por la publicidad de la prensa –una suerte de resumen del catálogo del belga- de 1866 y 1872.

⁵¹ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

decimonónicos que iremos conociendo a lo largo de nuestro discurso, Ali-Ben-Sou-Alle (1824-1899) y Adolphe Mayeur (1837-1894), unos personajes que, además de ser ejecutantes, eran arreglistas y compositores. De las 30 obras que se conservan del primero y que convocan al saxofón, 9 están inspirados en aires de ópera; y de las cerca de 60 del segundo, alrededor de 25 cogieron –a veces demasiado directamente- material cantado de obras de Rossini, Donizetti, Gounod, Mozart, Haendel, Massé, Meyerbeer, Bellini, Weber o Verdi.

1.3 Percusión (idiófonos y membranófonos).

El análisis comparativo entre el saxofón y la percusión es quizás el menos sustancial de este apartado porque no existe una vinculación musical directa –no compartieron ninguna obra de cámara, p. ej.-, ni se produjeron trasvases de información o de estilo entre ellos. El punto de encuentro más cercano se sitúa en el entorno práctico de las orquestas y, especialmente, de las bandas. No obstante, también se pueden explorar otras vías secundarias que compartieron durante el *Ottocento* –la innovación fue una de ellas- que van a demostrar la tremenda popularidad y autoridad decimonónica de los autófonos.

Previo a entrar en materia, es oportuno recordar que la percusión fue –junto con la voz- la otra gran forma de comunicarse y hacer ‘música’ para el hombre primitivo. La mayoría de las tradiciones siguen otorgando un destacado protagonismo a tambores, campanas y demás auto-resonadores que no solo nos pusieron en contacto con nosotros mismos, sino con la naturaleza o los dioses. (En realidad, la ‘cercanía’ con ellos es evidente, pues nacemos y morimos con un órgano que golpea constantemente nuestro pecho). Aun hoy, siguen estando muy presentes en culturas diametralmente opuestas y/o diferentes como el budismo o las tribus africanas que los emplean igualmente como canalizadores. Mas, antes de perdernos en divagaciones o en la ingente cantidad de autófonos de todo tipo, conviene centraremos en la antesala del siglo XIX y conocer sus credenciales.

Primeramente, comenzaremos señalando que la presencia de instrumentos de percusión en el *Settecento* se condensó principalmente en contextos miliareos que, como todos conocemos, estaban habitualmente acostumbrados a ellos⁵². No obstante, y en número menor, solían también reclamarse en orquestas y, sobre todo, en las óperas para asentar bases rítmicas o crear efectos especiales que apoyaran el argumento. Por tanto, podemos decir que los idiófonos y membranófonos de la centuria decimonónica bebieron de esas fuentes y que estas marcaron su carácter inicial⁵³. Igualmente, resulta lógico pensar que los percusionistas de aquellas agrupaciones castrenses eran requeridos para interpretar música orquesta y de grupo, lo cual les proporcionaba una buena vía de ingresos y promoción. En verdad, esto tampoco resolvía el problema de base como músicos oportunistas, pues un jardinero o mozo de cuadra estaban en igual o mejor condición laboral⁵⁴. Un poco más adelante en el tiempo, creadores como Berlioz se quejaron del desamparo y falta de institucionalidad que sufrían los percusionistas pese a

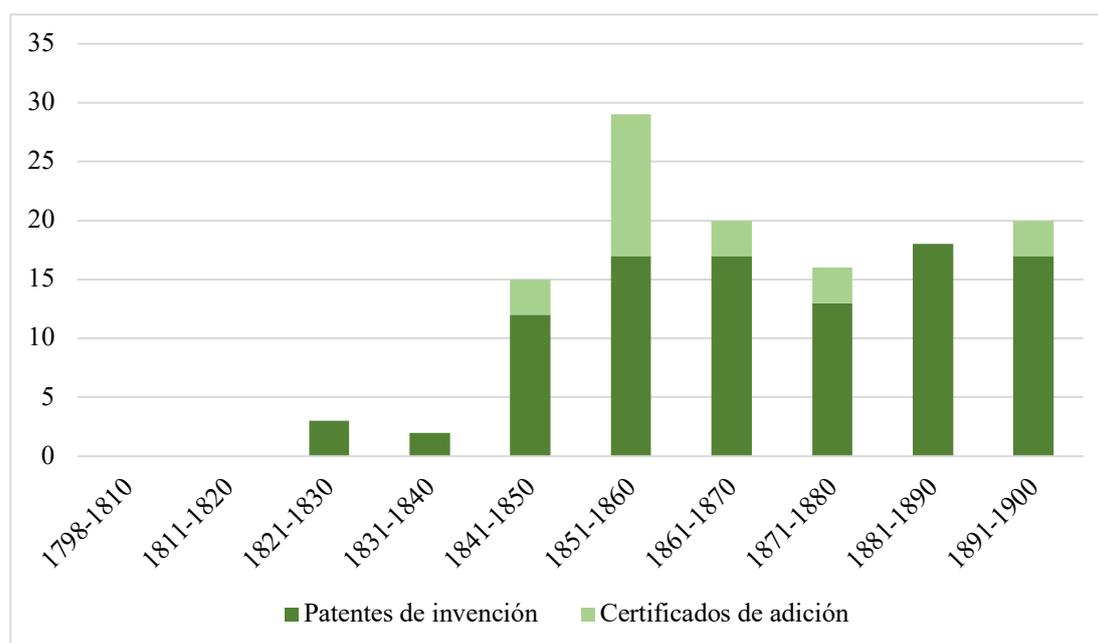
⁵² Vid. FARMER, H-G.: *Military Music*. Londres, s.d. (1950?), 17, 24 y 28-29.

⁵³ No podemos olvidar que la mayoría de los compositores referenciales y a caballo entre esas dos épocas –Haydn, Mozart o Beethoven, entre otros- solían ‘imitar’ bandas regimentales en sus obras sinfónicas Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 107.

⁵⁴ Vid. EINSTEIN, A.: *La música en la época romántica*. Madrid, 2000, 23-26 y MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*. Oxford (?), 2018, 1-13.

su concurso en foros profesionales⁵⁵. El mismo compositor de La Côte-Saint-André fue uno de los primeros en sacudir las tremendas posibilidades sinfónicas de los autófonos – y sus múltiples formas de empleo- a partir de su *Sinfonía Fantástica* (1830) y *Réquiem* (1838, 1854 y 1867). Desde ese momento, el despegue de la percusión fue espectacular –los efectos sonoros que se podían imprimir a la naciente música nacionalista y programática eran incalculables- y su vertiente comercial también disfrutó en consonancia. Una señal de esto último resultó el creciente y sostenido número de patentes y certificados de adición franceses durante los dos últimos tercios del *Ottocento* y que tuvieron –al igual que los metales- un pico en su ecuador (vid. Figura 7).

FIGURA 7: Número de patentes y certificados de adición franceses relacionados directamente con la percusión durante el siglo XIX.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 396.

Quizá, el instrumento de percusión más significativo del *Ottocento* fueron los timbales que, verdaderamente, venían con una línea ancestral llena de protagonismo y autoridad⁵⁶. Muy respetados durante la Edad Media por su carácter heráldico y grave, perdieron parcialmente esa personalidad militar ya bien entrado el siglo XVIII⁵⁷; y durante la centuria siguiente van aumentando y mejorando sus propiedades como herramientas ‘tonales’ que son⁵⁸. Resulta bastante conocida la exigencia del propio

⁵⁵ A modo de curiosidad, la primera clase de percusión del Conservatorio de París fue inaugurada en 1914 –Gabriel Fauré era la cabeza administrativa del centro en ese momento-, habiendo pasado todo el siglo XIX sin apoyos pedagógicos oficiales. Vid. LESCAT, P.: *L'enseignement musical en France de 1529-1927*. Caurlay, 2001, 192-194.

⁵⁶ Vid. BOWLES, E-A.: “The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview”. *Performance Practice Review*, vol. 10, nº 2 [otoño de] 1997, 192-211.

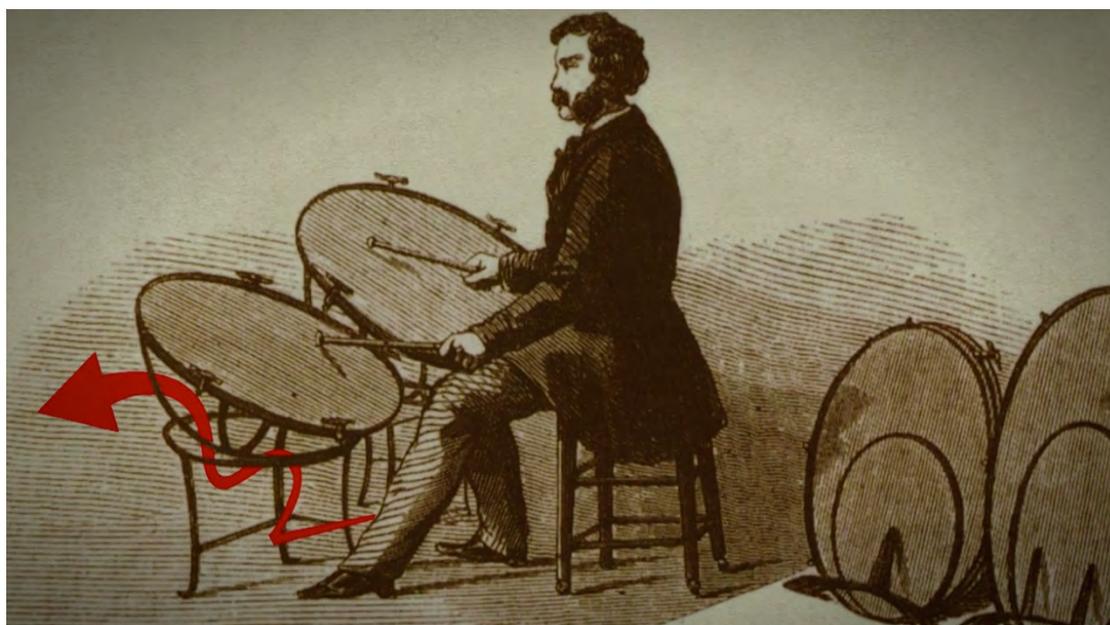
⁵⁷ Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1996, 91-92.

⁵⁸ Quizá no está de más recordar que la mayoría de instrumentos de percusión son ‘bidimensionales’, esto es, tienen varios modos de vibración que no se corresponden con los modos armónicos (o serie armónica) –de alturas definidas- de, por ejemplo, un chelo o un oboe (instrumentos ‘unidimensionales’). Ahora bien, existen herramientas artísticas de dos ‘dimensiones’ como el xilófono, las campanas o los propios timbales que tienen rangos de frecuencias muy cercanos a esa serie armónica y que pueden ser activados por el

Berlioz que hizo emplear 8 timbaleros tocando 16 timbales con cambios de afinación y empleando diferentes baquetas y tipos de ataque⁵⁹, unos requerimientos hoy día ‘normales’, pero que evidencian la exploración y exigencia –también una buena dosis de autopromoción y teatralidad por parte del compositor- a estos instrumentos.

No obstante, la línea que nos interesa marcar con este membranófono –y el resto de utensilios de percusión- y en la que está involucrado el inventor del saxofón es la de su perfeccionamiento. Así, de las 21 patentes francesas de Adolphe Sax, 6 tratan de asuntos específicos sobre presuntas mejoras o innovaciones⁶⁰, lo cual demostraría una importante implicación económica y personal para ser un constructor de aerófonos.

FIGURA 8: Imagen alusiva a un timbalero tocando dos ejemplares sin recipiente –obsérvese flecha roja superpuesta- con varias pieles o láminas flexibles a su espalda.



FUENTE: Elaboración propia –flecha roja superpuesta- a partir de uno de los grabados de *Le Monde Illustré*, 3 de enero de 1863, 13.

Básicamente y sin extendernos demasiado en aspectos organológicos que no vienen al caso, existía una carrera entre los fabricantes decimonónicos –Gerhard Cramer (ca. 1812), Johann Einbigler (1839), Cornelius Ward (1837) o Carl Pittrich (1881), entre otros⁶¹- por solventar el típico problema de cambiar rápida y eficazmente las afinaciones en los timbales y conseguir un ejemplar completamente cromático. Las primeras aportaciones de Adolphe Sax en este sentido vienen ‘descritas’ en cuatro patentes de invención registradas en 1852, 1855, 1859 y 1862⁶². En su propuesta más temprana, el belga defendía para aquel intento de escalonamiento una serie de 7 círculos con 7 pieles dispuestas oblicuamente. En la segunda, que ‘curiosamente’ carecía de diseños, hablaba

ejecutante –golpeando una membrana en la zona ‘correcta’ para excitar más unos modos que otros-, cambiando su estructura material –limando una lámina de madera o construyéndolas de una determinada manera- o acoplando ciertos mecanismos –un pedal, p. ej., que contraiga y estire la piel en el caso de los timbales-.

⁵⁹ Vid. BLADES, J.: *Percussion Instruments and their history*. Londres, 1984, 281-316 y MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 111-112.

⁶⁰ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁶¹ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 108-111.

⁶² Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

de una estructura con una voluminosa campana cerrada con un parche. Supuestamente, el ejecutante producía las notas a partir de un complicado mecanismo con llaves que involucraba manos y pies. François-Joseph Fétis, amigo del dinantés –y uno de sus mayores propagadores como iremos conociendo-, bautizó a este ‘ingenio’ como “timbal-trompeta” –*instrument formé d’un gros cône dont l’ouverture supérieure est recouverte d’une peau qui se frappe comme la timbale ordinaire; les notes se produisent au moyen d’une armature soit de clef, soit de coulisses, soit enfin de pistons, adoptée au cône et mise en mouvement par un système de pédales*⁶³-, desde luego, una extravagancia, de la que no tenemos conocimiento que pasara del papel a la realidad.

No obstante, el empresario dinantés tuvo relativo éxito con su tercera y cuarta apuestas, los timbales sin caldera –vid. Figura 8- y, por consiguiente, muy portables, una posibilidad que hacía extensible a los otros instrumentos con parche (tambores y bombos). Estos nuevos diseños serían presentados –y premiados- en la Exposición Universal de Londres de 1862 como veremos más contextualmente en el próximo capítulo. De momento, baste decir que su autor defendía que la tensión de la piel superpuesta a la caldera es la que concedía la altura, por lo que la panza era innecesaria. (Otro significativo punto a valorar era si se podía conservar el cuerpo y la sustancia de esos timbres prescindiendo de los resonadores).

A todo ello, se unió la quinta patente (5 de enero de 1863), unos “Procedimientos para salvaguardar de la influencia de las variaciones higrométricas de la atmósfera la piel de los tambores, las cuerdas armónicas de tripa [de los instrumentos de cuerda frotados] y otros cuerpos higroscópicos análogos aplicando colodión (*Moyens de soustraire la peau des tambours, les cordes harmoniques en boyaux et autres corps hygroskopiques analogues, à l’influence des variations hygrométriques de l’atmosphère*)”. La idea base era untar con esa sustancia –una mezcla incolora y flexible de éter y alcohol con propiedades impermeables- los instrumentos y sus componentes para evitar que sufrieran o se degradaran, especialmente aquellos que se fabricaban con materiales orgánicos. El compuesto había sido descubierto hacía poco (1846) y ya tenía usos medicinales –vendajes- y en la fotografía, por lo que, muy probablemente, Adolphe Sax quiso hacerse con su (incierta) aplicación musical. (No creemos que hubiera muchos violinistas a los que les gustase que les impregnaran su delicada herramienta de trabajo con ese unguento, por no hablar de los atributos acústicos que se quedarían por el camino). La cuestión es que el dinantés creyó haber descubierto un empleo que reportaría mucho dinero, pues es el único título que protegió en cuatro países (Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia)⁶⁴.

El último de esos 6 registros suyos relativos a los instrumentos de percusión que hemos introducido antes vendría mucho más tarde (1881) y de forma genérica (*Perfectionnements dans les instruments de musique*) para incluir todo un potpurri de prestaciones. Entre otras bondades, hablaba de “aplicar la parábola” a los platillos (*cymbale*) y a otros idiófonos –“tam-tam ou bien de tout outre métal”, remitiéndonos a uno diseño que resultaba ser el de una campana. Precisamente a esta última estaba dedicado todo el certificado de adición (1886) anexo al documento principal y en el que desarrollaba que este tipo de instrumentos proporcionaban “ondulaciones anulares (*annulaires*) de altura variable”. Un poco más adelante, una revista divulgativa se hacía

⁶³ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 7. París, 1867, 422.

⁶⁴ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

eco de la utilización de estas herramientas y ofrecía un (alusivo?) diseño de su utilización en la producción de *Patrie* de Émile Paladilhe⁶⁵ (vid. Figura 9).

FIGURA 9: Diseño original –sección y vista nadir- de la campana parabólica (1881) –izquierda-, mejora (1886) –arriba-centro-, ejemplar original –arriba-derecha- e imagen alusiva de su empleo con una campana tradicional y dos metales.



FUENTES: Patente de invención [nº 141575] de Adolphe Sax del 8 de marzo de 1881 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música (*Perfectionnements dans les instruments de musique*)”, s.p. [plancha II, p. 44 escrito a lápiz] (INPI); Certificado de adición [homónimo] sobre esa patente del 24 de febrero de 1886, s.p. [p. 52 a lápiz] (INPI); ejemplar original propiedad del FR-Paris-MM (Fotografía: Claude Germain) y MARESCHAL, G.: “Les cloches musicales de M. Sax”. *La Nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l’industrie.*, s.v., s.n. [quinzième année, deuxième semestre] (1887), 40⁶⁶.

En el grupo de los instrumentos que conocemos como *Military Percussion*, es decir, bombo, platos, triángulo y tambor o caja, no encontramos nada reseñable con Adolphe Sax o su saxofón. Estos auto-resonadores estuvieron presentes en numerosas obras decimonónicas sinfónicas y operísticas. En todo caso, merece señalarse que, aunque en un principio con reticencias⁶⁷, van perdiendo ese ‘sabor’ turco de las bandas de jenizaros que se les solía imprimir.

Los instrumentos exóticos vivieron también una época dorada. Panderetas, tamboriles, castañuelas, crócalos, gongs y muchos otros se incluyeron en obras sinfónicas

⁶⁵ Vid. MARESCHAL, G.: “Les cloches musicales de M. Sax”. *La Nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l’industrie.*, s.v., s.n. [quinzième année, deuxième semestre] (1887), 39-40.

⁶⁶ La imagen original tiene un pie de foto que sitúa la escena en los bastidores (*coulisses*) de la Ópera y en el que se remarca que se ha hecho un corte (*arrachement*) a ambas campanas para comparar sus grosores y así publicitar la ligereza de la del inventor belga. La ordinaria, decían, pesaba 100kg.

⁶⁷ El caso del triángulo, por ejemplo, fue muy significativo, ya que, pese a su aparente simplicidad, no fue hasta Berlioz cuando se generalizó su abertura física y se le quitaron los habituales aros colgantes que, desde luego, estaban presentes en Haydn (*Sinfonía nº 100 [o “Militar”]*, 1794) o Mozart (*El rapto en el serrallo*, 1782). Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 115.

y operísticas para crear ambientaciones y efectos. La música nacionalista decimonónica y el comercio con las colonias de ultramar potenciaron la llegada de esos desconocidos por la cultura occidental. No obstante, lo que más nos interesa señalar, es su mercadeo, pero seguirles la pista durante el siglo XIX resulta complicado por su cantidad, divergencia y relatividad en los precios. Mas, parece seguro que desde entonces hubo una masiva comercialización de ejemplares baratos que hacían las delicias de niños o mayores con una visión y acercamiento de juego y/o amateur. Igual que ocurría con los instrumentos ‘falsos’ –de los que posteriormente hablaremos-, lo que llamamos pequeña percusión también servía para crear ambientes lúdicos, utilidad que todavía hoy no se ha perdido.

Los llamados *Effect Instruments* en voz inglesa son el siguiente colectivo que merece ser destacado. Aunque existen muchos ejemplos, podemos empezar con Mozart que empleó la lira en *La flauta mágica* para evocar un ambiente de encantamiento; o, ya en el *Ottocento*, citaríamos las campanas en el *Parsifal* de Wagner o en la *Tosca* de Puccini, el yunque para *El Anillo* del anterior creador teutón, o los ‘huesos’ (xilófono) de la *Danza macabra* de Saint-Saëns. En verdad, fueron los propios compositores los que descubrieron todo el potencial de esas herramientas que pasaron efectiva y exitosamente de casi ‘vulgares’ a sinfónicas⁶⁸. Los constructores, en mayor o menor medida, se beneficiaron de la coyuntura y muchos de ellos se afanaron por mejorarlas, especialmente los idiófonos de tipo xilófono, metalófono, vibráfono, etc. con los que se podía sacar un buen pellizco económico. Además, la lira militar –o carrillón de láminas-, emblema del escudo de muchas bandas de música y muy popular en USA, representó la versión portable de instrumentos *a priori* estáticos. Por supuesto, la influencia del piano se extendería también a este grupo y la versión de hojas metálicas con teclado, es decir, la celesta, fue registrada (1886) por Victor Mustel⁶⁹, constructor de armonios, aunque 20 años antes ya había tomado una patente para un *instrument de musique à clavier et à fonctionnement percutant*. Tchaikovsky (*El cascanueces*), por no salirnos de la centuria decimonónica, es uno de los mejores ejemplos de esas famosas melodías que se construyeron con ese mueble ‘celestial’ y que todos tenemos en nuestro *imaginarium*.

Para cerrar este episodio, es conveniente recordar que el punto de mayor aproximación entre los idiófonos y el saxofón se produjo en las bandas de música, especialmente militares. Progresivamente iremos explorando este foro tan particular, pero por ahora podemos decir que ambas familias convivieron naturalmente en esas agrupaciones. Adolphe Sax no solo promocionó saxofones en sus panfletos publicitarios, sino también su propia versión de membranófonos y auto-resonadores (vid. Figura 10), por cierto, a unos precios nada populares, un asunto que exploraremos en el cuarto capítulo. Sus timbales sin caldera “en acier” costaban 300fr –150fr más si se deseaban plateados (*argentées*) o doblando su precio si el cliente los quería dorados-; los ejemplares con perol iban desde los 300fr hasta los 700fr; los carrillones empezaban en los 50fr y subían hasta los 300fr; mientras que el tambor estaba entre los 40-75fr; la caja, ídem; el bombo valía 110fr o 160fr; el par de platillos 70-110fr, el tambor vasco de 12fr a 20fr y lo más barato eran las castañuelas (5-15fr) y el triángulo (5-12fr). A modo de curiosidad,

⁶⁸ Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 53-57 y 158-159.

⁶⁹ Vid. <<https://www.celesta-schiedmayer.de/wp-content/uploads/2016/04/Patent-Mustel.pdf>> (con acceso el 19 de marzo de 2020).

los saxofones empezaban en los 200fr (soprano) y para adquirir el barítono debía contarse con 50fr más⁷⁰.

FIGURA 10: Detalle de uno de los prospectos publicitarios de Adolphe Sax (ca. 1870) donde se ofrecen saxofones⁷¹ y varios instrumentos de percusión, a saber, un bombo, un tambor, una caja, baquetas y platillos.



FUENTE: Elaboración propia –selección imagen y atenuado de otros brass- a partir de *Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre y Bois Adolphe Sax. 50, Rue Saint-Georges, Paris.* [París], s.d. [ca. 1870], s.p. [4].

1.4 Cordófonos.

1.4.1 De teclado (piano).

La Europa del siglo XII vio nacer el *organistrum*, un instrumento de cuerda al que se le proporcionó un teclado⁷², lo cual resultó una completa novedad. Seiscientos años más tarde y ‘genéticamente’ muy distinto, Bartolomeo Cristofori (1655-1731) creó el primer piano de la historia en los albores del siglo XVIII. Este constructor italiano, que servía al príncipe Fernando de Médici, fabricaba y experimentaba con claves y clavicordios. De entre sus investigaciones y productos, el *clavicembalo col piano e forte*

⁷⁰ Vid. *Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre y Bois Adolphe Sax. 50, Rue Saint-Georges, Paris.* [París], s.d. [ca. 1870], s.p. [3-4].

⁷¹ Como puede verse en la imagen, los cuatro aerófonos tienen a su izquierda un colgante para sujetarlo al cuello del ejecutante –salvo el soprano que pesa menos-, un porta-boquillas (hoy no son habituales) y una lengüeta. (Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-2: Boquilla, abrazadera y caña a partir del diseño original de la patente y un ejemplar de época de madera con la misma vista lateral y otra frontal.)

⁷² Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales.* Barcelona, 2002, 77-78.

(clave con suave y fuerte) contaba con un mecanismo que no atacaba las cuerdas de forma punteada, sino con unos macillos. Estos últimos tenían escape, esto es, la capacidad de regresar a la posición inicial, dejando así vibrar libremente las cuerdas, lo cual permitía jugar con la intensidad sonora a capricho del intérprete. Esta potencialidad expresiva quedó latente en un principio, pues, salvo las habituales iniciativas para su promoción entre las que cabe destacar (Florencia, 1732) las *12 sonatas de clave de piano y fuerte* de Lodovico Giustini, no hubo nada más destacado, al menos en Italia⁷³. El clave y el clavicordio⁷⁴ copaban de manera muy sólida y afianzada los posibles asentamientos que el nuevo advenedizo pudiera conquistar, a saber, los espacios de la aristocracia y familias de nobles. Por su parte, el órgano era dueño y señor de los templos cristianos e iglesias.

Haendel, Couperin o Rameau tampoco se interesaron por el *clavicembalo col piano e forte*, una ‘primicia’ que ya había llegado a las cortes que estos compositores frecuentaron en la primera mitad del siglo XVIII⁷⁵. La canalización del piano-forte hacia el siglo XIX se produjo desde Alemania, donde uno de los hermanos Silbermann⁷⁶ (Andreas 1678-1734, Andreas jr. 1712-1783 y Gottfried 1683-1753) lo proyectó hacia nuevas posibilidades. El último también construía y rehabilitaba órganos y artefactos similares, pero focalizó sus esfuerzos en la aportación de Cristofori, elaborando el ejemplar en territorio teutón más temprano (1730)⁷⁷. Este instrumento, al que probablemente todavía le quedaba bastante por definir y homogeneizar, fue conocido por Johann-Sebastian Bach quien, en un principio, lo desaprobó por desajustes tímbricos y digitales, constatando una mejora en el ocaso de su vida. No obstante, los esfuerzos de Silbermann, la influencia de importantes aristócratas interesados –Federico II “el Grande” de Prusia-, así como los músicos de moda (Johann-Joachim Quantz y, sobre todo, Carl-Philipp-Emanuel Bach), hicieron posible la flotación parcial del dispositivo en esos momentos.

Johannes Zumpe (1735-1785) –un aprendiz de Silbermann- se abrió camino en Londres como constructor de guitarras, clavicordios e, igualmente, pianos. Su agudo olfato empresarial le permitió gestionar un negocio que respondió a la demanda de la madrugadora burguesía de aquella ciudad y creó un modelo más asequible que los del resto de marcas locales (Shundi⁷⁸, Shundi-Broadwood y Kirkman). Abaratando costes y buscando esa fórmula, dio salida al piano rectangular o cuadrado –hoy llamados *carrés* o de mesa-, es decir, la adaptación de la forma del clavicordio a los principios sonoros del piano. Zumpe y su creación contaron con el apoyo de Johann-Christian Bach (1735-1782)⁷⁹ y Carl-Friedrich Abel (1723-1787) que compartieron conciertos no solo en la capital del Támesis, sino también en otros núcleos culturales europeos.

⁷³ Vid. HARDING, R-E-M.: *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*. Londres, 1978 [primera ed. 1933], 6-8 y 82.

⁷⁴ Si bien este utensilio consigue ciertas variaciones dinámicas –y un poco de *vibrato*-, estas no son comparables a las del piano-forte.

⁷⁵ Vid. CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*, op. cit., 92-93.

⁷⁶ Vid. DOLGE, A.: *Pianos and their makers*. Toronto/Londres, 1972 [primera ed. 1911], 168.

⁷⁷ Vid. SIEPMANN, J.: *El piano*. Barcelona, 2003, 14-15.

⁷⁸ Burkat Shudi [Burkhardt Tschudi] (Schuwanden 1702-Londres 1773) parece ser uno de los primeros casos en los que por motivo de conveniencia profesional se modificó el nombre de un constructor para que sonase más cómodo y familiar a los oídos de los clientes nativos.

⁷⁹ Hasta el siglo XIX se consideraba normal que el ejecutante se adaptara a los diferentes tipos de teclado (clave, clavicordio, espineta, monocordio e incluso órgano) dependiendo la situación en la que debiera actuar. Vid. CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*, op. cit., 22-23, 34 y 84.

Antes de la inauguración del *Ottocento* se produjeron dos bifurcaciones en la manera de concebir e idear los pianos de mesa y cola. Estos diferentes enfoques, localizados en la capital de Inglaterra por un lado, y en Alemania y Austria por el otro, comportaban diferentes maneras de fabricación que, consecuentemente, se tradujeron en una sonoridad y ejecución dispares. Pasando por alto las cuestiones organológicas y técnicas⁸⁰, podemos convenir que el modelo inglés se impuso y trasladó a Francia. Aquí aparece una figura decisiva, Sébastien Érard (1752-1831), un estrasburgués que se instaló definitivamente *ca.* 1770 en la capital del Hexágono para explotar esta prometedora industria⁸¹. Previendo que la moda de los pianos no tardaría a llegar a su país, este avisado emprendedor supo aprovecharse de las leyes napoleónicas (1793) que impedían la importación de productos ingleses. Incluso, después del bloqueo, consiguió también influir en el Gobierno para que gravase fuertemente (entre el 25 y 30%) los artículos de tecla provenientes del otro lado del Canal de la Mancha, lo que permitió desarrollar su establecimiento en condiciones bastante buenas y sin la presión de competencia extranjera⁸².

Se da por seguro que a principios del siglo XIX Érard trabajaba con 30 personas y producían una centena de ejemplares al año⁸³. Alrededor de 1815-1820 se introdujo cierta mecanización procedente de uno de los sectores palanca (carpintería y ebanistería) y afloraron otras firmas de peso, como Pape o Pleyel⁸⁴, que ya en 1834 decían dar faena a 150 y 250 personas respectivamente; Érard, debía emplear a 120 operarios⁸⁵. Durante

⁸⁰ Los británicos, que tuvieron como cabeza visible a John Broadwood (1732-1812) diseñaron el mecanismo a partir de cuerdas más gruesas y tensas, así como de macillos más robustos y directos, produciendo un sonido más fuerte y lleno. De otra parte, el funcionamiento vienés o alemán desarrollado entre otros –Schanz o Walther– por Johan-Georg Stein (1728-1792) conectaba directamente con ideas heredadas del clavicordio, lo que rentaba un tono con más claridad y ‘limpieza’. Vid. HARDING, R-E-M.: *The piano-forte*, op. cit., 394 y EHRlich, C.: *The piano*, op. cit., 109.

⁸¹ En realidad, fueron tres personas, a saber, el propio Sébastien, su hermano Jean-Baptiste (1745-1831) y su sobrino Pierre (1794-1855) las que encarnarían una de las más importantes triadas de constructores (arpas y pianos) de todo el siglo XIX y que iremos situando y conociendo progresivamente. Quizá, la más conocida de sus innovaciones sobre el mecanismo ‘inglés’ fue la “acción de doble escape” (1821), esto era, la posibilidad de que el macillo no necesitase descender hasta su base para que se volviera a tocar la misma nota, lo cual favorecería la sucesión de ataques (velocidad), mayores contrastes dinámicos y precisión. Vid. DOLGE, A.: *Pianos and their makers*, op. cit., 252-253, SIEPMANN, J.: *El piano*, op. cit., 38-39 y REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 94.

⁸² Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 62-64.

⁸³ Vid. LOESSER, A.: *Men, women and pianos. A social history*. NY, 1990 [primera ed. 1954], 331-335.

⁸⁴ Ignace-Joseph Pleyel (1757-1831) fue un compositor, editor y constructor de origen austriaco [Ignaz Josef], alumno y huésped de Haydn en Eisenstadt, lo cual le confirió cierta destreza pianística –muy valorada en vida– y creativa. Después de buscarse la vida por varias ciudades europeas, decidió establecerse (1795) en París, donde fundó una editorial de partituras –llegó a patrocinar 4.000 obras–; y en 1807 se lanzó a la fabricación de pianos. (Anteriormente a esa última fecha, fue condenado a muerte repetidas veces por supuesta afinidad y defensa hacia la corona. Para escapar de la horca tuvo que componer a marchas forzadas –7 días– un drama musical de carácter revolucionario para que su lealtad a los principios revolucionarios no fuera cuestionada en el futuro. Vid. DOLGE, A.: *Pianos and their makers*, op. cit., 255-256). Su hijo Camille (1788-1855) le sucedió y contrajo matrimonio (1831) con Marie Moke (1811-1875), una de las grandes figuras virtuosísticas del piano a las que Chopin y Liszt dedicaron obras, configurando una pléyade de estrellas y compañías que iluminaron a la firma hasta finales del siglo XIX.

⁸⁵ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, vol. 2. París, 1861, 560-561.

Adolphe de Pontécoulant (1794-1882) fue un amateur y aristócrata que empleó sus años de juventud en batallar en la armada de Napoleón I, Brasil y, posteriormente, a favor de la independencia belga en 1830. Herido en esta última empresa, se retiró y consagró su vida al estudio de la música antigua, la acústica y la organología. Precisamente, la publicación suya que acabamos de citar representa el ‘culmen’ de su carrera y contiene –como ya hemos dicho en la Introducción general– un capítulo monográfico y parcial (*La*

la Monarquía de Julio se produjo el despegue definitivo a causa de que la burguesía lo acogió como un símbolo de éxito profesional y distinción social. Según estudios autorizados⁸⁶, la producción anual parisina pasó de 4.000 a 11.000 confecciones entre 1830 y 1847. Además, todavía no eran instrumentos precisamente ‘baratos’, pues su precio más habitual rondaba los 1.000fr⁸⁷ y el sueldo medio de un obrero varón precisamente de la rama de los pianos –que estaba bien remunerada en comparación con otras- no daba para alcanzar los 1.500fr al final del ciclo⁸⁸.

Justo en ese momento (1846) fue patentado el saxofón, con lo que de base partimos con un enorme déficit histórico y musical que hace complicado equiparar ambos sujetos. De todas maneras, y aprovechando los datos relativamente fiables de la producción de esa época (1847/48), debe asentarse que existían 197 empresas de constructores de pianos en la capital del Sena en 1847⁸⁹. En cambio, solo había una, la de Adolphe Sax, que fabricase saxofones, situación de monopolio que duraría 20 años como explicaremos en el Capítulo 3. En todo caso, podemos englobar su explotación entre las de los constructores metal que en total sumaban 38 patronos; 17 más si nos permitiéramos todo el viento e incluimos la madera.

Igualmente, nos interesa poner el foco en el aspecto de la innovación y su registro en forma de patentes de invención y certificados de adición para subrayar que el piano fue el instrumento que disfrutó de mayor inversiones⁹⁰. Además, en el campo de la investigación sí que podemos establecer cierta aproximación respecto al parámetro de la cantidad si nos autorizamos a contabilizar los datos de la familia entera de los aerófonos (vid. Figura 11)⁹¹. El viento iba a tener un auge importante –especialmente los latones y

Musique Militaire) dedicado al inventor belga de más de 140 páginas. Ya lo desarrollaremos en el tercer apartado, pero el constructor de Dinant estaba atravesando una convulsa época.

⁸⁶ Vid. HAINE, M.: “Les facteurs de pianos à Paris au XIX^e siècle. [Apport des sciences économiques et sociales à l’organologie]”. *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, s.v., n^o 45 [abril] 1984, 5-6.

Huelga decir que no se trataba solamente de instrumentos de pared o colines, sino también pianos-consola, pianos-billar, pianos-biblioteca, pianos-escritorio, etc., generalmente llamados ‘ermitaños’. Pape elaboró la versión en miniatura más conocida –“pianinos” (1828)- y diversas morfologías (redondo, triangular, oval, hexagonal, etc.). Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 198-199.

⁸⁷ Los más económicos en torno a 1844 eran los ejemplares de Bautz (600fr) y los de Périnchon *ainé* (750-1200fr) –vid. *Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l’exposition quinquennale de 1844*. París, 1844, 12, 53 y 182-, aunque un tal Willam Coward llegaba a los 350fr, lo cual nos produce mucha desconfianza.

⁸⁸ Tomando como referencia datos oficiales –vid. *Statistique de l’Industrie de Paris résultant de l’enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 835-, la jornada estaba a gratificada con 4,83fr, y el cálculo lo hemos hecho contando que se trabajase unos 300 días al año.

El jornal medio en provincias era mucho menor, concretamente de 2,06fr en 1852. Vid. CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIX^e siècle*. París, 1887, 42.

⁸⁹ Vid. *Statistique de l’Industrie de Paris (1847-1848)*, op. cit., 833-836.

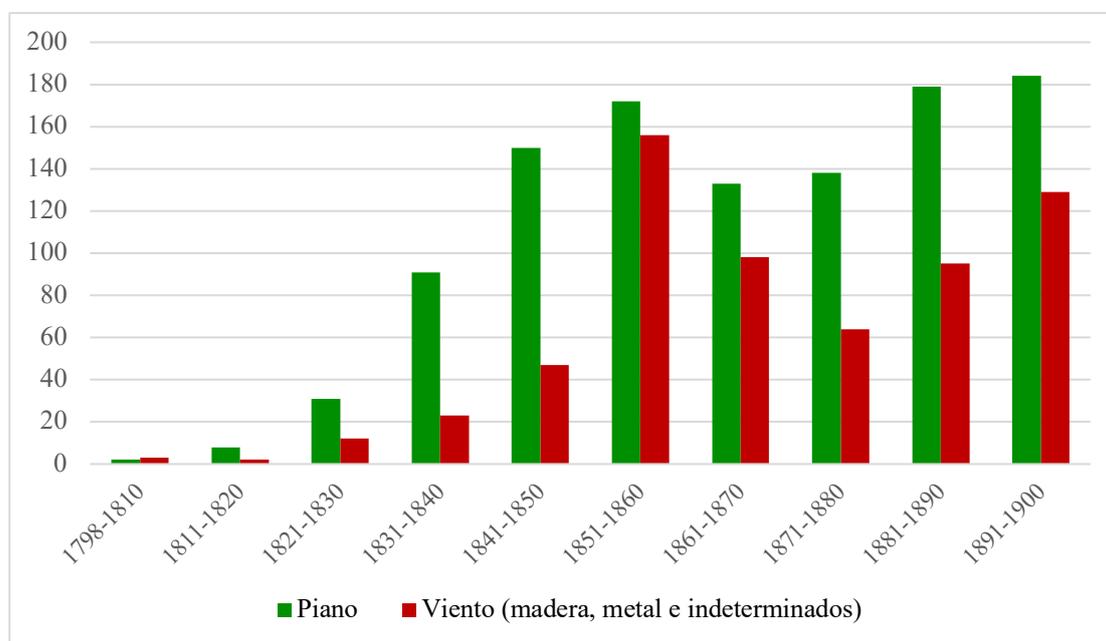
Quizá no haga falta puntualizarlo, pero es evidente que esas casi 200 firmas no se deben considerar como grandes factorías del tipo Érard, Pleyel o Herz; más bien, se trataba de una heterogeneidad de empresas y talleres –medias y pequeñas- más o menos especializadas en aspectos del mecanismo, teclado o de la caja, las tres secciones fundamentales en las que se divide la manufactura del piano. Según aquella fuente, 63 negocios ocupaban más de 10 empleados, 90 daban trabajo a grupos de 2 a 10 personas, 18 trabajaban a dúo con un ayudante y 26 eran individuales.

⁹⁰ Vid. MICHAUD-PRADEILLES, C. y HAURY, J.: *Touches à touches. Pianos et brevets d’invention au XIX^e siècle*. París, s.d. (1997?), 4-19.

⁹¹ Aunque nos estamos centrando en el Hexágono, el piano era un objeto de moda que seguía en crescendo en prácticamente todo el mundo occidental. Solamente en la primera mitad del *Ottocento* (hasta 1851), se han recopilado 1.132 patentes entre USA, Austria, Bélgica, Reino Unido, Baviera y Francia. Vid. HARDING, R-E-M.: *The piano-forte*, op. cit., 317-365.

durante los años que coinciden en con el Segundo Imperio- gracias a la proliferación de las bandas y la relativa democratización de los precios, un aspecto que también guardamos para el cuarto apartado.

FIGURA 11: Número de patentes y certificados de adición franceses del piano y de la familia completa del viento (madera y metal) durante el siglo XIX.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

De todas maneras y aunque a partir de entonces los clarinetes y flautas contaran con mejores digitaciones y las bombardinos disfrutasen de pistones más fiables y rápidos, la exploración sobre el utensilio de tecla siguió siendo proporcionalmente mayor. Casi una de cada tres patentes o certificados de adición que tocaron a los instrumentos de música y se depositaron en Francia durante el siglo XIX tuvieron como protagonista al piano (vid. Figura 12). El empresario que mejor encarnó esas apuestas fue Jean-Henri [Johann-Heinrich] Pape (1789-1875) que, en 1815 –y ayudado por Pleyel-, fundó su propia firma en la capital del Sena. Este personaje registró cerca de 70 patentes –no todas relativas al piano-, aunque tan solo se considera como significativa la de introducción (1826) de los macillos de fieltro para reemplazar a los de cuero⁹².

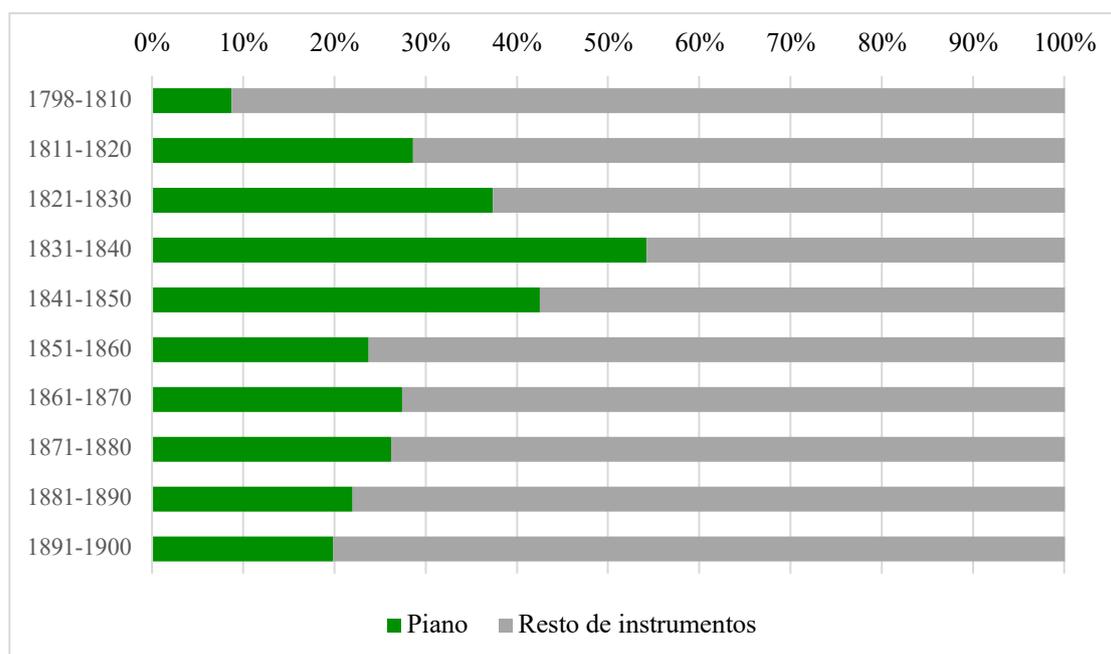
Pero, si no quisiéramos utilizar las patentes como herramienta de análisis, tenemos el ejemplo de Henri [Heinrich] Herz (Viena 1803-París 1888), ya que es un caso exitoso –Pape no mantuvo hasta el final su holgada posición económica- que solo protegió cuatro asientos durante todo el siglo XIX. Este empresario volverá a aparecer pronto en nuestro discurso porque está relacionado con la primera presentación pública del saxofón, pero en este punto merece destacarse como una de las figuras epítomes y más completas del burgués decimonónico. Su trayectoria comenzó como estudiante distinguido en el Conservatorio de París, y después viajó por Europa, Rusia y América del Norte y del Sur

⁹² Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 94.

Lógicamente, los macillos del siglo XIX no podían renunciar a la intensidad, pero tampoco debían hacer mella en el esfuerzo del ejecutante, a la par que tenían que seguir conservando –potenciando, si cabe- las variedades de ataque y articulación. Para alcanzar estos propósitos, los fabricantes debieron ingeniárselas para agrandar y aligerar los macillos (de ahí que el fieltro fuera tan interesante, un material que todavía se emplea hoy), conservando un mecanismo estable y ‘ligero’ (libre).

en calidad de virtuoso⁹³. También fue compositor –a veces encajando críticas de otros ‘colegas’ como Schumann o Maurice Schlesinger, este último un influyente editor⁹⁴-, profesor del propio centro donde había estudiado (1842-1874) y, finalmente, desarrolló la actividad que más nos interesa, la de patrón, levantando su propia fábrica de pianos⁹⁵ a la que anexó una fastuosa sala de conciertos como escaparate sonoro y atracción social⁹⁶. Si ampliamos su círculo y buscamos vínculos con los poderes públicos –ya hablaremos en el tercer y cuarto capítulo de esas conexiones-, Napoleón III le concedió el título honorífico de suministrador (*fournisseur*) de S.M. la Emperatriz (1864)⁹⁷ y al año siguiente la nacionalidad francesa⁹⁸.

FIGURA 12: Proporcionalidad de las patentes y certificados de adición francesas del piano sobre las del resto de instrumentos durante el siglo XIX.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396⁹⁹.

El sistema capitalista se intensificó durante el Segundo Imperio y el piano contaría con nuevas técnicas de producción –la división del trabajo se haría más eficientemente aun- y especialización; por no hablar de las ‘recientes’ estrategias de venta. Entre estas últimas estaba el alquiler –20fr al mes eran mucho más asequibles que pagar los 1.000fr de golpe- o la adquisición de segunda mano, lo que hizo que mucha más gente disfrutara en su casa de ese instrumento¹⁰⁰. Además, ya se habían establecido firmas en otros

⁹³ La prensa –vid. *Le Ménestrel*, 31 de agosto de 1851, 3-4- reportaba más de 600 intervenciones al otro lado del Atlántico.

⁹⁴ Vid KALLBERG, J.: *Piano Music of the Parisian Virtuosos 1810-1860. Henry Herz 1803-1888. Selected works*. NY/Londres, 1993, ix.

⁹⁵ Vid. SCHNAPPER, L.: *Henri Herz, magnat du piano: la vie musicale en France au XIXe siècle (1815-1870)*. París, 2011, 166-182 y 195-210

⁹⁶ Vid. DOLGE, A.: *Pianos and their makers*, op. cit., 257-259.

⁹⁷ Vid. *Le Ménestrel*, 22 de mayo de 1864, 199.

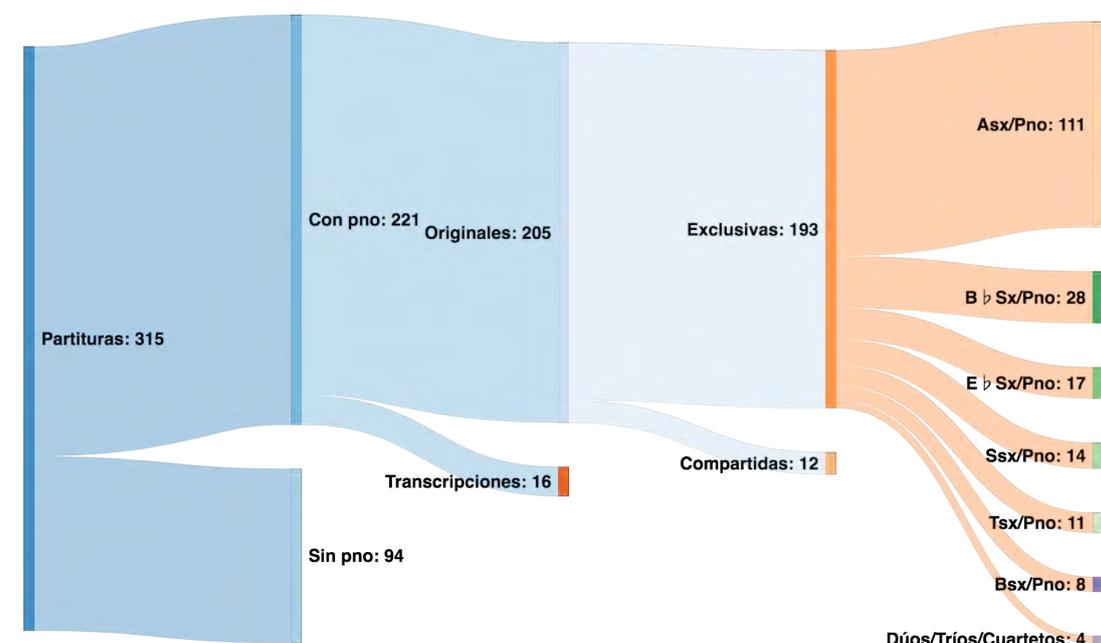
⁹⁸ Vid. Id., 12 de diciembre de 1865, 399.

⁹⁹ Esta autora y su equipo han identificado 3.302 patentes y 829 certificados de adición relativas a la música –incluyendo 517 y 69 registros de aportaciones no instrumentales del tipo metrónomo, diapason, pasapáginas, impresión, etc.-, de las que 886 y 202 son los asientos que recibió el piano.

¹⁰⁰ Vid. HAINE, M.: “Les facteurs de pianos à Paris au XIXe siècle”, op. cit., 7-8.

núcleos de población, especialmente Marsella y Lyon; y, por lo que respecta a las de París, se produjo la ‘lógica’ deslocalización de los talleres hacia las afueras, una acción muy importante para guardar el stock de madera. Todos esos procedimientos (y otros que comentaremos y contextualizaremos en el cuarto apartado respecto a los instrumentos de metal también) hicieron que los precios siguieran bajando; o, más bien, el abanico se ampliara.

FIGURA 13: Diagrama de flujo del conjunto de obras camerísticas que convocaron al saxofón durante el siglo XIX (1840-1894).



FUENTE: Elaboración propia a partir de Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

Por tanto, no hay parangón desde el punto de vista industrial y de innovación –el piano es colosalmente superior al saxofón-, que, no obstante, seguirá en aumento cuando USA supere su conflicto bélico interior y entre en la puja¹⁰¹. Ahora bien, sí existe una conexión musical vinculada con al repertorio, pues ambos instrumentos colaboraron en varias obras de cámara durante el *Ottocento*, una asociación que, se podría decir, fue ‘frugal’. Volviendo a tomar como referencia la base de datos más grande que hemos

¹⁰¹ Según se tiene entendido –vid. HARDING, R-E-M.: *The piano-forte*, op. cit., 79-80-, el piano apareció en Nueva York en 1774 y de ese año data también la fabricación más temprana a ese lado del Atlántico, aunque hasta 1796 no se recogió una patente específica allí. En todo caso, merecen citarse firmas como la de John-Isaac Hawkins, supuestamente el pionero –otros fabricantes en Europa como Thomas Loud (1803), Robert Wornum (1813) o Matthias Müller (de Viena) se lo disputaron- de lo que hoy llamamos piano vertical (registro de 1800) –con el encordado en diagonal- y que sería un modelo muy demandado por la burguesía decimonónica por ahorro de espacio y dinero. Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 198-199. Estaríamos en deuda con los americanos si no nombráramos a Babcock, Chickering y los Steinway. Estos últimos emigraron (1850) desde Alemania –donde el apellido era Steinweg- a Nueva York (1853) y fundaron una de las firmas más famosas y relevantes de todos los tiempos que aun hoy sigue en funcionamiento.

La efervescencia estadounidense por el artefacto de teclas blancas y negras fue tal que, bebiendo de otra fuente –vid. GROCE, N.: *Musical instruments makers of New York (A directory of 18th and 19th century urban craftsmen)*. NY, 1991, xiv-, la inversión su manufactura era similar a la del algodón en 1861.

elaborado y poniéndonos en el mejor de los escenarios de filtrado¹⁰², contamos cerca de 360 obras, de las cuales unas 250 convocan al saxofón y al piano, siendo la amplia mayoría (231) originales. Ahora bien, si nos situamos en el más restrictivo –las que hemos fechado fehacientemente en el primer estadio–, tendríamos 315 partituras, de las que 221 llevarían piano y 205 no fueron transcripciones¹⁰³. Si quisiéramos continuar más capilarmente en este último marco, subrayaríamos que la disposición para saxofón alto y piano fue la más utilizada (vid. Figura 13), seguramente porque el ejemplar medio-agudo era el más cómodo y se instituyó como representativo de la familia, una suposición que de momento dejamos congelada.

Casi todas ellas son fantasías, aires, recreaciones, solos, variaciones, etc., formas típicas sin demasiada complicación ni gravedad para que el instrumento brillase de forma lírica y ofreciera pasajes veloces. El rol del piano solía ser, lógicamente, de acompañamiento, y a veces ofrecía el contrapunto al instrumento. Tampoco puede decirse que el estilo sea distintivo o elevado, más bien, era una amalgama generalizada de ese tándem de intenciones que acabamos de comentar. La diferencia con los instrumentos cercanos es que estos recibieron mayor atención e interés y, en el caso particular del clarinete, más cantidad, variedad y a menudo calidad de literatura, una excepcionalidad de la que nos ocuparemos luego.

Resumendo, el piano fue el instrumento que mejor se adaptó a la coyuntura decimonónica musical en prácticamente todas las facetas, ya sea desde el aspecto de los negocios –era la herramienta que más dinero generaba, un hecho que contextualizaremos en el cuarto apartado– o estético (–quizá, con el permiso de la voz–). De forma singular, era un utensilio que admitía mucha experimentación y progresiones de mejora. Mecánica, teclado y tabla/caja tenían unas posibilidades de especialización y escalabilidad enormes, lo que a la vez generaba nuevas inversiones, algunas significativas porque requerían tratar con elementos especiales (acero) o máquinas voluminosas y complejas.

No hemos tocado demasiados aspectos técnicos como el de la intensidad –*in crescendo* también a lo largo del siglo¹⁰⁴– o del ámbito tonal porque son demasiado evidentes¹⁰⁵. Sí merece que volvamos a dejar subrayado la tremenda ventaja de poderse

¹⁰² Es decir, la que situamos en la “zona 1” (184x-1894) y las que podrían estarlo (criterios “1 o 2” y “1, 2 o 3”). Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón. (En la Introducción general hemos explicado el manejo de este tipo de anexos).

¹⁰³ Como también hemos explicado antes, entendemos como originales aquellas que fueron explícitamente compuestas para saxofón y piano, y las que se autorizaron –abarcando así más clientela– para otros instrumentos, por ejemplo, la *Fantaisie de concert, op. 35* de Napoléon Coste (1806-1883) para dos saxofones o dos oboes y piano, *Le Biniou* (1893) de Emile Durand para clarinete, o corneta o saxofón soprano y piano; o el *5e Air varié pour clarinette o saxophone soprano* de Hyacinthe-Eleonore Klosé (1808-1880) para clarinete o saxofón soprano y piano.

¹⁰⁴ Quizá no esté demás volver a citar a Alpheus Babcock que patentó (1825) el primer bastidor enteramente metal, un avance técnico importante que podemos enlazar directamente con la corpulencia del sonido. Posteriormente (1843), Chickering dio el salto de calidad en este sentido y, con una armadura más sólida se pudo incrementar la tensión de las cuerdas y ‘engordarlas’ –fabricarlas más gruesas– empleando aleaciones más robustas –aceradas– para que estas tampoco quebrasen. La generalización (en algunos registros) de órdenes triples –tres cabos por altura– a partir de Broadwood fue otro de los desafíos del armazón que se enfrentaba a un considerable empuje interno. (En los casos actuales asciende a más de 30 toneladas). Vid. DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 162-163.

¹⁰⁵ El registro del piano fue aumentando a medida que el Romanticismo y sus necesidades expansivas se lo exigían. Además de instrumento solista, este tenía que ser una orquesta en miniatura, lo que exhortaba a llegar a las alturas de las flautas y flautines, y descender hasta el territorio de las tubas o contrafagots. Los

fabricar de muchas formas dependiendo no solo del bolsillo del cliente, sino de la función mobiliaria con la que este quisiera vestir a su salón. En el terreno estrictamente artístico, tenía la posibilidad de ser explotado como solista o, de otro lado, como envoltura orquestal y/o de acompañamiento. Algunos de sus ejecutantes fueron grandes interpretes, mas, sobre todo, se acercaron a él numerosos y entregados amateurs que conseguían resultados satisfactorios en relativo poco tiempo¹⁰⁶. Salvo honrosas excepciones –p. ej., Berlioz-, los más destacados compositores del siglo XIX dejaron casi a diario obras inolvidables que se siguen interpretando en la actualidad. Por último, queremos enfatizar su versatilidad, pues su presencia era totalmente normal en ambientes tan dispares como un burdel portuario o el típico salón del *far-west* americano, hasta la más lujosa sala de conciertos europea. El saxofón solo compartió con él una pequeñísima parte de ese universo (su alianza puntual para música cámara) y tenemos la impresión –ya lo seguiremos explorando a lo largo de las siguientes páginas- que aquellas poco más de 200 partituras que hemos localizado no se interpretaron a menudo ni en demasiados espacios.

1.4.2 Frotados.

Convenientemente, debemos abordar la comparativa del saxofón con la familia entera de los instrumentos de cuerda frotada por razones prácticas y porque el nexo más importante reside precisamente ahí, en que ambos funcionan muy bien cuando actúan junto a sus relativos. Empíricamente hablando, la amalgama de violín, viola, violonchelo y contrabajo es no solo compatible, sino muy uniforme y exitosa; además, cada uno de ellos aporta ciertas peculiaridades individuales y complementarias que enriquecen el producto sonoro final. Análogamente, los saxofones soprano, alto, tenor y barítono casan cabal y cumplidamente cuando intervienen en conjunto¹⁰⁷. Pero, antes de entrar en la idea, convendría situar acústica e históricamente a los cordófonos para situarlos con mayor precisión en el marco del análisis.

ejemplares típicos de 1750 contaban con cuatro octavas, los de 1810 con más de 36 tonos, y algunos de 1825 superaban ya las 7 tónicas sucesivas. Vid. EHRLICH, C.: *The piano*, op. cit., 14 y Apéndice documental II: Dimensiones físicas y ámbito tonal de la familia del saxofón, y más precisamente, su Figura II-2: Ámbito tonal y registro de frecuencias de los saxofones en confrontación con el piano y otros instrumentos.

¹⁰⁶ Por cierto, las grandes ‘figuras’ del piano también se aprovechaban de su celebridad y establecían tarifas desorbitadas a sus aprendices adinerados. El caso más llamativo era Chopin, que pedía 20fr por hora, mientras que lo ‘normal’ era 8-10fr. Vid. ROUSSELIN-LACOMBE, A.: “Piano et pianistes”, op. cit., 132-133. (Lo contextualizaremos en el Capítulo 4 y ya hemos adelantado información al respecto, pero el jornal medio de un obrero en aquel la década de 1840 no superaba los 4,5fr por una jornada de trabajo que ocupaba 10h o 12h. Vid. BERLANSTEIN, L-R.: *The Industrial Revolution and work in 19th-century Europe*. NY/Londres, 1992, 151).

¹⁰⁷ En verdad, esta impresión sensorial se registró desde el primer momento. Léon Kreutzer –al que conoceremos un poco más adelante- firmó en prensa (vid. *RGMP*, 19 de mayo de 1850, 171) la reseña de una “Soirée de musique d’harmonie chez M. Sax”, una entrada donde comentaba esa agradable y típica velada decimonónica en la que se escucharon temas adaptados de ópera, boleros, valeses, etc. con los nuevos aerófonos –no solo saxofones- del inventor dinantés. Aunque la crónica contenía bastante propaganda y literatura vacua, aquel compositor y periodista resumía en una frase lo que había escuchado aquella noche, a saber, “música de cámara para instrumentos de metal (*M. Sax, en un mot, a voulu créer la musique de chambre pour les instruments de cuivre*)”. Obviamente, los instrumentos de metal ya estaban representados en ese género, pero resultó una manera muy original de piropear y ‘elevar’ –por las connotaciones estéticas cualitativas que tiene la música de conjunto- a un grupo de latones con un excelente empaste y equilibrio.

Como es bien sabido, la acción del arco¹⁰⁸ sobre las cuerdas produce su vibración y por ende el sonido, un flujo de energía que puede mantenerse indefinidamente y resultar más fuerte o suave. Además, el ejecutante tiene control sobre el timbre –muy ‘elástico’, por cierto-, la altura y las emisiones (ataque, periodo sostenido y extinción). Estas amplias e interesantes credenciales han posibilitado que los comportamientos solista y colectivo –una textura muy homogénea y versátil- de los corfódonos hayan sido siempre enormemente válidos y valorados. Huelga decir, también, que su colectividad les ha posibilitado convertirse en la referencia grupal ‘tradicional’ por excelencia, satisfaciendo –como el ‘núcleo duro’ de la orquesta que son- la mayoría de las necesidades estéticas de los grupos sociales y/o de poder a los que han servido, ya sea por sí solos, o en el foso de una representación operística.

Para conocer brevemente sus orígenes, evitaremos territorios fangosos y recurriremos a luz del *Cinquecento* donde el linaje de estos cuatro supervivientes está bastante bien identificado¹⁰⁹. Así, la fuente procede de la transformación y evolución de varias cepas o corrientes de entender la fabricación de ese tipo de herramientas musicales, donde el violín de mediados del siglo XVI que se tañía frotando cuerdas –de tripa, normalmente- con una vara es la idea referencial. El vocablo viola –que marca el término genérico de otra familia- identifica también al miembro contralto/tenor de la dinastía del violín. El sufijo de este último tiene el valor de diminutivo y contiene la representación de instrumento de registro agudo. Si seguimos fiándonos en los afijos pospuestos a la raíz viol(e), violonchelo significa, en estricta alusión al clan de los violines, “pequeño gran violín”¹¹⁰. La palabra contrabajo evoca al sujeto de registro grave que, por extensión, comodidad y tradición ha ganado la partida a violón (o violone [gran violín])¹¹¹. No obstante, los integrantes de ese cuarteto estaban claramente diferenciados en los albores del siglo XIX.

Antes de desembarcar en esta centuria, merece recordarse que el violín, hoy buque insignia de la orquesta¹¹² –y de otras muchas respetadas formaciones camerísticas- fue un subalterno, un instrumento callejero frecuentado por mendigos, buhoneros y vagabundos¹¹³. Una de sus aplicaciones más frecuentes –a menudo en tabernas y fiestas populares- eran los bailes¹¹⁴ y, probablemente, esa ‘necesidad’ fue la puerta de entrada a ambientes más salubres. Las danzas renacentistas –populares, pero paralelamente cortesanas- debieron marcar ese trasvase y posterior apadrinamiento por parte de la aristocracia. Más adelante (Barroco), este grupo social siguió utilizándolo en sus ágapes,

¹⁰⁸ Entiéndase que hay otras técnicas menos habituales como el pizzicato –y sus variantes-, rasgueos – habituales en la guitarra-, percusiones en la caja, etc. que, evidentemente, no vienen al caso.

¹⁰⁹ Los violines, violas, *cellos* y contrabajos han ‘mutado’ constantemente, aunque suele considerarse la baja Edad Media como el primer punto de referencia semi-fiable. Durante esa época, y más aun en el Renacimiento y Barroco, las modalidades y versiones de ellos mismos se cuentan por cientos o, probablemente, por miles si seguimos las pistas y rastros de variedades y terminologías regionales.

¹¹⁰ Vid. RILEY, M-W.: *The history of the viola*, vol. 1. Ann Arbor, 1993, 9.

¹¹¹ De todas maneras, la evolución de la nomenclatura es realmente compleja, pues varios instrumentos diferentes comparten el mismo nombre, o el mismo utensilio musical se llama de dos o más maneras, a lo que hay que sumar las variantes geográficas y la mutabilidad de la lengua oral que a veces no respeta una ortografía común.

¹¹² Vid. WINTERNITZ, E.: *Musical instruments and their symbolism in western art*. Londres, 1967, 86-109.

¹¹³ Vid. SILVELA, Z.: *Historia del violín*. Madrid, 2003, 20-25.

¹¹⁴ Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 54-55 y TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 159 y 162.

reuniones, mascaradas o conciertos privados, lo cual le confirió la sustancia y emplazamiento para constituirse como referencia estética e instrumental¹¹⁵.

El nombre de la primera orquesta de importancia es realmente ilustrativo, pues ejemplifica perfectamente el patronazgo y protección de personas influyentes sobre el grupo. Los “24 violines del Rey” (*Bande des Vingt-quatre Violons de la Chambre du Roi*) –entre los que por supuesto existían representantes de varias alturas- fue creada en 1626 por Luis XIII y tenía el cometido de amenizar los bailes, fiestas y comidas de su majestad, amén de los conciertos y representaciones teatrales¹¹⁶. Posteriormente, Jean-Baptiste Lully, que había conseguido la confianza de Luis XIV¹¹⁷, creó una formación paralela (1655) conocida como los *Les Petits Violons du Roy* –después, *du Cabinet*-, una iniciativa que imitaron el resto de casas reales europeas, por ejemplo, la de Carlos II de Inglaterra¹¹⁸.

El violonchelo –y algunos de sus músicos, p. ej. Luigi Boccherini (1743-1805)¹¹⁹- también estuvo muy arropado y se produjeron encargos importantes, como el del Papa Pío V que solicitó (1572) un ejemplar al propio Andrea Amati para el Rey francés Carlos IX. No obstante, este instrumento tuvo que ‘rivalizar’ con su morfológicamente parecido *viola da gamba*¹²⁰ y equilibrar su volumen y timbre para no tapar (enmascarar) al violín en las orquestas.

El foso de la ópera fue siempre un territorio permanente para esta familia desde que Monteverdi introdujera violines en el *Orfeo* de 1607¹²¹. Las amalgamas y efectos con la voz resultaron completamente eficaces y desde entonces nadie concibió una representación teatral cantada sin un grupo –grande o pequeño- de cordófonos frotados. Por su parte, estas últimas herramientas (sus críticos y valedores) aprovecharon esa simbiosis –proximidad tímbrica y física a la declamación humana- para ensalzar aun más

¹¹⁵ Vid. DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 184-185.

¹¹⁶ Un respetable autor –vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, 1949, 62-63- especula que esta formación existía desde finales del siglo XVI, pues Carlos IX encargó a Andrea Amati 24 violines (“douze de grand patron et douze plus petits”) para su música particular. Igualmente y bebiendo del *Recueil d'édits* de aquella época, esa colectividad “debía tocar aires, minuets y rigodones en la antecámara del rey durante su despertar (*lever*), y [en] la su gran sala (*grand couvert*) el día de Año Nuevo, el primero de mayo, el 25 de agosto –día de San Luis-, y [en] todas las ocasiones [en las] que el rey llegara de Fontainebleau y viniera de un viaje o de la guerra”.

¹¹⁷ Vid. DEPAMBOURTARRIDE, L.: “La création de l'Académie royale de Musique. Théorie et pratique de l'absolutisme français”, en [DUFOUR, H. Y FAUQUET, J-M. (Dirs.)] *La musique et le pouvoir*. París, 1987, 33-35.

¹¹⁸ El grupo de Lully –del que nos ocuparemos en los Capítulos 3 y 4 para contextualizar este tipo de privilegios y monopolios- fue disuelto a comienzo del reino de Luis XV, amén de los “Vingt-quatre”, cesados por el propio rey en 1761. Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d'instruments*, op. cit., 94.

¹¹⁹ Vid. VON WASIELEWSKY, W-J.: *The violoncello and its history*. NY, 1968, 109-112.

¹²⁰ La propia *viola da gamba* –o de pie- gozó de una salud envidiable durante el Renacimiento y fue un instrumento de estatus social elevado, es decir, de músicos aficionados procedentes de familias cortesanas o pertenecientes a la iglesia. Sin embargo, las exigencias del Barroco y el Clasicismo hicieron que su popularidad la absorbiera el *cello*, más potente en la expresividad y de mejor empaste con los otros instrumentos.

¹²¹ Vid. SILVELA, Z.: *Historia del violín*, op. cit., 34-35.

sus virtudes. El *cello* fue el más beneficiado en este sentido –superando incluso al violín¹²²- y su afectuoso y emocional tono era muy esperado por la audiencia¹²³.

El repertorio pre-decimonónico es prolífico y cualitativo en muchos casos. No obstante, la viola se resintió un poco en lo referente a la literatura solista. Algunos compositores (J-J. Quantz) se quejaban de la falta de habilidad técnica de los violistas de su entorno, situación a la que habría que pasar un filtro de prudencia, pues era –y es- realmente fácil encumbrar al violín en detrimento de otros. De todas maneras, la viola no iba tener un rol protagonista hasta el *Ottocento*¹²⁴, situación que Mozart –y otros antes que él- habían resuelto previamente; el de Salzburgo de forma brillante, espoleando al instrumento (y sus intérpretes) y exigiendo un virtuosismo equiparable al de los violines. El aspecto de la calidad técnica –indisolublemente vinculado al interpretativo- es imprescindible para ganarse el respeto y confianza de los compositores. Este hecho pudo ser determinante en la escasa aceptación del saxofón durante el siglo XIX porque sus intérpretes –parece- no estuvieron a la altura, una suposición que mantenemos presente.

Por su parte, el contrabajo se sirve de sus aptitudes de instrumento grave para reforzar el también papel subyacente del *violoncello*. No obstante, encontró un lugar propio y destacado en las exigencias estilísticas de la ópera, sobre todo a partir del siglo XVIII, deseosa de incorporar nuevos efectos y reforzar (o sustituir) a los instrumentos (menos efectivos) que actuaban como bajos, entre otros, el clave.

Las amistades entre compositores y ejecutantes de instrumentos de arco solían ser, además de agradables, bastante productivas. Entre la variedad de exponentes, el violonchelo tuvo a A. Franchomme (1808-1884) y Chopin o B-H. Romberg (1767-1841) y Beethoven¹²⁵; la viola a N. Paganini (1782-1840) y Berlioz¹²⁶; y el violín contó con J. Joachim (1831-1907) y Brahms¹²⁷. También era habitual que los virtuosos violinistas con dotes compositivas sondearan las posibilidades expresivas y solistas de la viola, caso de J-W. Kalliwoda (1801-1866), N. Paganini, L. Spohr (1784-1859)¹²⁸, A. Rolla (1782-1841), H. Vieuxtemps (1820-1881), etc. Como ya hemos comentado, las fuentes de inspiración temática en el siglo XIX fueron principalmente las melodías y motivos operísticos.

En este punto y por lo que hemos avanzado, ya podemos señalar una de las características que desunen a los cordófonos y saxofones, a saber, su construcción. Hasta ese momento, y siendo conscientes que existían otras versiones –evidentemente, los buhoneros a los que hemos hecho referencia antes no tocaban con ejemplares de altas prestaciones-, los instrumentos de arco se caracterizaron por ser unos productos artesanales, a diferencia del saxofón que, *per se*, se fabrica en serie. El del *luthier* ha sido y sigue siendo un oficio de avance (mayormente) empírico, que conlleva estudio, tiempo, experimentación, intuición, equilibrio, etc., requerimientos que dotan al producto de un

¹²² Vid. COWLING, E.: *The cello*. Londres, 1983, 194-201.

¹²³ Vid. WALDEN, V. *One hundred years of violoncello. A history of technique and performance 1740-1840*. Cambridge, 1998, 182-214 y PLEETH, W.: *Cello*. Londres, 1982, 257-258.

¹²⁴ Vid. RILEY, M-W.: *The history of the viola*, vol. 2. Ann Arbor, 1993, 117-120.

¹²⁵ Vid. ARIZCUREN, E.: *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona, 1992, 49-50 y 60-61.

¹²⁶ Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 67.

¹²⁷ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 13.

¹²⁸ Vid. WESTON, P.: *Heroes & Heroines of Clarinetistry*. Victoria, 2008, 49-59.

halo de bondades y perfección que aumenta su interés en círculos no solo entendidos, sino también amateurs. Brevemente, tenemos que remitirnos a los talleres de Amati, Guarneri, Ruggeri o Stradivarius de la Gran Época italiana (siglos XVI y XVII) donde se produjeron esas obras de arte que en ciertos sentidos no han sido superadas en calidad¹²⁹. Está confirmado que la producción del último –desde sus 16 años de edad hasta su muerte (1737)- ascendió hasta los 701 instrumentos (620 violines, 18 violas y 63 cellos)¹³⁰, lo que nos daría unos 9 instrumentos al año¹³¹. Estas exiguas proporciones se mantendrán (lógicamente) constantes en los instrumentos profesionales a lo largo de los siglos (incluso en la actualidad¹³²), lo cual contrasta, como decíamos, con el saxofón, que nació directamente entre los vertiginosos procedimientos de la primera y segunda Revolución Industrial.

Ahora bien, la burguesía de aquella época también se interesó por los cordófonos frotados. Lógicamente, los comerciantes aprovecharon esa demanda para hacer negocio y producir ejemplares a precios más bajos valiéndose de las nuevas técnicas de producción, maderas más baratas, etc. Otra de las maneras de abaratar costes fue llevar o tener la producción fuera de las capitales –París, en este caso, se identificaba con productos de más calidad¹³³-. Las ciudades más representativas dedicadas a este mercado de aficionados son Markneukirchen (al Este de Alemania) y, especialmente, Mirecourt que está en los Vosgos franceses¹³⁴.

No merece la pena entrar en el aspecto de la innovación (patentes), pues las materias primas –la madera como material ‘vivo’ en oposición al metal (inerte)-, los componentes –cuerdas y arco- y los planteamientos de avance hacen infructuosa la equiparación entre un violín y el saxofón¹³⁵. No obstante, podemos apuntar que el latón

¹²⁹ Vid. SILVELA, Z.: *Historia del violín*, op. cit., 17.

Como ampliación, recomendamos un documento audiovisual –vid. El violín rojo (*The red violin*). GIRARD, J. (dir.); Fichman, N. (prod.); McKellar, D. y Guirard, F. (guion). Canadá, 1998, 124 min: son. col.- que recrea muy acertadamente ese (cerrado) ambiente laboral.

¹³⁰ Vid. ARIZCUREN, E.: *El violonchelo*, op. cit., 154-155.

¹³¹ El siguiente aspecto correlativo es del precio, pero es demasiado evidente para entrar en él. Un instrumento cremonés de 1572 costaba 300fr –vid. PASQUALI, G. y PRÍNCIPE, R.: *El violín*. Buenos Aires, 1952, 53-54-, una suma solamente al alcance de nobles, reyes y el alto clero.

¹³² Cualquiera *luthier* actual puede confirmar que un ejemplar de arco –un violín o una viola- requieren un mes dedicado a su construcción y ensamblaje, y otro para barnizarlos. El cello y el contrabajo, dado su tamaño, algún tiempo más.

¹³³ Sin sobrepasar el primer tercio del *Ottocento*, podemos apuntar que un violín profesional estaría entre los 400fr y 600fr, aunque se podrían conseguir por 200fr con ciertas garantías. (Vuillaume, un constructor que conoceremos en el siguiente apartado no los ofrecía por debajo de ese precio). En cambio, el abanico de precios de Mirecourt estaba entre los 2,50fr y 60fr. Vid. *Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l'industrie*. París, 1829-1832, 398-399; *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, tomo 1. París, 1836, 286 y BLANQUI, A.: *Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827*. París, 1827, 217. (A modo de curiosidad, la fuente editada en 1836 aseguraba que aquel negocio de la región de los Vosgos daba trabajo a 600 personas).

¹³⁴ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 12 y TRANCHEFORT, F.-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 164-165.

¹³⁵ No obstante, huelga decir que, si bien los cordófonos poseían una madurez más que contrastada desde el Renacimiento y Barroco, los manufacturados durante el siglo XIX tuvieron que rendir pleitesía a las necesidades y efervescencias románticas, como la del volumen. Los procedimientos técnicos constructivos para ganar intensidad fueron principalmente el aumento de tensión de las cuerdas –como también hicieron los pianos- y elevar la altura del puente, lo cual implicaba una mayor resonancia de la caja armónica. Otro de los detalles morfológicos que impulsó el *Ottocento* para mayor comodidad de los ejecutantes fue la adopción de la barbada o mentonera. Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 11. El violonchelo también empezó a disfrutar definitivamente en esa época de la pica metálica, existente ya desde

contó con mayor número de registros de ese tipo durante la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio¹³⁶. Más bien, nos interesa seguir prestando atención a los modelos ‘elevados’ y retomar esa idea de sofisticación, éxito, popularidad y prestigio que desprendían los cordófonos, pues nos proporciona un punto de engarce con el saxofón. Tan solo tenemos que volver recurrir a la patente de 1846 y recordar que su autor aseguraba haber encontrado un instrumento “que, por su tono [o timbre] (*voix*), pueda combinarse con las cuerdas, pero que sea más fuerte y más lleno”¹³⁷. En el prólogo del *Método* de Kastner –otra fuente a la que volveremos recurrentemente y en la que estuvo involucrado el dinantés- también se hacía referencia a esta idea¹³⁸, que además se enriquecía colocando al saxofón como ‘puente’ –*le rôle d’intermédiaire ou de concordant*- entre la masa suave (cuerdas) y las fuerte (metales). La cuestión –ya lo hemos apuntado antes- es que el sonido de los instrumentos frotados ha sido (y es) muy apreciado, y asociarse con esa característica resultaría interesante para un producto recién salido al mercado. Adolphe Sax estaba intentando hacer creer que los timbres eran muy parecidos, compatibles –el teórico estrasburgués decía que la invención de su colega no aplastaba o arrollaba a las cuerdas (*si bien qu’il n’écrase point*)- y que además su invención llenaba el (supuesto) hueco que existía entre esos grupos de intensidad. Evidentemente, se trataba de un (buen) argumento publicitario para sacar adelante el advenedizo, aunque tiene bastante de especulación y planteamientos ambiguos.

Así, nos resulta difícilmente creíble que la aspereza de los metales –pronto hablaremos de ello- y la debilidad de las cuerdas hayan sido las causas que provocaron el descubrimiento del saxofón como reza el documento de 1846. Kastner también apuntaba que su amigo de Wallonia había concebido el saxofón estudiando las diferentes naturalezas del timbre de las orquestas (*C’est en étudiant la composition des orchestres et en comparant entr’elles [sic] les diverses natures de timbre que Mr Sax a conçu la première idée du Saxophone*). Igualmente, es complicado dar credibilidad a ese valor ‘intermediario’, ya sea desde el punto de vista de la intensidad como del tono (voz), o una combinación de ambos. A todas luces, el saxofón ofrece una gran potencialidad de volumen, pero controlable, como son los de la trompeta o la trompa –aun mayores- y no se cuestiona su empaste con las cuerdas. Precisamente, es el timbre –ya advertido, como en el capítulo siguiente comprobaremos, por los jurados de las exposiciones y otros observadores- el que requiere más circunspección por parte del ejecutante y el compositor para que su concurso con los frotados no resulte algo postizo.

Tampoco pensamos que existiera una zanja entre esas dos masas sonoras que propugnaba el empresario de Dinant –es un asunto de destreza en la orquestación y pleitesía al lenguaje de escritura- y, mucho menos, que el saxofón pudiera rellenarla. Más bien, se trataba de un argumento comercial para que el instrumento fuera amparado y acogido por la orquesta de sinfonía y de ópera, los feudos exclusivos de los respetados cordófonos. Asimismo, es muy posible que también existiera el propósito de promocionar al saxofón como la variante *outdoors* (en exteriores) de la familia de la cuerda. Esta

el siglo XVII, lo cual le ofrecía más comodidad y un plus de sonoridad. Vid. NAVARRO, F. (Dir.): *El violín*. Barcelona, 2002, 77-78.

¹³⁶ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 396.

¹³⁷ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

¹³⁸ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846].

convicción está basada en que las bandas no cuentan con estas últimas herramientas y sus ‘códigos’ de acceso son más laxos que los de los grupos de sinfonía. De nuevo, Kastner (Sax) nos confirmó este sentido al señalar que las maderas no tenían suficiente fuerza para hacer frente a los metales (*les instruments en bois sont sans force pour lutter contre le chœur des cuivres*) y el saxofón no se dejaría avasallar por ellos (*ne se laissant pas écraser par les plus fortes*).

A todo ello, habría que sumarle el comportamiento exitoso como cuarteto y familia, la idea con la que hemos empezado esta sección¹³⁹. Este concepto es muy importante para el saxofón y lo exploraremos desde varios puntos de vista en nuestro discurso, también desde el frente económico. De todas maneras, el inventor ya lo explicitó en su patente cuando se disponía a hacer una “descripción y nomenclatura de la familia de los Saxofones”¹⁴⁰, pero el *Méthode* de Kastner –1845 o 1846- lo dejó aun más claro (“M^r Sax, l’inventeur en ayant construit une famille entière; si bien que l’échelle générale des sons se trouve embrassée par son nouvel instrument, à partir du *Saxophone bourdon* jusqu’au *Saxophone sur-aigu*”)¹⁴¹. No está claro hasta qué punto ese muestrario estuvo maduro al principio –solo hay que volver a echar un vistazo a la parte final de su documento principal o al manual didáctico del estrasburgués cuando se exponían los diseños-, pero, con el tiempo, cobró mucha fuerza. Además, era una estrategia común a los planteamientos de sus metales –ya lo comprobaremos en el Capítulo 3 y con la saxotromba [saxhorn]- y, no menos importante, con los empresariales. Pero, volviendo a la música de grupo de saxofones, solamente hemos encontrado unos 30 ejercicios –15 de ellos en la editorial de inventor valón- entre las cerca de 350 obras que pudieron escribirse durante de aquel siglo¹⁴². La mayoría (20) convocan al cuarteto central (soprano, alto, tenor y barítono) y tres de ellas tienen acompañamiento de piano. En verdad, son datos bastante exigüos que evidencian la falta de interés por parte de los compositores e intérpretes decimonónicos que no supieron ver la riqueza de esta combinación que tendría que esperar unos cuantos años más para ser explotada¹⁴³.

¹³⁹ No obstante, el ámbito que alcanza la camada del violín es mayor que el de los saxofones. Vid. Apéndice documental II: Dimensiones físicas y ámbito tonal de la familia del saxofón, y más precisamente, su Figura II-2: Ámbito tonal y registro de frecuencias de los saxofones en confrontación con el piano y otros instrumentos.

¹⁴⁰ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

¹⁴¹ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner.

Además, cuando el estrasburgués expuso la tesitura y efecto real (en Do) de los saxofones –vid. Figura XII-2 de ese mismo anexo-, anotó que la habitual ‘camada’ de Mi^b-Si^b se fabricaban también en la paralela de Fa-Do (“Tous les saxophones en Si^b se font aussi en Ut et tous les Saxophones en Mi^b se font aussi en Fa. Dans ce cas l’effet réel est d’un ton plus haut que pour les Saxophones en Si^b y Mi^b”). Esta declaración, más bien intención o deseo, habida cuenta de la escasez de ejemplares de esas últimas tonalidades que han sobrevivido –vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894)-, buscaban ‘acercar’ el saxofón a la orquesta (al estar afinados en Do, entre otras cosas, se evita el transporte y se puede doblar cómodamente otros instrumentos, a saber, flauta, oboe, violín, etc.) y mostrar un (pretendido) poderío fabril (e ingenieril).

¹⁴² Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón. Para ello, hemos tenido en cuenta las variables de zonas “1”, “1?”, “1 o 2” y “1, 2 o 3”.

¹⁴³ Alrededor de un quinto de las de las cerca de 18.250 partituras que hemos recolectado en todas las “zonas” cuentan con el empleo de más de cuatro saxofones, lo cual sí es un porcentaje relativamente optimista.

A modo conclusivo, puede confirmarse que el saxofón quería ser el reflejo sonoro de los cordófonos frotados, tremendamente cotizados no solo desde el punto de vista musical, sino también y sobre todo desde el social e histórico. Adolphe Sax intentó utilizar esta particular vinculación como uno de sus ambiciosos trampolines argumentales y económicos.

1.4.3 Punteados.

Aunque la familia de los cordófonos punteados la componen bastantes miembros y están muy repartidos por toda la geografía, nos interesa centrarnos en aquellos que podamos vincular con el saxofón o compartan características comunes. En este sentido, la guitarra es el más interesante porque ejemplifica la habitual manera decimonónica de entender una misma herramienta musical desde dos puntos de vista alejados, estos son, el popular y el culto. Esta dualidad conlleva que más gente disfrute del instrumento, pero también acarrea ciertos etiquetajes o cargas que pueden socavar la credibilidad del instrumento en ciertos foros. El saxofón también tuvo que hacer frente a un escenario parecido durante la segunda mitad el siglo XIX (y todo el siguiente), pero, antes de entrar en esa reflexión, convendría situar al ejemplar de cuerda para entenderlo mejor.

Sin retroceder demasiado en el tiempo ni entrar en territorios fangosos, resulta contrastado que el paradigma de lo que llamamos guitarra procede de la baja Edad Media. En realidad, el cristianismo de la península ibérica se había apropiado de un elemento cultural ajeno –de los árabes- y lo redefinió para servir a sus propias necesidades e intereses, a la par que lo desvinculaba totalmente de la civilización originaria o, por lo menos, anterior. En este sentido, tuvo una grandísima aceptación por parte de la gente común, además de una acogida propagandística sin precedentes en la literatura (Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Cervantes, Góngora o Quevedo) que desde luego colaboraron a identificar la guitarra como un símbolo iconográfico y sonoro español¹⁴⁴. Pese a toda esta publicidad, los poderosos la consideraban un utensilio vulgar, pues ellos preferían el laúd para poner música a las danzas y bailes de la corte durante el Renacimiento y primer Barroco. Sin embargo, este último instrumento solo retuvo esa atención hasta las postrimerías del siglo XVII¹⁴⁵, cuando los aristócratas necesitaron algo más ‘expansivo’. Los cordófonos frotados coparon eses espacio –funcionaban muy bien y ofrecían un sonido más envolvente- y, especialmente, la ópera se postulaba como el género más atrayente.

Durante el *Settecento*, la guitarra siguió transportando esa ‘mala fama’ y se le achacaba haber sido la culpable de la execración de sus parientes más refinados –

¹⁴⁴ Quizá parezca baladí, pero la cultura actual sigue bebiendo de esas vinculaciones y la banda sonora de las películas no suele ser excepción. En el caso que estamos tratando y en una de las cintas más populares y oscarizadas –vid. El gladiador (*Gladiator*). SCOTT, R. (dir.); Wick, D., Franzoni, D. y Lustig, B. (prod.); Franzoni, D. (guion); Zimmer, H. y Gerrard, L. (música). USA, 2000, 148 min: son. col.-, Rusell Crowe, natural (en la ficción) de la zona extremeña, da vida al ‘hispano’, un personaje sostenido en varias escenas por música de guitarra para acentuar sus raíces españolas.

¹⁴⁵ Paralelamente y en Alemania, la guitarra arrinconó al popular cistro de la región. No obstante, como veremos dentro de poco, las necesidades sociales burguesas volverían a hacer renacer a estos delicados y atractivamente visuales instrumentos que, al igual que ocurre con muchos otros, tienen diversas variedades nacionales –la vihuela sería el equivalente en España- así como versiones de sí mismos que, en el caso del ‘noble’ laúd, pueden ser más reducidas (tiorba) o voluminosas (archilaúd). Vid. DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 142-143.

especialmente, la vihuela-, o ser un instrumento ‘de barbería’ y de esparcimiento¹⁴⁶. De todas maneras, siguió gozando de una gran popularidad y la vinculación con el folklore y el arte hispano –incluso pictórico¹⁴⁷- se intensificó. Afortunadamente, también se cultivó literatura culta (Andrés de Sotos, Antonio Abreu, Víctor Prieto, Federico Moretti y Ferrandiere) y esta versión empezó a interesar a nuevos oyentes (burguesía)¹⁴⁸.

Embarcados en el siglo XIX, el utensilio de 6 cuerdas –se dejó atrás ya definitivamente las cinco dobles para favorecer una línea melódica más clara y romántica- tuvo que acatar las exigencias estilísticas y estéticas imperantes; el primero, la potenciación tímbrica y dinámica. Todos los fabricantes de instrumentos se afanaban por encontrar aquellos ajustes constructivos que hicieran posible que el sonido y su proyección se amplificaran¹⁴⁹. Si bien no fue un instrumento vinculado con las élites creativas europeas, era frecuentado por diversos compositores que, a falta de piano, exhibían el potencial solista o lo utilizaban para acompañar a la voz, p. ej., Schubert. Anterior a él, Boccherini fue también un gran aficionado, y el propio Paganini o Berlioz hacían uso de ella cuando la situación lo exigía¹⁵⁰, o necesitaban de sus servicios como un cómodo y transportable instrumento polifónico para componer. Precisamente, su portabilidad es uno de los valores más interesantes no solo para los creadores, sino para aquellas familias burguesas que no solo la utilizaban en casa (*domestic setting*), sino que la acarreaban *al fresco* –al campo o al parque- donde amenizaba picnics y escoltaba al canto¹⁵¹.

Huelga decir, la ópera del *Ottocento* supuso una tremenda fuente de inspiración para composiciones solísticas –p. ej., las famosas y descriptivamente nominales *Rossinianas* de Mauro Giuliani (1781-1829)-. En España, también era habitual que la guitarra actuara *a solo* y amenizara con danzas o seguidillas los tiempos muertos de las Zarzuelas¹⁵².

¹⁴⁶ Evidentemente, esa masificación fue posible porque, como decía Cervantes en *El celoso extremeño*, la guitarra era “el más mañero [fácil] y menos costoso de los instrumentos”.

¹⁴⁷ Posiblemente, el mejor ejemplo de aquella época es “El majo de la guitarra” (1779-80) de Goya. Vid. GRUNDFELD, F-V.: *The art and times of the guitar*. NY/Londres, 1969, 175.

¹⁴⁸ Vid. PÉREZ, P.: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid, 2003, 56-67.

¹⁴⁹ La guitarra de los siglos anteriores –estrecha y profunda- se convirtió en un instrumento con mayor anchura y no tan hundido, con curvas más pronunciadas en los costados. La tapa armónica se reforzó con un costillar de pequeñas barritas de madera dispuestas en abanico, lo cual favoreció la difusión concreta del sonido. Definitivamente, la o las rosetas labradas dieron paso a un simple orificio (la boca). Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 42.

De entre todos los constructores europeos de estas fechas, destacan las guitarras de la familia Pagés de Cádiz, cuya calidad en su fabricación no solo viene corroborada por referencias españolas, sino también extranjeras. Vid. PÉREZ, P.: *Dionisio Aguado*, op. cit., 40-42 y MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 21.

¹⁵⁰ El propio creador de La Côte-Saint-André decía que era difícil escribir para guitarra sin conocer el instrumento –compuso 36 piezas originales, no obstante-, amén de ser una herramienta que pecaba de exigua sonoridad y que ‘solo’ servía para el lucimiento individual. Vid. TURNBULL, H.: *The guitar from the Renaissance to the present day*. Londres, 1974, 87 y GRUNDFELD, F-V.: *The art and times of the guitar*, op. cit., 192.

¹⁵¹ Una de las fuentes iconográficas más célebres es *Die Familie Copenrath bei einer Kahnpartie* (La familia Copenrath en una fiesta a bordo de un bote) del pintor Johann-Christoph Rinklake, una representación de la idea donde aparece una guitarra-lira –uno de los instrumentos preferidos de la burguesía alemana- entre las manos de una joven. Vid. PAFFGEN, P.: *Die Gitarre*. Mainz, 1988, 143; y TYLER, J. y SPARKS, P.: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classic Era*. Oxford, 2002, 199-200.

¹⁵² Vid. PÉREZ, P.: *Dionisio Aguado*, op. cit., 24.

Igualmente, parece demostrado que este cordófono atrajo el interés de los amateurs por aprenderlo, lo que a la vez creó unas canalizaciones (mercado) de enseñantes y manuales¹⁵³. En Londres, por ejemplo, las lecciones individuales (*singles*) en la Academia de Canto costaban £0,7, mientras que un total de 24 clases repartidas dos veces a la semana (*quarters*) aumentaba el precio a £6¹⁵⁴, en verdad, una ‘matrícula’ muy cara. La fama europea de los guitarristas españoles provocó que se editaran a ese lado del Canal de la Mancha bastantes métodos –Chabrán (1795, 1813 y 1816), Sola (1819) o Rosquellas (1820)-, lo cual confirmaría la hegemonía hispana en el aspecto musical ‘culto’ de este instrumento¹⁵⁵. Sin embargo, en la capital de Francia estaban fascinados con Fernando Sor¹⁵⁶, al que Fétis calificó como “el Beethoven de la guitarra”¹⁵⁷. En todo caso, la idea que queremos expresar es que Europa ‘permitió’ a aquel –y a otros guitarristas¹⁵⁸- despuntar, no solamente por razones profesionales¹⁵⁹, sino también porque exportaban la atmósfera española a través de ese instrumento. Dicho de otra manera, la guitarra complementaba sonoramente el *imaginarium* de España que estaba siendo fabricado por los viajeros románticos y que gustaba tanto leer, compartir y evocar en los salones de la mesocracia de París¹⁶⁰.

No obstante, si tuviéramos que destacar el aspecto más característico del uso burgués de la guitarra, este sería el de la decoración, que se multiplicó casi exponencialmente con la injerencia ‘genética’ de los otros cordófonos punteados. Como es bien sabido, gran parte del poder de las personas con influencia se basa en la proyección de sí mismas sobre las demás. Aquel reflejo se sustenta sobre acciones o elementos que les envuelvan en un ambiente pretendidamente sofisticado y exclusivo, un sistema teatralizado que les ayuda a seguir escalando posiciones, mostrar sus logros o conseguir clientes. En este sentido, la guitarra europea se convirtió en un sobresaliente exponente de ornato mobiliario de la *high life* (alta sociedad) al absorber y combinar las características morfológicas de varios instrumentos a la vez, a menudo, debe añadirse, de forma muy efectiva y original. Además, permitía involucrar en la representación a otros miembros del núcleo familiar del sujeto y completar así la exteriorización de las consecuciones profesionales y, más en este caso, personales. Permittiéndonos retroceder

¹⁵³ Vid. COELHO, V-A.: *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge, 2003, 171.

¹⁵⁴ Vid. BUTTONS, S.: *The guitar in England (1800-1924)*. NY/Londres, 1989, 18.

¹⁵⁵ Italia, Alemania, Francia, Polonia y Austria se alinearían, por este orden, como los otros países más punteros Vid. *Ibid.*, 29 y 47-96. (Precisamente, un guitarrista italiano –Mauro Giuliani- participó en la capital austriaca como uno de los artistas oficiales de las celebraciones del Congreso en Viena. Vid. TURNBULL, H.: *The guitar from the Renaissance*, op. cit., 85-88).

¹⁵⁶ Como es bien sabido, este músico se trasladó de Barcelona a Madrid, y de ahí a París para brillar como virtuoso, compositor y pedagogo –su Método es de 1830-, no sin antes afrancesar –o catalanizar, según otros- su apellido (Sors) para tener menos reticencias profesionales en el Hexágono. Vid. TURNBULL, H.: *The guitar from the Renaissance*, op. cit., 83-85 y GÁSSER, L. (Ed.): *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid, 2003, 7 y 75-76.

¹⁵⁷ Vid. GRUNDFELD, F-V.: *The art and times of the guitar*, op. cit., 179-182.

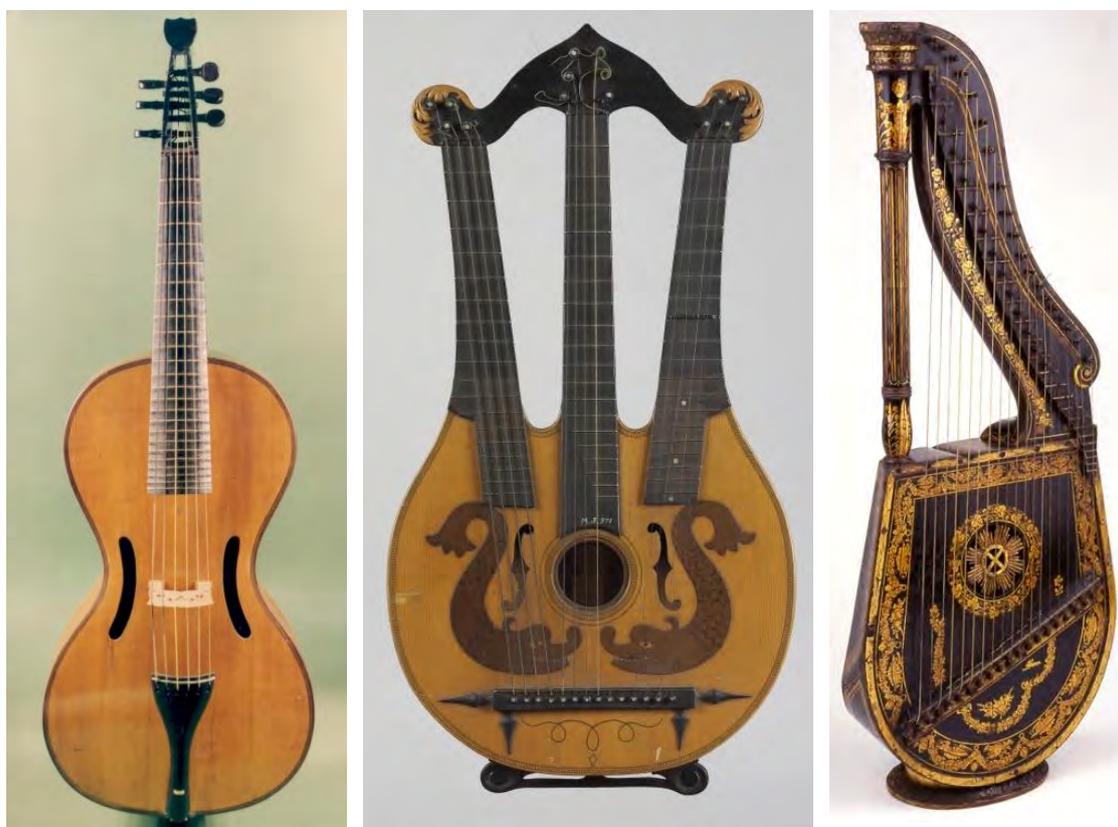
¹⁵⁸ Dionisio Aguado (1784-1849) o Antonio de Torres Jurado (1817-1892) son dos ejemplos más que nos interesa señalar porque a la par de compartir escenarios, ambos intentaron acercarse al ámbito burgués, el primero con su famoso, caro y prescindible trípode (1836) y el segundo como fabricante de ejemplares de calidad. Vid. GRUNDFELD, F-V.: *The art and times of the guitar*, op. cit., 190 y PÉREZ, P.: *Dionisio Aguado*, op. cit., 230 y 232-235.

¹⁵⁹ Otra de las pruebas que avalan esta tesis está en que la guitarra, excepto por su versión acompañante de vocalistas, no participó como instrumento *a solo* en los Conciertos Espirituales de París –vid. TYLER, J. y SPARKS, P.: *The guitar and its music*, op. cit., 199-200-, termómetros de los gustos y reuniones más elitistas de la burguesía decimonónica francesa.

¹⁶⁰ La ópera *Carmen* –vid. PIÑEIRO, J-M.: “El discurso libertario de *Carmen* de Bizet”. *Mina III*, s.v., n.º 2 [mayo-diciembre] 2010, 32-33- fue otro de los exponentes visuales y sonoros de esa representación.

hasta el Barroco para entenderlo mejor, Luis XIV encargó guitarras e instrumentos con acabados muy cuidados para sus descendientes y, sobre todo, para sus hijas¹⁶¹. Esta calculada vinculación femenina se ha extendido hasta la actualidad –el piano es otro excelente conductor de la idea¹⁶²- y ha sido constantemente recurrida por esos padres con dinero que utilizaban a sus niñas como elemento decorativo en sus fiestas y *displays* sociales. Pero, como decíamos, aquel *revival* y proliferación de ejemplares de fantasía fue generalizado¹⁶³ y tuvo numerosos afluentes. El arpegione es muy famoso¹⁶⁴, pero tenemos otros ejemplares como la guitarra-lira, arpa-lira, arpa-laúd-lira, arpa-guitarra, arpa-laúd –la *dital-harp* de Edward Light fue la ‘versión’ más popular¹⁶⁵-, guitarra-laúd (guitarra periforme), lira-cistro, etc. (vid. Figura 14), por no entrar en los de tecla percutada compuestos, a saber, arpa-clavicordio o cistro de teclas.

FIGURA 14: Arpegione (guitarra-violonchelo) (ca. 1824) de Johann-Georg Stauffer (Viena), arpa-lira (*Harpolyre*) construida en Francia (ca. 1830) y *dital-harp* de Edward Light (ca.1820).



FUENTES: Ejemplares originales procedentes del DE-Leipzig-MMI (Foto: Karin Kranich), DE-Nuremberg-GNM y UK-London-RAM.

¹⁶¹ Vid. EVANS, T. y EVANS, M-A.: *Guitars. Music, history, construction and players from Renaissance to Rock*. NY/Londres, 1977, 135-143 y STEHMAN, J.: *Historie de la music européenne*. Verviers, 1964, 117. El arpa fue otro de los instrumentos típicos de la aristocracia y usualmente empleado por las mujeres. Vid. KENDALL, A.: *Musical instruments*. Londres, 1985, 42-43.

¹⁶² Vid. ROUSSELIN-LACOMBE, A.: “Piano et pianistes”, op. cit., 128-129.

¹⁶³ Académicamente, esta moda se conoce como la *Baroque Glory*, con la que, por un lado se hace referencia indirecta a épocas pasadas de despegue y asaz utilización (Barroco, cuando la guitarra ‘desbancó’ al laúd) y, por otro, se caracteriza al componente decorativo sin precedentes.

¹⁶⁴ Este instrumento fue inventado por Johann-Georg Stauffer (1778-1853) en la capital austriaca en 1823 y resultó ser una suerte de guitarra-violonchelo, guitarra de arco o una viola baja con afinación de guitarra que, gracias a Schubert y su popularmente *Sonata D821* (1824) cuenta con el apoyo de un ‘grande’.

¹⁶⁵ Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 166.

Numerosos instrumentos del anterior párrafo compartían la fascinación estética de versionar ejemplares de inspiración clásica y de la Grecia antigua. Nada mejor que la imagen y la música de una lira o un arpa para evocar los valores de orden y equilibrio, pilares que la burguesía también acariciaba cuando le interesaban¹⁶⁶. Si este trabajo concluyese al final del siglo XX, el saxofón ofrecería una correspondencia en las antípodas, pues, con la carga que adquirió durante esa centuria, representaría rebeldía y subversión¹⁶⁷. De todas maneras, no tenemos que dar saltos tan grades, pues el *Ottocento* ya lo etiquetó –lo iremos comprobando– como instrumento de banda (militar).

Retomando la idea con la que empezamos esta sección, la de instrumentos que sostienen su existencia sobre un pie popular y otro culto, parece confirmarse que la guitarra fue –y es– uno de ellos. Paralelamente, el saxofón intentó dar salida a una versión cuidada de sí mismo que no acabó de despuntar, pero, en cambio, encontró refugio en las formaciones musicales armadas y luego en las civiles. Nos falta información al respecto –en los Capítulos 4 y 5 comprobaremos mejor ese encasillamiento–, mas, todo apunta a que ese exiguo cobijo fue una de las causas de la falta de repertorio cuantitativo y cualitativo. Las aptitudes sonoras del instrumento –líricas y mecánicas– y el resto de factores adyacentes –obligatoriedad de su presencia, p. ej.; ya veremos el del precio– resultaron satisfactorios para que esas agrupaciones le abrieran sus puertas. Sin embargo, como decimos, ese asentamiento también hizo que el saxofón encajara ciertos efectos adversos –o, más bien, acusara la falta de complementarios–, y así se trabó una rígida asociación con las bandas y su lenguaje. Los compositores lo entendieron así¹⁶⁸, y el público lo identificó de igual manera porque lo veían y escuchaban en los parques, quioscos y paradas. Simétricamente, la gente estaba acostumbrada a disfrutar de la guitarra en el cante, el flamenco o en similares ambientes folklóricos o festivos.

Para apuntalar más esta reflexión, podemos volver al *Novecento* y recurrir al Jazz¹⁶⁹, un lenguaje con el que numerosos compositores –y el propio *imaginarium* colectivo– han identificado al saxofón debido a la tremenda empatía que les une. Sin embargo, ese nexo tan exitoso ha eclipsado su concurso en otras corrientes más ‘clásicas’ de ese siglo¹⁷⁰. Parte de las causas provienen del abordaje técnico en la ejecución, es decir,

¹⁶⁶ Vid. PRICE, R.: *A social history of 19th-century France*. Londres, 1987, 111-112 y RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985, 141 y 148.

¹⁶⁷ Nuevamente, el cine –vid. El club de los poetas muertos (*Dead Poets Society*). WEIR, P. (dir.); Haft, S., Witt, P-J., Thomas, T., (prod.); Schulman, T. (guion); Jarre, M. (música). USA, 1989, 124 min: son. col. nos ofrece un ejemplo muy simbólico al incluir al saxofón en las reuniones de esa sociedad secreta juvenil.

¹⁶⁸ Claude Debussy, que tendrá un lugar especial en el apartado final, comentaba (agosto de 1903) en una carta a uno de sus amigos que había recibido el encargo de una obra para saxofón y que estaba desorientado para abordarla. El autor *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pelléas et Mélisande* o *La mer* decía que “el saxofón es un animal de caña (*animal à anche*) con cuyos hábitos no estaba familiarizado (*dont je connais mal les habitudes*)” y se preguntaba “si [el instrumento] casaba con la dulzura romántica de los clarinetes o más bien con la ironía vulgar (*un peu grossière*) del sarrusofón (o contrafagot)”. Pero, se mostraba partidario de hacerle “murmurar melancólicas frases, bajo [o, más bien, contra] los toques de caja (*sous des roulements de tambour militaire*) ya que “seguramente, al saxofón, como a la Gran Duquesa, le debían gustar los militares (*Le saxophone, comme la Grande-duchesse, doit aimer les militaires*)”. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. París, 2005, 758-759.

¹⁶⁹ Epitomizando al máximo, el Jazz conlleva un tratamiento particular de las sonoridades –derivadas de la imitación de las voces humana y animal–, una valoración específica de los ritmos y, deberíamos agregar, un componente de improvisación.

¹⁷⁰ El compositor Christian Lauba (n. 1952) –vid. Entrevista a Christian Lauba en el Conservatorio de Burdeos, Francia, el 29 de abril de 2004– nos comentó que creadores de primera línea como György Ligeti (1923-2006) con el que trabajó durante una temporada excluían al saxofón de sus obras por ser un instrumento asociado naturalmente al Jazz. Aun más directo, el americano John Adams (n. 1947) nos dice

los procedimientos y métodos que se utilizan para servir a esa manera de expresarse y que son característicos a un estilo, pero no a otros. El rasgueo de la guitarra tampoco es el único abordaje al instrumento¹⁷¹, pero sí el más popular, y probablemente haya favorecido ese enfoque folklórico, festivo o directamente vulgar. De todas formas, el utensilio de 6 cuerdas aun tuvo esa doble sustentación en el siglo XIX; en cambio, la invención de Adolphe Sax avanzó con un pie más largo que otro, lo cual le hizo ir cojo durante la centuria siguiente. Otros utensilios –el piano, el violín o el clarinete- también beben en varios foros –algunos muy ‘desaseados’-, pero tienen varias versiones solventes de ellos mismos que complementan un abanico más rico y equilibrado, y que además destruyen fácilmente las calificaciones estereotipadas y simplificadoras.

1.5 Aerófonos.

1.5.1 Brass.

Como ya se ha aclarado en la introducción de este capítulo, la taxonomía de los instrumentos de música nos obliga a destinar flexibilidad y sentido común cuando utilizamos patronímicos *a priori* cerrados como “madera” o “metal”. Así, la flauta travesera se hace de latón y pertenece a la primera familia; y existen miembros de la segunda cuyo principal continente es la madera –p. ej., el serpentón- o tienen antepasados hechos de hueso, conchas marinas o cañas¹⁷². Además, ciertas herramientas pueden englobarse en uno u otro conjunto dependiendo del enfoque que estemos considerando. El saxofón es una de estas últimas, porque, aunque su versión práctica tiende a sindicarlo del lado de los clarinetes y oboes, todo lo que engloba a su fabricación está vinculado con el metal, su tratamiento y su maleabilidad.

Esta anacrónica –pero relativamente útil y cómoda- apelación viene siendo arrastrada desde la Edad Media, donde los constructores se dividían en esas dos especialidades obedeciendo a los criterios que hacen referencia no solo a la materia prima de base, sino a procedimientos manufactureros compartidos. Paralelamente, y de aplicación efectiva si estudiamos aquella época, es habitual sobreponer otra nueva separación atendiendo al marco colectivo de utilización –música baja, alta o heráldica-,

–vid. <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-28980993>> (con acceso el 10 de diciembre de 2018)- que “cuando la gente lo escucha lo asocia instintivamente con la música popular, o el Rhythm & Blues, o el Jazz. Es casi imposible disociarlo (*When people hear it they immediately connect, even unconsciously... with popular music, whether it's blues, or R&B, or jazz. It's almost impossible to divorce one's awareness of the sax sound*)”. Y, para estribar la idea, comentaba que cuando “lo escuchas también evocas esas conexiones –el New York urbano y su gente y niños y el Jazz... sexo, drogas y violencia (*That's so iconic and when you hear that you just make all of these connections, urban New York and street people and kids and jazz... sex, drugs, and violence*)”. “El saxofón, como la guitarra eléctrica, lleva implícito un mensaje cultural (*The saxophone, just like the electric guitar... carries that cultural message with it*)”.

¹⁷¹ Aunque ya lo hemos apuntado, la otra familia de cordófonos –el violín, la viola o el cello-, si bien eran generalmente tocados con el arco, se les podía atacar de forma punteada o rasgueada igualmente. Recurriendo nuevamente al cine –vid. *Master and Commander*. Al otro lado del mundo (*Master and Commander*). WEIR, P. (dir.); Goldwyn, S., Weir, P., Henderson, D. (prod.); Weir, P., Collee, J. (guion); Davies, I., Gordon, Ch. y Tognetti, R. (música). USA, 2003, 132 min: son. col.-, Jack ‘el afortunado’ (John Aubrey), capitán del barco que encarna Russell Crowe, y el médico de abordaje, Stephen Maturin (Paul Bettany) interpretan dos amateurs de la música aficionados al violín y al chelo que, en determinadas fases de la película, tañen estos instrumentos de forma no convencional.

¹⁷² Vid. BAINES, A.: *Brass instruments. Their History and Development*. NY, 1993, 37-53; MITCHELL, T-C. (Edit.): *Music and civilisation*. Londres, 1980, 13-28 y 63-77; y, especialmente, CHAGOT, Ch.: “Les cuivres de la préhistoire et de l’antiquité”. *Larigot*, s.v., nº 60 [diciembre] (2017), 28-48.

aunque el ‘ingrediente’ más notable sea el acústico¹⁷³. Así, los aristócratas, nobles y cortesanos empleaban herramientas de intensidad reducida (guitarras, laúdes, salterios, etc.) en el recogido ambiente de las habitaciones de sus residencias y palacios, mientras que otro grupo de personas disfrutaban en exteriores con los aires y danzas generados con flautas, *chalmes*, gaitas, dulzainas, etc. Obviamente, este último entorno exigía un mayor volumen para vencer la ausencia de reverberación y el ruido ambiente. Los metales también eran efectivos al aire libre, pero se clasifican en otro grupo aparte por una sencilla y reveladora razón, a saber, su importancia social y política.

Es decir, lo que se ha venido llamando música heráldica es una manera de entender la asociación de esas de herramientas de señal con el poder, creándose para ellas un estamento privado porque su pertenencia a la “alta” o de exteriores no era suficiente ni les proporcionaba esa pretendida dignificación. Esa posición venía forjándose desde tiempos antiguos donde los ancestros de estos instrumentos servían para anunciar la presencia o llegada de mandatarios y autoridades –también religiosas-, o acompañaban al hombre a la batalla¹⁷⁴. Trompas, bugles, añafles y, sobre todo, el binomio de trompetas y atabales, han estado presentes en momentos ceremoniales de pompa y circunstancia¹⁷⁵. Parte de esta herencia histórica acompañó a sus coetáneos a lo largo de los siglos y, desde luego, no se perdió durante el *Ottocento*.

FIGURA 15: Trompa natural de Charles Kretschmann (ca. 1830) con sus tonos o tonillos intercambiables.



FUENTE: Instrumento original perteneciente al US-Boston-MFA.

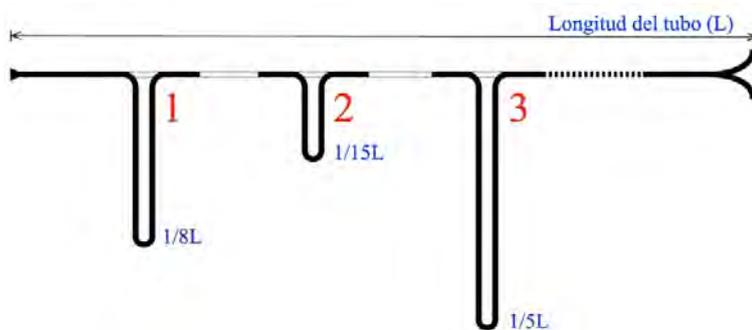
¹⁷³ Vid., entre otras, PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901, 92; SALAZAR, A.: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid 1954, 73; id.: *La música como proceso histórico de su invención*. La Habana, 1987, 77 y LÓPEZ, J-M.: *Breve historia de la música*. Madrid, 2011, 103-107.

¹⁷⁴ Vid. FERRANDO, E. y YERA, F-J.: *El trombón*. Madrid, 2005, 24-27.

¹⁷⁵ Vid. WINTERNITZ, E.: *Musical instruments*, op. cit., 30-31.

Otro de los aspectos definatorios de esa última centuria fue la *valve era*, es decir, la carrera hacia la invención, perfeccionamiento, difusión y comercio de válvulas – pistones o cilindros son las dos versiones más conocidas¹⁷⁶- en los instrumentos de metal. El aumento del nivel de la tecnología –como se ha dicho y dirá a menudo- sobre el trabajo del metal, amén de la precisión sobre esas canalizaciones, fueron las claves para que estos ‘reguladores del paso de aire’ aparecieran¹⁷⁷. Anteriormente a estas adendas, y sin entrar en cuestiones organológicas y acústicas complejas que no vienen al caso –recuérdese que estamos tratando especímenes ‘unidimensionales’ que siguen naturalmente el patrón o serie armónica-, los *brass* construían el resto de las alturas a partir de la pericia del ejecutante sobre la propia columna gaseosa, la garganta y, especialmente, sus labios. De todas maneras, esa gama de notas que se podían producir estaba (está) físicamente ‘limitada’ (condicionada), aunque se emplearan técnicas de dudosa eficacia, como la que hoy llamamos *bending* –es decir, ‘doblar’ los sonidos- o, también, introducir la mano en la campana, procedimiento que fue habitual en las trompas.

FIGURA 16: Esquema básico del funcionamiento de las tres válvulas.



FUENTE: Elaboración propia.

La cuestión, para situarnos, es que los metales del comienzo del siglo XIX contaban con tres formas ‘principales’ para cambiar de frecuencias¹⁷⁸, a saber, la inserción de tramos de tubo adicionales (vid. Figura 15), deslizamiento de encaje –p. ej., el trombón de varas, ampliamente conocido y que se utilizaba hacía tiempo (el principio de acción, huelga decir, es el movimiento de un tubo dentro de otro tubo [*tubes fitting into tubes*])– y la que acabamos de introducir (válvulas). Básicamente, todos alargaban y acortan la longitud de la cañería, pero los últimos –pistones o cilindros- ofrecían más garantías de facilidad, rapidez y afinación, y normalmente eran tres porque resultaba lo más ‘económico’¹⁷⁹ (vid. Figuras 16 y 17). No vamos a entrar en las sombras y polémica

¹⁷⁶ Normalmente, se reserva “cilindros” cuando existe un movimiento de rotación en el mecanismo, aunque tampoco es una garantía como pronto veremos en las patentes de Adolphe Sax.

¹⁷⁷ Vid., entre otras, MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 1-2, 119-123 y 137.

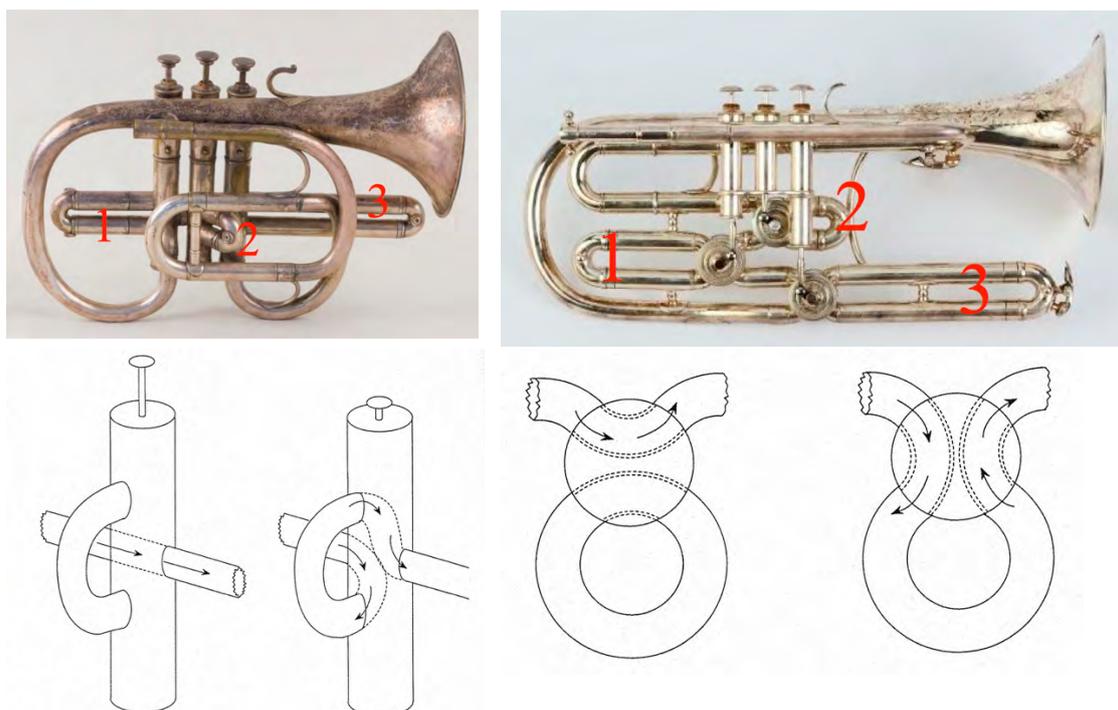
¹⁷⁸ Otras más secundarias podrían ser la disposición de llaves sobre el cuerpo del instrumento –ya se conocía desde antaño, como pronto veremos en la trompeta- o el empleo de ciertos engranajes para corregir rápidamente la tonalidad, por ejemplo, los del tipo de la trompa que llamamos “de invención” u “omnitónicos” y a los que enseguida también volveremos.

¹⁷⁹ Todo instrumentista de esta familia sabe que utilizando combinaciones de esos tres pistones (el primero hace más largo el tubo en $1/8$ aprox. de su longitud, lo que corresponde a un tono en términos de afinación; la proporción del segundo es de $1/15$ y un semitono; y el tercero es $1/5$ y tono y medio; en total 6 semitonos) se llena cromáticamente la distancia de quinta entre el primer y segundo armónico –de Sol a Do- y las distancias menores entre los concordantes superiores. (Agradezco a mi amigo y compañero Pablo Ordóñez Martín sus aclaraciones sobre el funcionamiento de estos mecanismos).

Huelga decir que existen y existieron especímenes instrumentales hasta con 12 válvulas –Adolphe Sax, ya lo veremos más adelante, fue uno de los constructores que los fabricó y promocionó- con varios propósitos complementarios y de transporte que complican las mezclas y equilibrios entre las frecuencias base.

de aquel descubrimiento originario de Alemania (ca. 1814-16) y que se disputaron dos músicos, Friedrich Blühmel y Heinrich Stölzel¹⁸⁰, pero fue tan acertado que inmediatamente aparecieron desarrollos, progresiones y variantes por todo el continente europeo y en USA¹⁸¹.

FIGURA 17: Cornetas de John Pask (ca. 1845) con válvulas o pistones “Périnet”¹⁸² (izquierda) y de J. Higham (ca. 1866) con cilindros rotatorios (derecha) –ambas sin boquillas-, con indicación en números (1-2-3) de las tuberías o bombas que son abiertas cuando se activan los pulsadores; amén de su correspondencia esquemática (abajo).



FUENTES: Elaboración propia (números superpuestos) a instrumentos originales procedentes del UK-London-RAM y UK-Edinburgh-MM (arriba); y MYERS, A.: “Design, technology and manufacture since 1800”, en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Eds.)] *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 124-125¹⁸³.

¹⁸⁰ Vid. DAHLQUIST, R.: “Some Notes on the Early Valve”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 33 (1980), 111-124 y ERICSON, J-Q.: “Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 9 (1997), 63-82.

¹⁸¹ Entre otros, John Shaw, de Inglaterra, 1824; Nathan Adams, de Massachusetts, 1824; Ludwig Embach, de Austria, 1825; Josef-Felix Riedl, de Holanda, 1832; o los franceses Pierre-Joseph-Emile Meifred, 1834 o Etienne-François Périnet, 1839 –vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 76-77-, los cuales volveremos a rescatar cuando vengan al caso.

¹⁸² Para conocer las primeras y posteriores aplicaciones de este ‘sistema’, vid. CHAGOT, M. y CHAGOT, Ch.: “Cornets modèle Halary et premiers pistons Périnet”. *Larigot*, s.v., nº 63 [abril] (2019), 6-25.

¹⁸³ Los organólogos que se acercan a estos mecanismos suelen clasificarlos en 6 tipos, a saber, de Stölzel (*Stölzel valve*), vienes (*Vienna valve*, también llamadas *double-piston valve*), con su variante de “diseño belga” (*système belge*), berlinés (*Berlin valve*) y Périnet (*Périnet valve*); a las que sumaríamos los [cilindros] rotatorios (*Rotary valve*). *Grosso modo*, los pistones del primer modelo caen verticalmente de forma muy pronunciada y crean también recodos acusados; el segundo y tercero dan paso a conductos dobles con un solo pulsador; el cuarto tiene una caja de pistón ancha para dar cabida a dos ángulos rectos que se relacionan en un bucle o *looping* –este fue el más utilizado por Adolphe Sax-; y el quinto viene a ser una mejora significativa del primero mediante la suavización de las cañerías. Este último y los rotatorios son los sistemas más empleados hoy día, aunque existieron incontables derivadas de los anteriores e, incluso, ‘especies’ alejadas como las de pistones cruzados (*cross-section pistons*), conductos desplazados (*moving vanes inside the windway*), discos rotatorios (*rotating disks*), pistones encerrados (*pistons enclosed in the windway*), etc. Vid. <<http://www.homepages.ed.ac.uk/am/itt/ittb.html>> (con acceso el 4 de febrero

Otro asunto introductorio que conviene dejar planteado y que ya hemos advertido más arriba es el de la terminología. La tremenda cantidad de *brass* y los intereses de toda índole que tiran de ellos –económicos, históricos, territoriales, lingüísticos, académicos, etc.- hicieron y siguen produciendo que la comunidad que los tañe o estudia no se ponga de acuerdo en una apelación compartida. Aunque vamos a ir desarrollando la idea a lo largo de esta sección y los Capítulos 3 y 4 serán muy esclarecedores, conviene establecer unos mínimos con los que identificarlos. El primero y uno de los más usuales es la utilización de boquillas en forma de taza –copa suele decirse para los del patrón de la trompa; embudo acercándonos a la camada de la tuba-, recibidores del primer elemento que entra en vibración (los labios)¹⁸⁴. Una segunda caracterización proviene del tubo, no solo teniendo en cuenta su longitud de la que ya hemos hablado, sino del tipo de sección, a saber, de predominancia cilíndrica –favoreciendo un timbre más directo o brillante- o cónica –que acrecienta la ‘dulzura’ del sonido-. Y, como tercer determinante, añadiríamos la forma de la campana o pabellón terminal, que también tiene cierta influencia (morfológica y de proyección), aunque relativamente menor que las otras dos.

De todas maneras y entrando ya en materia, vamos a repasar individualmente los *brass* que tienen alguna vinculación –casi todos secundaria- con el saxofón, para después centrarnos en una perspectiva de conjunto más ilustrativa. Convendría empezar por el serpentón, un instrumento construido en madera y recubierto de cuero que debe su nombre a su similitud formal con los ofidios, pero que lejos de toda percepción peyorativa, fue muy popular y querido en las bandas militares y en la música de iglesia¹⁸⁵. Si damos crédito a François-Joseph Fétis, aquel aerófono fue con el que Charles-Joseph Sax descubrió sus dotes de fabricante (*Ce coup d'essai décida plus tard de sa vocation*), pues se supone que un amateur le prestó un ejemplar de Bauduin [sic] y sobre este construyó uno propio para poder participar en una banda (*Société d'harmonie*)¹⁸⁶.

Sin entrar en determinados detalles sobre el serpentón –se le añadieron llaves para alcanzar más alturas-, fue progresivamente sustituido por el oficleide, cuya robustez, prestaciones y ergonomía eran más efectivas para los desfiles castrenses¹⁸⁷. El fondo de mayor interés con estos dos instrumentos –vid. Figura 18- es que resultaron criticados en

de 2020); KAMPMANN, B.: “Les systèmes de pistons des instruments de musique à vent”. *Larigot*, s.v., nº 3 [octubre] (1988), 15-18; nº 4 [enero] (1989), 14-19; nº 6 [noviembre] (1989), 16-17 y nº 7 [marzo] (1990), 14-21; CIZEK, B.: *Instruments de Musique*. París, 2003, 166-167, 174-175 y 177-178; y MYERS, A.: “Design, technology and manufacture”, op. cit., 121-126.

¹⁸⁴ Últimamente está ganando fuerza la invocación a esta familia no desde el metal, sino como *lip-vibrated instruments* o *lip-driven Brass instruments*. Vid. FLETCHER, N-H. y ROSSING, T-D.: *The Physics of Musical Instruments*, op. cit., 401-459.

¹⁸⁵ Vid., entre otras, TOUROUDE, J-D.: “Compte rendu du colloque « le serpent sans sornettes »”. *Larigot*, s.v., nº 49 [febrero] (2012), 5-11; BEVAN, C.: *The Tuba family*. Winchester, 2000, 68-79 y 110-113; MITCHELL, T-C. (Edit.): *Music and civilisation*. Londres, 1980, 135-179 y PALMER, P.: “In defense of the serpent”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 2 (1990), 132-186.

¹⁸⁶ Vid. FÉTIS, F-J.: *Biographie universelle*, op. cit., tomo 7, 411-412.

¹⁸⁷ Quizá no esté de más decir que el paradigma base del serpentón –tubo largo cónico de madera con agujeros y boquilla de taza- también podía encontrarse en otras formas presumiblemente más ergonómicas, como la del fagot. Así, surgieron otras variantes como el fagot ruso –también apelado directamente serpentón recto (*serpent droit*)-, quizá la más habitual, a veces combinando partes de metal y madera –o solo de latón-, y terminaciones muy visuales como cabezas de dragón. Huelga decir que ese adjetivo eslavo no tiene nada que ver con el origen, sino que seguramente proceda de la deformación del apellido de uno de sus primeros fabricantes, Rust, de Lyon. Vid., entre otras, [LEJEUNE, J.:] *The Virtuoso Ophicleide*. Lieja, 2015, 19-22; YOUNG, P-T.: *The Look of the Music: rare musical instruments 1500-1900*. Seattle/Vancouver, 1980, 219-220 y [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maitre Guy Laurent*), subasta celebrada en Vichy el 7 de abril de 2018, s.p. [10-11] [lotes 282 a 286].

la patente del saxofón (1846), aduciendo que eran demasiado ásperos (*durs*). Es más, el creador de Dinant señaló directamente al oficleide, que “produce un sonido tan desagradable que [su uso] es rechazado [está prohibido?] en salas cerradas, ya que su tono no se puede modificar (*produit un son d’une nature si désagréable qu’on est obligé de la bannir des salles fermées, faute d’en pouvoir modifier le timbre*)”. Dejando de lado esta valoración tan opinable, se trataba más bien de aportar una (forzada) argumentación publicitaria para desplazar a ese metal –cuya fabricación era libre- y que el invento del valón ocupara su espacio. Posteriormente entraremos más a fondo en el documento, pero es evidente que los nuevos advenedizos pretendían echar a codazos a los compañeros menos preparados, una idea que ya hemos introducido en la sección de la voz.

FIGURA 18: Serpentón en Do (?) (ca. 1801-12) de Baudouin [sic] (izquierda), oficleide en Do (ca. 1840-45) de Metzler & Company (centro) y ejecutante de oficleide (derecha).



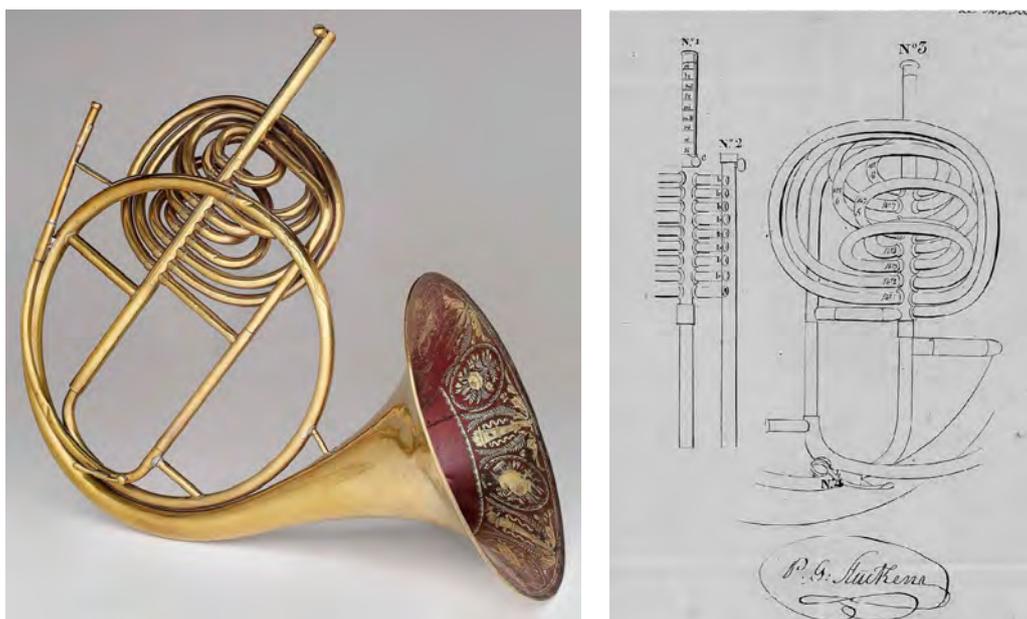
FUENTES: Ejemplares originales pertenecientes al US-Vermillion-NMM y BERR, F. y CAUSSINUS, V.: *Méthode d’ophiclède*. París, s.d. [ca. 1840?], s.p. [1].

Otro miembro que merece estar en esta redacción es la trompa, probablemente el instrumento más difícil de esta familia desde el prisma de la ejecución. Podríamos alegar cierta conicidad en el tubo para relacionarlo con el saxofón, pero es un acercamiento bastante raquítico. Preferimos rescatar nuevamente al padre de Adolphe Sax porque estuvo muy involucrado en la manufactura de este aerófono tan ‘saludable’¹⁸⁸ y con el que tenemos un ejemplo de los procedimientos comerciales más corrientes de la Revolución Industrial, a saber, la cesión de propiedad intelectual. Charles-Joseph protegió (1825) una exitosa versión de lo que llamamos trompas “omnitónicas” –vid. Figura 19-, es decir, con facultad para tocar en varias o todas las tonalidades mediante diversos mecanismos. El funcionamiento de su aportación está resuelto desde el punto de

¹⁸⁸ La trompa ha gozado siempre de mucha vitalidad, pues ha sido empleada en todos los períodos históricos, al principio con utilidades llamativas en la caza, la guerra o fastos ceremoniales. Vid. BOUËSSÉE, J.: *La trompe de chasse et Gaston de Marolles*. París, 1979, 28-33, 60-68 y 126-129; y BOURGUE, D.: *La trompa*. París, 1993, 6-14.

vista organológico –es sencillo¹⁸⁹-, pero no se ha apuntado nada sobre la cesión a Pierre-Guillaume Stuckens, un “artista-músico” de Lille, según dice la propia patente gala –por cinco años- del 18 de octubre de 1825¹⁹⁰. Ambos hombres debieron llegar a un acuerdo (económico?) para que el segundo explotara esa nueva invención –o, más bien, buscara inversores en el Hexágono¹⁹¹-, un mercado mucho más grande. La anterior suposición está también sustentada en que el influyente François-Joseph Fétis dedicó un complaciente artículo a ese instrumento y, de paso, le hacía publicidad en Francia¹⁹².

FIGURA 19: Ejemplar original [sin la boquilla] de la trompa “omnitónica” de Charles-Joseph Sax –izquierda- y sketch principal de la patente francesa de 1825 –derecha-.



FUENTES: Instrumento original procedente del US-Boston-MFA y Patente de importación [nº 3079] de Pierre-Guillaume Stuckens del 18 de octubre de 1825 [por cinco años] para una “Trompa sin tonos de recambio (*Cor sans tons de rechange*)”, 13 (INPI).

Bugle es otro de esos vocablos polivalentes que pueden hacer alusión a un grupo de instrumentos o a uno en concreto. (En España, solemos utilizar esa palabra o fliscorno para apelar al mismo aerófono, aunque igualmente tiene un valor genérico). De todos modos, la predominancia de tubería cónica sobre la cilíndrica suele considerarse el común denominador; mientras que desde la perspectiva inversa –prevalencia cilíndrica- el clarín sería su ‘opuesto’ porque ‘solo’ se abre hacia el final (vid. Figura 20)¹⁹³. Además, aquella

¹⁸⁹ Vid. MAURY, C.: “Les cors omnitoniques”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 118-121.

¹⁹⁰ La original fue depositada el Reino Unido de los Países Bajos el 23 de junio de 1825, por cierto, con un nombre bastante genérico –*Perfectionnement dans la construction du cor*-. Vid. Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.

¹⁹¹ No hemos encontrado ningún traza de la biografía o carrera profesional de aquel ejecutante –Fétis tampoco lo menciona en su *Biographie*, ni Waterhouse en su guía de constructores-, por lo que intuimos se trató de un trompista destacado de la época.

No obstante, existe un tal Stukens [sic] que enseñó –según declaraciones del propio Charles-Joseph- solfeo a Adolphe Sax en su infancia. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition Universelle*. París, 1862, 300.

¹⁹² Vid. *Revue musicale*, 29 de junio de 1833, 172-174.

¹⁹³ La palabra homónima inglesa *bugle* no tiene a distinguir ambas, pero sí la misma voz francesa que, como nosotros, se opone al primero con *clairon*. No obstante, los galos las solían utilizar indistintamente e, incluso, prefieren *clairon* como genérico. Así, ya lo hemos apuntado, las normativas militares de la

herramienta tenía muchas y variadas versiones regionales, a la par que sus usos eran también múltiples, a saber, desde el militar hasta el recreativo (caza), pasando por los fastos ceremoniales, avisos de los carteros y heraldos, etc. Con la llegada de la época de la experimentación, la vistieron de llaves y, un poco más adelante, también con válvulas. Antes de los pistones, el *keyed bugle* había sido patentado en Dublín en 1810 por un director de banda irlandés llamado Joseph Halliday [o Haliday], refiriéndose a “unas mejoras en el *bugle horn*”¹⁹⁴ e intentando dirigir su utilización hacia las bandas militares. Pese a que las extensiones digitales multiplicaban las alturas del instrumento no con demasiada exactitud, la idea se propagó por el resto del continente¹⁹⁵. El aspecto más sustancial para nuestro estudio es que aquel instrumento supuso y provocó nuevos avances y progresiones en ese paradigma (tubo cónico de latón con llaves), como la exploración en el registro grave –o sea, cañerías más largas y anchas- donde tuvo lugar el alumbramiento del oficleide (*ophicleide*)¹⁹⁶, asentado mediante una patente francesa (1821) –y otra del año siguiente- de Jean Hilaire [Halary] Asté¹⁹⁷. Todavía tenemos que esperar un poco para entender cómo esa ‘serpiente de llaves’ está relacionada con el numen del saxofonístico; por ahora, es mejor seguir explorando esos desarrollos morfológicos y estructurales, a la par que ir conociendo mejor al oficleide que tuvo *particella* propia en *Les Huguenots* o *Le prophète* de Meyerbeer, *Rienzi* –serpentón, en verdad- de Wagner, *La condenación de Fausto* o la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn o *Paradise –Das Paradies und die Peri-* de Schumann¹⁹⁸, entre otros.

Segunda República francesa cambiaron el nombre de “saxhorn” por “clarín (*clairon*) cromático”, un episodio que contextualizaremos en el Capítulo 3.

¹⁹⁴ Vid. DUDGEON, R-T.: *The keyed bugle*. Metuchen/Londres, 1993, 11-19 y DULLAT, G.: *Metallblasinstrumentenbau*. Frankfurt, 1989, 126.

¹⁹⁵ Charles-Joseph Sax se hizo eco rápidamente del ‘adelanto’, pues todavía se conservan varios ejemplares suyos fechados ca. 1830 que podemos encontrar en el BE-BruX-MIM o contemplando las figuras del catálogo. Vid. HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980, 85-89.

¹⁹⁶ Vid. [LEJEUNE, J.]: *The Virtuoso Ophicleide*. Lieja, 2015, 19-22.

¹⁹⁷ Aunque hemos podido acceder al documento oficial, este archivo no cuenta con un modelo normativo al uso, sino con la petición propiamente dicha –los trámites empezaron en 1817-, varios informes de la Academia Real Academia de Bellas Artes del *Institut*, del *Athénée des Arts*, del Comité Consultativo de Artes y Manufacturas del Ministerio del Interior, y la descripción con varios sketches y tablaturas de dos “trompettes à clef” y otro par de oficleides. La solicitud original pedía la protección no solo de este último –por cierto, durante 15 años-, sino de otros tres instrumentos más, a saber, el *clavituve* o trompeta con llaves, el *quinticlave* o “quinte” con llaves –más bien, un oficleide en Fa o Mi \flat - y el *clairon* o “clarinete metálico”. Para más información derivada, vid., entre otras, DULLAT, G.: *Metallblasinstrumentenbau*, op. cit., 126-144- y WISS, J.: “Essai sur la datation des ophicleides”. *Larigot*, s.v., n° 61 [abril] (2018), 8-15. Tampoco debe entenderse que el bugle de llaves sea el miembro agudo de la familia del oficleide –como ya hemos comentado, los metales están muy enredados-, pues a partir del desarrollo de este último, también hubo ejemplares de varios tamaños, incluidos sopranos. (Precisamente, el FR-Paris-MM custodia un espécimen del propio Adolphe Sax).

A modo de posible profundización en el estudio del instrumento, se cree –vid., entre otras, WISS, J. y KAMPMANN, B.: “La Basse d’Harmonie de Sautermeister”. *Larigot*, s.v., n° 55 [mayo] (2015), 3-11- que el siguiente avance constructivo vino de un empresario lionés (François-Antoine Sautermeister) que se reservó una patente (1827) para un “bajo de banda (*basse d’harmonie*)” o “nouvel ophicleide”. Asimismo, debemos tener la mente abierta –como comentábamos en la Introducción general- y aceptar que también existieron ejemplares hechos de madera. Vid. [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maître Guy Laurent*), subasta celebrada en Vichy el 10 de noviembre de 2018, s.p. [6] [lote 352].

¹⁹⁸ Vid. DANIELS, D.: *Orchestral Music*. Lanham, 2005, 53-55, 245, 249 y 413.

Como decíamos, después de las llaves llegó la adición de válvulas sobre este tipo de instrumentos de sección predominantemente cónica y de registro grave¹⁹⁹, otro impulso tecnológico que vamos a posponer hasta el tercer capítulo donde adquirirá un protagonismo especial. En todo caso, podemos avanzar que antes de que Adolphe Sax entrara de lleno en la batalla (1843), unos alemanes –Wilhelm Wieprecht y Johann-Gottfried Moritz- patentaron (1835) en Berlín la *Bass-tuba* o *Die Chromatische Bass-Tuba*²⁰⁰, un avance meritorio. Ese metal y sus principios de funcionamiento serían utilizados como recursos argumentativos jurídicos para tumbar los registros del dinantés en Francia. Mas, las acusaciones de piratería no se quedaron ahí, sino que se extendieron también al saxofón.

FIGURA 20: Bugle de llaves de Pace & Sons de Londres (ca. 1860)
[de tubo predominantemente cónico] –izquierda- y clarín de Evette et Schaeffer (ca. 1890)
[con cañería mayormente cilíndrica] –derecha-.



FUENTES: Ejemplares originales procedentes del DE-Nuremberg-GNM y BE-Brux-MIM.

La Revolución Industrial europea y estadounidense había traído una ‘incontrolada’ experimentación sobre ese tipo de aerófonos de latón; nunca antes en la historia de la música existió tal cantidad y variedad²⁰¹. A menudo, las combinaciones, variaciones y permutaciones de los elementos físicos constituyentes, amén de nuevas adendas, hacían muy difícil reconocer la estirpe o instrumento originario. Las mutaciones eran constantes hasta en el punto de caer en otra ‘especie’ o utilizar nombres atípicos e impropios²⁰². Uno de los casos más descriptivos de esa fiebre fue la *melonior* –vid. Figura 21-, una suerte de trompeta dúplex²⁰³ o triple, con varios juegos de pistones verticales y horizontales, caña bífida y, en su versión “mejorada” (*perfectionné*), vestida de llaves-, patentada por Cassi-Luigi-Giuseppe Meloni en París en 1853.

No obstante, la idea (evidente) que debe que prevalecer es que esa efervescencia estaba ligada a la búsqueda de réditos comerciales –tenemos mucho espacio adelante para desarrollar este punto y centrarlo en los metales- y, paralelamente y en este caso, al anhelo de reconocimiento y perennidad. Hoy día la *melonior* es un instrumento de fantasía, pero

¹⁹⁹ Vid. RIDLEY, E-A-K.: *The Royal College of music Museum of Instruments Catalogue. Part I: European wind instruments*. Londres, 1982, 48-49 y BAINES, A.: *Brass instruments*, op. cit., 160.

²⁰⁰ Vid. BEVAN, C.: “The low brass”, en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Eds.)] *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 148-149.

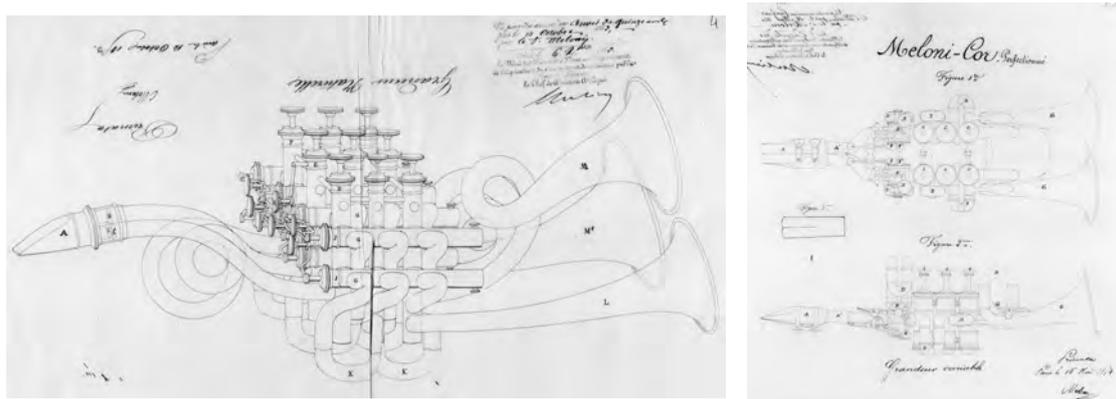
²⁰¹ Vid. TREMMEL, E.: *Blasinstrumentenbau im 19 Jahrhundert in Südbayern*. Augsburg, 1993, 75-124.

²⁰² Ludwig Embach (1783-ca.1842) patentó en 1830 el viloncel-serpent, que no era otra cosa que un serpentón con llaves larguísimas que evocaban las cuerdas de un violonchelo. Vid. DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Naumheim, 1997, 140-141.

²⁰³ En los dos siguientes capítulos contextualizaremos mejor los dúplex, que no eran sino dos instrumentos reunidos en un mismo cuerpo, a saber, un bugle y una corneta que comparten digitación, pero diferentes campanas; un bombardino (*alto* o *saxhorn*) con dos tonalidades dispares; un *saxhorn* y una corneta; una trompa y un bombardino, etc., o incluso con dos boquillas. Vid. LOSS, E.: “Un « flicorno » pas comme les autres...”. *Larigot*, s.v., n° 35 [junio] (2005), 12-13.

posiblemente fue la consecución de muchos esfuerzos personales y profesionales con los que el autor buscaba su coronación uniendo su apellido a un sustantivo francés genérico para trompa (*cor*). Esos bautismos fueron relativamente habituales²⁰⁴, y el de Adolphe Sax y su *saxophone* (1846) son el mejor ejemplo –porque le salió bien–, aunque previamente (1845) también utilizó su patronímico para la “saxotromba” –*tromba*, en italiano es trompeta–, un aerófono muy polémico y sobre el que nos proyectaremos después, en el Capítulo 3.

FIGURA 21: Diseño principal de la *melonior* según la patente (izquierda) y versión “perfeccionada” –*perfectionné*– de su certificado de adición (derecha).



FUENTES: Patente de invención [nº 17654] de Cassi-Luigi-Giuseppe Meloni del 14 de octubre de 1853 [por 15 años] para un “Instrumento de música de viento en metal, llamado *melonior* (*instrument de musique à vent, en cuivre, dit meloni-cor*)”, 4 (INPI) y Certificado de adición sobre la patente principal del 16 de mayo de 1854, 10 (INPI).

Nuestro siguiente foco de atención va a ser, precisamente, la trompeta que, como hemos dicho anteriormente, contó con una popularidad y respeto ganados por su asociación con asuntos de guerra, templo y poder. Su timbre, brillante y directo, ha colaborado a engrandecer también esta idea. La aurora del siglo XIX fue testigo de la convivencia de cuatro versiones o maneras de entenderla, a saber, de llaves (*keyed trumpet*) –los conciertos de Haydn (1796) y Hummel (1803-04) para este modelo son muy célebres²⁰⁵–, natural –que, en su versión más ‘versátil’, admitía tonillos para viajar a otras tonalidades–, de varas (*slide trumpets*) y las de pistones.

²⁰⁴ Después del saxofón –los casos anteriores los conoceremos en el próximo apartado– y limitándonos a los aerófonos tenemos otros ejemplos como el *bimbonclarino* (1850) o clarinete bajo de metal de Giovacchino Bimboni; el *mullerphone* (1855) o sueta de clarinete bajo de Louis Muller [Müller]; el *sarrusophone* (1856) o aerófono de doble lengüeta de Gautrot en reconocimiento a Pierre-Auguste Sarrus –un director militar–; la *cassiflûte* (1857) o versión de ese instrumento del propio Cassi-Luigi-Giuseppe Meloni; el *ferryphone* (1858), otro aerófono de metal de Ferry; el *antoniophone* (1867), con tres pistones, de Antoine Courtois; el *georgeophone* (1890?) –un saxofón con campana en alto– de Pélison frères o Boosey en homenaje a Claude George, un fabricante que seguramente les asesoró; el *sousaphone* (1890), un *brass* profundo americano muy popular que introduciremos en el Capítulo 5 y apadrinado por John-Philip Sousa; el *sudrophone* (1892) –también con válvulas– de François Sudre; etc. Vid., entre otros, HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 183 y 310; DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge Ihrer Entwicklung*. Frankfurt am Main, 2001, 79-80; WHITE, K-J. y MYERS, A.: “Woodwind Instruments of Boosey & Company”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 57 [mayo] (2004), 72-73; “Catalogue SUDRE de 1905”, rep. en *Larigot*, s.v., nº 8 [septiembre] (1990), 4-11; KAMPMANN, B.: “Le saxophone système George”. *Larigot*, s.v., nº 37 [mayo] (2006), 20-26; y <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

²⁰⁵ Vid. KENDALL, A.: *Musical instruments*, op. cit., 63.

Aunque también se emplearon sus registros agudos (*piccolo trumpet*) –y graves (*bass trumpet*)²⁰⁶–, fue la corneta la que se llevó el resto del protagonismo a repartir. Que si procedente de la trompa de postas con válvulas o de una trompeta reducida –los especialistas no se ponen de acuerdo²⁰⁷–, su agilidad la hizo muy popular y demanda, especialmente para la música ligera²⁰⁸. Incluso, varios compositores ‘serios’ (Rossini, Saint-Saëns, Bizet o Verdi) le dedicaron espacio entre sus pentagramas. Berlioz, sin embargo, y otros creadores la consideraron apta para la música de baile, pero un intruso en la orquesta, a pesar que el de La Côte-Saint-André la incluyó en el segundo movimiento de su *Sinfonía fantástica*²⁰⁹. Los regimientos militares fueron asimismo una ‘parada’ natural para este aerófono porque suplía exitosamente el rol de la trompeta en la tesitura aguda, mientras que el respetado trombón hacía lo propio en la grave.

Este último, tal y como lo conocemos –la versión de varas- es uno de los instrumentos que, junto con algunos de percusión, han sufrido pocas variaciones y perfeccionamientos desde la Edad Media. O, más bien y dicho con mayor precisión, algunos avances tecnológicos y específicamente mecánicos implementados sobre sus ‘parientes’ –p. ej., las válvulas- no cuajaron ni resultaron provechosos para él –en realidad, para los lenguajes a los que sirvió²¹⁰–; ni, tampoco, añadiríamos nosotros, contaron con el visto bueno de los intérpretes. En cualquier caso y echando la vista atrás, su antecesor directo (siglo XV), el sacabuche, era más versátil que las trompetas y, además, contaba con la ‘bendición’ de la Iglesia, donde su empleo era frecuente²¹¹. Igualmente, ha permanecido (casi) siempre presente en el foso de la ópera; el mismo Monteverdi incluyó cinco trombones de diferentes afinaciones en su *Orfeo* de 1607, una cantidad nada desdeñable que vaticinaba una posterior y recurrente convocatoria en el Clasicismo y Romanticismo²¹².

El trombón es un conductor interesante de esta sección porque nos permite ver bastante bien cómo los instrumentos se pliegan a las necesidades de los grupos de poder a los que sirven, unas tendencias que se renegocian cuando entran en juego nuevos factores y los ‘personajes’ de la Revolución Industrial. Como comentábamos, hoy conocemos la versión tenor/barítono, pero antaño existió toda una camada de tubos más cortos y largos que corresponderían a los registros de soprano, contralto y bajo

²⁰⁶ Vid. VERDIE, J-C.: “À propos de la trompette basse...”. *Larigot*, s.v., nº 35 [junio] (2005), 26-27.

²⁰⁷ Vid. DUMOULIN, G.: “The Cornet and Other Brass Instruments in French Patents of the First Half of the Nineteenth Century”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 59 (2006), 77-80.

²⁰⁸ El *vocal horn* de Rudall, Carte & Co, la *ballad horn* de los Distin o el *cornophone* de Besson son solo tres variantes inglesas dirigidas a los profesionales, pero también a los amateurs (burgueses). Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 90.

²⁰⁹ Vid. DANIELS, D.: *Orchestral Music*, op. cit., 55.

²¹⁰ Vid. GREGORY, R.: *The trombone*. Londres, 1973, 19-21.

²¹¹ Algunas iglesias tenían su particular banda de ministriles que acompañaban la palabra, haciendo más solemnes los oficios religiosos. Entre sus inquilinos, que no contaban con una estandarización, solían estar los trombones con sus voces y timbres profundos que favorecían el misticismo de la oración. Vid. BAINES, A.: *Brass instruments*, op. cit., 107-119 y BATE, P.: *The trumpet and trombone*. Londres/NY, 1978, 40-48 y 236-247.

²¹² Vid. FERRANDO, E. y YERA, F-J.: *El trombón*, op. cit., 50-51 y 144; y YOUNG, P-T.: *The Look of the Music*, op. cit., 104.

No obstante, pese a no ser un instrumento masificado, casi todos los compositores importantes hicieron uso de él, a saber y entre otros, Mozart, *Don Giovanni* (1787), *La Flauta mágica* (1791); Beethoven, 5ª y 6ª *sinfonías* (1808 ambas); Schubert, *Sinfonía Incompleta* (1822); Meyerbeer, *Roberto el diablo* (1831); Wagner, *Tannhäuser* (1845) y *El oro del Rin* (1869). Vid. CHENOLL, J.: *El trombón. Su historia. Su técnica*. Madrid, 1990, 17-22.

principalmente²¹³. Mas, antes incluso de llegar al *Ottocento*, desaparecieron porque los otros metales –cada vez había más, reténgase también- realizaban ‘mejor’ esas funciones u ofrecían prestaciones más interesantes en esos ámbitos o extremos. A partir de 1820 y al igual que sus congéneres, los trombones recibieron válvulas, un aporte técnico que les facilitaba la ejecución y maniobrabilidad –dirigido, más bien, a los ejecutantes de las bandas militares²¹⁴-, pero fueron rechazadas. Si bien ambas versiones cohabitaron –todavía en el siglo XX-, los compositores y ejecutantes prefirieron quedarse con las posibilidades acústicas que ofrecía resbalar el tubo (varas)²¹⁵.

Algunos compositores que gozaban de renombre y prestigio requerían *brass* ‘a la carta’, es decir, según propias ‘necesidades’ estéticas y acorde a su *imaginarium*. (Tampoco descartamos motivaciones de índole económica hacia algún amigo empresario o, siquiera, como parte de un ejercicio de teatralización y autopromoción para conseguir más atención entre sus seguidores). El caso más llamativo y perenne ha sido el de Wagner, quien encargó (ca. 1860) a Johann-Carl-Albert Moritz un espécimen que tuviera la suavidad de las trompas, la brillantez de las trompetas, la sonoridad y emisiones de los trombones y la profundidad de las tubas. El aerófono resultante fue bautizado como la tuba –o trompa, indistintamente- wagneriana²¹⁶, y está presente no solamente en la tetralogía del alemán, sino también en partituras de R. Strauss, Stravinsky, Mahler o Bruckner²¹⁷.

El último de los principales *brass* que nos queda por repasar –lo que en España llamamos tuba o bajo- pertenece al paradigma del registro grave de esa parentela, donde el bombardino sería el miembro barítono. Ahora bien, volvemos a entrar en polémica respecto al origen y nomenclatura apropiada, aunque nosotros apostamos por aquellos instrumentos de tubo largo y sección predominantemente cónica a los que se les proporcionaron válvulas (ca. 1835-40), tipo *Bass-tuba* que hemos apuntado antes. Vamos a tener todo el Capítulo 3 para conocerlos mejor, estudiar las principales patentes que los orbitan y ver de qué manera están relacionados con el saxofón, aunque podemos adelantar que uno de los principales conectores es la proyección en familias. Además de ser una estrategia potencialmente efectiva –no existía una estandarización en ese momento-, era una maniobra interesante para obtener dinero. Si Adolphe Sax ‘atacaba’ masivamente con varias tesituras (sopranino, soprano, alto, tenor, barítono y bajo), podría conseguir desplazar a los miembros menos aptos, por ejemplo, el oficleide. Por supuesto, existían otros contrapesos –iba a resultar muy difícil quitar de su silla a las flautas, los oboes o los clarinetes-, pero, no así a los otros inquilinos de tesitura media-baja, máxime si una normativa regulaba esa paleta –precisamente lo que pasó-, con, para más inri, presencia de monopolios.

Así, una de las conclusiones de esta sección es que los metales y el saxofón han estado unidos y complementado muy bien en el seno de las bandas de música, primeramente militares y después –cuando se democratizaron los precios,

²¹³ Vid. GUION, D-M.: *The Trombone. Its History and Music, 1697-1811*. Ámsterdam, 1988, 2-3.

²¹⁴ Vid. GREGORY, R.: *The trombone*, op. cit., 122.

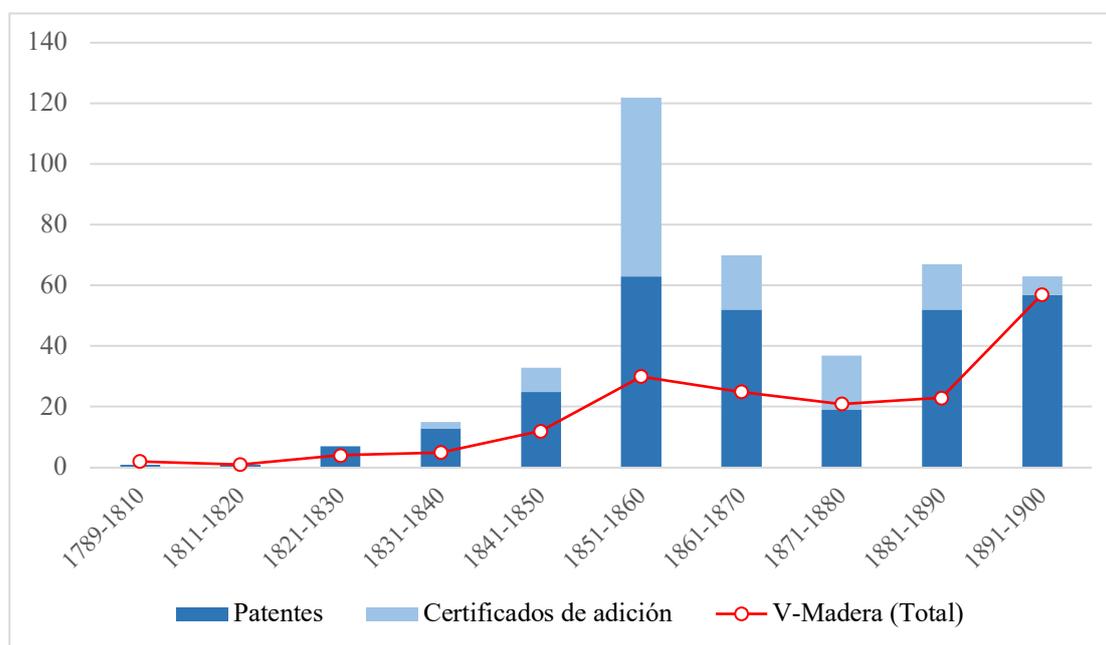
²¹⁵ No obstante, la elección era más bien personal –entendemos, que lo más importante era la afinación y el empaste con la orquesta-, y la escritura trombonística de Verdi o Puccini suele frecuentar un mayor y más veloz despliegue de alturas que hace pensar en el trombón con pistones. Vid. FERRANDO, E. y YERA, F-J.: *El trombón*, op. cit., 68-69.

²¹⁶ Vid. BOURGUE, D.: *La trompa*, op. cit., 35-36.

²¹⁷ Vid. BEVAN, C.: *The Tuba family*, op. cit., 233-234, 307 y 461-465.

principalmente- civiles²¹⁸. Todo esto será ampliado en el cuarto apartado, y también comentaremos que esas formaciones de viento siempre fueron *in crescendo*, lo cual era un signo calor con el público. Si bien las orquestas marcaban el latido elitista de la música decimonónica, las cada vez numerosas bandas –y coros²¹⁹- de música estaban mucho más unidas y parejas al pueblo en las vertientes pasiva y activa. Con la primera hacemos referencia a aquellas personas de condición humilde que solo podían disfrutar de la música en el parque o viendo un desfile, y la segunda está ligada a las formaciones de viento que surgían de una comunidad que compartía el mismo lugar de trabajo (fábricas) o similares ideales religiosos o colectivos (hermandades y asociaciones). Además, el abordaje sobre los instrumentos de metal –incluido el saxofón- es sencillo (a excepción de la trompa), por lo que, con cierta voluntad y constancia, se conseguían progresos notables dentro de ese amateurismo, más dentro de un repertorio ligero²²⁰.

FIGURA 22: Patentes y certificados de adición franceses de los instrumentos de viento madera (rojo) y metal (azul) durante el siglo XIX.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

La otra destilación más importante que debe retenerse es la tremenda popularidad de los aerófonos de latón en el ecuador del siglo XIX que no solo se reflejó en la gente que se acercó a ellos o los escuchaba, sino, significativamente, en el plano comercial y de innovación. Buena prueba de ello fueron las patentes y certificados de adición que se depositaron en aquel momento (1851-1870), solo superadas por las que tuvieron como objetivo al piano. Tampoco fueron rival las maderas (vid. Figura 22), pues si seguimos la línea de tendencia en esa representación gráfica, estas apenas hicieron sombra al saxofón

²¹⁸ Una de las críticas de esa ‘fanfarización’ o avalancha de metales sobre las bandas de música es la abrupta reducción en el número de algunos aerófonos de madera, especialmente sensible en los oboes –pronto lo veremos- y fagotes.

²¹⁹ Vid. QUÉNIART, J.: “Les formes de sociabilité musicale en France et en Allemagne, 1750-1850”, en [FRANÇOIS, É. (Ed.)] *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*. París, 1987, 144.

²²⁰ Este tipo de iniciativas elevaban la moral de la clase trabajadora y sus protagonistas eran más apreciados socialmente dentro de ese entorno de clase. Vid. HERBERT, T.: *The British brass band. A musical and social history*. NY, 2000, 32-33 y 47-62.

y sus compañeros. En el plano estrictamente económico tampoco hubo parangón, ya que, según datos oficiales, los metales amasaron 3.184.639fr –solo en París- en 1860, mientras que los ejemplares de ébano hicieron 668.106fr, cifras que contextualizaremos el Capítulo 4²²¹.

1.5.2 Maderas.

1.5.2.1 Flauta travesera.

Con la flauta, entramos en la parte nuclear de este capítulo o, más bien, la zona con más vasos comunicantes entre los instrumentos de viento con llaves desde el punto de vista de la estructura, digitación y mecanización. No obstante, antes de abordarla, convendría situar a este utensilio artístico tan antiguo y popular. Seguramente, la flauta –entendida como nombre genérico y desde una perspectiva antropológica- fue la herramienta musical más recurrida después de la voz y la percusión²²². La rapidez y simplicidad de su elaboración, así como la abundancia de materias primas para su construcción²²³, produjeron numerosas variantes que suelen englobarse en cuatro categorías. Estas obedecen al ángulo que forma la boca del intérprete con respecto al artefacto musical en cuestión²²⁴, a saber, verticales, oblicuas, traveseras y de Pan. Obviamente, el tercer grupo es el que nos interesa seguir porque engloba la flauta travesera, instrumento coaligado al saxofón de una forma umbilical, pero no demasiado perceptible porque la mayor parte del trasvase de información se produjo (muy probablemente) a través de un intermediario, el clarinete.

Los albores del siglo XIX le reservaron un puesto privilegiado, conseguido gracias a una historia rica y la cantidad de personas interesadas en ella. El espécimen que estamos tratando y más concretamente su ascendiente en cuestión tuvo numerosas compañías transversales como pastores, monjes, soldados, aristócratas o incluso dirigentes (Federico II “el Grande” fue inmortalizado tañendo este instrumento en un famoso óleo, hoy en la Alte Nationalgalerie de Berlín). La flauta tenía entre sus credenciales más interesantes el ser poco complicada, bastante barata y muy portable; además, sus espontáneas aptitudes melódicas (agudas) también le procuraron espacio en agrupaciones que practicaban la danza.

La versión refinada comenzó a despertar a partir de 1650 aproximadamente cuando los compositores barrocos advirtieron un vehículo útil y ligero –complementario al violín, con el que además se ganaba un timbre- para transportar la voz del tiple y realizar juegos de contrapunto. El *traverso* de esa época fue empleado por Vivaldi, Couperin, Rameau y Bach²²⁵, y a partir de entonces atrajo a más creadores, intérpretes y

²²¹ A modo de curiosidad –vid. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860*. París, 1864, 735, 747, 749, 751, 761 y 767-, solamente el piano (11.357.802fr) y el órgano (5.411.659fr) superaron en ganancias a los aerófonos de latón.

²²² Vid. BATE, P.: *The flute*. Londres/NY, 1975, 51-65; SCHAEFFNER, A.: *Origine des instruments de musique*. París/La Haya/NY, 1980, 240-260 y GALLERAS, R. *Historie de la flûte*. Pau, 1977, 7-18.

²²³ Vid. MEYLAN, R.: *The flute*. Londres, 1988, 13-40.

²²⁴ Vid. ARTAUD, P-Y.: *La flauta*. París, 1986, 12-18.

²²⁵ Este célebre compositor dedicó igualmente su atención en los *Conciertos de Brandeburgo n° 2 y n° 4* a la flauta de pico que, progresivamente, fue perdiendo un protagonismo que recogió su ‘hermana’ la travesera, otro de los casos que refuerzan la idea de que los instrumentos se pliegan a la voluntad del gusto o grupos dominantes. Vid., entre otras, ADDINGTON, Ch.: “The Bach Flute”. *The Musical Quarterly*, vol. 71, n° 3 (1985), 264-280.

fabricantes. Sus cualidades expresivas y líricas, así como las descriptivas y evocadoras – muy útiles para aludir sonidos de la naturaleza o cuadros pastoriles–, vaticinaban un prometedor empleo en orquestas y músicas para ópera. Se calcula que alrededor de 1660 se le acopló la primera llave²²⁶ –obviamente, se trataba de ampliar su registro–; y en 1721 ya se construían por partes (cuerpos de recambio)²²⁷. Temprano también (1707), apareció el primer método de Jacques-Martin Hotteterre, un manual para lo que se conocía en aquel tiempo como la *flûte d'Allemand*, suiza o *traversaine*²²⁸. El Clasicismo fue descubriendo progresivamente a este halagüeño instrumento al que los compositores, llevados lógicamente por un prematuro escepticismo y cautela, le habían confiado el desdoblamiento de otras voces (oboes y violines principalmente)²²⁹. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII ya era asidua de los Conciertos Espirituales²³⁰, gozaba un puesto de titular en el foso de la ópera, había recibido la ‘bendición’ de los grandes compositores (p. ej., Mozart, alguno en forma de encargos²³¹), disfrutaba de un corpus camerístico importante e, igualmente, tenía una prematura versión amateur burguesa nada despreciable que movía cierto dinero. Lo que se conoce con la voz de *flute mania* –hubo incluso híbridos en bastones, vainas de espadas y paraguas– puede resumir todo lo que acabamos de exponer, y quizá nos predisponga engañosamente a la espera de algo parecido en el siglo XIX, donde, en realidad, la flauta descansaría en falso²³².

Como decimos, aquellas expectativas y proyección se diluyeron, entre otras razones, por esa frenética carrera hacia la mecanización. Si bien es cierto que existía más ‘competencia’ entre los propios instrumentos que en épocas anteriores y la popularidad del piano empezó a eclipsar prácticamente todo, los flautistas y sus constructores estuvieron más ocupados en competir entre ellos mismos que en convencer a los grandes compositores románticos. Paradójicamente, la flauta es probablemente el aerófono que cuenta con la mayor cantidad de piezas demostrativas y virtuosísticas del *Ottocento*. Sin embargo, esos pentagramas se construyeron con un fondo bastante hueco o, por lo menos, sin la ‘calidad’ que cabría esperar, y lejos de la literatura con las mismas características de otros compañeros. De todas maneras, aquellas *concert showpieces* eran muy del gusto de la época y utilizadas descarnadamente con fines propagandísticos; unas actuaciones ‘estelares’ que los diarios y prensa especializada amplificaban. Esas efímeras piezas solían tener como fuente de inspiración los tiempos y movimientos de las óperas más en boga. Además, aprovechando la tesitura soprano de la flauta y que coincidía con la de muchas divas y actrices, esta podía aproximarse a la voz humana y ‘cantar’ aquellos

²²⁶ Vid. ARTAUD, P-Y.: *La flauta*, op. cit., 23.

²²⁷ Vid. POWELL, A.: *The flute*. New Haven/Londres, 2002, 80-87 y MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 76-78.

²²⁸ Vid. TOFF, N.: *The flute book*. NY/Oxford, 1996, 42-50.

²²⁹ Vid. BATE, P.: *The flute*, op. cit., 67-68.

²³⁰ Aunque la expresión *Concert Spirituels* es antigua, puede decirse *grosso modo* que fue actualizada por Philidor a partir del segundo cuarto del siglo XVIII para referirse al acto ‘social’ de asistencia a un concierto, en aquel principio, nutriéndose de un público ‘cerrado’ y relativamente elitista.

²³¹ En verdad, se supone que el compositor de Salzburgo la detestaba –vid. RENSCH, R.: *The harp*. Londres, 1969, 105–, pero escuchando el *Concierto para flauta y arpa en Do Mayor* financiado por el duque de Guines, desde luego, no lo parece.

²³² Vid. HAYES, S-N.: *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*. Tesis, College Park, University of Maryland, 2006, 27-28.

Un respetado diario británico aseguraba, antes incluso que la tercera década del *Ottocento* despegara –vid. *The Athenæum*, 19 de agosto de 1829, 519– que uno de cada 10 hombres londinenses eran aficionados al instrumento (“We take it for granted that one man out of ten plays the flute”).

célebres pasajes²³³; una empresa para la cual tenían más aptitudes otros instrumentos – entre ellos, el oboe, por razones que posteriormente explicaremos-. En suma, ese ‘estancamiento’ creativo no se resolvió hasta casi el amanecer del siglo XX cuando Debussy le devolvió una personalidad renovada, por ejemplo, en el *Prélude à l’après-midi d’un faune*, estrenada en 1894, fecha de la muerte del creador del saxofón²³⁴.

Los principales aspectos concernientes a la mecanización fueron el creciente número de llaves y su disposición sobre el cuerpo del instrumento. El diámetro (variable) de (cada uno de) los agujeros, así como la conformación más o menos cónica o cilíndrica del tubo, eran los otros asuntos a debate (y que cada constructor interpretaba a su propia manera). No obstante, y por tomar un punto de referencia, la flauta que desembarcó en el siglo decimonónico tenía unas 8 llaves y era más bien de sección (ligeramente) conoidal²³⁵. Quizá sobre un ejemplar de este tipo fue con el que Adolphe Sax se inició en su estudio de la mano de Jean-François Lahou²³⁶, según relató su padre en 1862²³⁷. Aunque Charles-Joseph apuntó que ese enseñante pertenecía al claustro del Conservatorio de Bruselas, no especificó si su hijo estuvo matriculado allí o las lecciones fueron privadas²³⁸.

La cuestión es que la flauta fue un instrumento familiar y habitual para este clan dinantés²³⁹. Dando crédito a uno de sus hagiógrafos²⁴⁰, Adolphe Sax presentó varios modelos – “des flûtes et des clarinettes en ivoire”, sin más especificación- a la Exposición

²³³ Vid. MEYLAN, R.: *The flute*, op. cit., 78-83.

²³⁴ La flauta consiguió desembarcar en el *Novecento* ofreciendo mucha flexibilidad y agilidad técnica, amén de un buen puñado de efectos sonoros ‘nuevos’. Por supuesto, el exitoso empaste dentro de la música de cámara y su nunca desdeñado papel orquestal fueron vías que habían seguido francas. Vid. POWELL, A.: *The flute*, op. cit., 191.

²³⁵ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 44-45.

²³⁶ Jean-François-Joseph Lahou (1789-1847) era francés y estudió en el Conservatorio de París (1815-1818), pero desarrolló su carrera profesional en el Reino Unido de los Países Bajos como músico militar primero, y después como flautista solista del Théâtre Royal de Bruselas (1822-1837) y profesor (1833-1842) del Conservatorio de la capital del pequeño reino después independiente. Vid. DE LORENZO, L.: *My Complete Story of the Flute. The Instrument, the Performer, the Music*. Lubbock, 1992, 248 y GERICÓ, J. y LÓPEZ, F.-J.: *La flauta en España en el siglo XIX*. Madrid, 2001, 27.

²³⁷ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 300.

²³⁸ Siguiendo a un autor belga –vid. MAILLY, E.: *Les origines du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Bruselas, 1879, 76-77 y 80-, Adolphe Sax perteneció (1828) a los 116 alumnos de l’*École Royale de Musique* –el Conservatorio fue creado en 1832- inaugurada hacia dos años. Seguramente fue en esa Escuela donde conoció o empezó a dar clases con Lahou porque supuestamente este pertenecía al profesorado, aunque en ese año se estaba tramitando su sueldo.

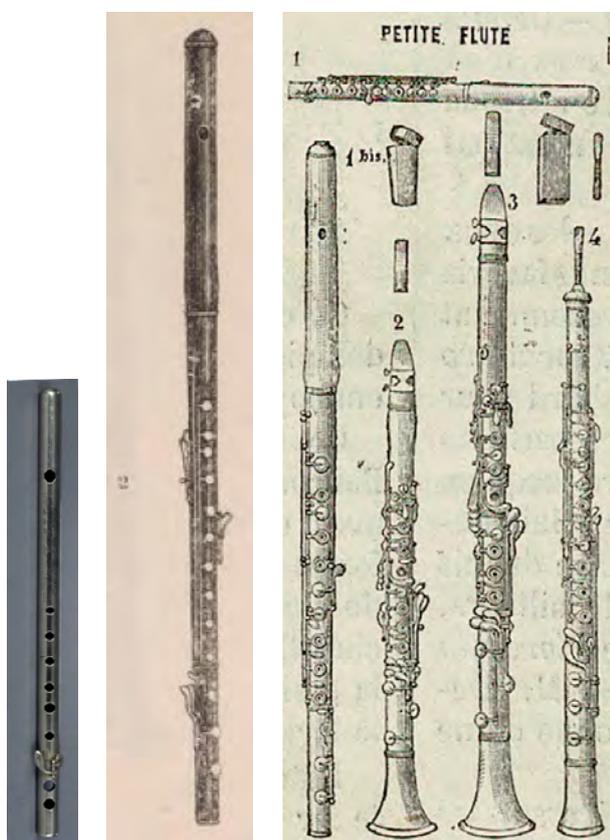
²³⁹ Un hermano, Alphonse Sax –que tendrá una pequeña sección específica en el siguiente apartado-, también cursó estudios, este sí, oficialmente en aquella institución entre 1838 y 1840, obteniendo ese último año el primer premio “por su ejecución sobre la nueva flauta de M. Boehm”, un modelo en el que ahora nos sumergiremos. Vid. “*Programmes des distributions de prix décernés aux élèves du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. 1835-1864*”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 43. No obstante y considerando que ese aprendizaje fuera con Lahou, entraríamos en contradicción con la información de los otros autores –cf. POWELL, A.: *The flute*, op. cit., 158 y GERICÓ, J. y LÓPEZ, F.-J.: *La flauta en España*, op. cit., 27- que aseguran que ese profesor siempre utilizó la flauta estándar de 8 llaves, e incluso dimitió porque el Centro hizo obligatoria la del constructor alemán (Boehm) a partir de 1842.

No pueden relacionarse con el aprendizaje académico de Alphonse directamente, pero se conservan al menos 8 ejemplares de flauta fabricadas por el propio Charles-Joseph Sax, hoy día expuestas en el SE-Stockholm-Mm, NL-Ámsterdam-Rijks y, mayoritariamente, BE-BruX-MIM.

²⁴⁰ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París, 1860, 6.

de la Industria Belga en 1830 cuando tan solo contaba 16 años, seguramente –apostamos nosotros- bajo el paraguas del su padre y forma oficiosa. Hay que esperar unos cuantos años (1848) para presuponer –no ha llegado a la actualidad ningún original físico- que el empresario valón manufacturó un ejemplar propio, llamándolo directamente “flauta-sistema-Sax”²⁴¹. Según aquel principio, este espécimen cerraba todos los agujeros mediante llaves (*tous les trous bouchés par des clefs supprimant les cavités formées par les trous dans la partie sonore de l’instrument*) y fue “presentada (*figurant*) en la Exposición nacional [francesa] de 1844”²⁴². En realidad, tampoco nos interesan demasiado, porque ya hemos sobrepasado el año que el saxofón fue patentado y la flauta nunca fue el centro de su industria –solo se conserva un flautín suyo en colecciones públicas- (vid. Figura 23). Asimismo, veremos también luego que, verdaderamente, ese “sistema” había nacido previamente en Bruselas en 1838 con el clarinete bajo.

FIGURA 23: Ejemplar original de flautín de Adolphe Sax (ca. 1854) –izquierda-, diseño de la flauta “système Sax” [sic] que cierra todos sus agujeros mediante llaves (1848) –centro- y publicidad de la sección de viento-madera de uno de sus panfletos publicitarios en la que aparece una flauta y un flautín –derecha-.



FUENTE: Ejemplar original procedente del FR-Paris-MM, KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*. París, 1848, s.p. [pl. XXV] [sic] y *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue officiel publié par ordre de la commission impériale*. París, 1862, 114 (de los renseignements o informaciones anexas del catálogo)²⁴³.

²⁴¹ En verdad, sus catálogos de venta de 1845/47 y 1847 –a los que volveremos con mayor precisión en el Capítulo 4- ya ofrecían flautines (*petite flute*) –sin ninguna ilustración, por cierto-, aunque ninguna flauta. Ahora lo veremos, pero hasta 1862 no tuvimos iconografía de estos dos instrumentos –esta vez, juntos- en uno de sus panfletos.

²⁴² Vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*. París, 1848, s.p. [pl. XXV] [sic].

²⁴³ Obsérvese que esta segunda flauta es diferente a la primera, pues tiene una disposición de llaves diferentes y emplea ‘anillos’, de los que nos ocuparemos en breve.

Otro punto tangencial con este instrumento es que precisamente fue un flautista – Louis Dorus- el que debió prestar dinero al inventor del saxofón para que este pudiera inaugurar su negocio en París (1843), un asunto que tiene tratamiento el cuarto capítulo²⁴⁴. Tampoco es demasiado trascendente que Adolphe Sax hiciera referencia expresa a la flauta en la patente del saxofón para decir sin ningún desarrollo –ni especificidad- que en uno de los modelos –luego volveremos a ello- compartía las mismas posiciones digitales (*Le doigté de ce modèle participe de la flute et de la clarinette*)²⁴⁵.

Quizá, el apoyo secundario más interesante vino de Jules-Auguste Demersseman (1833-1866), otro célebre flautista que dejó escritas unas 20 creaciones que tienen como protagonista al saxofón²⁴⁶, casi todas desde esa doble aproximación melódica y virtuosística tan común que hemos comentado hace poco. No tenemos demasiado espacio para hablar de él²⁴⁷, pero queremos dejar sentado que su temprana muerte²⁴⁸ privó no solo a los saxofonistas, sino también a las flautas y a otras herramientas, de más composiciones interesantes. También es oportuno decir que fue uno de los más cercanos aliados del inventor de Wallonia –participaba asiduamente en las veladas demostrativas de su sala de conciertos- y escribió literatura para otros instrumentos y aerófonos, algunos suyos, a saber, trombón, saxhorn, voz, órgano, piano, trompa, trompeta, corneta o incluso para agrupaciones²⁴⁹. Además, Adolphe Sax le contrató (1864) para promocionar sus productos por Bélgica y Holanda –episodio que contextualizaremos en el siguiente apartado-; y le encargó piezas que sirvieron como material didáctico en el Conservatorio²⁵⁰.

²⁴⁴ De todas maneras, y aunque Dorus provenía de una familia de músicos franco-belgas con la que podría especularse cierta vinculación afectiva, pensamos que la ayuda de ese ejecutante –si llegó a producirse- fue más bien interesada. Echando un vistazo a la editorial del valón –vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax- no encontramos ninguna obra suya, ni tampoco aparece entre los dedicatarios.

²⁴⁵ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

²⁴⁶ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

²⁴⁷ Aunque se le considera belga, este músico era en realidad francés, pues su ciudad de nacimiento (Hondschoote) pertenecía –y sigue perteneciendo- a los galos, aunque esté pegada a la frontera. En cualquier caso, en el ámbito profesional destacó como flautista prodigio, pues con tan solo 12 años obtuvo el primer premio de flauta en Conservatorio de París bajo la tutela de Jean-Louis Tulou. Vid., entre otras, GREGOIR, É-G-J.: *Documents historiques relatifs à l’art musical et aux artistes-musiciens*. Amberes, 1872, 30. (Curiosamente, la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis no recogió nada sobre él).

²⁴⁸ Según comentaba la prensa en su sentido obituario –vid. *RGMP*, 2 de diciembre de 1866, 383-, este prometedor y prolífico compositor había sucumbido por los “padecimientos de un reumatismo articular [apoplejía?] que le había sobrevenido hacía 8 días apenas y que le había acarreado un grave ataque cerebrovascular (*congestion cérébrale*)”.

²⁴⁹ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

²⁵⁰ A propósito de instituciones de enseñanza y como curiosidad, el primer método de saxofón de un autor español (1871) procedió de un flautista –seguramente, también clarinetista- llamado José-María Beltrán. Aprovechando la completa ausencia de manuales de este tipo en la península ibérica –había que importarlos de Francia o Bélgica y leerlos en francés-, aquel músico militar consiguió algo de dinero elaborando ese texto que, no obstante, contiene figuras e indicaciones muy trasnochadas incluso para aquella época. Vid. DIAGO, J-M.: “La fabricación del saxofón en España y la patente (1932) de Francisca Montserrat de Barcelona: un estudio morfológico y normativo desde los orígenes del instrumento”. *Revista Catalana de Musicologia*, s.v., nº 12 (2019), 408-409; GERICÓ, J. y LÓPEZ, F-J.: *La flauta en España*, op. cit., 201-203 y ASENSIO, M.: *El saxofón en España (1850-2000)*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, 35-36. El editor y posiblemente el artífice de la idea fue el empresario Antonio Romero y Andía que, además de tener intereses en el desarrollo del clarinete, intentaba ampliar su negocio con este tipo de iniciativas, una más, de la mercantilización de la música, aunque en este caso toscamente y sin ninguna actualización.

Apenas hemos comentado nada de su inclusión en las bandas, pero es un asunto que no tiene ningún recorrido, ya que es demasiado evidente que esas agrupaciones representaron un refugio constante²⁵¹. En este género, la flauta aportaba sus aptitudes melódicas²⁵² y un sonido agudo que resaltaba fácilmente entre el grupo. No podemos entrar en ello, pero aquel timbre chillón acompañado de un simple tambor y una bandera nos transporta a un ambiente miliciano, especialmente de la Guerra de la Independencia americana²⁵³.

FIGURA 24: Representación de la flauta-Boehm de 1832 por el propio autor –izquierda-, esquematización del diseño de las llaves –centro- y un ejemplar original (quizá algo posterior ca. 1832-39) –derecha-.



FUENTES: MILLER, D-C.: *Theobald Boehm. The flute and flute playing in acoustical, Technical and Artistic Aspects*. NY, 1964, 9²⁵⁴; VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000, 107 y ejemplar original del propio Boehm y perteneciente a la US-Washington-LOC²⁵⁵.

²⁵¹ Vid. FARMER, H-G.: *Military Music*, op. cit., 14.

²⁵² Vid. BAINES, A.: *Woodwinds instruments and their history*. NY, 1991, 59-62.

²⁵³ Vid., entre otras, MEYLAN, R.: *The flute*, op. cit., 56-58; RAILSBACK, T-C. y LANGELLER, J-P.: *The Drums would roll*. NY, 1987, 9-10; CASSIN-SCOTT, J. y FABB, J.: *Military Bands and their Uniforms*. Poole, s.d. (1978), 25-30 o, escuchados en una dramatización, *El patriota (The Patriot)*. EMMERICH, R. (dir); Devlin, D., Gordon, M. y Levinsohn, G. (prod.); Ortiz, G. (guion), Williams, J. (música). USA, 2000, 165 min.: son. col.

²⁵⁴ Miller aclara que su diseño ha sido tomado de una publicidad del propio muniqués de 1847, posiblemente de *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben* donde aparece. De todas maneras, es fiable, aunque no tienen en consideración otra más temprana de 1834 (*Theobald Boehm's neu construirte Flöte*) –vid. VENTZKE, K. y SCHECK, G.: *Die Boehmflöte*, op. cit., s.p. [Abb. 4a-e]–, con un sketch prácticamente idéntico.

²⁵⁵ Se conservan al menos otros dos ejemplares del “1832 model” –vid. YOUNG, P-T.: *The Look of the Music*, op. cit., 184-185–, uno custodiado por el UK-Oxford-BCMI y en el DE-Nuremberg-GNM.

La flauta tampoco tuvo especial problema para entrar en establecimientos de enseñanza reglada y contar con amparo institucional y público, evidentemente, dejando de lado su faceta más folklórica que le había dado tanta popularidad. En Francia, la *École gratuite de musique* (1792-1793) contaba entre sus filas con el flautista (y fagotista) Francois Devienne, el cual también realizaba funciones directivas. El posterior *Institut nationale de musique* (1793-1795) de 60 profesores tenía igualmente enseñantes de este aerófono; y ya con la creación del Conservatorio se abrió un número superior a cinco clases, posiblemente 8²⁵⁶.

Sin embargo y dejando de lado todos estos aspectos más bien secundarios, debemos retomar el nexo principal que la unió al saxofón, a saber, las llaves y su disposición a lo largo del cuerpo del instrumento. Como hemos dicho anteriormente, los últimos años del siglo XVIII coinciden con el comienzo de la mecanización. De entre todas estas mejoras que salieron de los primeros *one-man workshop* deben subrayarse el trabajo de dos personas, Tromlitz (1786) y Nolan (1808)²⁵⁷.

La siguiente fecha que marcará un hito en la construcción instrumental es 1832. En este año apareció –sin patentes de invención ni privilegios, además- la primera versión de un sistema que llevaría el nombre de su perfeccionador, Theobald Boehm (Múnich 1794-Múnich 1881). Antes de fundar su propio negocio de construcción de flautas (1828), este brillante e industrioso empresario tuvo una formación inicial sólida, especialmente en latín, francés y dibujo. De pequeño, ayudaba en la tienda de su padre (orfebre – *Goldschmied y Juwelier*-) y destacaba en los estudios, incluidos los de música y flauta – estos últimos, con Johann-Nepumok Capeller (1810-12), con el que se supone empezó a perfeccionar el aerófono en cuestión-. Igualmente, empezó a trabajar (*ca.* 1812) en el Teatro Royal Isarthor de su ciudad natal y realizó sus primeros viajes como músico por Alemania y Suiza (1816); mas, en 1818 consiguió un puesto en la Orquesta de la Capilla de la Corte, también en la capital de Baviera. A partir de entonces, intensificó sus facetas de concertista y ‘compositor’, no solo en su país, sino en también en Austria y la zona transalpina, hasta el año que consigue su licencia para abrir su empresa. En 1829 se asoció con Rudolph Greve –una colaboración que duraría hasta 1843-, y a partir de 1862 se unió a Carl Mendler²⁵⁸. No tenemos que especular demasiado con sus propósitos ni ideas, pues él mismo las dejó escritas en 1871 (*Die Flöte und as Flötenspiel*)²⁵⁹. De todas maneras y

²⁵⁶ Vid. POWELL, A.: *The flute*, op. cit., 124, 211 y 221; y LESCAT, P.: *L’enseignement musical en France*, op. cit., 112-114 y 116-118. Un tema menos amable de esa implantación fueron las riñas y problemas que surgían cuando había que estandarizar un programa de enseñanza. El eclecticismo y coexistencia de varios tipos del mismo instrumento, amén de un interés personal y/o comercial en uno u otro, solían ser cuestiones muy controvertidas.

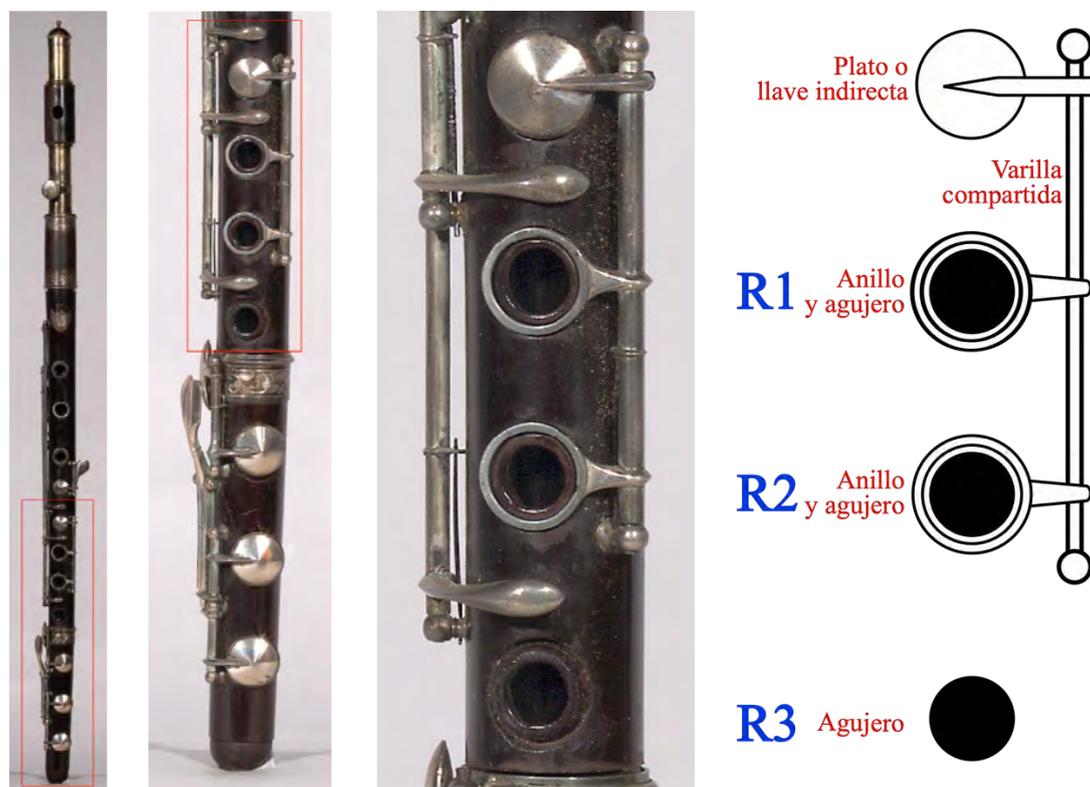
²⁵⁷ Vid. WELCH, Ch.: *History of the Boehm flute*. Londres, 1883, 58; DULLAT, G.: *Holzblas-Instrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologien*. Celle, 1990, 94; TOFF, N.: *The Flute Book*, op. cit., 48-49 y ARTAUD, P-Y.: *La flauta*, op. cit., 25-27. El primero de ellos utilizaba llaves longitudinales largas sobre el cuerpo del instrumento y el reverendo Frederick Nolan de Stratford depositó la primera patente de la historia con una suerte de ‘anillo’ que cerraba y abría simultáneamente dos agujeros horadados en el cuerpo de la flauta, un ‘avance’, así planteado, demasiado ingenuo y poco práctico.

²⁵⁸ Vid. VENTZKE, K. y SCHECK, G.: *Die Boehmflöte*. Frankfurt am Main, 1966, 14-15 y VENTZKE, K. y HILKENBACH, D.: *Boehm Woodwinds*. Frankfurt am Main, 1982, 12-14 y 16-27.

²⁵⁹ Ese libro fue traducido al inglés en 1883 por Passmore Triggs con el título *The Flute and Flute Playing in its Artistic, Technical and Acoustical Relationship*, aunque nosotros preferimos utilizar la de Dayton C. Miller (*Theobald Boehm. The flute and flute playing in acoustical, Technical and Artistic Aspects*. NY, 1964, con un par de abordajes previos en 1908 y 1922) que no solamente está bien revisada, sino también enriquecida. El citado documento se divide en dos partes principales, la primera (*The flute*) corresponde al

como suele ser habitual –Adolphe Sax y sus *factums* son otro ejemplo, ya lo entenderemos en el Capítulo 3-, esos manifiestos deben tomarse con cierta cautela porque aunque sean fuentes bibliográficas de primera mano, resultan parciales y no debemos olvidar que estamos tratando con hombres de negocios.

FIGURA 25: Una de las posibles configuraciones de un ‘anteojo’ o *Brille*²⁶⁰ en un espécimen físico: sucesivas aproximaciones al mecanismo –tres primeras imágenes- y diagrama explicativo (derecha).



FUENTES: Elaboración propia –recuadro rojo y efecto zoom- a partir de un ejemplar de William Card perteneciente a la US-Washington-LOC y diseño propio.

Aquel diseño revolucionario tuvo su presentación ‘oficial’ en mayo de 1837 ante la Academia de las Ciencias de París. El objetivo, huelga decir, era que esa venerada institución diese su beneplácito y protección al producto para que luego este tuviera más opciones de anidar en los foros musicales más importantes²⁶¹. Se trataba de una flauta de

instrumento como tal, y la segunda a su manera de emplearlo (*The flute playing*), a las que se les suman la introducción del traductor, los apéndices y el índice general de la obra.

²⁶⁰ Bajando los dedos índice o corazón de la mano derecha (R1 y R2) hacemos que el anillo también descienda y asimismo deprima el plato situado más arriba y bajo el cual reside un cuarto agujero. Por supuesto, cerrando el orificio más inferior con la yema del dedo anular derecho (R3) solo conseguimos obturar esa abertura. El mecanismo de varilla compartida mantiene levantados los dos anillos y el plato gracias a un muelle de aguja. Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figuras I-3: Apelación a los dedos del ejecutante, I-5: Clasificación de las llaves según su estado en reposo desde el dimorfismo de abiertas-cerradas, y directas-indirectas o satélites, I-6: Identificación de varias zapatillas y chimeneas en el cuerpo de un saxofón, I-7: Localización de un muelle de aguja y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de dos aproximaciones y I-8: Localización de un muelle plano y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de una aproximación).

²⁶¹ En realidad, Boehm y su nueva flauta habían estado ya antes en la capital del Hexágono en dos o tres ocasiones; la más temprana, en 1833, cuando, en casa de Aristide Farrenc –un flautista y editor- debió mostrársela a “plusieurs amateurs” y a Paul-Hippolyte Camus y Claude Laurent –el primero también ejecutante, y el segundo un constructor famoso por sus flautas de cristal-, entendemos, para establecer los

Aquella distribución fue el último paso de una investigación que había partido del comportamiento acústico ‘natural’ de los aerófonos de madera –y, especialmente, de la flauta (vid. Figura 26)-, es decir, las alturas que se producen al ir cerrando los 6 agujeros con los tres dedos centrales de las dos manos. Para alcanzar más notas en esa disposición acústica raíz hay que utilizar ‘posiciones de horquilla’ –combinaciones de agujeros abiertos y cerrados- y jugar (hacer ‘equilibrios’) con la presión del aire, embocadura y garganta. Aun así, algunos tonos son deficientes, faltos de homogeneidad y comprometen la afinación²⁶⁵, por no señalar que esas dificultades se amplifican a medida que se profundiza en el cromatismo e imprimimos velocidad. Por consiguiente, la apertura de más agujeros y, consecuentemente, la creación de mecanismos para controlarlos se hicieron deberes imperativos. Si bien las primeras llaves surgieron en un principio para conseguir más registro (grave), estas fueron progresivamente multiplicándose y recibiendo mayores responsabilidades, como recorrer más semitonos –y de forma más fiable-, y corregir los problemas de timbre y homogeneidad del sonido. Los mecanismos ‘simples’ –se presiona un pulsador y abre un plato- facilitan esos sostenidos y bemoles, pero también suelen obligar a desplazar los dedos de sus lugares ‘base’. Los ‘anteojos’ de Boehm permitieron seguir mejorando ese cromatismo –manteniendo ciertos agujeros abiertos- y controlar esas aperturas extras sin mover los dedos de sus sitios fundamentales²⁶⁶.

Aquellas ideas obtuvieron mucha repercusión no solo porque otros constructores parisinos se hicieron eco de ellas y fabricaron flautas a inspiración de la de Boehm, sino porque esas subestructuras podían extrapolarse a otros instrumentos, a saber, oboes, fagotes y, aquí está la clave para nosotros, clarinetes. Auguste Buffet²⁶⁷ –un constructor al que volveremos dentro de unas cuantas páginas- y Hyacinthe-Eleonore Klosé desarrollaron de forma sobresaliente ese sistema en el aerófono de lengüeta simple, protegiéndolo mediante una patente de invención en 1843. No obstante, cinco años antes (10 de octubre de 1838), el primero registró un documento de ese tipo para una *nouvelle flûte et pour l'application du système de l'auteur à la petite flûte et à tous les autres instruments à vent*. Según su solicitud dirigida al ministro del Interior, este fabricante pedía autorización para explotar “una nueva flauta cuya invención es atribuida a los MM. Gordon y Bôhm [sic] y sobre la cual [él] había hecho numerosos e importantes cambios”, unas adendas que decía querer aplicar al “flautín y al resto de los instrumentos de viento”²⁶⁸. Vamos a esperar a llegar a la sección del clarinete, pero podemos avanzar que

²⁶⁵ Había otras ‘soluciones’, como construir secciones intercambiables de diferente largura –vid. YOUNG, P.-T.: *The Look of the Music*, 1980, op. cit., 142-143, tres ejemplos extraordinarios-, pero con el inmenso hándicap de tener que estar constantemente cambiando y, seguramente, descompensando otras alturas.

²⁶⁶ Vid. VOORHEES, J.-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000, 21-23.

²⁶⁷ Está un poco enrevesado –vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., nº 13 (2012), 132-, pero ese constructor debió ser Louis-Auguste Buffet (1789-1864), conocido como Buffet *jeune*, al que se le unió ca. 1845 su hijo, Auguste Buffet (1816-1884), también apodado *jeune*, del que presuntamente hay un grabado suyo en WELCH, Ch.: *History of the Boehm flute*, op. cit., 44.

²⁶⁸ Vid. Patente de invención [nº 9380] de Louis-Auguste Buffet del 10 de octubre de 1838 [por cinco años] para una “Nueva flauta y aplicación del sistema del autor al flautín y a los otros instrumentos de viento (*nouvelle flûte et pour l'application du système de l'auteur à la petite flûte et à tous les autres instruments à vent*)”, 1-2 y 4 (INPI); y GIANNINI, T.: “An Old Key for a New Flute”. *The Flutist Quarterly*, vol. 10, nº 1, 18-20. Agradezco a Lilly Mauti, *Membership Manager* de la *National Flute Association* de USA su ayuda para seguir la pista de este instrumento y facilitarme cierta información.

el saxofón nació con parte de esa herencia genética de lo que convencionalmente se llama sistema Boehm, un aspecto que Adolphe Sax nunca reconoció²⁶⁹.

FIGURA 27: Diseño de la flauta del capitán Gordon (ca. 1838-39) –arriba-, flauta con pulsadores de ‘media luna’ de Benedikt Pentenrieder (ca. 1836-54) –no se conoce ningún ejemplar original de este tipo del capitán [Gordon]- (centro) y detalle de esos pulsadores tan característicos (abajo).



FUENTES: COCHE, V.: *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche*, op. 15. París, s.d. (1839?), 24²⁷⁰, e instrumento original propiedad de la US-Washington-LOC.

De todas maneras, el bávaro tampoco se libró de las críticas y hubo una controversia con su ‘descubrimiento’, avivada por la prensa y escritos cruzados a favor y en contra. Las recriminaciones más exacerbadas vinieron desde Londres y del entorno del capitán James-Carrel-Gerhard Gordon, alias William Gordon (1791-1839), el cual acusó al muniqués de apropiarse de sus diseños²⁷¹. Por supuesto, no vamos a entrar en esos

²⁶⁹ El primer autor que estableció ese paralelismo, quizá de una manera demasiado abrupta, fue uno de nuestros ‘musicólogos’ del siglo XIX: “Or[,] leur saxophone [refiriéndose a otro constructor que posteriormente conoceremos, Lecomte] procède directement de la clarinette à anneaux mobiles de Buffet et Klosé, qu’on appelle improprement, il est vrai, système Boehm”. Vid. PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889*. París, 1890, 56. Un poco más adelante, un entusiasta neerlandés centrado en el saxofón también lo advirtió –vid. KOOL, J.: *Das Saxophon. The Saxophone. An English of Jaap Kool’s work [de 1931] by Lawrence Gwozdz*. Baldock, 1987, 99-, aunque sin consistencia ni ningún tipo de pruebas físicas ni comparativas. Y, uno de nuestros organólogos preferidos y habituales –vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 83- también lo sostiene genéricamente (“This mechanism of the 1832 flute became the basis of all modern woodwind mechanisms”), amén de otras aproximaciones autorizadas –vid. BENADE, A-H.: “Woodwinds: The Evolutionary Path Since 1700”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 47 (1994), 93: “The influence of the 1832 Boehm flute is clear in the almost complete achievement of full venting and in some details of the pattern of fingering”-.

²⁷⁰ Por cierto, aquel manual estaba dedicado a Cherubini, director del Conservatorio, y contaba con una comparación visual de tres flautas, a saber, Gordon, Boehm y Coche (p. 24), asunto del que nos ocuparemos en breve.

²⁷¹ En realidad, Gordon era de origen suizo, y había estudiado en París en el Conservatorio –presumiblemente con Tolou- después de servir en la Guardia Suiza de Carlos X. Se supone que se obsesionó

supuestos trasvases, pero sí ofrecer una representación gráfica del sketch principal del militar y una flauta con ese tipo de llaves (vid. Figura 27). Es innegable que Boehm iba varios pasos por delante, tenía las ideas más claras y su promoción fue efectiva, otro ejemplo más de que la Revolución Industrial no solo requería pericia profesional como constructor, sino también como negociador, y un aparato publicitario adecuado o, por lo menos, favorable.

El productor bávaro ‘captó’ la atención de los eminentes flautistas como Victor-Jean-Baptiste Coche (1806-1881), Louis Dorus (1813-1896) y, especialmente y al principio, Paul-Hippolyte Camus (1796-1850). Realmente, se iba a dar una competición entre estos tres hombres por, digamos, abanderar esta idea y herramienta tan excepcional y situarse en su vanguardia; en verdad, para envanecerse. Según estudios autorizados²⁷², después del informe positivo (1837), el muniqués había dejado a Camus como su ‘agente’ en París para establecer acuerdos con constructores. La primera opción fue Buffet, pero no debieron entenderse –lo cual también puede dar a entender que este último fabricante prefiriera ir por libre-, así que contrató a Godfroy²⁷³ que se dio mucha prisa en versionar el instrumento como ya hemos comentado²⁷⁴. Coche, mucho más ambicioso, intentó persuadir a Boehm para asociarse con él, pero el alemán mantuvo sus preferencias. Sin embargo, aquel profesor y flautista francés no se achantó y quiso ‘vengarse’, convocando al comité de música del *Institut* (24 de marzo de 1838) para hacerles saber que, según su opinión, Gordon era el verdadero autor de ese importante avance y que el bávaro solo lo había modificado. (Por eso, su manual lleva ese título tan largo –*Méthode pour servir à l’enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche, op. 15*- que ya hemos citado y que también incluía [pp. 2-4] el informe de los miembros de la *Académie –Institut-*). Coche era músico –no fabricante-, y por ello contrató a Buffet para realizar su propia versión del instrumento, aunque dejando claro de quién era el mérito, de ahí lo de *perfectionnée* en aquel manual editado ese mismo año (1838) o principios del siguiente (vid. Figura 28). Por su parte, los otros dos autores también dejaron sus propuestas pedagógicas (y la vez promocionales), la de Camus, *Méthode pour la nouvelle flûte-Boehm* [sic], con dedicatoria expresa al muniqués; y la de Dorus, *L’étude de la nouvelle flûte. Méthode progressive arrangée d’après Devienne*, que era una especie de tributo al venerado flautista francés –François Devienne (1759-1803)-, pero con la frescura de las ideas de Boehm; el primero, editado en 1838 o, más bien, 1839; y el segundo *ca.* 1844, posiblemente 1845. De todas maneras, todos se chocaron (1839) con el ‘muro’ de Jean-Louis Tulou –hasta el propio Berlioz se puso de ese lado-, que también tenía sus propios intereses personales y comerciales para no dejar pasar las llaves del alemán, lo cual ralentizó un poco esa estandarización.

con la construcción de la flauta e, incluso, ‘trabajó’ (*ca.* 1826) con Buffet *jeune* para sacar adelante un prototipo con un sistema de llaves abiertas, una colaboración que las fuentes no dejan muy clara. Vid. KIRBY, P-R.: “Captain Gordon, the Flute Maker”. *Music & Letters*, vol. 38, nº 3 [julio] (1957), 250-259; BATE, P.: *The flute*, op. cit., 238-241 y POWELL, A.: *The flute*, op. cit., 157-158, 168-169 y 316-318.

²⁷² Vid. POWELL, A.: *The flute*, op. cit., 152-154.

²⁷³ En verdad, esta fue una empresa creada el 7 de septiembre de 1833 dirigida por dos socios (Société Godfroy *filis* et [Louis] Lot) y que manejó un capital inicial de 6.000fr a partes iguales. Esos constructores trabajaron juntos hasta 1845, año que marcó su separación y continuaron por separado. Vid. GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France*, op. cit., 1993, 101-110 y 149-154.

²⁷⁴ Vid. *Le Courier français*, 21 de octubre de 1837, [3]. Aquel anuncio (“Flûte d’un nouveau système”) no citaba expresamente a Boehm, pero sí que la flauta la había construido el francés, que esta era de inspiración alemana (*vient d’être résolu en Allemagne*) y que podía contemplarse en otra tienda.

FIGURA 28: Diseño principal de la patente de Buffet de 1838 –izquierda-, flauta ‘Boehm’ perfeccionada por Coche (Buffet) –centro-, y ejemplar original (ca. 1838-43) con un semblante muy aproximado²⁷⁵ –derecha-.



FUENTES: Patente de invención [nº 9380] de Louis-Auguste Buffet del 10 de octubre de 1838 [por cinco años] para una “Nueva flauta y aplicación del sistema del autor al flautín y a los otros instrumentos de viento (*nouvelle flûte et pour l’application du système de l’auteur à la petite flûte et à tous les autres instruments à vent*)”, s.p. [5]²⁷⁶ (INPI); COCHE, V.: *Méthode pour servir à l’enseignement de la nouvelle flûte*, op. cit., 24²⁷⁷ y LYNN, M.: “Flûte conique, premier système Boehm 32 modifié par coche, d’A. Buffet jeune”. *Larigot*, s.v., nº 63 [abril] (2019), 2.

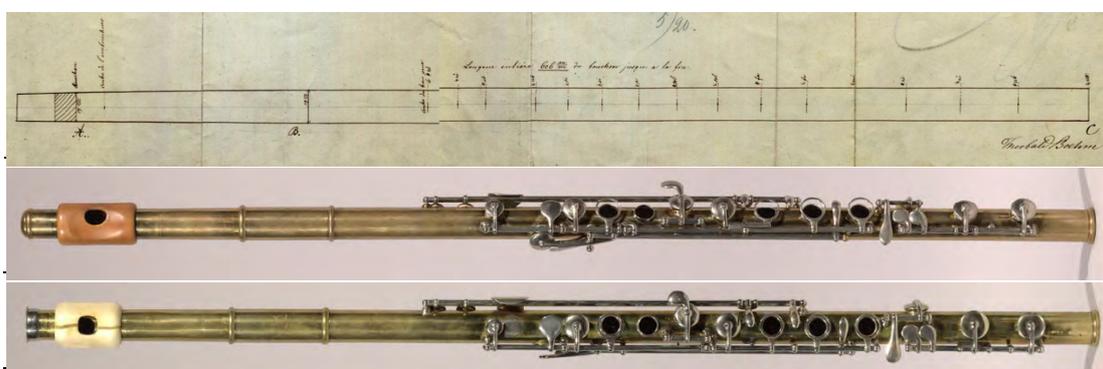
²⁷⁵ El propietario de este interesantísimo espécimen con la inscripción “A. BUFFET / J^{NE} / PARIS / BRÉVETÉ” especula –vid. LYNN, M.: “Flûte conique, premier système Boehm 32 modifié par coche, d’A. Buffet jeune”. *Larigot*, s.v., nº 63 [abril] (2019), 2- que es un reflejo de la patente de 1838 –en verdad, él apunta del 22 de enero de 1839, no sabiendo que el documento empieza a contar desde el depósito, no desde la aceptación; asunto que explicaremos con mayor detalle en el Capítulo 3-. De todas maneras, habida cuenta de la palabra “patentado (BRÉVETÉ)”, Buffet hacía saber que ese diseño estaba protegido, por lo que parece muy probable que así sea. Igualmente, Lynn dice que estaría conectada con Victor Coche, lo cual también resultaría posible, aunque los de sketches de ese profesor tienen al menos tres diferencias con el original, a saber, los dos pulsadores de trino para ser accionados con la falangeta del índice de la mano derecha –en Coche solo hay uno; y en la patente se mantiene un par-, el anillo de L1 –en el manual y en la patente es un plato- y, por último, tampoco estamos seguros de las correspondencias de L0 entre las tres imágenes.

²⁷⁶ Buffet tuvo el acierto de colorear algunas llaves para entender mejor las conexiones de sus pulsadores –o anillos- con el plato que obturaban. Asimismo, en aquella página especificó que la flauta del muniqué tenía menos llaves que la suya (“La flûte Böhm [sic] n’est percée que de quatorze trous. La flûte Buffet jeune este percée de quinze trous et d’un doublé trou de La”), denotando así un avance significativo por su parte que también quería dejar manifiesto.

²⁷⁷ En la página 26 hay un diseño similar y en horizontal en el apartado “Manière de Monter la flûte”.

De todas maneras y saliendo fuera de esos terrenos jactanciosos, es evidente que aquella flauta había calado muy fuerte entre los constructores e intérpretes galos. El nombre del muniqués apareció en el informe oficial de la Exposición nacional francesa de 1839 –Buffet también había hecho referencia expresa a él en su documento de 1838–, reconociéndole como el mejor: “Depuis quelques années, diverses tentatives ont été faites pour améliorer la flûte dite *traversière*; mais la modification la plus remarquable qu’on ait apportée à la construction de cet instrument est sans contredit celle que M. Boehm lui a fait subir”²⁷⁸. Asimismo, el jurado informó que varios (*plusieurs*) instrumentos de esa especie les habían sido presentados, destacando las interpretaciones de Godefroy y Buffet *jeune*²⁷⁹; es más, el último, también lo había extrapolado al clarinete y mostrado en esa feria, un asunto que comentaremos después.

FIGURA 29: Sketch de la patente de invención de Theobald Boehm del 27 de julio de 1847²⁸⁰ –arriba– y los dos (supuestos) primeros ejemplares obedeciendo a ese ‘nuevo’ principio –centro y abajo–.



FUENTES: Patente de invención [nº 6050] de Theobald Boehm del 27 de julio de 1847 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos en la fabricación de la flauta (*perfectionnement dans la fabrication de la flûte*)”, s.p. [7] (INPI) y dos ejemplares originales (los primeros?) del propio constructor propiedad de la US-Washington-LOC.

Volviendo a las estrategias comerciales, el fabricante bávaro supo llegar a un acuerdo económico con Godfroy para explotar de su flauta de 1847 –había depositado

²⁷⁸ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1839, 362-363.

Otro informe oficioso y que venía de Bélgica –vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2. Bruselas/París, 1842, 147– corroboraba que “todo el mundo imitaba” la flauta Boehm en Francia (“La flûte de Boehm, de Munich, que tout le monde imite en France, et que le capitaine Gordon lui dispute, est une invention heureuse sous le rapport de l'intensité et de la pureté des sons que cet artiste lui a fait acquérir, en élargissant les trous”).

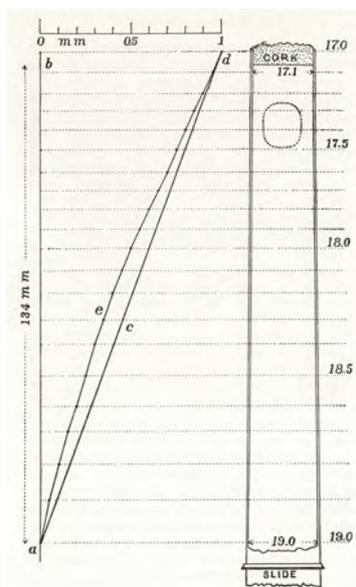
²⁷⁹ Si nos asomamos a un panfleto comercial –vid. [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maitre Guy Laurent*), subasta celebrada en Vichy el 10 de noviembre de 2018, s.p. [4] [lotes 230 y 235]– pueden verse dos ejemplares posteriores de ambos constructores juntos y con “système Boehm de 1832”.

²⁸⁰ En realidad, este diseño tampoco nos interesa demasiado porque el saxofón ya estaba patentado y el muniqués no hablaba de llaves, sino del posicionamiento y abertura de los agujeros según unas variables cilíndricas, cónicas y parabólicas de las diversas partes del tubo (“nouvelle construction du tube de la flûte d'après les lois acoustiques en forme d'un cylindre avec une concertation vers l'embouchure dans la tête en forme d'un cône [sic] dont les contours sont formés d'une ligne en courbe semblable à un segment d'un parabole”). Además, este nuevo diseño sería llevado a cabo sobre una estructura de metal (“je me propose de faire principalement en métal”), aunque no descartaba otros materiales.

En la publicación suya de ese año (1847) que ya hemos señalado –vid. BOEHM, T.: *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*. Mainz, 1847, 50-53 y [60]– aparece un dibujo complementario que se identifica como “Fig. VIII”.

ese mismo año en el Hexágono una patente para la siguiente versión (vid. Figura 29)²⁸¹-. Por otro lado, sacó ventaja, como así lo hizo constar en su libro, de sus premios internacionales en las Exposiciones de Londres (1851) y París (1855) –en el siguiente capítulo nos lo encontraremos también- que le reportaban publicidad y sobre todo prestigio. Además, su desdoblamiento como instrumentista, ‘compositor’ –se conservan alrededor de 60 creaciones suyas- y docente le proporcionaban más credibilidad²⁸².

FIGURA 30: “Cabeza parabólica” de la flauta Boehm.



FUENTE: MILLER, D-C.: *Theobald Boehm*, op. cit., 18.

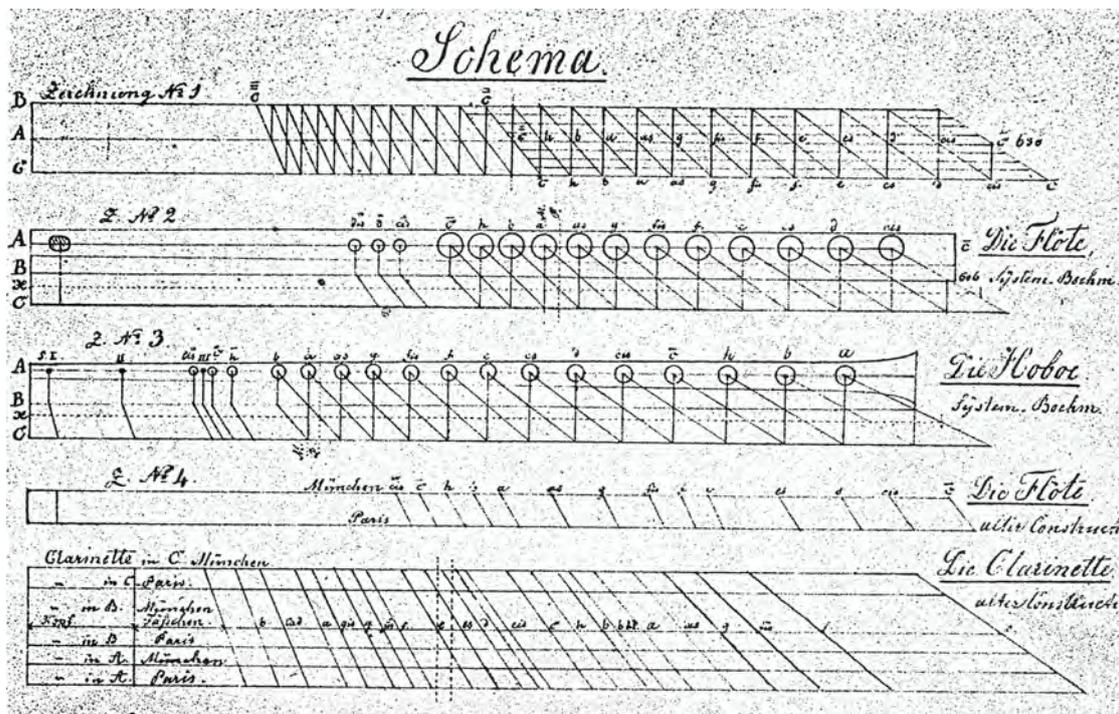
Otra de sus defensas –y estrategias- publicitarias y de venta fue dotar a sus instrumentos de razones ‘científicas’. Las precedentes comillas simples vienen motivadas porque aquellos principios tenían bastante de interpretable, no solo porque la acústica es un tema asaz intangible y estamos tratando con asuntos artísticos, sino debido a que el ejecutante tiene un papel fundamental. Además e hilando tan fino, es de rigor computar igualmente que todo aquello está a expensas de otros factores ambientales o contextuales que afectan a los primeros, ya sean la temperatura del lugar, el material constructivo del propio instrumento, el tipo de música y el temperamento que esta exige, la clase de acompañante –no resulta lo mismo la envoltura de un arpa que de un cuarteto de cuerdas, p. ej.-, etc. Boehm defendía en su libro la “cabeza parabólica” de la flauta –que supuestamente dotaba un mayor volumen y una mejor respuesta de sonido- y reprodujo su *schema* (vid. Figuras 30 y 31) de 1862. Según estos últimos cálculos, se podía conocer el lugar exacto del tubo donde perforar los agujeros y así conseguir alturas más

²⁸¹ Según aquel contrato –vid. GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France*, op. cit., 133-138-, el alemán la vendió por 6.000fr, pero tuvo que pagar 1.400fr al erario público, entendemos, como impuesto (de cesión?) o similar.

²⁸² Su libro recoge algunas ‘máximas’ pedagógicas que todavía tienen cierta vigencia en la actualidad, como la importancia de tocar de memoria para interiorizar el discurso, o buscar la máxima calidad en cada uno de las notas (“The one who takes care in practising of every note will be at the end a good player”). Vid. MILLER, D-C.: *Theobald Boehm*, op. cit., 137 y REDCAY, A.: *Theobald Boehm and the history of the alto flute including the facsimile edition of his arrangement of Beethoven's Largo from the Concerto for piano, op. 15, n° 1 for alto flute and piano (c. 1858), with three recitals of selected works by Griffes, Telemann, Bartok, Jolivet, Gaubert, and others*. Tesis, Denton, University of North Texas, 1997, 65-82.

precisas²⁸³, es decir, una especie de ‘actualización’ a lo que había establecido en 1847. En verdad, no son sino aproximaciones o acercamientos a una realidad mucho más compleja, pero que con ese tipo de argumentos y lenguaje técnico ganaban en credibilidad, atención y clientes. Precisamente, Miller, el traductor del libro, comentaba en uno de sus apéndices que las flautas del muniqué no eran precisamente baratas²⁸⁴.

FIGURA 31: Cálculos manuscritos del propio Boehm respecto a los instrumentos con y sin su “sistema” sobre los tubos de una flauta, un oboe y un clarinete.



FUENTE: VENTZKE, K.: *Theobald Boehm. Schema zur Bestimmung der Löcherstellung Auf Blasinstrumenten* (1862). Hanover, 1980, 17.

Por supuesto, esta estrategia no fue exclusiva del teutón, sino que formaba parte del *marketing* de la mayoría de constructores de instrumentos –que pudieran permitírsela o tuvieran los contactos claves-, y Adolphe Sax y su padre no fueron excepciones. Centrándonos solo en el último, recordaremos que en François-Joseph Fétis ya había promocionado su trompa “omnitónica” en una de sus publicaciones²⁸⁵, pero volvería a aparecer unos cuantos años más tarde para engrandecer la figura de su paisano. El influyente director del Conservatorio de Bruselas declaraba y dejaba escrito en el boletín de la Academia de su país que Charles-Joseph encontró ya en 1832 –‘precisamente’ ese año- una ley infalible para dividir la columna de aire de los tubos sonoros (*Une illumination soudaine qui frappa son esprit, lui fit trouver, en 1832, la loi infaillible à l’aide de laquelle il divise les corps sonores et mesure la colonne d’air contenue dans les tubes*). Además, el periodista y ‘musicólogo’ recogía unas declaraciones del célebre acústico Savart procedentes del informe de la Exposición de la industria francesa de 1839 –Charles-Joseph no participó- en las que decía que “M. Sax padre nos ha proporcionado

²⁸³ Cf. DE KEYSER, I.: “The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century”. *Historic Brass Society Journal*, s.v. n° 15 (2003), 233-258 y DULLAT, G.: *Holzblas-Instrumentenbau*, op. cit., 103-105.

²⁸⁴ Vid. MILLER, D-C.: *Theobald Boehm*, op. cit., 177-180.

²⁸⁵ Vid. *Revue musicale*, 29 de junio de 1833, 172-174.

una prueba evidente y material de la división de los instrumentos de viento sobre [el cuerpo de] una flauta, perforada (*percée*) con una veintena de grandes agujeros (*grands trous*) que proporcionan la gama cromática más exacta que jamás hemos conocido”. Aquel físico estaba plenamente convencido (*Il en est résulté pour nous la conviction*) que Charles-Joseph conocía la ley de las vibraciones de una manera infalible (*M. Sax connaît la loi des vibrations d’une manière infaillible*)²⁸⁶. Anteriormente (1842), otros de sus reputados coterráneos –M. Marcellin Jobard, director del Museo de la Industria de Bruselas y saldrá a menudo en nuestro discurso- era exactamente de la misma opinión (“il en est résulté pour nous la conviction que M. Sax possède la loi des vibrations d’une manière infaillible”)²⁸⁷.

En el Capítulo 3 abordaremos con más precisión las defensas y argumentaciones de Adolphe Sax en este sentido y que influyeron no solo en el saxofón, sino a todos sus aerófonos de metal. Ahora, vamos a posponer el resto del análisis de la adaptación de parte de las ideas de Boehm sobre el saxofón hasta la sección de clarinete, pues con ese instrumento podemos comprobarlas mucho mejor.

1.5.2.2 Oboe.

Dejando de lado su variable antropológica y genérica, es de sobra conocido que la palabra “oboe” es una imitación fónica de la francesa *hautbois*, cuya traducción directa sería “madera alta”, pero que en realidad encierra también otras connotaciones complementarias como ‘intenso’ o ‘principal’. Ese vocablo tan genérico fue precisándose hacia aquellos miembros más pequeños de la familia de las chirimías que jugaron un papel importante y ‘fuerte’ en la música (alta) de la Edad Media. Partiendo de una posición tan ventajosa, los aristócratas que quisieron explotar este paradigma instrumental (doble lengüeta y tubo cónico estrecho) en otros lugares más ‘elevados’ y cortesanos tuvieron que ‘civilizarlo’ o ‘domesticarlo’. Así, suele considerarse que el instrumento, según hoy lo conocemos, tiene un antecesor fiable en la corte francesa de mediados del siglo XVII, quizá con Jean Hotteterre “el Viejo” como uno de sus principales fabricantes e impulsores²⁸⁸.

Ese momento histórico es de gran importancia para el oboe, pues coincide también con todo el esplendor de la corte de Luis XIV. Ya hemos hablado de los *Vingt-quatre Violons de la Chambre du Roi*, pero no hemos dicho nada aun de la *La Bande de la Grande Écurie*, un auténtico grupo de música regimental donde estos aerófonos tuvieron representación destacada junto a trompetas, sacabuches, pífanos, tambores, cornetas²⁸⁹,

²⁸⁶ Vid. [FÉTIS, F-J.:] “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, en *Bulletin de l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n° 5 [sic]. Bruselas, 1851, 564-565.

²⁸⁷ Vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l’exposition de 1839*, vol. 2, op. cit., 149-150.

²⁸⁸ Vid. HAYNES, B.: *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760*. NY, 2001, 36-37; FARMER, H-G.: *Military Music*, op. cit., 18-26; y TERRIER, A.: *L’orchestre de l’Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*. París, 2003, 22-27

²⁸⁹ Vid., entre otros, JENKINS, D.: *Woodwind Instruments in France 1690-1750. Their Makers, Theoreticians and Music*, vol. 1. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 1973, 157-163.

Huelga decir que esta corneta no es la que hemos explicado hace poco en la sección de los *brass*, sino que se trata de un vocablo homónimo para apelar a un aerófono –normalmente algo curvado- que se construía en madera o marfil con agujeros en el cuerpo y que se aborda con boquilla de taza. Vid., entre otras, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZD26fHhQffM>> o <<https://www.youtube.com/watch?v=QYruB57dJ60>> (con acceso el 1 de septiembre de 2020).

gaitas (*musettes*), cromornos, trompas marinas²⁹⁰ y violines. Aquel grupo tenía como misión adornar las fiestas militares, solemnizar los aniversarios de las victorias, agasajar la entrada de los dignatarios, dar hilo musical a las fiestas o celebraciones al aire libre, etc. Está documentado que en 1702 su composición podía llegar hasta los 18 oboes, 12 de los cuales serían “grands”, entendemos, de tonalidades graves. Es más, también se puede trazar su rastro en *La Musique de la Chapelle*, es decir, la música sacra que venía acompañando ya a Francisco I desde el Renacimiento, pero que en tiempos de Rey Sol se componía de un inmenso coro con varios representantes instrumentales. Entre los “synmphonistes” [sic], había dos oboes (*dessus de hautbois*), otro músico que simultaneaba la flauta, el oboe y el bajo del cromorno, y al menos un fagot²⁹¹.

A partir del Barroco, ese instrumento ‘base’ se extendió por toda Europa donde, no obstante, aparecerían ciertas variantes morfológicas regionales o nacionales. Evidentemente, nunca le faltó repertorio, y ya en siglo XVIII estaba completamente asentado²⁹²; además, en todos los escenarios (cortes, teatros, iglesias y bandas militares). No solo era frecuentado por los creadores de música –Haendel, Albinoni o Vivaldi son sobradamente conocidos²⁹³–, o como simple alternativa para violines y flautas²⁹⁴, sino que aparecía numerosas veces como solista, con continuo o en la sonata a trío. Bach solía también recurrir a él, no solo en su variante habitual (soprano), sino también en la de contralto (oboe *d’amore*), por ejemplo, en la *Pasión según San Mateo*. El utensilio artístico siguió su ascendente escalada por los años del Clasicismo donde se hizo definitivamente con un papel doble en la paleta orquestal –protagonista y *tutti*–, amén que provocó más conciertos solistas de Johann-Christian Bach, Ludwig-August Lebrun y Mozart, entre otros²⁹⁵.

Esta herramienta sonora de doble lengüeta se presentó ante el siglo XIX con un currículum impresionante que hacía sombra al violín e incluso al piano. Por aquel entonces, frecuentaba tener entre dos y 6 llaves, dependiendo de la zona o bolsillo del cliente. No obstante, con el oboe debemos contemplar una variante fundamental respecto a los otros aerófonos, pues fue el menos masificado por dos razones fundamentales. La primera, su precio, que solía ser más elevado que el resto de sus afines; y, segunda, determinante, su dificultad técnica, principalmente localizada en la fragilidad de su pequeña lengüeta doble²⁹⁶. Por tanto, la burguesía que quiso acercarse activamente a la

²⁹⁰ Tampoco hace falta aclarar que la este instrumento no tienen nada que ver con los metales ni con los océanos, pues es un cordófono de una sola cuerda –solía ser de tripa– dispuesta sobre un puenteillo colocado encima de una caja muy alargada de sección triangular o trapezoidal. Vid., entre otras, <<https://www.youtube.com/watch?v=XzGrzUpLdgw>> (con acceso el 1 de septiembre de 2020).

²⁹¹ Aun más, los oboes tuvieron también representación en el cuerpo que se conoce como *Les Musiciens de la Chambre*, que venía a ser un heterogéneo grupo que se reunía cuando el rey lo ordenaba (“cette musique s’y trouve lorsque le Roy le commande”), ya sea al acostarse o para dar ambientación a su cena. Asimismo, podía acoplarse a la *Musique de la Chapelle* para ampliar las ceremonias o colaborar en los oficios funerarios. Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d’instruments*, op. cit., 227-228; HAYNES, B.: *The eloquent oboe*, op. cit., 121-158 y FLEUROT, F.: *Le hautbois dans la musique française 1650-1800*. París, 1984, 117-125.

²⁹² Vid. BURGESS, G. y HAYNES, B.: *The Oboe*. New Haven/Londres, 2004, 40-84.

²⁹³ Vid. HAYNES, B.: *The eloquent oboe*, op. cit., 299-359.

²⁹⁴ Vid. FLEUROT, F.: *Le hautbois dans la musique française*, op. cit., 67-70.

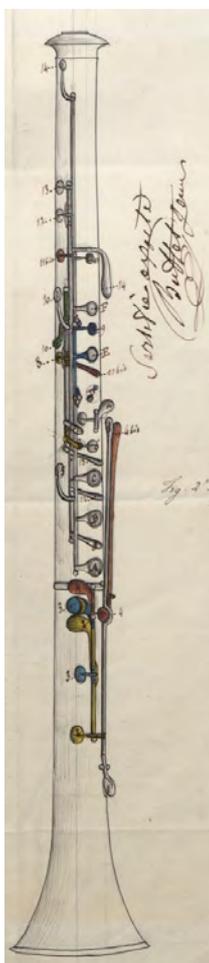
²⁹⁵ Vid. HAYNES, B.: *Musicians for oboe, 1650-1800*. Kent, 1992, 25-27, 28-61, 208-209 y 230-232.

²⁹⁶ Vid. BATE, P.: *The oboe*. Londres/Kent, 1975, 11-23.

música del viento prefirió elegir instrumentos con una respuesta más rápida, a saber, flauta o clarinete²⁹⁷.

Este oboe del *Ottocento* avanzaba –como el resto de sus homólogos de madera– hacia el perfeccionamiento morfológico y, significativamente, mecánico, por lo que no escaparía a la incorporación de algunas características del sistema Boehm. Sin embargo y pese a todos esos esfuerzos externos de mejora, el instrumentista seguía teniendo que superar el armado de una embocadura compleja y la efectiva proyección del aire entre el mínimo espacio que le dejaba la doble caña. Para vencer este inherente abordaje, los oboístas siempre han necesitado dominar la ‘vocalización’, esto es, el control de la amplitud de la cavidad bucal mediante los elementos parcial o totalmente móviles (el velo del paladar y la lengua, básicamente)²⁹⁸, lo cual nos proporciona un acercamiento más próximo a la voz humana advertido desde el Barroco y primer Clasicismo²⁹⁹ y, en lo que respecta a nuestro análisis, una característica técnica compartida por el saxofón soprano.

FIGURA 32: Oboe de Buffet *jeune* (1843) con ideas del sistema Boehm.



FUENTE: Patente de invención [n° 16036] de Louis-Auguste Buffet del 15 de diciembre de 1843 [por cinco años] para la “Aplicación de anillos móviles a los clarinetes y oboes, nuevo sistema (*application des anneaux mobiles aux clarinettes et aux hautbois, nouveau système*)”, 9 (INPI).

²⁹⁷ También, por supuesto, había otros aerófonos todavía menos comprometidos, como el flageolet y la ocarina que, aunque ya se conocían desde antaño, la clase media los volvió a poner de moda en aquella época por su simplicidad y, huelga decir, con los que el saxofón no tuvo ninguna relación.

²⁹⁸ Vid., entre otros, SCHURING, M.: *Oboe. Art and Method*. NY/Oxford, 2009, 16-36.

²⁹⁹ Vid. HAYNES, B.: *The eloquent oboe*, op. cit., 396-450.

Pero, antes de explorar ese nexo, merece la pena profundizar en la mejora del instrumento y comentar cuáles fueron las conexiones profesionales con Adolphe Sax. A comienzos del siglo XIX –primer cuarto- Francia empleaba un oboe de 10 extensiones, aunque los austriacos iban por delante –Josef Sellner ya fabricaba ejemplares con 13 prolongaciones- y Alemania estaba más apegada a los modelos dieciochescos mejorados. De todas maneras, aquellos alargamientos iban más bien dirigidos a conseguir correcciones sobre la (complicada) afinación o buscar posiciones alternativas a las habituales. Mas, a medida que la centuria avanzaba, esos objetivos se intensificaron hacia un cromatismo fiel, ágil y consecuente con la máxima precisión de las alturas. El Hexágono tomaría ventaja a partir de los años 30 y 40 por la inclusión de algunas de las características y ventajas del sistema del constructor muniqués. Louis-Auguste Buffet protegió el que posiblemente sea el avance más temprano y representativo en su patente del 15 de diciembre de 1843 para una *application des anneaux mobiles aux clarinettes et aux hautbois, nouveau système* –vid. Figura 32-, al que volveremos un poco más tarde con el clarinete. De todas maneras, recordaremos, se había reservado ese perfeccionamiento de manera muy genérica cinco años antes –*l’application du système de l’auteur à la petite flûte et à tous les autres instruments à vent*-, aunque sin demasiada convicción. No obstante, Buffet no es recordado precisamente por sus avances sobre el oboe; más bien, destacaríamos a los integrantes de la familia Triébert³⁰⁰, que tendrán un pequeño espacio en el próximo capítulo en relación a las exposiciones³⁰¹.

Tampoco es demasiado reseñable la implicación de Adolphe Sax con la manufactura de este instrumento. A diferencia de la flauta, en el *Manuel général de musique militaire* de Kastner (1848) no aparece ningún diseño, ni tampoco en los prospectos publicitarios, al menos hasta 1862 (vid. Figura 23 en la anterior sección de las flautas). Solamente se conservan dos ejemplares originales (vid. Figura 33) que, de hecho, dudamos que fueran fabricados por él, sino más bien, por Jacques Nonon, otro fabricante parisino de aerófonos de madera. No era infrecuente que los constructores llegaran a este tipo de ‘acuerdos’, en el sentido de que uno tenía los contactos para colocar esos productos y el segundo, por lo menos, daba salida a su stock, aunque su sello no apareciese en el cuerpo de la herramienta. El primero de esos oboes tiene grabados en la madera cerca del tudel un “9”, la palabra “Breveté” (Patentado), una clave de Sol, “AD. SAX ET CIE” y “París”; mismas inscripciones que se repiten en la campana, pero además, “1855”, “2^E V^{RE}”, una corona (imperial?) y “1”. Estos últimos epígrafes pueden referirse a que fue vendido ese último año al 2º regimiento de los *voltigeurs* (saltadores, huelga decir, unidades de infantería ligera del Ejército francés) de la zona 1, una codificación numérica militar que hacía referencia –creemos- a la Île-de-France (París). Además, el sketch base de una patente (1854) de Nonon –la única de la que tenemos

³⁰⁰ Aquella saga comenzó con Guillaume [Georg-Ludwig] (1770-1848) y continuó con Charles-Louis (1810-1867) –que firmó una carta colectiva de protesta contra Adolphe Sax, ya lo veremos- y su otro vástago Frédéric (1813-1878), un célebre y galardonado oboísta de la época, profesor del Conservatorio en sus últimos años de vida (1863-1867), quien, junto con su hermano impulsó sus llamados *Systèmes*. Un total de 6 fases escalonadas –apadrinadas con François Lorée también- desembocaron en un último modelo (*Système A6* o “del Conservatorio”) que comparte estructura con el actual. Vid. VENTZKE, K.: *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboen-Systeme*. Frankfurt am Main, 1969, 18-35; LANGWILL, L-G.: *The basson and contrabasson*. Londres/Kent/NY, 1975, 64-70 y MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 56.

³⁰¹ A modo de curiosidad, solo hemos encontrado dos patentes suyas relativas a la factura instrumental; la primera (1847 –esta con un certificado de adición de 1851-), para un “Sistema de clarinetes multiphoniques” con una boquilla especial [nº 6937] y, la segunda (1849), que protegía un “Sistema de combinación de llaves aplicable a los oboes y otros instrumentos” [nº 8511].

conocimiento y precisamente para el oboe- se adapta perfectamente a esos ejemplares físicos.

FIGURA 33: Oboes de Adolphe Sax (Jacques Nonon?) (ca. 1855 y 1860) –izquierda y centro-; y diseño principal de la Patente de invención para ese instrumento del último constructor –derecha-.



FUENTES: Instrumentos procedentes de FR-Paris-MM (Foto: Jean-Claude Billing) y BE-Brux-MIM; y Patente de invención [nº 18957] de Jacques Nonon del 4 de marzo de 1854 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos aportados en la disposición de instrumentos de música de madera (*perfectionnements apportés dans la disposition des instruments de musique en bois*)”, 6 (INPI).

Cerrando el aspecto constructivo que no tiene demasiado recorrido, es el momento de retomar el técnico que habíamos dejado congelado varios párrafos atrás. En este sentido, el saxofón soprano y el oboe son instrumentos muy ‘próximos’ y las respuestas tímbricas son relativamente parejas. No hay que olvidar que ambos comparten un registro similar –el de madera está en Do y el de latón en Si \flat , aunque también debió haberlos en la tonalidad del primero³⁰²-, un sistema digital parecido y un principio compartido de llaves de octava que no son sino productos de su conicidad. Igualmente, cuando conforman la embocadura y se inicia la insuflación, el abordaje es análogo y los dos son dependientes de esa ‘vocalización’ que hablábamos antes³⁰³. Ahora bien, los saxofonistas

³⁰² No ha sobrevivido –si es que los hubo- ningún saxofón soprano en Do del inventor dinantés, aunque sí han llegado cuatro tenores en esa tonalidad. Vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

³⁰³ Probablemente, la ‘obligación’ de jugar con la lengua y el paladar móvil es lo que hace que el oboe sea el instrumento convencional que más se acerque a la voz humana; una percepción que confirmamos escuchando las paráfrasis decimonónicas que reproducen o imitan las líneas melódicas de las óperas. Vid.,

somos algo menos tributarios de ese control buco-faríngeo porque la amplitud que se crea desde el filo de la lengüeta hasta la punta de la boquilla nos permite un mayor paso de aire³⁰⁴. Por tanto, y dadas unas *a priori* mejores prestaciones –en precio y facilidad de ejecución- del ingenio de Adolphe Sax, se antoja extraño que la herramienta de metal no pudiera robar protagonismo a la de ébano (conseguir más repertorio) o, siquiera, interesar a esa burguesía con afición al viento.

FIGURA 34: Anuncio publicitario de un tenor C-melody (1925).

AUGUST 1925 Page 589

Homes Flooded with a Symphony of Sweetest Music

The Buescher Saxophone harmonizes perfectly with your piano. It puts the dash and swing of a full orchestra in your home.

Never before such a wonderfully versatile instrument as the Saxophone. It expresses every mood; it makes every demand. It sounds like string instruments, but is stronger and melo-lower. It sounds like brass instruments, but is softer and sweeter. It supports and blends with voices or other instruments, yet gives beautiful effects in solo.

Every young man and woman should be able to play it.

BUESCHER
True C-Melody
SAXOPHONE

Easy to Play - Easy to Pay

Surely you can play - Don't let anyone tell you that you can't. You don't need to be talented. You don't need to "know music." With Buescher you can play it right up yourself. A few minutes a day of fun and in a few weeks you, too, will be ranking the popular list. The ease with which it comes to you is charming.

15 DAY TRIAL - EASY PAYMENTS. Try one of these sweet-toned Buescher instruments, perfectly suited, pay for it on easy payments. Play while you pay!

Free! this Beautifully Illustrated Saxophone Book is yours. Tell all about the various Saxophones, with pictures of the instruments. Every boy and girl should have this book! (Full book of information. Send names for a copy. Mention any other instrument in which you may be interested.)

BUESCHER BAND INSTRUMENT CO.
Established in 1854 and Exclusive Patent Holders
909 Buescher Block Elkhart, Ind.

Buescher Band Instrument Co.
909 Buescher Block, Elkhart, Ind.
I am interested in the instrument checked below:

Saxophone □ Clarinet □ Trombone □ Trumpet □
(I do not stop other instruments in checked in)

Name:

Street Address:

Town: State:

FUENTE: *The Etude*, [sin día], agosto de 1925, 589.

Seguramente, para los compositores, la consideración y antecedentes del oboe siguieron primando sobre un recién llegado que se había ‘acomodado’ en las bandas de música y que contaba con escasa trayectoria camerística. Además, pudo influir que, pese a todas sus incomodidades –incluido su sonido nasal-, la herramienta de madera noble

p. ej., Pasculli. *Character Pieces And Fantasias On Opera Themes* [Yeon-Hee Kwak, ob; Chia Chou, pno; y Ursula Eisert, harp]. Detmold, 2000, tracks, 1-6

³⁰⁴ No requerirá aclaración, pero el sustantivo “boquilla” es la pieza del instrumento que entra en contacto con la boca del ejecutante y que se utiliza homónimamente entre los músicos de viento-metal y madera para designar dos aproximaciones completamente diferentes, la de los primeros en forma de copa como ya hemos apuntado, y la segunda una suerte de ‘cámara de sonido’ –en madera o ebonita, entre otros materiales menos comunes- que se conjuga con una caña (o lengüeta) sujeta por una abrazadera. Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, específicamente su Figura I-2: Boquilla, abrazadera y caña a partir del diseño original de la patente y un ejemplar de época de madera con la misma vista lateral y otra frontal.

resultara más ligera, no de peso, sino de mecanismo. La cerrazón de los amplios agujeros en el cuerpo del saxofón era una cuestión que acarrearía estructuras más amplias (toscas) y ruido. Quizá, incluso, podríamos alegar otros factores físicos –p. ej., el ámbito del saxofón soprano (Si₃-Re₆)³⁰⁵ era menor que el del oboe (Do₄-Sol₆)³⁰⁶, tomando una referencia siquiera anterior a la implementación del sistema Boehm-, pero está claro que en el *Ottocento* y en el ámbito ‘tradicional’, el de ébano tuvo sus protectores y feudos particulares, donde fue imposible desbancarlo.

De todas maneras, seguimos pensando que existía –y sigue habiendo- una ‘pasarela’ entre ambos instrumentos y, aunque pertenecen a otras épocas y lugares, los pedagogos y compositores del siglo XX que han escrito para saxofón siempre han mirado de reojo al oboe, traspasándole de alguna manera su literatura original o haciendo que las dos coincidan³⁰⁷. Aunque también está fuera del ámbito temporal de este trabajo, esa mayor sencillez técnica de la que hablábamos antes y que ofrecía el saxofón en detrimento del aerófono de madera tuvo una salida más que evidente durante la *saxophone craze*³⁰⁸, esto es, la intensa afición por el instrumento que se produjo en USA en la década de 1920. En ese momento, sí esta vez, la clase media se hizo con numerosos saxofones soprano (o tenor) en Do (popularmente conocidos como C-melody) que compartían la misma afinación que oboes y flautas, por lo que no hacía falta transportar, asaltando directamente y sin ningún puente cualquier partitura (ligera) de estos dos aerófonos (vid. Figura 34). Con el gancho de que “los hogares se inundan con una sinfonía de la más dulce música”, la Buescher Company aducía que sus saxofones “armonizaban perfectamente” con el piano de la casa. Asimismo, aprovechaban para decir que era un instrumento muy versátil, pues sonaba “como los instrumentos de cuerda, pero era más fuerte y [a la vez] delicado (*mellower*)”, haciendo una analogía también con los *brass*, pero intensificando su suavidad y dulzura (*softer and sweeter*). Por último, se hacía un guiño con un pareado a su facilidad técnica y de pago (*Easy to Play, Easy to Pay*). Respecto a la primera que es la que más nos interesa, se ponía hincapié en que no se necesitaba ser una persona talentosa (*You don’t need to be talented*) ni saber música (*You don’t need to “know music”* [sic]), pues con apenas tres lecciones te harías con él (*“pick it up”* [sic])³⁰⁹.

³⁰⁵ Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

³⁰⁶ Vid. BROD, H.: *Méthode pour le hautbois*. París, s.d. [1830], 11-12. La revisión de este manual (1890) –vid. Id.: *Méthode de hautbois, édition, revue par G.[eorges] Gillet*. París, 1890, 18- ya incluía el ámbito Si₃ hasta el Sol#6.

³⁰⁷ Tenemos muchos ejemplos en el campo de las transcripciones, pero destacaríamos la que realizó Marcel Mule (1946) sin ni siquiera cambiar de tonalidad los estudios que Wilhelm Ferling había hecho para oboe ya en 1837 o 1840. En el sentido de obras ‘gemelas’, es decir, que un compositor la escriba para un instrumento y después la autorice para el otro, tendríamos la *Sequenza VII* (1969) para oboe de Luciano Berio, que también recibió (1995) el visto bueno para saxofón soprano (*Sequenza VIIIb*). Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Guía de la música de Cámara*. Madrid, 1995, 188-189. O, creadores, como François-Bernard Mâche (n. 1935) que directamente la dirigen dualmente, como es el caso de *Aulodie* (1983) para saxofón soprano u oboe y cinta magnética.

³⁰⁸ Vid. COTTRELL, S.: *The saxophone*. New Haven/Londres, 2012, 148-159.

³⁰⁹ Este es uno de los casos, pero hemos encontrado más eslóganes publicitarios como “if you wanted to have music in your home, you made it yourself”, “Fun... I’ll say!”, “Play song hits in 10 days... Make extra money now”, “Be a *Success* with a Sax”, “You don’t need musical talent to learn to play this Sax”, “Play simple Melodies in an Hour”, “Thousands Now Find It Easy to Make Their Own Music”, “Easy to play, easy to pay”, “Learn at Home without a teacher”, “Everybody’s Playing one”, “Never too old to Learn”, etc.

1.5.2.3 Fagot.

Al igual que el oboe, el fagot se presentó ante el siglo XIX con un incuestionable currículum labrado a lo largo de los siglos del Barroco y del Clasicismo. Está considerado como una ‘familia’ independiente, aunque la doble lengüeta y el predominio de la sección cónica le acerquen al linaje del oboe en su vertiente más grave o profunda³¹⁰. En cualquier caso, parece demostrado que el fagot es un descendiente de la genealogía de los *grosbois*, que se oponen mediante una cierta antítesis a los *hautbois*. Tanto es así que una posible explicación etimológica de su acepción lo relaciona con el vocablo griego *phágos*, cuyo significado no es otro que el del verbo comer. Así, pudiera ser que el sonido del potente y afirmativo fagot antiguo ‘engullera’ –o, como se dice en términos acústicos, enmascarase- las notas de los demás instrumentos³¹¹. No obstante, lo sustancial para esta pequeña presentación es que ese paradigma consiguió su lugar proporcionando un oneroso timbre –grave y lleno- a las maderas, a la par que se complementaba muy bien con los miembros más agudos.

Desde el flanco social, la iglesia y seos catedralicios le dieron tempranamente su benedícite. A falta de órgano –o, incluso con él-, servía para ‘dar cuerpo’ y acompañar al canto junto con los otros instrumentos (chirimías y cornetas, principalmente)³¹². Fuera del ambiente místico, compositores y músicos barrocos poco conocidos como Maximiliano Neri, Matthias Weckmann, Heinrich Schütz, Biagio Marini o Dario Castello le proporcionaron las primeras obras camerísticas. Estas sirvieron de antesala para que Robert Cambert o Antonio Cesti lo incluyeran en la orquesta entrada la segunda mitad del siglo XVII. No obstante, Versalles contaba con varios ejemplares como hemos apuntado hace poco, ya sea en la *La Bande de la Grande Écurie* o en *La Musique de la Chapelle*.

El currículum del fagot se engrosó no solo con la ayuda de importantes creadores –Telemann y Bach, entre otros-, sino gracias a los conciertos como solista que enriquecieron más su reputación. Ya no era un instrumento de una sola dimensión –acompañando al bajo continuo o proporcionando empaque-, sino que también empezaba a despuntar desde el punto de vista lírico y expresivo. El caso más representativo es Antonio Vivaldi que apostó por él en al menos 38 ocasiones³¹³ –*La Notte* en Si \flat es quizá el más famoso-, aunque luego vinieron los de Carl Stamitz, Johann-Carl-Philip-Emanuel y Johann-Christian Bach, y el del propio Mozart, compuesto a sus 18 años de edad. Igualmente y en la principal isla británica, Haendel lo introdujo –12 ejemplares en su versión original y nada menos que 24 oboes- en su *Music for the Royal Fireworks* (1749).

Las bandas de esas cortes monárquicas y aristocráticas también contenían varios, si bien el instrumento tuvo que ‘negociar’ su puesto con otros compañeros, como serpentones o trompas, que hacían funciones y roles similares. De todas maneras, el fagot

³¹⁰ Autores importantes –vid. BAINES, A.: *Woodwinds instruments*, op. cit., 286- defienden directamente que el fagot surgió como un tipo de oboe bajo; y otros –vid. KOPP, J-B.: *The Bassoon*. New Haven/Londres, 2012, 5-45- ofrecen más posibilidades.

³¹¹ Vid. LANGWILL, L-G.: *The basson and contrabasson*, op. cit., 1-3. No obstante, tampoco se descarta una posible vinculación con el término latino *fagus* –árbol de haya- o relación con una voz francesa parecida que apela a un haz o gavilla de leña. Vid. JANSEN, W.: *The bassoon. Its history, construction, makers, players and music*, vol. 1. Buren, 1978, 14.

³¹² Vid. KOPP, J-B.: *The Bassoon*, op. cit., 26-30.

³¹³ Vid. JOPPIG, G. : *Hautbois et basson*. París, 1981, 53-54.

tenía el hándicap de su ‘fragilidad’ física, pues, además de ser de madera, la lengüeta doble exigía cuidados y destrezas específicos.

Las últimas décadas del *Settecento* vieron eclosionar a los primeros virtuosos, como Étienne Ozi (1754-1813), cuyos viajes por Europa, conciertos y composiciones le proporcionaron una fama e influencia para que su *Nouvelle Méthode* fuera amparado por el Conservatorio de la capital parisina en 1803³¹⁴. Por cierto, este centro no dudó en proporcionarle amparo institucional inmediato –18 enseñantes-, y solo la especialidad de clarinete le superó en número de profesores³¹⁵.

No obstante, con la llegada del nuevo Régimen, sus antiguos protectores – aristocracia y clero- no iban a poder apoyarle tanto. Es más, el instrumento, aun teniendo un refugio fundamental como fue la música de sinfonía y el foso de la ópera, tuvo que adaptarse a los nuevos gustos de la clase social en el poder. Desde el punto de vista de su tratamiento como solista, el fagot perdió importancia con respecto a su época dorada allá en el Barroco y Clasicismo. La burguesía puso el foco –y su dinero- en otros aerófonos más ‘ sencillos’, baratos y de respuesta más inmediata, como la flauta o el clarinete, o directamente invirtió en mobiliario (piano). No obstante, compositores como Carl-Maria von Weber siguieron apostando por él y dedicándole conciertos –el del alemán, de 1811, revisado en 1822, exige la utilización de un modelo con al menos 11 llaves³¹⁶-.

Posteriormente, en la sección del clarinete, lo entenderemos mejor, pero el fagot también tuvo la suerte de que le produjeran algunas obras ‘elitistas’ y exigentes que espolearon su desarrollo constructivo. Desde los ejemplares de tres llaves que construían Johann-Christoph Denner (1655-1707) y sus hijos, no pocos intentaron mejorar el tubo y vestirlo de extensiones digitales. Mozart escuchó su concierto con un instrumento de cuatro prolongaciones³¹⁷, pero desgraciadamente no pudo disfrutar de los de las familias Rundmann o Prensén, o aquellos de Carl Almenröder que hacia 1820 ya tenían de 15³¹⁸. No obstante, la primera figura a nivel continental fue Jean-Nicolas Savary *le jeune* (1786?-1853) al que se le suelen atribuir los avances más notables de comienzo de siglo en la década de 1820-30.

Es a partir de este punto cuando podemos conectarlos con los Sax, precisamente con el padre, Charles-Joseph, que se lanzó a la fabricación de este instrumento después de comprobar que con serpentones y flautas había tenido éxito. La manufactura del fagot requería ya cierto dominio y especialización en la madera –una patente suya de 1842 es

³¹⁴ Vid. DOMÍNGUEZ, A.: *Bassoon playing in perspective*. Helsinki, 2013, 42-46.

³¹⁵ Vid. LESCAT, P. : *L'enseignement musical en France*, op. cit., 116-117 y 124-125.

³¹⁶ Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 248-250.

³¹⁷ Precisamente, el que dibujaron Diderot y D’Alembert en su Enciclopedia (1767) tiene ese número, lo que no quiere decir que otros fabricantes –como el inglés Henry Kusder (?-1801)- le dotaran con una quinta o sexta llave alrededor de esas fechas Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 132-133 y JOPPIG, G.: *Hautbois et basson*. París, 1981, 58-59.

³¹⁸ Este constructor se asociaría posteriormente (1831) con la saga de los Heckel (vid. JANSEN, W.: *The bassoon. Its history, construction, makers, players and music*, vol. 2. Buren, 1978, 533-548 y REITER; E.: *Wilhelm Heckel: Six Generations Dedicated to Music*. Wiesbaden, 2015, 25-38), desarrollando una línea ‘teutona’ de fabricación muy fuerte y que llega hasta la actualidad. La órbita de esa familia alemana está demasiado alejada de la nuestra, pero podemos apuntar que intentaron dar salida (1889) a una suerte de ‘saxofón’ –instrumento cónico con llaves y boquilla de lengüeta simple- que llamaron *clarina* y que no tuvo respuesta comercial. Vid. *Ibid.*, 92-99 y 147; y DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente*, op. cit., 32-33. (En la ilustración de la p. 33 de este autor están confundidas –intercambiadas- las referencias).

específica para un *Basson construit d'après une nouvelle théorie acoustique*³¹⁹- y, evidentemente, reportaba más dinero³²⁰. Quizá por eso, el hijo se implicó tempranamente en su elaboración (1844)³²¹ y propuso (1848), como había hecho con la flauta, su versión “système Sax” [sic], donde todos los agujeros cerraban con [platos de] llaves (*tous les trous bouchés par des clefs*)³²². De todas maneras, posteriormente se saltó su propia doctrina, y el único ejemplar suyo en madera que se conserva, recuperó la habitualidad de los anillos y dedos desnudos (vid. Figura 35), paradigmas de las ideas de Boehm.

FIGURA 35: Grabados del fagot “sistema-Sax” [sic] (1848) –izquierda y centro- y ejemplar original con otros principios –derecha-.



FUENTES: KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., s.p. [pl. XXV] [sic] –izquierda y centro- y ejemplar original procedente del BE-Brux-MIM –derecha-.

³¹⁹ Vid. Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.

³²⁰ Dos ejemplares suyos están en las colecciones públicas del US-Vermillion-NMM (este, temprano, ca. 1830, de 8 llaves) y BE-Brux-MIM (posterior). No obstante, otras fuentes –vid. HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax*, op. cit., 259-260-, asientan unos 8 más en manos privadas.

³²¹ Según la prensa –vid. *L'Illustration*, 4 de julio de 1844, 297-, Adolphe Sax había presentado a la Exposición nacional francesa de ese año una “formación musical militar completa”, entre la que estaba “un nuevo fagot”.

³²² Como es bien sabido, el fagot acostumbraba –y todavía tiene- huecos en el cuerpo o la culata que son obturados por las yemas de los dedos del ejecutante.

De todas maneras y según varias fuentes autorizadas –vid. JANSEN, W.: *The bassoon. Its history*, vol 1, op. cit., 137-138 y 474; y LANGWILL, L-G.: “The ‘Boehm’ Bassoon: A Retrospect”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 12 [mayo] (1959), 63-64-, se supone que fue el padre (Charles-Joseph) el primero que mostró un ejemplar de estas características en la Exposición de Haarlem en 1825.

FIGURA 36: Interesante cuerpo de fagot –falso de la campana- del vienés Johann Stehle, ca. 1840, construido enteramente de metal y con llaves que obturan todos los agujeros (izquierda) y “contrabajo (*contrabass*)” de las mismas características (ca. 1840?) del también austriaco Uhlmann.



FUENTES: YOUNG, P-T.: *The Look of the Music: rare musical instruments 1500-1900*. Seattle/Vancouver, 1980, 206, y este de una fotografía del ejemplar original del Royal Ontario Museum, Toronto; y MEUCCI, R.: “Brass Bands and the Brass Instrument Industry in the 19th century Milan”, en *Tiroler Landesmuseen-Betriebsges.m.b.H. (Hrsg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*. [Innsbruck?], 2010, 106, un espécimen del Conservatorio “A. Boito” de Parma.

Sin embargo, es mucho más interesante un ejemplar posterior de 1851 hecho completamente en latón –también con todos los orificios obturados con platos- y que llamó la atención en la Exhibición Internacional de Londres de ese año, un episodio que nos reservamos para el próximo capítulo. Por el momento, baste decir que, evidentemente, este tipo de producciones son unas lógicas consecuencias de las nuevas técnicas y posibilidades de transformación de la metalurgia, unos ‘avances’ que se estaban dando por todo Europa (vid. Figura 36). En verdad, y aunque entre sus patentes belgas y francesas hizo referencia expresa o indirecta (mediante mejoras de construcción en los instrumentos de viento madera) al fagot³²³, no creemos que Adolphe Sax estuviera verdaderamente interesado en su explotación. Esta sospecha viene motivada porque hasta la década de 1860 no aparece como parte del muestrario en sus prospectos publicitarios

³²³ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

y tendremos que esperar a uno de esos folletos de 1886 para conocer el precio, por cierto, muy caro (600fr)³²⁴—vid. Figura 37-. Más bien, utilizaba el instrumento como una manera de presentarse (presumir) ante su clientela como fabricante omnisciente del viento.

FIGURA 37: Fagot original en metal de Adolphe Sax (ca. 1850?) —izquierda— y primera representación visual del producto en uno de sus catálogos (1862) —derecha—.



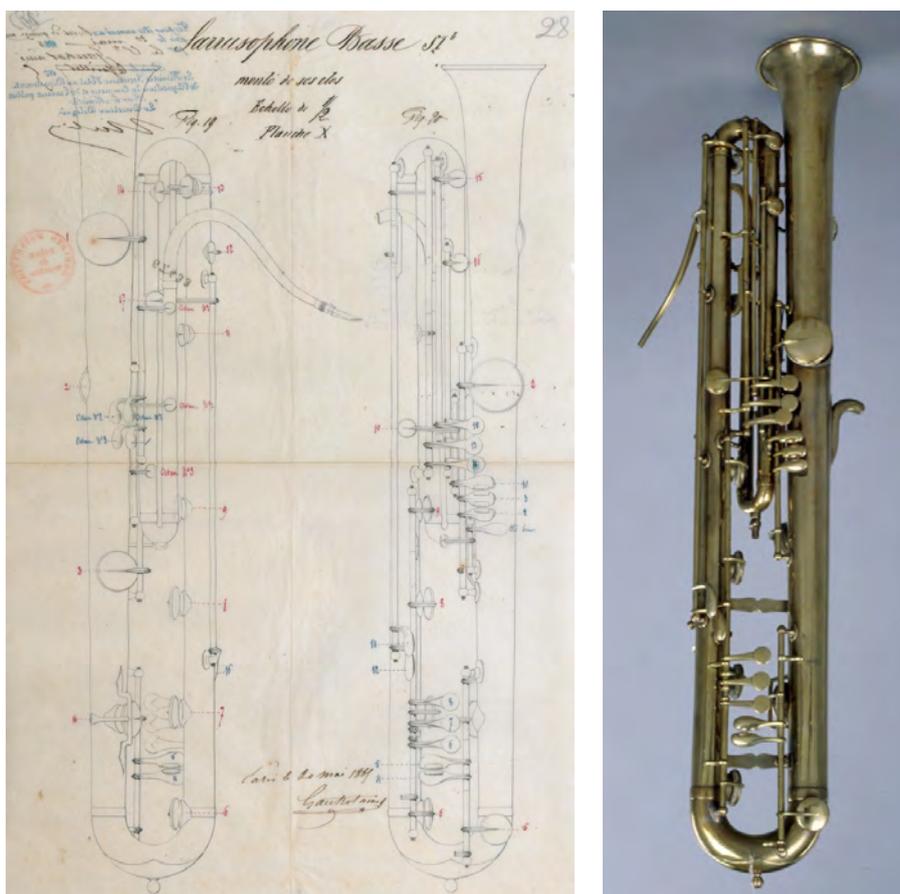
FUENTES: Ejemplar original perteneciente al FR-Paris-MM (Fotografía: Thierry Ollivier) y *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue*, op. cit., 114.

Tendremos que esperar a los Capítulos 3 y 4 para saber por qué, según el inventor valón, los fagotes no merecían estar en las bandas regimentales de a pie (ni montadas), y quiso quitarlos completamente. De todas maneras, estos instrumentos y los oboes fueron impuestos por la autoridad competente (Ministerio de la Guerra), aunque con pérdida de efectivos. La ‘fanfarización’ que se estaba produciendo no pudo con ellos. Parte del ‘problema’, podemos adelantar, estaba en su (supuesto) bajo volumen y, en verdad, así se apreciaba en aquella época. El jurado de la Feria nacional francesa de 1834 ya había sentenciado que, “en efecto, los fagotes están prácticamente abandonados (*presqu’abandonnés*) en las bandas militares” porque producían un sonido débil al aire

³²⁴ Vid. *Manufacture d’instruments de musique en cuivre et en bois. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte.* [París, 1886], 2.

libre (*parce qu'on trouve trop faibles les sons qu'on en peut tirer*)³²⁵. La propia patente del saxofón hizo también referencia a ellos, ‘acusándoles’ de tener una intensidad floja (*faible*), por lo que se utilizaban, según el empresario dinantés, para refuerzo (*remplissage*) o acompañamiento, confinándoles en el grupo de las cuerdas (*Il faut remarquer que ce dernier instrument est le seul qui je marie avec les instruments à cordes*)³²⁶.

FIGURA 38: Fragmento de la segunda patente de Gautrot (1865) que protege un sarrusofón bajo en Sib –izquierda- y ejemplar original fabricado (mitad del siglo XIX) por el propio inventor –derecha-.



FUENTES: Patente de invención [nº 67433] de Pierre-Louis Gautrot del 20 de mayo de 1865 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a la familia de los sarrusofones (*pour perfectionnements apportés à la famille des sarrusophones*)”, s.p. [28] (INPI) y ejemplar original propiedad del FR-Paris-MM.

Podríamos comentar las versiones ‘nacionales’ francesa y alemana del instrumento³²⁷, pero no tienen ninguna afectación en nuestro estudio. Por tanto, preferimos

³²⁵ Vid. *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, tomo 3. París, 1836, 300-301.

³²⁶ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d'instruments à vent, dits Saxophones*)”.

³²⁷ Básicamente, la interpretación teutona fue abanderada de forma inicial por Carl Almenræder y posteriormente desarrollada por la B. Schott Söhne y la genealogía de los Heckel. Vid. JOPPIG, G.: *Hautbois et basson*, op. cit., 67-69 y 99-100; DOMÍNGUEZ, A.: *Bassoon playing*, op. cit., 59-66 y BAINES, A.: *Woodwinds instruments*, op. cit., 338-339. Esta línea de trabajo consiguió una sólida reputación –aun con unas complejas posiciones que, no obstante, se han perpetuado a lo largo del tiempo-, conformándose como el sistema más utilizado en la actualidad. (A modo de curiosidad, el precio de un ejemplar original actual [2020] de esta última firma supera los €30.000 y el comprador deberá esperar unos

dedicar el espacio final de esta sección a presentar lo que pudiera ser un híbrido entre un oboe-fagot y el saxofón, verdaderamente, una consecuencia más de las progresiones y avances sobre del latón. Este utensilio musical es el *sarrusophone* –vid. Figura 38- y casi ha llegado hasta la actualidad, pues todavía puede encontrarse entre las fotografías –vid. Figura 39- y partituras antiguas de alguna paleta bandística española, por ejemplo, la de Valencia³²⁸. En realidad, es un artefacto que ha disfrutado de un relativo éxito no solo en agrupaciones amateurs y militares –incluso en los USA³²⁹-, sino también profesionales, y ha tenido sus incursiones en el Jazz³³⁰. Compositores de renombre como Massenet (*Esclarmonde* –1889-, *Visions* –1891- y *Suite parnassienne* –1912-), Ravel (*Schéherazade* –1898-, *Rapsodie espagnole* –1907- y *L’heure espagnole* de 1907-09), Debussy (*Le Martyre de Saint Sébastien* –1911- y *Jeux* –1913-), Arrigo Boito (*Nerone* –1924-), Georges Sporck (Boabdil –1902-), Stravinsky (*Threni*, de 1957-58), Paul Dukas (*L’Apprenti sorcier* –1897-) o Paderewski (*Symphony in B minor “Polonie”*, de 1903), entre otros³³¹, lo han incluido en algunas de sus obras orquestales. Su inventor fue Pierre-Louis Gautrot, un interesantísimo empresario al que iremos conociendo progresivamente, y que lo patentó por primera vez el 9 de junio de 1856 no solo como individuo, sino también formando una familia (“pour produire une famille d’instruments qui puisse en elle seule renfermer toute l’étendue d’un Orchestre lyrique”)³³², una de las ideas claves que Adolphe Sax había exprimido en sus registros de 1845 (saxotrombas) y 1846 (saxofones).

Aquel nombre era un epónimo que combinaba el sufijo griego de sonido con una raíz procedente del apellido de un insigne músico militar –a la postre director- y condecorado de guerra (Caballero de la Ld’H)³³³, Pierre-Auguste Sarrus (1813-1876)³³⁴, que supuestamente ayudó a su autor a desarrollar su invención. Sin entrar en demasiados

cuatro años). Los galos estuvieron primeramente representados por J-N. Savary al que ya conocemos y (paradójicamente) fueron más fieles a los ‘principios’ del sistema Boehm. Así, Triébert estuvo comprometido con esas ideas y contrató al virtuoso italo-parisino Angelo Marzoli (?-1865) para su promoción. Vid. KOPP, J-B.: *The Bassoon*, op. cit., 128-132 y 135-139; YOUNG, P-T.: *The Look of the Music*, op. cit., 192-193 y BUCUR, V.: *Handbook of Materials for Wind Musical Instruments*. Cham, 2019, 53. De todas maneras, el precio de aquel instrumento –en 1855 ya era de 750fr (vid. “Catalogue d’instruments Triébert” [de 1855], rep. en *Larigot*, s.v., nº 4 [enero] (1989), 5)-, lo que tampoco ayudó a que se popularización.

Es muy ‘original’ (y posiblemente cierto) el aporte de uno de nuestros organólogos de referencia al decir que “el problema del fagot [con el sistema Boehm] es que resultó demasiado satisfactorio” –vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 112-, pues esa herramienta de madera prefiere cierta incoherencia y disfuncionalidad entre llaves largas y cortas con las dos partes del cuerpo para no perder su carácter (“Much of the character of the bassoon’s sound depends on its uneven tone quality which results from the long finger holes through the wing joint in contrast with the short finger holes through the long joint”).

³²⁸ Vid. ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, 164-166, 393, 410-411, 413, 421 y 423.

³²⁹ Vid. KIEFER, T.: “Quelques remarques à propos de la production des sarrusophones chez Buffet Crampon: contribution à l’étude de la construction de cette sorte d’instruments”. *Larigot*, s.v., nº 9 [diciembre] (1990), 17-18 y 20-22.

³³⁰ La intervención grabada más conocida es la de Sydney Bechet en *Mandy, make up your mind* con el Clarence Williams’ Blue Five, un grupo puntual creado por este último compositor americano.

³³¹ Vid. KAMPMANN, B.: “Le sarrusophone dans l’orchestre symphonique”. *Larigot*, s.v., nº 23 [agosto] (1999), 13.

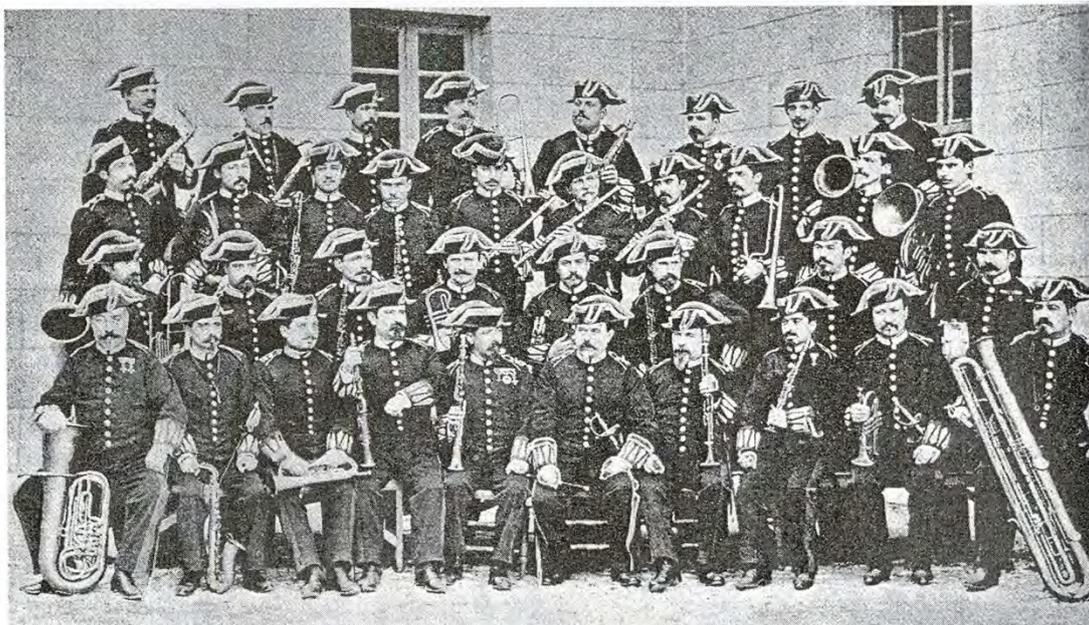
³³² Vid. Patente de invención [nº 28034] de Pierre-Louis Gautrot del 9 de junio de 1856 [por 15 años] para un “Instrumento de música llamado sarrusofón (*pour un instrument de musique dit: Sarrusophone*)”, s.p. [1-2] (INPI).

³³³ Vid. *Bulletin des lois de l’Empire français. XIe série. Premier semestre de 1865. Partie supplémentaire*, tomo 25. París, 1865, 394.

³³⁴ Vid., entre otras, LAPIE, R.: “Auguste Sarrus”. *Larigot*, s.v., nº 52 [julio] (2013), 14-16.

detalles organológicos³³⁵, la idea del sarrusofón es básicamente el acople de una doble lengüeta a un tubo cónico de metal vestido de llaves³³⁶. La digitación es simple y muy similar a la del saxofón –con llaves de octava-, amén de su afinación en camadas de Sib y Mi \flat , todo muy ‘coincidente’.

FIGURA 39: “Grupo de Profesores del Real Cuerpo de Guardias de Alabarderos” españoles, s.d. [finales del siglo XIX, principios del siguiente?], exhibiendo un sarrusofón bajo o subcontrabajo en la fila inferior derecha³³⁷.



FUENTE: GERICO, J. y LÓPEZ, F-J.: *La flauta en España*, op. cit., 118, y estos sin especificar su fuente original.

Este nuevo instrumento va a aparecer en todos nuestros capítulos posteriores porque, de una u otra manera, está conectado con la creación del belga –Adolphe Sax sostenía que el sarrusofón no era más que una copia disimulada del saxofón-. No obstante, este paradigma tenía en su contra la fragilidad de una caña compuesta y debilidades tímbricas en el registro agudo. Por ello –también influía su falta de ‘pedigrí’-, los miembros de la familia que más se utilizaron fueron los graves (barítono, bajo y, especialmente, contrabajo) que han ‘legado’ casi todo su repertorio al fagot y contrafagot actuales.

³³⁵ Vid. DIAGO, J-M.: “Gautrot and his sarrusophone revisited: a new and multidisciplinary approach”, artículo en preparación”, artículo en preparación.

Este acercamiento nos llevará a comentar también la aparición del *Tritonikon* –previo a la creación Gautrot, concretamente de 1854, de la mano del checo Cerveny-, una suerte de contrafagot de metal que, en verdad, comparte el mismo paradigma. Ese nombre e idea habían sido protegidos antes (1836) por otro constructor vienés (Johann Stehl) y perfeccionados también por Schöllnast und Sonh de Bratislava. Vid. CIZEK, B.: *Instruments de Musique*, op. cit., 142-143; DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente*, op. cit., 132-133 y LANGWILL, L-G.: “The Double-Bassoon: Its Origin and Evolution”, en *Proceedings of the Musical Association, 69th Sess. Leeds, 1942-43*, 13-18, 23-25 y 28. En cualquier caso, comprobamos el empuje del latón y la existencia de tecnología ‘avanzada’ para fabricar este tipo de ejemplares que requieren bastante precisión y una finalización cuidada.

³³⁶ Vid., entre otras, BAINES, A.: *Woodwind instruments*, op. cit., 166-167.

³³⁷ También se observan cuatro saxofones, a saber, dos altos (primera persona de la fila alta desde la izquierda, y segundo señor de la línea inferior, también desde ese lado) y dos tenores (segundo y quinto músicos de la hilera más elevada contando igualmente desde la siniestra).

1.5.2.4 Clarinete.

La evolución histórica del clarinete contiene avatares y sucesos sumamente reveladores. Los poco más 300 años de vida del instrumento han aportado brillantísimos ejemplos creativos; algunos, verdaderas obras de arte donde se percibe la camaradería y sincera amistad que hubo entre intérpretes y compositores. Los próximos párrafos mostrarán al clarinete decimonónico como el único aerófono que fue capaz de rivalizar con las magníficas partituras del piano y de la voz desde el punto de vista cualitativo. Sin embargo, el saxofón no consiguió asociarse con él ni tomar parte de esos éxitos profesionales y empresariales a pesar de contar con unas por unas prestaciones y aptitudes musicales bastante parejas –en cierto modo, podría decirse que son ‘parientes’-.

Eliminando la acepción antropológica general de clasificación³³⁸, el verdadero clarinete es un producto artesanal y europeo de Johan-Christopher Denner, un brillante fabricante germano de aerófonos de madera (flautas de pico, fagotes y oboes³³⁹, al menos) de Nürnberg que vivió a caballo entre el siglo XVII y XVIII. Aunque su concepción todavía guarda ciertos detalles que no han sido completamente esclarecidos³⁴⁰, se considera que aquel artífice y sus hijos perfeccionaron, entre otras, una estirpe del ‘genérico’ *chalumeau* al advertir un interesante campo de exploración y explotación sonoras. Ese nuevo sendero se produjo al romper –en los tubos de sección predominantemente cilíndrica- la posición diametralmente opuesta de los dos agujeros situados cerca de la boquilla del instrumento a la altura de los dedos índice y pulgar. Así, se provocaba el intervalo de duodécima a partir de la fundamental, es decir, el quinto armónico de la octava, sobre el que se construye el registro agudo del instrumento³⁴¹.

El ‘primer’ clarinete –convencionalmente calificado como ‘barroco’- empezó a expandirse tímidamente y contó dos o tres llaves según los modelos más avanzados de esa época. Los compositores más tempranos, desorientados y limitados en parte por la tosquedad y restricciones acústicas del instrumento recién descubierto, así como arrastrados probablemente por la propia evocación nominal a otro utensilio musical³⁴², le confiaron en la mayoría de los casos un repertorio consistente en característicos motivos de fanfarria, esto es, notas repetidas, arpeggios incompletos, uso limitado de determinados

³³⁸ Vid. SACHS, C.: *History of musical instruments*, op. cit., 9-21 y TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 228-232.

³³⁹ Vid. YOUNG, P-T.: *The Look of the Music*, op. cit., 26, 63-70 y 85.

³⁴⁰ Vid. LAWSON, C. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 1-13; PINO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980, 196-202; MAZZEO, R.: *The clarinet. Excellence & artistry*. Medfield, 1981, 137-139; BRYMER, J.: *Clarinet*. Londres, 1990, 16-20; RICE, A.: *The baroque clarinet*. NY, 1992, 39-44 y DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 13-19.

³⁴¹ Las propiedades y posibilidades acústicas del paradigma ‘clarinete’ son extraordinarias, ya que resulta un tubo cerrado que se comporta como abierto, sus armónicos impares prevalecen sobre los pares, la forma de los orificios y la campana juegan un papel importante en el equilibrio del sonido (resonancias armónicas), etc. Vid. PASTOR GARCÍA, V.: “Aproximación a la acústica del clarinete”. *Revista de Acústica*, vol. 42, nº 3 y 4 [sic] (2011), 40-51 o, con más detalle, id.: *Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, 268-302 y 339-350.

³⁴² Es muy probable que la palabra clarinete sea la evolución histórica de una sinécdoque inspirada desde “clarín” o “clarino”, porque se publicitó que el timbre –o una parte del registro- del instrumento de madera emulaba al sonido del de señal. Vid., entre otras, PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 199 y BARBOUR, J-M.: *Trumpets, horn and music*. Michigan, 1964, 35-75.

registros, etc.³⁴³. Este tipo de escritura demostraría que el clarinete más madrugador estuvo asociado con aquellos instrumentos heráldicos tan valorados, lo cual pudo transferirle cierto donaire³⁴⁴. Progresivamente, autores como Johann-Christian Bach fueron perdiendo el miedo a utilizarlo de manera mucho más lírica y expresiva –fuera de aquel *idiomatic brass writing*–, coincidiendo con la aparición de ejemplares afinados en distintas tonalidades.

Su cautelosa aceptación grupal y orquestal tuvo como *partenaires* a los instrumentos que podía sustituir en un momento dado, principalmente oboes³⁴⁵ y flautas. Este puesto de suplente se mantuvo hasta que los compositores comprobaron empíricamente que la aportación de ese nuevo timbre y su combinación con las otras voces era no solamente apta, sino también valiosa y enriquecedora. Su línea melódica iba recibiendo un mayor protagonismo y prueba de ello era la utilización de pasajes escalísticos completos y saltos que igualaban o superaban la octava³⁴⁶. De todas maneras, gran parte de esa admisión vino refrendada por Mozart que lo incluyó en cuatro obras con cuerdas y otros tantos trabajos orquestales con voz. Su validación definitiva y universal se la proporcionó Beethoven, quien lo utilizó en todas sus sinfonías no solo formando parte del *tutti*, sino también como solista³⁴⁷.

Antes de aquello, el clarinete ‘clásico’ de cuatro, cinco o seis llaves iba descubriéndose a sí mismo no solamente mediante la aproximación a sus afines de viento, sino a través de obras comprometidas de creadores pre-decimonónicos y tempranos románticos. Esa literatura requería una herramienta con ciertas prestaciones, por lo que resultaba un acicate para el escudriño y perfeccionamiento morfológico del instrumento. Las mejoras inmediatas se focalizaron en conseguir más alturas, su homogenización y, por supuesto, dotarlas de mayor precisión (afinación). No había despuntado aun el

³⁴³ Compositores como Vivaldi o Haendel empezaron a explorar parte de las aptitudes tímbricas del instrumento en sendos *Concerti Grossi* (1740) –con clarinetes en Do– del italiano y en una *Obertura* (1748) –con especímenes en Re– del naturalizado inglés. Vid. LAWSON, C. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 13-15.

³⁴⁴ Aunque esta hipótesis resulta bastante plausible, no podemos desterrar totalmente que su bautismo nominal procediera de otros vocablos relativos a las lengüetas o cañas como *calandrone*, *kalamon*, *calamus*, *calamellus*, etc. Otros autores –vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2, op. cit., 152– sostuvieron “sin ninguna duda” que en realidad es un nombre compuesto de las palabras francesas “*claire*” y “*nette*” para señalar que su timbre era claro y nítido.

³⁴⁵ El aerófono de doble lengüeta representaba la referencia más cercana y hasta mediados del siglo XVIII ambos solían confundirse en las fuentes escritas que hacían referencia a ellos. Vid. RICE, A.: *The baroque clarinet*, op. cit., 136 y LAWSON, C.: *Mozart clarinet concerto*. Cambridge, 1996, 6.

³⁴⁶ Los trabajos en forma de sonata donde el clarinete era acompañado por un instrumento de teclado también ayudaron a que desapareciera esa desconfianza inicial. Paralelamente, aparecían obras *a solo*, numerosos dúos –escritos no solo por compositores profesionales, sino también por filósofos como Rosseau–, tríos, cuartetos y quintetos donde violines, violas, cellos, pianos, oboes, fagotes y flautas se permutaban entre el instrumento de ébano. Vid. RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. NY, 2003, 182-197.

³⁴⁷ Vid. PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 238-241.

Ottocento y el aerófono de ébano ya contaba con más de 100 obras concertantes³⁴⁸, cantidad que la siguiente centuria vería aumentar cuantitativa y cualitativamente³⁴⁹.

Fue entonces cuando comenzó esa magnífica estela concertística y creativa que surcó todo el siglo XIX –y continuaría en el siguiente³⁵⁰-. El caso temprano más característico es el de W-A. Mozart y Anton Staedler que desarrollaron y compartieron, entre otros, el *Quinteto* en La Mayor K-581 para clarinete, dos violines, viola y *cello* (1789) y el *Concierto para Clarinete y orquesta* en La Mayor KV622 (1791)³⁵¹. Los instrumentos empleados debían tener al menos 9 llaves para poder descender a las notas exigidas³⁵².

Joseph Beer (1770-1819) –que curiosamente comenzó estudiando trompa y trompeta³⁵³- consiguió de Carl Stamitz cuatro conciertos en 1777, dos en 1778 y cinco en 1779³⁵⁴. No podemos dejar pasar la amistad de Carl-Maria von Weber y Heinrich Baermann que gestaron un concertino en apenas tres días. Fruto de ese encuentro, el rey Maximiliano –el abuelo Elisabeth de Austria- comisionó otras dos composiciones de mayor envergadura –los dos conciertos (ambos de 1811) para clarinete y orquesta en Fa menor y Mi \flat Mayor respectivamente³⁵⁵-. Estos trabajos exigían un utensilio de prestaciones mayores, probablemente un ejemplar al menos 10 o 12 extensiones digitales. Paralelamente, el también violinista Ludwig Spohr espoleó las posibilidades técnicas y acústicas del clarinete en cuatro obras demostrativas más –1808, 1810, 1821 y 1828-, las cuales son testigos de un compromiso importante. El duque Günther Friedrich Karl I de Sondershausen patrocinó al menos el primero de ellos para que fuera dirigido a un músico de su banda particular, el clarinetista Johann-Simon Hermstedt (1778-1846)³⁵⁶. Las frases y pasajes de esas piezas requieren asimismo un modelo profesional de al menos 11 llaves

³⁴⁸ Los primeros fueron los de Johann Stamitz para clarinete en Si \flat (1754-55), Michael Haydn para clarinete en La (1764) y Carl Stamitz para clarinete en Do (ca. 1771). Vid.: RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 238-241.

Aunque es un término bastante utilizado, quizá no esté de más recordar que “concertante” hace referencia a la música de cierto carácter solista –similar al concierto-, pero más sencilla –técnicamente hablando- y menos comprometida (el intérprete está menos expuesto).

³⁴⁹ El año de la muerte de Adolphe Sax (1894), cuando el saxofón ya contaba con 48 años de existencia oficial, todavía no se había escuchado ni una sola obra de este tipo que tuviera como intérprete principal al protagonista de este trabajo.

³⁵⁰ Fuera de los ámbitos temporales de este capítulo, otros compositores e intérpretes consiguieron entenderse muy bien, caso de Benny Goodman con Béla Bartók, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Morton Gould, Allen Shawn y, especialmente, Aaron Copland; o, en otro lenguaje, Suzanne Stephens y Karlheinz Stockhausen. Vid. SNAVELY, J-A.: *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1991, 94-106; LAWSON, C.: *The history of the clarinet*, op. cit., 9; id.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 102-104 y <http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html> (con acceso el 22 de enero de 2020).

³⁵¹ Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*. Suffolk, 1971, 46-58 e id.: *Heroes & Heroines of Clarinetistry*, op. cit., 165-186.

³⁵² Vid. RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 111.

³⁵³ No podemos entrar en ello, pero hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX no solía ser frecuente una especialización en un solo instrumento, incluso entre los *travelling virtuosi*. Así, los primeros ejecutantes célebres del clarinete fueron a la vez trompistas (Mr. Charles [sic]), fagotistas (France de Kermasin) u oboístas (Carl Weichsel). Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 28-45; LAWSON, C.: *The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000, 17 y RICE, A.: *The baroque clarinet*, op. cit., 138 y 144-149.

³⁵⁴ Vid. RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 154-159.

³⁵⁵ Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 114-153

³⁵⁶ Vid. KROLL, O.: *Die Klarinette*. Tübingen, 1965, 45-52 y 80-84; y WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 77-100.

según reza el prefacio del primer concierto. Spohr también compartió tiempo y trabajo con Joseph Friedlowsky (1777-1859), el clarinetista al que Beethoven consultaba las cuestiones específicas después de morir Joseph Beer³⁵⁷. Un alumno de Friedlowsky, el conde Ferdinand Troyer (1780-1851), resultó ser el mecenas que invirtió en el nacimiento del popular *Octeto* (1824) de F.-P. Schubert³⁵⁸. Otro gran pianista y compositor referencial, R. Schumann, tampoco se olvidó del clarinete en sus producciones orquestales y camerísticas³⁵⁹.

No obstante, el mejor ejemplo de amistad y creatividad es el de Johannes Brahms y Richard Mühlfeld (1856-1907). El compositor teutón conoció al clarinetista en la primavera de 1891 en un actuación casual de la orquesta del duque de Sajonia-Meiningen. Por aquel entonces, el creador llevaba un año sin escribir y reconocía que había llegado el momento de dejarlo³⁶⁰. Mas, aquella interpretación le entusiasmó tanto que ese mismo verano creó dos de las obras maestras de la literatura camerística, a saber, el *Trío op. 114* para clarinete, chelo y piano; y el *Quinteto op. 115* para clarinete y cuarteto de cuerda. Las magníficas dos *Sonatas op. 120* para clarinete y piano fueron concebidas en los meses de estío de 1894 en la veraniega Bad Ischl (Viena) sin patrocinio alguno, simplemente por devoción hacia el aerófono de madera. Ambos artistas se dejaron fotografiar en la fronteriza ciudad alemana de Berchtesgaden para posteriormente disfrutar de una gira conjunta³⁶¹. Brahms es quizá el mejor ejemplo de esos compositores que, cerca del ocaso de su vida, escribieron una música llena de calidad, serenidad y madurez que desde luego trascendía a sus últimos trabajos.

El saxofón no conoció a ningún mecenas ni benefactor en el siglo XIX que provocara su flotación fuera de las bandas; solo los (supuestos) esfuerzos y el viajante dinero de su inventor sirvieron como frágil soporte. Aunque posteriormente –Capítulo 5- la conoceremos, podemos adelantar que la primera ayuda útil vino de la América de principios del siglo XX. Elizabeth Hall, una acaudalada estadounidense de raíces francesas que había conseguido una pequeña fortuna gracias a los negocios de su familia, libró su particular cruzada por el empleo orquestal y solista del saxofón. Francos y dólares de esta señora acabaron en los bolsillos de Claude Debussy, Vicent d’Indy, Florent Schmitt o André Caplet, entre otros. El desgaste económico y físico de esta aficionada al saxofón, pero neófito en las complejas y absorbentes redes de patronazgo, hicieron que acabase sus días ingresada en un hospital psiquiátrico. En cualquier caso, su labor fue un magnífico ejemplo de los nuevos usos musicales mercantilizados tan característicos de la burguesía del *Ottocento*.

Volviendo al comienzo de esa centuria, el clarinete se presentaba con unas aptitudes muy a tener en cuenta que rivalizaban –superaban?- a las de sus más serios competidores de viento. Además, su ámbito estándar (Mi3-Do7)³⁶² era mayor al de la

³⁵⁷ Vid. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 1995, 93-94 y WESTON, P.: *Heroes & Heroines of Clarinetistry*, op. cit., 73-76.

³⁵⁸ Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 166-183.

³⁵⁹ Vid. THOMÉ, G.: “Deux années de recherche au service de la facture des clarinettes anciennes”. *Larigot*, s.v., nº 1 [enero] (1988), 3-8 y PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 249.

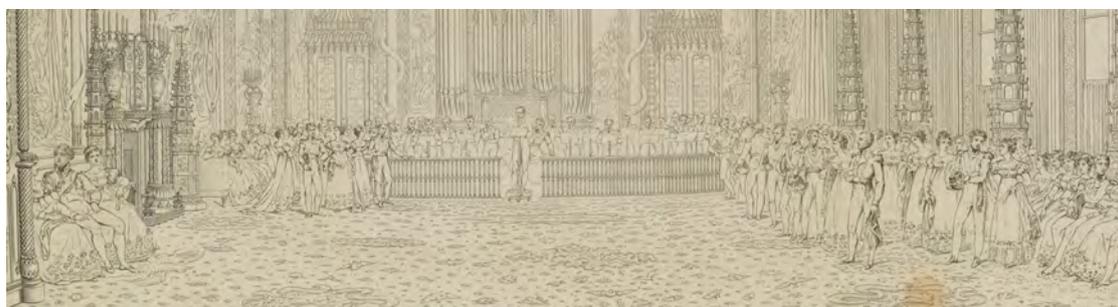
³⁶⁰ Vid. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 97-98.

³⁶¹ Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 209-235; y GOLTZ, M. y MÜLLER, H.: *Richard Mühlfeld, Brahms’ clarinetist*. Balve, 2007, 224-261.

³⁶² Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

flauta (Do4-Do7) y al del oboe (Si3-Sol6)³⁶³. Respecto a este último y al fagot, tenía la ‘ventaja’ de su lengüeta simple, lo cual implicaba menos fragilidad respecto a la doble. Su sonido era rico en intensidad y las emisiones resultaban más fáciles que en sus afines de viento. Estas prestaciones no solo servirían para renovar la popularidad ganada a lo largo del siglo XVIII, sino que cada vez se extendía más su aceptación entre los círculos no solo profesionales, sino también amateurs³⁶⁴. No podemos detenernos demasiado en ello, pero siempre hubo encargos de clarinetes a los artesanos, ya fueran para nutrir la banda particular del aristócrata –el duque de Gronsfeld hizo un pedido (1710) de dos ejemplares a Jakob Denner, el hijo de Johann-Christoph³⁶⁵-, o para el propio señorón, que así también exhibía sus dotes musicales ante sus conocidos. Las fuentes iconográficas de aquel tiempo muestran a tañedores de clarinetes bien aseados y vestidos, algunos en formaciones camerísticas que coinciden con las maneras y formas aristocráticas³⁶⁶.

FIGURA 40: Detalle del grabado de John Samuel Agar “Pavillon, Music Room [del arquitecto John Nash]” donde se observa a Jorge IV (?) tocando el clarinete.



FUENTE: Elaboración propia (recorte de la imagen) a partir del original propiedad de la Royal Collection británica y disponible a través de internet en <https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/708000-ah/pavilion-music-room> (con acceso el 10 de febrero de 2020)

Como ya hemos comentado, el clarinete no encontró ningún bloqueo para conseguir su silla en la orquesta, ni tampoco tuvo problemas para hacerse con otra en el foso de la ópera. Los trabajos de Mozart y Weber (*Der Freischütz*, 1821) le abrieron definitivamente la puerta a esta comunidad tan selecta del teatro cantado y sirvieron como referencia y aceptación definitiva para los futuros creadores románticos. Quizá más interesante que repasar su currículum decimonónico en este sentido, puede ser la habitual –y calculada- comparativa con la voz humana³⁶⁷. Este parangón sirvió no solo para describir su timbre, sino también y, verdaderamente, para ensalzarlo³⁶⁸. Además, los habituales compositores de ese género –p. ej., Gioacchino Rossini o Gaetano Donizetti-

³⁶³ Vid. JOPPIG, G.: *Hautbois et basson*, op. cit., 56-57; ARTAUD, P-Y.: *La flauta*, op. cit., 56-57 y VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems*, op. cit., 104-117 y 140-143.

³⁶⁴ Vid. BIRSAK, K.: *The Clarinet: A cultural history*. Buchloe, 1994, 31-40.

³⁶⁵ Vid. HOEPRICH, E.: *The Clarinet*. New Haven/Londres, 2008, 20-22.

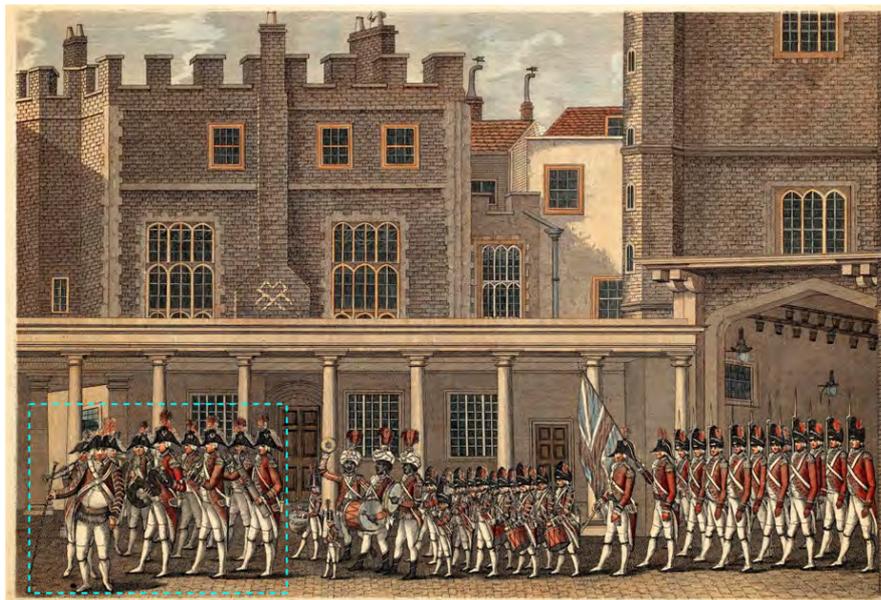
³⁶⁶ Vid. RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 198-199; LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 141-142 y RICE, A.: *The baroque clarinet*, op. cit., 139 y 141-142. El grabado de John Samuel Agar “Pavillon, Music Room [del arquitecto John Nash]” (1824) es muy característica (vid. Figura 40).

³⁶⁷ Vid. BIRSAK, K.: *The Clarinet*, op. cit., 9-19.

³⁶⁸ Vid. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 143; RICE, A.: *The baroque clarinet*, op. cit., 26 y PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 26.

se permitían ofrecer al instrumento ciertas piezas instrumentales *a solo*, aumentando ese ya de por sí ganado *operactic pedigree*³⁶⁹.

FIGURA 41: “Guard Mounting, St James’s Palace” (ca. 1790) o desfile de la Guardia inglesa con su ‘banda’ (octeto) al frente compuesto por una trompeta, dos trompas, dos clarinetes –u oboes, pues no llegan a distinguirse- y dos fagotes –arriba-; y detalle –abajo-.



FUENTE: Elaboración propia –cuadro punteado, selección y mejora de la imagen- a partir de una copia del original propiedad del autor.

Otro núcleo de poder que emanaba respeto fue el de las bandas militares, un foro donde el clarinete tampoco fue cuestionado nunca. El inocente y poco sofisticado ejemplar ‘barroco’ encontró refugio allí desde el principio y sin ninguna reticencia, consolidándose como uno de los titulares en los años cincuenta y sesenta del siglo XVIII³⁷⁰. Los populares octetos de viento –trompas, fagotes, oboes y clarinetes por pares (vid. Figura 41)- que durante aquel ecuador y postrimerías del *Settecento* también solían

³⁶⁹ El autor de *Guillermo Tell* mantuvo estrecha colaboración con los clarinetistas Sebastiani y Liverani; mientras que otro insigne italiano (Verdi) trabajó con Cavallini y Labanchi. Vid. WESTON, P.: *Heroes & Heroines of Clarinettistry*, op. cit., 41-46.

³⁷⁰ Vid. BIRSAK, K.: *The Clarinet*, op. cit., 99-103 y RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 204.

actuar en agrupaciones camerísticas, fueron absorbidos ocasional o permanentemente por formaciones de mayor cantidad, obedeciendo a intereses regimentales de cada lugar o situación³⁷¹.

Muchos de estos músicos castrenses, guiados por una inclinación pedagógico o simplemente con una clara motivación económica y/o de relevancia social, se especializaron y consiguieron un puesto docente en academias paralelas o anexas a las bandas. La jerarquizada *École gratuite de musique de la Garde nationale* (1792-93) contó con varios profesores de clarinete, entre los que se encontraba –tercero en el mando- Jean-Xavier Lefèvre (1763-1829)³⁷². El camino que conducía hacia la constitución oficial del Conservatorio de París tuvo que pasar antes por el *Institut national de musique* (1793-95) donde repitieron la mayoría de los docentes de *L'École*, siendo significativo que, de un total de 60 profesores, 11 impartieran magisterio de este aerófono de lengüeta simple. Solamente la enseñanza de solfeo –con 22 enseñantes- era superior en cantidad. Al crearse el Conservatorio (1795) el instrumento de ébano tuvo una importancia capital, ya que, de los 115 enseñantes, 19 fueron para esta especialidad que ahora se convertía en la más numerosa³⁷³. Se desarrollará más adelante, pero el saxofón tuvo también mala fortuna en este aspecto, y se quedó fuera de amparo civil institucional parisino durante todo el *Ottocento*, una situación que no se corrigió hasta 1942³⁷⁴.

Como ya hemos dicho, los artesanos de instrumentos de finales del *Settecento* y tempranos del siglo XIX fueron ‘presionados’ para aunar esfuerzos en la mejora del clarinete. El resultado iba siendo progresivamente extraordinario y el aerófono tardó relativamente poco tiempo en construirse una versión refinada de sí mismo. Pero, pronto iba a llegar la Revolución Industrial y con ella las prisas, exigencias y ambiciones, como la de conseguir un sistema o modelo que ‘unificara’ toda la atención. Es en este punto cuando aparece Iwan Müller (1786-1854), un clarinetista y fagotista que encontró un diseño que representa metafóricamente el ‘campamento base’ para el desarrollo constructivo del clarinete que posteriormente otros constructores explorarían. Este afrancesado de origen soviético –las últimas investigaciones sitúan su lugar de nacimiento en la Estonia de 1781³⁷⁵- sirvió inicialmente como músico en la Orquesta de Cámara Imperial Rusa de San Petersburgo. Mas, para forjarse una reputación como solista, ganar el respeto de los compositores y, clave, cosechar inversores, viajó a través de Europa (Dresde, Berlín y Viena). Entiéndase que Müller no era un constructor *per se*, más bien proyectaba sus diseños y se apoyaba en otros fabricantes que sí se dedicaban exclusivamente a ello, como en esa primera época lo fueron Heinrich Grenser de la primera ciudad alemana que hemos dicho, o el austriaco Johann-Baptist Merklein³⁷⁶.

³⁷¹ La Banda de Artillería Real Británica de 1762 contaba con un excelente grupo de 8, mientras que la francesa de Luis XV doblaba las voces (16 participantes). Vid. VERCHER, J.: *El clarinete*. Gandía, 1983, 185-187; RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 109-110; PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 203; HERBERT, T.: *The British brass band*, op. cit., 22 y BIRSAK, K.: *The Clarinet*, op. cit., 115-124.

³⁷² Vid. WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 59-66.

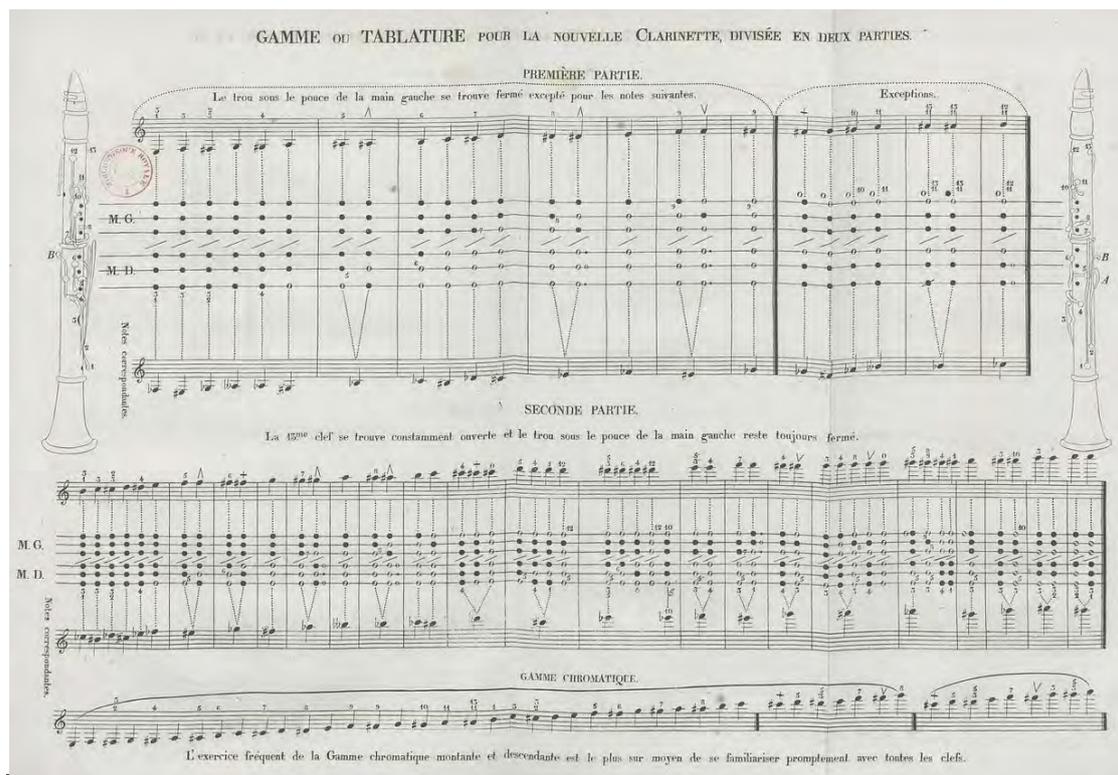
³⁷³ Vid. LESCAT, P.: *L'enseignement musical en France*, op. cit., 112-114 y 116-118.

³⁷⁴ Vid. CHAUSSAIN-DOLLIU, L.: *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*. Evreux, 1995, 46. Marcel Mule (1901-2001), otro músico de procedencia militar, fue el primer encargado de la nueva disciplina.

³⁷⁵ Vid. KROLL, O.: *Die Klarinette*, op. cit., 16-20 y DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 45.

³⁷⁶ Vid. BRYMER, J.: *Clarinet*, op. cit., 43-44 y WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 260-261.

FIGURA 42: Clarinete de Iwan Müller (1821).



FUENTE: MÜLLER, I.: *Méthode pour la nouvelle clarinette & clarinette-alto suivie de quelques observations à l'usage des facteurs de clarinettes*. Paris, [Gambaro,] 1821, s.p. [Gamme ou Tablature].

En 1812 se presentó ante el Conservatorio de París con la satisfacción de saber que había desarrollado el mejor planteamiento del instrumento en el mundo entero hasta ese momento. (Como era habitual en aquella época –ya lo hemos comprobado con otros instrumentos–, aquellos prototipos y propuestas buscaban el amparo de la institución musical más influyente del globo para consolidarse como patrón oficial y, por supuesto, explotarlo comercialmente). Con objeto de promocionarlo mejor, lo llamó “omnitónico” –aunque se le conoció más bien por ‘clarinete de 13 llaves’- y sus ideas estaban basadas en una disposición funcional –no eran necesarias más extensiones- de elementos corporales (llaves y agujeros), amén de otras disposiciones de menor calado (abrazadera y zapatillas) que formaban simbiosis con las primeras³⁷⁷ –vid. Figura 42-. Un tal Boscari –músico amateur- y, especialmente, Marie-Pierre Petit, un ex-clarinetista del Conservatorio e inversor, fueron sus fiadores económicos³⁷⁸. Mas, esta alianza se rompió cuando el centro musical de referencia decidió no apadrinar el instrumento³⁷⁹. No

³⁷⁷ Vid. BENADE, A.-H.: “Woodwinds: The Evolutionary Path since 1700”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 47 (1994), 84-85. Ninguna de las llaves era cuadrada y se habían rediseñado los pulsadores –todos redondeados–, así como los mecanismos de palanca y platos que, igualmente, se correspondían mejor con la estanqueidad de los agujeros. Los materiales de las zapatillas –cuero y lana- también fueron igualmente revisados y ya no estorbaban cuando las llaves estaban abiertas. Además, el constructor estonio fue el primero en promocionar la conveniencia de una abrazadera de metal, otro detalle que trasciende hasta el saxofón de hoy en día. (Anteriormente, se recurría a un cordel para sujetar la lengüeta en la boquilla).

³⁷⁸ Vid. SHACKLETON, N. y RICE, A.: “César Janssen and the transmission of Müller’s 13-keyed clarinet in France”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 52 (1999), 184.

³⁷⁹ La explicación oficial de aquella comisión –Ch-S. Catel, L. Cherubini, Ch. Duvernoy, Eler, F-J. Gossec, J-X. Lefèvre, E-N. Mehul y B. Sarrete- rezaba que la bravura del instrumento podría desterrar al olvido y desuso a los otros miembros (voces) de la familia clarinetística. La falta de apoyos pudo tener como punta de lanza la opinión del sexto de aquellos miembros, precisamente un venerado enseñante gallo de esa

obstante, el dinero de Petit sirvió para que las instrucciones de Müller fueran llevadas a cabo por un grupo de constructores y artesanos muy valorados en la época, entre los que destacamos a Gentellet (París) y J-F. Simiot (Lyon)³⁸⁰ y, desde muy tempranamente, por otros muchos a imitación de estos.

Lejos de rendirse, Iwan Müller se lanzó a una cruzada como virtuoso por otros países como Inglaterra, Holanda, Suiza y Alemania donde pudiera validar el potencial de su producto. Sabemos que en 1823 volvió a visitar la capital francesa porque se presentó a la Exhibición nacional, obteniendo una medalla de bronce³⁸¹. No obstante, el peregrinaje de Müller no fue estéril y obtuvo el apoyo de A-J. Reicha (1815), G-A. Schneider (1816) y P-J. Riotte (1818), los cuales escribieron obras exclusivas para el clarinete mülleriano de 13 llaves. Otro éxito fue el de saber que sus ideas fueron importadas tempranamente (1819) por los americanos³⁸².

Sin profundizar en demasiados detalles organológicos para priorizar los históricos, tenemos sospechas fundadas para afirmar que Müller sentó el punto de partida de la carrera artística y profesional de Adolphe Sax. Primero, porque el que fuera su profesor de clarinete en su juventud, Jean-Valentin Bender (1801-1873)³⁸³, resultó ser el autor de un método con el sistema que había pregonado el ruso³⁸⁴. Segundo, Frédéric (Friedrich) Berr (1794-1838), otro enseñante que (sí) impulsó el producto mülleriano en el Conservatorio de París (1831-1838) y en el Gimnasio de Música Militar de la capital gala³⁸⁵ con sus propios manuales –a saber, *Méthode* (ca. 1836) y *Traité complet de la clarinette à 14 clefs* (1836)³⁸⁶-, tuvo una enorme influencia que se dejó sentir también en Bélgica³⁸⁷. Y, tercero, todavía más evidente, su propio padre los fabricaba³⁸⁸.

institución y también fabricante que ya había propuesto en 1802 su divulgado *Méthode* para un modelo distinto –y proveniente de la línea evolutiva más conservadora- que, por ejemplo, recomendaba forrar ambos labios sobre la boquilla. Este tipo de embocadura también fue criticada por Müller que abogaba por una toma de contacto más directa y controlada, colocando las paletas dentales sobre la propia ‘cámara de sonido’. Vid. LAWSON, C.: *The Cambridge Companion to the Clarinet*, op. cit., 95-96.

³⁸⁰ Vid. BRYMER, J.: *Clarinet*, op. cit., 43 y PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 214-215.

³⁸¹ Vid. HÉRICART DE THURY, [?]: *Rapport sur les produits de l'industrie française*. París, 1824, 356.

³⁸² Vid. ELLSWORTH, J-E.: *The clarinet in early America 1758-1820*. Tesis, Columbus, The Ohio State University, 2004, 171, 183-185 y 193.

³⁸³ Vid. *Annuaire dramatique pour 1846*. Bruselas, 1846, 157 y PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 300.

Según una fuente fiable –vid. WESTON, P.: *More Clarinet virtuosos of the past*. Suffolk, 1977, 48-, Iwan Müller dedicó (ca. 1840) una de sus composiciones –*Scène Romantique*, op. 96- a Bender.

³⁸⁴ Vid. VERCHER, J.: *El clarinete*, op. cit., 97. (No obstante, no hemos podido contrastar este dato con otra referencia).

³⁸⁵ Ya lo exploraremos progresivamente, pero el *Gymnase Musical Militaire* fue una academia de música para alumnos militares dependiente del Ministerio de la Guerra que se inauguró en 1836 –tuvo a Berr como su primer director y, posteriormente a Carafa, un personaje que conoceremos dentro de poco-, presuntamente promovida por un trompista (Meifred), y que no cumplió 20 años. Su misión era “formar a buenos directores de música” –vid. NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889, 51-, aunque, también se daban clases de aquellos instrumentos representados en las bandas regimentales. En tiempos de la Segunda República francesa contaba (supuestamente) con 281 alumnos procedentes de los cuerpos infantería, caballería, artillería e ingenieros. Vid. *Annuaire militaire de la République française pour l'année 1848*. París, 1848, 756.

³⁸⁶ Vid. LAPIE, R.: “Berr, une famille d’instrumentistes à vent”. *Larigot*, s.v., nº 48 [septiembre] (2011), 8-10 y PINO, D.: *The clarinet*, op. cit., 207 y 250.

³⁸⁷ Vid. PIETERS, F.: *La musique royale des guides. Un siècle d'enregistrements*. Bruselas, 2003, 64-67.

³⁸⁸ Vid. HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax*, op. cit., 66-70 y RICE, A.: “Müller’s *Gamme De Le Clarinette* (c.1812) and the Development of the Thirteen-key Clarinet”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 56 (2003), 181.

Desgraciadamente, no ha llegado hasta la actualidad ningún ejemplar original del estonio –o, al menos, que tuviera su firma–, así que cualquier confrontación con los especímenes de otros constructores debe hacerse desde las tres únicas fuentes iconográficas que sabemos procedían inequívocamente de él, a saber, una tabla de posiciones –*Gamme De La Clarinette*- (ca. 1812) y su propio *Méthode pour la nouvelle clarinette et clarinette-alto* (ca. 1821)³⁸⁹.

Quizá por su formación clarinetística, por la importancia que iba atesorando el clarinete o porque era uno de los principales instrumentos que fabricaba Charles-Joseph, Adolphe Sax se lanzó presuroso a la mejora constructiva de este aerófono. Ya lo contextualizaremos en el próximo apartado, pero se supone que el joven inventor 16 años de edad se presentó a la Feria de la Industria de su país con “varios clarinetes y flautas en marfil (*des flûtes et des clarinettes en ivoire*)”³⁹⁰, una información que el catálogo oficial no corrobora. Posteriormente (1835) y en el mismo ámbito expositivo, esta vez sí parece estar confirmado, el dinantés tomó parte con un clarinete de boj de 24 llaves³⁹¹. Posiblemente, ese elevado número de prolongaciones tendría como objeto llamar la atención, pero también demostraría una temprana y fuerte implicación en este instrumento que se intensificaría a lo largo de su trayectoria profesional mediante el registro de 7 patentes específicas o relativas, de un total de 30 instrumentales entre belgas y francesas³⁹². De todas maneras, en este punto debemos remitirnos solo a una de ellas, la primera (1838), para *Nouveau système de clarinette-basse (contre-basse et bourdon)* y con la que inauguró el comienzo su carrera como constructor de instrumentos en solitario. Ahora bien, este ejemplar profundo es en realidad la evolución y perfeccionamiento, en el registro grave de la familia, del sistema que había desarrollado Iwan Müller. Como acabamos de decir, no vamos a entrar en cuestiones organológicas –que además ya hemos explorado³⁹³–; preferimos recordar por qué este instrumento es uno de los deudores en el descubrimiento del saxofón.

François-Joseph Fétis también dejó implícito –“Qu’il me suffise de dire à présent que M. Müller, dans le séjour qu’il a fait à Bruxelles, et M. Sàvart, dans les conversations qu’il a eues avec M. Sax [padre], se sont convaincus de son rare mérite”– que el propio Müller tenía una buena opinión del inventor belga. Vid. *RGMP*, 7 de enero de 1841, 10.

³⁸⁹ Este último manual está dedicado “avec autorisation Royale” a Jorge IV, el Rey de Inglaterra que, ‘casualmente’ tocaba este instrumento y se supone es el que aparece en la Figura 40. Müller hizo llegar el texto al monarca a través de una epístola de 1821 por vía del Marqués de Laurisson (ministro de la Casa del Rey), por lo que debió editar su guía didáctica un poco antes. Ambas referencias visuales son iguales, a excepción del diseño y montaje de la llave de Fa/Do, que parece estar articulada en la fuente bibliográfica más temprana. Vid. SHACKLETON, N. y RICE, A.: “César Janssen and the transmission of Müller’s 13-keyed clarinet in France”, op. cit., 185.

Existe al menos otra versión de la *Gamme* en alemán –vid. DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 49– y que este autor fecha en 1825. Por su parte, el *Méthode* tiene su correspondiente edición en italiano producida por Ricordi.

³⁹⁰ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 6.

³⁹¹ Vid. FAURE, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALERIUS [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l’Exposition des produits de l’industrie en 1835*. Bruselas, 1836, 172.

³⁹² Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

³⁹³ Vid. DIAGO, J. y DIAGO, J-M.: “Iwan Müller’s Soprano Clarinet: Structural Evolution towards Adolphe Sax’s Bass Clarinet”, en [MYERS, A.; SMITH, E. y FRICKE, H. (Eds.)] *Proceedings of the Clarinet and Woodwind Colloquium 2007 Celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton*. Edimburgo, 2012, 79-83 y DIAGO, J-M.: “Del clarinete soprano de Iwan Müller al numen saxofonístico”. *Música y educación*, s.v., nº 67 (2006), 89-109.

FIGURA 43: Diseño principal de la patente belga de Adolphe Sax para un “Nuevo sistema de clarinete bajo” (1838) –izquierda- y ejemplar original –derecha-.



FUENTES: [Sketch principal de la] Patente [belga nº 145/2739/1051]³⁹⁴ de Adolphe Sax del 21 de junio de 1838 [por 10 años] para un “Nuevo sistema de clarinete bajo (*Nouveau système de clarinette-basse*)”, 4 –custodiada en los Archives générales du Royaume-³⁹⁵ y ejemplar original propiedad del FR-Paris-MM.

En realidad, este asunto ya ha sido explorado somera y unidimensionalmente por varios autores³⁹⁶, los cuales apuntan tres posibles conectores, a saber, la boquilla con lengüeta simple –demasiado obvio-, la campana opcional y el hecho de que todos los agujeros tapen mediante llaves³⁹⁷. Mas, en base a la similitud formal entre el clarinete bajo y el saxofón, el reflector sonoro del primero –que en el sketch del registro aparece

³⁹⁴ Los tres números entre corchetes representan el orden de la patente en los registros manuscritos originales, la antigua referencia y, finalmente, la moderna –ordenación de época, no estándar en la actualidad-, siendo esta última la más usada para identificarlas mejor, por lo que de ahora en adelante y en las patentes belgas de Adolphe Sax y su padre nos basaremos solo en ella.

³⁹⁵ Nuestro agradecimiento al Dr. Ignace De Keyser por proporcionárnosla.

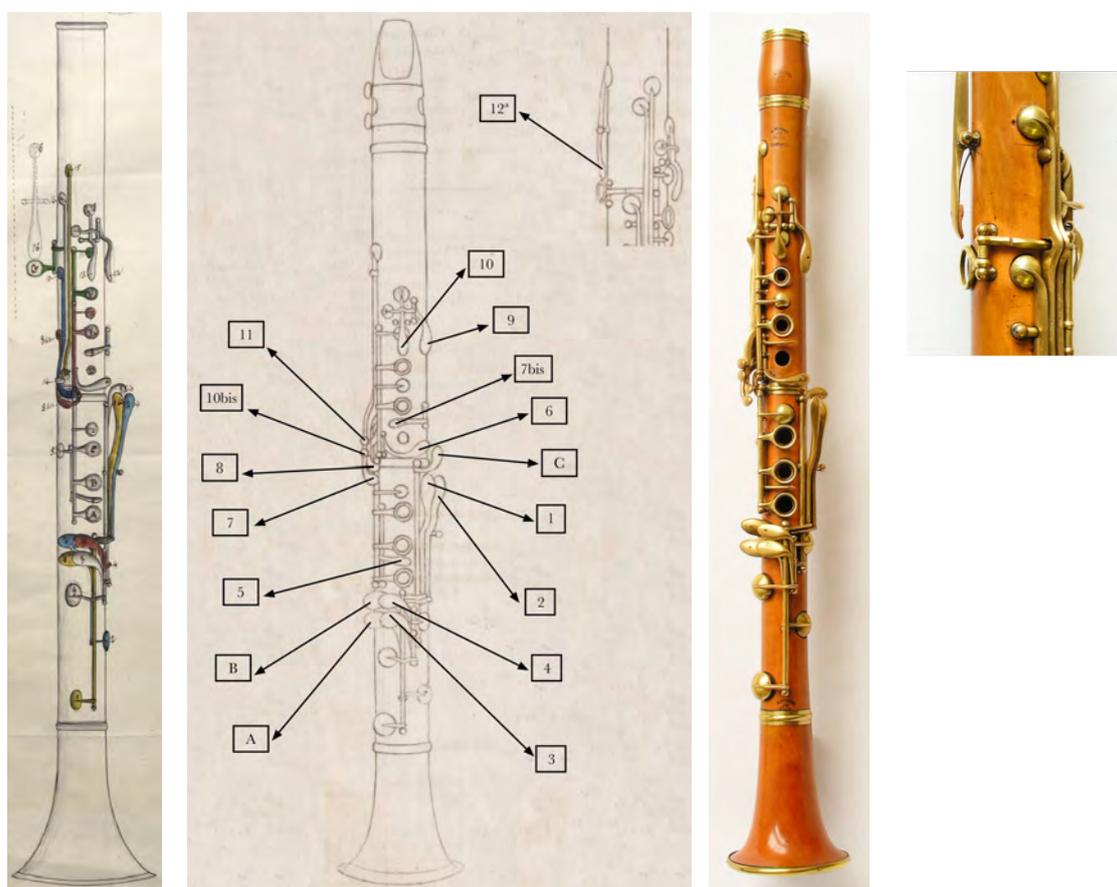
³⁹⁶ Vid. McBRIDE, W.: “The Early Sax in patents 1838-1850 compared”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 35 (1982), 112-121; HOWE, R-S.: “The invention and Early Development of the Saxophone, 1840-55”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 29 (2003), 97-180 y RICE, A.: “Making and improving the 19th-century saxophone”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 35 (2009), 81-122.

³⁹⁷ En realidad, el uso de amplificadores o reflectores de latón unidos al cuerpo de un instrumento de madera era una práctica bastante conocida. El propio Iwan Müller ya había utilizado este recurso en su corno di bassetto (o clarinete en Fa) cuando estuvo en Viena (1809), aunque existen más ejemplos. Vid. RICE, A.: *The clarinet in the classical*, op. cit., 66 y 234; YOUNG, P-T.: *The Look of the Music*, op. cit., 198 y 200 y DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 100-105 y 269-270. De todas maneras y si nos permitimos volver a la doble lengüeta, hemos encontrado oboes de caza muy anteriores (p. ej., de 1724) con terminación metálica también. Vid. CIZEK, B.: *Instruments de Musique*, op. cit., 132-133.

Tampoco la obturación de todos los orificios con llaves fue una completa novedad –aunque, probablemente sí, con ese extra de perfeccionamiento-, puesto que, por ejemplo, el italiano Catterino Catterini ya había desarrollado un ejemplar con esa característica ca. 1830. (El UK-Oxford-BCMI custodia uno de sus originales). Vid. RICE, A.: *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass. A History of Large Size clarinets, 1740-1860*. NY, 2009, 276-277.

con un nº 2- (vid. Figura 43) podría haber motivado su posterior trasvase al segundo. En verdad, el documento (1838) no decía nada de que sirviera para amplificar el sonido, más bien, era para conseguir un poco más de registro, pues, según su autor, sin acoplar ninguna campana se llegaba hasta el Mi, mientras que con la nº 3 descenderíamos al Do y con la nº 2 se conseguía el Si³⁹⁸. No obstante, la obturación mediante platos es interesante y así lo testimonió el dinantés en su documento (“Enfin ce qui constitue la part essentielle de mon instrument est le système des clefs au lieu de trous”). Este ‘sistema’ o procedimiento intentaría replicarse en otros instrumentos suyos –ya lo hemos visto en el fagot, y es un ‘requisito’ físico imprescindible en el saxofón (las yemas de los dedos no dan para obturar semejantes agujeros)-, más aun teniendo en cuenta que aquel clarinete no contaba con las posibilidades que ofrecía el sistema Boehm.

FIGURA 44: Sketch original la patente de Buffet (1843) –izquierda-, diseño principal de Klosé en su *Méthode* (1843) –centro- y ejemplar con ese sistema del propio Buffet (ca. 1850)³⁹⁹ –derecha-.



FUENTES: Patente de invención [nº 16036] de Louis-Auguste Buffet del 15 de diciembre de 1843 [por cinco años] para la “Aplicación de anillos móviles a los clarinetes y oboes, nuevo sistema (*application des anneaux mobiles aux clarinettes et aux hautbois, nouveau système*)”, 9 (INPI); elaboración propia –número de las llaves entre cuadrados- a partir de KLOSÉ, H.: *Méthode pour l’enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à 13 clefs*. París, 1843, s.p. [*Tablature de la Gamme chromatique de la clarinette à anneaux mobiles*] y ejemplar original en Do del UK-Edinburgh-MM.

³⁹⁸ Desgraciadamente, no ha sobrevivido ningún ejemplar de esta época con el reflector hacia arriba. El ejemplar de este tipo que custodia el DE-Leipzig-MMI es posterior –ya tiene aplicadas barras y parte del sistema Boehm; y además fue fabricado por el padre a tenor de su inscripción (“SAX / FAC. DU ROI / À BRUXELLES”).

³⁹⁹ No existen tantos ejemplares originales de este constructor (5) –vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”, op. cit., 139- y este de la Figura 44 tiene la llave 7bis orientada hacia la izquierda.

Precisamente tenemos que volver a situarnos en ese punto (1832), recordaremos, cuando el muniqués dio a conocer su plan y Buffet, por su parte (1838), lo versionó (vid. Figura 28)⁴⁰⁰. Aquella patente del constructor francés hacía referencia a la aplicación del sistema a la flauta “et à tous les autres instruments à vent” [sic], los cuales, incluirían el clarinete, pero sin más especificación ni otro diseño que lo avalara. Con todo, sí sabemos que ese año o el siguiente se produjeron, porque Buffet presentó un ejemplar –al menos uno de sus primeros (prototipos?)– en la Exposición de París de 1839, pues tanto el catálogo oficial (*Il expose des clarinettes et des flûtes ordinaires, une clarinette-basse, des flûtes et des petites flûtes dans le genre de celles de Boehm, et une clarinette construite d'après le même système, mais que M. Boehm n'avait pas cherché jusqu'ici à appliquer à la clarinette*) como una fuente oficiosa (*M. Buffet, de Paris, a fait l'application du système de la flûte de Boehm à la clarinette*) lo mencionan⁴⁰¹. De todas maneras, el punto de referencia fiable es 1843 para una “application des anneaux mobiles aux clarinettes” –como también hemos mencionado antes–, pues ahí sí se desarrollaron esas ideas que también contaron con la ayuda Hyacinthe-Eleanor Klosé (1808-1880), un prometedor clarinetista⁴⁰², sucesor de Berr en el Conservatorio⁴⁰³ y un personaje que, ya lo veremos, está relacionado con Adolphe Sax y el saxofón. La cuestión es que este clarinete de 17 llaves y 6 anillos fue patentado en 1843 y contó con los apoyos institucionales oportunos, estableciéndose como la referencia principal y en adelante de las aplicaciones que el muniqués anteriormente había hecho sobre la flauta. Klosé se apresuró a elaborar un *Méthode* (1843) que defendiera su nueva creación –dedicado, recordaremos, a Carafa–, un manual didáctico que también se consideró canónico (vid. Figura 44).

Ahora bien, aquel diseño no solo contaba con las ‘bendiciones’ del sistema que había implementado el bávaro –la principal, ya sabemos, la de llegar y obturar platos satélites o indirectos–. Buffet aprovechó una de las posibilidades que brindaban las propiedades acústicas del clarinete –las alturas saltan a la duodécima debido al tubo cilíndrico– para desarrollar las “llaves dobles”. Así, cada meñique de las dos manos tenía acceso a una suerte de racimo de llaves que producían las mismas alturas. El ejecutante seleccionaba mentalmente con qué dedo quería abordar el pasaje dependiendo de la nota precedente y/o posterior⁴⁰⁴ –cf. Figura 44 y Tabla 1–. Evidentemente, eligiendo

⁴⁰⁰ Hemos buscado información en la Feria nacional anterior –vid. *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, tomo 3. París, 1836, 298-300– y no hay rastro de Buffet, Boehm o de la aplicación de su sistema por parte de otros constructores en cualquier aerófono. No obstante y respecto a las flautas que presentó [Jean-Louis] Tulou, un informe oficioso –vid. *Notice des produits de l'Industrie Française*. París, 1834, 134-135– hablaba de unos “anneaux” hechos de madera [sic] y recubiertos de metal que servirían para alargar el instrumento sin que el tubo sea interrumpido por un cuerpo de recambio (*on peut allonger l'instruments sans que le tube soit interrompu par un corps étranger*). El teórico de Bruselas –vid. [FÉTIS, F.-J.: “Exposition des produits de l'industrie. Instrumens a vent”.] *Revue musicale*, 1 de junio de 1834, 173-174– también se hizo eco de esas argollas –“je puis du moins donner des éloges sans restriction à son invention des anneaux proportionnels substitués à la pompe et au tirage pour l'abaissement de l'instrument. Nul doute que ces anneaux; en répartissant sur les différentes pièces de la flûte la quantité dont le tube est allongé, ne soient beaucoup plus favorables à la justesse que la pompe, dont l'effet inévitable est de rompre les proportions d'écartement des trous”– que debían tener afición directa sobre la afinación y no sobre la configuración de un sistema eficiente de llaves. Sin un apoyo visual es complicado confirmarlo totalmente, pero el que fuera profesor del Conservatorio desde 1829 [Tulou] siempre se mostró reacio a emplear las estructuras de Boehm.

⁴⁰¹ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1839, 365 y JOBARD, A.-M.: *Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2, op. cit., 152-153

⁴⁰² Vid., como introducción, WESTON, P.: *Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 1971, 236-240.

⁴⁰³ Justamente, su profesor le había dedicado el *Méthode* (ca. 1836) del que hemos hablado antes.

⁴⁰⁴ Vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”, op. cit., 131-132.

apropiadamente se conseguía fluidez (en todas las tonalidades) y unos equilibrados y parejos *legatos*, más difíciles en la versión de 13 llaves de Müller. Sin embargo, esta línea no tiene demasiada sustancia para nosotros ya que los saxofones no podían ‘heredar’ esas duplicidades, pues, –ya se ha dicho- la conicidad del tubo les obliga a producir la octava; aunque se les acoplase un mecanismo similar, este ‘solo’ serviría para hacer determinados trinos⁴⁰⁵. La cuestión es que Buffet y Klosé no solo se limitaron a añadir anillos, sino que consiguieron un producto muy sólido –con nuevas prestaciones- y dieron un (formidable) salto de calidad⁴⁰⁶.

FIGURA 45: Diseño principal de clarinete con anillos de Adolphe Sax según su patente belga del 19 de febrero de 1840 –con los ‘anteojos’ y llaves indirectas satélites-, amén de los dedos que los accionan- (izquierda); sketch principal de su patente –también belga- del 27 de mayo de 1842 (centro-izquierda); único ejemplar físico que se conoce inspirado en este último documento (centro-derecha) y selección del detalle de uno de los anillos ‘partido’ (derecha).



FUENTES: Elaboración propia –pintura en verde y posicionamiento de los dedos- a partir de DE KEYSER, I.: “Sax en de klarinet”. *Celesta*, s.v., nº 3 (1994), 100; HOEPRICH, E.: *The Clarinet*, op. cit., 143 e instrumento original –vista global y zoom- procedente del UK-Edinburgh-MM.

⁴⁰⁵ Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 72 (2019), 179.

⁴⁰⁶ Está también fuera de nuestra investigación, pero quizá no esté de más apuntar que hoy en día el sistema que desarrolló Buffet se le denomina también “francés”, mientras la otra versión predominante del instrumento se la conoce como “sistema alemán” que, en verdad, ejemplifican la tensión y competencia de dos bloques de enorme influencia y poder cultural. La adaptación germana no cuenta con una distribución de anillos demasiado similar a la gala, y también le adolece de varias de esas llaves dobles, lo que implica algunas digitaciones diferentes para las mismas alturas. No obstante, la ‘herencia’ de Müller se deja sentir más en la versión teutona que otros famosos constructores como Albert de Bélgica (ca. 1840-1850), James Clinton de Inglaterra (ca. 1885) y los alemanes Hermann Kunze (ca. 1890), Ernst Schmidt (ca. 1912) y Oskar Oehler (ca. 1890), ente otros, han seguido desarrollando.

TABLA 1: Efecto de las “llaves dobles” en los clarinetes de Buffet-Klosé.

Dedo meñique	Llave	Efecto
Izquierdo	1	Mi3/Si4
	2	Fa#3/Do#5
	C	Fa3/Do5
	(4 bis) ⁴⁰⁷	Sol#3/Re#5
Derecho	3	Fa3/Do5
	4	Sol#3/Re#5
	A	Mi3/Si4
	B	Fa#3/Do#5

FUENTE: Elaboración propia.

Volviendo a nuestro sendero original, ya hemos apuntado que el saxofón nació con genética del sistema Boehm y que esta pudo serle transferida a través del clarinete, posiblemente, de los avances que estaba realizando Buffet. Esta última referencia tampoco es ninguna garantía porque, en realidad, el mecanismo de ‘anteojos’ y barras estaba más que avanzado en las flautas y pudo provenir directamente de ahí. Pero, en base a que son instrumentos más afines por el tipo de boquilla y su puesta en funcionamiento, parece más probable que el clarinete sea el principal donante. Lo que está completamente claro es que Adolphe Sax conocía esas subestructuras y las aplicó –a ambas manos, además- tanto en sus patentes belgas del 19 de febrero de 1840 para un “Nuevo sistema de clarinete (*Nouveau système de clarinette*)” como en la siguiente del 27 de mayo de 1842 para “Diferentes sistemas de clarinetes y nuevo sistema de llaves (*Différents systèmes de clarinettes et nouveau système de clefs*)”⁴⁰⁸. Si este lo tomó –o se inspiró- en del año anterior de Buffet –recordamos que el dinantés estuvo visitando la Feria de 1839 y promocionando su clarinete bajo en París⁴⁰⁹- es una especulación, pero, desde luego, lo adhirió a varios modelos de sus clarinetes (soprano)⁴¹⁰ a partir de entonces –vid. Figura

⁴⁰⁷ Esta llave fue posteriormente añadida, pero hemos querido apuntarla para completar el ‘círculo’ de lo que hoy día se llama “Plain Boehm”; mientras que si le anexamos una quinta extensión al meñique de la mano derecha (Mi \flat grave) lo tildaríamos de “Full Boehm”. Nuestro autor de referencia –vid. VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000, 17-18- no dice cuándo se produjeron esas adendas, pero tenemos sumarios de 1915 –p. ej., *Catalogue Band Instruments. Sherman, Clay & Co.* San Francisco, 1915, 63-64- que ya contaban con esos últimos avances.

⁴⁰⁸ Vid. DE KEYSER, I.: “Sax en de klarinet”. *Celesta*, s.v., n° 3 (1994), 98-106; HOEPRICH, E.: *The Clarinet*, op. cit., 143 y DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 53.

Otra cuestión es si estaban efectiva y correctamente distribuidas, pues a simple vista se observa cómo la disposición de Buffet/Klosé es mucho más sólida y funcional.

Curiosamente, François-Joseph Fétis no apuntó nada específico de esos anillos en un (almibarado) artículo doble (“Nouvelles Clarinettes de M. Sax Fils”) que dedicó a sus paisanos –Adolphe Sax y su padre- en la prensa gala entre medio de esos dos años –vid. *RGMP*, 7 de enero de 1841, 9-10 e id., 10 de enero de 1841, 19-20-. Aquellas líneas repasaban fundamentalmente mejoras genéricas relativas al registro, su homogenización y afinación, nuevos *doigtés*, empleo de una boquilla de metal, plausibles extrapolaciones hacia los miembros graves, etc. No obstante, sí que pudiera vislumbrarse en alguna de sus aclaraciones (“Par une heureuse combinaison de tringles mobiles à pivots, M. Sax fait deux offices avec un seul doigt qui bouche à la fois un trou et ouvre une clef, quand cela est nécessaire”).

⁴⁰⁹ Vid. *Annuaire dramatique pour 1846*, op. cit., 158-159.

⁴¹⁰ Si volvemos a recurrir a su amigo estrasburgués –vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., s.p. [pl. XXVI] [sic]-, el creador belga ofrecía 7 tipos de clarinetes –los cuatro primeros sopranos-, a saber, de 13 llaves –entendemos, su ‘versión’ del legado de Müller-, de 14 “système Sax” [sic] que descendía hasta el Mi \flat y contaba con los anillos, de 15 con las mismas características, un modelo “omnitonique, système Sax”, el primer bajo –*recourbée*, decía él, “système Sax”- y construido en metal, el segundo bajo de madera y recto –que parece el de la patente de 1838-, y un contrabajo en Mi \flat “inventé para Ad. Sax” y del que no se volvió a tener noticias.

45-. Además y paralelamente, hubo otros constructores –incluso en Alemania- que ya las estaban implantando en sus instrumentos, ya fueran a modo de anillos o con pulsadores de ‘medias lunas’ (vid. Figura 46).

FIGURA 46: Ilustración del *Gewerbs-Privilegien* (privilegio comercial, a efectos, patente) para unas “Mejoras en la construcción del clarinete, flauta y oboe (*Verbesserungen der Construction [sic] der Clarinette [sic], Flöte und Oboe*)” de Benedikt Pentenrieder del 15 de marzo de 1840 con llaves de ‘medias lunas’ e indirectas –izquierda- y un ejemplar físico de ese constructor con anillos (anterior a 1849) –derecha-.



FUENTES: BIRSAK, K.: *The Clarinet*, op. cit., 63 y DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 57.

En el siguiente apartado lo situaremos mejor, pero, precisamente –y para enredar aun más su nacimiento- las primeras fuentes que hablaban de “saxophone” en torno a esa época (*ca.* 1840-1842) lo relacionaban –e incluso identificaban- con un clarinete bajo de metal de Adolphe Sax⁴¹¹. Esta versión del aerófono de madera, pero fabricada de latón, no tuvo una patente específica, por lo que entendemos emanaba de la de 1838; aunque observando la forma y disposición de las llaves, estas no guardan, en la mayoría de los casos, demasiada fidelidad (cf. Figuras 43 y 47). En cambio, sí son muy aproximadas a las que vestirían sus saxofones⁴¹².

⁴¹¹ Vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2, op. cit., 154.

⁴¹² Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846).

FIGURA 47: Clarinete bajo en metal en Si \flat de Adolphe Sax, ca. [?] 1842.



FUENTE: Instrumento perteneciente al FR-Paris-MM.

De todas maneras, muy pronto se iba a ir resolviendo ese enredo⁴¹³. En otro viaje posterior a París para tantee apoyos y preparar su inminente negocio allí, Adolphe Sax consiguió audiencia con el influyente Hector Berlioz que trabajaba como asistente en la biblioteca del Conservatorio. El empresario belga le ofreció una demostración de su clarinete bajo –el de madera- y, significativamente, uno de los primeros prototipos de saxofón que, esta vez, sí iba a contar con una descripción pormenorizada. El autor de la *Sinfonía fantástica* se quedó impresionado con el belga (*C'est un homme d'un esprit pénétrant, lucide, obstiné, d'une persévérance à toute épreuve, d'une grande adresse*) y sus declaraciones permiten deducir que aquel primer espécimen era de registro grave, había tomado prestada la boquilla del clarinete bajo y, sustancialmente, tenía forma de oficleide⁴¹⁴, un asunto del que luego nos ocuparemos:

El saxofón, llamado así a partir del nombre de su inventor, es un instrumento de metal armado con 19 llaves de forma bastante similar a la del oficleide. No se toca con la habitual boquilla [de taza] de los instrumentos de latón, sino con una parecida a la del clarinete bajo. Así el saxofón se convertirá en el referente de una nueva familia, la de los instrumentos de metal con lengüeta. Tiene registro de tres octavas, que comenzarían desde el Si bemol grave de debajo del pentagrama (clave de Fa); su digitación es prácticamente la misma que la de la flauta o la de la segunda parte del clarinete. En cuanto a la sonoridad,

⁴¹³ Ya lo contextualizaremos en los dos próximos capítulos, pero hubo quien aseguró –Charles Mahillon- que el saxofón fue escuchado en el marco de la Exposición belga de 1841 o, incluso, que estaba inventado desde 1838, una declaración, esta última, con la que el propio Charles-Joseph Sax intentaba proteger a su hijo de unas declaraciones de Wieprecht.

⁴¹⁴ Otro rotativo –vid. *RGMP*, 12 de junio de 1842, 245- también apuntaba que el inventor belga había creado un “un nuevo oficleide” y que este también se había exhibido delante del director del Conservatorio (Daniel-François Auber) y varios profesores más.

es de tal condición que, hasta donde conozco, no existe actualmente ningún instrumento grave con el cual podría compararse. [Su sonido] es lleno, suave, vibrante, sumamente poderoso y [a la vez] susceptible de ser suavizado. Desde mi punto de vista, lo encuentro muy superior a las notas graves del oficleide, por la afinación y solidez del timbre; cuyo carácter es completamente nuevo y no se parece a ninguno [de los integrantes] de nuestras orquestas, con la excepción [a] las alturas Mi y Fa del clarinete bajo (*donc le caractère d'ailleurs est tout-à-fait neuf et ne ressemble à aucun des timbres qu'on entend dans l'orchestre actuel, si ce n'est un peu à celui du mi et du fa grave de la clarinette-basse*). Gracias a la caña, el saxofón puede aumentar y disminuir el sonido; asimismo, produce en las notas del registro agudo una vibración tan penetrante que podría aplicarse con éxito a la expresión melódica. Sin duda, este instrumento no será jamás apropiado para [ejecutar] pasajes rápidos o arpeggios complicados, pero los instrumentos graves no están destinados a desempeñar partes ligeras. En lugar de apenarnos por este inconveniente, debemos alegrarnos de que se evite así determinadas banalidades [técnicas] y no se destruya por lo tanto su majestuoso carácter.

Los compositores estarán en deuda con Adolphe Sax cuando sus nuevos instrumentos se generalicen. Si persevera [en su proyecto], no le faltarán apoyos de los amigos del arte (*Qu'il persévère; les encouragemens [sic] des amis de l'art ne lui manqueront pas*)⁴¹⁵.

Algunos autores consideran esta descripción como “el certificado de nacimiento del saxofón”⁴¹⁶, aunque a nosotros no nos lo parece, pues quedaban casi cuatro años hasta el depósito la patente⁴¹⁷. Aquel tiempo fue invertido –entre otras cosas- para testarlo y afinar una (complicada) puesta a punto que debía ser exitosa desde el punto de vista musical y normativo, lo cual merece la atención de tres eventos. El primero, el debut en concierto público el 3 de febrero de 1844 en la prestigiosa sala Herz de París –vid. Figura 48-, precisamente interpretando una adaptación para 6 instrumentos de viento (*Chant Sacré*) de Berlioz de la sexta de las *Neuf Mélodies* irlandesas, originalmente para voz soprano y orquesta⁴¹⁸. Sin embargo, aquel estreno debió ser un fiasco⁴¹⁹, aunque la prensa

⁴¹⁵ Vid. *Journal des Débats*, 12 de junio de 1842, 3.

⁴¹⁶ Vid. KOCHNITZKY, L.: *Adolphe Sax & his saxophone*. NY, 1949, 13.

⁴¹⁷ Además, en un artículo anterior de Berlioz titulado “De l’Instrumentation” y que apareció en otro diario –vid. *RGMP*, 13 de marzo de 1842, 99-100-, el compositor ya era consciente de que existía algo ‘nuevo’: (“Une invention précieuse pour la beauté du son qu’elle donne aux ophicleïdes, est celle que vient de faire à Bruxelles M. Sax. Il s’agit du remplacement de l’embouchure par un bec de clarinette. Les ophicleïdes deviennent ainsi des instruments de cuivre à anche; la différence de sonorité et de timbre qui résulte pour eux de ce système est tellement à leur avantage, au dire de tous ceux qui ont pu en juger, que, très probablement, l’ophicleïde à bec [sic] deviendra d’un usage général dans quelques années”). No pensamos que hubo un encuentro previo al de junio, más bien, creemos que Fétis pudo comunicarle esta información al creador de la *Fantasia fantástica* y este, para darse más importancia, crear expectación y hacer saber a sus lectores que seguía a la última en temas de orquestación –máxime en una entrada en la que hablaba de metales y miembros graves-, incluyó la caña del valón.

⁴¹⁸ En realidad, aquella era la tercera versión, siendo la primera la de 1829-30 (6 voces mixtas y coro) y la segunda de 1843 (coro y orquesta). Vid. *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, vol. 14. Kassel, 1996, ix-x y 18-30; y *Berlioz* [Orchestre National du Capitole de Toulouse, Michel Plasson (dir.) y Chœur Les Eléments, Joël Suhubiette (dir.). Rolando Villazón (tenor) y Nicolas Rivenq (baritono)]. Kassel, 2010, 6-7 y tracks 9 y 13.

Igualmente, entiéndase que aquel concierto no era exclusivo para el grupo de cámara de Adolphe Sax; más bien, el protagonista era el propio Berlioz que dirigió algunas de sus obras –arregladas u originales- y otras músicas de Gluck y Weber, en el caso del último, también transformada. (Las entradas, por cierto, no fueron baratas –6fr las numeradas y 5fr en *pourtour*-). Vid. *Le Ménestrel*, 11 de febrero de 1844, [1-2].

⁴¹⁹ A modo de curiosidad, ese sexteto estuvo compuesto de una trompeta en Mi \flat (Dauverney), un pequeño bugle también en Mi \flat (Dufresne), un “grand” bugle en Si \flat (Arban) –estos tres de cilindros (*à cylindres*)-, un clarinete (Leperd), un clarinete bajo (Duprez) y el saxofón (Sax). Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 51-53. Según este biógrafo, Habeneck cambió su receloso parecer inicial hacia el inventor belga –supuestamente contaminado por ciertos rivales- desde aquel concierto (*Habeneck, si enthousiasmé d’abord du talent de l’artiste et de ses découvertes, avait malheureusement cédé aux influences de quelques-uns des amis, adversaires jurés de Sax*).

intentara ser condescendiente. Joseph D'Ortigue, el cronista de la *La France musicale* recogió que el arreglo –hoy día, tristemente desaparecido- no satisfizo a nadie (“Malheureusement, le morceau écrit ou plutôt arrangé par M. Berlioz pour cette circonstance n’a pas été du goût du public, et je partage l’avis du public à ce sujet”)⁴²⁰. Por su parte, *L’Illustration* prefería no mentarlo y se consolaba con las otras piezas del concierto haciendo una curiosa metáfora bélica (“Quant aux autres compositions nouvelles que M. Berlioz a fait, ce soir-là, connaitre au public, n’en parlons pas... Et qu’importe à un général d’être battu dans une escarmouche, pourvu qu’il reste vainqueur en bataille rangée?”)⁴²¹. Y, otro periódico, buscando explicaciones (excusas), aseguraba que “les exécutants n’avaient pas eu le temps de se familiariser assez avec ces instruments nouveaux”, lo que nos confirmaría que aquella ejecución no estuvo bien resuelta⁴²².

FIGURA 48: La sala Herz de París (ca. 1843).



FUENTE: *L’Illustration*, 10 de junio de 1843, 229⁴²³.

Pese aquel mal comienzo, el saxofón iba a tener una oportunidad de resarcirse 10 meses más tarde (1 de diciembre de 1844), en esta ocasión sentando en el foso de la orquesta del Conservatorio y formando parte de la música del oratorio *Le dernier roi de Juda* de Georges Kastner. Esta vez sí, los rotativos recogieron buenas críticas, aunque no

⁴²⁰ Vid. *La France musicale*, 11 de febrero de 1844, 46.

⁴²¹ Vid. *L’Illustration*, 17 de febrero de 1844, 391.

⁴²² Vid. *RGMP*, 11 de febrero de 1844, 43.

⁴²³ Este es, hasta la fecha, el único grabado que se conoce de esta sala de conciertos que, como puede observarse, tenía tres galerías, siendo la central lógicamente la más ancha y que acababa en el escenario. Según la prensa, llevaba abierta hacia tres años, aunque otras fuentes –vid. SCHNAPPER, L.: *Henri Herz, magnat du piano*, op. cit., 213- señalan que fue inaugurada el 12 de diciembre de 1838. El periódico que hemos utilizado –vid. *L’Illustration*, 10 de junio de 1843, 227-228- señalaba que estaba “coquettement orné” y contaba con pinturas (*vives peintures la décorent*). Además, apuntaba que era frecuentada en invierno por “l’élite de la société parisienne” cada vez que un artista nacional o extranjero venía a ofrecer su arte (*invoker son suffrage*), actuando como un “aréopago a veces severo, a menudo benevolente, pero siempre fundado (*éclairé*)”. En cambio, la actuación que se ve en el dibujo es de un concierto amateur coral dirigido por el príncipe Moskowa, a la cabeza de su *Société des concerts de Musique Chorale, Religieuse et Classique*.

apuntaban ninguna intervención significativa o solista del saxofón⁴²⁴. De todas maneras y siguiendo a François-Joseph Fétis, uno de los cronistas de esa época que ofrecería más adelante una reseña biográfica del teórico estrasburgués, aquella “gran ópera bíblica en cuatro actos no fue representada, aunque sí ejecutada (*n’a pas été représenté, mais il a été exécuté*)”⁴²⁵. El director del Conservatorio de Bruselas continuaba recogiendo que el concierto fue llevado a cabo “por buenos cantantes y por una orquesta magnífica (*d’élite*) dirigida por Habeneck”, lo cual nos confirma que la producción prescindió del teatro, vestuario y decorado⁴²⁶.

Por último –antes del registro de la patente-, el instrumento tuvo su iniciación en una banda de música el 22 de abril de 1845 en la explanada del parisino Campo de Marte⁴²⁷. Ese concierto tiene varias lecturas y hablaremos de él numerosas veces en nuestro discurso. Por el momento, baste decir que fue una suerte de torneo entre dos ‘modelos’ de formaciones, una de ellas apadrinada por Carafa⁴²⁸ y otra –en la que había dos saxofones- por el propio Adolphe Sax. En verdad, ese episodio fue diseñado para legitimar popularmente la organización de las plantillas instrumentales de las bandas regimentales francesas⁴²⁹. Con el pretexto de que estaban en decadencia, el mariscal Soult –ministro de la Guerra- dio poderes a una comisión para que valorase tal deficiencia y propusiera cambios en ese sentido. Aquel grupo de trabajo fue presidido por el general Rumigny⁴³⁰ y lo componían otros presumibles aliados del inventor belga. El resto de los

⁴²⁴ Vid. *RGMP*, 8 de diciembre de 1844, 407-409; *Le Ménestrel*, 8 de diciembre de 1844, 2-3 y *La France musicale*, 15 diciembre 1844, 365-366.

A modo de curiosidad, en el año 2017 salió a la luz el manuscrito de esta partitura y puede ser consultada gracias a la versión digital (Gallica) de la BnF.

⁴²⁵ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 4. París, 1867, 482.

⁴²⁶ Según la prensa –vid. *RGMP*, 17 de noviembre de 1844, 385-, los cantantes iban a ser *Mesdames* Dorus-Gras, Hortense Maillard, Mondulaigny y *Messieurs* Roger, Massol, Hermann-Léon.

⁴²⁷ Vid., entre otras fuentes bibliográficas y a modo de introducción, [BERLIOZ, H.: “De la réorganisation des musiques militaires” en] *Journal des Débats*, 1 de abril de 1845, 1-3; *RGMP*, 27 de abril de 1845, 134-135; KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., 251-329; COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 99-114; o bibliografía, a saber, PÉRONNET, P.: “Saxons et Carafons: Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d’esthétique”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 45-63.

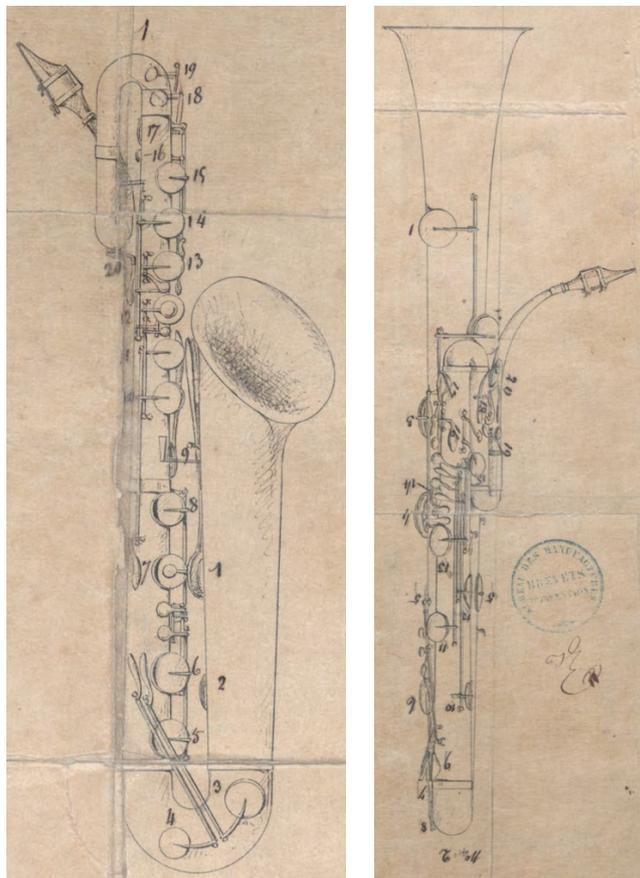
⁴²⁸ Michel (Michele-Enrico) Carafa (1787-1872) fue un compositor francés de origen italiano que gozaba de bastante influencia en el panorama musical de París. Amigo de Cherubini y Rossini, era uno de los representantes musicales del *Institut* (1837), trabajó como docente en el Conservatorio desde 1840 y fue director (1838-1856) del *Gymnase Musical Militaire*. Vid., entre otras, BRENET, M.: *Les musiciens célèbres: La musique militaire*. París, 1917, 93-94 y 99-100.

⁴²⁹ Supuestamente y según unas declaraciones del propio inventor valón de 1867 –vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género-, aquella proposición había sido remitida al ministro Soult en 1844, aunque no hay ninguna fuente oficial que lo corrobore.

⁴³⁰ Vamos a mentarle en muchas ocasiones y le iremos conociendo poco a poco, pero podemos adelantar que este alto mando supondría el mayor apoyo político para Adolphe Sax durante su primera época en París. Para su presentación, baste apuntar que Théodore-Marie-Gueilly de Rumigny (1789-1861) hizo carrera militar cosechando importantes éxitos en las campañas de Prusia, Austria, Rusia y Francia, ascendiendo tempranamente a coronel (1814). Durante la Restauración quedó postergado, aunque el duque de Orleans lo ‘rescató’ e hizo su ayudante –también conde y le concedió el cuarto grado (*Grand Officier*) de la Ld’H en 1833-. A partir de ahí, el rey le encargó importantes asuntos, como el restablecimiento del orden en los departamentos del Oeste donde, por cierto, aplastó de forma muy agresiva a los partidarios republicanos Vid. <<https://broceliande.brecilien.org/Le-Rocher-de-Rumigny>> (con acceso el 23 de febrero de 2020); y SARRUT, G. y BOURG, E.-T.: *Biographie des Hommes du Jour*, vol. 2, París, 1836, 300-301. Asimismo, participó en política (diputado de 1831 a 1837) y ascendió a teniente general en 1840. Cuando el monarca fue derrocado, Rumigny huyó con él a Inglaterra, aunque posteriormente volvería a Francia con

fabricantes previeron una más que evidente reestructuración en las agrupaciones milicianas artísticas que les podía conducir a la ruina y se quejaron de la flagrante parcialidad de ese comité y de la conjura de intereses privados. Para desmarcarse de las críticas y evitar cierto grado de responsabilidad, se convocó a los interesados a esa demostración pública, donde, no obstante, seguiría arbitrando la discutida comisión.

FIGURA 49: Los dos modelos de saxofones de la patente de 1846.



FUENTE: Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d’instruments à vent, dits Saxophones*)”⁴³¹.

Tras aquellos años, Adolphe Sax protegió el saxofón el 21 de marzo de 1846 con una patente de invención que duraría 15 años, aunque al final fueron 20⁴³². Ya hemos ido desgranando aquel documento y relacionándolo con otras herramientas de música, pero quizá no esté demás recordar el principal argumento su existencia. Según el de Wallonia,

un perfil privado. Vid. *Dictionnaire des parlementaires français depuis le 1er mai 1789 jusqu’au 1er mai 1889*, tomo 5. París, 1891, 228.

⁴³¹ En el sketch –vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d’instruments à vent, dits Saxophones*)”, Figura III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846–están numeradas varias siluetas más de saxofones, los de la izquierda (números 2, 3 y 4), con la campana hacia arriba, y los de la derecha (números 1, 5, 6, 7 y 8), con una forma más convencional.

⁴³² Lo desarrollaremos con mayor precisión en el tercer apartado, pero aquel tipo de registro público ofrecía al dueño el poder fabricar y vender el producto, en exclusiva, dentro del territorio nacional, amén de conceder licencias. Asimismo, era una herramienta legal con la que denunciar, ante los tribunales, a aquellas personas que vulneraran ese derecho, consiguiendo en tal caso compensaciones económicas y la confiscación de los bienes conflictivos y la maquinaria que los había producido.

su nuevo advenedizo tenía el carácter de las cuerdas, pero a la vez mayor intensidad, lo cual también lo hacía eficaz para emplearse en espacios abiertos⁴³³. Sin embargo, aquellas páginas no explicaban cómo se llegó a ese alumbramiento ni por qué aparecían dos modelos o patrones claramente diferentes (vid. Figura 49). Centrándonos en este último aspecto y en la forma menos convencional, resulta evidente –él nunca lo reconocería– que el dinantes acopló una boquilla de lengüeta simple al oficleide y diseñó un (complejo) sistema de llaves para obturar los agujeros que había taladrado a lo largo del tubo. Desgraciadamente, no ha sobrevivido ningún ejemplar físico de este tipo y solo existen dos sketches de ese diseño, el de la patente y un dibujo muy parecido –sin la boquilla ni numeración en las llaves– en el *Méthode* de Kastner⁴³⁴. Si releemos la descripción de Berlioz que hemos reproducido hace poco, es evidente que el compositor vio y escuchó un espécimen con este perfil. De todas maneras, está también claro que esta silueta fue abandonada muy pronto debido a una morfología más intrincada, frágil y (seguramente) cara de producir. Si bien ambos instrumentos tenían 20 llaves, estamos seguros que no compartían completamente las mismas posiciones. Además, en el manual didáctico del estrasburgués solo se contemplan instrucciones explícitas para un modelo de dos llaves de octava –amén de una sola tablatura–, y este tenía tres⁴³⁵. Podemos seguir especulando con esta apariencia –e incluso aportar que algunas firmas (Pélisson o Fernandino Roth, esta italiana) de finales del siglo XIX intentaron imitar ese concepto⁴³⁶–, pero esa línea no tiene mucho recorrido; la clave está en las propiedades acústicas que proporciona ese tubo ancho de latón, pues, mientras se mantengan los parámetros físicos, se obtienen los mismos resultados sonoros, ya sea con la campana hacia arriba, en el centro o abajo⁴³⁷.

⁴³³ Este argumento volvió a ser repetido en el *Méthode* de Kastner –vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846]–, pero apostillando que la idea le sobrevino estudiando la composición las diversas naturalezas del timbre de los instrumentos de las orquestas (“C’est en étudiant la composition des orchestres et en comparant entr’elles [sic] les diverses natures de timbre que Mr Sax a conçu la première idée du Saxophone”), lo cual resulta muy difícil de creer.

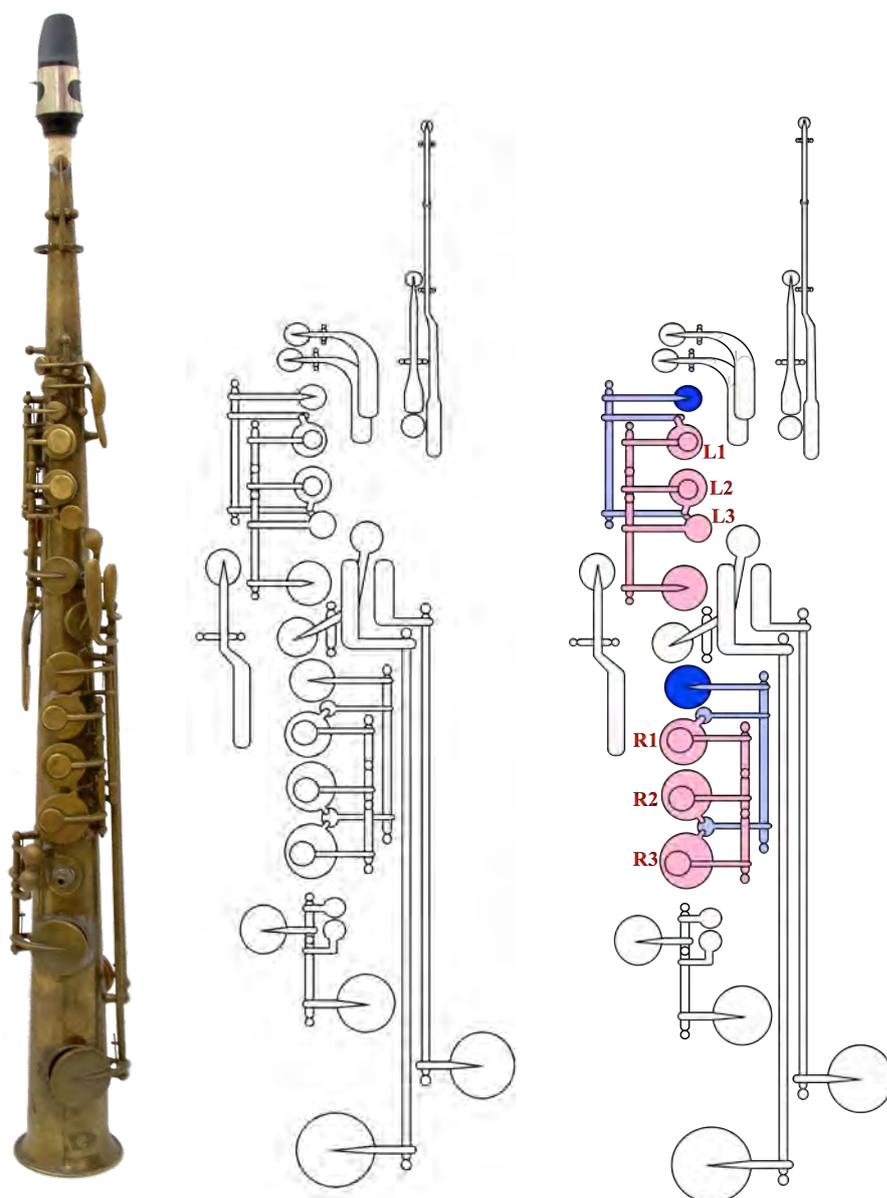
⁴³⁴ Cf. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)” (Figura III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846) y Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846] (Figura XII-3: Sketches del saxofón según el *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner).

⁴³⁵ Originariamente los saxofones tenían dos llaves de octava –más precisamente, dos pulsadores que abrían dos orificios en el cuerpo del instrumento– que daban acceso de forma respectiva a las alturas desde Re5 hasta Sol#5; y de La5 a Fa6 (vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones –más, precisamente, su Figura I-9: Llave(s) de octava(s) en un saxofón actual y en otro pretérito, identificando también sus pulsadores, y los platos para las alturas de Re5 a Sol#5 y de La5 hacia arriba– y Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica). Sin embargo, esta concepción no era ergonómica ni facilitaba la velocidad, y los principales constructores de principios del siglo XX ‘unificaron’ y simplificaron este mecanismo con un solo botón que accionaba convenientemente la apertura de uno u otro plato. Vid. DIAGO, J.-M.: “La fabricación del saxofón en España y la patente (1932) de Francisca Montserrat de Barcelona”, op. cit., 403-407. Las primeras aproximaciones para conseguir ese engranaje único de acción doble se debieron a uno de esos ‘virtuosos’ del *Ottocento* y a su patente del 22 de septiembre de 1860. Vid. Id.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860)”, op. cit., 154-157 y 175-191.

⁴³⁶ Vid. <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=mC3BPVftiGo>> (con acceso el 1 de febrero de 2020); RAGANATO, E.: “Saxophone Manufacture in Italy: A Short Survey”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 58 [mayo] 2005, 59-60 y DULLAT, G.: *Saxophone*. Nauheim, 1999, 32.

⁴³⁷ En todo caso y por dejar cerrado este asunto, podríamos decir, sirviéndonos de una sencilla metáfora, que el saxofón es un ‘alumbramiento múltiple’ de instrumentos mellizos –que no gemelos–, donde tan solo uno de ellos ha logrado sobrevivir. La idea es que los hermanos gemelos coinciden en todos sus rasgos –o sea, son idénticos– y, en consecuencia, comparten la totalidad de sus genes. Por otro lado, los hermanos

Figura 50: Saxofón original de Adolphe Sax –izquierda-, diagrama general de su mecanismo de llaves –centro- y coloración de las subestructuras de ese diseño inspiradas en el sistema Boehm –derecha-.



Fuentes: Saxofón soprano de Adolphe Sax (colección del autor) y diagramas de sus digitación, también realizados por el doctorando.

Es precisamente sobre la versión habitual o estándar donde tenemos que centrar los esfuerzos de análisis y averiguar cómo lo hizo, pues fue el ‘linaje’ que sobrevivió y que ha llegado a nuestros días; y aquí, vuelve a aparecer la ‘genética’ de los clarinetes. Ya hemos avanzado que los ejemplares bajos de madera y metal del valón (vid. Figuras 43 y 47) cierran todos los agujeros mediante llaves (platos) y ninguno con la yema de los dedos, lo cual es una de las características imprescindibles de los saxofones. De todas maneras, esta cualidad no nos parece la primordial, pues estos instrumentos están, digamos, obligados a ello –los de madera no necesariamente- ya que los orificios tienen

mellizos se originan por fecundación separada; por lo que los individuos resultantes no son iguales, pero comparten determinada carga genética.

diámetros extensos. Resulta mucho más interesante la adaptación del sistema Boehm, pues fue el quid para conseguir controlar esas llaves tan grandes, los platos satélites y que el instrumento funcionara bien (cromáticamente) –vid. Figura 50-.

En la parte derecha de la anterior representación tenemos resaltados los mecanismos provenientes de las ideas del muniqué. Empezando por la mano derecha, vemos que a cada uno de los pulsadores del índice, corazón y anular (R1, R2 y R3) les sobresale un apéndice que toca una pequeña plataforma conectada con una prolongación horizontal acoplada a barra perpendicular que, finalmente, también está enlazada a otra varilla (horizontal) que termina en un plato (azul oscuro) bajo el cual hay otro agujero. Las estructuras rosas son las principales y las del otro color son palancas (o empalmes auxiliares) que se complementan con las primeras y hacen que también baje aquel plato –cierre su agujero- para producir Fa, Fa#, Mi o Re; y así lograr que esas notas sean correctas (justas). Sin embargo, ese último orificio necesita estar abierto cuando se hacen las alturas de Sol a Do, pero debe cerrarse al bajar a partir de Fa.

En la mano izquierda ocurre lo propio, pues tanto Do (L2), Si (L1), como La (L1+L2) o Sol (L1+L2+L3) necesitan ocluir el ojal debajo del plato azul oscuro que está más arriba de L1. Pero, para conseguir Do#, esa oquedad tiene que estar abierta. Así, combinando esos pulsadores con el resto de llaves que no están coloreadas y operan el pulgar de la mano izquierda (las dos llaves de octava), las falanginas de los índices (C1 y C2; y Ta) y los meñiques (G#, C# y G#; y D# y 7) se cosecha bastante satisfactoriamente toda la gama cromática desde Si³ hasta Re#⁶⁴³⁸.

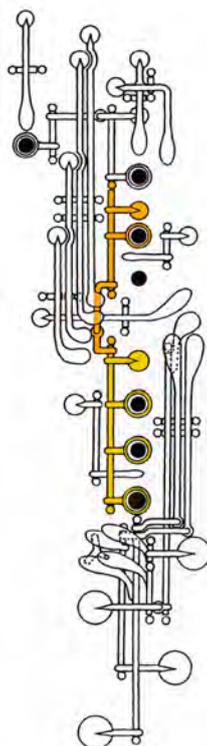
Adolphe Sax versionó el sistema Boehm con ese mecanismo de palanca o empalme auxiliar tan aparentemente rudimentario, pero efectivo. Tampoco era absolutamente nuevo, pues Buffet ya lo había implementado de otra manera en su clarinete hacía tres años (1843) en una estructura que hoy día llamamos ‘puente’. Aquel engranaje del empresario francés [Buffet] hacía que cualquier dedo de la mano derecha cerrase un plato indirecto [en naranja] situado entre el índice (L1) y corazón (L2) de la izquierda (vid. Figura 51)⁴³⁹. Por otro lado y a diferencia del dinantés, las cuatro prolongaciones horizontales de la diestra –y que obturan el satélite amarillo- compartían la misma barra y no necesitaban de una articulación anexa-. En la patente de Adolphe Sax de 1842 –vid. Figura 45- pueden intuirse coyunturas parecidas, pero en otra dirección y lejos del trabajo del tándem Buffet-Klosé. Además, aquel documento no decía nada de anillos ni llaves conectadas, sino que se centraba en la forma de los agujeros para que la cerrazón fuera estanca⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, más concretamente, sus Figuras I-3: Apelación a los dedos del ejecutante y I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax, y Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

⁴³⁹ En realidad, también el diseño de Boehm de 1832 –vid. Figura 24- contaba con una subestructura de anillo para aquello, pues R1 (índice de la mano derecha) cerraba un plato satélite en el plano de la mano izquierda, situado entre L1 y L2.

⁴⁴⁰ Vid. DE PASCUAL, B-K.: “A Unique Experimental Clarinet by Adolphe Sax”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 42 (1989), 70-76. Esta autora, que reproduce íntegra aquella patente del 27 de mayo de 1842, especula que el único –e incompleto- clarinete soprano de Adolphe Sax que custodia el R.C.S.M.M. puede estar inspirado en aquel título.

FIGURA 51: Diagrama organizativo de las llaves del sistema Buffet-Klosé (1844) –Boehm– con resaltado del puente en color naranja y los ‘anteojos’ de la mano derecha en amarillo.



FUENTE: Elaboración propia (colores) a partir de VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems*, op. cit., 176.

Con todo esta información, ya podemos abandonar esta sección comparativa con el clarinete, donde ha emergido un componente técnico muy fuerte. Sin embargo, no conviene olvidar la otra vertiente más histórica y ‘musical’ asimismo expuesta, especialmente haciendo referencia al tremendo contraste en la atención que recibió uno y otro. El de ébano contó con el apoyo e implicación de instrumentistas, compositores y fabricantes –y, si queremos añadir, también de instituciones (Conservatorio y *Gymnase Musical Militaire*, entre otras)-, un triángulo que a veces trabajaba ‘coordinado’ y que produjo verdaderas obras de arte en el plano industrial –escudriñamiento de la propia herramienta- como en el artístico (partituras de calidad). Además, se ha confirmado que el aerófono de madera tuvo varias versiones de sí mismo y todas ellas disfrutaron de buena salud durante el siglo XIX. Desde el ejemplar más modesto de 13 llaves que pudiera emplearse en las bandas del Ejército a principio de esa centuria, hasta el de altas prestaciones que necesitó Mühlfeld al final, existió un poblado relicario intermedio que empleaban amateurs, músicos comprometidos y de orquesta, concertistas, etc. El saxofón apenas salía de los grupos regimentales y no existieron esas continuas progresiones de las que disfrutaba el otro. Podría especularse que la causa de aquel olvido fuera su propia fisonomía, más complicada –crear un mecanismo eficiente en un tubo de latón cónico con agujeros bastante grandes era más ‘difícil’?-, pero es probable que pesara más esa etiqueta de instrumento militar al que no era necesario ni prioritario hacerle mejoras de calado. El propio inventor fue víctima de sí mismo en este sentido y, en vez de tomar la delantera cuando se le acabó la exclusividad de la producción (1866), se apresuró a proteger unos

(inútiles) avances como, por ejemplo, el acople de válvulas⁴⁴¹. Tampoco desarrolló un (muy necesario) mecanismo de llave de octava única y que además ya había planteado otra persona en 1860 (Soualle)⁴⁴², un personaje, por cierto, que aparecerá a menudo en nuestro discurso.

Apenas hemos encontrado un puñado de música de cámara en la que ambos utensilios participaran juntos durante el *Ottocento*⁴⁴³; más bien, en este campo, sus papeles fueron intercambiables –con *particella* transportada, o al compartir la misma tonalidad (clarinete [soprano] en Sib y saxofón soprano en Sib, p. ej.)- y así el editor aumentaba su *target market* (clientela potencial). Precisamente, esa ‘ambivalencia’ se produjo también en los ‘virtuosos’, pues aunque se prodigaban con el aerófono de latón, estos eran, en verdad, clarinetistas que oportunistamente aprovechaban el efecto novedad del primero. Además, eran totalmente dependientes del principal (Mayeur) y algunos dejaron de emplear el saxofón cuando pararon de viajar y encontraron un puesto fijo (Wuille)⁴⁴⁴.

Por último, es conveniente recalcar que los saxofones de Adolphe Sax ya nacieron con ‘anteojos’ y platos conectados mediante subestructuras mecánicas en ambas manos. Si bien es una variante o evolución del sistema Boehm, esta herencia nunca fue reconocida por su inventor.

1.5.3 Órgano.

El órgano (u órgano de tubos) es, junto con la familia de las armónicas y los instrumentos de percusión, una de las herramientas musicales más periféricas con las que comparar al saxofón. No obstante, su peso histórico e importante presencia en el siglo XIX nos ofrecen una interesante perspectiva para entender por qué, a diferencia del aerófono de Adolphe Sax, su relación con los grupos de poder fue constante y exitosa. Como ya hemos comentado, la orfandad decimonónica por la que atravesó el saxofón no solo tuvo desventajas institucionales y culturales, sino también tecnológicas –falta de inversiones, p. ej.-. El órgano nunca pasó por una situación así; más bien todo lo contrario, y siempre disfrutó de patronazgo (dinero) y, en la centuria que nos compete, apoyo privativo a varios niveles, incluido, por supuesto, el artístico.

Partiendo de que estos dos instrumentos fueron concebidos en momentos históricos diferentes y que sus respectivos abordajes distan bastante, convendremos que les une la misma causa de funcionamiento, a saber, un soporte de aire insuflado a cierta velocidad que toma forma a través de un tubo. No obstante, esta base se desvirtúa en un triple aspecto. El órgano requiere –hay especímenes de muchos tamaños, pero evidentemente estamos focalizados en los más voluminosos- una mayor presión [velocidad] y cantidad de gas, lo cual no tiene demasiado que ver con la insuflación

⁴⁴¹ Vid. Apéndice documental III-C: Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”.

⁴⁴² Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860)”, op. cit., 182-183 y 185.

⁴⁴³ Aun así, destacaríamos el *Duettino concertante* de Klosé (1876) que puede interpretarse con 2cl o 1cl/Asx/Pno, o las cinco obras de Mayeur –tres de ellas, transcripciones de Beethoven, Haydn y Mozart-. Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁴⁴⁴ Vid. WESTON, P.: *More Clarinet virtuosi of the past*, op. cit., 275 y 277; e id.: *Yesterday’s Clarinetists: a sequel*. Suffolk, 2002, 185.

humana directa que se le proporciona al saxofón. Además, el último utensilio acorta su columna mediante llaves que abren u obturan unos agujeros, mientras que el órgano participa de un teclado (y otros mecanismos) que satisfacen las necesidades de las diferentes longitudes de tubos. Y, finalmente, debemos evidenciar la pluralidad –sencilla o compleja- de conductos y cañerías de metal (o madera) del órgano que, en ningún caso, son propias del saxofón, donde siempre se utiliza el mismo continente.

De todos modos, estas últimas puntualizaciones son engañosas –parece que ambos artefactos estén muy distanciados-; pero, sonora y auditivamente, un ensamble de saxofones es ‘el instrumento’ que más se aproxima al órgano⁴⁴⁵. Si bien no todos los tubos del último dispositivo polifónico tienen que ser de metal, este material les confiere cierta ‘consanguinidad’ tímbrica, esto es, el latón les hace compartir algunas propiedades acústicas. Salvo por el ruido de llaves, ‘parásito’ del que tampoco suele salvarse el otro por cuestiones mecánicas diferentes (cajas, fuelles, pedales, secretos, etc.), sus tonos son relativamente similares. Además, en términos de intensidad, ambos son ‘fuertes’, otra afinidad que, análogamente, pudiera extenderse a todos *brass*. Sin embargo, los últimos se quedan más ‘rezagados’ en esta conexión porque sus ataques (emisiones) no se aproximan a los del órgano, estos a partir de un bisel o lengüeta⁴⁴⁶. Siguiendo esta (tolerable) simpatía, podría decirse que la invención del constructor belga nació con una ductilidad sonora –quizá a veces demasiado poliforme- que sirvió a unos tanteos parentales con el órgano nunca consumados⁴⁴⁷.

Todavía es pronto para entenderlo bien, pero el saxofón decimonónico se embarcó en la búsqueda de una literatura propia, más allá de la habitual de las bandas. No brilló en ningún estilo del *Ottocento*, y por su puesto, ninguno le fue ‘exclusivo’ –tipo Chopin al piano, como apuntábamos antes-. Los asaltos a ‘territorios’ asociados con otros instrumentos –como este que comentábamos de la exploración con el órgano- no le resultaron nada rentables. Salvo pinceladas concretas en obras sinfónicas en las que predominó una policromía sonora y algo de música de cámara, la existencia ‘elevada’ del saxofón es más bien exigua (nula?). Si nos permitimos un salto en el tiempo, parte de este problema, el de una lengua ‘connatural’, se vio resuelto en los años cuarenta del siglo XX no solo por la aparición de nuevos lenguajes (Jazz), sino también por importantes razones

⁴⁴⁵ Cf., entre otros, *Mi-bémol Saxophone Ensemble* [Mi-bémol Saxophone Ensemble]. Tokyo, 1997, tracks 1-5.

⁴⁴⁶ Como es bien conocido, existen dos procedimientos básicos para excitar la columna de aire de los tubos de órgano, a saber, por medio de un bisel –o corte (como el de una flauta dulce)- y con una lengüeta (individual o doble). Vid., entre otras, DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 317-319. Las emisiones y timbres de los instrumentos de metal deben pleitesía no solo la boquilla y las relaciones de medida de las cañerías, sino también a los labios (elásticamente tensos) del ejecutante, lo cual deja bastante mermado el rol de la lengua en lo que se refiere a su versatilidad.

⁴⁴⁷ Ya lo situaremos en el siguiente apartado, pero el saxofón también intentó vincularse –su autor y panegiristas sondearon la posibilidad de asociarlo- a la música de templo donde el órgano era el que dominaba. Así, uno de esos promotores vaticinó que el saxofón, “poco empleado hasta ahora, parece llamado a rendir un papel muy útil en la música sagrada, a causa de su carácter dulce y grave”. Vid. *La France musicale*, 7 de septiembre de 1856, 202. Otro –Hohweg- había (erróneamente) pronosticado antes –vid. Id., 14 de octubre de 1849, 322- que “no había que ser muy ducho en orquestación para prever el próspero empleo que los compositores harán del saxofón sobre todo en la música fantástica [sic] y religiosa”. El propio Berlioz también era de la opinión de que el advenedizo del dinantés se prestaba a “los majestuosos acentos del estilo religioso”. Vid. BERLIOZ, H.: *Rapport sur les instruments de musique fait à la commission française du jury international de l'exposition universelle de Londres*. París, 1854, 5, disponible también a través de internet en <<http://www.hberlioz.com/London/Berlioz1851.html>> (con acceso el 22 de mayo de 2018).

socio-históricas relacionadas con USA. Sin embargo, y aun así, el saxofón todavía no pudo reunir ese crédito de instrumento serio con el que las élites intelectuales y compositivas podían contar. De todas maneras, esperemos al Capítulo 5, donde guardamos información relevante para nutrir y sopesar mejor esta reflexión.

Volviendo a órgano, debemos indagar en su etimología para sondear posibles fundamentos que satisfagan y justifiquen la talla que se le suele otorgar; o, por lo menos, que predispongan a ella. Como es bien sabido, la palabra griega *organon* significa herramienta o instrumento. Estudios recientes sugieren que su uso secular y estatus reconocido desde hace mucho tiempo justifican la apropiación de la palabra genérica⁴⁴⁸. No obstante, este asunto no está del todo claro. Es más, el primer órgano del que se tiene noticia lo construyó Ctesibios de Alejandría allá por el año 250 a.C. y, con seguridad, se sabe que se llamó *hidraulic* o *hydraulos*, un vocablo compuesto de agua (*hydór*) y tubo (*aulós*). Sin entrar en detalles, se trataba de una disposición de conductos –como los de la flauta de Pan- a la que se le suministraba aire de forma constante mediante un ingenioso mecanismo hidráulico⁴⁴⁹.

No resulta descabellado pensar que ese primer órgano sirviera para acompañar danzas en Alejandría o ensalzar a los dioses, pero, a medida que su tamaño y volumen sonoro iban creciendo, el Bajo Imperio romano lo utilizó para fines más propagandísticos como el circo o festividades públicas. El principio neumático (o del aire) manual – mediante fuelles- se consolidó cerca del siglo III d.C. y la presencia de agua para su funcionamiento quedó relegada⁴⁵⁰. Así, estos instrumentos eran asiduos ya en el teatro y residencias patricias que se los pudieran permitir. Todo apunta a que, desde su nacimiento, el órgano gozó de una gran salud pública y aceptación selectiva. Es más, se suele situar en el 757 como el año en el que desembarca –o vuelve a coger impulso- en el ‘nuevo’ Occidente desde Bizancio.

Su ‘ecosistema’ es sin duda uno de los más complejos, ricos y variados que existen⁴⁵¹. En verdad, la singularidad de este instrumento –carece de una línea de evolución constructiva (y artística) única o, por lo menos, dominante- nos obliga a abordarlo de una forma diferente⁴⁵². Así se entiende la cantidad de estudios y publicaciones que analizan el ejemplar de determinada iglesia o templo, pues cada uno ha sido levantado siguiendo unas variantes –regional, económica, religiosa, etc.- particulares. Se dice que no se conocen dos órganos iguales en ningún lugar del mundo; e igualmente se conviene que cada espécimen tiene su propia ‘historia’. Este acercamiento representa ya una diferencia base con el saxofón, que con más o menos mejoras estructurales, siempre ha sido un instrumento de producción industrial en serie.

⁴⁴⁸ Vid. THISTLETHWAITE, N. y WEBBER, G. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge, 1998, 1-3.

⁴⁴⁹ Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 288-290.

A modo de curiosidad, el empresario dinantés tomó una patente para unos “Perfeccionamientos a las flautas de Pan y a otros instrumentos de música análogos (*Perfectionnements dans les flûtes de pan et autres instruments de musique analogues*)” en 1867 –vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax-. Aquellos desarrollos buscaban el cromatismo –acortando las cánulas- con ayuda de paletas (*palettes*), varas (*coulisses*), pistones o de forma mixta.

⁴⁵⁰ Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 97-98.

⁴⁵¹ Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 15-21.

⁴⁵² Vid. GÉTREAU, F.: “Entre l’oral et l’écrit: pratique, transmission et théorie du métier de facteur d’instruments de musique”. *Ethnologie Française*, vol. 26, nº 3 (1996), 508-509.

Tampoco exageramos respecto a su representatividad o fuerza. Para ilustrar esta idea con un buen ejemplo, podemos recurrir a los organistas de Francia del Antiguo Régimen. Este colectivo emanaba tanta influencia y poder que fueron uno de los pocos grupos que plantaron cara –y ganaron judicialmente– a los rocosos gremios y corporaciones, que también los había para los músicos. Contextualizaremos mejor estas comunidades en el Capítulo 4, pero, en este caso, el Rey Sol falló a su favor (*Arrêt*) el 7 de mayo de 1695 y les concedió unas *lettres patentes* el 25 de junio de 1707. Todavía es más asertiva la decisión de Luis XV (1750) para que estos ejecutantes ejercieran definitiva y libremente su profesión sin ser coaccionados por el gremio de los Ministriles (*Ménéstriers*) y de la *Communauté des Maîtres à Danser*⁴⁵³.

Por supuesto, no puede quedar sin referencia el (representativo) cariz o sesgo que la Iglesia imprimió a este instrumento –las aptitudes del dispositivo musical se antojaban realmente muy útiles, entre otras, la de infundir temor–; ello, a pesar de que al principio no fuera del todo bien visto por las autoridades eclesiásticas. El primer órgano que sirvió al culto de la Fe estuvo en Aquisgrán, al oeste de Alemania, allá por 812⁴⁵⁴. A partir de entonces, surgieron anidamientos en Estrasburgo (siglo IX), Malmesbury (siglo X), Fleury (1077), Canterbury (1114) y Winchester (siglo X), este último ya monumental⁴⁵⁵. Como podremos imaginar, la versión gigantesca de estos artefactos y de sus tuberías siguió en crescendo, lo cual proporcionaba un efecto majestuoso; y, para enriquecerlo y engrandecerlo más, se les podía unir uno o varios coros de voces. Construir un instrumento tan ingente llevaba mucho tiempo, lo que diverge nuevamente de la fabricación saxofonística. El organero que consiguiera el contrato para levantar un órgano eclesiástico tenía trabajo para asistirse durante un periodo que no solía bajar de los tres años, todo un privilegio para esas gentes que dedicaban a la manufactura artística en esos tiempos tan difíciles. De ahí que, durante la baja Edad Media y siglos posteriores, los creadores de órganos viajaban por Europa para procurarse ideas y tecnología que afloraban en diferentes regiones. Esto explica en parte la tremenda complejidad, calidad y diversidad organística que impera en nuestro continente⁴⁵⁶. La demanda eclesiástica era cada vez mayor. Estar a la última de aquellos avances que se aplicaban en las grandes sedes catedralicias era una garantía para que la acaudalada Seo de una región se decidiera por uno u otro proyecto. Hacer bien el trabajo era igualmente fundamental para que surgieran nuevos contratos y, sobre todo, para poder vivir del oficio dignamente durante varias temporadas. El dinero del clero resultó fundamental para la creación de órganos verdaderamente elaborados; el saxofón no recibió ninguna donación eclesiástica durante sus escasos 160 años de vida.

⁴⁵³ Vid. [FÉTIS, F.-J.: “Du roi des Violons”.] *Revue musicale*, s.v., nº 7 [marzo] (1827), 175-178 y LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d'instruments*, op. cit., 134-142.

⁴⁵⁴ Vid. BEDOS DE CELLES, F.: *L'art du facteur d'orgues*. París 1778, ix (del *Préface* [de la] *Section Première. Histoire abrégée de l'Orgue*).

⁴⁵⁵ Más de 400 tubos, 70 entonadores –o personas que alimentaban de aire al instrumento mediante fuelles– y al menos dos organistas hacían que este órgano funcionase. Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 99-100.

⁴⁵⁶ Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 21.

Por supuesto, la interpretación de la religión también influía en las cualidades con las que un órgano debe ‘nacer’ (luteranismo o catolicismo). Permittedonos una generalización entre una zona norte europea y una meridional a partir de las disputas que todos conocemos, pude convenirse en una intensidad sonora superior en los protestantes y una mayor riqueza de ‘colores’ (timbres) en la de los seguidores tradicionales de Roma. Vid. THISTLETHWAITE, N. y WEBBER, G. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Organ*, op. cit., 9-11 y TRANCHEFORT, F.-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 289-291.

Este hecho es muy significativo, pues la Iglesia es –siguió siendo– conservadora en el siglo XIX, y el saxofón formaba parte de lo nuevo, de las Revoluciones Burguesas, del liberalismo, de la separación de los poderes civil y eclesiástico, etc.; es decir, lo que esa institución religiosa había condenado. No debe pasarnos desapercibido que el Papa Pío IX condenaba todo esto, así como la Ciencia, el Socialismo, la Filosofía no cristiana, etc. en su encíclica *Syllabus Errorum (Listado recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo)* de 1864. La invención de Adolphe Sax no fue acogida ni invitada a participar en los oficios pese a que les fue ofrecida desde el primer momento por los propagandistas del instrumento. Kastner, por ejemplo, hizo tempranamente hincapié en carácter “grave, solemne y religioso” del instrumento⁴⁵⁷; y otro de los amigos incondicionales del belga (Elwart) también difundió esa idea, en este caso, centrándose en el ejemplar tenor⁴⁵⁸.

Tampoco debemos engañarnos y creer que todo el negocio organístico predecimonónico estaba en los monumentales ejemplares catedralicios. Existían una gama de medianos (y pequeños) órganos portátiles y positivos (o ‘fijos’) muy representados en las artes visuales y típicos de la península ibérica⁴⁵⁹. Se utilizaban, como es lógico, en monasterios, procesiones y en las cámaras (o habitaciones) de las casas de una posición y nivel económico holgados⁴⁶⁰. De ahí que, numerosas de las acepciones –como ‘órgano de cámara’– no solamente hacen referencia al exiguo grupo de integrantes que participaban de esa música, sino también al ámbito espacial.

Antes de asaltar el siglo XIX, merece asentarse que el órgano vivió una época dorada de crecimiento, expansión e importancia que no solamente se reflejó en su gran tamaño, sino en una rica disposición de los registros y complejidad de ingenios mecánicos que no tardarían en enriquecerse aun más. A los monumentales efectos óptico y sonoro ya conseguidos habría que sumarles el apoyo fundamental de los compositores que, desde J-S. Bach hasta Haydn o Mozart, le regalaron una literatura de calidad, lo cual hizo su supervivencia histórica aun más holgada. No obstante, los comienzos decimonónicos no fueron un buen período para estos aerófonos y su construcción. No olvidemos que la violencia de la Revolución Francesa ‘justificó’ la destrucción de algunos templos y, por consiguiente, la de sus órganos. Tampoco se salvaron de la quema aquellos ejemplares positivos y portátiles de las casas aristócratas francesas, a las que no tardaron en seguir los dispositivos de las prusianas con la posterior campaña militar napoleónica. Después de estas guerras, la fabricación de los órganos se volvió a recuperar, pero sirviendo a los ideales sonoros románticos que, como se podrá adivinar, buscaban un mayor dramatismo y riqueza tímbrica si cabe. No obstante, aquí sobreviene el dilema de si toda esa carga ‘expresiva’ a partir de intensidades y múltiples ‘colores’ de sonido fueron los causantes de una desnaturalización del instrumento⁴⁶¹. Además, durante el *Ottocento* se perfeccionaron a voluntad lo que se llaman las ‘cajas expresivas’⁴⁶², es decir, los mecanismos que procuraban al órgano que pudiera realizar *crescendos* o *diminuendos*.

⁴⁵⁷ Vid. KASTNER, G.: *Supplément au cours d'instrumentation*. París, s.d. (1844), 3, 10 y 16-17.

⁴⁵⁸ Vid. ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. París, [segunda ed.] 1862, 53-54.

⁴⁵⁹ Vid. THISTLETHWAITE, N. y WEBBER, G. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Organ*, op. cit., 2.

⁴⁶⁰ Vid. DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 328-329.

⁴⁶¹ Vid. *Ibid*, 322.

⁴⁶² Estos artefactos –que se conocían ya desde el siglo XVII– procuraban efectos de distancia y eco. En la centuria siguiente pasaron a conocerse como “cajas de expresión de persianas”, lo cual favoreció la transición dinámica. A finales del *Settecento* la “caja de expresión por progresión” ya ofrecía cambios

Estas reflexiones merecen ser discutidas porque nos pueden ofrecer una interesante extrapolación paralela en otros instrumentos y, por supuesto, en el saxofón. Planteándonoslo abiertamente, qué le ocurre y cómo reacciona una de estas herramientas para mantenerse en la élite en un momento en el que, excluyendo diferencias insalvables, el estilo de esa época no le es ‘afín’. La respuesta en el órgano parece estar clara. Los organistas y organeros hacían que grandes compositores se interesaran seriamente por él y este prevaleciera en el grupo de los ‘elegidos’. Pese a contar con ciertas desventajas en el ecosistema musical decimonónico, creemos aquel aerófono consiguió mantenerse en ese selecto vagón porque algunos grandes creadores supieron dirigir las aptitudes sonoras del instrumento dentro de su tiempo y del lenguaje que se respiraba en ese momento⁴⁶³. Sería un sinsentido decir que César Franck⁴⁶⁴, Charles-Marie Widor⁴⁶⁵ o Saint Saëns (*Sinfonía n.º 3*) escribieran música anacrónica, falta de calidad o ‘antinatural’ para él. No así el saxofón que, solo gracias al dinero de una mujer burguesa estadounidense con raíces francesas, consiguió que Debussy prestara su pluma para que, por primera vez en la historia, un compositor ‘acertara’ plenamente en una obra escrita ‘para’ saxofón. Se puede discutir si el impresionismo le es más o menos compatible, pero, desde luego, la *Rapsodia para saxofón y orquesta* (ca. 1904) fue la primera luz en una dimensión intelectual y atributiva que hacía mucho ya tenían otros utensilios, desde el piano hasta violín o el clarinete. Mucho nos tememos que ese salto de calidad nunca fue real en el saxofón del *Ottocento*.

No podemos detenernos demasiado –en el Capítulo 4 lo contextualizaremos más–, pero el peso del órgano decimonónico no solo se dejaba sentir en lo musical como acabamos de comentar en el anterior párrafo, sino también en el plano de los negocios. Focalizando nuestra atención en la década de la invención del saxofón, los organeros de París se repartían unos dividendos anuales que ascendían a 1.441.950fr, lo cual era la tercera mejor opción de ganancias de todas las ramas musicales después de los inalcanzables pianos (11.486.070fr) y los metales (1.620.500fr)⁴⁶⁶. Sin embargo, en el ecuador del régimen de Napoleón III, pasaron holgadamente al segundo puesto (5.407.500fr), mientras que los latones se quedaron en unos nada desdeñables 3.189.620fr⁴⁶⁷.

Otra idea que merece ser señalada en esta sección versa sobre la rivalidad decimonónica entre Francia y Alemania. Esta puja no solo tiene los escenarios militares y diplomáticos que todos conocemos, sino que también se ve reflejada en la evolución y

tímbricos y voces auxiliares y en las décadas posteriores se perfeccionaron más mecanismos de este tipo que se llamaron “cajas de expresión de rodillo” y “colectivas”. Vid., para entenderlas mejor, MICHELS, U.: *Atlas de la música*, I. Madrid, 1997, 58-59.

⁴⁶³ El órgano fue ‘institucionalizado’ en el Conservatorio desde su inauguración en 1795, lo cual demostraba una apuesta decidida por su protección. Vid. LESCAT, P.: *L’enseignement musical en France*, op. cit., 116-118.

⁴⁶⁴ Vid. y escúchese sus *Seis piezas para órgano*, opp. 28-33 (1860-62), que incluyen su *Gran pieza sinfónica en Fa# menor* y el *Preludio, fuga y variación en Si menor*; *Tres piezas para órgano*, opp. 35-37 (1878): *Fantasia en La Mayor*, *Cantábile en Si Mayor* y *Pieza heroica en Si menor*; y sus *Tres corales para órgano en Mi Mayor, Si menor y La menor*, opp. 38-40 (1890).

⁴⁶⁵ Vid. y escúchese sus 10 sinfonías para órgano solo, sobre todo la quinta y las tres últimas.

⁴⁶⁶ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817-818, 823-824 y 833-835.

⁴⁶⁷ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1860)*, op. cit., 751-754, 761-764 y 767-770.

En esta época también estaban en segunda posición respecto al número de empresas (53), solo por detrás de los pianos (179). (Los metales, terceros, eran 40). Además, los organeros daban de comer a 1.513 personas en esa época; cerca de los pianos (2.101) y lejos de los metales (725) que eran los siguientes.

destreza en la fabricación de instrumentos⁴⁶⁸. El órgano no es una excepción, sino más bien un utensilio vehicular con el que se comprueba claramente esta confrontación. Ambos Estados conjugaron sus respectivas tradiciones organísticas con aquellos aspectos vinculados al nuevo movimiento romántico y sus propias ansias nacionales. Sin entrar en demasiados detalles, los teutones siguieron el legado ‘bachiano’ mientras se daba una doble bifurcación en el aspecto creativo. Esta complementariedad satisfacía no solo las necesidades eucarísticas más moderadas de la Fe luterana (*Choralvorspiel*), sino también la creciente demanda netamente más expresiva (*Choralfantasie*). Desde Mendelssohn hasta autores como Töpfer, Reimann o Reger supieron sacar el máximo provecho al concepto romántico del triunfo y del concierto para grandes masas.

Los galos no se quedaron atrás en absoluto, pues, cuando todavía no se habían acallado los ecos de las tormentas y batallas de principio de siglo, los constructores se apresuraron a conseguir ejemplares no solo con efectos ‘heroicos’, sino también con un estilo que se aproximara al conglomerado orquestal. El exponente más sobresaliente fue Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) que tardó 9 años en levantar el órgano de Saint Denis (1841). Este ejemplar es el prototipo de órgano romántico que marcaría un punto de referencia no solo por la ingeniería mecánica neumática con la que fue elaborado, sino porque satisficó las necesidades del repertorio de su tiempo. Compositores como Frank, Lemmens, Guilmant, Widor, Vierne o Dupré dieron salida a grandes obras para órgano francés que rivalizaban con las alemanas. Las ideas constructivas del Hexágono se ‘exportaban’ a Alemania y viceversa. Parte de la formación para ser fabricante de órganos era no solo aprender el oficio con el maestro o patrón, sino también viajar al país vecino (y rival) para comprobar cuáles y cómo eran los últimos avances y novedades que se estaban produciendo allí. Esta confrontación no hacía sino reforzar e incentivar una carrera hacia una notable (y complejísima) proliferación de nuevos mecanismos y perfeccionamientos tecnológicos acordes a la velocidad que la Revolución Industrial exigía.

No obstante, la cuna del despegue fabril (Londres) no encontró una línea constructiva propia ni poderosa. Pese a su poder económico y una tradición organística no del todo huérfana⁴⁶⁹, el Imperio inglés se mantuvo semi-aletargado, esperando comprobar los aciertos y fallos de sus émulos continentales. Pasado ya un tiempo y con la información de constructores que habían atravesado el Canal de la Mancha, se produjo una puesta en valor –más o menos exitosa– del órgano británico a partir de mitad del *Ottocento*. Sin embargo, esta reanimación se hizo sentir mejor al otro lado del océano. Los Estados Unidos, sin repertorio original ni una tradición manufacturera organística anterior, bebieron principalmente de las fuentes anglosajonas e, igualmente, de la emigración teutona del siglo XIX. El espectacular despegue que se iba a producir en aquel país coincide con el golpe de efecto que dio la compañía bostoniana Hook & Hastings en

⁴⁶⁸ No nos hemos detenido demasiado en esta competencia (y riqueza) porque está demasiado alejada respecto al saxofón, pero se dejó sentir prácticamente todas las herramientas artísticas. Hemos apuntado vagamente una referencia a los dos tipos de clarinetes, la concepción de los *brass*, los pensamientos sobre el piano, los fagotes, etc. Ni si quiera los cordófonos se escapan, pues en el caso del contrabajo, por ejemplo, se concibe la ejecución con el arco “a la francesa” (por arriba) o “a la alemana” (por debajo). Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 163.

⁴⁶⁹ Vid. *Patents for Inventions. Abridgments of Specifications Relating to Music and Musical Instruments. A.D. 1694-1866*. Londres, [segunda ed. de] 1871, 503-505.

la exposición de Filadelfia 1876, una firma que presentó un ejemplar capaz de rivalizar con los mejores exponentes del Viejo Continente⁴⁷⁰.

La sensación de poderío, dramatismo, excelencia y autoridad que el órgano seguía destilando fue un garante de supervivencia. Esta asociación, que no solo se daba con la música⁴⁷¹, le permitió vivir de su antiguo repertorio y de las obras venideras con bastante holgura. La faceta estética del instrumento tampoco debe desdeñarse, ya que no solo las iglesias y catedrales⁴⁷², sino también numerosas salas de concierto iban a utilizar la fachada del órgano como parte de su decorado.

Tanto empaque y connotaciones eran muy atractivos, incluido para otros empresarios fuera del sector de los organeros, pero que querían aprovecharse de ese halo y atraer clientela. Como no podía ser de otra manera, Adolphe Sax se interesó por este simbólico aerófono en los años en los que el saxofón estaba preparándose para salir al mercado. Según la prensa de junio 1841, el creador belga había diseñado (*vient d'inventer*) un órgano de vapor tan colosal que podía escucharse a mucha distancia⁴⁷³. Este (pretendido) ingenio sería alimentado por la fuerza y vapor de una locomotora para conseguir que sus acordes –supuestamente, láminas de acero en vibración (*ses lames ne sont rien moins que des barres d'acier d'une forte dimension, que la haute pression seule peut mettre en vibration*)- se escucharan en fiestas populares o inauguración de vías ferroviarias. Como podemos adivinar, es improbable que tal engendro viera la luz, pues no existen fuentes bibliográficas ni documentales que lo atestigüen. Tampoco fue patentado, lo cual demuestra que carecía de proyección económica; más bien, pensamos, se trataba de una excentricidad que obedecía a una intención auto-publicitaria⁴⁷⁴. En el próximo capítulo veremos más casos de bravuconerías y ganchos comerciales relacionados con la música, aunque podemos adelantar el *saxhorn-bourdon* o trompeta-monstruo [sic] que el día antes se llevó a la Exposición Internacional de Londres de 1851 para llamar la atención, un aerófono que tenía un tubo de 17 metros⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰ Vid. THISTLETHWAITE, N. y WEBBER, G. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Organ*, op. cit., 283-286 y 302-304.

⁴⁷¹ En las artes visuales, como en el cine, el órgano (y su música) iban a ser clave para el desenvolvimiento y explicación de escenas cumbres o para la caracterización de personajes relacionados con mundos fantasmagóricos. Vid. *Los Goonies (The Goonies)*. DONNER, R. (dir.); Donner, R., Bernhard, H. (prod.); Columbus, Ch., Spielberg, S. (guion); Grusin, D. (música). USA, 1985, 114 min.: son. col.; *El fantasma de la Ópera (Andrew Lloyd Webber's Phantom of the Opera)*. SCHUMACHER, J. (dir.); Webber, A-LI. (prod.); Schumacher, J. (guion); Webber, A-LI. (música). USA, 2004, 141 min.: son. col.; y *Piratas del caribe: el cofre del hombre muerto (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest)*. VERBINSKY, G (dir.); Bruckheimer, J., (prod.); Elliott, T., Rossio, T. (guion); Zimmer, H. (música). USA, 2006, 150 min.: son. col. Los personajes adolescentes de la primera cinta salvarán su vida interpretando una escueta música en un órgano construido con huesos y calaveras humanas. En la famosa cinta de Webber se potencia el ambiente gótico que inspira el fantasma mediante acordes y pasajes organísticos. Gore Verbinski prefiere que uno de los protagonistas principales –su malvado Davy Jones- interprete una turbadora música en el órgano de su propio navío para acrecentar aun más su imagen no poco aterradora.

⁴⁷² Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 21-24.

⁴⁷³ Vid. *RGPM*, 13 de junio de 1841, 306-307.

⁴⁷⁴ El peso social y admirativo del órgano hacía que su construcción se quisiera injertar con otros instrumentos. En el Renacimiento y Barroco el claviórgano estaba acoplado con el clave y solía servir de acompañamiento para voces. El ejemplo de la lira organizzata amalgamaba la viola de rueda con el órgano y era típico de Italia, sobretodo de la corte de Nápoles en la época de Haydn. Sin asomarnos al siglo XIX encontramos también el órgano de cilindros o el piano-órgano (1798) que combinaba los tubos de órgano con el mecanismo del piano. Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 112-113.

⁴⁷⁵ Vid. *La France musicale*, 18 de mayo de 1851, 156 y *Le Ménestrel*, 11 de mayo de 1851, 2.

La asociación musical del saxofón y órgano durante el *Ottocento* fue prácticamente nula. Tan solo hemos podido rescatar 6 o 7 obras de autores secundarios – Demersseman es el más conocido, aunque también están Buot, Escudié, Pillevestre, Sabon y Segouin- que además permiten la ausencia del órgano a favor del piano o del armonio⁴⁷⁶. Nuevamente, tendremos que recurrir al dinero de Elise Hall para que un compositor de cierta relevancia como André Caplet (1878-1925) escribiera la primera obra interesante (*Impressions d'Automne*, 1905) en donde ambas herramientas artísticas comparten protagonismo junto con otros 7 compañeros.

1.5.4 Familia de las armónicas.

Antes de alejarnos definitivamente del análisis comparativo entre el saxofón y los otros aerófonos periféricos, merece la pena dedicar unos párrafos a las armónicas o instrumentos de lengüeta libre, especialmente al armonio –o *harmonium* en voz francesa-. En lo que respecta a este último, hay autores que lo asocian al órgano y le añaden el complemento preposicional ‘de caña’ (*reed organ*). Incluso, fue habitual que los grandes organistas se emplearan en ambos utensilios musicales y que aquellos que componían, legasen gran parte de su repertorio a ambos; César Frank (1822-1890), inclusive. Esta costumbre, además, contaba con otras ventajas adyacentes –casi nadie tenía un órgano en su casa-, especialmente empresariales y económicas al abarcar más destinatarios. Sin embargo, nosotros, como decíamos, preferimos tratarlo aparte al carecer de tubos y, especialmente, porque produce su sonido de una forma diferente, esta es, mediante la excitación –por presión y/o aspiración de aire- de una pequeña y delgada lámina doble de metal que tiene un extremo suelto y otro fijado a un marco.

La parentela de las armónicas es grandísima y diverge considerablemente porque, además de ser instrumentos ancestrales⁴⁷⁷ y con variantes regionales, acepta multitud de mutaciones estructurales. Otros dos miembros muy usados y conocidos de esta camada son la armónica de boca, muy popular en las películas del oeste americano –y, seguramente, en nuestra infancia-; y el acordeón.

Una vez señalados los tres instrumentos más representativos de esta sección, todos ellos ‘expre mayorsivos’ –o que admiten modulaciones de intensidad-, podemos incidir en la que el armonio y el saxofón fueron coetáneos y, por tanto, se rigieron por las mismas reglas administrativas y jurídicas. Alexandre-François Debain (1809-1877) patentó el *harmonium* en 1842⁴⁷⁸ y Adolphe Sax hizo lo propio con su advenedizo de viento cuatro años más tarde. En realidad, los órganos sin tubos y con lengüetas libres estaban ya asentados en Europa⁴⁷⁹. En ese camino exploratorio encontramos ejemplares en la capital

⁴⁷⁶ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

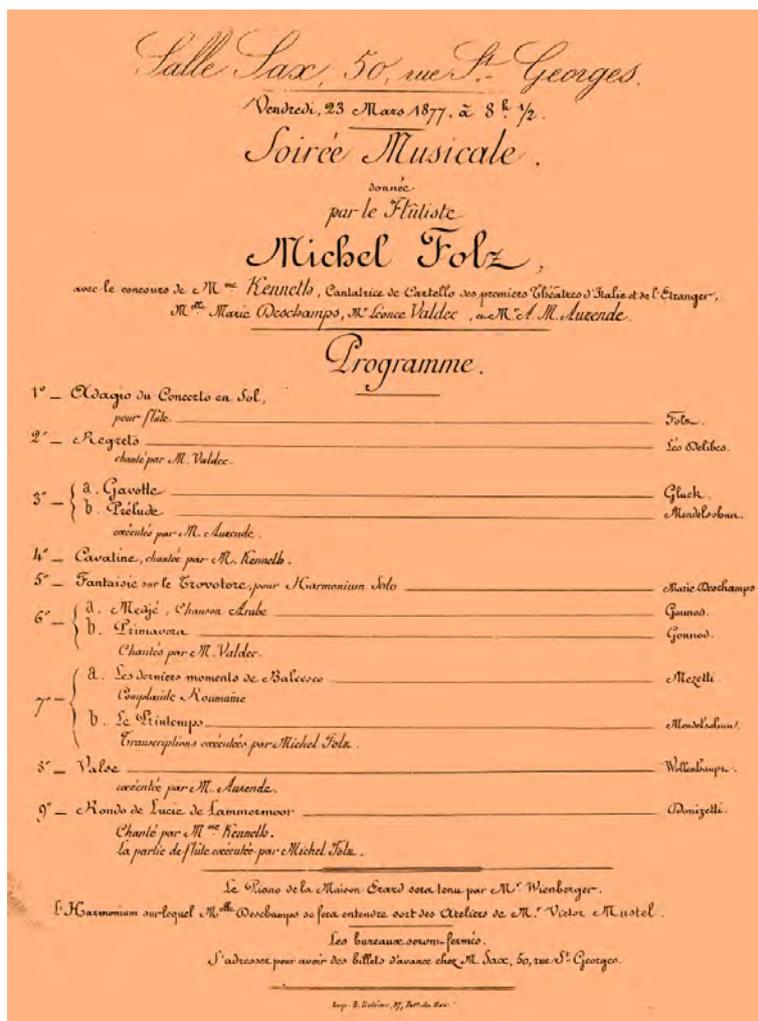
⁴⁷⁷ El principio de la caña libre batiente que produce sonido es antiquísimo, así, un pedazo de madera flexible (p. ej., bambú) o siquiera una hoja vegetal doblada ya lo permiten; el metal, sin embargo, parecería progresivamente –y se quedaría más tiempo- por una lógica doble razón (durabilidad y estabilidad). Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 163-164.

⁴⁷⁸ Por cierto, aquel documento no recogía ese nombre en el título; y el constructor francés simplemente pedía protección para unos “Cambios y perfeccionamientos aportados a la fabricación de órganos de cañas libres y con cilindros (*Changements et perfectionnements apportés à la fabrication des orgues à anches libres et à cylindres*)” y constaba de 78 páginas, puesto que su autor había añadido 6 certificados de adición, todos entre 1843 y 1844. Vid. <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 28 de febrero de 2020).

⁴⁷⁹ Algunos autores –vid. DONINGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, op. cit., 334-335- plantean débilmente la posibilidad de que el *harmonium* decimonónico provenga del regal, esto era, un órgano de cámara sin tubos cuyas lengüetas no son batientes..

del Hexágono (*orgue expressif* de Gabriel-Joseph Grenié, 1810), Viena (*physarmonica* de Antón Häckl, 1821) o Londres (*Royal Seraphine* de John Green, 1830)⁴⁸⁰. Pero, en verdad, fue Debain quien dio ese salto de calidad y autoridad –en el tercer capítulo explicaremos cómo y por qué- reforzado por el sistema galo de propiedad intelectual y la influencia de una ciudad como París.

FIGURA 52: Programa de concierto de la *Soirée Musicale* en la Salle Sax, 50, rue S^t Georges, el viernes 23 de marzo de 1877 a las 20h30, siendo M^{lle} Marie Deschamps la quinta en actuar, y quien interpretaría *Fantaisie sur le Trovatore* para *harmonium solo*⁴⁸¹.



FUENTE: “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra⁴⁸², “[Programa de concierto en la] Salle Sax 50, rue St-Georges. Vendredi, 23 Mars 1877 à 8^h 1/2”.

No obstante y volviendo a la confrontación de ambos instrumentos, existe una diferencia sustancial que merece tenerse en cuenta y que hizo florecer esa pujante industria decimonónica del armonio, no así la manufactura del saxofón. La salvedad hace

⁴⁸⁰ Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 164.

⁴⁸¹ Al pie del folleto puede leerse que “el armonio sobre el que actuaría la señorita Deschamps procedía los talleres de M^r Victor Mustel”.

Huelga decir que ese instrumento también tuvo sus propios manuales didácticos, por ejemplo los de la editorial G. Brandus et S. Dufour, en este caso elaborado por Fessy. Vid. *RGMP*, 25 de agosto de 1861, 272.

⁴⁸² En el Capítulo 2 introduciremos mejor esta fuente tan poco convencional y muy heterogénea, de ahí que hemos optado por su citación –en este caso, para referenciar una Figura- un tanto genérica y anormal.

referencia a que el de lengüeta libre estuvo indirectamente protegido por el influyente órgano de tubos, ya que, como hemos dicho, la pluralidad del repertorio fue compartido y el menor hacía las veces de ‘órgano de estudio’. Ahora bien, esto también produjo que apenas tuviera literatura concertante propia⁴⁸³, lo cual le relegó a un papel de segunda categoría respecto a las habituales e incómodas comparaciones con su ‘hermano mayor’.

No obstante, el armonio tenía otras ventajas en los planos espacial (ocupa menos sitio) y económico (es menos caro), por lo que resultaba satisfactorio en las salas de concierto, templos con escasos recursos e, incluso, escuelas. Para encontrar un ejemplo de las primeras no tenemos que ir muy lejos, pues el propio inventor del saxofón tenía – o, más bien, alquilaba– uno en su propia *Salle* cuando la situación lo requería. No solo está avalado por la prensa⁴⁸⁴, sino por algunos de los poquísimos programas de mano que han sobrevivido (vid. Figura 52)⁴⁸⁵. Quizá su empleo en las iglesias es demasiado evidente para ser destacado; parece más interesante su utilización en la educación. Así, los periódicos de 1865 se hacían eco del nuevo reglamento del Gobierno para la enseñanza de la música en las escuelas y liceos (institutos) decretado por M. Duruy, ministro de Cultos e Instrucción pública. Entre otras cosas, se debía dar cinco horas por semana (art. 4) y los niños serían acompañados y aprenderían piano, órgano o *harmonium* (art. 5); la enseñanza obligatoria comprendería “los principios elementales de la música y del canto” (art. 7)⁴⁸⁶. Por supuesto, ya lo contextualizaremos más adelante, el gran movimiento orfeónico del Segundo Imperio y Tercera República tuvo un aliado muy importante en el instrumento de lengüeta libre para acompañar a la voz⁴⁸⁷. Volviendo a Debain, este acababa de crear una sociedad coral en su propia explotación que llamó directa y literalmente *L’Harmonium*⁴⁸⁸, una iniciativa (supuestamente) socializadora – conoceremos más en el Capítulo 4-, barata y muy importante para los obreros.

Aunque el armonio no tiene demasiada pluralidad de ataques –solamente podría acercarse a ellos cambiando el ‘timbre’ con los tiradores de registro-, sí resultó adaptativo y participó en más géneros que el saxofón. Evidentemente, la versión sacra en iglesias y catedrales con repertorio de corte litúrgico es la más notable, pero podemos elevarla a otro nivel si llevamos el efecto a los teatros de ópera. Así, el ‘pequeño’ *harmonium* es un instrumento perfecto para aquellas obras que requerían un órgano que, obviamente y por su tamaño, era imposible tener en el foso de la orquesta. Estamos refiriéndonos al repertorio romántico cuando se daba una escena en un templo y se ilustraba con música religiosa ‘ambiental’. Existen numerosos ejemplos, pero quizá los más recordados están

⁴⁸³ Sí es verdad que César Frank escribió obras para armonio *a solo*, y Liszt o Dvorak lo utilizaron como acompañante o compartiendo protagonismo con otros instrumentos de cuerda frotada, pero casi todo lo de aquella centuria está conectado con el órgano. Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 41-43.

⁴⁸⁴ A. Ropiquet –violinista de la Ópera y profesor en el liceo Louis-le-Grand- y otros amateurs (M^{me} Rabi, M^{me} Donati, M^{me} Ch. Dreyfus, y MM. Norblin, Delisle y Semet) dieron un concierto en la sala del inventor dinantés. Una de sus obras (*Meditación Religiosa* para órgano y viola) fue estrenada allí –vid. *Le Ménestrel*, 3 de febrero de 1856, 4- por el autor y una de las cantantes (M^{me} Ch. Dreyfus) que le acompañó al armonio.

⁴⁸⁵ No obstante y a modo de curiosidad, entre sus pertenencias personales que salieron a relucir en su sala de conciertos cuando se produjo el inventario previo a su tercera quiebra –y del que nos ocuparemos en el Capítulo 4-, el inventor del saxofón tenía “une table acajou (caoba) d’un orgue” –entendemos, quizá, una parte que pudo pertenecer a un armonio- y que el síndico valoró en 18fr. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Inventaire”, s.p.

⁴⁸⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 5 de febrero de 1865, 77.

⁴⁸⁷ Los anuarios orfeónicos de época –vid., p. ej., *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales*. París, 1863, s.p. [155] y el del año siguiente (1864), p.106- también lo apuntaban como un adjunto ideal.

⁴⁸⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 28 de enero de 1866, 71.

en *Faust* de Gounod, cuando Marguerite es tentada por Mefistofele en una iglesia; o en *Manon* de Massenet, en la que la protagonista intenta que Des Grieux abandone el seminario por ella.

En otro plano, el armonio también podía hacer las delicias del respetable en salas más chicas o salones interpretando una literatura desenfadada e inapropiada para el órgano. Esto es, música ligera o de variedades para entretener o ambientar, lo cual, avanzando hacia las postrimerías del siglo XIX, le dio una salida más que considerable, pero que pronto remitiría por el empuje y comercialización del fonógrafo, el gramófono y la llegada de la radio⁴⁸⁹. (Como veremos en la próxima sección, la mayoría de los autófonos ‘sufrieron’ la misma suerte). El saxofón también ofrecería popurrís y músicas de género cerca del ocaso del *Ottocento*, pero desde luego necesitaba el acompañamiento del piano o de un grupo (o banda). Además, un armonio vestía mucho más en el salón burgués y era netamente más caro, lo cual podía justificar una deseada situación autopublicitaria de su dueño por esa elevada inversión ornamental.

No obstante y pese a lo que cabría esperar, el saxofón no fue acompañado por el armonio en el siglo XIX; al menos, no se editó música que lo avale. Solo hemos encontrado un ejemplo –*Invocation à Ste Cécile, offertoire pour hautbois ou violon avec acc. d’orgue ou d’harmonium*, de Edouard Sabon) que, en verdad, dudamos que pueda servirnos, pues, como se puede ver en el título, está dedicado al oboe o violín⁴⁹⁰. Según la información de la BnF⁴⁹¹, la parte solista fue *arrangé* (transportada) en 1883 para clarinete, saxofón o sarrusofón a fin de que, estamos seguros, la editorial llegara a un número mayor de instrumentos y pudiera expresar económicamente más esos pentagramas.

Finalmente y para acabar con este instrumento tan característico, merece que volvamos la vista a su vertiente industrial (innovación) y la comparemos con el saxofón, amén de hacer una retrospectiva con al órgano (vid. Figura 53). Desgraciadamente, la fuente de datos que solemos tomar para hacer este tipo de comparaciones no ha podido discriminar entre las patentes específicas para el *harmonium* y del resto de congéneres⁴⁹², por lo que este se engloba dentro de los *Instruments à anches libres*. De todas maneras, aquellos datos nos son suficientes para comprobar determinados hechos, el más evidente que la primera parte del Segundo Imperio fue una época dorada para para las tres ramas instrumentales, especialmente la relativa a los aerófonos de latón. Sin embargo, la marca de las armónicas es casi igual de meritoria, pues en su fabricación intervienen procesos más complicados y hay que tener en cuenta el trabajo no solo del metal, sino de la madera, amén de otras cuestiones más concretas que conciernen a los teclados. De todas maneras, aquel fue su cénit, pues a partir de entonces no haría sino menguar debido a una saturación y/o madurez del mercado, y sobre todo, ya lo hemos dicho, a los otros productos de reproducción automática. En cambio, los valores que del órgano atestiguan una situación de solidez, fortaleza y regularidad que se consiguió en el régimen de Napoleón III, pero que, a diferencia de los otros dos, su se mantuvo constante.

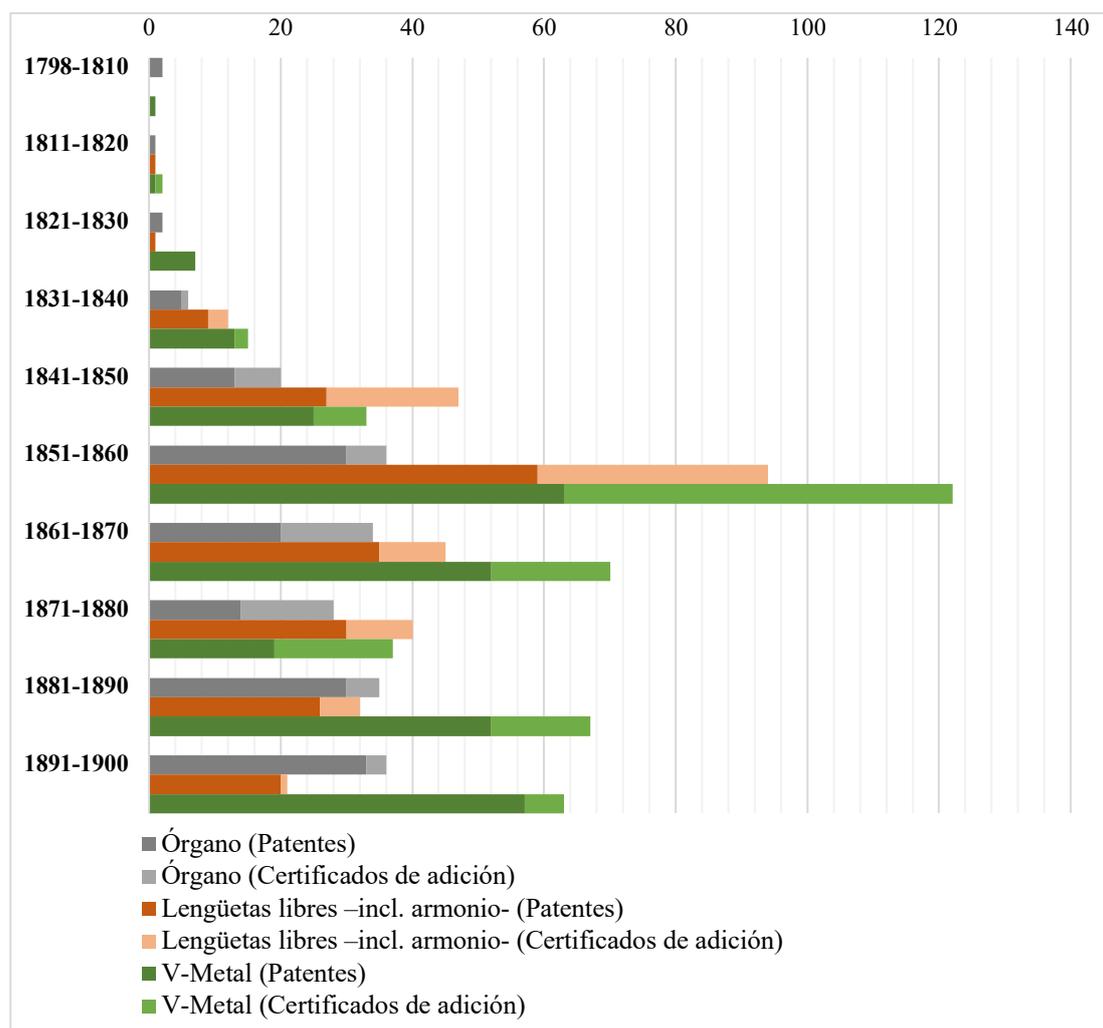
⁴⁸⁹ Vid. ROBERT, F.: *La musique française*. París, 1970, 110-111.

⁴⁹⁰ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁴⁹¹ Vid. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb432498442>> (con acceso el 24 de febrero de 2020).

⁴⁹² Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 396.

FIGURA 53: Patentes de invención y certificados de adición franceses del siglo XIX respecto al órgano, la familia de las lengüetas libres⁴⁹³ –que incluye al armonio- y los viento-metal.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

No nos van a aportar mucha luz, pero las armónicas u ‘órganos de boca’ comenzaron a asentarse definitivamente en Europa a lo largo de los años veinte del siglo XIX⁴⁹⁴, y se tiene como referencia fiable los trabajos de Friedrich Buschmann⁴⁹⁵. Hubo algunos rodeos experimentales con lengüetas libres y versiones regionales, sobre todo en Londres –Charles Wheatstone-, USA –James Bazin- y Austria –Christian Messner y Christian Weiss-, pero fue realmente el constructor teutón Matthias Hohner quien ganó la carrera y se encumbró como el fabricante más reconocido a nivel mundial⁴⁹⁶. Este relojero copió (1857) uno de los ingenios de Buschmann y lo proyectó comercialmente desde su taller en Trossingen (Alemania). Aquella localidad se volvió el centro internacional de producción de armónicas gracias a las mejoras en la producción,

⁴⁹³ Para este gráfico no hemos sumado en la familia de las armónicas los datos del acordeón porque serán tratados aparte dentro de poco.

⁴⁹⁴ Este paradigma instrumental con los mismos o similares principios de funcionamiento se empleaban desde hacía mucho tiempo en otras culturas, especialmente orientales. Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 280-285.

⁴⁹⁵ Vid. FIELD, K.: *Harmonicas, Harps and Heavy Breathers: The Evolution of the People's Instrument*. NY, 2000, 23-24.

⁴⁹⁶ Vid. REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 164-165.

absorción de competidores y a una cuidada presentación del instrumento con cubiertas ornamentales con el nombre de la compañía; por supuesto, la explotación del mercado americano fue el filón clave⁴⁹⁷. La armónica consiguió una gran popularidad gracias a su escaso tamaño y su accesibilidad económica. Los soldados –sobre todo de la Guerra Civil estadounidense–, presos, esclavos y, por su puesto, los niños se encargaron de extender su uso. Quizá este sea el punto más cercano al saxofón, pues este no contó con una aceptación parecida durante el siglo XIX. Pese a tener diversos foros interpretativos comunes –como las bandas de música–, la invención del dinantés era más vulnerable, voluminosa y cara para que las capas más humildes de la sociedad se hicieran con sus servicios. Tampoco Adolphe Sax supo establecer unas redes empresariales sólidas como las de Hohner –ya lo estudiaremos mejor en el Capítulo 4–, pues estaba más preocupado en mantener unas apariencias que en llegar a acuerdos comerciales mutuamente satisfactorios.

FIGURA 54: Portada del Método de acordeón “para aprender sin maestro” de M^{ce} de Raoulx con una mujer tañendo el instrumento (ca. 1852) –izquierda– y típico ejemplar de la época (ca. 1855) con botones de nácar y esmerada decoración –derecha–.



FUENTES: RAOULX, M^{ce} de: *Méthode d'Accodéon pour apprendre sans maître*. París, s.d. (ca. 1852), portada y ejemplar original (*accordéon bisonore*) de Georges Kanéguissert (ca. 1855) propiedad del FR-Paris-MM (Fotografía: Jean-Marc Anglès).

El acordeón u ‘órgano de fuelle’ parece tener como inspiradores a algunos de los protagonistas que dieron salida a la armónica (Buschmann, Wheatstone, Hohner, etc.)⁴⁹⁸. Mas, fueron Cyrillus Demain y sus hijos los que efectuaron ese certero salto de calidad y aportaciones más significativas, las cuales fueron protegidas en Viena (1829)⁴⁹⁹. Fuera de perfeccionamientos morfológicos que no vienen al caso, nos interesa destacar que este pequeño instrumento se extendió a partir de entonces por casi todos los países europeos y dio lugar a una floreciente industria. Como es natural, París se hizo tempranamente eco

⁴⁹⁷ Vid. BERGHOF, H.: *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt: Hohner und die Harmonika 1857-1961*. Paderborn, 1997, 55-93.

⁴⁹⁸ Vid. MONICHON, P. y JUAN, A.: *L'accordéon*. Le Bourg, 2012, 46-53.

⁴⁹⁹ Vid. BILLARD, F. y ROUSSIN, D.: *Histoires de l'accordeon*. París, 1991, 11-17 y MONICHON, P.: *L'Accordéon*. París/Lausana, 1985, 27-37.

de este particular envite⁵⁰⁰; pero, más allá de aprovechar solamente su ámbito comercial, la ciudad le fabricaría a lo largo del tiempo una indeleble seña de identidad sonora que todavía hoy pervive y es explotada⁵⁰¹.

TABLA 2: Número de patentes y certificados de adición de la familia entera de las armónicas y del metal en Francia, así como las específicas del propio acordeón y del saxofón.

Familia entera –incluyendo el acordeón- de lengüetas libres	Acordeón	Franja temporal	Saxofón	Familia entera –incluyendo el saxofón- del V-Metal
0		1798-1810		1+0
1 ⁵⁰² +0		1811-1820		1+0
1+0		1821-1830		7+0
9+3	7 ⁵⁰³	1831-1840		13+2
35+30	8+10	1841-1850	1+0	25+8
76+52	17+17 ⁵⁰⁴	1851-1860	0	63+59
42+11	7+1	1861-1870	4+2	52+18
33+11	3+1	1871-1880	1+3	19+18
31+6	5+0	1881-1890	6+1	52+15
26+1	6+0	1891-1900	2+2	57+6
Total: 254+114	Total: 45+29		Total: 14+8	Total: 290+126

FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396 y DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim, 1995, 6-7.

Ahora bien, el arco vital de este ‘hijo del Romanticismo’ pasó de una situación a otra completamente distinta en apenas sus primeros 70 años de existencia. Como acabamos de decir, esta herramienta de “acordes preparados” tuvo una rápida acogida en la capital de Francia, pero no entre una capa población humilde como nuestro acervo cultural pueda tender a pensar, sino respecto a la élite de la burguesía y especialmente con las mujeres. La princesa Mathilde, hija de Jérôme Bonaparte –el tío del futuro Emperador Napoleón III- era una de las más afamadas practicantes ya en la década de 1840-50⁵⁰⁵. A imitación de esta o simplemente porque los ejemplares de esa época que se conservan son de factura muy esmerada –además, se editaron al menos 14 *Méthodes* antes de que despuntara la Segunda República⁵⁰⁶, lo cual refleja que había bastantes

⁵⁰⁰ Aunque seguramente el producto estaba más que asentado en esa metrópoli desde 1830, la prensa lo presentó en 1834 (vid. *Le Ménestrel*, 1 de junio de 1834, 1; id., 22 de junio de 1834, 4 e id., 6 de julio de 1834, 4) con la consiguiente polémica de qué constructor francés había sido su paladín más fiel.

⁵⁰¹ Vid. Amélie (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*). JEUNET, J-P. (dir.); Deschamps, J-M., Ossard, C. (prod.); Jeunet, J-P., Laurant, G. (guion); Tiersen, Y. (música). Francia/Alemania, 2001, 122 min.: son. col.

⁵⁰² No sabemos cuál sería esta, pero un especialista asegura que “la primera patente de un instrumento de *anche libre* data del 23 abril de 1830” para proteger la *physarminica*, propiedad de Grucker y Schott. Vid. KRUMM, P.: “Accordéons, brevets, Paris? Toute une histoire!”. *Larigot*, s.v., nº 5 [mayo] (1989), 16.

⁵⁰³ Aunque nuestra fuente de referencia –vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396- asegura que no hubo ninguna patente en esa franja temporal, otro estudio más específico (vid. MONICHON, P.: *L'Accordéon*, op. cit., 42) y el motor de búsqueda del INPI –vid. <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de marzo de 2020) nos señalan al menos una en 1835 a favor de Mathieu-François Isoard y Jean-Philibert-Gabriel Pichenot para *un nouvel organe du son*. (Seguramente, la autora belga lo clasificó del lado de los órganos al leer el título). Además, aquel buscador también apunta que en 1840 Louis Douce protegió en 1840 un *système d'accordéon nommé harmonieux* que, además, tiene cinco adendas.

⁵⁰⁴ Los datos de esta época tampoco concuerdan, pues el acordeonista francés –vid. MONICHON, P.: *L'Accordéon*, op. cit., 50- asegura que en 1860 ya se habían depositado 30 patentes. (En todo caso y en su contra, debemos decir que no especifica ningún certificado de adición, lo cual es bastante importante como explicaremos en el Capítulo 3).

⁵⁰⁵ Vid. MONICHON, P.: *L'Accordéon*, op. cit., 47.

⁵⁰⁶ Vid. *Ibid.*, 139.

personas interesadas-, aquel instrumento tan manejable era asiduo de los salones más exclusivos (vid. Figura 54). La vertiente comercial también ofrecía suculentos dividendos según fuentes oficiales⁵⁰⁷; así, 62 fabricantes estaban dedicados a esta especialidad amasaban la nada desdeñable cifra de 1.291.497fr anuales en el ecuador del *Ottocento*. (Los metales contaban con 38 patronos, pero conseguían más beneficios –1.620.500fr-, datos que preferimos contextualizar mejor en el Capítulo 4). Sin embargo, los siguientes 20 años se redujo ese número a 30 explotaciones, aunque las ganancias se mantuvieron estacionarias (1.284.703fr)⁵⁰⁸.

El producto siguió siendo privativo de algunos pocos y continuaría predominantemente dirigido al género femenino durante el Segundo Imperio. En realidad, todavía se estaba desarrollando técnicamente –había que asociar el teclado ‘de acompañamiento’ al ‘melódico’⁵⁰⁹- y se buscaba una versión más versátil. Lo cual, nos lleva a preguntarnos por la apuesta en su innovación a partir de la mitad de siglo y confrontarla con la invención de Adolphe Sax (vid. Tabla 2). Yendo de lo general a lo particular, no es baladí volver a recordar la tremenda aceptación de ambas familias –la de las lengüetas libres y la del latón- en esos años centrales del *Ottocento*, ya que consiguen sus mejoras cotas durante la primera parte de ese periodo (1851-1860). Después de esa efervescencia, los registros se moderan, seguramente porque el mercado ya estaba relativamente maduro y se avanzaba hacia una estandarización en todos los frentes que no necesitaba de tanta inventiva.

Los parámetros particulares del acordeón y del saxofón revelan unos datos más dispares, pues el de fuelle contó con un total de 74 innovaciones oficiales entre patentes y certificados de adición (con unos espectaculares 34 registros entre 1851-1860), mientras que el segundo solo llegó a 22 –24 si sumamos las dos de Soualle para el *turcophone*⁵¹⁰-. En verdad, las del instrumento de latón son muy escasas, aunque tenemos que tener en cuenta que aquella explotación fue exclusiva durante 20 años a favor del dinantés (1846-1866), lo cual pudo aminorar posibles avances y mejoras. De todas maneras y después de que se liberalizara el documento, tampoco existió ninguna fiebre creadora ni nada parecido, aunque al acordeón tampoco le fue mejor. Sus datos también son bastante parcos en los últimos 30 años del *Ottocento*, habida cuenta de que solo contó con 14 entradas.

Sin embargo, esto tampoco debe llevarnos a engaño, pues el instrumento seguía siendo bastante querido, empleado y cada vez más escuchado por las capas más ‘modestas’ de la población. En realidad, podría decirse que con la llegada de la Tercera República le permitieron ‘bajar a la calle’ con mayor asiduidad y frecuentar otros ambientes como los cafés, parques, salones de variedades y bailes o fiestas de los obreros. Además, el impulso de la segunda Revolución Industrial no solamente se iba a dejar sentir en su baratura, sino en un pico de perfeccionamiento morfológico que suele estimarse en torno a 1880 con la consecución del acordeón ‘folklórico’ o ‘diatónico’⁵¹¹. A partir de

⁵⁰⁷ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 757-758 y 817-818.

⁵⁰⁸ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735-736.

⁵⁰⁹ Vid. *Ibid.*, 58-61.

⁵¹⁰ Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860)”, op. cit., 175-188.

⁵¹¹ Vid. MONICHON, P.: *L'Accordéon*, op. cit., 58-75 y DEFRANCE, Y.: “Traditions populaires et industrialisation: le cas de l'accordéon”. *Ethnologie Française*, vol. 14, nº 3 (1984), 224-225. Seguramente y como apunta este último autor, la llegada de trabajadores inmigrantes italianos en aquel último tercio de siglo contribuyó a propagar el gusto por este instrumento y concebirlo de otra manera. Los ejemplares que

entonces, el modelo productivo cambió en esa dirección y su popularidad siguió en auge, especialmente entre esos sectores humildes, gente rural o entornos ‘deprimidos’, como los pescadores o los payasos. Si nos permitimos superar un poco la entrada al siglo XX, el acordeón conquistará lo que los franceses llaman el género *musette*, esto es, aquella forma de hacer música tan característica (idiomática) de los aires y bailes populares parisinos⁵¹².

Con el señalamiento de estos ‘puntos vitales’ ya tenemos información para afirmar que el acordeón y el descubrimiento de Adolphe Sax comparten ciertas similitudes circunstanciales. Así, puede decirse que estuvieron tristemente ‘etiquetados’ desde el principio por numerosos compositores y público en general. El primero fue considerado peyorativamente como un juguete o símbolo de un grupo social como el de los marineros, amén de una herramienta asiduamente empleada por gente asociada con la marginalidad, sean personas que cantan en la calle, mendigos, caricatos o pedigüños⁵¹³. (La situación es muy curiosa porque, como hemos dicho al inicio de esta sección, empezó siendo un carísimo objeto burgués de distracción femenina y en poco más de 50 años se convirtió en la herramienta de animación por excelencia tañida solo por hombres y en ambientes de ‘dudosa salubridad’). El segundo consiguió un confortable espacio en las bandas (militares) de música y la gente lo veía en los desfiles, quioscos y parques; lo cual lo identificó unidireccionalmente con ese colectivo. Además, los grupos regimentales no le exigían mucho más de lo que el empresario valón había hecho en 1846 –aunque sí lo necesitara-, por lo que la innovación sobre el instrumento no fue una prioridad, una presunción que seguiremos cavilando. Ambos ingenios artísticos no contaron con verdaderos virtuosos en el *Ottocento* que ‘tiraran’ de ellos y provocaran una literatura cualitativa. Al igual que el saxofón, el acordeón tuvo que esperar a entrar en el siglo XX –bien avanzado incluso- para cosechar un repertorio de concierto interesante (Hindemith, Berg, Dessau, Creston, Kagel, Denisov, Holliger, Berio, etc.), aunque esas obras apenas son escuchadas ni aparecen en las programaciones de nuestros teatros. Si siguiéramos avanzando en esta centuria, las etiquetas se recrudecen con las ‘cómodas’ vinculaciones al tango o al Jazz, entre ‘otras músicas’. De todas maneras y manteniéndonos en la época de Napoleón III y en la primera parte de la Tercera República francesa, podemos convenir la amplia aceptación de ambos en la música de variedades y las bandas respectivamente; la otra cara de la moneda fue su incapacidad de desarrollarse más integralmente y permear en otros estilos más elevados.

1.6 ‘Falsos’.

Dedicar un apartado comparativo al saxofón y a los instrumentos mecánicos puede parecer un tanto sorprendente e insólito. Pero, a medida que buceábamos entre los autófonos, también íbamos comprobando que esta última familia compartía lazos muy fuertes con la burguesía decimonónica. El tremendo apogeo y difusión de las cajitas de música, organillos, pianolas, etc. durante el siglo XIX –especialmente en el último cuarto- no son sino otra de consecuencias directas de la Revolución Industrial, al igual que lo fue la invención de Adolphe Sax de otra forma diferente.

de los transalpinos disponían no eran franceses, sino de su país o quizá teutones, con una finalización más rápida y ligera.

⁵¹² Vid. MONICHON, P. y JUAN, A.: *L'accordéon*, op. cit., 87-100.

⁵¹³ Vid. DEFRANCE, Y.: “Traditions populaires et industrialisation: le cas de l'accordéon”, op. cit., 226.

Las fuentes que retratan a estos artefactos se refieren a ellos como automáticos, mecánicos, autófonos e incluso ‘falsos’. Es muy probable que ninguno de estos últimos adjetivos englobe totalmente a todos porque su gran variedad, divergente procedencia y múltiples usos hacen que la precisión nominal no sea tan importante⁵¹⁴. Desde los tiempos antiguos el hombre ha querido mecanizar y coordinar sus ingenios sonoros para darles un funcionamiento maquinal con diversas intenciones ‘básicas’, ya sean religiosas, sentimentales o de alarma (seguridad)⁵¹⁵. Buscar ejemplos en el pasado de estas tres finalidades no resulta difícil, es más, actualmente podemos encontrarlas todavía a nuestro alrededor. Algunas ciudades, sobre todo de Bélgica y los Países Bajos, conservan sus espectaculares carillones dinámicos que empezaron a popularizarse desde la finales de la Edad Media⁵¹⁶. Hoy día es habitual que entre amigos y familiares se feliciten fiestas, aniversarios y acontecimientos con tarjetas ‘animadas’ y que al abrirlas se escuche una inocente melodía. Otro vínculo ‘emocional’ que nos conecta con ellos son las cajitas de música en forma de joyero o similar que los padres siguen regalando a sus hijas. Y tenemos ‘instrumentos automáticos’ asociados a la protección en las alarmas de establecimientos comerciales, coches o casas para disuadir a los ladrones⁵¹⁷.

No hace falta recordar que el disfrute de estos aparatos era privativo de unos pocos durante el Antiguo Régimen⁵¹⁸. Con la llegada de la clase media al poder y los progresos técnicos y mecánicos de la industrialización, los autófonos se popularizaron por todas partes. El ocio iba a ser compartido por más gente y estos artilugios automáticos no solo ayudaron a sobrellevar mejor la soledad, sino que también procuraban hilo musical en bailes o reuniones colectivas. Tampoco podemos pensar que su ámbito de acción era solamente los contextos banales o festivos. El propio Mozart escribió, que hoy se conozcan, tres composiciones para *automatophone*⁵¹⁹. Tampoco el agrio carácter de Beethoven se opuso a que uno de los hermanos Mälzel instrumentara exitosamente *La victoria de Wellington, o la batalla de Vitoria* para su *panharmonicon* que ya en 1813 conseguían reproducir 10 voces (timbres) diferentes⁵²⁰. La fascinación por ellos siempre ha estado ahí, y en la antesala del *Ottocento* eran símbolos del triunfo de la razón, la ciencia y la mecánica, y a la vez llevaban implícita la idea de poder y dominio de lo inmediato⁵²¹. Sin embargo y a medida que avanzamos en el siglo XIX, esa percepción divergió hacia algo más mundano, lúdico y mayoritario, sencillamente porque este tipo de objetos gustaban a todo el mundo⁵²².

⁵¹⁴ Vid. TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales*, op. cit., 301-307 y REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos*, op. cit., 187-194.

⁵¹⁵ Vid. BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*. Praga, 1992, 7-9.

⁵¹⁶ Vid. SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, op. cit., 33-34 y BAILLY, Ch.: *L'âge d'Or des Automates (1848-1914)*. París, 1987, 13.

⁵¹⁷ Con el concurso de la naturaleza también se construyeron instrumentos automáticos de advertencia, por ejemplo, colgando pedazos de madera o huesos en las ramas de los árboles y que el viento les hiciera chocar. El cine nos puede ofrecer uno de estos empleos –vid. Robin Hood: Príncipe de los ladrones (*Robin Hood: Prince of Thieves*). REYNOLDS, K. (dir.); Watson, J., Densham, P., Barton, R., (prod.); Watson, J., Densham, P., Watson, J. Densham, P. (guion); Kamen M. (música). USA, 1991, 143 min.: son. col., donde los habitantes del bosque de Sherwood hacían creer a los forasteros que ese espacio estaba encantado y poblado de fantasmas.

⁵¹⁸ Vid. BOWERS, W-D.: *Encyclopaedia of automatic Musical Instruments*. NY, 1972, 803-804.

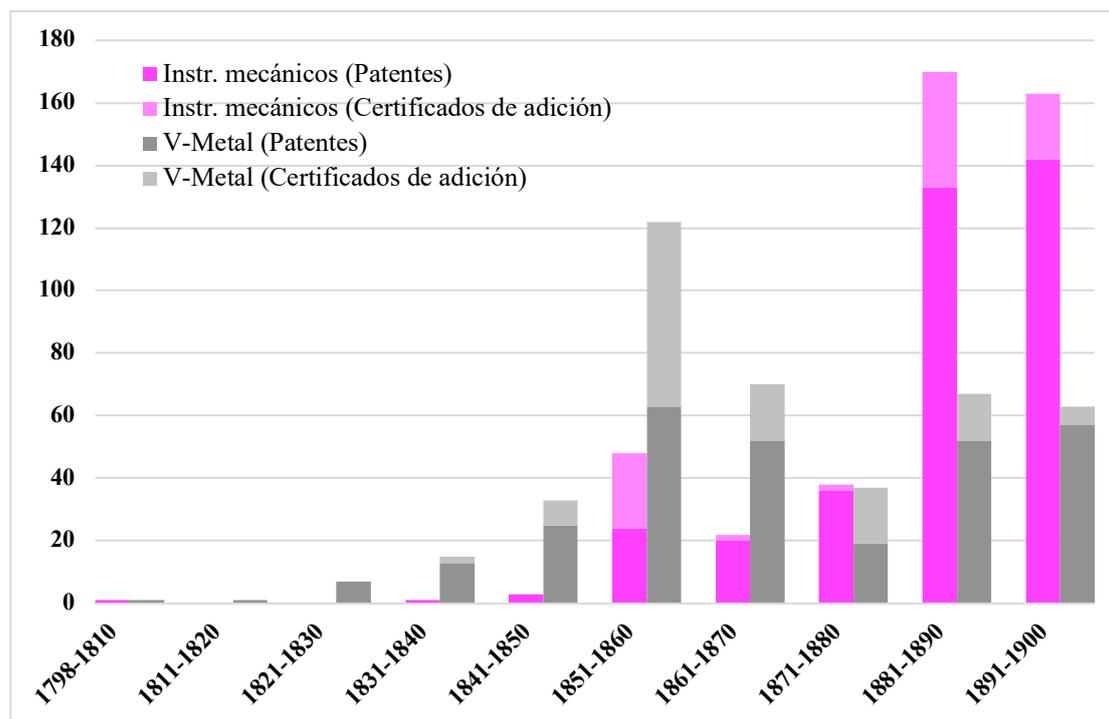
⁵¹⁹ Vid. BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*, op. cit., 74-75.

⁵²⁰ Vid. Ibid., 96 y 98; y BOWERS, W-D.: *Encyclopaedia of automatic Musical Instruments*, op. cit., 345.

⁵²¹ Vid. BAILLY, Ch.: *L'âge d'Or des Automates*, op. cit., 14.

⁵²² Vid. VAN GEEL, C. y FERON, V.: *Invisible Musicians*. Bruselas, 1995, 8.

FIGURA 55: Patentes de invención y certificados de adición franceses durante el siglo XIX de los instrumentos mecánicos y la familia del viento-metal.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

Yendo directamente a uno de los principales indicadores que solemos utilizar –el registro de patentes de invención- (vid. Figura 55), salta a la vista que hasta la segunda mitad de esa centuria no fueron verdaderamente explotados. Más adelante (1861-1880), las expectativas de negocio bajaron, pero los últimos 20 años experimentaron un repunte espectacular, solamente superado por el piano que hizo 176 y 184 títulos –entre patentes y certificados de adición- en las décadas de 1881-1890 y 1891-1900 respectivamente⁵²³. Los aerófonos de metal –saxofones incluidos- disfrutaron de una edad de oro durante el Imperio de Napoleón III y posteriormente su innovación quedó mermada durante la Tercera República, quizá porque el mercado estaba maduro y llamaban más la atención otras cosas ‘nuevas’, como los autófonos. Semejante subida y aceptación se explica básicamente por tres causas, a saber, la primera, ya comentada, la aplicación de las técnicas (de la segunda fase de) la Revolución Industrial que masificó y abarató aquellos productos. La segunda –también dibujada- hace referencia a que esos instrumentos estuvieron bendecidos no solo por la burguesía –en toda su heterogeneidad-, sino por los sectores más populares. Y, tercero, debido su enorme diversificación en precios y sobre todo en formas, un aspecto al que ahora volveremos. Sin embargo y para cerrar con los contenidos de este párrafo, resulta interesante recordar que toda aquella desmedida celebridad y moda quedó muy menguada a comienzos del siglo XX, especialmente durante los años veinte y treinta. Es fácil descubrir quiénes fueron los ‘verdugos’; la versión comercial del fonógrafo, el gramófono –inventados ya desde 1870-80- y la propia radio robaron gran parte de la ‘razón existencial’ de numerosos artilugios automáticos.

Tampoco es baladí repasar la multiplicidad de instrumentos mecánicos más habituales del *Ottocento* porque van a darnos una radiografía muy precisa de esa clase media adinerada y tan característica. Podemos empezar por los autómatas, esas figuras

⁵²³ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

que se movían sin causa exterior aparente, pues solo era cuestión de tiempo que se les incorporara una fuente sonora. Quizá, la realización más conocida en este sentido –y además en simbiosis con otra industria- fue la fabricación de relojes de pared. Ciertas poblaciones suizas y de la zona del Jura alemán fueron tradicionalmente conocidas por ello y por su característico (híbrido) sistema de producción, la *cottage industry* (industria casera o ‘artesanal’)⁵²⁴. El típico reloj de cuco u otra versión con una escena más compleja son ejemplos de esta rama; algunos, con una finalización muy cuidada y un *savoir-faire* prodigioso, y lo más importante, eran interpretados por la burguesía como unas atractivas delicias de salón para la decorar la casa.

Otro de los sectores complementarios que tiraron de los ‘falsos’ instrumentos fueron los juguetes, que experimentaron un desarrollo prácticamente en paralelo. Tanto es así que los negocios de este tipo en 1820 eran alrededor de 40 según el Almanaque de comercio de ese año. Dos décadas más tarde, su número superaba los 110 y en 1864 ya se especificaba una triple ramificación en juguetes propiamente dichos (*Jouets*), cajitas de música (*Boîtes à musique*) y cuadros [musicales] animados (*Tableaux mécaniques*). En 1855 las ventas se estimaban en 7 millones de francos al año mientras que en 1900 superaban los 70⁵²⁵. Aunque no todos estos ‘juguetes’ llevaban incorporados un mecanismo reproductor y eran bastante estacionales (Navidad), no podemos dejar de pensar que tan solo el piano pudo hacerles frente respecto al gusto y consumo burgués. Posteriormente –Capítulo 4- lo contextualizaremos mejor, ya lo hemos dicho, pero quizá no esté demás recordar que los teclados parisinos superaban una facturación anual de 11 millones a finales de la Segunda República y en el ecuador del régimen de Napoleón III, mientras que la mejor marca de los metales –entre los que estaba el saxofón- en aquella época (1860) fue de 3.184.639fr⁵²⁶.

El colonialismo ejercido por las potencias europeas durante la segunda mitad del siglo XIX les imprimió un fuerte ingrediente exótico. La imaginación, los paisajes y los personajes que se iban descubriendo eran plasmados en autómatas y objetos musicales. Numerosos de esos paradigmas mecánicos ya se utilizaban y conocían desde hacía tiempo en oriente, lo cual intensificó la importación de nuevas ideas al viejo continente⁵²⁷. Las personas de raza negra, japoneses, monos, fumadores, trovadores, acróbatas, borrachos, payasos, ‘españoles’, orquestas o el propio Buffalo Bill⁵²⁸ eran los temas más habituales para crear figurines animados cargados de melodías con la clara intención de atraer la atención de compradores. Esa cantidad de *topics*, así como el amplio abanico de precios, hacían muy difícil que cualquier persona no se sintiera atraída por alguno de ellos, lo cual nos permite enlazar con otro de los aspectos más cautivadores de estos aparatos, a saber, la publicidad.

Debido a su enorme poder de seducción, la burguesía de finales del *Ottocento* encontró una aplicación ‘nueva’ para este tipo de artilugios, en este caso al servicio de la divulgación y propaganda de terceros productos. Eran reclamos y ganchos muy fuertes, y podían actuar desde diversos frentes –haciendo mucho ruido, teniendo una maquinaria muy vistosa, apelando a valores ‘populares’ o patrióticos, echando humo o vapor, etc.-,

⁵²⁴ Vid. VAN GEEL, C. y FERON, V.: *Invisible Musicians*, op. cit., 10.

⁵²⁵ Vid. BAILLY, Ch.: *L’âge d’Or des Automates*, op. cit., 14-15.

⁵²⁶ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 833 y 817; y *Statistique de l’industrie à Paris (1860)*, 751 y 767.

⁵²⁷ Vid. BAILLY, Ch.: *L’âge d’Or des Automates*, op. cit., 20.

⁵²⁸ Vid. *Ibid.*, 27-41.

pues, como hemos dicho, era complicado no caer en su aparatosidad. El potencial cliente bajaba la guardia en ese estadio inicial y luego era más sencillo hacer que consumiera. Si este tipo de estrategias las utilizamos para los propios autófonos –por ejemplo, con los pianos automáticos- y les damos unos nombres como el *Apollo*, *Angelus* o *Inmortal Masters of the past and present*, se completaba un círculo que tiraba todavía más del subconsciente y bolsillo de cliente. Además y tratándose del distinguido teclado –quedaba bien en cualquier lugar como objeto de mobiliario-, las firmas intentaron incorporarlos en todos los contextos posibles, desde una fiesta de niños hasta en los salones sociales o de los barcos⁵²⁹.

Igualmente, es interesante darse cuenta que el mismo ingenio musical automotriz tenía unos usos o finalidades diferentes dependiendo las costumbres o zona geográfica en la que se empleaba. El famoso *barrel organ* –órgano mecánico o de rodillo- es un buen vehículo de esta idea, pues servía para dar solemnidad a una celebración eucarística italiana, proporcionaba música festiva a una reunión teutona o hacía pasar el tiempo más agradablemente en una barbería española⁵³⁰. Muchos de estos instrumentos llevaban incorporada una manivela y unas ruedas a fin de ser más transportables, lo cual les daba más posibilidades, ya sea como reclamo para pedir dinero en varias localizaciones, o utilizarlo como carro y despacho de venta, por ejemplo, de barquillos. Quizá con este ejemplo nos haya venido a la mente Madrid, que todavía lo emplea como una seña de identidad sonora de sus costumbres más ‘castizas’.

El abanico de precios del que hablábamos antes fue uno de los mayores motivos de su masificación y popularidad. Una nueva clientela con pocos recursos iba a tener acceso al encanto de este tipo de productos, aunque fuera en una versión muy simple. El constructor Alexandre-Nicolas Thérode ofrecía (1842) mercancía animada y musical a partir de los 3fr, aunque también tenía en su catálogo una opción por 1.200fr⁵³¹. Roullet y Decamps mantenían un tope inferior de 5fr, e igualmente importes tan altos que superan las mil monedas francesas⁵³². En el cuarto capítulo nos ocuparemos de ello y ofreceremos una tabla salarial, pero, podemos avanzar que, en el ecuador del *Ottocento*, el jornal medio de un obrero de París era de 3,80fr; aunque un trabajador que hiciera saxofones llegaba a los 4,36fr⁵³³. Por tanto, con un poco de esfuerzo, un trabajador podía darse un pequeño capricho o ilusionar momentáneamente a su familia obsequiándoles con una cajita de música o artefacto similar. Un saxofón de la misma época era totalmente prohibitivo (200fr)⁵³⁴, un asunto que también tiene tratamiento más tarde.

Polyphon, *pleriodienique music boxes*, *polytype boxes*, *symphonion*, *celeste*, *diorama*, *gloria*, *liraphon*, *monarca*, *polynia*, *triumph*, etc., son los nombres de algunas marcas y/o modelos con los que se bautizaron ‘otras’ cajas de música, estas, focalizadas en una clientela diferente. Esas acepciones tienen sufijos y prefijos con los que se quería

⁵²⁹ Vid. BOWERS, W-D.: *Encyclopaedia of automatic Musical Instruments*, op. cit., 510-512.

⁵³⁰ Vid. MONTAGU, J.: *The world of romantic*, op. cit., 40-43.

⁵³¹ Vid. NOCKS, L.: *The Robot: The Life Story of a Technology*. Westport, 2007, 39.

⁵³² Vid. BAILLY, Ch.: *L'âge d'Or des Automates*, op. cit., 27-41 y 325.

Sin salir del siglo XIX (años 80), el ámbito de tasación era mayor en Estados Unidos, pues con apenas un dólar tendríamos una pequeña cajita de música, mientras que por 5.000 billetes nos haríamos con el más elegante y decorado órgano mecánico. Vid. BOWERS, W-D.: *Encyclopaedia of automatic Musical Instruments*, op. cit., 10.

⁵³³ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 49, 51-53, 55 y 183.

⁵³⁴ Vid. *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10*. [París], s.d. [1848], 4.

demostrar una acertada coordinación mecánica y artificial de varios sonidos, amén de un control sobre los nuevos elementos tecnológicos aplicados a esa industria. (*Saxophone* no es sino otra palabra inventada en el marco de unas necesidades burguesas de proyección y venta de un producto, amén de la popularización del nombre de su inventor). No obstante, quizá lo más interesante de esa estrategia nominativa no esté solamente en la solidez y sensación de dominio que quiere dar el constructor. Es más, pensamos que esos rimbombantes sustantivos iban dirigidos a la burguesía y eran una suerte de ‘espejos’ sobre los que estos prestos compradores podrían reafirmarse. Al igual que hacía majestuosamente el piano en la estancia principal de una casa, cualquier empresario que se preciara podía tener una caja de música de la marca *gloria*, *monarca*, *triumph*, etc. que complementara esa habitación apta para reuniones y pasatiempos. Pero, más allá la idea la idea de ornato mobiliario, los hinchados nombres de esos instrumentos mecánicos delatan y representan metafóricamente el (cierto o fingido) éxito profesional y personal que a muchos de esos burgueses les encantaba exhibir ante sus iguales, una idea de la que estaremos muy pendientes.

FIGURA 56: Alusión caricaturizada del futuro de la música por la proliferación y posibilidades de los instrumentos automáticos.



FUENTE: GRANDVILLE, J-J.: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, excursions, locomotions, explorations, pérégrinations, stations folâtreries, cosmogonies rêveries, lubies fantasmagories, apothéoses, zoomorphoses, litromorphoses, métamorphoses, métempsycoses et autres choses*. París, 1843, s.p. (17)⁵³⁵.

⁵³⁵ En el margen superior izquierdo puede leerse “El yo y el no-yo. Sinfonía en Do Mayor” (*Le moi et le non moi. Symphonie en Ut Majeur*). El caricaturista también dibujó en las pp. 19 y 20 una retahíla de

Los autófonos y su continuo desarrollo también agitaron el pensamiento de escritores, ensayistas y músicos⁵³⁶. La preocupación más extendida estaba fundada en que, llegado un momento en aquella escalada de perfeccionamientos, la ejecución artística por parte de las máquinas superara a la de las personas⁵³⁷. Aquel colectivo se posicionaba en ese futurible, donde se veía abocado a la ruina y desempleo. (La famosa caricatura de Grandville titulada *Concert à la vapeur* llamaba la atención en clave de humor sobre este último asunto –vid. Figura 56-). Además, su fabricación y demanda no solo aumentaba, sino que todos los instrumentos convencionales, incluidos los de cuerda frotada eran susceptibles de mecanizarse, como así lo fueron el *violano-virtuoso*, *viol-xylophone*, *viol-cello*, etc.

Para mayor desasosiego de aquellas gentes, los instrumentos ‘falsos’ no solo imitaban el sonido de los convencionales, sino de los animales; siendo cada vez más versátiles. Las complejas entrañas los *orquestriones* eran capaces de imitar el canto de los pájaros o, muy diferentemente, una populosa fanfarria prusiana⁵³⁸. Otros ejemplares neumáticos (viento) podían dotarse de lengüetas o mecanismos similares que emulaban incluso a la voz humana⁵³⁹. La del saxofón también fue replicada por el *organophone* o el *coelophone* en bailes, aires de opera y canciones de moda gracias a los cartones perforados que simultaneaban otros cuatro timbres⁵⁴⁰. No obstante, quizá el aspecto más interesante de los instrumentos comentados en este párrafo sea la posibilidad de ser transportados; algunos iban directamente en una suerte de carro o diligencia –*fairground organs*, *dance organs* o los americanos *calliopes* fueron los nombres más comunes durante el *Ottocento*-, lo cual orientaba su utilización en exteriores. Además, a diferencia de los músicos de carne y hueso, estos no sufrían fatiga, y quedaban muy vistosos en calles, bulevares y ferias. No se puede decir abiertamente que ocuparon el lugar de bandas de música, ya que estas siguieron creciendo durante los últimos años del *Ottocento* y tienen mayor representatividad (p. ej., en desfiles o paradas militares) y un componente ‘social’ muy marcado. Pero, desde luego, la inversión en un piano u organillo mecánico para un restaurante resultaba más barato que contratar asiduamente un pequeño grupo de música o cámara para las comidas o veladas. Igualmente, estos aparatos musicales eran aptos para ser acoplados a un espectáculo escénico, ya sea de teatro, títeres, marionetas y, por qué no, al cine de los comienzos (*theatre photoplayers*).

Sin entrar en el siglo XX, podemos decir que los instrumentos mecánicos fueron, después del piano, aquellos que mejor explican el paradigma burgués de la música doméstica. Estos aparatos ofrecían a sus dueños momentos de ocio, placer y distracción entre semejantes para crear ese aire sofisticado que tanto les gustaba respirar y del que muchas veces se embriagaban. Coincidiendo con la ‘falsedad’ de los instrumentos que

trombonistas automáticos –“Melodie pour 200 Trombones”- conectados a una fuente de aire y un par de cantantes acompañados por un bombo y platillos animados por el vapor (“M^{lle} Tender et M. Tunnel”).

⁵³⁶ Vid. PINCH, T-J. y BIJSTERVELD, K.: “«Should One Applaud?» Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music”. *Technology and Culture*, vol. 44, n° 3 [julio] 2003, 539-543.

⁵³⁷ El ejemplo temprano más señalado es el *Antiphonel* (1846) de Alexandre-François Debain, el cual podía ‘programarse’ para interpretar obras virtuosas de teclado. Vid. BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*, op. cit., 18.

⁵³⁸ Es bastante conocida la anécdota de Napoleón cuando descansaba en uno de los palacios prusianos conquistados, pues, en mitad de la noche, escuchó que una banda se ponía a tocar en uno de los salones de la estancia, resultando ser en realidad un instrumento mecánico que reproducía aires y marchas germanas. Vid. BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*, op. cit., 142-143.

⁵³⁹ Vid. JÜTTEMANN, H.: *Mechanische Musikinstrumente*. Frankfurt, 1987, 77-78.

⁵⁴⁰ Vid. BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*, op. cit., 138-139.

acabamos de exponer, muchos de esos dueños e invitados interpretaban su particular desenvolvimiento colectivo con similar ficta maestría, un comportamiento al que, como hemos dicho, estaremos muy atentos y del que haremos acopio de información en los próximos capítulos.

1.7 Conclusiones del Capítulo 1.

Después de destilar los puntos clave de tantos personajes –humanos e ‘instrumentales’-, conviene recapitular y situar al saxofón entre la colectividad de semejante abanico de congéneres. Inicialmente, ha quedado patente esa ‘dialéctica’ de supervivencia que hacíamos referencia al principio para ilustrar que este tipo de herramientas artísticas siempre han servido a los intereses de los grupos de influencia y poder de cada etapa histórica. La Revolución Industrial y el capitalismo del *Ottocento*, pero, sobre todo, su burguesía, neófito en el mando, imprimieron unas variables y condicionantes muy originales que multiplicaron ese paradigma y lo hicieron más complejo. Por supuesto, la música y sus generadores también obedecieron a las exigencias estéticas del Romanticismo, pero en aquella ‘partida’ se conjugaron nuevos vectores e intereses (personales y profesionales) que tuvieron peso en la negociación. Todavía nos queda campo de análisis, pero el factor ‘dinero’ se postula como uno de los de más consistencia –el mayor?-, ya que todo lo que no tuvo salida comercial en el sistema, acabaría desapareciendo.

Con el permiso de la voz –el canto siempre ha sido un modelo a imitar⁵⁴¹-, el piano es sin parangón el instrumento que epitomiza esta centuria y a su clase media. Esta preponderancia se advierte desde prácticamente todos los indicadores, ya sean musicales o económicos, y muy significativamente, en la innovación (patentes), asunto que retomaremos en breve. A medida que profundicemos en Adolphe Sax, comprobaremos que su perfil profesional conforma el –o al menos uno- de los prototipos de empresario decimonónico más característicos y completos. Sin embargo, no debemos perder de vista que existieron otras figuras –precisamente los fabricantes de teclados- con un *savoir-faire* encomiable que no hicieron tanto ruido y generaban (mucho) más riqueza⁵⁴².

Ese último aspecto (la publicidad y el marketing, para sí y como reflejo de uno mismo) es sumamente representativo para nosotros –lo hemos notado muy marcado también en los autófonos-, pues forma parte de una teatralización generalizada en la burguesía decimonónica y su cultura. Berlioz es un ejemplo de esta postrera, pero preferimos focalizarnos en los empresarios, sector donde no solo era necesario triunfar en lo económico, sino también aparentarlo ante los demás para que aquel logro contase. Tenemos las próximas páginas para ahondar en ello, pero todo apunta a que saberse desenvolver y conseguir el beneplácito de otros burgueses, políticos, militares e intelectuales fue capital para medrar en los negocios y ascender en el escalafón social. Evidentemente, a mayor altura, más ‘sutilezas’ y aparatosidad –la fastuosidad del régimen de Napoleón III es un buen ejemplo de este último componente-, lo cual nos ofrece

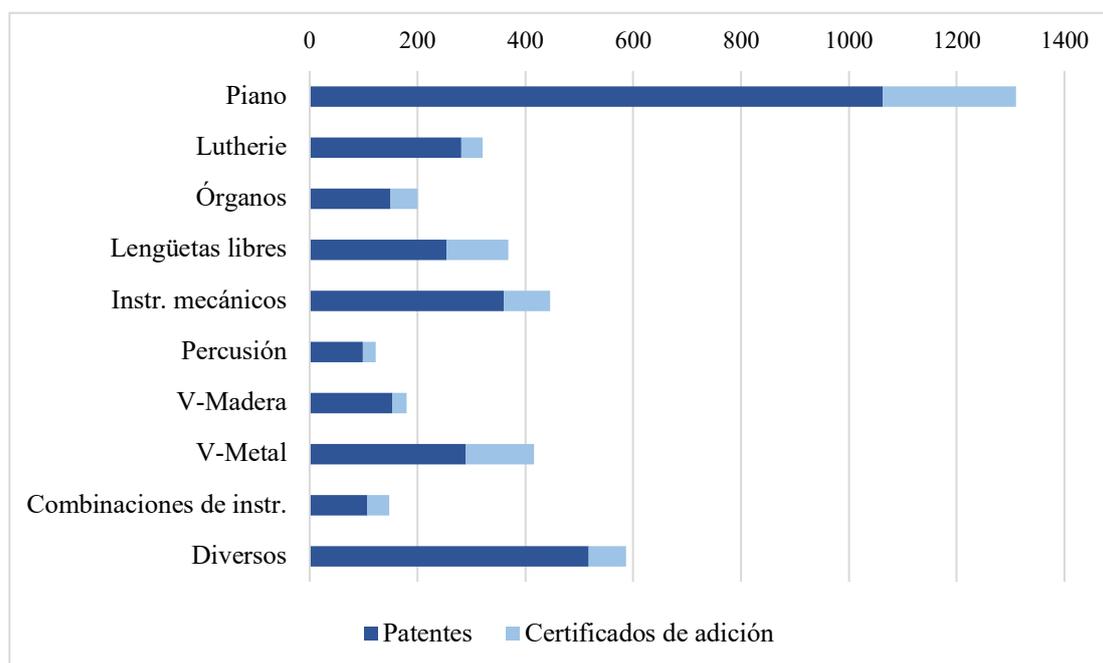
⁵⁴¹ Vid. LEOPOLD, S. y ZEDLACHER, I.: “The Orchestra in Early Opera”. *The Musical Quarterly*, vol. 80, nº 2 (1996), 265-268.

⁵⁴² Ya hemos citado a algunos de ellos en nuestro discurso, pero, en el piano, quizá no esté demás volver a mencionar a Jean-Henri Pape por su obstinación en la mejora del instrumento, espíritu infatigable de lucha, voluntad de emprendimiento y el rango social que ocupó gracias a su éxito. Vid. MICHAUD-PRADEILLES, C. y HAURY, J.: *Touches à touches*, op. cit., 7.

interesantes escenarios y arenas en los que analizar esos comportamientos y subsecuentes luchas profesionales.

La confrontación de las herramientas artísticas empleadas en la música del *Ottocento* también ha hecho aflorar una evidente falta de interés en el saxofón, tanto por parte de los constructores como de los compositores. Si bien es cierto que otros de sus compañeros partieron con ventaja y se presentaron en esa centuria habiendo disfrutado de las mieles del patronazgo aristocrático –p. ej., el oboe⁵⁴³–, también resulta un hecho que existían más canales en los que el dinero no era la principal motivación. Ya hemos señalado que la amistad entre los clarinetistas y creadores –a veces haciendo un triángulo con los fabricantes– produjo un interesante repertorio en el siglo XVIII y también posteriormente. Sin embargo, otro punto de apoyo de la idea fue la apuesta profesional por el instrumento, lo cual nos lleva a mentar nuevamente a Vivaldi y sus casi 40 conciertos para fagot. Está claro que aunque cobrara por algunos de ellos, estos tuvieron como destinatario a una persona –o varias– que ofrecían garantías técnicas y artísticas. Aquellos ejecutantes debieron ser excepcionales no solo porque parte de la literatura solística del veneciano no es precisamente fácil, sino debido a que la tocaban con unos fagotes que no tenían las prestaciones de los actuales.

FIGURA 57: Patentes y certificados de adición depositados en Francia durante el siglo XIX según las principales ramas de factura instrumental, a saber, pianos⁵⁴⁴, lutería, órganos, lengüetas libres⁵⁴⁵, instrumentos mecánicos, percusión, viento madera y metal por separado⁵⁴⁶, combinaciones de instrumentos y diversos.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

⁵⁴³ Vid. HAYNES, B.: *The eloquent oboe*, op. cit., 121-158.

⁵⁴⁴ Para la computación del piano hemos sumado también los valores del arpa (36 patentes y 7 certificados) porque es un 'linaje' afin –las cuadros estadísticos de 1847/48 y 1860 que ya hemos empleado y que tendrán importancia en el Capítulo 4 no disocian empresas de pianos y arpas–, y los especialistas en cuerdas (36+3) y teclados propiamente dichos (105+35).

⁵⁴⁵ Igualmente y para esta evaluación, hemos sumado las entradas de los acordeones (46+29) a las de su 'familia' de lengüeta libre (208+85).

⁵⁴⁶ No hemos añadido los "vientos indeterminados" o que son difíciles de clasificar en uno u otro lado que, en cualquier caso, son despreciables (27+6).

Este planteamiento invita a extrapolarlo a los saxofonistas decimonónicos y, aunque solo los hemos presentado en este apartado, es evidente que ningún compositor se fijó –ni se fio- de ellos. En los próximos capítulos tendremos que averiguar si la causa era unidireccional –fueron ‘malos’ ejecutantes- o hubo otros factores, por ejemplo, una etiquetación como instrumentas –e instrumento- de banda. Otro motivo por ese lado pudo ser la falta de valentía de esos creadores que se deshacían en halagos hacia la invención de Adolphe Sax –ya lo entenderemos mejor en el Capítulo 2-, pero que luego apenas escribían nada para ella, lo cual vuelve a conectarnos con el mundo de las apariencias y medias verdades no solo de los burgueses, sino en la cúspide de los artistas.

De todas maneras, debemos poner la atención en cuestiones más tangibles y características del sistema capitalista, como la inversión en innovación que recibieron los sectores constructivos de instrumentos durante el *Ottocento* (vid. Figura 57). De nuevo, resulta más que evidente que el piano no tuvo rival y ya lo hemos comentado numerosas veces. También es significativo el segundo puesto y que hemos calificado como “Diversos” porque abarca todo un relicario de productos del tipo metrónomo, diapasón, pasa-páginas, impresión musical, ‘gimnasia’ muscular, etc. que gravitaban a los convencionales, especialmente a los teclados⁵⁴⁷. La mayoría de esos artilugios eran, huelga decir, de dudosa utilidad, pero formaban parte de la efervescencia por el piano y la música, amén de que nos sirven para identificar otra vez a su clientela, a saber, la burguesía⁵⁴⁸. Tampoco es una sorpresa el tercer lugar –los autófonos- e igualmente hemos dicho que fue la clase media quien más los compraba y se servía de ellos; por eso preferimos centrarnos en los cuartos (viento-metal), donde se encuentra el saxofón.

TABLA 3: Patentes de invención y certificados de adición específicos sobre el saxofón durante el siglo XIX.

Orden	Año [y n° de la patente]	País	Certificados de adición y año de su depósito.	Constructor o empresa	Objeto
1º	1846 [nº 3226]	FR		Adolphe Sax	<i>Un système d'instrument à vent, dits: saxophones.</i>
2º	1850 [nº 5469]	BE		Adolphe Sax	<i>Instrument de musique dit saxophone.</i>
3º	1860 [nº 46837]	FR	1 (1861)	Soualle	<i>Perfectionnements apportés aux instruments de musique à clefs</i>
4º	1866 [nº 70894]	FR		Adolphe Sax	<i>Perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones.</i>
5º	1866 [nº 72530]	FR		François Millereau	<i>Un instrument de musique à vent et en cuivre dit Saxophone-Millereau.</i>

⁵⁴⁷ Alguno de ellos saldrá más adelante en nuestra redacción por otros motivos, pero podemos avanzar que los más ‘exitosos’ fueron el *chiroplast* de Logier, el “guía-manos” de Kalkbrenner, el *dactylion* de Herz y la *chirogymnaste* de Martin, una suerte de tabla alargada con dispositivos en miniatura a modo de máquinas y banco de pesas para los dedos y manos. Vid. MICHAUD-PRADEILLES, C. y HAURY, J.: *Touches à touches*, op. cit., 21-26, 29-35 y 49-54.

Si buscamos sus anuncios en prensa para comprobar su tasación, encontramos que no eran precisamente artículos baratos, pues el “Chirogymnaste ou Gymnase des doigts à l’usage des pianistes” costaba de 50fr a 60fr (vid. *RGMP*, 11 de junio de 1843, 205). El otro mobiliario para piano tampoco era bagatela, y en el número 42 de ese medio (vid. Id., 15 de octubre de 1843, 357) Contamin et C° nos ofrecían asientos lustrados desde 30fr, a saber, taburetes de 32fr a 34fr; sillas por 45fr, 55fr y 70fr –para arpas, 75fr-; y *fauteuils*, por 80fr.

⁵⁴⁸ Vid. RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*, op. cit., 240.

6º	1867 [nº 74477]	FR	2 (1869 y 1870)	Claude George	<i>Un système de monture des clefs des saxophones.</i>
7º	1868 [nº 79612]	FR		Gautrot aîné et Cie	<i>Améliorations et changements apportés à diverses parties des saxophones.</i>
8º	1875 [nº 109817]	FR	3 (1878, 1879 y 1879)	Goumas, P. & Cie	<i>Système de saxophone dit: Système "P. Goumas et Cie".</i>
9º	1880 [nº 50774]	BE		Eugène Albert	<i>Modif^e [Modifications] apportés au saxophone.</i>
10º	1880 [nº 139884]	FR		Adolphe Sax	<i>Perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette.</i>
11º	1883 [nº 189198]	FR		Couesnon y la Dolnet, Lefevre et Pigis	<i>Un système de saxophone.</i>
12º	1886 [nº 175287]	FR	1 (1886)	Association Générale des Ouvriers	<i>Perfectionnements aux saxophones.</i>
13º	1887 [nº 184066]	FR		Evette & Schaeffer	<i>Un saxophone système Evette et Schaeffer.</i>
14º	1887 [nº 186154]	FR		François Millereau	<i>Un système de clef augmentant d'une note grave l'étendue du chant du saxophone (système "Millereau-Mayeur").</i>
15º	1888 [nº 193722]	FR		Lecomte, A & Cie.	<i>L'application du système Boehm aux saxophones.</i>
16º	1895 [nº 246847]	FR	1 (1895)	Evette & Schaeffer	<i>Perfectionnements aux saxophones.</i>
17º	1896 [nº 260754]	FR	1 (1901)	Evette & Schaeffer	<i>Perfectionnements aux saxophones.</i>

FUENTE: Elaboración propia a partir de varias patentes específicas –ahora serán especificadas- y DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I)*, op. cit., 10-13.

Tenemos todo el Capítulo 4 para ahondar en cuestiones económicas y analizar por qué hacer música con latón cobró tanta fuerza en el siglo XIX –como se podrá anticipar, las nuevas técnicas de transformación de la metalurgia jugaron un papel clave, amén de la progresiva democratización de los precios y que así surgieran bandas y fanfarrias civiles-. Ahora debemos poner el foco en valorar si las 17 patentes específicas⁵⁴⁹ y los 9

⁵⁴⁹ Ya hemos introducido este concepto y es bastante intuitivo, pero quizá no esté de más decir que estamos hablando de patentes que contienen información susceptible de ser aplicada exclusivamente al saxofón, o que este fue su principal receptor. Existieron numerosos títulos de este tipo que cubrían un campo más amplio y por tanto afectaban a más instrumentos o familias que comparten alguna característica morfológica o de fabricación. Por ejemplo, las zapatillas que obturan los agujeros son un elemento común a saxofones, clarinetes, oboes, fagotes, etc. y los constructores protegían un avance ‘genérico’ de ese tipo que valiese para todos ellos y así (intentaban) obtener más réditos económicos. Otro caso, este relativo a la manufactura, es el de los baños, pues saxofones, trompetas, trombones, bombardinos, tubas, etc. se fabrican con latón, y antes del ensamblaje y actuaciones finales, estos son sumergidos en una determinada disolución o procedimiento de electrolisis. Cuando un empresario descubría –o creía descubrir- las propiedades beneficiosas de un determinado compuesto de ese tipo, lo intentaba aplicar a toda esa familia de aerófonos de metal. El propio inventor valón nos ofrece una aplicación de este último tipo –vid. Certificado de adición del 24 de marzo de 1866 sobre la Patente principal [nº 70025] de Adolphe Sax del 9 de enero de 1866 [por 15 años] para unas “Modificaciones relativas a los instrumentos de música (*Modifications dans la fabrication des instruments de musique*)”, 11 (INPI)-, yendo incluso más allá y buscado réditos económicos en otros sectores como los abalorios y la óptica (“j’en tends me réserver le moyen de souder ou relier solidement ensemble des surfaces métalliques par immersion dans des bains ou dissolutions de sels

certificados de adición que hemos localizado en *Ottocento* (vid. Tabla 3) representan una buena proporción del total de 290 y 126 registros del total de esta familia. En verdad, hacen un 5,86% y 7,14% respectivamente, lo que es una marca bastante pobre. Podría especularse que el saxofón nació en la década de 1840 y ya se había consumido casi la mitad del siglo, pero, anteriormente a esa fecha, los metales apenas contaban con 24 (22+2) entradas.

Si en vez de fijarnos en la cantidad ponemos nuestra atención en la calidad, la sensación tampoco es demasiado alentadora. Sin descender a cuestiones organológicas ‘terminales’ (y evitando pronunciarnos sobre la insustancialidad de aquellas no tan profundas), la segunda patente –del propio Adolphe Sax y depositada en Bélgica- no ofrecía nada nuevo respecto a la primera francesa de 1846. El *exposé* (declaración de motivos) era prácticamente el mismo, y después emitió unas (comprometidas) cuestiones técnicas (conos con perímetros convexos). También habló de generalidades, como que el material con el que construyen los instrumentos no es determinante, que los tubos largos proporcionan sonidos más graves, que añadiendo llaves en la parte de arriba se conseguían más alturas agudas, que se podían hacer ejemplares de varios tamaños y “para todos los gustos”; incluso se permitió dar una (farragosa) lección de transposición de los saxofones y que acompañó con una tabla representativa a modo de *annexe*, una puerilidad para cualquier músico con conocimientos básicos. Sí hay que concederle dos aportes menores, a saber, esbozar un ejemplar ‘nuevo’ en Do y ofrecer algunas cotas de las teóricas medidas interiores de cuatro tubos⁵⁵⁰.

Charles-Jean-Baptiste Soualle –un personaje que conoceremos más adelante, como ya hemos apuntado- sí buscó algo interesante (“l’adoption du système de la flûte Boehm avec quelques modifications indispensables, et dans celle du système de la clarinette A. Buffet pour l’emploi des doubles clefs”), aunque sus propuestas eran embrionarias (y algunas un tanto ingenuas)⁵⁵¹. De todas maneras, fue el primer ‘constructor’ en unificar las dos llaves de octava en un único pulsador, una característica que visten los actuales saxofones y que se considera fundamental. Desgraciadamente, ningún otro de sus colegas intentó tomar el testigo y perfeccionar aquel mecanismo en ciernes durante los siguientes 28 años –ni si quiera Adolphe Sax-, lo cual hubiera evitado numerosas incomodidades técnicas (*doigtés*).

La aportación nº 4 pertenece inventor dinantes y volvía a utilizar expresiones procedimentales poco afortunadas y de dudosa aplicabilidad –por no decir falsas-, como servirse de los armónicos de la duodécima –y otras aptitudes propias- del clarinete (“Cette disposition nouvelle me donne une plus grande étendue au grave et me permet d’augmenter le nombre des harmoniques de l’octave, et d’y joindre en même temps quelques harmoniques de la douzième, c’est-à-dire, de donner au Saxophone, sans rien lui ôter de ses propres richesses, et au besoin sans changer son doigté, une étendue se rapprochant de celle de la clarinette et une partie des ressources particulières à cet

métalliques appropriés, non seulement comme application à la fabrication des instrumens [sic] de musique mais également à toutes autres industries où des parties métalliques se laissent relier ensemble de cette façon, comme par exemple, la fabrication de la bijouterie, des instruments d’optique, etc.”).

⁵⁵⁰ Vid. Apéndice documental III-B: Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)” y, específicamente, su Figura II-B-1: “Annexe Nº 2” de los diseños de la patente belga del saxofón de 1850.

⁵⁵¹ Vid. DIAGO, J.-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860)”, op. cit., 175-191.

instrument”)). El título se dividía en 6 “perfectionnements”, a saber, alargamiento del tubo; cambio de disposición (*doigté*) del mecanismo de la mano izquierda para L1, L2 y L3; fabricación de saxofones sin extensiones digitales, pero con pistones, o con una mezcla de ambos dispositivos; la adición de hasta tres llaves de octava más, lo que sumaría cinco en total; horadar un agujero para Do5 que controlaría LT⁵⁵²; y, por último, construir ejemplares no solo con el (supuesto) cono parabólico, sino también recto (*droit*) y entrante o cóncavo (*cône rentrant ou concave*), por supuesto, como ya hemos comentado, sin ningún sketch acompañante que los defienda⁵⁵³. Huelga decir que la mayoría no tenían fundamento ni eran ‘reales’ –anexar válvulas al instrumento o complicarlo con cinco mecanismos de octava no son “perfeccionamientos”-, lo cual evidencia la falta de progresiones e ideas útiles, máxime después de haberlo descubierto hacía más de 20 años, y que lo que pretendía era reservarse futuribles (e ilusorias) líneas de desarrollo para que otros empresarios no pudieran hacerse con ellas. (Otra de las ideas que aflora de la inanidad y ‘fantasía’ de aquel documento es el propósito de mostrarse como entendido en diversas materias, es decir, cubrirse de un halo técnico omnisciente, pero, en verdad, nada sólido. De todas maneras, posponemos esta reflexión al venidero apartado –las exposiciones nacionales e internacionales- donde los juegos de apariencias y medias verdades serán muy frecuentes).

François Millereau, el quinto, es más sustancial, porque, entre otras cosas, hizo que los pulsadores compartieran menos barras; intentó, digamos, ‘condensar’ los mecanismos⁵⁵⁴. Un año más tarde (1867), Claude George buscó también la “simplicité et économie” con una manera diferente de montura de las llaves⁵⁵⁵ –más precisamente sobre esas barras o varillas- que, en verdad, no tuvo ningún recorrido. Gautrot empezó criticando a Adolphe Sax –“durante 20 años el inventor el saxofón ha disfrutado del monopolio de fabricación de este instrumento”-, recriminándole, además, que el aerófono en cuestión seguía igual (1868) a como fue originado en 1846. Sin embargo, pese a la precisión de sus diseños –supuestamente mejoras en las proporciones, el diámetro (*espacement*) de los agujeros, la abertura (*perce*), la digitación, el mecanismo y las zapatillas-, este competidor no dio ningún salto significativo⁵⁵⁶; tampoco en la automatización llave de octava.

Quizá los tres certificados de Goumas (1878, 1879 y 1879) son signos de que lo que pretendió en la patente raíz (“adaptación de la digitación del clarinete Boehm de la mano izquierda”; realmente, una inservible llave para el Do#)⁵⁵⁷ estuvo mal planteado

⁵⁵² Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-3: Apelación a los dedos del ejecutante).

⁵⁵³ Vid. Apéndice documental III-C: Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”.

⁵⁵⁴ Vid. Patente de invención [nº 72530] de François Millereau del 7 de agosto de 1866 [por 15 años] para “Un instrumento de música de viento en metal llamado *Saxophone-Millereau* (*Un instrument de musique à vent et en cuivre dit Saxophone-Millereau*)”, 1-6 (INPI).

⁵⁵⁵ Vid. Patente de invención [nº 74477] de Claude George del 25 de enero de 1867 [por 15 años] para “Un sistema de montaje de llaves de saxofones (*Un système de monture des clefs des saxophones*)”, 1-5 (INPI); Certificados de adición del 24 de junio de 1869 sobre esa patente, 7-10, y del 13 de junio de 1870, 12-15 (INPI) y KAMPMANN, B.: “Le saxophone système George”. *Larigot*, s.v., nº 37 [mayo] (2006), 20-26.

⁵⁵⁶ Vid. Patente de invención [nº 79612] de la *Société Gautrot aîné et Cie* del 19 de febrero de 1868 [por 15 años] para unas “Mejoras y cambios aportados a diversas partes de los saxofones (*Améliorations et changements apportés à diverses parties des saxophones*)”, 1-19 (INPI).

⁵⁵⁷ Vid. Patente de invención [nº 109817] de P.[ierre] Goumas et *Cie* del 4 de octubre de 1895 [por 15 años] para un “Sistema de saxofón llamado P. Goumas et *Cie* (*Système de saxophone dit: Système « P. Goumas*

desde el principio, y buscó, mediante adendas, solucionarlo. El belga Eugène Albert sí diseñó algo que, sobre el papel, parecía novedoso e ingenieril⁵⁵⁸, quizá demasiado. Hoy en día no se conoce ningún ejemplar físico de esas características, con lo que no podemos cotejarlo adecuadamente, pero todo apuntaba –como así ha sido- que ese intrincamiento no favoreció la efectividad ni tuvo una vía comercial. Según sus palabras, el objetivo fue “facilitar la digitación suprimiendo una de las llaves de octava”, aunque, en verdad, sus explicaciones y diseños no son clarificadores.

FIGURA 58: Diseño principal de la patente de Adolphe Sax sobre el saxofón de (1880) –izquierda-, ejemplar original con varias aplicaciones de ese documento y localización del *mirliton* –centro- y detalle de esta última llave-membrana⁵⁵⁹ –derecha-.



FUENTES: Patente de invención [n° 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (*Perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette*)”, 20 (INPI) y VAN OOSTROM, L.: *100+1 Saxen. De Collectie van Leo van Oostrom*. Ámsterdam, 2009, 25.

El décimo aporte volvió a pertenecer al dinantés que, nuevamente, plasmó un popurrí de pretendidos progresos –en los que notamos una evidente influencia del clarinete y de la flauta-, devaluados, no obstante, con ciertas excentricidades, como la anexar al tudel una membrana “análoga a la de los mirlitons (*mirlitons*)”⁵⁶⁰. Solamente

et Cie »), s.p. [1-3] (INPI) y Certificados de adición sobre esa patente del 1 de agosto de 1878, s.p. [4-6], y del 26 de agosto de 1879, s.p. [7-9] (INPI).

⁵⁵⁸ Vid. DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I)*, op. cit., 10-13.

⁵⁵⁹ En aquel plato –y también en los demás- puede observarse cómo los vástagos o nervios que salen de las barras acaban en una suerte de punto redondeado, muy característicos de algunas flautas. (Cf. Figura 24).

⁵⁶⁰ Vid. Apéndice documental III-D: Patente de invención [n° 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (*perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette*)”.

existe un ejemplar en el mundo –vid. Figura 58- con la aplicación de algunas de las características de aquella patente –p. ej. y ostensibles a primera vista, la de ampliación del registro agudo y el empleo de algunos pulsadores más alargados y finos-, el cual ‘solo’ nos aporta una vía muerta de acercamiento organológico, pero nada más proyectivo o que el dinantés pudiera explotar. En todo caso, debe asentarse que el documento habla de una “nouvelle disposition de clefs” para conseguir una digitación más fácil y mejoras infalibles en la afinación (*justesse absolue*). Sin embargo, las explicaciones y los diseños –por cierto, proponía dos ‘versiones’ (“fig. 7 et 8” de los anexos del título)- son testigos de un más complejo mecanismo –a todas luces inspirado en el clarinete y con el característico puente de Buffet/Klosé- cuya aparatosidad, abogamos, no proporciona aquellos prometidos beneficios. Asimismo, reaparecieron ‘viejas’ llaves de octava –esta vez, se quedó en cuatro-, (inútiles) comandos para LT (por ejemplo, el del Do#) –de inspiración, recordaremos, clarinetística-; y dejaba plateadas nuevas adendas y subestructuras para ampliar el ámbito por abajo, esto es, de Si \flat 3 a La \flat 3, insinuadas en un hipotético ejemplar recto; o, de carácter auxiliar (y dudosa eficacia), como un llave de trino entre Fa y Fa#, que además, según él, podría extrapolarse a Si-Do y “pour le la bémol”⁵⁶¹. Finalmente, recogía unos protectores baños galvánicos a boquillas de madera –un procedimiento, tampoco, nada novedoso y de inciertas propiedades y comodidad para un ejecutante- y una suerte de anillo o junta que se aplicaría a algunas chimeneas⁵⁶²; unas ocurrencias que se quedaron solo en eso.

Couesnon y la sociedad Dolnet, Lefevre et Pigis se asociaron (1883) para sacar adelante su ‘versión’ del instrumento –incluyendo, decían ellos en la primera página, diversos procedimientos aportados a la propia manufactura (“Notre invention a pour objet divers perfectionnements que nous avons apportés dans la construction des saxophones”), pero que no especificaron⁵⁶³-. Aquella aportación se limitó a proponer varias llaves auxiliares o dotar de nuevas competencias a las principales⁵⁶⁴, unas progresiones –no todas- que vuelven a aproximarnos a los clarinetes. Aquel arrimo también aparece –y mucho más palpable- en los documentos (1886) de la Association Générale des Ouvriers donde hicieron un esfuerzo para encajar las “llaves dobles”⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ Vid. Ibid., concretamente la Figura: III-D-1: Sketch principal “Pl.[anche] I” de la tercera patente francesa (1880) del saxofón de Adolphe Sax.

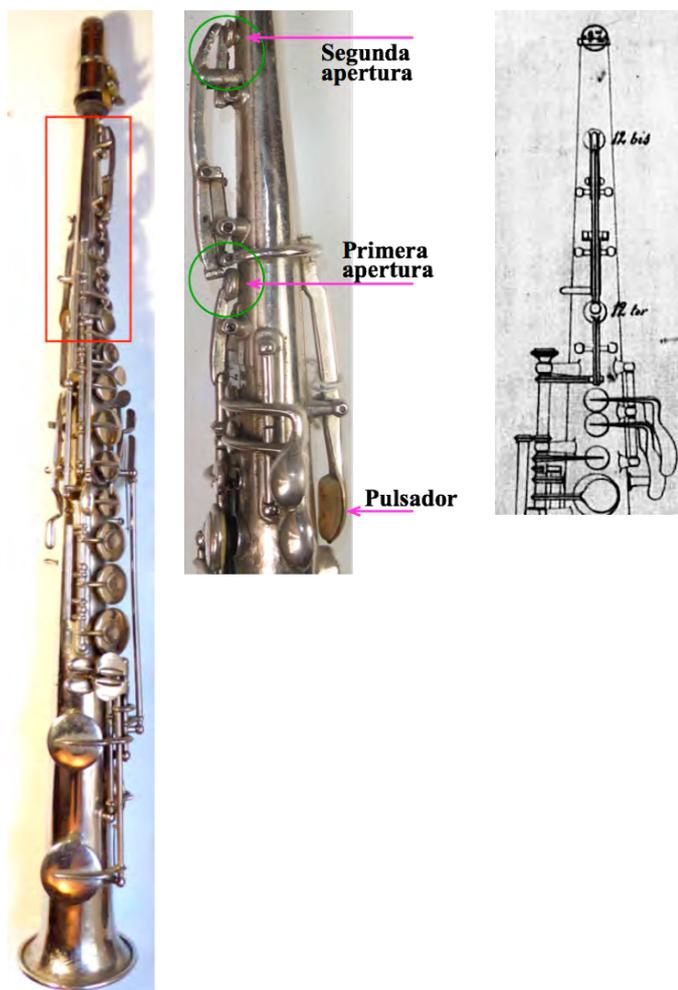
⁵⁶² Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-6: Identificación de varias zapatillas y chimeneas en el cuerpo de un saxofón).

⁵⁶³ Vid. Patente de invención [nº 189198] de la *Société Couesnon et C^{ie}* y la *Société Dolnet, Lefevre et Pigis* del 7 de marzo de 1883 [por 15 años] para “Un sistema de saxofón (*Un système de saxophone*)”, 1-6 (INPI).

⁵⁶⁴ Los pulsadores R1 y R2 (Fa y Fa#) podían cerrar el plato que se levantaba al producir Sol#, el cual, también recogían, lo habían hecho funcionar con una subestructura partida que recibía fuerza con un muelle de aguja –lo habitual, era de tipo plano-. (Aquella propiedad sigue manteniéndose, por cierto, en los ejemplares actuales, y el nuevo mecanismo, aunque un poco modificado, también es similar en la actualidad). Couesnon y Dolnet, Lefevre et Pigis también añadieron una nueva llave accionada por L4 para producir Mi \flat y, por último, apareció una suerte de varilla-botón entre L1 y L2 para levantar el plato accionado naturalmente por Ta. Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figuras I-3: Apelación a los dedos del ejecutante y I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax).

⁵⁶⁵ Vid. Patente de invención [nº 175287] de la Association Générale des Ouvriers del 6 de abril de 1886 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)”, 1-3 (INPI) y Certificado de adición sobre esa patente del 1 de septiembre de 1886, s.p. [4-8] (INPI).

FIGURA 59: Saxofón original con el sistema de Lecomte (y localización del mecanismo protagonista) – izquierda-, aislamiento de esa subestructura con la ‘superposición’ de las dos llaves de octava (círculos verdes) vista desde el otro lado –centro-, y correspondencia respecto a la patente –derecha-.



FUENTES: Elaboración propia –selección rectangular a estudiar y componentes más importantes de ese mecanismo de octava- de un instrumento físico de la colección de Bruno Kampmann (Gaubert Lecomte nº 9) y diseño original de la Patente de invención [nº 193722] de A. Lecomte et C^{ie} del 25 de octubre de 1888 [por 15 años] para “La aplicación del sistema Boehm a los saxofones de todas las tonalidades y proporciones, y la creación de nuevos saxofones sopranos de proporciones reducidas, con sistema simple o Boehm, llamados *clarinophones* (*L’application du système Boehm aux saxophones dans toutes les tonalités et dans toutes les proportions et la création de nouveaux saxophones sopranos à proportions réduites, système simple ou Boëhm dits, « clarinophones »*)”, s.p. [11], (INPI).

Casualmente –o no tanto-, Evette & Schaeffer y Millereau (nº 13 y 14) coincidieron en el mismo avance, a saber, que el instrumento descendiera (alcanzara) el $\text{Si}\flat^3$ ⁵⁶⁶. Para ello, ambos alargaron ligeramente el tubo y perforaron un (amplio) agujero nuevo en la campana –el más alejado respecto a la boquilla, por supuesto-, pero lo cerraban con mecanismo diferente; los primeros –Evette & Schaeffer- obrando con una

⁵⁶⁶ Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

Huelga decir que esa nota es, hoy día también, la frontera del registro grave en los ejemplares (convencionales) actuales.

llave accionada con el L4⁵⁶⁷, y el segundo mediante un pulsador dependiente de RT⁵⁶⁸. Un poco más tarde (1888), la empresa que capitaneaba Lecomte seguía empeñada en aplicar el sistema Boehm al saxofón –más precisamente, la versión que Buffet/Klosé implementaron sobre el clarinete-. Aquellas tentativas resultaron elogiadas en el marco de la Exhibición internacional de París de 1889⁵⁶⁹, pero preferimos quedarnos con el detalle de que Lecomte fue el segundo constructor de la historia –tercero, si algún día aparece un ejemplar físico de Eugène Albert que clarifique su aportación- en implementar un mecanismo de llave de octava con un único pulsador (vid. Figura 59). En este caso y a diferencia de Soualle, Lecomte imaginó una superposición de postes, mangos y platos que tampoco salió adelante⁵⁷⁰.

Finalmente, Evette & Schaeffer volvieron a intentarlo, depositando dos patentes homónimas que básicamente protegían (1895) llaves auxiliares, a saber, la que hoy llamamos X⁵⁷¹, otra para el Mi \flat de la mano derecha –que no ha sobrevivido- (1895)⁵⁷² y tres pulsadores alargados que duplicaban el Si \flat 3, Si3 y Do#4 (1896)⁵⁷³ –vid. Figura 60-. En realidad, volvía a ser el principio de las “llaves dobles”, pero en vez de ser accionadas con R4 como los clarinetes –o como Soualle o Lecomte habían proyectado sobre los saxofones-, se utilizaba R1, R2 y R3⁵⁷⁴.

⁵⁶⁷ Vid. Patente de invención [nº 184066] de la Evette & Schaeffer del 7 de junio de 1887 [por 15 años] para un “Un saxofón sistema *Evette et Schaeffer (Un saxophone système Evette et Schaeffer)*”, s.p. [1-5] (INPI).

Otras aportaciones interesantes de esa firma fueron la cristalización de las llaves que hoy llamamos Tf y p –vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax); en realidad, planteamientos que ya había esbozado Soualle (1860) y que, no lo olvidemos, procedían del clarinete.

⁵⁶⁸ Vid. Patente de invención [nº 186154] de François Millereau del 1 de octubre de 1887 [por 15 años] para “Un sistema de llave [sic] que aumenta una nota grave al registro habitual del saxofón, sistema *Millereau-Mayeur (Un système de clef augmentant d’une note grave l’étendue du chant du saxophone (système « Millereau-Mayeur »)*”, s.p. [1-4] (INPI) y Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-3: Apelación a los dedos del ejecutante).

⁵⁶⁹ Vid. PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l’Exposition*, op. cit., 55-56.

⁵⁷⁰ Vid., entre otros, VENTZKE, K.; RAUMBERGER, C. y HILKENBACH, D.: *Die saxophone*. Frankfurt, 1987, 53-54 o, directamente, la explicación en la fuente original –Patente de invención [nº 193722] de A. Lecomte et C^{ie} del 25 de octubre de 1888 [por 15 años] para “La aplicación del sistema Boehm a los saxofones de todas las tonalidades y proporciones, y la creación de nuevos saxofones sopranos de proporciones reducidas, con sistema simple o Boehm, llamados *clarinophones (L’application du système Boehm aux saxophones dans toutes les tonalités et dans toutes les proportions et la création de nouveaux saxophones sopranos à proportions réduites, système simple ou Boëhm dits, « clarinophones »)*”, s.p. [5-6 y 11] (INPI).

⁵⁷¹ Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-3: Apelación a los dedos del ejecutante).

⁵⁷² Vid. Patente de invención [nº 246847] de la Evette & Schaeffer del 23 de abril de 1895 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)”, s.p. [1-4] (INPI) y Certificado de adición sobre esa patente del 20 de agosto de 1895, s.p. [4-8] (INPI).

⁵⁷³ Vid. Patente de invención [nº 260754] de la Evette & Schaeffer del 26 de octubre de 1896 [por 15 años] para “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)”, s.p. [1-5] (INPI) y Certificado de adición sobre esa patente del 3 de enero de 1900, s.p. [6-11] (INPI).

⁵⁷⁴ Algunos coleccionistas y amateurs –vid. KAMPMANN, B.: “Les saxophones système Romero et Assimilés”. *Larigot*, s.v., nº 59 [abril] (2017), 10-17; id.: “Duplication des clés graves du saxophone et système Boehm”. *Larigot*, s.v., nº 60 [diciembre] (2017), 10-23 y BONA, J-J.: “Complément à l’article du Larigot 59: les saxophones système Romero et assimilés”. *Larigot*, s.v., nº 61 [abril] (2018), 4-5- tienen ejemplares de algunos de estos últimos tipos y de otras marcas que intentaron aproximarse al sistema Buffet/Klosé.

FIGURA 60: Saxofón –y detalle- con los pulsadores ‘desdoblados’ de las alturas Sib3, Si3 y Do# de Evette & Schaeffer –izquierda y centro- y su referencia en la patente de origen.



FUENTE: Ejemplar original de Buffet-Crampon de la Colección de Bruno Kampmann y Patente de invención [nº 260754] de la Evette & Schaeffer del 26 de octubre de 1896 [por 15 años] para “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)”, s.p. [5] (INPI).

Por tanto, y convergiendo la información que nos aportan aquellos 17 diseños ‘fundamentales’, debemos convenir, al menos, cuatro ideas fundamentales. La primera, quizá la más global y entiéndase la metáfora, son los constantes intentos de ‘polinización’ cruzada entre los diferentes aerófonos de llaves. Es decir, las tentativas –a menudo, para cerrar el paso a competidores o ser el primero en su implementación- para aplicar la misma y novedosa mejora, corrección o componente a otra herramienta. Al fin y al cabo, la extrapolación de esos mecanismos y articulaciones servía a propósitos similares que tenían que barajarse con las propiedades más específicas (acústicas) de cada receptor. (Otra cuestión es que resultasen efectivas o se chocasen con otro factor, p. ej., el de los intérpretes de fagot [alemán] y su consentida complejidad técnica). En lo que respecta al saxofón, está claro, muchos ‘estigmas’ vinieron de la flauta, aunque la influencia del clarinete es innegable y más tangible.

Secundariamente, debe asentarse que no hubo la suficiente investigación sobre nuestro instrumento en el siglo XIX⁵⁷⁵ –ni siquiera en Estados Unidos, donde no se protegió un diseño particular hasta 1915⁵⁷⁶- y, a menudo, se avanzaba por senderos de dudosa fructificación, por ejemplo, con la extrapolación de las llaves duplicadas típicas

⁵⁷⁵ Hubiera sido útil saber cuántas patentes específicas y certificados de adición se depositaron en Francia (y Europa) relativas a todos los instrumentos afines al saxofón y así tener un visión cuantitativa global, si es que esa computación es posible debido a la naturaleza de este tipo de fuentes. El único autor que ha intentado una recopilación que afecta solo al clarinete apunta 41 registros del primer grupo (patentes) entre 1824 y 1900 –vid. DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge*, op. cit., 142-143-, aunque no tiene en consideración los certificados de adición y estos, como comprobaremos en el Capítulo 3, son importantes porque pueden contener más información que el propio documento raíz.

⁵⁷⁶ Vid. BRO, P-A.: *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1992, 165.

de los clarinetes (franceses). Ya hemos comentado que el advenedizo de Adolphe Sax no cuenta con las propiedades acústicas de estos últimos instrumentos. Por consiguiente, todo intento de desdoblamiento ‘solo’ facilita la ejecución de algunos trinos, a costa de hacer más pesado y complicado el mecanismo, problemas que se intensificarían cuando este tenga que aplicarse sobre la silueta curvada y cónica del tubo de latón. Nótese que aquel sistema que implementaron Buffet y Klosé se llevó a cabo sobre un ejemplar recto; y cuando este tuvo que exportarse al registro grave, el dispositivo siguió estando en el plano vertical⁵⁷⁷. Además, aquel planteamiento fue una opción –la que triunfó en Francia (y la mayor parte del mundo)-, pero no resultó la única ni es esencial. Los alemanes prescinden de esas dualidades de llaves y con uno de sus ejemplares –p. ej., como el que empleaba Mühlfeld- se puede abordar cualquier obra. Así y *grosso modo*, podría decirse que los galos están obligados a desarrollar destreza mental para seleccionar las llaves adecuadas, mientras que los teutones y vieneses requieren más técnica o entrenamiento físico con los dedos.

La tercera idea que queremos subrayar es la presencia del “sistema Boehm” en el saxofón o, más precisamente, la de una de sus derivadas⁵⁷⁸. La esencia de la disposición del muniqués yacía en aquella flauta de 1832 y, queriendo condensar más, en la mano derecha, donde se aprecia muy bien la posibilidad de cerrar platos indirectos con anillos⁵⁷⁹. Buffet y Klosé (1843) dieron un salto muy grande y lo llevaron a otro nivel aprovechando las aptitudes sonoras del clarinete que, como hemos dicho tantas veces, salta a la duodécima. Al poco (1846), Adolphe Sax construyó esas subestructuras en paralelo –que también controlaban platos satélites- y consiguió (por primera vez en la historia) una ‘exitosa’ escala cromática en un tubo cónico de latón. Y, precisamente eso, la singularidad de ese continente y su morfología, nos hace reflexionar sobre una cuarta percepción importante, más bien, un condicionante que trasciende al plano musical. El punto es que la instalación de llaves y platos en un esqueleto de esas características se hace complejo, pesado y ruidoso, máxime con la anchura del tubo tan pronunciada y agujeros tan grandes. Los otros instrumentos con extensiones digitales –flauta, clarinete, oboe y fagot- son más estrechos y ‘aceptan’ más fácil y dócilmente experimentaciones; en cambio, como decimos, cualquier extrapolación al saxofón tiene que contar con contingencias más robustas que pueden trascender al plano interpretativo y socavarlo.

⁵⁷⁷ Vid., p. ej., *Catalogue of the Collection of Sir Nicholas Shackleton*. Edimburgo, 2007, 725-727, 730-731, 734 y 742-745.

⁵⁷⁸ Como también se ha dicho, hubiera sido interesante saber cómo Adolphe Sax resolvió –contando que llegara a solventarlo- aquel saxofón en forma de oficleide y si este no tuvo finalmente genética de las ideas del muniqués. Basándonos en el sketch –vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d'instruments à vent, dits Saxophones*)” (Figura III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846) o Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846] (Figura XII-3: Sketches del saxofón según el *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner)-, parece claro que la mano izquierda carecía de ella y resolvía las aperturas y cierres de platos con pulsadores conectados a llaves directas, ninguna satélite (vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones; más precisamente y para poder entenderlo mejor, su Figura I-5: Clasificación de las llaves según su estado en reposo desde el dimorfismo de abiertas-cerradas, y directas-indirectas o satélites). El mecanismo de la mano derecha no se percibe bien en ninguna de esas dos referencias, pero todo apunta a que tampoco tenía herencia del bávaro.

⁵⁷⁹ Para conocer cómo lo resolvió en la izquierda –básicamente, igual, pero dividiendo el tubo en medios pasos (semitonos) y combinándolo con llaves tradicionales-, vid. VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems*, op. cit., 42-43.

Volviendo al estrato histórico, llama la atención que Boehm no protegió su mayor descubrimiento y, pese a ello, consiguiera diseminar su nombre y fama por el continente, a la vez que ganar (bastante) dinero. Desgraciadamente, ninguna fuente contempla la evolución de su patrimonio, pero, a tenor de lo consultado, vivió (holgadamente) de sus flautas durante toda su vida. Tampoco podemos dejar de pensar que el resto de los fabricantes, músicos y otros intereses intentaron asaltar –o arrinconar- ese exitoso producto en el momento que se testaba su fiabilidad y proyección comercial. A pesar de ello y a que casi todo el mundo le copiaba, logró hacerse un hueco en la ciudad más competitiva y ‘conservadora’ del continente. El episodio de Coche y Buffet para dejarle fuera de juego en Francia es muy significativo y más aun la patente (1838) de ese último constructor para acaparar el modelo. (Si bien nombró a Boehm en la solicitud y en el diseño principal, Buffet lo hizo para postergarlo y establecer que le había superado). En cambio, Adolphe Sax no hizo ninguna referencia al numen de sus anillos (1840 y 1842) y el propio Buffet tampoco habló de ninguna inspiración ya en el documento de 1843. La cuestión es que estamos en el mundo burgués donde no hay (demasiados) escrúpulos y las batallas se libraban simultáneamente en varios planos, en este concreto, para apropiarse de una tecnología y convertirse en su paladín. A todo ello, habría que sumarle un ‘intensificador’ artístico –egocéntrico- que hace la liza aun más intensa y transversal. Sin lugar a dudas, uno de los mejores escenarios y arenas donde mostrar todos aquellos atributos y competir fueron las exposiciones nacionales e internacionales, por lo que conviene pasar al siguiente capítulo para comprobarlo y descubrir cómo se presentó el saxofón ante el mundo entero.

Capítulo 2.

Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867).

“Una Exposición Universal es una totalización. El espíritu humano detiene un momento su labor y reflexiona sobre el camino recorrido. Es el momento en el que el pasado se condensa, las fuerzas se renuevan y un gran soplo de confraternidad cae sobre los corazones”¹.

Édouard Lockroy,
ministro de Comercio e Industria de Francia, 1886-87,
ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1888-89.

2.1 Introducción al Capítulo 2.

El presente apartado tiene como objetivo el análisis crítico del papel del saxofón en las exposiciones y ferias de su tiempo. Es decir, y dicho de otra manera, cómo fue su presentación ante el público del siglo XIX; no debemos olvidar que, a fin de cuentas, fue un producto burgués, uno más, de los miles que se ofrecían a una creciente sociedad de consumo que tenía varias (miles de) opciones donde elegir.

Antes de entrar directamente en materia, no está demás recordar que, desde tiempos inmemoriales, la congregación de multitudes en un determinado lugar para vender o comprar artículos y mercancías ha sido un hecho frecuente en numerosas regiones del globo. Aquellas personas cuyo sustento de vida y negocio era el comercio itinerante provocaban que la localidad anfitriona los esperara con ilusión y se vistiera de fiesta para recibirles en esas señaladas y distinguidas fechas. Esta práctica ha llegado hasta nosotros y, por ejemplo, en el sur de España, casi todos los pueblos y ciudades se colapsan durante aproximadamente una semana para celebrar las populares ferias que, obviamente, ya no participan de la idea de intercambio de bienes o ganado que en origen tuvieron. Aparte de este tipo de mercados, no es raro encontrar en algunas poblaciones o ciudades muestras o salones monográficos de disparejas manufacturas que van desde el cuero o el vidrio, pasando por el mueble o la gastronomía, y llegando incluso a los hoy tan espectaculares del automóvil, del turismo o del videojuego.

Durante el siglo XIX, estas demostraciones eran el punto de encuentro de prácticamente todos los estratos sociales que, no es baladí apuntar, disfrutaban en mayor o menor medida de las atracciones. En realidad, aquel despliegue era una experiencia multi-sensorial para esos viandantes, conscientes –o no- de que se trataba de dar sentido simbólico al progreso humano a través del hermanamiento –en un mismo momento y lugar- del comercio, la industria, la tecnología, la ciencia y el arte. Además y con toda esa filosofía supuestamente fraternal y dadivosa, se dejaban por un momento de lado las rivalidades nacionales –que, en realidad, tomaban tonos más sutiles-, y se proyectaba una imagen idealizada de un capitalismo triunfante. Por otro lado, el mérito de estas grandes

¹ Vid. MONOD, É.: *L'Exposition universelle de 1889*, vol. 1. París, 1890, xxxi.

representaciones se lo apuntaban unas prósperas clases medias que, en todo instante, fueron conscientes del impacto e importancia de estos eventos decimonónicos. Efectivamente, la burguesía aprovechó el componente meramente mostrativo de esas exhibiciones, aunque el verdadero interés estaba puesto en las aplicaciones publicitarias y económicas que esas citas reportaban.

Podríamos dedicar varias páginas a seguir comentando las características –más o menos conocidas- que este tipo de encuentros tuvieron para los habitantes del *Ottocento*. Pero, preferimos mentar solamente el factor fantástico o ilusorio de muchos de esos productos supuestamente novedosos², incluidos los instrumentos de música, como veremos próximamente. Dentro de este ámbito, entre lo real y lo quimérico, *The Dryad* de Hans-Christian Andersen es un buen ejemplo literario de aquellas citas internacionales, en este caso, de la francesa de 1867³.

Evidentemente, somos conscientes de que existe otra lectura mucho más cruenta de todo lo que supusieron las ferias universales, por ejemplo, el chovinismo de los anfitriones o la amplificación de unos desajustes sociales provocados por la ‘velocidad’ de la propia modernidad. Además, resaltaríamos la amalgama entre placer y dominación que en muchos casos se traducía en una especie de voyerismo imperialista o las visitas a los “zoos humanos”⁴. Así, se justificaba la alineación o intervención de unos Estados

² Vid., entre otros, PICON, A.: “Expositions universelles, doctrines sociales et utopies”, en *Les expositions universelles en France au XIXe siècle*. París, 2012, 37-47.

³ “Vamos a París para ver la Exposición Internacional. Ya hemos llegado. Ha sido un viaje relajado, pero sin trucos de magia (*sorcery*), tuvimos que viajar en barco y tren. (...). Un nuevo mundo maravilloso se abre ante la gente de París. ¿Qué significa esto? « Una radiante flor de arte e industria, dicen, ha florecido en la infértil arena del Campo de Marte. Es un gigantesco girasol en cuyos pétalos se puede estudiar geografía, estadística y técnica, llegar a ser tan prudente y sabio como un consejero, encontrar inspiración en el arte y la poesía, o aprender cosas sobre los productos y el esplendor de cada país ». (...). Se está haciendo un trabajo en el palacio de Aladino durante el día y la noche; a cada hora, su precioso esplendor se expande más y más. (...). Obras de arte en piedra, metal o madera ilustran la diversidad del pensamiento y animación de todas las gentes del mundo. Pasillos llenos de pinturas, flores; llenos de todo lo que las aptitudes e inteligencia humanas han producido desde los tiempos antiguos hasta el presente están congregados aquí. (...). Entre todos estos recintos hay verdes céspedes, floridos arbustos, extraños árboles y pequeños riachuelos con agua limpia. En los pabellones, uno puede imaginarse que está en un bosque tropical o en los jardines de rosas de Damasco. ¡Qué colores! ¡Qué aromas! Una gran masa de gente se desplaza incesantemente en este tablero festivo como una multitud de hormigas, andando o en pequeños vagones (...). Todas las entradas están adornadas con la bandera francesa y las de otros países participantes que ondean alrededor del recinto. Martilleos, silbidos y ruidos emanan de la Galería de las Máquinas. Las campanas y órganos resuenan desde las torres e iglesias. Estos ecos se entremezclan con el extraño, nasal y ronco cantar de los cafés orientales. Todo esto evoca a la Torre de Babilonia, una confusión de lenguas, un mundo maravilloso. (...). Todo esto ocurre, yo lo he visto con mis propios ojos, durante la Exposición Universal de París, en el año 1867, en nuestros peculiares tiempos, en la era en la que los cuentos de hadas se convierten en realidad”.

La ninfa del roble o *The Dryad (Dryaden)* es el número 178 del los trabajos literarios de Hans-Christian Andersen de la categoría de los Cuentos de hadas y fue publicado por primera vez el 5 de diciembre de 1868. Vid., entre otros,

<<https://www.originalsources.com/Document.aspx?DocID=QGR6WL57JH1BQS3>> (con acceso el 1 de noviembre de 2019).

⁴ Vid., entre otras, <<https://lejournal.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains>> (con acceso el 20 de abril de 2020).

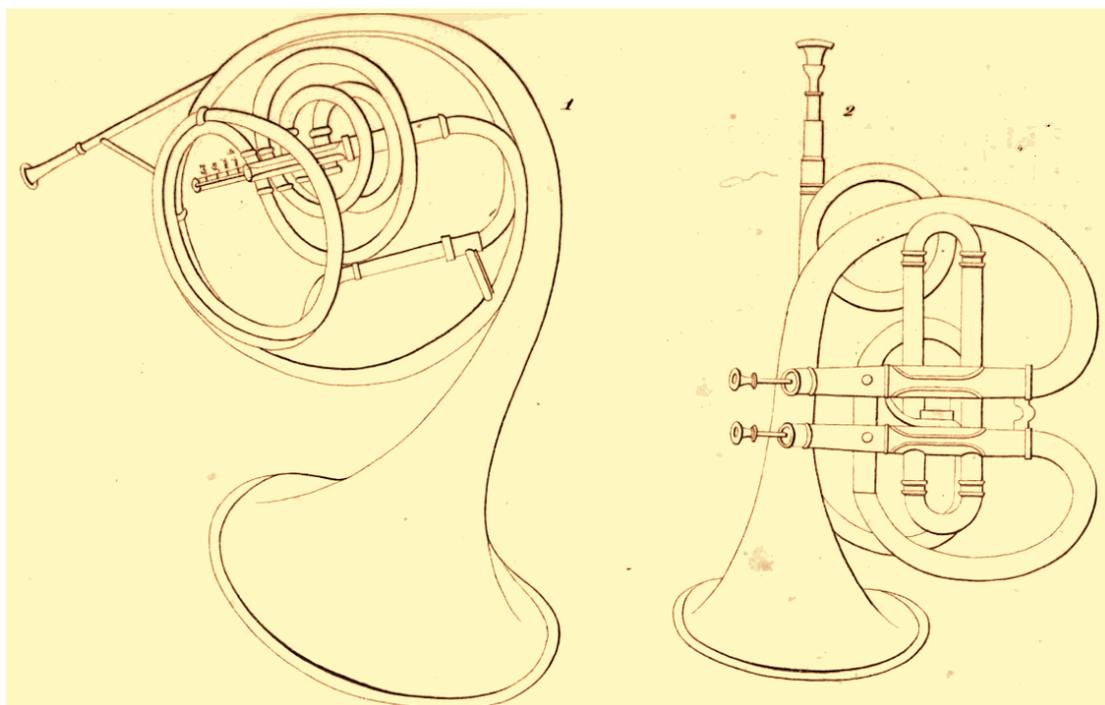
sobre determinados terceros, ya que estos últimos no estaban ‘culturizados’ según el patrón de occidente⁵.

2.2 *This is me.*

2.2.1 De Bruselas 1830 y 1835 a París 1839.

Fuera del espíritu onírico del relator danés y en un ámbito menos complaciente, podríamos empezar recordando que, antes de la primera Exposición Internacional (1851), Adolphe Sax participó en otras citas de ámbito más reducido, la primera en 1830. El joven inventor de 16 años propuso algunos clarinetes y flautas en marfil en la Feria de la Industria Belga. Esta información debe, no obstante, ser tomada con cautela, pues la fuente que lo refleja no es fiable⁶ y el catálogo oficial tampoco lo menciona⁷. Sin embargo, es de suponer que, entre los 40 instrumentos que mostró su padre Charles-Joseph en esa ocasión (varios modelos –algunos bastante adornados, según el inventario de flautas, clarinetes, fagotes, contrafagotes, oficleides, trompas, trompetas, trombones, una corneta y dos serpentones), podían encontrarse algunos ejemplares en los que el hijo hubiera participado.

FIGURA 61: Primera representación gráfica de los instrumentos de la familia de los Sax, en este caso de Charles-Joseph, consistente su ‘famosa’ trompa “omnitónica”⁸ y una corneta de pistones.



FUENTE: FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS, [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l'Exposition des produits de l'industrie en 1835*. Bruselas, 1836, s.p. [172bis].

⁵ Vid. QUIZA, R.: “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, s.v., n° 7 (2007), artículo disponible a través de Internet en <<http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf>> (con acceso el 26 de enero de 2019).

⁶ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París, 1860, 6.

⁷ Vid. *Catalogue des produits de l'industrie nationale admis à la troisième Exposition générale à Bruxelles, au mois de juillet 1830*. Bruselas, 1830, 274-275.

⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 105-106.

El siguiente encuentro se celebró en el mismo escenario (Bruselas), pero cinco años más tarde, coincidiendo con septiembre de 1835. En esta ocasión, se tiene perfecta constancia que Adolphe Sax participó con un clarinete de boj de 24 llaves –bajo el paraguas y el nombre del padre que en ese momento vivía un momento dulce⁹ (vid. Figura 61). La joven promesa ofreció incluso una demostración con aquel ejemplar de madera –buena elección, puesto que el clarinete gozaba de mucha aceptación e interés por parte de intérpretes y constructores en el panorama de la época¹⁰- y obtuvo una Mención Honorable¹¹, una pequeña recompensa con la que se inauguraba su galopante afán por la acumulación de premios y distinciones.

Aproximándonos ya a las fechas que más nos interesan, el dinantés – recordaremos- viajó desde la capital belga a París en 1839 donde se estaba celebrando la Feria de la Industria Francesa¹², la novena cita nacional expositiva desde 1789. Huelga decir, este tipo de eventos no solo servían para mostrar los productos de consumo del Hexágono, sino que también eran instrumentalizados por los respectivos gobiernos en el poder. *Grosso modo*, aquellas que tuvieron lugar bajo la Primera República (1792-1799) fueron utilizadas como propaganda de la nueva sociedad basada en valores morales democráticos. Más adelante, Napoleón (1799-1815) las concibió como una herramienta ofensiva contra Inglaterra, venciendo al enemigo no en el campo de batalla, sino bloqueándole económicamente en el continente. En la Restauración (1815-1830), de forma clara, se trató de dinamizar la maltrecha economía después de las ruinosas expediciones del que fuera su primer emperador. El acento se puso en que las exposiciones fueran un lugar de encuentro donde se fraguaban negocios para conseguir esa ansiada y definitiva industrialización francesa que no acababa de cristalizar. Luis-Felipe (1830-1848) siguió concentrándose en las pujantes clases medias y emprendedores, haciendo partícipe pasivo al pueblo que podía acercarse a disfrutar de los nuevos inventos. Por último y con la Segunda República (1848-1851), no solo se siguió premiando y recompensando a la influyente burguesía y retomando gloriosos ceremoniales patrióticos, sino que además se hicieron guiños a un proletariado que empezaba a coger fuerza¹³.

⁹ Ciertos entendidos (vid., por ejemplo, BRIAVOINNE, N.: *De l'industrie en Belgique: causes de décadence et de prospérité: la situation actuelle*, vol. 1. Bruselas, 1839, 424-425) convenían que Charles-Joseph era el paladín perfecto para representar a Bélgica entera en aquella rama productiva (“suffirait pour assurer à ce pays une certaine renommée dans la confection des instruments”), tomando incluso argumentos avaladores del informe del jurado donde se le reconocía el mejor de Europa (“L'établissement de M. Sax, créé en 1816, est, dans son genre, sans rival en Europe”) y retrataba la magnitud de su empresa (“On y trouve rassemblées des branches d'industrie qui, dans les autres pays, occupent plusieurs fabriques différentes. Il n'est aucune partie de la construction des instruments de musique qui n'y soit exécutée”). Ya veremos más adelante si tal fortaleza era real o, de otro modo, parte normal de un aparato publicitario plagado de exageraciones y apariencias).

¹⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 144-147.

¹¹ “Nous mentionnerons seulement une clarinette à vingt-quatre clés, inventée et exécutée par M. Sax fils, jeune homme de dix-neuf ans à peine, qui débute, par un bel ouvrage, dans une carrière où il promet de suivre les traces paternelles”. Vid. FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l'Exposition des produits de l'industrie en 1835*. Bruselas, 1836, 172.

En el catálogo propiamente dicho –vid. *Catalogue des produits de l'Industrie belge admis à l'Exposition de Bruxelles au mois de septembre 1835*. Bruselas, 1835, 98- también se apuntaba que Charles-Joseph Sax había presentado 25 instrumentos de metal y 16 en madera, entre los cuales se encontraba aquel llamativo clarinete de 24 extensiones digitales.

¹² Vid. *Annuaire dramatique pour 1846*. Bruselas, 1846, 158-159.

¹³ Vid. VAN WESEMAEL, P.: *Architecture of instruction and delight: a socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1789-1851-1970)*. Rotterdam, 2001, 69-70.

Volviendo a Adolphe Sax y aunque no participó de forma oficial en la muestra gala de 1839, aprovechó su visita para entablar contacto con el ya mencionado clarinetista Isaac-François Dacosta (1778-1866) y muy probablemente con otras figuras musicales parisinas¹⁴. Además de presentar su clarinete bajo al insigne músico de la Ópera¹⁵, el verdadero objetivo era conocer el estado de la fabricación instrumental en Francia y examinar los productos de sus feroces valedores. Entre estos últimos, estaban nombres como los de Tulou, Martin, Godefroy, Buffet, Winnen, Adler, Raoux, Halary, Labbaye, Guichard, etc.¹⁶, algunos de los cuales iban a ser competidores directos y querellados suyos en los próximos años, episodio que analizaremos en los siguientes apartados de nuestro trabajo.

2.2.2 Bruselas 1841.

Unos meses más tarde y ya de vuelta en Bruselas, merece la pena detenerse en la Exposición de la Industria Belga de 1841, donde se presentaron 8 fabricantes de instrumentos de viento (junto con otros 18 obradores de cuerda y percusión –de un total de 1.015 expositores-). Estos 26 participantes competían por obtener la primera de las cinco medallas que el jurado otorgaba a cada categoría. Adolphe Sax, consciente de su superioridad –había conseguido el atril de clarinete bajo en las dos más afamadas agrupaciones musicales de la capital (*Société Royale de la Grande Harmonie* y *Société Philharmonique*)¹⁷ y recibido piropos profesionales de compositores, directores y músicos como Habeneck, Servais, Bender y Küffner-, se sentía superior a sus rivales y esperaba obtener el más alto galardón¹⁸. Pero, finalmente, solo consiguió acuñar una de las tres medallas de segunda clase, llamadas *de vermeil*. El comité argumentó que el hijo del popular Charles-Joseph había hecho progresos notables, e incluso, se barajó la

¹⁴ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Affaire Sax. Journaux. Rapport de la Comm.”, 17. Esta fuente, localizada en la Biblioteca de la Ópera de París y que aparece por primera vez como apoyo a nuestra redacción –la hemos citado en el capítulo anterior para apuntar el origen de un impreso de recital (Figura 52)-, es una suerte de carpeta con documentos desordenados –manuscritos e impresos- variados: cartas, recortes de prensa, disposiciones oficiales del Ministerio de la Guerra, informes, L.A.S. (*Lettres autographes signées*), publicidad, programas de concierto, esquelas, etc.; de ahí que la forma de su citación a pie de página sea anormal.

El propio Adolphe Sax reconocía haber tocado en 1839 su recién patentado (1838) clarinete bajo “en presencia de MM. Savart, Dacosta y otros”. Vid. *RGMP*, 6 de septiembre de 1846, 283-285 e id., 13 de septiembre de 1846, 293-295.

¹⁵ Dos años más tarde, François-Joseph Fétis concluía un artículo sobre “Los nuevos clarinetes de M. Sax hijo”, alabando sus propiedades y comentando que el joven inventor se había propuesto solventar los problemas que tenía el instrumento de ébano y que afectaban a los parámetros de la afinación, sonoridad, igualdad y ejecución, amén de algunos *doigtés*. Por otro lado –y ensalzando a su paisano, que ya empezaba a recibir cobertura en la prensa-, dejaba en evidencia los trabajos de “MM. Buffet y Dacosta” que, a su juicio, no habían sido lo buenos que se esperaba. Vid. Id., 10 de enero de 1841, 19-20. No obstante, 7 años antes, el intelectual belga –vid. [FÉTIS, F-J.: “Exposition des produits de l’industrie. Instrumens a vent”.] *Revue musicale*, 1 de junio de 1834, 172-173- se mostró complacido por las progresiones de ese tándem (“En réunissant leurs efforts, ces artistes ont amélioré divers détails qui ne peuvent que rendre plus avantages l’usage de leurs instrument”), superiores, apuntaba, a las de un competidor directo (“MM. Dacosta et Buffet ont mieux atteint le but que M. Streitwolf”).

¹⁶ Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1839. Rapport du jury central*, tomo 2. París, 1839, 359-371.

¹⁷ Vid. *Annuaire dramatique pour 1846*. Bruselas, 1846, 158.

¹⁸ A principios de año y en la prensa francesa –vid. *RGMP*, 10 de enero de 1841, 20-, François-Joseph Fétis también le había dado alas al comentar que “M. Sax, qui s’est proposé de porter à la perfection le système complet de la clarinette, et qui, par sa position, son talent comme exécutant, et ses connaissances dans la facture, pouvait mieux qu’un autre atteindre ce but”.

posibilidad de entregarle el primer premio. Sin embargo, su juventud (27 años) pesaba demasiado poco para el principal reconocimiento, una glorificación que podría embriagarle (“qu’il était trop jeune et qu’on n’aurait plus rien à lui offrir l’année suivante!”). Oficialmente, el de Wallonia aceptó de buen grado su recompensa menor, pero siguiendo a Comettant, la rechazó, arguyendo que, “si era demasiado joven para la de oro, debía ser demasiado viejo para la de plata”¹⁹. Esta reacción en sí carece de importancia –más que probablemente, fue una superchería de aquel hagiógrafo para encender su relato-, pero resulta evidente que Adolphe Sax tomó conciencia desde muy temprano de las ventajas comerciales y publicitarias que una posición inconformista y polémica podría proporcionarle. Como veremos próximamente, una de sus principales estrategias fue la de hacerse un hueco a empujones dentro del pético y difícil mundillo de la fabricación y venta de instrumentos de música. Es más, desde el comienzo, se hacía ostensible una nascente proyección ególatra que le acompañaría hasta el ocaso de su carrera (1887), cuando se vanagloriaba de que, antes de él, la industria francesa de aerófonos no era nada²⁰.

Muy significativo en la muestra belga de 1841 fue la probable audición del saxofón y su presentación semi-oficial. Según el catálogo anteriormente señalado, se preveía la exposición de un *saxophone-basse, en cuivre*²¹ [sic] –la primera vez en la historia que aparecía escrita esa palabra- que, en realidad, no fue exhibido por no estar acabado a tiempo, según rezaba el informe del jurado²². De todas maneras y aunque la revista que cubrió el evento se deshizo en elogios a favor del propio Adolphe y su padre²³, no comentaba nada de un nuevo invento musical llamado así ni de su presentación. Mas, el episodio recobra interés si damos crédito a lo que otro fabricante (Victor-Charles Mahillon) declararía 6 años más tarde, asegurando que los miembros del jurado escucharon el instrumento detrás de una cortina y sin poderlo ver²⁴, lo cual, pensamos, evitaría una difusión prematura o, directamente, se trataba de una maniobra para provocar interés. En cualquier caso, es probable que ese prototipo no viese la luz porque podría complicar la consiguiente explotación comercial. La normativa de propiedad industrial en Bélgica –asunto que ampliaremos en el siguiente capítulo- dictaba que una patente podía quedar invalidada, entre otras razones, por divulgar el objeto previamente (artículo

¹⁹ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 10.

²⁰ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au publique* (1887).

²¹ Vid. *Catalogue des produits de l’industrie Belge admis à l’exposition de 1841*. Bruselas, 1841, 251-252.

²² “Monsieur Saxe [sic] fils a fait entendre, devant la quatrième section du Jury et la commission qu’elle s’était adjointe, un instrument nouvellement inventé par lui, et qu’il nomme *saxophone*: cet instrument paraît destiné à remplacer la contre-basse dans l’harmonie. Il n’a point figuré à l’exposition, parce qu’il n’avait pu être achevé à temps”. Vid. *Rapports du Jury et documents de l’Exposition de l’Industrie belge en 1841*. Bruselas, 1842, 298.

²³ Vid. PERROT, É.: *Revue de l’Exposition des produits de l’industrie nationale en 1841*. Bruselas, 1841, 244-249.

²⁴ Vid. “Ch. Mahillon, «Réponse à M. Sax père», in *La Belgique Musicale*, 8ème année (1847), n° 9 du 4.3.1847, p. 2.”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 52 y 263.

Victor-Charles-Borromée Mahillon (1813-1887) fue uno de los constructores de instrumentos belgas más importantes del siglo *Ottocento*. Después de una breve formación en Inglaterra, abrió (1836) su propio negocio de aerófonos de madera y metal en Bruselas con los cuales se presentaba a las exposiciones nacionales e internacionales de la época. Sus años dorados coincidieron con las décadas de 1850 y 1860, pues consiguió numerosos contratos para dotar de instrumental a las bandas del Ejército, a la par que ampliaba su catálogo con los instrumentos de percusión. Vid. DE KEYSER, I.: “La manufacture générale d’instruments de musique C. Mahillon (1836-1936)”. *Les Cahiers de la Fonderie: Revue d’Histoire Sociale et Industrielle de la Région Bruxelloise*, s.v., n.º 25 (2001), 10-13.

8 del *décret* del 25 de enero de 1817)²⁵. Además, era preferible esperar un poco; el de Dinant tenía ya su mente puesta en el Hexágono, un escenario que le aportaría más dinero, alcance y perennidad.

FIGURA 62: Tres planos de un clarinete bajo en metal en Si \flat de Adolphe Sax, ca. 1842.



FUENTE: Instrumento original perteneciente al FR-Paris-MM.

En realidad y siguiendo unas declaraciones del abogado del inventor valón²⁶, aquella ‘amarga’ medalla *de vermeil* –o segundo premio que comentábamos unas líneas atrás- fue el detonante (y excusa perfecta) para dar el salto a la principal arena artística. El representante legal aseguró que el director del Museo de la Industria de Bruselas (M. Ambroise-Marcelin Jobard) había sido una de las personas que opinaron que Adolphe Sax se mereció el más alto galardón en 1841. Y, entendemos, en un arranque de exasperación, animó a su compatriota a abandonar la capital belga donde “sería ofendido a cada paso”. Este ‘intelectual’ le sugirió a trasladarse a Francia, “país de las artes, un gran teatro, donde no encontraría las envidias” que a cada momento le asaltaban en su tierra natal. Lo que ‘casualmente’ obvió *Maître* Chaix-d’Est-Ange fueron los contactos de su cliente con la cúpula diplomática gala y unas más que probables promesas de negocio en suelo francés –asunto que de momento dejamos aparcado- entramadas por los hermanos Rumigny, Marie-Hippolyte (1784-1871) y Marie-Théodore (1789-1860),

²⁵ Vid. KINGSLEY, J-L.: *Laws and practice of all nations and governments relating to patents for inventions*. NY, 1848, 42 y 115; y PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions: including the remedies and legal proceedings in relation to patent rights*. Boston, 1837, 511.

²⁶ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux* [nº 66], 18 de marzo de 1847, 268.

embajador galo en Bruselas entre 1840 y 1848 el primero²⁷, y general el segundo, ambos unos férreos escuderos de Luis-Felipe.

Pero, no podemos olvidarnos todavía de Jobard, pues plasmaría por escrito –la segunda vez en la historia que aparecía– el sustantivo *Saxophone*²⁸, más bien haciendo referencia al nuevo clarinete contrabajo de metal que el constructor belga había diseñado (vid. Figuras 62²⁹ y 63). En realidad, esas (condescendientes y sobrecargadas) líneas emanaban de una publicación suya de 1842 relativa a la muestra parisina de 1839 que ya hemos introducido. Aunque aquel ‘sabio’ decía que la descripción que le acompañaba procedía de la prensa (“voici en quels termes en parlent les journaux”), no daba más información ni especificaba si ese llamativo epónimo con el apellido del inventor y el sufijo griego “fono” lo había acuñado el propio autor o, probablemente, los periodistas.

2.3 Profeta en tierra ajena (con ayuda).

2.3.1 Mi amigo el rey o París 1844.

De todas maneras, pronto tendremos información más viable y contrastada, puesto que el empresario dinantés ya había asentado su actividad en la capital del Sena y comenzaba su escalada profesional. Es más, la recién creada (1843) “Sax et Compagnie” se dio a conocer oficialmente al año siguiente (1844) en la décima Exposición de la Industria que organizaba el país galo desde 1798. El valón compitió simultáneamente en las categorías de viento-madera y metal contra otros 16 fabricantes y obtuvo –gracias a una trompeta con pistones, un bugle y un *clavicor*– una de las dos medallas de plata que se concedieron en la mencionada disciplina de latón³⁰. En realidad, el belga presentó más instrumentos³¹, incluido el saxofón que, ‘curiosamente’, no despertó gran interés; un hecho que nos abstenemos todavía de interpretar. Además, el informe del jurado lo confundió y/o identificó con clarinete contrabajo, proporcionándole, no obstante, halagos

²⁷ Vid. DESCHAMPS, H-T.: *La Belgique devant la France de juillet: l’opinion et l’attitude françaises de 1839 a 1848*. Ginebra, 1956, 28-30.

²⁸ “M. Sax fils vient d’inventer une clarinette contre-basse en cuivre; après le tonnerre [una suerte de cilindro hueco o continente con una lámina metálica que ‘imita’ el sonido de una tormenta y sus truenos], c’est bien la plus puissante basse qui existe; ses sons ronds, pleins, vibrants, remplissent entièrement l’oreille et satisferont l’appétit musicale le plus glouton; ce n’est plus un filet, au ruisseau, c’est un fleuve d’harmonie qui coule à pleins bords. Le *Saxophone* [sic] est le Niagara du son”. Vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l’exposition de 1839*, vol. 2. Bruselas/París, 1842, 154.

²⁹ En este caso, podemos observar un ejemplar bajo que también nos sirve de referencia. (También cabe la posibilidad –nosotros apostaríamos por ello– de que aquel funcionario confundiera los dos registros y en verdad se tratara de un bajo, y no de otro más profundo).

³⁰ Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1844, 559. Ya lo encuadraremos y conoceremos mejor en el apartado venidero-, pero el *clavicor* es un instrumento de metal que fue patentado el 22 de mayo de 1838 por J-A. Guichard que, por cierto, fue el otro galardonado con la segunda distinción.

³¹ Según un inventario paralelo –vid. *Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l’exposition quinquennale de 1844*, París, 1844, 210–, los artículos fueron “cornetas de válvulas y compensador de su invención (*à cylindre et compensateur de son invention*), trompetas, trompas, cornetas [entendemos, ordinarias], bajos (*basses*) [o instrumentos de metal de registro grave], contra-bajos [id., pero más profundos], oficleides-Sax con válvulas y ordinarios (*ophicléides à cylindres Sax et ordinaires*), clarinetes, contra-bajos (*contre-basses*) [entendemos, de clarinetes?], altos (*altos*) [metales de tesitura media?], diferentes sistemas-Sax y ordinarios [entendemos, de clarinetes?], flautas y clarinetes Boehm y antiguos (*flûtes et clarinettes Boehm et anciennes*). Saxofones, fagots, bajos y tenor (?) (*basses et ténor*), etc.”.

muy genéricos³². Aquellas líneas tan condescendientes e insustanciales fueron redactadas por M. [Nicolas] Savart (*rapporteur*) –un especialista al que conoceremos mejor en el siguiente apartado-, quien formó parte del comité evaluador compuesto por MM. Pouillet (presidente), Delamorinière, Gambey, Mathieu, Oliver y el barón Séguier, los cuales contaron con el asesoramiento (músicos) de MM. Auber, Habeneck *aîné* y Galay [sic]³³.

FIGURA 63: Clarinete contrabajo de Adolphe Sax –ejemplar que no ha sobrevivido-, procedente del stand de la Exhibición Internacional de Londres de 1851.



FUENTE: Elaboración propia (captura de pantalla con efecto zoom) a partir de <<https://www.rct.uk/collection/2800045/the-great-exhibition-1851-musical-instruments-by-sax>> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Un estudio paralelo acreditado también citaba al saxofón entre todos los ingenios que el empresario belga había presentado, apuntando asimismo su principal cometido – reforzar los graves (*pour renforcer les contre-basses*)³⁴-. Además, se añadía que, “a pesar de su potencia (*puissance*)”, esa herramienta artística podía producir con dulzura notas

³² “Ces artistes [Adolphe Sax y sus asociados] sont en outre les inventeurs d’une clarinette contre-basse, à laquelle ils ont donné le nom de *saxophone* [sic], et qui s’est fait remarquer par la justesse et la beauté des sons. Cet instrument pourrait trouver place dans nos orchestres et y produire des effets nouveaux”. Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844*, op. cit., 562.

La prensa generalista de principios de ese año, en boca de Théophile Gautier, –vid. *La Presse*, 5 de febrero de 1844, 3- señalaba que el inventor estaba trabajando en él y que el instrumento todavía no estaba bien acabado (“Le saxophone suroit, qui n’est point encore cependant parvenu au point de perfection où l’habile facteur compte le porter, est d’un caractère grandiose et religieux”).

³³ Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844*, op. cit., 421 y 529-530.

Auber y Habeneck son ampliamente conocidos –director del Conservatorio el primero; influyente violinista y director de orquesta el segundo-; el que queda, pensamos, era de Jacques-François Gallay (1775-1864), profesor de trompa natural –desde 1842- en el centro docente que acabamos de apuntar y que disfrutaba de una gran influencia, también como compositor de su instrumento. Vid. SCOTT, A.: “Jacques-François Gallay. Playing on the Edge”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 198-214.

³⁴ Vid. BURAT, J.: *Exposition de l’industrie française. Année 1844. Description méthodique*, tomo 2. [París, 1844,] 54.

agudas (*élevées*) propias de contornos melódicos y expresivos. Estas apreciaciones tan encorsetadas –los instrumentos profundos ofrecen igualmente discursos líricos muy interesantes- se completaban con la percepción (“comme tout ce qui es nouveau, comme tout ce qui change les habitudes”) de que los metales y el nuevo advenedizo del constructor dinantés iban a enfrentarse a las férreas oposiciones de fabricantes, artistas e, incluso, orquestas.

Afortunadamente, otro autor –que adquirirá mucha importancia en el próximo capítulo (Nicolas Boquillon)- asentaba un esclarecedor e importante detalle en una revista ‘científica’ de ese año. Según aquel técnico, el inventor belga había aportado a la cita de 1844 “una serie de clarinetes entre los que se encuentra el *saxophone* [sic] o clarinete contrabajo, cuyos sonidos son de una gran pureza y recorren una escala [o ámbito] considerable”. Igualmente, especificaba, “M. Sax obtiene las octavas superiores por medio de un pequeño agujero situado cerca de la boquilla del instrumento que se abre o cierra por medio de una llave”³⁵. Como ya hemos explicado³⁶, las propiedades morfológicas –básicamente la conicidad del tubo- hacen que el saxofón octave, mientras que los clarinetes (cilíndricos) suben a la duodécima por el efecto la misma extensión digital. Por tanto, en aquel caso, si damos crédito a la descripción de Boquillon, estamos ante un verdadero saxofón y no un clarinete, aunque él los identifique como iguales.

El único apoyo visual de aquella exhibición relativo al inventor de Dinant es de otra revista (vid. Figura 64) y se trataba de una “Sax Tromba”, un clarinete bajo y otros dos metales con pistones. La espartana descripción que acompañaba esos grabados decía que el relicario de los productos del belga completaba una “formación musical militar completa: bugles con cilindros, trompetas grandes y pequeñas, un nuevo fagot, flauta, clarinete bajo y contrabajo y, principalmente, el saxofón, [una] verdadera creación [sic]”, sin ningún otro detalle al respecto. Posteriormente, el periodista citaba otros enseres (*le saxotromba* [sic], cornetas y trombones) y felicitaba al empresario valón por su trabajo³⁷.

Hubiera sido de agradecer que Berlioz –que también se vistió de reportero para el *Journal des Débats*- nos ofreciera un poco más de información en su artículo “Exposition de l’industrie. Instruments de musique”. Pero, simplemente, se dedicó a mentar la excelencia de los clarinetes bajos, demás metales y el saxofón, sobre los que no se le ocurría nada más que decir (*que je ne saurais trouver de nouvelles louanges à leur donner*)³⁸. Suponemos que, en lo que se refiere al último, el autor de la *Sinfonía fantástica* se refería a su entrada del 12 de junio 1842 cuando describió uno de los prototipos³⁹ o de su convocatoria en un sexteto (*Chant Sacré*) en febrero de ese año para un concierto en

³⁵ “Je citerai entre autres une série de clarinettes parmi lesquelles se trouve le *saxophone*, ou clarinette contre-basse dont les sons d’une grande pureté, parcourent une échelle considérable. M. Sax obtient les octaves supérieures au moyen d’un très petit trou placé près du bec de l’instrument et qui se bouche ou se débouche par l’intermédiaire d’une clef”. Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1 (2ª serie). París, 1844, 426-429. El artículo sobre los instrumentos de música está dentro de los “Études techniques sur l’exposition des produits de l’industrie française en 1844” y lo firmaba N. Boquillon, “bibliothécaire du Conservatoire des arts et métiers”.

³⁶ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 107, 111, 129, 133, 156-158, 164-166, etc.

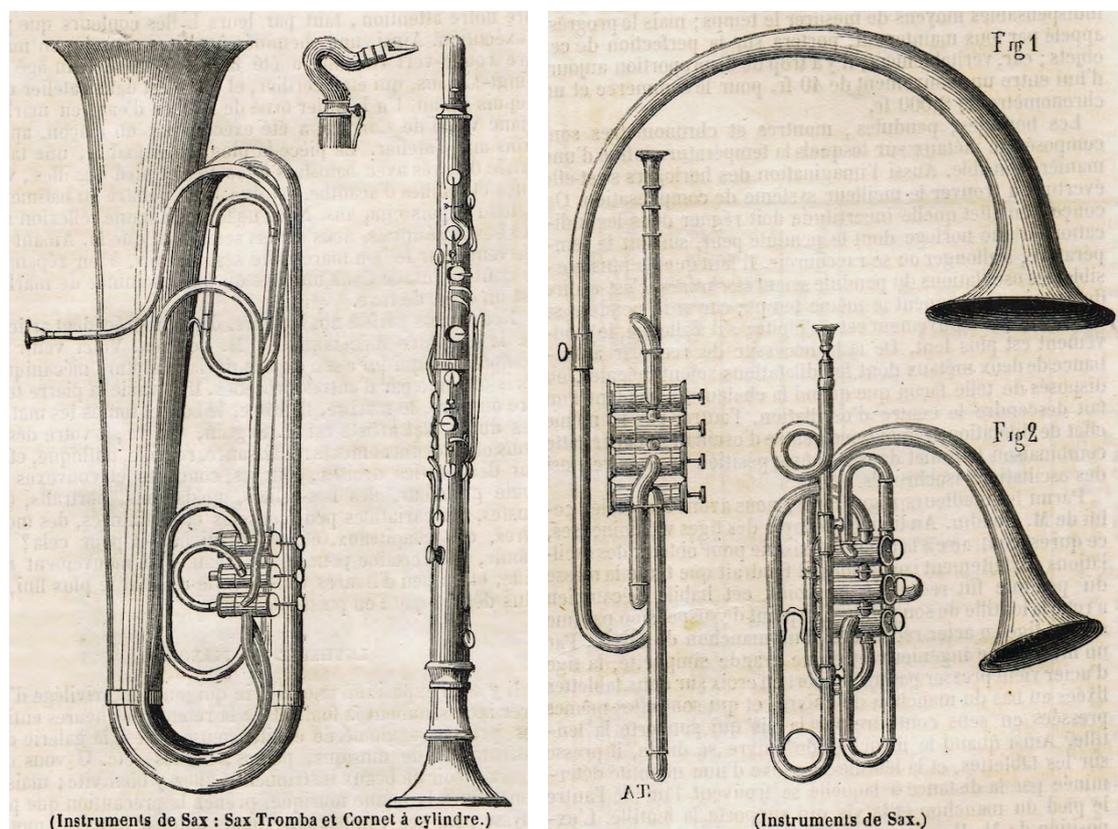
³⁷ Vid. *L’Illustration*, 4 de julio de 1844, 297.

³⁸ Vid. *Journal des Débats*, 23 de julio de 1844, 2.

³⁹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 160-161 y *Journal des Débats*, 12 junio 1842, 3.

la sala Herz⁴⁰. De todas maneras, aprovechó la ocasión para promocionar al inventor, pues según él, Adolphe Sax ya tenía encargos provenientes de América y de “lointaines” colonias francesas, sin dejar de mentar como clientes a los Distin, un afamado quinteto inglés de viento que estaba de moda y al que volveremos ahora.

FIGURA 64: Representación iconográfica de los instrumentos que Adolphe Sax exhibió en la Feria nacional gala de 1844.



FUENTE: *L'Illustration*, 4 de julio de 1844, 296.

No obstante, las valoraciones positivas no fueron unánimes, especialmente desde el flanco de sus *confrères* de profesión que seguramente veían al belga como una amenaza⁴¹. Desde la distancia de la siguiente feria, el conde de Pontécoulant comentaba que aquellos empresarios manifestaron que los instrumentos del belga estaban contruidos sobre una teoría falsa y los resultados eran malos (*ils les déclarèrent construits sur une théorie fausse, et dont les résultats devaient être nuls*). En relación al saxofón, añadía, las reacciones fueron aun peores (*mais quand ils virent le saxophone ce fut bien pis*), ya que se echaron a reír a espaldas de Adolphe Sax y vertieron sobre su invento todo tipo de burlas (*plaisanteries*), tildándolo de impracticable, intocable y de otras tantas extravagancias (*drôleries*). Siguiendo aquel relato más bien prosélito, la

⁴⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 161-162, *La France musicale*, 11 febrero 1844, 46 y *RGMP*, 11 febrero 1844, 43.

⁴¹ Aquella captación seguiría presente e *in crescendo* a lo largo de las dos siguientes décadas como comprobaremos en el próximo apartado. Sin embargo, preferimos no ir tan lejos y recoger un comentario con sorna de H. Blanchard en prensa apenas un par de años después –id., 25 de enero de 1846, 29– que ilustra ese antagonismo y en el que informador, haciéndose eco de un pasado concierto *chez Sax*, apostillaba que los instrumentos del dinantés no dejaban dormir a sus rivales (“Dimanche passé, la rue Neuve-Saint-Georges a retenti des sons guerriers de la trompette et des sax-horns [sic], qui empêchent de dormir tous les facteurs rivaux”).

reacción del dinantés fue lanzarles un desafío, el de crear un instrumento similar al suyo –el saxofón- por el que, señalaba, aun no había tomado ninguna patente. Les daba hasta un año para que construyeran un ejemplar cuyos “sonidos fueran cromáticos del agudo al grave, llenos de fuerza y [a la vez] con mucha dulzura (*vous entendez ses sons marchant chromatiquement, de l'aigu au grave avec une grande force ou avec beaucoup de douceur*)”. Finalmente, aquel militar, musicólogo y periodista glosaba –con lenguaje sarcástico- que “los abejorros (*frelons*) de la factura instrumental zumbaron (*bourdonnèrent*) mucho sin producir nada y, 15 meses después, M. Sax protegió su saxofón”⁴².

Fuera de cuestiones organológicas y desde el prisma práctico que estamos utilizando, merece destacarse que la muestra de París de 1844, celebrada entre el primero de mayo y el 30 de junio, fue la última que se hizo bajo la antigua ley de patentes de 1791. Aunque posteriormente explicaremos con profundidad esta última normativa en contraposición a la siguiente –del 5 de julio de 1844-, podemos adelantar que los franceses se estaban afanando por convertirse en un país referente que buscaba utilizar las exposiciones no solo como escaparate internacional de sus virtudes estéticas, sino más bien como motivación para el despegue definitivo de su actividad fabril interior. El propio ministro de Agricultura y Comercio firmó el 15 de diciembre de 1843 una circular –su tercera- para que los jueces aplicaran un enfoque funcional en sus evaluaciones. Literalmente, se instaba –ya se intentó imprimir cinco años antes (1839)- a mantener el “valor industrial y comercial de los productos” como una distinción referente para otorgar las medallas. Asimismo, el aviso subrayaba que el “precio es uno de los principales elementos de la perfección”⁴³ y la “utilidad es la medida más verdadera del valor de las cosas”⁴⁴.

No obstante, quizá lo más significativo de la exposición de 1844 fue la toma de contacto –que posteriormente se cristalizaría en protección indirecta- entre Adolphe Sax y Luis-Felipe. El de Orleans, conducido seguramente por Rumigny que formaba parte de su comitiva, se acercó a la vitrina del valón y despachó con él. Según la prensa, “el rey, la reina, el duque de Nemours y el príncipe de Joinville visitaron la Exposición. Sus Majestades, conducidas por el ministro de Comercio [Laurent Cunin-Gridaine], manifestaron su satisfacción al conocer los nuevos instrumentos de M. Sax, llamados a hacer una revolución en las bandas militares y orquestas. El ingenioso inventor, asistido por M. Distin, improvisó un concierto del que los monarcas testimoniaron su más completa satisfacción. El rey mantuvo una calurosa conversación con los Distin y felicitó a M. Sax por sus interesantes descubrimientos”⁴⁵. Paralelamente y un poco después, el

⁴² Vid. *La France musicale*, 5 de agosto de 1849, 240-241.

⁴³ El informe del jurado solamente nos obsequia con los datos comerciales de dos fabricantes de aerófonos, M. Guichard y los hermanos Hérouard, de La Couture, Eure, cerca de Lille. Estos últimos darían trabajo a 40 obreros y ofrecían vientos-maderas “a precios muy bajos (*à des prix très-bas*), por ejemplo, flautas de cinco llaves en plata (*en argent*), bien confeccionadas, por 30fr”. Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., 565.

⁴⁴ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 1. París, 1844, xxii.

⁴⁵ Vid. *RGMP*, 2 de junio de 1844, 195.

Escudier, que escribía para otra revista, se limitó a citar a varios constructores (“Kriegelstein et Plantade, Rinaldi, Henri Herz, Debain, Daublaine et Callinet, Boisselot de Marseille, Martin frères, Cavaillé-Coll, Bell, Mercier, Leroux, Guérin, Jacquemin, Moulé, Alexandre, Roger, Adolphe Sax, etc.”), para todos los cuales el rey encontró palabras de elogio (*et pour chacun d'eux il a trouvé de nouvelles expressions d'éloges*). Vid. *La France musicale*, 2 de junio de 1844, 173. No obstante, en la página siguiente –sección

propio Georges Kastner apuntó que “el rey y los príncipes, interesados verdaderamente en todo lo que concernía al Ejército, tuvieron frecuentes entrevistas sobre este asunto [música militar] con el general Rumigny⁴⁶. En estas conversaciones, retomadas en un entorno más tranquilo (*renouvelées dans l'intimité*), se insistía en la idea de concebir un modelo digno de la nación francesa”⁴⁷. Además, el compositor y teórico de Estrasburgo apuntaba que Su Alteza el duque de Montpensier hizo el honor de visitar los talleres del belga y asistir a una demostración de sus nuevos instrumentos, lo cual nos hace preguntarnos cuál era el motivo e interés de la monarquía orleanista –y de su círculo de amistades- en este tipo de negocios.

Evidentemente, no descartamos completamente su implicación como inversores, pero antes de conocer una hipótesis más plausible que iremos desgarrando en este y otros apartados –desgastar a unos peligrosos comerciantes de instrumentos simpatizantes de la causa republicana-, nos interesa más apuntar la contrapartida para Adolphe Sax. Si nos permitimos trasladarnos hacia adelante unos cuantos meses, encontramos la prueba definitiva de aquel abrigo; concretamente, en los prolegómenos del concurso de bandas del Campo de Marte (1845). El mes anterior a aquella batalla, la prensa dejaba implícita la predisposición del monarca ante el duelo musical e, incluso, parecía que estaba haciendo campaña a su favor. Según la *RGMP*, el inventor belga debió entrevistarse y ofrecer varias muestras e intervenciones de sus instrumentos al ministro de la Guerra –huelga decir, el mariscal y duque de Dalmacia, Jean-de-Dieu Soult- y este último trasladó su satisfacción al rey (“et ce dernier ayant rapporté au roi la vive satisfaction que lui avait causé”). El soberano quiso conocerlos de primera mano y les convocó a palacio (“M. Sax a été mandé dimanche au château avec son orchestre”) donde se interpretaron tres obras en presencia de toda la familia real, que se quedó encantada. El valón, “bajo los deseos del rey –*sur le désir du roi*-, tocó otros de sus instrumentos” y charló con el monarca sobre los procesos de fabricación que empleaba, quedando este muy complacido. El dignatario también felicitó a M. Fessy, director de la banda (*orchestre*), y a MM. Arban y Kresser, los principales ejecutantes. Su Alteza Madame Adélaïde, así como el duque de Nemours se dirigieron también al dinantés “de la forma más complaciente (*flatteuse*)”. Por último y, para ‘adornar’ un poco más la noticia, se decía que, “cuando el rey estaba saliendo de la sala, [este] volvió a entrar y pidió al ministro de la Guerra que se interpretara uno de los fragmentos precedentemente ejecutados; deseo que le fue concedido inmediatamente [sic]”⁴⁸.

Posteriormente y una vez adoptados por normativa (19 de agosto de 1845) los nuevos metales del belga en los regimientos franceses, el rey seguiría alabando “el excelente efecto que produjo la [banda de música] del 9º de dragones, la primera

de “Novedades”- se apuntaba ese acercamiento más dilatado de Luis-Felipe y sus dotes de políglota (*Le roi s'est long-temps [sic] entretenu, en anglais, avec MM. Distin, et a félicité M. A. Sax sur ses intéressantes découvertes*).

⁴⁶ Según Pontécoulant y sin precisar fechas, también el ministro de la Guerra había quedado maravillado (*émerveillé*) escuchando a los Distin, lo que le animó a tomar mayor implicación en las quejas que le llegaban a propósito de la mala composición instrumental de los regimientos artísticos (*il avait en portefeuille tant de réclamations contre la mauvaise composition des musiques militaires, qu'il voulut enfin mettre un terme*). Vid. *La France musicale*, 5 de agosto de 1849, 240-241.

⁴⁷ Vid. KASTNER, G.: *Manuel de musique militaire*. París, 1848, 249-250.

⁴⁸ Vid. *RGMP*, 2 de marzo de 1845, 70. La crónica apunta que el belga se trajo un ensamble de 10 metales –ningún saxofón-, a saber, dos trompetas de cilindros y 8 sax-horns [sic] (un soprano, dos tenor-contraltos, dos tenores, un bajo-tenor, un bajo y un contrabajo).

organizada según el sistema de M. Sax, compuesta únicamente por sus instrumentos”⁴⁹. Y, pocos meses antes de su abdicación, Luis-Felipe volvía a salir en prensa y reconocer la “superioridad” [sic] de la agrupación musical militar piloto que había sido diseñada por el ministro de la Guerra y que amenizaba su cena en Neuilly. Según la crónica, el de Orleans se quedó sorprendido con el encanto (*charme*) “de un instrumento cuyo timbre le era totalmente desconocido” y que resultó ser el saxofón, recibiendo este su parte de publicidad que hasta ese momento no se le había dado.

Aquel último apunte proviene de boca de Berlioz que, esta vez sí, dedica tres párrafos a Adolphe Sax en un artículo triple (“Nouvelle salle de concerts de M. Barthélemy. Sax et ses instrumens [sic]. Enseignement choral de Pastou”) en el que nos especifica que el grupo que se desplazó a esa entonces comuna limítrofe de París fue el 45º de línea, conducido por M. Ducler. Además de mentar la anécdota con el saxofón, lo interesante del compositor de La Côte-Saint-André fue que recogió otra lisonja del monarca hacia el empresario dinantés, aduciendo que a su paso por Amiens y de vuelta a su castillo d’Eu, Luis-Felipe destacó la agrupación de caballería del 9º regimiento de los húsares (*le Roi remarqua également la musique de cavalerie du 9º de hussards, toujours organisée avec les instrumens [sic] de Sax*) e incluso hizo venir a su presencia al director, M. Binon, para felicitarle⁵⁰.

Aunque el célebre quinteto inglés de metales de los Distin –vid. Figura 65– que antes mencionamos está fuera de la órbita de nuestro estudio, merece la pena reflotarlos por dos razones. La primera, porque nos sirven de ejemplo para relacionar a las exposiciones con la creación de contactos y negocios, ya que fueron los únicos agentes de Adolphe Sax en Londres desde 1845 hasta 1850 o 1851, o incluso quizá 1853⁵¹.

Siguiendo una entrevista tardía (7 de agosto de 1881) en *The New York Times*, Henry, el hermano más activo de los Distin y futuro propietario de la firma, comentaba que su padre y director del grupo (John) viajó a París con sus hijos para aprovechar una contratación (*engagement*) que les aseguraba 3.000fr por 7 actuaciones a la semana durante un mes. Una vez concluido su compromiso, el quinteto participó en otra función protagonizada por un gran cantante (*a famous singer*) y el propio Henry se interesó por

⁴⁹ Vid. Id., 22 de marzo de 1846, 95.

Cuatro años más tarde y ya con Luis-Felipe fuera del poder (vid. *Le Ménestrel*, 1 de septiembre de 1850, 1), esta legión artística volvería a aparecer de forma destacada en una fiesta al aire libre en el parque de Asnières donde tomaron parte sociedades literarias, artísticas e industriales en una especie de hermanamiento. Con una convocatoria que atrajo a más de 20.000 personas, el periodista apuntaba música de Adolphe Adam y la formación “del 9º de dragones, organizada enteramente según el sistema Sax y compuesta por sus instrumentos”, amén de bandas de otros países (Bélgica, provincias renanas, holandesas, etc.).

⁵⁰ Vid. *Journal des Débats*, 12 de octubre de 1847, 2. Berlioz también apuntó que el saxofón tenía hueco (8 meses llevaba, según él) en el *Gymnase Musical Militaire* –una academia militar de la que ya hemos hablado– y conseguía destacar en los exámenes. Además y aprovechando su alocución, seguía exaltando a Adolphe Sax (“ingénieux et infatigable artiste” le decía, entre otros piropos) y le animaba a adentrarse en los instrumentos de percusión.

⁵¹ Vid. HERBERT, T.: *The British brass band: a musical and social history*. NY, 2000, 171 y MITROULIA, E.: *France and Britain: crossroads of brass instrument making*, comunicación dentro del marco de la conferencia “Making the British Sound” que albergó *The University of Edinburgh* y el *Horniman Museum* en la capital escocesa y en Londres entre el 6 y el 11 de julio de 2009.

No se tiene constancia de los términos concretos de ese acuerdo, pero han sobrevivido cinco saxhorns, tres de ellos que los relacionan completamente. Vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 11 de noviembre de 2019).

un instrumento que llevaba uno de los músicos de acompañamiento –y que el periodista americano llamó erróneamente *saxophone*-. El dueño del utensilio de música en cuestión le dio las señas de su fabricante (Adolphe Sax) para que fueran a buscarlo y entrevistarle (*We will go to him early tomorrow morning*). Cuando se encontraron con el inventor, este apenas les pudo mostrar unos cuantos ejemplares, ya que en ese momento solo “había completado tres instrumentos como modelos –un soprano en Mi, un contralto en Si \flat y un alto en Mi \flat -, ninguno para la vender”. Sin embargo el intérprete británico llegó a un acuerdo de préstamo (*loan*) con el de Bélgica para que sus hermanos pudieran probarlos con tranquilidad en el hotel y se entusiasmaron con ellos. Más adelante, convencieron al constructor para que les fabricase cinco ejemplares “con el mismo principio” y cuando cogieron suficiente práctica con ellos, intensificaron sus conciertos en París y el resto de Europa, cosechando numerosos éxitos⁵².

FIGURA 65: Grabado del quinteto de metales de los Distin, ca. 1845.



FUENTE: Litografía original de Charles Bagniet (ca. 1845) de la colección particular de Arnold Myers y rep. en MITROULIA, E. y MYERS, A.: “The Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874”. *Scottish Music Review*, vol. 2, n° 1 (2011), 1.

Este relato parece tener cierta veracidad a tenor de lo que comentaba Kastner en su *Manuel* cuando apuntó que aquella familia “desembarcó en Francia con la intención de darse a conocer y conseguir fortuna y nombre”. Sin embargo, no obtuvieron el éxito previsto con “instrumentos del antiguo sistema”, a saber, cornetas de pistones, trompetas de llaves y trombones. Y, a consecuencia de ese fracaso (*échec*) –que habría que atribuir a la pobreza de los medios de ejecución y en ningún caso a la pericia de los artistas, decía-, “MM. Distin temieron pasar desapercibidos”. Sin embargo, cuando adoptaron los instrumentos del valón, “la suerte les cambió (*ils trouvèrent bientôt une veine favorable*)” y “retomaron nuevamente sus actuaciones en 1844, obteniendo esta vez, un éxito inmenso”⁵³. Una de esas últimas intervenciones, seguramente organizada a conciencia

⁵² Vid. *The New York Times*, 7 de agosto de 1881, 10.

⁵³ Vid. KASTNER, G.: *Manuel de musique militaire*, op. cit., 248-249.

por Adolphe Sax, tuvo que ser el concierto “improvisado” que el valón ofreció a Luis-Felipe y la comitiva real en el marco de la exposición de 1844.

Sin embargo, aquella asociación comercial a la que nos referíamos antes se fracturó cuando los Distin emprendieron una aventura empresarial más ambiciosa al fabricar y distribuir instrumentos por cuenta propia⁵⁴. El hagiógrafo del empresario dinantés también narró a su manera este episodio y la posterior ‘traición’ (*La famille Distin est aujourd’hui dispersée. L’un de ces messieurs a ouvert, à Londres, une fabrique d’instruments et confectionne ouvertement ou fait venir de Paris des instruments de Sax, produits de la contrefaçon*) al inventor belga⁵⁵. Sea como fuere, el quinteto británico – posteriormente cuarteto, ya que uno de los hermanos murió en 1848- y sus miembros por separado, solían aparecer de vez en cuando en la prensa musical especializada que se hacía eco de sus éxitos profesionales –y beneplácitos reales- que llegaban a escucharse incluso desde los Estados Unidos o el Canadá. Antes de intervenir en la feria de 1844, el grupo ofreció “une brillante sérénade” para MM. Berlioz y Liszt en Baden. El propio director del evento, M. Benazet –responsable, por cierto, del establecimiento termal-, resaltó la meritoria factura en la elaboración de los instrumentos del joven belga al que auguraba un futuro prometedor⁵⁶.

Otra entrada de los rotativos galos informaba con un titular muy explícito (*La familia Distin y los saxhorns en Alemania*) que el afamado quinteto había actuado delante de reyes y de maestros de capilla. Además, en Brunswick, se habían interesado por aquellos instrumentos para introducirlos en las bandas del Ejército de ese *Land* teutón, lo cual nos resulta dudoso. La noticia apuntaba igualmente que habían tenido mucho éxito en Berlín, donde fueron recibidos por los monarcas y otros miembros de la aristocracia (el príncipe y la princesa de Prusia, el príncipe Carl, el príncipe Albrecht, el príncipe heredero y la princesa de Baviera, el gran duque de Hesse, la gran duquesa de Mecklembourg-Strelitz, la princesa Carolina de Hesse-Cassel, el príncipe Adalbert, el príncipe Ratzivil, etc.). Posteriormente y encantados por su música, repitieron actuación (*concert spécial*) en el palacio de Charlottenburg, a las afueras de la metrópoli, donde estaban invitadas todas las “personas notables de la capital”⁵⁷.

Por último y ya en el Nuevo Mundo, los medios reproducían que los Distin habían dado un exitoso concierto –literalmente, “habían hecho furor”- en Nueva York ante 3.000 personas con los metales del constructor belga⁵⁸. Otra revista recogía esa noticia – colaborando con esa publicidad implícita del contenido (*où ils ont fait connaître les*

⁵⁴ Según un organólogo inglés (vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 90-91), la firma de los Distin proveyó al Ejército británico (*Instrument Maker to Her Majesty’s Army & Navy*) entre 1851 y 1862, dando trabajo a 50 obreros. Posteriormente y después de infructuosas inversiones, vendieron su fábrica (1868) a Boosey y se mudaron a USA donde, con nuevos socios, intentaron reflotar un negocio que no logró cristalizar.

De todas maneras, para ampliar información sobre esta familia entre la relativamente abundante bibliografía, tenemos, entre otros, MITROULIA, E. y MYERS, A.: “The Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874”. *Scottish Music Review*, vol. 2, nº 1 (2011), 1-17 o FARR, R.: “The Distin as Manufacturers”, en *The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th-Century Britain*. Newcastle, 2013, 117-169.

⁵⁵ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 53-55.

⁵⁶ Vid. *RGMP*, 26 de mayo de 1844, 186.

⁵⁷ Vid. Id., 19 de abril de 1846, 125 y *Le Ménestrel*, 26 de abril de 1846, 3.

⁵⁸ Vid. Id., 1 de julio de 1849, 3.

instruments de Sax)- y añadía que la *tournée* les llevaría ahora al Canadá y posteriormente regresarían a Inglaterra para descansar⁵⁹.

FIGURA 66: “The Maineville [Ohio] Sax Horn Band” (ca. 1860), según reza explícitamente el costado de la carroza.



FUENTE: HAZEN, M-H. y HAZEN, R-M.: *The Music Men*. Washington/Londres, 1987, 87, y estos de la Cincinnati Historical Society.

No obstante, lo más significativo para nosotros –que coincide con la segunda de las razones a las que nos referíamos antes respecto al binomio de exposiciones y negocios que este grupo de músicos diseminó el vocablo *saxhorn* por todo occidente (vid. Figura 66). A efectos prácticos, servía para asentar el nombre del instrumento –del que hablaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo- y dar celebridad a su constructor, sinergia de dos de los objetivos de Adolphe Sax.

2.3.2 Éxito nacional o París 1849.

La siguiente cita quinquenal francesa con respecto a las exhibiciones y la industria tendría lugar en 1849. Durante esos cinco años de margen con la anterior no fueron pocos los intensos –y a veces amargos- avatares que el inventor dinantés sorteó. Sin ir más lejos, en 1845 tuvo que hacer frente a los preparativos del concurso de bandas de música en el Campo de Marte, episodio ya hemos citado⁶⁰ y que seguiremos desarrollando para explorar sus múltiples dimensiones. Pese al estrés, los instrumentos del belga y, por ende, sus ideas y objetivos, ganaron la primera batalla y dejaron rezagados al resto de factores enemigos. El Ministerio de la Guerra ordenó en septiembre de ese último año la reconversión progresiva de las formaciones artísticas militares en las que a partir de ese

⁵⁹ Vid. *La France musicale*, 29 de julio de 1849, 236.

Por su lado, Berlioz se preguntaba que “quién hubiera pensado, hacía 8 años, que instrumentos franceses tocados por [instrumentistas] ingleses dieran la vuelta al mundo (*feraient ainsi le tour du monde*) cosechando tantos aplausos”. Vid. *Journal des Débats*, 21 de agosto de 1849, 2.

⁶⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 163-164.

momento cabrían saxhorns, saxotrombas, saxofones y demás metales y maderas “système-Sax” [sic]. El siguiente paso lógico fue proteger esos utensilios con patentes de invención de 15 años, como la del 13 de octubre de 1845 para la saxotromba –la cual, como veremos en el siguiente capítulo, se había parcialmente ‘trampeado’ para que cupiesen los saxhorns, a los que les quedaban menos de tres años de amparo- y, por supuesto, la del saxofón (21 de marzo de 1846). Sin embargo, debajo de esa aparente bonanza y otros premios menores, más de 30 constructores⁶¹ –y otros tantos intereses fácticos- preparaban una compleja y densa querrela judicial contra el propio Adolphe Sax y sus documentos que comenzaría el día de año nuevo de 1847. El de Wallonia se resistiría a ser desbancado y en ese mismo año logró ser nombrado responsable de la fanfarria de la Ópera (*engagé comme chef de fanfare responsable des musiciens externes à l’Opéra*)⁶², si bien un puesto exento de demasiado peso específico, pero, sin lugar a dudas, muy estratégico. Al año siguiente (1848), las convulsiones políticas y sociales que todos conocemos acabaron por suprimir los instrumentos del de Dinant en los regimientos militares y, lo que no era menos importante, acorralarle en los juzgados, episodio que desarrollaremos en el próximo capítulo. Empero, mientras se reestablecía el ‘orden’ y los presumibles aliados del belga retomaban sus posiciones –más o menos impermeables a la revolución política-, Adolphe Sax se esforzaba por dar una imagen de normalidad y fuerza en sus debates judiciales, a la par de prepararse para la siguiente cita expositiva.

TABLA 4: Esquema participativo de las 11 primeras ferias nacionales francesas (1789-1849).

Nº de orden	Año de celebración	Duración de la feria en días	Lugar	Nº de participantes	Nº de premios
1	1789	3	Campo de Marte	110	23
2	1801	6	Louvre	229	80
3	1802	7	Louvre	540	254
4	1806	24	Explanada de los Inválidos	1.422	610
5	1819	35	Louvre	1.662	869
6	1823	50	Louvre	1.642	1.091
7	1827	52	Louvre	1.695	1.254
8	1834	60	Plaza de la Concordia	2.447	1.785
9	1839	60	Campos Elíseos	3.281	2.305
10	1844	60	Campos Elíseos	3.960	3.253
11	1849	60	Campos Elíseos	4.494	3.738

FUENTE: Elaboración propia a partir de <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/sm_pdf/1-Expo%20avant%201850.pdf> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Con la Exhibición Nacional de 1849 se volverían a repetir los propósitos de despegue fabril galo, a la par que el Gobierno hacía su particular recopilación de datos⁶³.

⁶¹ Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d’Instruments de musique militaire de France, adressée à Monsieur le Ministre de la Guerre, sur la Commission nommée pour l’examen des nouveaux instruments*. París, [Typographie et Lithographie de A. Appert,] s.d. [1845], s.p. [1-2].

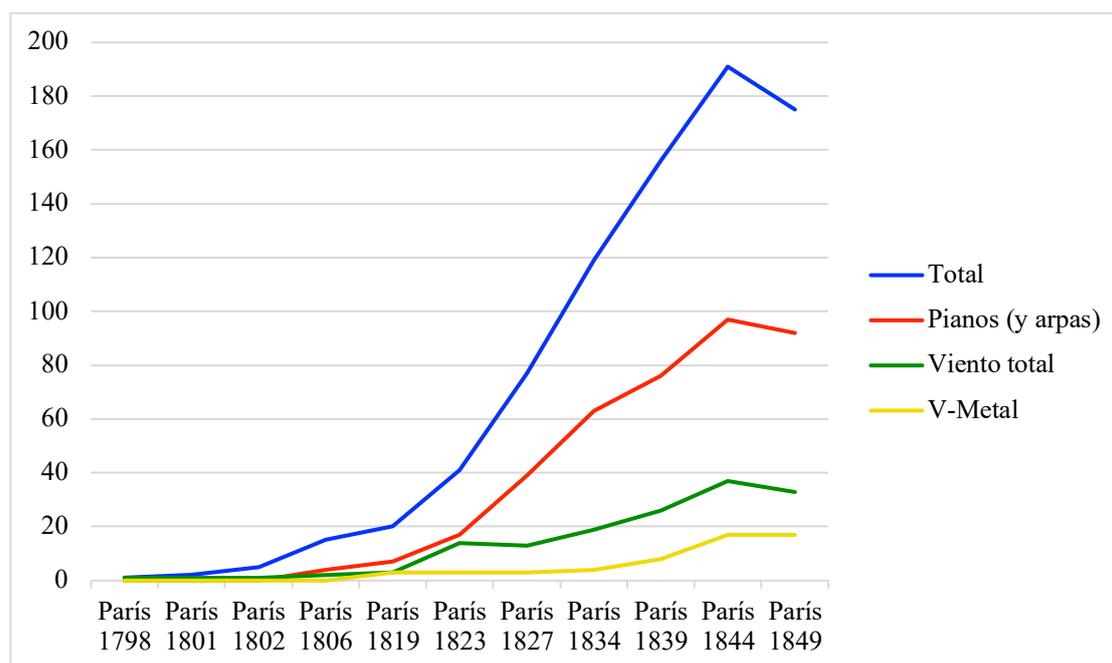
⁶² Vid. <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/01026c93>> (con acceso el 4 de agosto de 2018).

⁶³ Las exposiciones también servían como censos de la actividad industrial y para recabar información detallada y precisa sobre el estado y cantidad de las manufacturas galas, al menos de las importantes. Aquellos que tomaron parte en la cita en 1844 debieron adjuntar con su registro de inscripción otros datos, como el de la “naturaleza” de su industria, el lugar y fecha de fundación de la firma, el número de obreros

De nuevo, el ministro de Agricultura y Comercio instó al prefecto de cada departamento para admitir en concurso solamente los “productos serios” y artículos que “tengan una verdadera importancia”⁶⁴.

Aquella feria se celebró entre los meses de junio y julio en el *Grand Carré des jeux aux Champs Élysées* donde, de un total de 4.494 participantes (vid. Tabla 4), 162 estaban relacionados con la música y 15 de ellos eran constructores de viento-metal (vid. Figura 67). La mayoría de estos personajes (Raoux, Labbaye, Michaud, Gautrot, Halary, etc.) no solo competían ‘amistosamente’ entre ellos mismos, sino también contra Adolphe Sax que presentaba una candidatura seria a la medalla de oro (vid. Figura 68). Sin embargo, la verdadera batalla se libraba en los tribunales donde el belga iba perdiendo y estaba a la espera que se resolviera una doble apelación en la que sus enemigos buscaban recrudecer el fallo. Por tanto, la Exposición de 1849 iba a ser menos inocente de lo que en un primer momento pudiera preverse, ya que el vencedor lograría un golpe de autoridad oficiosa al respecto que podría traspasar a lo sumarial. Es decir, que si la comisión encargada de valorar los instrumentos de música consideraba interesantes, meritorios y útiles los instrumentos del constructor valón, sería más difícil que los jueces se mantuvieran ajenos a esas apreciaciones o, si quiera, contradijeran sustancialmente a esos ‘sabios’.

FIGURA 67: Representación del auge de expositores relacionados con la música en las ferias nacionales galas.



FUENTE: Elaboración propia a partir de http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/expositions_1798-1900.pdf (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

que empleaban, el número y tipo de las máquinas y herramientas especiales que usaban, las características de la fuente de energía que utilizaban, la cantidad de materias primas que necesitaban, el valor económico anual de los productos que salían de su establecimiento, ya fueran para el comercio interior o para ser exportados, las ventajas que presentaban para el conjunto de su localidad y, por último, otras distinciones honoríficas en ferias similares o pretéritas. Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 1. París, 1844, xxiv-xxv.

⁶⁴ Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, tomo 1. París, 1850, viii-x.

Aquel grupo evaluador que se encargaría de la música lo componían Armand Séguier, miembro de la Academia de las Ciencias y del Comité Consultivo de las Artes y Manufacturas, un personaje clave que conoceremos con mayor profundidad en el capítulo venidero; Pouillet, profesor de física en el Conservatorio Nacional de las Artes y Oficios; Mathieu, representante y miembro de la Academia de las Ciencias; Froment, fabricante de instrumentos de precisión; Peupin, “representante del pueblo”; Pierre Érard, constructor de arpas y pianos; y Marloye, que realizaba instrumentos acústicos (*fabricant d'instruments d'acoustique*) y de precisión⁶⁵.

FIGURA 68: Pasillo de los instrumentos de música en la Exposición francesa de 1849 (izquierda) y zoom de la (alegórica) vitrina de Adolphe Sax, con la silueta de un saxofón en el centro.



FUENTE: *L'Illustration*, 11 de agosto de 1849, 380.

El último de esos técnicos fue el responsable e informador (*rapporteur*) de todo lo que atañera a los aerófonos, ya que cada examinador se encargaba, digamos, de una especialidad (Séguier, por ejemplo, lo era de los órganos). Así y en las *Considérations générales* de su informe, Marloye empezó señalando que la comisión contó con el asesoramiento de varios profesores del Conservatorio y “otros artistas distinguidos” que los responsables habían mantenido al margen para que no hubiera filtraciones ni trato

⁶⁵ Vid. *RGMP*, 1 de abril de 1855, 103 y *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, tomo 1. París, 1850, xiii-xiv y xx.

Por encima de ellos estaba el “jurado central” propiamente dicho, presidido por Charles Dupin –un matemático, ingeniero, economista y hombre político francés de corte conservador- y completado por otros dos vicepresidentes y un par de secretarios también. Vid. *Ibid.*, xv.

preferente⁶⁶. Asimismo, destacaba “la factura de los instrumentos de viento-metal que, si bien desde hacía mucho tiempo permanecía estacionaria, había dado un paso inmenso en los últimos años⁶⁷. M. Sax es el primer impulsor al poner al día (*en mettant au jour*) dos familias de instrumentos, la de los *saxophones* y la de los *saxhorns* (*clairons chromatiques*) [sic], al igual que un gran número de modificaciones aportadas a los instrumentos ya conocidos”⁶⁸.

Como podremos adivinar después de una alusión tan complaciente donde el reportero no desterró el vocablo *saxhorns* –en el apartado siguiente sabremos por qué, aunque luego lo aclarase entre paréntesis-, Adolphe Sax fue condecorado, gracias a su relicario de herramientas artísticas de metal con el único y primer premio (*Médaille d’or*) que se otorgó a los fabricantes de viento, incluidos los de madera. El resto de aquellos constructores de aerófonos que recibieron un recompensa de menor categoría en esta cita de 1849 fueron Raoux, Tulou, Labbaye, Michaud, Gautrot⁶⁹, Halar, Buffet, Godfroy, Buffet-Crampon, Breton, Bartsch, Roth, Triébert, Adler, Courtois, Darche, Houze, Roehn, Thibouville, Gyssens, Coste y Coeur⁷⁰, la mayoría de los cuales van a tener más protagonismo en el próximo capítulo.

Volviendo al dinantés, la prensa se deshacía también en halagos, encumbrándole ya como el primer constructor de aerófonos de Francia. Además, el redactor de la noticia abundaba en que, “a ojos de todo espíritu imparcial”, el belga había coronado su éxito con las familias de los saxhorns y saxofones como ejemplos mayores, concluyendo que cuando se acabe la preocupación por el conflicto en los juzgados, “podría continuar más tranquilamente su obra” y seguir nutriendo de “incalculables fuentes a los compositores modernos”⁷¹.

Pero, igualmente, hubo otro suceso subsecuente, todavía más significativo que ese singular primer premio, pues el inventor valón fue encumbrado –junto con otras 51 personas, dos de ellas relacionadas con la música también (Cavaillé-Coll, constructor de órganos, y Raoux, aerófonos de metal)-, con la cruz de la Legión de Honor⁷². Este último

⁶⁶ Sin embargo, de nuevo, Séguier, presidente de la comisión, apuntaba en su parte del dossier que intervinieron como asesores no solo profesores del Conservatorio, sino también del Gimnasio Militar. Entre los intérpretes, señalaba a “MM. Marmontel, Massart, Ney, Valin, Desmarest, Guffé, Dorus, Triébert, Gallais, Banneux, Dubois, Dantonnel, Grepo, etc.”. Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 567-568.

⁶⁷ El conde melómano al que solemos recurrir revelaría varios años después que Adolphe Sax había estado en casa de Marloye en 1849 probando que la diferenciación de timbres no vienen dadas por el material de los instrumentos, sino por las proporciones dadas a la columna de aire. El inventor belga había usado para demostrarlo tubos de goma o caucho (*caoutchouc*). Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres. Voyage d’un mélomane à travers l’exposition universelle*. París, 1862, 255-256.

⁶⁸ Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 593.

⁶⁹ El jurado, no obstante, felicitó a Gautrot por las progresiones de sus productos, soportar la competencia extranjera y, especialmente, “los sacrificios que había tenido que hacer para seguir ocupando a 150 o 200 obreros desde la revolución del año anterior (*nous savons gré des sacrifices qu’il a dû faire depuis la révolution de février pour occuper constamment 150 ou 200 ouvriers*)”. Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 602.

⁷⁰ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, vol. 2. París, 1861, 465-466.

⁷¹ Vid. *Le Ménestrel*, 26 de agosto de 1849, 1-2.

⁷² Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 1. París, 1850, xxxiv-xxxv y ZELDIN, T.: *Histoire des passions françaises (1848-1945)*, tomo 3 (*Goût et corruption*). Oxford, 1978, 301.

fabricante de trompas –que conoceremos mejor en el siguiente apartado- fue merecedor en 1849 de un *Rappel* (recuerdo o conmemoración) *de la médaille d'or* que había obtenido en la pasada cita de 1844. Parece que, con aquel reconocimiento tan sui generis⁷³ –y la consiguiente distinción a nivel nacional e institucional- a uno de los más sañudos rivales del valón, el jurado estaba buscando un equilibrio –o pagaba un precio- por el abrumador éxito que había depositado en el primero. (De todas maneras y en lo que respecta al belga, solamente disfrutaría de su flameante galardón durante menos de tres años, ya que quebraría en 1852, lo cual le imposibilitaba mantener la condecoración hasta que no se rehabilitase).

La ceremonia de entrega de las medallas –coincidente con la de las cruces de la Ld'H– se produjo el 11 de noviembre de 1849 en el Palacio de Justicia y, ‘curiosamente’, los organizadores captaron a Adolphe Sax para dar solemnidad al evento con sus metales⁷⁴. Este último revelador detalle deja entrever de qué lado estaba la Administración y demás poderes políticos y culturales. Pero, por si no quedaba claro, en los últimos días de diciembre de ese año se organizó una fiesta en el Théâtre-Italien para volver a agasajar a los galardonados. Con el presidente de la República al frente (Luis-Napoleón), se escucharon “varias obras compuestas expresamente para los nuevos instrumentos de Sax que habían obtenido los honores del primer premio, entre las que destacaron fantasías de Fessy sobre los *Huguenots* [de Meyerbeer] y *La Favorite* [de Donizetti]. Los aplausos fueron unánimes y todos los fragmentos fueron acogidos con el calor del público; así el éxito de Sax fue completo (*le succès de M. Sax a été aussi complet que possible*)”⁷⁵.

El excéntrico H. Berlioz ofreció su particular crónica y punto de vista sobre los instrumentos de música en la Exposición de la Industria⁷⁶. En lo que respecta al constructor belga y sus propuestas, el compositor de La Côte-Saint-André bromeaba con el volumen sus artilugios al prevenir que podrían tumbar el edificio de la muestra: “¿Se figuran ustedes?, en efecto, un pequeño ejército de virtuosos insuflando todos juntos y a

⁷³ A este respecto –las maneras, pero sobre todo, la cantidad y la facilidad con la que los franceses se otorgaban distinciones-, el venerado Felix Mendelssohn recogía con ironía un suceso propio en una sus cartas de juventud (1831). Así, relataba que, viviendo en París en ese momento, fue de visita a varios establecimientos de teclados para probar sus productos, empezando Herz donde descubrió que sus pianos llevaban impreso “Médaille d’or, Exposition de 1827”, lo cual le impresionó (*cela m’imposa*). Posteriormente, visitó la tienda de Érard, cuyos ejemplares tenían la misma inscripción, minando su entusiasmo (*Cela diminue déjà mon respect*). Y, cuando volvió a casa, cayó en la cuenta que el suyo –Pleyel- también contaba con esa marca, por lo que concluía que todos los franceses de sexo masculino tenían, desde su nacimiento, el derecho a llevar la orden de la Ld’H, y solo podrían quitársela cuando hicieran ciertos servicios meritorios (*et il n’y aura que des services signalés qui pourront faire obtenir la permission de se montrer en public sans cette décoration*). “En efecto”, continuaba, “no se encontraba a casi nadie en la calla que no tuviera en su pecho (*à sa boutonnière*) una cinta de colores, lo cual no era ya una distinción”. Vid. [MENDELSSOHN, F.:] *Voyage de jeunesse, Lettres européennes (1830-1832)* [recopiladas por Paul Mendelssohn Bartholdy, Karl Mendelssohn Bartholdy y Rémi Jacobs]. París, 1980, 326, procedente de una edición anterior (1870) en facsímil de la editorial J. Hetzel.

⁷⁴ “Les arts ont prêté leur concours à cette grande fête de notre industrie nationale. Trois cents orphéonistes, sous la direction de M. Hubert, et une orchestre dirigé par M. Sax, ont exécuté alternativement des chants nationaux et des fanfares”. Vid. *Le Ménestrel*, 18 de noviembre de 1849, 2 y *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 1. París, 1850, xl.

⁷⁵ Vid. *RGMP*, 30 de diciembre de 1849, 416.

⁷⁶ Para una visión general de la singular perceptiva de Berlioz respecto a este tema, vid. DE KEYSER, I.: “Les instruments de musique jugés par Hector Berlioz”, en [ZARAGOZA, G. (dir.)] *Berlioz, homme de lettres*. Neuilly-lès-Dijon, 2006, 131-155. Agradezco al Dr. De Keyser la amabilidad que tuvo al enviarme esta aportación.

la vez los hermanos grandes y pequeños (*grands et petits frères*) del saxhorn barítono, los hijos (*filis*) del saxofón bajo, las madres y abuelas (*mère et grands-mères*) del requinto [o clarinete soprano], sin contar con los descendientes (*enfants*) terribles de la tuba, la raza (*race*) grosera (*mal embouchée*) de los trombones con o sin pistones y la ronca (*rauque*) familia de las trompas (*cors*) simples o con válvulas. Este concierto ‘asiático’ (*asiatique*) haría vanas todas las precauciones arquitectónicas para asegurar la solidez de los edificios de la exposición. Veríamos las vigas resquebrajarse, los muros venirse abajo, las telas se desgarrarían en todos los sentidos y los techos se hundirían provocando mil desastres”⁷⁷.

Hablando más en serio, el autor de la *Sinfonía Fantástica* exaltaba en otro párrafo todas las familias que el inventor dinantés había creado o mejorado. En lo referente al clan de los saxofones, lo tildaba primeramente como “nuevo y magnífico”, gracias a hábiles instrumentistas como habían hecho los Distin en la arena de los saxhorns. No obstante, puntualizaba que, “los efectos que los compositores podrían aprovechar del instrumento para la música de orquesta, especialmente en la dramática, son incalculables [sic]. La voz del saxofón cuya parentela comprende 7 miembros se encuentra situada (*tient de milieu*) entre la voz de los instrumentos de metal y los de madera; también participa, aunque con mayor potencia, de la sonoridad de los instrumentos de arco. Su principal mérito, a mi juicio, es la belleza variada (*beauté variée*) de su *accent* (timbre?), ahora grave y calmo, otras veces apasionado, soñador, melancólico, vago... como el eco debilitado de otro eco o los lamentos indefinidos de la brisa en el bosque e, incluso, mejor, como las vibraciones misteriosas de una campana, ya tiempo apagada. Ningún otro instrumento de música existente que yo conozca posee esta curiosa sonoridad situada sobre el límite del silencio (*sur la limite du silence*)”⁷⁸. Sin embargo, toda esta literatura y vacuas galanterías no se cristalizaron siquiera en una convocatoria en alguna de sus partituras durante los 20 años de vida que aun le quedaban⁷⁹, resultando simplemente en pátinas de propaganda. Aunque ya hemos comentado esta conducta⁸⁰, no está de más recordar que la pluma de Berlioz para escribir música no era tan ‘valiente’ como la que utilizaba para la letra. Posiblemente, cuando el prestigio del compositor se encontraba en juego o iba más allá de unas entretenidas declaraciones periodísticas, sus creaciones retrocedían hacia posiciones más conservadoras donde los halagos (y dinero) que le encantaba recibir estaban prácticamente asegurados.

Otro apunte interesante desde el enfoque organológico fue que el saxofón estuvo perfectamente identificado, sin ambigüedades respecto a los clarinetes bajos o contrabajos de madera o metal con los que se le había asociado en otras ocasiones. Hasta la prensa inglesa que cubrió la Exhibición lo identificó perfectamente y ofrecía por primera vez una silueta realista del instrumento (vid. Figura 69). Además y según el informe oficial, el inventor de Wallonia lo exhibió en todos sus tamaños, desde el más

⁷⁷ Vid. *Journal des Débats*, 21 de agosto de 1849, 1.

⁷⁸ El autor de *Les Troyens* seguía abusando de la retórica al compararlo también con los cantantes de la capilla imperial rusa, “esos maravillosos coristas que el buen Dios ha tenido a bien enviar al Emperador Nicolás, los únicos que pueden dar una idea justa de esos medios-tonos (*demi teintes*), de esos sonidos crepusculares [sic] que, hábilmente aplicados a la ejecución, de alguna inspiración poética, sumergirán (*plongeraiet*) al auditor en un éxtasis [sic] que concibo, pero no alcanzo a describir”. Vid. *Ibid.*, 2.

⁷⁹ Para saber aquellos opus, vid. <<http://www.hberlioz.com/Works/Catalogue.htm>> (con acceso el 13 de noviembre de 2019). A partir de ese catálogo, quizá podríamos especular que el saxofón pudo conseguir alguna *particella* en la *Marche pour la musique des Guides*, una obra de encargo para festejar las nupcias de Napoleón III con Eugenia de Montijo, pero que no fue ejecutada y ni si quiera se conserva, contando que fuera escrita alguna vez.

⁸⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 71-74.

pequeño en Mi^b (sopranino?) hasta el profundo⁸¹. De todas maneras, resulta muy poco probable que el dinantés tuviera preparados todos estos ejemplares, especialmente los más graves, debido a su manufactura más compleja y la falta de mercado –no fueron convocados en las formaciones de infantería-. Además, la patente belga de 1850 solo mencionaría 6 miembros⁸² –ningún contrabajo- y Berlioz aseguró incluso más tarde (1855) en una de sus obras capitales que el belga aun no había producido ese último espécimen⁸³.

FIGURA 69: Primera imagen realista de un saxofón (tenor?) derivada de la Exposición nacional francesa de 1849.



FUENTE: *The Illustrated London News*, 7 de julio de 1849, 5⁸⁴.

⁸¹ “La famille des saxophones, depuis le plus petit en *mi bémol* aigu jusqu’à la contre-basse, compose une série d’instruments d’un beau timbre et d’une puissance de son vraiment remarquables dans toute l’étendue de l’échelle”. Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 599. Mas, seguramente, solo se expusieron los cuatro ejemplares principales de la familia –soprano, alto, tenor y barítono- que, ulteriormente, fueron subastados en 1877 para calmar en parte a los acreedores de la tercera quiebra en la que el valón caería. Según el catálogo oficial de la venta, el lote n° 59 era un “saxofón soprano primitivo, plateado y dorado, expuesto en 1849”, el n° 60 un “alto primitivo, plateado y dorado, expuesto en 1849”, el n° 61 un “tenor primitivo, plateado, expuesto en 1849” y el n° 62 un “barítono primitivo, plateado, expuesto en 1849”. Vid. *Catalogue du musée instrumental de M. Adolphe Sax. Collection unique d’instruments de musique de tous temps et de tous pays dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel des Ventes mobilières Rue Rossini, 6, à Paris, salle n° 3; Les 4, 5 y 6 décembre 1877*. París, 1877, s.p.

⁸² Vid. Apéndice documental III-B: Patente belga de importación [n° 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)”.

⁸³ “M^r Sax en produira même prochainement un septième: le Saxophone Contrebasse”. Vid. BERLIOZ, H.: *Grand Traité d’instrumentation y orchestration modernes*. París/Bruselas, 1855, 284.

⁸⁴ El aporte escrito que acompañaba al grabado solamente apuntaba que “la ilustración representaba un nuevo instrumento musical, invención de M. Saxe [sic], cuya celebridad (*fame*) en esta rama del arte es ya conocida. Este instrumento ha sido acertadamente (*appropriately*) llamado a partir del nombre del inventor, el *saxophone*”.

No obstante, los informadores asentaron uno de los, a la postre, mayores logros a nivel creativo de Adolphe Sax, acorde además con los tiempos que corrían, el de la estandarización instrumental. En este sentido, el belga concibió sus saxofones y saxotrombas (saxhorns) en familias que cubrieran el mayor ámbito posible, unificando a la par digitaciones entre la heterodoxia y babélica fauna que existía en ese momento⁸⁵. Huelga decir, la idea no era nueva, pues ya existía desde el Renacimiento –la flauta de pico, por ejemplo, ha tenido siempre números relativos-, no así su aplicación ni posibilidades comerciales basadas en la demanda de unas bandas cada vez más numerosas, una clase media en auge y las facilidades que proporcionó la Revolución Industrial, como la precisión y otros desarrollos técnicos de la metalurgia. Aunque este asunto lo trataremos con mayor profundidad en el cuarto capítulo, no está demás adelantar que, pese a su acierto, el dinantés también se sabotearía a sí mismo en los años venideros. Así, registró y/o intentó ‘colocar’ (vender) variantes que socavaban esa homogenización tan exitosa, a saber, metales con llaves, ejemplares con más de tres pistones – descubriremos extravagancias de hasta 12- o, como ya conocemos⁸⁶, saxofones con válvulas.

Como colofón a la cita de 1849, la prensa del mes de octubre ofrecía un revelador artículo con título “Nuevo reto y nuevo éxito” (*Nouvelle épreuve et nouveau succès*) que firmaba un tal Hohlweg. Por supuesto, la noticia estaba dedicada a Adolphe Sax de quien, “todo el mundo conviene, había logrado un inmenso paso en la factura instrumental y especialmente en la de los metales”. El relator decía que el valón había producido (*procréé*) “tres [sic] miembros de la familia de los saxofones, su más bella invención”, y que sus detractores se afanaban por copiar sus modelos de metal. Asimismo, aquel periodista aseguraba que el empresario había invitado (*il s’est hâté de convoquer*) a un concierto en su casa a numerosos sabios en acústica (*savants en acoustique*) encabezados por M. Marloye que, como recordaremos, fue jurado y redactor del informe de la Exposición de 1849. Igualmente, estaban convidados insignes compositores, entre los que se destacaron a “MM. Meyerbeer, Berlioz y Limnander, etc.”; otros profesores de música, virtuosos y numerosos amateurs, “para apreciar los nuevos instrumentos del infatigable inventor”. Aunque la fuente original solo especifica esas tres personalidades⁸⁷, podemos recurrir a Comettant para confirmar que eran y serían frecuentes las visitas de creadores y músicos, como Halévy, Onslow, Adolphe Adam, Berlioz, Auber, Castil-Blaze, Meyerbeer, Ambroise Thomas, Georges Kastner, Clapisson, Rossini, Vivier, Félicien David, Spontini, Fétis, Donizetti, Verdi, Limnander, Georges Bousquet, Héquet, Léon Kreutzer, Niedermeyer, Ricci, Maurice Bourges, Henri Blanchard, Vieuxtemps, Sivori, Elwart, Messemacskers, Massart, Chavée, los hermanos Batta, Dorus, etc. Entre los escritores, ensayistas o ‘intelectuales’ (*écrivants*) se mencionaba a Théophile Gautier, Hippolyte Lucas, Prévost, Jouvin, Édouard Monnais, Azevedo, Henri Berthoud, Escudier, Roqueplan, Arago, Noël Parfait, Alphonse Royer, Brandus, E. Viel, Dardonville, Albert Cler, Altaroche, Heugel, Taxile Delord, Pommereu, Lovy, Louis Huart, Alphonse Karr, el vizconde de Pontécoulant, Jobard, Fiorentino, Achille Denis, Louis Desnoyers, Boquillon, Alphonse de Calonne, de Lavalette, Auguste Morel, Albéric

⁸⁵ “C’est comme artiste aussi que M. Sax a eu la pensée de donner la même doigté à tous ses instruments cylindre ainsi qu’à tous ses saxophones et clarinettes”. Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 600. En la misma página se describe su clarinete bajo con “un sonido potente que recuerda al de los saxofones, pero más aterciopelado (*moelleux*)”.

⁸⁶ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 168-169 y 196-197.

⁸⁷ Vid. *La France musicale*, 14 de octubre de 1849, 322.

Second, Duponchel, etc. Y, del lado de los políticos, el hagiógrafo enumeraba a de Kisseleff (embajador de Rusia), el general Fagel (embajador de los Países Bajos), el barón de Guérick, el general-conde Rumigny, el general Moline de Saint-Yon, Réchild Pacha (embajador de Turquía), el Conde Apponi (embajador de Austria), De Paíva (embajador de Portugal), el mariscal Soult, el almirante Mackau, el mariscal Sébastiani, el general Augareff (ayuda de campo del Emperador Nicolás), el coronel *du génie* Savart, el marqués Rumigny (embajador de Francia en Bruselas), el conde Pillet-Will, Veli-Pacha, el barón Séguier, el general-barón Gazan, el vizconde Kerckhore, De Varant (ministro turco), el duque de Montpensier, el príncipe heredero de Sajonia-Weimar, el príncipe regente de Sajonia-Coburgo, el príncipe Gallitzin, el príncipe de Ligne, el príncipe de Montléar, el príncipe de Chimay, el príncipe de Wurtemberg, etc.⁸⁸.

FIGURA 70: Demostración instrumental de Adolphe Sax al diplomático árabe, con el belga en el centro y de pie.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 2 de septiembre de 1865, 160⁸⁹.

⁸⁸ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 79-80.

⁸⁹ La noticia, desarrollada en esa página y la anterior por un periodista entregado (Auguste Luchet), detallaba que “el que había sido antiguo prisionero de Francia y ahora huésped y amigo” quiso asistir (*a voulu assister*) a una demostración de esos “magníficos” instrumentos. Acompañado de su séquito –y un público excepcional (*public d'élite*) con varias damas, artistas y diplomáticos-, escuchó atentamente la audición, de la que se destacaba una adaptación de *L'Africaine* de Meyerbeer y una melodía árabe elaborada para la ocasión que debieron gustarle mucho. En lo personal, Luchet también registró que el dignatario árabe impuso su bendición a las dos hijas de Adolphe Sax (Émilie y Adèle –nacidas respectivamente en 1853 y 1858-) a las que un famoso periodista y escritor de literatura infantil (Samuel-Henry Berthoud) había dedicado recientemente (1863) una de sus publicaciones (*Contes à Dodo et à Dédéle*). El resto de información es propaganda, agradeciendo al empresario dinantes el haber dado 20 años de su vida para mejorar las fanfarrias galas (“[Adolphe Sax] est venu portant nous donner vingt ans de sa vie. Nous avons dix mille voix de nos fanfares qui étaient d'horribles clameurs, il les a rendues angéliques”).

El elenco de todas esas personas de relieve y las que quedaban por desfilar a partir de 1860 –la aportación ‘biográfica’ de Comettant acababa ese año–, demuestran que la sala de conciertos de Adolphe Sax no solo servía para organizar veladas en las que se escuchaba música, sino sobre todo y muy singularmente, para articular toda una red social, política e intelectual que pudiera ayudarle a medrar en su negocio y carrera⁹⁰. Una de aquellas visitas postreras fue la del emir Abd el-Kader –un sufista que inicialmente batalló contra los franceses en la ocupación de Argelia y que posteriormente se convirtió en aliado y ‘amigo’ de Napoleón III⁹¹–, la cual fue retratada en prensa (vid. Figuras 70 y 71). No debemos detenernos demasiado en el aspecto de aquella sala, pero, recurriendo de nuevo a Berlioz⁹², el espacio –recién inaugurado en 1847– daría cabida a 400 personas, ofrecía buena visibilidad y sonoridad y, por si fuera poco, estaba bien decorado. No era apropiado para una gran orquesta sinfónica, aunque sí para una de cámara –o *embryon d’orchestre*, decía él, con su particular flema literaria–. Por último, añadía, se podía alquilar por un precio moderado (*prix de location fort modique*), lo cual nos hace pensar que el compositor de La Côte-Saint-André estaba haciendo publicidad –otra vez– al empresario belga. De todas maneras y tomando referencias más fiables de un poco más adelante⁹³ y conociendo la anchura del edificio, pensamos que el autor de la *Sinfonía Fantástica* exageró la amplitud del aforo que, en realidad, podría estar cerca de las 150 –posiblemente menos– personas.

Volviendo a los contactos y táctica comercial del empresario valón, resulta evidente que apostó por rodearse de personas influyentes de todos los sectores de la sociedad para que defendieran y apadrinasen por diversas vías esos productos y proyectos. Aunque iremos desarrollando progresivamente esta idea –apenas estamos saliendo de 1849– y veremos casos claves en la arena de las batallas judiciales, ya tenemos varios ejemplos en el espectro político-miliar, como el de los hermanos Rumigny, especialmente Marie-Théodore. Además y coincidentes en fechas, la plana mayor de la ya casi olvidada Monarquía de Julio también buscó hueco en su agenda para conocer esa sala y talleres. Estamos refiriéndonos a dos ex-ministros de la Guerra, a saber, Jean-de-Dieu Soult (29 octubre 1840-10 noviembre 1845) y Alexandre-Pierre Moline de Saint-Yon (10 noviembre 1845-9 mayo 1847). Por supuesto y del lado musical, debemos mentar entre sus mayores apoyos en ese momento a los pesos pesados en el mundo de la composición, caso de Halévy, Berlioz, Meyerbeer, Donizetti e incluso –puntualmente, al menos– Verdi, que ya había trabajado con el belga para dotar de metales su *Jérusalem* (1847). Y, por último, cerrando el flanco propagandístico, es de rigor señalar otro de los cimientos de su estrategia, encontrando a los gerentes de las tres revistas musicales más influyentes del país entre los invitados a su casa, caso de Louis Brandus (*Revue et Gazette*

⁹⁰ Una vez concluida la presente investigación y con la ayuda de prensa, realizaremos un artículo ulterior para conocer qué tipo de música –o ‘performances’, que también las hubo, algunas de las cuales apuntaremos en el cuarto apartado– se daban en aquella sala de la rue Saint-Georges, pero, sobre todo, con la intención de conectar los diferentes cabos de esa urdimbre de influencia y poder.

⁹¹ Vid., entre otras, VIGOUREUX, C.: “Napoléon III et Abd-el-Kader”. *Napoleonica*, vol. 1, nº 4 (2009), 111-143. (Una pintura de Jean-Baptiste-Ange Tissier, hoy en Versalles, retrata el momento en el que Luis-Napoleón le liberó de la cárcel. También han llegado varios grabados y alguna fotografía que evidencian esa asociación).

⁹² Vid. *Journal des Débats*, 14 de febrero de 1847, 1-2.

⁹³ El inventario provocado por la segunda quiebra del inventor dinantés en 1873 –asunto que retomaremos luego– aseguraba que su sala de conciertos estaba en el la primera planta del edificio y contenía 90 sillas, 15 banquetas y una caja para el órgano. También, en esa altura, debía haber cinco dormitorios, un comedor, un despacho, un salón, otra habitación y una cocina. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d’Adolphe Sax du 6 août 1873. “Inventaire”, s.p.

Musical de Paris), Jacques-Léopold Heugel (*Le Ménestrel*)⁹⁴ y Léon Escudier (*La France musicale*).

El concierto al que nos referíamos antes comenzó con la intervención de 18 artistas dirigidos por M. Fessy que interpretaron varias fantasías; la última, sobre *Zampa*, fue la más aplaudida (*couverte d'applaudissements et de bravos*). Hohlweg aprovechó esta obra para destacar triplemente (suavidad, fuerza y afinación) las herramientas del inventor de Dinant en contraposición con los antiguos aerófonos de metal. El narrador subrayaba también la actuación de dos virtuosos por la nitidez (*netteté*) en los pasajes rápidos y su manera de frasear, Arban y Dorus, este último flautista y, posiblemente, inversor en el negocio de Adolphe Sax⁹⁵.

FIGURA 71: Visita del emir Abd el-Kader al empresario dinantés, escuchando una demostración instrumental de un quinteto de metales –con un saxofonista en el centro- y acompañamiento de piano.



FUENTE: *Le Journal Illustré*, 5-12 [sic] de noviembre de 1865, 356⁹⁶.

⁹⁴ Por cierto, tampoco es baladí inscribir acuerdos comerciales puntuales o dilatados en el tiempo entre el inventor valón y estos magnates de la información, como el que Heugel advirtió editando la necesaria y ‘nueva’ música militar que había determinado el enfrentamiento de Marte (vid. Figura 72).

⁹⁵ Más adelante y en el Capítulo 4 especularemos con los primeros inversores de la firma, amén de sus socios –estos, sí conocidos- a partir de la información que emana del dossier de la primera quiebra (1852).

⁹⁶ Esta vez, la explicación (p. 358) de la Figura la firmaba un profesor y ‘compañero’ suyo en el Conservatorio llamado Antoine Elwart y que conoceremos mejor en el tercer y cuarto capítulos. Aquellas líneas intentaban no ser tan ‘entusiastas’ y condescendientes como las de Luchet, aunque nuevamente resulta propaganda. Según ese docente, la *maison* de Adolphe Sax “era, sin ninguna duda, una de aquellas explotaciones que ofrecían el más alto interés bajo la triple perspectiva de [los campos de] la industria, ciencia y arte. Las magníficas invenciones del maestro (*maître*) tomaban cuerpo con las manos de diligentes (*intelligents*) trabajadores, nacidas de teorías científicas nuevas, y que victoriosamente resuenan (*retentissent*) entre las manos de artistas de primer orden”. Asimismo, nos ha llamado la atención que Elwart apunte que la industria del metal en Francia hacía que el país recibiera “d’environ cinq millions de francs”, lo cual es a todas luces una exageración, pues según datos oficiales de esa época –vid. *Statistique de*

En la segunda parte de la *soirée* intervinieron un solista al clarinete y un cuarteto de saxofones y fue, a juicio del articulista, la aportación más interesante desde el punto de vista demostrativo. Al identificar al saxofón, este observó que era “como el clarinete, un instrumento de lengüeta, pero con cuerpo de metal y cubierto de llaves. El pequeño recuerda la forma y proporciones del clarinete [soprano] en Si \flat ; y el saxofón tenor y el bajo se parecen bastante a la letra S [ese] por la elegante curvatura de sus extremidades”. Después de evidenciar las paredes de metal que conducían el aire, el relator describía su sonido como “penetrante, enérgico, apasionado y que, por un momento, parecía mimetizarse con la voz humana (*on croirait par moment entendre une voix humaine*)”. Uno de los ejecutores destacados fue M. Verroust *jeune*, “de la Academia de Música” (la Ópera), interpretando el gran aire de *La Juive* [de Halévy], *Rachel, quand du seigneur, etc.* [sic], transcrito para saxofón tenor y piano⁹⁷. Por último, el cuarteto de saxofones adaptó el coro final del quinto acto de *Robert [le diable]* de Meyerbeer, para soprano, dos tenores y bajo, recaudando las ovaciones más complacientes. Finalmente, el escritor vaticinaba (erróneamente) que “no había que ser muy ducho en orquestación para prever el próspero empleo que los compositores harán del saxofón sobre todo en la música fantástica [sic] y religiosa”⁹⁸.

FIGURA 72: Publicidad de los nuevos pentagramas de música militar con “Instrumens-Sax” escritos por Alexandre Fessy y en venta en la sede de *Le Ménestrel*.



FUENTE: *Le Ménestrel*, 21 de junio de 1846, 4.

Aunque no debemos frenarnos con los hermanos Verroust, André-Charles-Joseph (1826-1887) —que era el que tocaba el saxofón⁹⁹— y Louis-Stanislas-Xavier (1814-1863),

l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860. París, 1864, 754- (ya los contextualizaremos mejor en el cuarto apartado) no se llegaba a 3.200.000fr, siendo casi dos tercios de mercado interior.

⁹⁷ Creemos que H. Berlioz se refirió a este concierto en un artículo suyo que apareció posteriormente en el *Journal des Débats*, cuando, exaltando al saxofón, señalaba que “no se ha compuesto nada para esta voz nueva, y M. [Charles] Verroust *jeune*, uno de los excelentes fagotistas de La Ópera, es el único que hace en este momento tentativas por dominarla (*le seul que fasse en ce moment des tentatives pour s'emparer*). Vid. *Journal des Débats*, 21 de agosto de 1849, 2.

⁹⁸ Vid. *La France musicale*, 14 de octubre de 1849, 322.

⁹⁹ Es difícil seguirle la pista, pero el pequeño de los hermanos fue primer premio de fagot en el Conservatorio en 1842 y tocaba en la orquesta de la Ópera desde 1845. También estuvo relacionado con la música y el Ejército (subdirector —*sous-chef*— de la Guardia nacional en 1848 y ejerció como profesor en el liceo Louis-le-Grand, a la par que de fagotista en la *Société des Concerts du Conservatoire* algunos años.

fagotista y oboísta respectivamente, es oportuno señalar que, en mayor o menor medida, estuvieron asociados con el círculo social de Adolphe Sax. Ambos eran habituales de las *soirées* de muchos salones parisinos —e incluso alemanes— y el mayor fue profesor del *Gymnase Musical Militaire*, después (1848) director de la banda de la 2ª legión de la Guardia nacional y miembro de la *Chapelle Impériale* en 1853. Ese mismo año sucedió a Gustave Vogt al frente de la influyente clase de oboe del Conservatorio, puesto que conservaría hasta 1860. Aun más significativo para nosotros resulta no solo su problema con el alcohol¹⁰⁰, sino que entre los dedicatorios de sus 12 conciertos para oboe se encuentran *le Général Mellinet*, comandante de la primera división de infantería de la Guardia imperial y Jules Demersseman —el eminente flautista y compositor de la editorial de Adolphe Sax—¹⁰¹.

Aunque lo comprobaremos con mayor nitidez en el próximo capítulo, todas estos apogos de compositores, críticas positivas y premios hacían que Adolphe Sax despertara la envidia de un importante y destacado grupo de personas relacionadas con el negocio de la música. En relación a la muestra gala de 1849, la prensa (Pontécoulant) denunciaba que “apenas M. Ad. Sax hubo pisado suelo francés, sufrió numerosos tormentos por la apatía hacia sus nuevas ideas [por parte] de los competidores aletargados”¹⁰². Henry Blanchard, otro de los cronistas más influyentes de los rotativos musicales franceses, iba más allá al denunciar que los frutos profesionales del belga —refiriéndose a los saxhorns y saxofones, a la par que su propia denominación— “han provocado los celos (*éveillé la jalousie*) de otros fabricantes que no han encontrado mejor medio de frenar esta individualidad artística que poniendo en tela de juicio (*contester*) sus invenciones e incluso tentando la fidelidad de su mano de obra (*et jusqu’à la perfection et la solidité même de sa main-d’œuvre*)”. El informador continuaba con una metáfora que denotaba la resistencia del valón (“bon cheval de trompette”) ante sus “oscuros difamadores”, para acabar ratificando que el creador belga “continuaba su marcha ascendente de creador paciente, inventor y perfeccionador”¹⁰³.

No obstante y aunque lo ampliaremos en el apartado industrial (Capítulo 4), también existía un ‘combate sucio’ entre los constructores y comerciantes de instrumentos de música. El propio conde-‘musicólogo’ expresaba abiertamente en la prensa que la recompensa del jurado, las muestras de ánimo prodigadas por los compositores, y los elogios de personas distinguidas por su eminente saber y alta posición, habían hecho salir de su aturdimiento a una multitud (*foule*) de antagonistas que no entraban limpiamente en la disputa (*qui n’entrent pas franchement dans la lutte*).

Vid. <<http://hector.ucdavis.edu/sdc/MainRoll/V.htm>> (con acceso el 22 de octubre de 2009); *RGMP*, 6 noviembre de 1842, 435-436 y JANSEN, W.: *The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players and Music*, vol. 2. Buren [Holanda], 1978, 1.260 y 1.378.

¹⁰⁰ Vid. HOLOMA, K.: *The Société des concerts du conservatoire, 1828-1967*. Berkeley/LA/Londres, 2004, 69-70 y 202.

¹⁰¹ Vid. *RGMP*, 4 de marzo de 1841, 265-267; id., 19 de diciembre de 1841, 570-571; id. 6 de marzo de 1842, 95-96; *Neue Zeitschrift für Musik*, 22 de noviembre de 1842, 173-174; *RGMP*, 19 de febrero de 1843, 63; id., 7 de julio de 1844, 229; id., 12 de julio de 1846, 221; id. 24 de enero de 1847, 34-35; id., 4 de abril de 1847, 113-115; id. 21 de noviembre de 1847, 383; id. 11 de febrero de 1849, 44-45; etc.; *Le Ménestrel*, 28 de enero de 1849, 3; id., 18 de febrero de 1849, 1; id., 13 de mayo de 1849, 3; id., 7 de abril de 1850, 3; etc.; y LEHRER, Ch-D.: “The Twelve Oboe Concertos of Stanislas Verroust”. *Journal of the International Double Reed Society*, s.v., nº 18 (1990), 59-87, disponible también a través de Internet en <<http://www.idrs.org/Publications/Journal/JNL18/JNL18.Lehrer.Verroust.html>> (con fecha 20 de octubre de 2009).

¹⁰² Vid. *La France musicale*, 5 de agosto de 1849, 240.

¹⁰³ Vid. *RGMP*, 12 de agosto de 1849, 253-255.

Aprovechando la retórica, Pontécoulant los comparaba con una boa que suelta su saliva sobre lo que quiere engullir (*comme le boa jette sa bave sur ce qu'il veut engloutir*); así aquellos adversarios esparcían duras (*force*) calumnias contra Adolphe Sax y lo debilitaban, amotinando a sus obreros (*on mutina ses ouvriers*), destrozando las partidas que estaban a punto de ser acabadas, escondiendo (*enlevèrent*) los planos de los proyectos o, incluso, llegando a robar las preciadas herramientas¹⁰⁴.

2.4 Un (hueco) triunfo internacional o Londres 1851.

Por fin, vamos llegando al Londres de 1851 que se vistió de cristal para celebrar la primera “Gran Exposición de Trabajos Industriales de todas las Naciones (*Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*)”. El mundo moderno iba a vivir una de las más importantes señales de internacionalización e intercambio de conocimientos de la época contemporánea¹⁰⁵.

Sin embargo, el pulso real de los acontecimientos lo seguían marcando los tribunales que debían pronunciarse al respecto de una apelación que Adolphe Sax había interpuesto a la decisión del 19 de agosto de 1848 en la que se mutiló a los saxhorns y se dejaban totalmente lapidadas a las saxotrombas, la verdadera fuente de ingresos y caballo de batalla. Tan solo quedó a salvo el saxofón, que aun era minoritario –y bastante desconocido–; y tampoco constituía el objetivo principal de los demandantes (no era obligatorio en las formaciones militares), que más bien atacaban a los metales como producto comercial estratégico. Tuvieron que pasar casi 18 meses –concretamente el 16 de febrero de 1850–, para que la Corte de apelación de París ratificara el fallo del Tribunal civil y se reafirmara en lo decidido entonces¹⁰⁶. Esta sentencia podía significar la antesala de la derrota definitiva y judicial para el valón, a la que se sumaba el paso del tiempo que consumía la validez temporal de las patentes en litigio. Sin embargo, lo más paradójico del asunto –aquí estaba el quid– era que el vencedor de la Exposición nacional francesa de 1849 a partir la excelencia y calidad de sus aerófonos de metal y flamante laureado con la cruz de la Ld’H, estaba a punto de sucumbir en los tribunales –y profesionalmente– por esos mismos instrumentos musicales.

Para evitar esa desfavorable resolución, el inventor de Wallonia volvió a apelar y fundamentó un recurso de casación –el último subterfugio legal que le quedaba y al que se podía acoger– en base a dos puntos principales¹⁰⁷. No obstante, estas alzadas tendrían

¹⁰⁴ Vid. *La France musicale*, 5 de agosto de 1849, 240-241.

¹⁰⁵ Huelga decir que, desde 1851 y hasta 1894 –fecha de la muerte del inventor del saxofón–, se celebraron otras tantas exposiciones con vocación mundial o universal, pero con desigual eco mediático y participativo, a saber, Dublín, 1853; Nueva York, 1853; París, 1855; Besanzón, 1860; Londres, 1862; Constantinopla, 1863; Bayona, 1864; Oporto, 1865; Dublín, 1865; París, 1867; Londres, 1871; Lyon, 1872; Viena, 1873; Santiago de Chile, 1875; Filadelfia, 1876; París, 1878; Sídney, 1879; Melbourne, 1880; Ámsterdam, 1883; Turín, 1884; Amberes, 1885; Nueva Orleans, 1885; Edimburgo, 1886; Adelaida, 1887; Madrid, 1887; Copenhague, 1888; Bruselas, 1888; Glasgow, 1888; Barcelona, 1888; París, 1889 o Chicago, 1893.

¹⁰⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. Année 1857*, tomo 3. París, 1857, 213.

¹⁰⁷ Aunque en el próximo capítulo explicaremos este complejo asunto, podemos adelantar que el primero se refería a la violación y falsa interpretación de dos artículos de la ley vigente respecto al fallo judicial que había considerado no patentable la realización práctica de la teoría de la supresión de los ángulos con la que el belga había dotado a sus saxhorns. El segundo, relativo a las saxotrombas, denunciaba un agravio similar en base a otros dos puntos de la misma normativa porque la decisión del Tribunal no había reconocido patentable un cambio de forma –ilustrado en los diseños anexos a la memoria descriptiva– que provocaba sonidos nuevos.

que pasar un nuevo filtro judicial –*Chambre des requêtes* (Sala de las peticiones)- para demostrar que ambas causas eran de derecho y se sostenían; y, en caso de ser tenidas en cuenta, se debatieran posteriormente en otra sala (*Chambre civile*), que era la que en última instancia decidiría.

Durante los meses previos de espera y tras la resaca expositiva de 1849, parece que en el entorno de Adolphe Sax se respiraba cierta calma y no se escuchaban las agrias rivalidades empresariales y musicales de los años anteriores. (En verdad, los instrumentos que vestían las agrupaciones castrenses estaban liberalizados, es decir, cualquiera podía fabricarlos y competir por esas dotaciones). Aparte de alguna que otra mejora o invento menor del que se hacía eco la prensa –como a los trombones o un silbato de gran intensidad para las locomotoras de tren¹⁰⁸-, el resto son noticias sobre veladas musicales de aficionados que alquilaban la sala de la rue Saint-Georges para sus conciertos¹⁰⁹. Sin embargo, es muy posible que toda esa aparente quietud no fuera más que el caldo de cultivo en el que se fraguaron ciertos contactos y demás tráfico de influencias que posteriormente iban a hacer reflotar la legitimidad de los productos e ideas de Adolphe Sax. Evidentemente, resulta muy difícil conectar los resortes directos entre nuestro inventor y el aparato político (y judicial) de Luis-Napoleón, pero probablemente estaban engranados a través de algunos altos mandos militares.

Aventurándonos en ellos, procederían inicialmente de M. Émile-Félix Fleury, *Premier Écuyer* y edecán del Emperador. Cuando ni siquiera se cumplía un mes desde que se había proclamado oficialmente el Imperio, encontramos a este alto mando el jueves 30 de diciembre de 1852 entre los insignes invitados, incluidos influyentes compositores como Meyerbeer, Berlioz, Auber, Halévy o Ambroise Thomas que asistieron *chez Sax* a la presentación de una banda modelo diseñada por el anfitrión, la *Société de la Grande Harmonie*¹¹⁰. Un poco antes –23 de octubre de 1852- se constituyó el regimiento de los *Guides*, una suerte de unidad o cuerpo militar que se nutriría de dos escuadrones homónimos del estado mayor, a los que se les unirían cuatro más de caballeros procedentes de los dragones, lanceros y cazadores de África; un total de 1.200 hombres¹¹¹. La cuestión es que el primer *chef de corps* era el coronel Fleury, que contaría con poderes plenos para reestructurar el grupo armado al que, también y significativamente, daría un toque ‘aristocrático’ y muy distintivo. En palabras del propio oficial, aquel regimiento fue “le plus beau corps de cavalerie de l’armée” y estaría comandado personas seleccionadas (“officiers choisis dans l’élite”)¹¹². Aquí, en toda esta representación,

¹⁰⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 20 de enero de 1850, 4 y *RGMP*, 20 de enero de 1850, 22.

¹⁰⁹ Vid., entre otros ejemplos, *Le Ménestrel*, 17 de marzo de 1850, 3; id., 31 de marzo de 1850, 3; id., 7 de abril de 1850, 3; id., 2 de junio de 1850, 3; id. 15 de diciembre de 1850, 4; *La France musicale*, 23 de febrero de 1851, 63; *Le Ménestrel*, 9 de marzo de 1851, 4; *La France musicale*, 9 de marzo de 1851, 79; id., 16 de marzo de 1851, 87; id., 23 de marzo de 1851, 95; id., 31 de marzo de 1851, 103; *Le Ménestrel*, 6 de abril de 1851, 4, etc.

¹¹⁰ Vid. *RGMP*, 2 de enero de 1853, 7.

¹¹¹ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1852 [nº 47], 212-215 y <<http://military-photos.com/histocavguidegarde.htm>> (con acceso el 4 de enero de 2020).

¹¹² Vid. FLEURY, E-F.: *Souvenirs du général C^e Fleury*, tomo 1 (1837-1859). París, 1897, 226.

Lo apuntaremos más adelante también, pero aquella formación orquestada por Fleury era, según él, la envidia de los extranjeros (*ce corps splendide, objet de l’admiration de tous les étrangers, était une espèce de garde consulaire*) y muy espectacular: “Nada más bonito y marcial que el desfile de estos mil caballos, todos bayos, todos uniformados igual! (*Rien de plus beau et de plus martial que le défilé de ces mille chevaux, tous bays, tous uniformes de modèle!*). Nada más rico y elegante que ese uniforme que recordaba a los *Guides* del Primer Imperio (*Rien de plus riche et de plus élégant que cet uniforme rappelant celui des guides du premier Empire*)”.

entraría Adolphe Sax para proporcionar música y amplificar con sus instrumentos –no solo sonoramente, sino también de forma visual- el impresionante fasto y teatralización que se iba a crear en torno al Napoleón III. Fleury fue el ‘arquitecto’ que tuvo que sopesar los pros y contras –ya lo entenderemos mejor en el siguiente capítulo- que suponía ayudar (reflotar) al inventor belga y asociarlo con el aparato publicitario del dirigente francés. Pesaron más las ventajas, y ese apoyo inicial se cristalizó en la compra y adopción de los productos del empresario para vestir con clarinetes, saxhorns, saxofones y saxotrombas –los tres últimos siquiera no estaban prescritos- a las divisiones artísticas de los *Guides*, tanto a caballo como una de a pie. Así, esta adopción era una especie de avanzadilla, rompehielos y vector de influencia –los *Guides* iban a ‘evocar’ la presencia del Emperador- mientras se resolvían los problemas del valón en los juzgados para que posteriormente estas herramientas traspasaran de nuevo al grueso de las bandas militares¹¹³.

Una vez ‘solventadas’ (1854) aquellas trabas legales, el general de brigada M. Émile Mellinet tomó el relevo del anterior mando. Su nombre apareció por primera vez también ese mismo año en el *Reglamento ministerial para la ejecución del decreto imperial del 16 de agosto sobre las organización de las músicas militares de la Guardia Imperial*, firmado en París el 25 de agosto de 1854¹¹⁴. Aunque le conoceremos mejor un poco más adelante, este personaje tuvo como misión dar forma y asentar ese naciente proyecto musical castrense desde diversos flancos, especialmente normativo y como evaluador de los futuros directores y ayudantes (*sous-chefs*) de las nuevas falanges musicales. Mellinet iba a atesorar un gran poder y honores a lo largo de su carrera –hasta que Napoleón III cayó- y seguramente fue uno de los ‘próceres’ que lograron abrir clases para los alumnos militares en el Conservatorio, entre las que tendría cabida la especialidad de saxofón (1857). Además, este superior presidiría el jurado de la décima clase de la Feria internacional francesa de 1867 –a la que volveremos más tarde-, es decir, aquella que habría de juzgar la factura y desarrollo de los instrumentos de música, y que, como podremos adivinar, sirvió para encumbrar aun más a Adolphe Sax.

Volviendo al eje de nuestro discurso, comentábamos que el de Dinant estaba procesalmente contra las cuerdas en ese momento (1849), pero seguía publicitando sus polémicos instrumentos. Ya hemos adelantado la cristalización de su trabajo tres años después (*Société de la Grande Harmonie*), aunque no cómo fue esa escalada. Para ello, debemos retroceder al número 25 del 19 de mayo de 1850 de *Le Ménestrel* y el 20 de la misma fecha de la *RGMP* que se hicieron eco del paso inicial de este proyecto. El cronista de la primera revista comentaba que la *Société de nouvelle harmonie d’instruments en cuivre* –una fanfarria o ensamble de metales como veremos a continuación- había protagonizado un concierto interesante y que Adolphe Sax era el arquitecto de esta iniciativa tan novedosa, ya que había sido concebida a partir de principios enteramente

¹¹³ Expondremos más detalles de Fleury a lo largo del discurso, pero, de momento, podemos avanzar que fue uno de los más sólidos defensores de la causa bonapartista, “conseiller intime” de Luis-Napoleón y contribuyó a reprimir las tentativas de resistencia ante el golpe de Estado. Más adelante, siguió escalando en su carreta militar, adquirió poderes diplomáticos, fue nombrado Senador (1865) por *décret impérial* y antes (1859) ya había alcanzado el máximo grado de la Ld’H. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 3. Paris, 1891, 10-11.

¹¹⁴ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Règlement ministériel [del 25 de agosto de 1854] pour l’exécution du décret impérial du 16 août sur l’organisation de la musique militaire de la garde impériale”, 284-292 o DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d’état*, tomo 54. Paris, 1854, 482-485.

originales. En aquella *soirée* intervinieron un total de 14 músicos que se repartieron saxhorns, saxofones y otros tantos utensilios de latón (*ainsi que d'autres instruments en cuivre*). Además, los periodistas regalaban los oídos al inventor anfitrión comentando que, gracias a su trabajo, los metales habían llegado a un grado de perfección que ninguna dificultad les era inaccesible¹¹⁵. Al describir el empleo de los saxofones, se resaltaron sus propiedades dinámicas y tímbricas, indicando que estas herramientas artísticas ocupaban (*tiennent*) el lugar intermedio (*le milieu*) entre los viento[-metal?] y las cuerdas, idea que por otro lado ya había expresado Berlioz. Igualmente, los informadores recogieron una benigna declaración de Rossini, el cual había dicho que “jamás había escuchado un sonido tan bonito (*belle pâte de son*)”. (Pese a ello y a su temprana –y relativa- ‘jubilación’, el compositor de origen italiano no escribió una nota para el instrumento en los casi 20 años que le quedaban de vida)¹¹⁶. Del saxofón alto en Mi \flat se puntualizaba que “hacía maravillas, no solo por la belleza de su voz, sino por la expresión de su canto”. Léon Kreutzer, que hablaba para la *RGMP*, se refería a ese tono como “conmovedor” y con potencial para enriquecer a las orquestas (*l'une des plus émouvantes voix dont puisse s'enrichir nos orchestres*)¹¹⁷. (‘Por supuesto’, tampoco lo utilizó nunca en su música de sinfonía y solo lo convocó en un insípido cuarteto)¹¹⁸.

Además, unos meses más tarde, aparecía en *Le Ménestrel* la crónica de una fiesta al aire libre en el parque de Asnières –ya la hemos apuntado- en el que tomaron parte sociedades literarias, artísticas e industriales, posiblemente a modo de hermanamiento. Según el diario, más de 20.000 personas escucharon la música de Adolphe Adam que tuvo gran éxito, así como la banda modelo del 9º de dragones organizada enteramente según el *système* [sic] Sax y compuesta por sus instrumentos. Aunque intervinieron formaciones de otros países (belgas, provincias renanas, holandesas, etc.), el informador destacó la del inventor de Wallonia, que se distinguió competitivamente del resto¹¹⁹. Esta fue una más de todas aquellas cuñas informativas¹²⁰ que parecían abonar el terreno para un contrataque del constructor valón con sus entredichos aerófonos de metal.

¹¹⁵ La pieza para esta pequeña formación fue compuesta por un violinista y ex-alumno de Reicha, M. [Jean-François-Victor] Bellon, “que ha comprendido muy bien los recursos de la nueva combinación de Sax” en su *Symphonie pour instruments en cuivre*, “excelente pieza instrumental dividida en cuatro partes” llena de acierto y originalidad. Sin embargo, la creación no caló en un primer momento entre los asistentes –seguramente, por la amplitud de volumen para una sala más bien pequeña-, ya que el cronista comentaba que, “como todas las innovaciones, la tentativa de M. Bellon ha causado, más bien, sorpresa, y no ha sido del agrado en un principio; pero, el público de élite [sic] convocado a la cita había sabido apreciarla al final y aplaudir su éxito”. Vid. *Le Ménestrel*, 19 de mayo de 1850, 2-3. Al término de la crónica, se nombraba a los artistas destacados –MM. Pritz [saxofón], Marie, Boulcourt y Schlottmann-, así como a los otros amateurs que completaron la velada –M^{lle} Ernesta Grisi y los jóvenes hermanos Henri et Joseph Wienawski- que “han prestado su colaboración en el primer debut de la *Société*”.

¹¹⁶ Para ser absolutamente exactos, sí que los debió convocar –no sabemos si con demasiado convencimiento, pues formaban un grupo de cinco sin especificar rango, a saber, Si \flat , Mi \flat , Do, Mi \flat y Si \flat – vid. GALLO, D.: “Rossini’s Fanfare for Maximilian of Mexico: A Mysterious *Self-Borrowing*”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 23 (2011), 89-102- en una obra para banda (*La corona d'Italia*) con dedicatoria para Vittorio Emanuele, acabada el mismo año de su muerte (1868) y que no fue estrenada hasta 10 años después. Vid. GREMLER, M.: “Rossinis politisches Spätwerk: Die *Hymne à Napoleon III* und *La corona d'Italia*”, en [KERN, B-R. y MÜLLER, R. (dirs.)] *Rossini in Paris*. Leipzig, 2002, 181-198.

¹¹⁷ Vid. *RGMP*, 19 de mayo de 1850, 171.

¹¹⁸ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

¹¹⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 1 de septiembre de 1850, 1.

¹²⁰ El nº 11 de otro rotativo –vid. *La France musicale*, 16 de marzo de 1851, 87- apuntaba que “la serie de conciertos de música de metal organizada este invierno con tanto éxito por M. Urbin iba a llegar a su fin. La última velada tendría lugar el viernes siguiente, 21 de marzo, en la sala de M. Sax, rue Saint-Georges”.

Desde el punto de vista publicitario, el saxofón –patentado apenas hacía un mes en Bélgica por su propio descubridor¹²¹–, se presentó en Bruselas a principios del año 1851 en un concierto compartido con otros músicos de la *Société des artistes musiciens*. Concretamente, fue M. Wuille, “clarinete-solo del regimiento de los *Guides* [bruselenses], el que ejecutó un fragmento (*souvenir*) con el saxofón, instrumento definitivamente nuevo [sic]”. El periodista añadía que el empresario dinantés lo había inventado “para remplazar a los antiguos viento-madera” y no tenía estridencia metálica; conservando un sonido “brillante y suave, destinado a proporcionar notables servicios a la orquestación nueva”¹²². Si nos permitimos avanzar un poco en el tiempo y no salir del pequeño reino, afloraría otro músico, M. Beeckmans, que lo emplearía en el contexto de la música religiosa con bastante aceptación –*fait sensation*, se decía literalmente– y dando cobertura a la voz en la iglesia de *Sainte* Gudule. El relator vaticinaba que el saxofón, “poco empleado hasta ahora, parece llamado a rendir un papel muy útil en la música sagrada, a causa de su carácter dulce y grave”¹²³.

Por otro lado, volviendo a Francia y al mes siguiente de nuestra crónica, la prensa (Henri Blanchard) recogía la intervención de un tal Soualle al saxofón, publicitando sus propiedades y uso. Los calificativos empezaban por “delicioso”, pero continuaban describiendo su timbre como recio (*mordant*), aterciopelado (*velouté*) y de una suavidad incomparable, propicio “a los desarrollos de un canto amplio (*chant large*), de una melodía expresiva”. Además, se sorprendieron por la destreza del ejecutante con las “notas sueltas, diseños más complicados y movimientos rápidos”, lo cual colmó (*accueilli*) de bravos al ejecutante “y a cada una de las variaciones de su fantasía. Un clarinete, un flauta, no lo harían mejor”. La propaganda terminaba con la convicción que “después de esta prueba determinante (*décisive*), otros virtuosos se apresurarían a adoptar un instrumento que promete nuevos efectos”. Por supuesto, el periodista no olvidó la guinda para el inventor, Adolphe Sax, al que consideraba de reputación excepcional (*une place hors ligne*)¹²⁴.

Fueron unos meses más adelante –concretamente el 28 de abril de 1851¹²⁵– y justo antes de que la Gran Exhibición Universal de Londres comenzara cuando el valón fue citado ante la *Chambre des requêtes* (o de las peticiones) para escuchar el veredicto que podría acabar definitivamente con su aventura empresarial. Sin embargo y afortunadamente para él, esa cámara se pronunció a su favor y dio validez al doble recurso de protesta que había interpuesto hacía ya más de 14 meses. Desde el ámbito procesal –y como ya hemos dicho–, esto suponía una nueva espera hasta que otra de las salas –la Civil– del Tribunal Supremo (*Cassation*) recibiera el sumario y debatiera si, realmente, se habían infringido leyes o doctrina legal en los anteriores fallos definitivos que invalidaron sus saxhorns y saxotrombas. Por consiguiente y con todo este panorama tan expectante, la cita expositiva a orillas del Támesis se presentaba no solo como una oportunidad crucial

¹²¹ Vid. Apéndice documental III-B: Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)”.

¹²² Vid. *RGMP*, 12 de enero de 1851, 15

¹²³ Vid. *La France musicale*, 7 de septiembre de 1856, 202.

Este instrumentista sería, a la postre (1867) el primer profesor de saxofón del Conservatorio de Bruselas, siendo en ese momento su director François-Joseph Fétis. Vid. STAMPE, D. : *Le saxophone en Belgique des origines à nos jours: étude historique et essai de répertoire descriptif des œuvres de compositeurs belges*. Tesis [*Mémoire de licence*], Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1987, 38-39.

¹²⁴ Vid. *RGMP*, 23 de febrero de 1851, 67.

¹²⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 214.

desde el punto de vista profesional y empresarial, sino, más bien, dotadora de un argumento oficioso, pero de fuerza mayor para el alto tribunal francés. Si el de Dinant conseguía alzarse con la victoria ante el mundo entero gracias a esos mismos instrumentos que estaban siendo juzgados paralelamente en la chancillería gala, resultaría mucho más difícil desterrar su proyecto.

Recopilando su carrera preparatoria, Adolphe Sax se presentaba en la capital británica a principios de mayo de 1851 con un bagaje personal y profesional mucho más amplio que el que tenía apenas 8 años antes cuando se mudó de Bruselas a París. Hasta este momento, el belga había registrado 7 patentes en su país (una de importación) y cinco –una de ellas con un certificado de adición- en Francia¹²⁶. Sus participaciones en las dos exposiciones de la industria gala en 1844 y 1849 fueron exitosas y le reportaron importantes premios y condecoraciones¹²⁷, como la preciada cruz de Caballero de la Ld'H (1849). Del lado de los sinsabores, el empresario dinantés estaba sumido desde 1847 en los sangrantes procesos judiciales a los que le habían arrastrado la mayoría de fabricantes parisinos de aerófonos de latón (y algunos de madera). Además de este problema, sus instrumentos no eran oficiales en las formaciones regimentales –técnicamente, seguía vigente la normativa republicana-, a lo que se añadía una inconfesable falta de liquidez que, ante todo, no debía trascender a la opinión pública.

El Crystal Palace de Joseph Paxton (y Charles Fox), emplazado en el Hyde Park del Londres de 1851, albergó durante poco más un semestre –del primero de mayo al 11 de octubre- la visita de más de 6 millones de personas. Unos 14.000 concursantes de todos los pueblos se dieron cita bajo tan singular efeméride en apenas poco más de un kilómetro cuadrado¹²⁸. La participación francesa superó los 1.700 expositores, de los cuales 49 eran fabricantes de instrumentos de música. El belga y su saxofón se encontraban entre los 67 de viento (13 de ellos franceses)¹²⁹ que pugnaban por alguno de los tres premios que el jurado otorgaría.

La música formó parte importante de la Exhibición, no solo como productos musicales físicos en los stands, sino también activamente. En la ceremonia de inauguración intervinieron los coros más importantes de Londres, varios órganos y bandas de música militares –entendemos, inglesas-. El *Hallelujah* de Haendel y la presencia de la familia real –con la Reina Victoria al frente- imprimieron solemnidad al evento. Pero, todo este fasto y su mantenimiento fue difícil de financiar y sostener, ya que el Gobierno no lo sufragó y la promotora de la idea, la *Society of Arts*, no tenía la suficiente solidez como para llevarlo a cabo ella sola. Una Comisión Real (*Royal Commission*) fue la encargada de administrar el proyecto, deficitario desde el punto de

¹²⁶ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

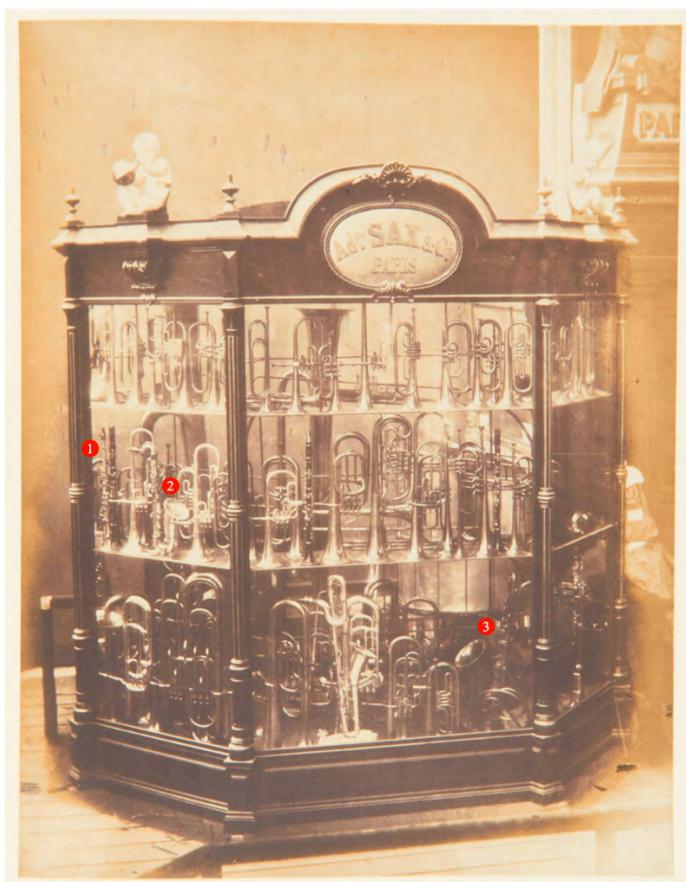
¹²⁷ Según algunos de sus pasquines publicitarios venideros –vid. *Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l'Empereur. 50, rue Saint-Georges, Paris.* París, [ca. 1868], 1- el valón recibió en 1845 y 1846 respectivamente la *Couronne de Chêne de Hollande* y la *Grande Médaille d'Or du Mérite de Prusse*.

¹²⁸ Según otra fuente –vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition Universelle*, tomo 1. París, 1856, 20-, fueron en realidad casi 8 hectáreas.

¹²⁹ La musicóloga belga que hemos citado más arriba –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 144-145- recoge en su lista 12, olvidándose de Villeroy (3, *rue Pavée St. André, Paris. Musical Instrument-maker*), con el número de participación 1522 [sic] que, según el catálogo –vid. *Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of industry of all nations. Part IV. Colonies-Foreign states. Division I.* Londres, 1851, 1.249- era el inventor de la *harmonine* [sic], una suerte “de instrumento de viento que puede producir varios tipos de acordes” y “cuyas dimensiones son más pequeñas que las de la flauta”.

vista comercial¹³⁰, pero útil para la publicidad e imagen exterior británicas. Asimismo, conviene clarificar –pese lo que en un primer momento se podría pensar– que la intención no era específicamente la de convertir el Crystal Palace en una feria o mercado (*trade fair*) al uso, sino la de mostrar o presentar aquellos artículos que fueran los mejores en términos de utilidad, elaboración, material o precio¹³¹. Virando hacia los artículos artísticos y no haciendo demasiado caso de la anterior premisa, numerosas firmas prefirieron apostar por la ornamentación, especialmente las de los pianos, sin lugar a dudas, el protagonista de aquella sección, que además era muy demandado por las ‘señoritas’ (*many young ladies who played*). En una segunda posición de relevancia se encontraba el órgano –“el rey de los instrumentos”, según rezaría el informe del jurado–, quizá, los aerófonos metal (los *brass*), que gozaban de una gran proyección comercial y que desde luego ya no pasaba desapercibida por los fabricantes de Inglaterra, el Zollverein o Francia.

FIGURA 73: Fotografía del stand de Adolphe Sax en la Exhibición Internacional de Londres de 1851.



FUENTE: Fotografía de Claude-Marie Ferrier, consultable a través de Internet en <<https://www.rct.uk/collection/2800045/the-great-exhibition-1851-musical-instruments-by-sax>> (con acceso el 5 de noviembre de 2019), propiedad de la Royal Collection del Reino Unido¹³².

¹³⁰ Se estima que la inversión fue de £913.000, frente a £150.000 de beneficio. Vid. <http://www.exposeeum.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=1&lang=1&s_typ=4> (con acceso el 22 de mayo de 2008).

¹³¹ Aunque la mayoría de los objetos eran de naturaleza comercial, los expositores no los podían vender desde su stand. Vid. MACTAGGART, P. y MACTAGGART, A. (Ed.): *Musical instruments in the 1851 exhibition*. Welwyn/Herts, 1986, 2.

¹³² A modo de ampliación, el Rijksmuseum de Ámsterdam también tiene otro original de esta fotografía, la cual conforma parte de un álbum más amplio. Vid. <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-F-F25213-AL>> (con acceso el 30 de agosto de 2020).

FIGURA 74: Aislamiento visual de tres saxofones –soprano (1)-, alto [?] (2) y barítono (3)- en el aparador de Adolphe Sax de la Exhibición de 1851.



FUENTE: Elaboración propia –efecto zoom y recortes de la imagen- a partir de <<https://www.rct.uk/collection/2800045/the-great-exhibition-1851-musical-instruments-by-sax>> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Según qué fuentes consultemos, la vitrina de Adolphe Sax (vid. Figura 73) contenía entre una cincuentena y 85 instrumentos¹³³. Otros cronistas (Marie Escudier, copropietaria con su hermano de *La France musicale* en ese momento), resaltaba el contenedor de cristal y madera de roble, y jugaban con la retórica (“un verdadero pequeño palacio en el gran palacio del Universo”¹³⁴). No tenemos claro cuántos saxofones se llevó a Londres, porque serían cinco siguiendo a la *RGMP* y tres –un soprano, alto y un bajo- si consultamos el *Newton’s London Journal*. De todas maneras y haciendo un efecto lupa en la vitrina (cf. Figuras 73 y 74), alcanzamos a divisar ese trío (que, también resulta la primera fotografía de la historia en la que aparecen estos instrumentos). Desgraciadamente, tampoco hemos conseguido información significativa sobre demostraciones públicas –quizá conciertos a pequeña escala-, pero es muy probable que los hubiera. Un testigo fue el cartógrafo y editor Jonh Tallis que se debió quejar de la ineptitud de los músicos que tocaban los instrumentos del belga¹³⁵.

¹³³ A partir de una pequeña crónica titulada “Saxophones et pianos” de *Le Ménestrel* –donde no se comenta nada a propósito del aerófono, si no que más bien se empleaba el sustantivo como nombre genérico para referirse a los productos del inventor valón-, inferimos que el escaparate de Adolphe Sax debía tener mucha aceptación, pues, según comentaba el redactor, se agolpaban multitudes en torno a él (*causent des attroupements*). Vid. *Le Ménestrel*, 15 de junio de 1851, 1-2.

¹³⁴ Vid. *La France musicale*, 18 de mayo de 1851, 156.

¹³⁵ Vid. DAVIES, J-Q. y LOCKHART, E. (Eds.): *Sound Knowledge. Music and Science in London, 1789-1851*. Chicago, 2016, 238.

Por cierto, Berlioz no reportó al periódico francés con el que colaboraba (*Journal des Débats*) ninguna intervención de los instrumentos de su amigo belga en las cinco cartas que les remitió. Vid. <<http://www.hberlioz.com/London/BerliozLondonF.html#deux>> (con acceso el 4 de noviembre de 2019).

Sus credenciales en el catálogo oficial como fabricante rezaban que era creador de herramientas artísticas de madera y metal de su invención –vid. Figura 75–, además de que estas habían sido adoptadas por el gobierno francés para sus músicas militares. Este último detalle es interesante –seguramente esas líneas las redactó él mismo– porque jugaba con la ambigüedad de la información. Como ya hemos comentado, la normativa vigente para vestir de aerófonos a las formaciones regimentales procedía de la Segunda República francesa y esta no hacía ninguna referencia al trabajo del dinantés. Otra cuestión era que esa paleta había sido mayormente inspirada por él y que en realidad eran sus productos los que la poblaban, asunto que exploraremos en los dos siguientes capítulos.

FIGURA 75: Presentación de Adolphe Sax en el catálogo oficial de la Feria de 1851.

**1725 SAX, ADOLPHE, & Co., 50 Rue St. Georges,
Paris—Manufacturers.
Musical instruments, made of brass and wood. Saxo-
phone, and complete set of instruments for military bands,
invented by the exhibitor, and adopted by the French
government for the army.**

FUENTE: *Great Exhibition of the Works of industry of all nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue. In three volumes. Vol. III. Foreign states.* Londres, 1851, 1.259.

François-Joseph Fétis, el musicólogo belga y reportero para la *RGMP*, se exhibió en otro artículo ulterior hablando de los utensilios musicales de su compatriota. Cuando hizo referencia al saxofón, defendía su autenticidad y originalidad (*je veux parler des saxophones, dont la forme, la sonorité, l'agent de production et le timbre sont absolument nouveaux*). Posteriormente y entrando en cuestiones más delicadas y agudas, el entendido se posicionaba al lado del inventor valón denunciando a “aquellos que anhelaban su ruina”. Fétis estaba señalando a los fabricantes rivales por lanzar acusaciones envenenadas, como la de tratar la invención del saxofón de quimera [sic] en base a supuestos inconsistentes y de criticar algo que ni si quiera habían visto ni escuchado. Posteriormente, ya con el instrumento reconocido, el redactor puntualizaba la siguiente tentativa por desbancarlo –ser algo “imposible, impracticable y fabuloso”–, a la par que buscarle analogías con el *Batyphone* (de Wieprecht), recriminación que contrarrestaba con un juego de palabras (*batifolante plaisanterie* [Batifolante tontería]). Más adelante, el influyente articulista se lamentaba de que “se dijeran estas cosas impunemente en un mundo de ignorantes, que no saben de lo que hablaban; pero [que, afortunadamente y] delante de expertos y jueces competentes, la ilusión se disiparía bien pronto”¹³⁶. De todas maneras, las delaciones del intelectual bruselense –que comprenderemos y situaremos mejor en el siguiente apartado– provenían del ámbito judicial, un espacio paralelo donde igualmente se desarrollaba la acción, pero con vasos comunicantes a este.

Continuando con aquel relato, el director del Conservatorio de Bruselas consideraba al saxofón como “un instrumento delicioso”, pero con un “timbre *sui generis* [sic]”, lo cual nos parece una percepción muy sugestiva; primeramente, porque no sabemos si era más bien una especie de cumplido o, de forma, una incómoda singularidad. Y, después, debido a que no alcanzaba a describir correctamente aquel color impreciso, indeterminado o, quizá, ‘híbrido’, pensamientos que ya nos han asaltado. De cualquier modo y para dejar claro su posicionamiento, el musicólogo describía su voz como “tierna,

¹³⁶ Vid. *RGMP*, 30 de noviembre de 1851, 385-388.

melancólica y suave, que contrasta con el carácter brillante y al margen (*en dehors*) del [tono del] clarinete”. Además y refiriéndose al concierto que Wuille dio el invierno anterior en aquella capital –y al que hemos hecho referencia hace poco–, el teórico belga creía que “el carácter del saxofón no está destinado a las cosas brillantes, sino más bien a la música expresiva y a los efectos misteriosos”¹³⁷, lo cual nos permite pensar que se había explorado muy poco.

Empero, el razonamiento posterior es más sustancial, pues consideraba que su paisano –Adolphe Sax– había “creado [en sus metales y saxofones] todos los tipos de voces instrumentales por familias, conforme a la naturaleza de la voz humana y a imitación del sistema en uso en los siglos XVI y XVII”, añadiendo además que en el caso de los segundos, la camada se componía de cinco miembros. Esta idea ya ha salido en nuestro discurso y es valiosa, pues daba un sustento importante a su ideario y encajaba muy bien con los tiempos modernos y la búsqueda de una normalización para una producción en masa.

Como es bien sabido, el Renacimiento significó el triunfo del humanismo y con él se dignificó –al menos, parcialmente– al intérprete. (Uno de los libros más representativos de ese periodo es *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione en donde se describía el ideal de vida de aquel tiempo y el modelo de caballero perfecto que, entre otras virtudes, debía tañer algún instrumento musical). Durante aquellos años los utensilios de música disfrutaron de un gran apogeo y expansión, construyéndose en familias, debido, en parte, al triunfo de la polifonía y su independencia de la música vocal, así como al desarrollo de la imprenta (tratados, tablaturas...). Por ende, el análisis de Fétis resultó, en este sentido, muy acertado, ya que fabricar clanes de instrumentos en base a los ámbitos de frecuencia vocales ‘clásicos’ (soprano, medio-alto, medio-bajo [o tenor] y grave) en un escenario en ebullición industrial fue, precisamente, lo que hizo su coterráneo.

Por último, el ‘musicólogo’ belga vaticinaba que “no se conocerá bien el valor del saxofón hasta que se haya introducido una representación completa en las orquestas. Hay un mundo de efectos nuevos a partir de la oposición de familias enteras de timbres diferentes: será el futuro de un hombre de genio”¹³⁸. Una vez más, y pese a todos estos piropos y adulaciones, François-Joseph Fétis no emplazó al instrumento en cuestión en ninguna de sus partituras de sinfonía u ópera a lo largo de su vida, y tan solo ha llegado a nosotros un quinteto suyo (*Trois Morceaux de Concours pour Ensemble de Saxophones*, ca. 1867-71) que, ‘por supuesto’, no fue editado. Más bien, pensamos, fue un compromiso del aula de saxofón que abriría más adelante (1867) en su centro de enseñanza¹³⁹.

Permitiéndonos un párrafo para comentar aquel ‘estreno’, la prensa de Bruselas reseñaba que, después de la ceremonia de entrega de premios de su Conservatorio, se celebró un concierto en el que participaron algunos de sus alumnos¹⁴⁰. La sensación de ese año fue “la ejecución de un quinteto de saxofones”, un instrumento, decían, recientemente introducido en esa institución de enseñanza y perteneciente “a la familia

¹³⁷ Vid. *Ibid.*, 387.

¹³⁸ Vid. *Ibid.*, 387.

¹³⁹ Vid. FÉTIS, J-F.: *Trois Morceaux de Concours pour Ensemble de Saxophones*. Bruselas, [primera edición de 2014,] s.p. [*Preface* y partituras –1-22-]. Agradecemos a Olivia Wahnou de Oliveira, bibliotecaria actual (2015) del Conservatorio de Bruselas, las informaciones aportadas a este respecto.

¹⁴⁰ Vid. *Le Guide Musical*, 21 de noviembre de 1867, [3].

de los clarinetes en lo que la producción de su sonido se refiere, es decir, [con] una caña batiente contra la boquilla”. No obstante, se puntualizaba que las “condiciones acústicas son absolutamente diferentes” entre las dos camadas, sin especificar cuáles ni por qué. La crónica continuaba apuntando 8 variedades de ese latón, “de las que cinco han intervenido para interpretar una composición (*morceau*) expresamente escrita por [el director] M. Fétis”. Sin embargo, el resultado resultó algo negativo, ya que los oídos no estaban todavía hechos a esta sonoridad un tanto sombría y melancólica, y debido a que los ejecutantes no habían podido todavía sacar de él todos sus recursos (*parce que l’oreille n’est pas encore faite à cette sonorité un peu sombre et mélancolique, et parce que les exécutants n’ont pas encore saisis toutes les ressources*). Esta información nos hace inferir resistencia por parte del claustro en la inclusión de ese nuevo advenedizo, a la par que falta de técnica y pericia por parte de los músicos. Esta sospecha viene a confirmarse cuando, terminando la noticia, se subraya la amplitud de los grados de intensidad del instrumento –“de las sonoridades más imperceptibles a las más potentes”-, potencialidad que “los jóvenes artistas no han hecho valer más que a medias (*demi-teinte*)”.

Volviendo al discurso base de 1851, el jurado internacional encargado de juzgar la producción musical estuvo compuesto por 10 miembros (Sir H. R. Bishop, presidente, profesor de música en Oxford; Sigismund Thalberg, vicepresidente, pianista; W. Serndale Bennett, profesor de la Royal Academy of Music de Londres; Hector Berlioz, Francia – el único representante del Hexágono-; J. Robert Black, físico, de USA; Chevalier Neukomm, organista, compositor y teórico, del Zollverin; Cipriani Potter, director de la Royal Academy of Music; Dr. Schafhautl, profesor de geología, minería y metalurgia, Zollverin; Sir George Smart, organista y compositor de la Capilla Real; Henry Wylde, Doctor en música y profesor en la Royal Academy of Music. Además, los asociados Rev. W. Cazalet, superintendente de la Royal Academy of Music; James Steward, constructor de pianos; y William Telford, creador de órganos, procedente de Dublín. Todos ellos conformaban el jurado de la clase XA para los instrumentos de música¹⁴¹ que concedió a Adolphe Sax la *Council Medal* o primer premio en su categoría. El 10 de agosto de 1851 llegaba la noticia a la prensa francesa, comentando que “nuestro célebre fabricante” había sido recientemente galardonado “à l’unanimité” con el más alto galardón¹⁴². El otro rotativo galo no solo se felicitaba por ello, sino que además añadía que “este brillante éxito servía para responder a los ataques y reparar también las injusticias [de las que estaba siendo objeto el inventor de Dinant]”¹⁴³, lo cual demuestra que, paralelamente al escenario de la Exhibición, se estaba librando otra batalla diferente.

P-A. Ducroquet (órganos), J-B. Vuillaume (*luthier*) y P. Érard (pianos) obtuvieron igualmente para los galos la más alta distinción¹⁴⁴. Los medios de ese país tiraron de patriotismo en este sentido y retrataban que “la Francia instrumental había sido dignamente representada por los Érard, Sax y Vuillaume”¹⁴⁵. En concreto y a propósito de un teclado del primero, Marie Escudier apuntaba que este instrumento provocaba envidias encendidas (*jalousies féroces*) entre los británicos¹⁴⁶.

¹⁴¹ Vid. MACTAGGART, P. y MACTAGGART, A. (Ed.): *Musical instruments*, op. cit., 79, 91 y 99-100.

¹⁴² Vid. *Le Ménestrel*, 10 de agosto de 1851, 4.

¹⁴³ Vid. *RGMP*, 10 de agosto de 1851, 263.

¹⁴⁴ Vid. *La France musicale*, 18 de mayo de 1851, 156.

¹⁴⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 14 de septiembre de 1851, 2-3 e id. 19 de octubre de 1851, 3.

¹⁴⁶ En realidad, los ingleses también consiguieron tres ‘primeras’ medallas –Gray & Davidson, órganos; Hill & Son, “invention of a stop of great power, and for their mode of shifting the stops by means of keys”; y Willis, órganos-; cuatro, incluso, si incluimos a Érard que competía para los dos Estados porque tenía

No obstante, se suponía que la recompensa más alta debía ser para quien consiguiera una “importante novedad de invención o aplicación” y “no para la excelencia de producción o destreza [en la realización] solamente, ya fuera significativa (*eminent*)”, reservando este último criterio para el premio de segunda categoría o *Prize Medal*¹⁴⁷. Como nos podemos imaginar, la interpretación de estas pautas por parte de los jueces fue muy relativa. De ahí que, sin lugar a dudas, hubo accésits que fueron mejores que los primeros laureados y otros muchos objetos –no solo herramientas de música- fueron bonificados no por su pragmatismo ni utilidad, sino por su ingeniosidad, rareza, ornamento o esmerada finalización. Una vez más, se pudo comprobar que la imagen y las apariencias exteriores podían pesar más que la propia sustancia y fundamento de una idea original.

El propio Adolphe Sax se trajo a Londres un *saxhorn-bourdon* [sic] o miembro profundo de la familia de los saxhorns –y que se puede atisbar en la zona central de la Figura 73-, con el simple propósito de atraer la atención del público y darse publicidad¹⁴⁸. Según crónicas oriundas, este instrumento –*a kind of monster ophicleide*- medía más de tres metros de alto (*about ten feet high*) y tenía un tubo de casi 15 metros de largo (*forty-eight feet development of tube*)¹⁴⁹. De igual forma, P-A. Ducroquet y J-B. Vuillaume, otros galardonados galos, sorprendieron respectivamente con un órgano gigantesco y un enorme contrabajo (el *octobasse*) de más de tres metros y medio de altura, cuyas cuerdas eran accionadas de forma tradicional por el ejecutante y maquinaria auxiliar¹⁵⁰. Además y ya en Francia –noviembre de 1851-, estos dos últimos fabricantes fueron condecorados por el Presidente de la República con la Legión de Honor –recordaremos, Adolphe Sax ya lo fue en 1849 y no podía ascender en la orden hasta pasados unos años-, lo que hacía aun más brillante su triunfo ante la opinión pública¹⁵¹. Por su parte, el inventor de

explotaciones a ambos lados del Canal de la Mancha-. En total, se dieron 8 *Council Medals* en la sección musical, tres para Francia e Inglaterra –sería un ‘empate’ casual?-, la de Érard y otra para Boehm. Vid., entre otras, *The great London Exhibition 1851: awards*. París, s.d. (1851), 12.

¹⁴⁷ A modo de curiosidad, tan solo un español –José Gallegós, de Málaga- se presentó a la Exposición en la categoría de instrumentos de música –donde, además, obtuvo una de estas *Prize Medals*-, presentando un híbrido –entre guitarra, arpa y *cello*- llamado “Guitarpa” [sic] de la cual tenemos la suerte de disfrutar de un dibujo sin paginar (*plate 251*) publicado entre la página 1.346 y 1.347 de uno de los catálogos oficiales. Vid. *Great Exhibition of the Works of industry of all nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue. In three volumes. Vol. III. Foreign states*. Londres, 1851, 1.346-1.347.

¹⁴⁸ Marie Escudier reconocía que la primera cosa que le llamó la atención fue aquel artefacto enorme “en Si bemol, cuyo tubo [medía] 48 pies [15m aprox.] de longitud”. Para terminar con un poco de literatura, decía que “todos los extranjeros admiraron este colosal instrumento que, sin lugar a dudas, ocuparía su lugar en el juicio final cuando se procediera a despertar al universo del sueño de la muerte”. Vid. *La France musicale*, 18 de mayo de 1851, 156.

¹⁴⁹ Vid. NEWTON, W. (Ed.): *The London Journal of Arts, Sciences and Manufactures and Repertory of Patent Inventions*, vol. 39. London, 1851, 399. (Por cierto, en la misma página y precedentemente también apuntaban “a new kind of instrument, called the Saxophone, speaking with a mouth-reed, like the clarionet [sic] and bassoon, but having a metal body, and somewhat different form: it is made in three sizes, for soprano, alto, and bass”).

En cambio, otro medio –vid. *Le Ménestrel*, 11 de mayo de 1851, 2- aseguraba que la trompeta-monstruo [sic] del dinantés medía 10 metros. En un número posterior –vid. Id., 20 de julio de 1851, 2-, J-B. Werkerlin firmó una redacción titulada “Los instrumentos de música de la Exposición, primer artículo”. En ella, comentaba las rarezas que había encontrado. Cuando llegó al valón y hablaba de los saxhorns, decía haberse sentido sorprendido por un oficleide monstruo [sic] con el nombre de *bourdon* y adjuntaba el guiño jocoso de que había que tener buenos pulmones para ponerlo en funcionamiento.

¹⁵⁰ Vid. *La France musicale*, 18 de mayo de 1851, 156; DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales à l'Exposition Universelle de 1855*. París, 1856, 23-25 y KOURCHID, O.: “Les sens de l’Octobasse. La musique et le gigantisme”. *Communications*, s.v., nº 42 (1985), 121-146.

¹⁵¹ Vid. *Le Ménestrel*, 30 de noviembre de 1851, 3 y *RGMP*, 30 de noviembre de 1851, 391.

Wallonia aireó su éxito también en forma de *factum* –lo cual, en verdad, servía para presionar en el ámbito judicial- e hizo imprimir un libelo de un par de carillas con extractos del informe oficial del jurado¹⁵².

Otro aspecto clave que ya hemos introducido y que seguiremos explorando es la envoltura o cubierta ‘intelectual’ que los inventores y empresarios utilizaban para poder vender sus productos. (Por supuesto, no solo estamos refiriéndonos a los de música en donde existía un basto campo intangible en el que especular, sino a los de otras disciplinas). Huelga decir, aquellas teorías o suposiciones científicas eran en la mayoría de los casos parcialmente ciertas, medias verdades o, directamente, camelos. El propio Adolphe Sax pregonaba su “Constatación acústica fundamental”, una creencia que enunció y defendió a lo largo de toda su vida y por la que contradecía que el material empleado para la fabricación de instrumentos ejercía un papel fundamental en la naturaleza del sonido. El descubridor del saxofón intentó demostrar que el timbre de un instrumento estaba determinado por las proporciones dadas a la columna de aire y no por el componente del que está construido. Los enunciados del de Dinant, sobre los que en verdad habría que hacer muchas matizaciones¹⁵³, no representaron ningún descubrimiento acústico real; pero, en plano comercial, daban justificación, presencia y salida a sus ingenios. La prensa y otros medios les daban eco y amplificaban esos supuestos haciendo que el público se los creyese¹⁵⁴, se interesara por ellos y los consumiera.

Entrando en cuestiones más densas y de corte administrativo, la muestra londinense tuvo también que adaptarse –o, más bien, ‘armonizarse’ con- la normativa legal sobre propiedad industrial no solo británica, sino también respecto a la de los países participantes para contar con las últimas ideas y desarrollos. Como ya hemos expresado, aquel inventor que hubiera dispuesto o exhibido su producto en el exterior o en casa se arriesgaba a no poder hacerse con una patente –ni registrar su diseño- para ese mismo objeto. Este precepto no solo imperaba en Inglaterra, sino igualmente en la mayoría de Estados, incluida la propia Francia. Según el artículo 31 de la ley gala del 5 de julio de 1844 que regía ese tipo de documentos, “ningún descubrimiento, invención o aplicación” sería considerada válida si previamente había “recibido publicidad suficiente para poder ser ejecutado” ya fuera en el Hexágono o fuera¹⁵⁵. Por tanto, la Exhibición corría el riesgo de perder aquellos artículos más novedosos e interesantes al ahuyentar a los creadores que, posteriormente, quisieran proteger su producto. La opción de registrar con antelación

¹⁵² Vid. *Extrait des rapports des jurys internationaux à l'Exposition Universelle de Londres. 1851, page 332. Instruments à vent (Bois et métal) pour orchestres et Musiques Militaires.* París, [Imprimerie H. Simon Dautreville et C^e, rue Neuve-des-Bons-Enfants, 3,] 1852, [1-2]. En una nota a pie de página, el belga quiso elevarse más, resaltado la unanimidad de la decisión del jurado y “la universalidad [sic] de los 85 instrumentos exhibidos”.

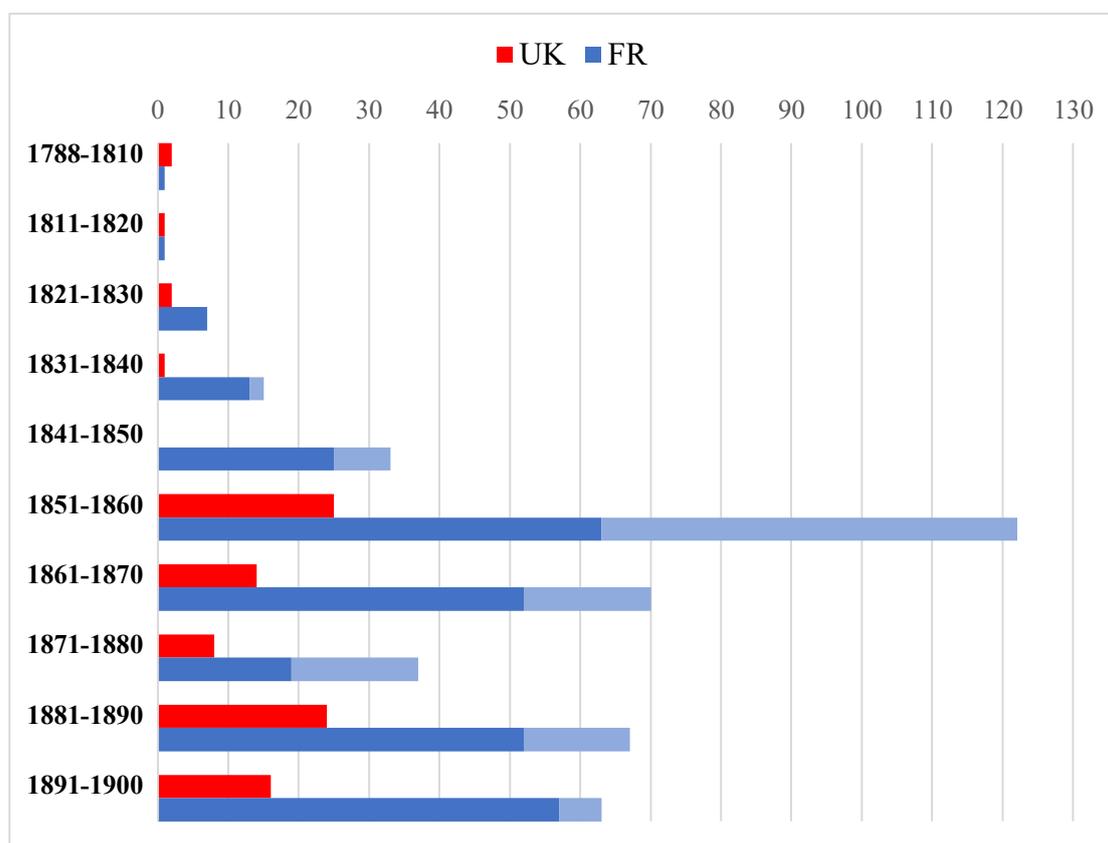
¹⁵³ Entre los detractores y observadores más críticos de las hipótesis del belga durante esa época encontramos a De la Fage, quien aseveraba que “no existía ninguna teoría regular y completa” al respecto. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 142.

¹⁵⁴ Ya lo hemos comentado antes –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 128-129 y 152-153-, pero entre los primeros halagos (1839) que recibió la familia Sax estuvieron los del influyente acústico Félix Savart, al que conoceremos mejor en el siguiente apartado. Desde otro frente, el director del Conservatorio de Bruselas (vid. [FÉTIS, F-J.:] “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, en *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n^o 5 [sic]. Bruselas, 1851, 564-565 e id.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 7. París, 1867, 413) atestiguaba que “M. [Charles-Joseph] Sax había descubierto las leyes que ningún otro tratado de acústica ha podido enseñarnos” y que “conocía la ley de las vibraciones de una forma infalible”.

¹⁵⁵ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

esas manufacturas no era una solución real por la carga organizativa y, sustancialmente, debido al ingente desembolso económico previo para algunos inventores o pequeños comerciantes. Al final, decidieron –no sin dificultad y justo a tiempo- sacar adelante dos reglamentos transitorios para que los interesados pudieran exponer sus mercancías con relativa tranquilidad. El primero de ellos, el *Design Act*, daba la posibilidad –previo pago de una tasa- de que (el ornato de) un diseño fuera provisionalmente protegido por 12 meses o incluso más –dieciocho- si el Departamento de Comercio (*Board of Trade*) lo permitía. Aun más interesante fue la segunda disposición accidental, sacada adelante tan solo 15 días antes de la inauguración y conocida con el nombre *The Inventions Act 1851*. Según esta, el empresario participante que mostrara sus prototipos, modelos o productos –incluida la publicidad respectiva en los catálogos o periódicos- podría patentar ese bien en un plazo de un año sin perjuicio de ninguna otra aplicación legislativa. Huelga decir que este tipo de salvoconductos transitorios serían comunes en las venideras exposiciones mundiales.

FIGURA 76: Comparativa del número de patentes británicas y francesas relativas a los instrumentos de metal registradas durante el siglo XIX¹⁵⁶.



FUENTE: Elaboración propia a partir de SCOTT, J-L: *The Evolution of the Brass Band and its Repertoire in Northern England*. Tesis, Sheffield, University of Sheffield, 1970, 424-431 y HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 396.

¹⁵⁶ Las patentes británicas incluyen aquellas con protección provisional –esto es, que no tenían asegurada la permanente-, las extranjeras –que llamaríamos de importación, como las que emitieron Adolphe Sax y su hermano Alphonse, al que pronto conoceremos- y las depositadas por un nativo o agente (*British agent*) en asociación con un inventor foráneo. Por su parte, en las francesas hemos sumado a la barra matriz de color azul oscuro que representa las patentes de invención una prolongación del mismo color, pero más claro con los certificados de adición, unos documentos complementarios que completaban la principal y que explicaremos con mayor detalle en el próximo capítulo.

Sin embargo y pese a lo que se podía esperar, muy pocos concurrentes se acogieron a esas enmiendas debido a la escasa viabilidad comercial de la mayoría de productos. Aunque no hemos encontrado ninguna fuente bibliográfica que lo certifique, creemos que Adolphe Sax tampoco hizo uso de ellas. El dinantés ya había tomado protección para el grueso de sus artículos (los viento-metal) en Francia y Bélgica¹⁵⁷, además de tener (de momento) como agentes a los Distin en Inglaterra¹⁵⁸. No obstante y según vemos en el catálogo oficial, algunos fabricantes británicos y germanos como James Gisborne de Birmingham, J-P. Oates de Lichfield o Gottlieb Glier de Sajonia, ya habían adoptado el vocablo “saxhorn” y este penetraba en el argot de la manufactura del latón¹⁵⁹. De todas maneras, tampoco debe pasarnos desapercibido que la construcción y distribución del saxofón estaba completamente libre en las islas, es decir, que cualquier empresa podría fabricarlos –e incluso patentarlos- allí sin trabas legales ni réplica del inventor dinantés. Entendemos que si esto no se produjo –tampoco habría problemas de obrar igual en los Estados alemanes o Austria- era porque no había ningún interés (demanda) en el instrumento. El valón sí tomaría la delantera en este sentido en territorio británico protegiendo sus ‘amenazados’ metales y percusión más adelante (1859, 1862 y 1863)¹⁶⁰.

Estas últimas reflexiones hacen que pongamos brevemente el foco en el asunto de la propiedad industrial en el Hexágono y al otro lado del paso de Calais, especialmente para confrontar la cantidad de documentos que protegían la creación de aerófonos de metal (vid. Figura 76). Curiosamente, los galos superan ampliamente a sus vecinos del norte en prácticamente todas las décadas, y también llama la atención que no se produjera allí ningún asiento durante los 10 años que precedieron la Exhibición de 1851. Sin embargo y después de aquella cita internacional, hubo una ‘explosión’ de solicitudes en ambos países, la mayor en todo el *Ottocento*. En el siguiente capítulo –y también parcialmente en el cuarto- estudiaremos el abrumador caso francés; mas, conociendo la afición y tradición británica por este tipo de instrumentos¹⁶¹, atisbamos que esta diferencia es relativa. Así, debemos tener en cuenta otros aspectos determinantes, a saber, que los ingleses preferían importar y que la regulación era más costosa y farragosa en las islas¹⁶²,

¹⁵⁷ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

¹⁵⁸ Ya hemos comentado que cuando esta familia se percató que podía conseguir más dinero fabricándolos ella misma, rescindieron el acuerdo (1851?) y el belga negoció con otras firmas británicas para ser sus distribuidores allí, a saber, Rousselot & Co. (1851-1852) y posteriormente Rudall Rose & Carte (ca. 1853). Vid. MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011, 177, 244, 246 y 249.

¹⁵⁹ Vid. *Great Exhibition of the Works of industry of all nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue. In three volumes. Vol. I. Index and Introductory*. Londres, 1851, 468 y *Great Exhibition of the Works of industry of all nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue. In three volumes. Vol. III. Foreign states*. Londres, 1851, 1.105.

¹⁶⁰ Vid. *Patents for Inventions. Abridgments of Specifications Relating to Music and Musical Instruments. A.D. 1694-1866*. Londres, [segunda ed. de] 1871, 300, 377-378 y 395.

¹⁶¹ Vid., entre otras, HERVERT, T. (ed.): *The Brass Band Movement in the 19th and 20th Centuries*. Buckingham, 1991, 7-51; e id. y BARLOW, H.: *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*. NY, 2013, 58-65 y 82-125.

¹⁶² *Grosso modo*, los inventores o empresarios británicos que quisieran apropiarse de un fragmento de información se regían por las complejas prolongaciones y actualizaciones del ‘anciano’ *Statute of Monopolies* de 1623. Tal protección podía llegar a unas prohibitivas £400, dependiendo si el interesado quería cubrir los territorios de los reinos de Inglaterra –el más habitual, que vendría a costar entre £100 y £120-, Escocia e Irlanda del Norte. Después de la muestra internacional de Londres, los británicos sacaron adelante el *Patent Law Amendment Act of 1852* que venía a simplificar algo más el proceso y abaratar los costes que, en principio, no superarían los £180 pagables, además, en tres tandas. Vid., entre otras,

a lo que habría que sumar la copia directa (piratería?) de los modelos continentales y especialmente galos. Además, el número de registros (patentes) no implica correlación con la cantidad de empresas o volumen de producción. Es decir y por ejemplo, cualquiera podía fabricar una trompeta estándar de tres pistones si no violaba ningún procedimiento o forma especial protegidos; la cuestión estaba en poder elaborarla y tener clientela. A este respecto, cabría preguntarse cuándo fue interesante (rentable) la investigación y mejora del saxofón en aquel país; o, dicho de otra manera, en qué año se depositó la primera patente específica en el territorio del Reino Unido. Apoyándonos en uno de nuestros autores de referencia¹⁶³, los británicos esperaron hasta 1922, cuando Henry Alpers, que, por cierto, era estadounidense, concretamente de Columbus (Nebraska), se hizo con unas “Mejoras en y relacionadas con accesorios para saxofones (*Improvements in and relating to Attachments for Saxophones*)”. Esta falta de interés por el instrumento también se tradujo en la ausencia de composiciones de cámara y orquesta de autores británicos, pues de las primeras no hemos encontrado ninguna anterior a aquella última fecha¹⁶⁴, y solo nos han llegado cinco de las segundas –tres de ellas de Joseph Holbrooke¹⁶⁵–.

Volviendo al Crystal Palace de 1851, Adolphe Sax tampoco consiguió eludir la polémica, ya que el afamado constructor inglés Cornelius Ward (*ca.* 1796-1872)¹⁶⁶ le puso una reclamación al considerar que el fagot en metal que el belga había expuesto –este, desgraciadamente, no se alcanza a ver en la Figura 73– era en realidad un duplicado de la patente que el británico había conseguido en Francia. No vamos a entrar en los parecidos de aquellos documentos ni en cuestiones organológicas, pero ambos documentos están separados por menos de dos meses (vid. Figura 77). Sin duda, aquel ejemplar de latón del dinantés fue uno de los objetos musicales más admirados en la Exhibición y debió ser una pieza de culto para su autor que llegó a conservarla en su colección particular hasta su tercera quiebra¹⁶⁷. No creemos que construyera más de uno y, afortunadamente, todavía se conserva en el FR-Paris-MM como hemos apuntado anteriormente¹⁶⁸. Aquel instrumento, recordaremos, que tapaba todos los agujeros con

DUTTON, H-I.: *The Patent System and Inventive Activity during the Industrial Revolution, 1750-1852*. Manchester/Dover, 1984, 1-10, 34-35 y 62-63.

Aunque posteriormente exploraremos el apartado económico, podemos adelantar que una patente de invención en Francia costaba 1.500fr, sensiblemente más barata que al otro lado del Canal de la Mancha, donde £1 representaba 25fr. Vid. *Galignani's new Paris guide*. París, 1852, 18.

¹⁶³ Vid. DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim, 1995, 210-212.

¹⁶⁴ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

¹⁶⁵ Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

Caryl Florio (1843-1920), un creador americano nacido en Inglaterra que conoceremos más adelante, desarrolló toda su carrera profesional en el Nuevo Mundo, amén del australiano Percy Grainger que vivió algún tiempo en Londres, pero que emigró a USA.

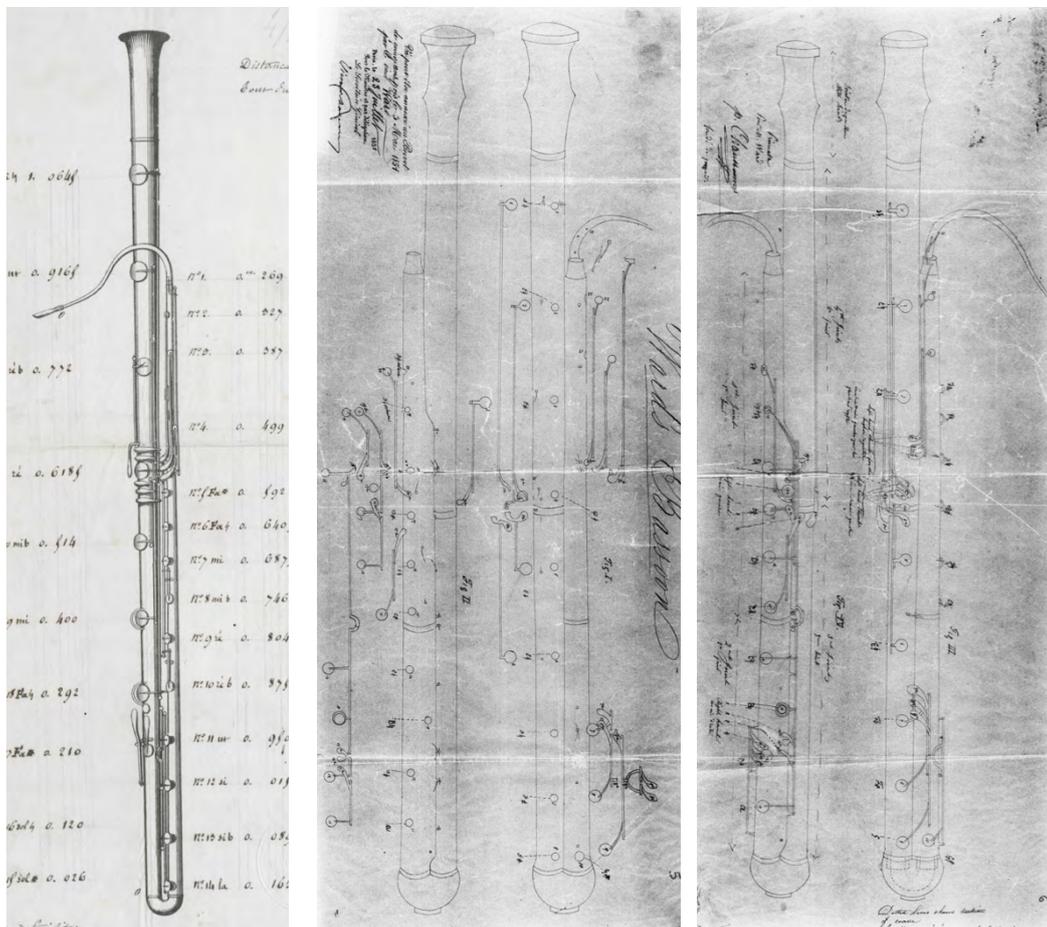
¹⁶⁶ Según uno de nuestros organólogos preferidos, aquel constructor de aerófonos se estableció por cuenta propia en 1836 después de trabajar con Monzani y Drouet. Tras hacerse un nombre entre importantes clientes, copió la flauta Boehm y registró su primera patente para este instrumento en 1842. Posteriormente, su producción se extendió a los fagotes, desarrollando con Tamplini su propia versión. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 421.

¹⁶⁷ Concretamente, fue el lote nº 43 de los 467 instrumentos que se pusieron a la venta en 1877 para conseguir efectivo y calmar a los acreedores –vid. *Catalogue du musée instrumental de M. Adolphe Sax.*, op. cit., s.p.-, aspecto que tocaremos en el Capítulo 4.

¹⁶⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 139-140.

llaves, fue presuntamente puesto a prueba delante de los miembros del jurado de la Exposición de 1851 por M. Baumann¹⁶⁹.

FIGURA 77: Diseños de los fagotes de metal de Adolphe Sax (izquierda) y Cornelius Ward (centro y derecha imágenes derechas) a partir de sus patentes.



FUENTE: Patente de invención [nº 11981] de Adolphe Sax del 30 de junio de 1851 [por 15 años] para unas “Disposiciones aplicables a los instrumentos de música de viento (*Dispositions applicables aux instruments de musique à vent*)” [sic], 6 (INPI) y Patente de invención [nº 11691] de Cornelius Ward del 3 de mayo de 1851 [por 15 años] para un “Fagot perfeccionado (*basson perfectionné*)”, 5-6 (INPI).

¹⁶⁹ Vid. ELWART, A.: *Histoire des concerts populaires de musique classique contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu'à ce jour*. París, 1864, XXIX-XXXIII.

No sabemos quién era exactamente aquel instrumentista; el apellido era común e, incluso, existen varios fabricantes que se llamaban así –vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 23 y PIERRE, R.: “Claude et Georges Guignot, clétiers parisiens du XIXe siècle (Première partie)”. *Larigot*, s.v., nº 65 [abril] 2020, 37-38-. También tenemos a un tal Emmanuel Baumann entre los autores que trabajaron para la editorial del valón (vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax). Sin embargo, nosotros apostamos que no era ninguno de ellos, más bien, un afamado fagotista bruselense –igualmente, creemos, del círculo del dinantés de la primera época allí (aparece relacionado con Singelée también)- y que solía actuar en la capital británica. Vid. *Revue musicale*, 14 diciembre de 1833, 370-371; *The Musical World*, 6 de mayo de 1836, 126; id., 28 de abril de 1837, 107-108; id., 20 de septiembre de 1838, 41; id., 9 de febrero de 1838, 88-89; id., 1 de marzo de 1838, 145-146, etc.

A modo de curiosidad, un fabricante y editor catalán –que también construía pianos-, Andrés Vidal, activo desde ca. 1857 a 1875, cuando le sucedió su hijo –vid. GARCÍA MALLO, M-C.: “*Peters* y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892”. *Anuario Musical*, s.v., nº 60 (2005), 119-122 y <http://www.lieveverbeek.eu/Pianos_espanoles_v.htm> (con acceso el 6 de febrero de 2020)- produjo también otro modelo de metal expuesto hoy día en el ES-Barcelona-MM.

Concluyendo con la primera feria mundial, es oportuno establecer que la memoria del jurado valoró muy positivamente los aerófonos de metal del constructor valón en la que, con toda seguridad, Hector Berlioz tuvo bastante que ver. En el párrafo donde se hacía referencia expresa al saxofón se comentaba literalmente en francés –y no en inglés– que estos nuevos instrumentos habían alcanzado un grado de perfección comparable a “la voix expressive de l’orchestre”¹⁷⁰. El de La Côte-Saint-André tampoco se olvidó de exaltar a su autor en otro (chovinista) dossier paralelo que le encargó el Ministerio de Agricultura y Comercio galo. Empezando por los saxhorns, aquel compositor los colmó de piropos, volvió hablar de familia y recomendaba su uso en las bandas militares, repletas todavía de “informes instrumentos [de metal] con llaves (*informes instruments à clefs*)” que lesionaban los “oídos civilizados (*oreilles civilisées*)”. Aunque en la actualidad no la percibimos así ni está tan presente, la música de los regimientos era un tema candente en aquel tiempo, llamaba mucho la atención, daba juego y, no menos importante, movía bastante dinero como veremos en los dos próximos apartados. Ese mismo año de 1851 se editaba un libro que tuvo repercusión y en el que el autor –Albert Perrin– rubricaba el (supuesto) olvido y decadencia que las formaciones francesas artísticas estaban soportando, a la par que se lamentaba por su vulnerabilidad en comparación con las de otros países¹⁷¹. Sus ideas estaban en sintonía con las de Adolphe Sax –del que anexaba una carta– y su entorno más inmediato (Kastner). Aquella publicación, amén de las constantes entradas que se ofrecían los diarios especializados, evidencian que, paralelamente a Exposiciones y juicios, se peleaba en otros planos, como este caso, el de la opinión pública.

Retomando aquellas arbitrarias líneas que escribió Berlioz para su Gobierno, el *délicieux* saxofón también recibió su dosis de literatura, comentando que “se prestaba a los matices más refinados (*finés*), [tales como] los más vaporosos de la tenuidad (*demi-teinte*) o los majestuosos acentos del estilo religioso”. Para contrarrestar tanta edulcoración, lo consideraba (falsamente) como “un instrumento difícil, que solo llegaría a dominarse después de un largo estudio”. Curiosamente, también hablaba de que si los compositores no apreciaban todavía el valor de este nuevo “órgano (*organe*)” se debía a la inexperiencia de los ejecutantes¹⁷². Aunque esta idea está planeando constantemente en nuestra investigación y la seguiremos sopesando, parece que el autor de la *Sinfonía Fantástica* sí tenía razón a este respecto. Todo conduce a la escasez de verdaderos virtuosos y saxofonistas no solo en esa primera época, sino a lo largo del siglo XIX; lo que a la vez comprometía la creación de un repertorio sustancial. Habían pasado ya 9 años desde que Adolphe Sax presentara su instrumento al compositor francés (1842) y cinco de su protección (1846). En 1851 no se había identificado realmente a ningún instrumentista que apuntara formas y le sacara rendimiento, salvo algún que otro clarinetista extranjero (Wuille), ex-músicos militares haciendo cabriolas (Soualle)¹⁷³ o

¹⁷⁰ Vid. MACTAGGART, P. y MACTAGGART, A. (Ed.): *Musical instruments*, op. cit., 102.

¹⁷¹ Vid. PERRIN, A.: *Réorganisation des musiques régimentaires en France*. Mézières, 1851, 3-4, 11-14, 28-29, 38, 40, 42-43 y 47.

¹⁷² Vid. BERLIOZ, H.: *Rapport sur les instruments de musique fait à la commission française du jury international de l’exposition universelle de Londres*. París, 1854, 5, disponible también a través de Internet en <<http://www.hberlioz.com/London/Berlioz1851.html>> (con acceso el 22 de mayo de 2018).

¹⁷³ Aunque posteriormente (Capítulo 5) nos adentraremos más en el efecto de este singular músico, quepa decir por el momento que seguramente fue el primero en tocar el saxofón en la capital británica (vid. *The Musical World*, 16 de noviembre de 1850, 748 e id., 23 de noviembre de 1850, 753-754); y que también Berlioz reportó una intervención exitosa suya en París en 1851 (“[Soualle] a produit une grande sensation en faisant entendre pour la première fois à Paris, avec tous ses avantages, le saxophone, chef-d’œuvre de Sax”). Vid. *Journal des Débats*, 13 de abril 1851, 2.

fagotistas oportunistas (Verroust) que más bien explotaban el efecto original y novedoso de ese primer instante. Si nos permitimos avanzar unos años y pasamos al plano pedagógico, el saxofón no fue un igual al resto de sus congéneres del Conservatorio durante los 13 años (1857-1870) que consiguió refugio allí. Pese a estar entre los muros de un centro civil, solamente los soldados (con presuntas aptitudes musicales) podían matricularse y aprenderlo, lo cual hacía muy difícil permear otros foros más elevados y ricos culturalmente como las orquestas, la música de cámara o, si quiera, la ópera.

Volviendo al hilo argumental base y a partir de aquí, habría que esperar casi cuatro años para volver a hablar de saxofones en una feria internacional. Durante ese tiempo, ocurrieron importantes sucesos que desde luego iban a marcar el curso de los acontecimientos en la trayectoria personal y empresarial de Adolphe Sax que, a pesar de todo, entró con mal pie en 1852. Para empezar, tres de sus hermanos (un varón y dos mujeres) murieron, mientras que su padre se desmoronaba en Bélgica donde tan solo hacía 17 años era considerado como el más grande fabricante de aerófonos de todo el continente¹⁷⁴.

Sin embargo, la noticia más dolorosa desde el punto de vista profesional fue la declaración de su primera quiebra el 5 julio de 1852, un episodio que tendrá tratamiento especial en el cuarto capítulo de nuestro trabajo. El Tribunal de Comercio de París estimó que el conjunto de sus deudas (*passif*) ascendían a más de 82.000fr, lo cual era una cifra considerable para un ‘modesto’ negocio de creación y venta de instrumentos de viento.

Adolphe Sax, que logró la única medalla de oro en la Exposición nacional gala de 1849 y obtenido dos años más tarde, ya a nivel mundial, el también primer premio (*Council Medal*) en Londres, ocultaba graves problemas económicos. Este tipo de paradojas y contrastes resultan muy interesantes para nosotros, ya que ejemplifican una de las ideas principales de nuestra investigación, la de las apariencias y ornato social de una burguesía que esconde en realidad un fondo y procedimientos mucho más enrevesados. Efectivamente, la imagen exterior no se correspondía con la del interior, y aquella importaba más que la propia salud de un negocio que empezaba a tomar oscuros derroteros. Si bien es cierto que el inventor valón estaba a la espera de que el Tribunal Supremo (*Cour de Cassation*) retomara la causa en la que sus instrumentos de música estaban en entredicho, también resulta más que probable que no sabía gestionar hábilmente su negocio en unas circunstancias de libre competencia empresarial como las que en ese momento se estaban dando.

Como comentábamos a propósito de la bancarrota del creador dinantés, el agente tributario mediador (*syndic de faillite*) consiguió negociar un acuerdo (*concordat*) mayoritario el 17 de septiembre de 1852 por el que el Adolphe Sax se comprometía a reembolsar íntegramente el capital debido en menos de 8 años. Por tanto, el frente judicial

¹⁷⁴ Curiosamente, este halago fue además hecho desde la perspectiva de la Exposición belga de 1835, donde el jurado apuntaba que “el establecimiento de M. Sax, creado en 1816, no tiene, en su género, rival en Europa. Encontramos reunidas [en su fábrica] las ramas de la industria que en otros países ocupan varias fábricas diferentes. No hay ninguna parte de la construcción de instrumentos de música que no sea ejecutada. La madera, el metal, la plata, entran en bruto a sus talleres y salen elaborados en instrumentos de todo tipo. La mayor parte de los instrumentos que fabrica M. Sax han sido perfeccionados por él; las patentes que ha obtenido dan fe de ello. Todos [los instrumentos] son confeccionados con [un] cuidado, precisión y elegancia que no dejan nada que desear”. Vid. BRIAVOINNE, N-M.: *De l'industrie en Belgique*, op. cit., 424-425.

costraría si cabe mayor importancia ya que, a medio y largo plazo, legitimaría el uso privativo de sus productos musicales, mientras que, a corto, podría aportarle cierta liquidez para cumplir con el acuerdo de reembolso.

Sin embargo y antes de cerrar 1852, no todo fueron malas noticias. Según informaba la prensa, el de Wallonia acababa de ser nombrado miembro honorario de la Academia de las Ciencias de Londres¹⁷⁵. Aun más significativo y desde el flanco musical, uno de los compositores de primera línea iba a emplear varios instrumentos del creador belga en una obra de éxito. Jacques-Fromental Halévy compuso la música de *El judío errante* (*Le Juif errant*), una monumental ópera de cinco actos que contó con el libreto de Eugène Scribe y Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y que fue estrenada el 23 de abril de 1852. La partitura convocaba a 15 saxtubas –posiblemente saxtubas y saxhorns, asunto en el que no nos detendremos- y, lo que es más relevante para nosotros, cuatro saxofones (Sop-Sib, 2Ten-Sib –o 2Alt, según otras fuentes- y Baj-Do)¹⁷⁶. Esta era la tercera obra con música de orquesta que reclamaba la participación de nuestro instrumento y, además, la primera vez que entraba en el teatro de la Ópera de París¹⁷⁷. Las crónicas de la actuación apuntaron que fue una velada “como en los mejores tiempos de ese teatro” y que “los coros y la orquesta habían sido una maravilla”. A propósito de los componentes de esta última –y entrando otra vez en palabras untuosas-, se decía que las “saxtubas dispuestas en escena con sus largos tubos de órgano lanzaban al público fanfarrias tales que *El judío errante* no podía dejar de estremecerse durante su marcha eterna. ¡Qué diablo de hombre es Sax! Resucitará a los difuntos”¹⁷⁸. Más adelante, en el 5º acto y retomando la última hipérbole, el cronista (J-L. Heugel) sentenciaba que “los muertos no se levantarían nada más que por los terribles saxofones”¹⁷⁹.

Es curioso hasta qué punto está interconectado todo que no nos parece casual que el mismo día de la *première* de aquella actuación tan triunfante, la saxtuba fuera también patentada. En verdad, el certificado de adición que la protegía (*Dispositions applicables aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons des chasseurs d'infanterie* [sic]) no mentaba específicamente ese vocablo, pero no cabe duda que se trataba de ella. Según aquel documento, el inventor valón justificaba la existencia de su nuevo advenedizo con el argumento de que favorecía la direccionalidad global del sonido

¹⁷⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 7 de marzo de 1852, 4 y *RGMP*, 29 de febrero de 1852, 70.

¹⁷⁶ Vid. FRIDORICH, E.: *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis, NY, Columbia University, 1975, 170. Fétis ofreció un amplia crónica de la representación –vid. *RGMP*, 16 de mayo de 1852, 153-154-, señalando la sonoridad agradable (*sympathique*) de ese cuarteto y el nombre de los músicos, a saber, Auroux, soprano; Lecerf y Printz, altos; y el propio Adolphe Sax, bajo. Vid. *RGMP*, 16 de mayo de 1852, 153-154.

A modo de curiosidad, la *Sérénade op. 48* para clarinete de Demersseman –editada por Richault- está dedicada a su “amigo” Auroux, “primer clarinete solo de la Ópera Cómica” y de los *Concerts populaires*, lo cual nos da pistas de cuál era el instrumento de ‘referencia’ de esos músicos.

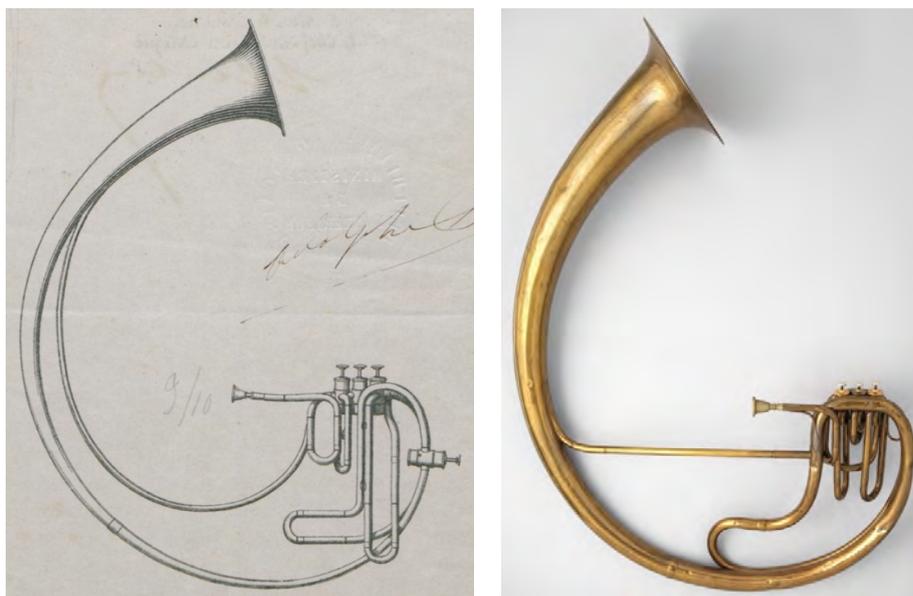
¹⁷⁷ Como recordaremos –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 162-163-, la primera obra operística (específicamente, se trató de un oratorio) en la que se convocó al saxofón fue *Le dernier Roi de Juda*, compuesta por G. Kastner y estrenada el 1 de diciembre de 1844 en la Sala de Conciertos del Conservatorio de París. La segunda ocasión se debió a Armand Limnander, creador de origen belga que convocó al saxofón alto para el entre-acto de la segunda sección de su ópera cómica *El castillo de Barba Azul* (*Le château de la Barbe-Bleue*), en tres actos con libreto de Saint-Georges y que tuvo su *première* en la Ópera Cómica de París en diciembre de 1851.

¹⁷⁸ Otro autor rebajó el entusiasmo a posteriori –vid. PILARD, Ch.: *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre*. París, 1869, 5-6-, defendiendo que Halévy empleó las saxtubas como simples accesorios (*hors-d'œuvre en fin*).

¹⁷⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 25 de abril de 1852, 1-2.

(*conservent cette importante uniformité dans la direction des sons*), a la par que sus siluetas inspiradas en la antigüedad¹⁸⁰ amplificaban el efecto de boato y ceremonia (*d'ajouter à la pompe des cérémonies publiques par la forme réellement artistique des instruments qu'on peut donner avant copier sur les monuments de l'antiquité Grecque ou Romaine*)¹⁸¹ –vid. Figura 78-. Este asunto ha sido bien explorado¹⁸², pero la cuestión sustancial para nosotros es que, antes de mostrarlas público en la representación de aquella noche del 23 de abril de 1852, el empresario dinantés las protegió –esa misma tarde, exactamente, a las 15:55 horas, según consta en el registro- para que nadie se apropiara de ellas.

FIGURA 78: Diseño de una saxtuba según la patente de 1852 –izquierda- y un ejemplar original parecido –derecha-.



FUENTE: Certificado de adición del 23 de abril de 1852 sobre la Patente de invención [nº 11981] de Adolphe Sax del 5 de mayo de 1849 [por 15 años] para unas “Disposiciones aplicables a los instrumentos de metal, especialmente a los clarines de los cazadores de infantería –o acople de un juego de pistones para transformar el instrumento simple en uno cromático a pistones [saxtubas]- (*Dispositions applicables aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons des chasseurs d’infanterie*)” del 5 de mayo de 1849 [por 15 años], 21 (INPI) y espécimen físico propiedad del US-NY-Met¹⁸³.

¹⁸⁰ Aunque desde el prisma de la siguiente Exposición Universal se diga que la referencia fueron unos músicos en bajo relieve de la Columna de Trajano –vid. *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*. París, 1856, 1.336-, en ningún momento se apuntaba que la fuente de esa información había sido el empresario belga, por lo que nos parece una especulación del jurado. En todo caso, el origen de aquellas formas –a fin de cuentas, unas largas ‘trompetas’ naturales que rodeaban el cuerpo del ejecutante en su versión más vistosa, pues también las hubo rectas y así las recogió el belga igualmente en su certificado- fue el *cornu* o, siquiera la *buccina*, de los cuales se han hecho reconstrucciones que se pueden ver y escuchar en la actualidad. Vid., entre otras, <<https://www.youtube.com/watch?v=1IIZgj2FAHA>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=pvIVFp3pe0Y>> (con acceso el 25 de noviembre de 2019).

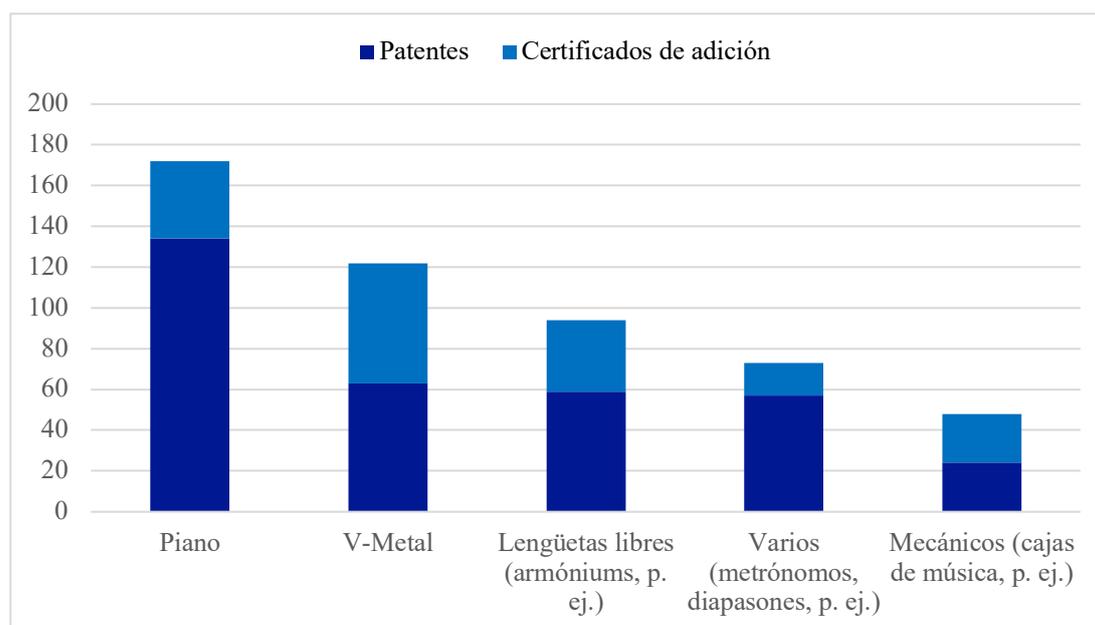
¹⁸¹ Vid. Certificado de adición del 23 de abril de 1852 sobre la Patente de invención [nº 11981] de Adolphe Sax del 5 de mayo de 1849 [por 15 años] para unas “Disposiciones aplicables a los instrumentos de metal, especialmente a los clarines de los cazadores de infantería –o acople de un juego de pistones para transformar el instrumento simple en uno cromático a pistones [saxtubas]- (*Dispositions applicables aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons des chasseurs d’infanterie*)”, 16 (INPI).

¹⁸² Vid. BEVAN, C.: “The Saxtuba and Organological Vituperation”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 43 (1990), 135-146.

¹⁸³ A modo de curiosidad, solo han sobrevivido dos ejemplos ‘puros’ de saxtubas –en futuras actuaciones del *Le Juif errant*, seguro que los saxhorns tomaron ciertas analogías o, directamente, prescindieron de

Los contornos de aquellos tubos metálicos alargados resultaron bien recibidos, al menos durante un tiempo. La prensa reportó su uso en las *Fêtes militaires* –huelga decir, un ejercicio muy antiguo de exaltación patria a partir de desfiles y revistas-, comentando que “las saxtubas de *El judío errante*” se unirían a las bandas de los regimientos. Ya nos introduciremos más adelante –cuarto capítulo- en grueso de la producción, pero podemos adelantar que el latón estaba entrando en una época dorada de desarrollo, popularidad y experimentación. Buena prueba de ello es la cantidad de patentes y certificados de invención se dieron en la primera parte del régimen de Napoleón III –vid. Figura 79-; solamente el (‘todopoderoso’) piano les superó en registros de este tipo. Además del ejemplo de Adolphe Sax, tenemos otro cercano (1858) espécimen visual de Gustave Besson con formas atractivas y sinuosas que envolvían el cuerpo del ejecutante (vid. Figura 80). Evidentemente –dudamos de la comodidad, pragmatismo y afinación de artefactos de esas dimensiones-, se trataba de llamar la atención y reportar popularidad. Y, si nos permitiéramos ir un poco más adelante (*ca.* 1890) y dar el salto al otro lado del Atlántico, tendríamos una correspondencia perfecta con John-Philip Sousa, que sacaría ventaja de esta idea gracias su *sousaphone*, un episodio que situaremos mejor en el quinto apartado.

FIGURA 79: Cinco primeras posiciones a partir del número de patentes y certificados de adición que se registraron en Francia durante la década de 1851-60.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.:

Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle. Bruselas, 1984, 396.

Paralelamente y como ya hemos comentado hace poco, el inventor del saxofón cerraría 1852 (30 de diciembre) con la presentación oficial de *La Société de la Grande Harmonie*, su banda piloto que actuaría de ‘rompehielos’ para el resto de formaciones militares. En realidad, aquel conjunto era un aviso a sus colegas fabricantes para prevenirles de que el valón volvía a la carrera, una intención que la prensa se encargaría de divulgar.

ellas-, este en la isla de Manhattan, y un tenor que se conserva en el Museo de las trompetas (*Trompetenmuseum*) de Bad Säckingen, Alemania. Vid. <<http://www.trompetenmuseum.de/exp1.htm>> (con acceso el 24 de noviembre de 2019).

Por supuesto, para llevar adelante todos estos proyectos, se tenía que producir también una remontada en el frente judicial que, verdaderamente, acreditara las ideas del belga. Así, la Corte de casación retomó la causa –congelada desde abril de 1851- y, en las audiencias del 8 y 9 de febrero de 1853, se desestimaron aquellas decisiones previas que habían herido a los saxhorns y ultimado las saxotrombas¹⁸⁴. No obstante y como este era un foro que se pronunciaba sobre recursos en los que se suponía infringida doctrina legal o quebrantada alguna garantía esencial del procedimiento –pero no cuestiones de fondo-, la solución a este conflicto tenía que ser resuelta por un Tribunal imperial, cuestiones procedimentales que explicaremos con más detalle en el próximo apartado. En el caso de Adolphe Sax, este iba a ser el de Rouen, en la capital de la región de Normandía, donde ambas partes fueron enviadas con la premisa de tomar como punto de partida las decisiones existentes hasta 1848 y validando las causas del inventor valón.

FIGURA 80: Fotografías de una versión de instrumento profundo de metal de formas redondeadas que obedecen, según su autor –Besson, creemos, el ejecutante de la izquierda-, a un *Perfectionnement à la nouvelle famille d'Instruments à la forme ronde* con propiedades ergonómicas y portables.



FUENTE: Certificado de adición del 25 de noviembre de 1858 sobre la Patente de invención [n° 22072] de Gustave-Auguste Besson del 18 de enero de 1856 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música de metal de todos tipos (*pour des perfectionnements aux instruments de musique de tous genres en cuivre*)”, 128 (INPI).

Aunque el horizonte parecía despejarse, el dinantés necesitaba aguantar empresarial y económicamente ese tiempo que le quedaba hasta que tuviera lugar la vista definitiva. Por ello, dedicó los siguientes 16 meses en reafirmarse ante la opinión pública y la prensa que, mayoritariamente, estaba volcada con él. Una prueba a este respecto es

¹⁸⁴ Vid. DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de Jurisprudence, de législation et de doctrine*. París, 1853, 94-95.

que, pese a haber pasado casi dos años de la Exposición de Londres, se seguían recordando los laureles de Adolphe Sax en aquella cita y, por ende, los de la propia Francia¹⁸⁵, asociación perfectamente estudiada. Asimismo, la *Société de la Grande Harmonie* se utilizó como ejemplo cardinal durante todo 1853 y 1854, apurando esa conexión cómplice que suele existir entre las bandas de música y la gente. Aquella formación participó en un concierto de música militar en la referencial sala Herz “donde pudimos escuchar la élite de nuestros ejecutantes de los diversos teatros líricos, los nuevos instrumentos de este inventor y un repertorio” meritorio¹⁸⁶. Otras referencias la situaron en el popular Jardin d’hiver en una velada en la que se demostraba “la superioridad de estos instrumentos” [sic]. El periodista destacaba asimismo su efecto, “especialmente el de los saxofones, cuyo ámbito (*étendue*) es de tres octavas. El sonido es pleno, melodioso, vibrante, de una fuerza enorme y susceptible de ser modulado (*adouci*) a voluntad; produciendo una vibración penetrante que se adhiere felizmente a la expresión melódica. Los ‘obligattos’ (*tenues*) y los solos ejecutados con estos instrumentos en las fantasías de *Zanetta* y *Giralda* fueron muy reconocidos”¹⁸⁷.

Por otro lado, al belga también le interesaba destacarse en los concursos de bandas y orfeones, pues eran otro tipo de foros competitivos que le reportaba cierto prestigio, como el que se celebró en Fontainebleau, cerca de París, el domingo 19 de junio, donde su agrupación consiguió un premio¹⁸⁸. Las críticas fuera de la capital de Francia eran igualmente positivas, como en Lille, donde la cuadrilla del valón cosechó “salvas de aplausos frenéticos, gritos, interrupciones y ‘bises’ (*bis*) entre cada una de las piezas de la fanfarria y banda completa”. Léon Kreutzer, otro clarísimo panegirista y que firmaba esa crónica, sentenciaba que “el sistema de M. Sax era perfecto y completo, y allí donde fuese, se juzgaba a sus instrumentos y su música como los mejores”¹⁸⁹. Los medios seguían publicitando frecuentemente intervenciones de la agrupación modelo y su relativo militar –*Les Guides*–, conducidos también por M. Mohr¹⁹⁰–, abonando y preparando (descaradamente) el terreno artístico armado.

Más significativo si cabe resulta que, justo antes de que el juicio final de Rouen se celebrara, Napoleón III nombró a Adolphe Sax “Fabricante de instrumentos de su Casa Militar” (*Facteur de la Maison Militaire de l’Empereur*)¹⁹¹, condecoración honorífica que el inventor valón grabaría desde ese momento en el cuerpo de sus instrumentos (vid. Figura 81).

¹⁸⁵ “Podemos ver según las anotaciones que siguen [relativas a los informes de la Exposición de 1851] que Francia es la primera entre todas las naciones en la fabricación y, principalmente, en la invención de instrumentos de viento; gracias, es bien reconocido, a los esfuerzos perseverantes de nuestro hábil constructor, Ad. Sax”. Vid. *RGMP*, 1 de mayo de 1853, 164.

¹⁸⁶ Vid. Id., 20 de marzo de 1853, 99 y *Le Ménestrel*, 20 de marzo de 1853, 3.

¹⁸⁷ Vid. *RGMP*, 22 de mayo de 1853, 187 y *Le Ménestrel*, 15 de mayo de 1853, 4.

¹⁸⁸ Vid. *RGMP*, 26 de junio de 1853, 227-228.

¹⁸⁹ Vid. Id., 24 de julio de 1853, 261-262.

Todavía menos serio fue su acercamiento al Concurso de Marte –vid. *La quotidienne*, 11 de mayo de 1845, 1–, donde, además de comentar el episodio como si fuera un combate, comparó el grupo de Sax con un Stradivarius y una buena copa de Burdeos, mientras que la otra formación le pareció un violín de provincias y un brebaje adulterado (*frélaté*) de Suresnes.

¹⁹⁰ Vid., por ejemplo, *Le Ménestrel*, 26 de junio de 1853, 3; id., 15 de mayo de 1853, 4; id., 22 de mayo de 1853, 4; id., 11 de diciembre de 1853, 1-2; o id., 25 de diciembre de 1853, 1-2 a favor de la *Association des artistes musiciens* donde se apuntaba el nombre de los ejecutantes.

¹⁹¹ Vid. *RGMP*, 7 de mayo de 1854, 154.

FIGURA 81: Trombón de seis pistones Adolphe Sax –izquierda- con su detalle de la inscripción distintiva (“F^{leur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur”) de ser proveedor del Emperador –derecha-.



FUENTE: Instrumento original perteneciente al US-NY-Met.

Grosso modo y sin extendernos demasiado, la Casa Militar era una parte integrante de la más extensa y ambiciosa *Maison de l’Empereur*. Huelga decir, esta institución estaba inspirada en las grandes cortes reales del Antiguo Régimen, pero adaptada a las exigencias y circunstancias de un tiempo nuevo, como la proximidad con la gente, atracción de las élites y apego a la burguesía. Además, Bonaparte la constituyó en forma de Ministerio con presupuesto y funcionarios propios¹⁹². No solo se trataba de adornar y crear un espectacular fasto en las veladas y encuentros diplomáticos del soberano, sino, más bien, utilizar una política de imagen y propaganda para asentarse y legitimarse en el poder.

Volviendo a esa distinción que recibió el dinantés, esta resultaba –a todas luces– una medida intimidatoria ante el fuero jurídico de la capital de Normandía que se encontraba en el brete de sancionar algo que el Emperador había tomado bajo su protección¹⁹³. Pero, como podremos adivinar, el Tribunal imperial de Rouen rechazó el 28 de junio de 1854 definitivamente las mociones de nulidad y objeciones interpuestas por los contrincantes del inventor de Dinant, al que también se le compensaría con

¹⁹² En 1854, el ministro de la Casa del Emperador era el senador M. Achille Fould, Gran Oficial, por cierto, de la Ld’H, el más alto nivel de la orden, y sobre el que también recaía el Ministerio de Interior (*État*). En ella, trabajaban en total 1.440 personas, a saber, los subordinados del gran capellán –*aumônier*– (16), del gran mariscal (847), del gran chambelán (79), del gran escudero o sirviente de armas –*écuyer*– (267), del gran montero –*veneur*– (85), del gran maestro de ceremonias (13), los de la propia *Maison de l’Impératrice* (22) y otros administradores y funcionarios –*administration centrale*– (90). Vid. MAUDUIT, X.: *Le ministère du faste. La maison de l’empereur Napoléon III*. París, 2016, 6 [de los “Annexes Statistiques” de la versión Kobo del libro] y *Almanach Impérial pour 1854*. París, 1854, 50-56. Curiosamente, en estas últimas páginas también encontramos un espacio para la “Música de la capilla y de cámara [de la Casa del Emperador]”, siendo el máximo responsable Daniel-François Auber, el director del Conservatorio y simpatizante de Adolphe Sax.

¹⁹³ Sin ambages, la prensa manifestaba que, con ese título, Bonaparte no solo había querido otorgar al belga una muestra de su confianza (*bienveillance*), sino de su “protection”. Vid. *Le Ménestrel*, 30 de abril de 1854, 4.

10.000fr. Evidentemente, esta era una noticia judicial realmente buena a la que muy pronto se le sumaría la rehabilitación de sus productos en las tropas francesas¹⁹⁴, pero que, sin embargo, le seguía dejando por el momento sumido en la quiebra en la que aun se encontraba. La compensación económica conseguida apenas cubría el 12,5% de todo el dinero que el inventor debía, sin contar las costas de los envites judiciales de los últimos 8 años, los intereses derivados y demás no pocos gastos.

Una vez más, aflora esa situación tan paradójica en la que Adolphe Sax proyectaba una imagen triunfadora y próspera, amplificada además por la prensa¹⁹⁵, pero que, en realidad, seguía siendo angustiada, ya que escondía una coyuntura económica muy complicada. Indudablemente, gran parte de esa recuperación pasaba por conseguir el máximo número de contratos posibles con el Ejército y emprender una ofensiva procesal contra sus copiadorees que le reportase liquidez inmediata. Estos aspectos tenían que ser disputados en un escenario más trascendental y significativo, y nada mejor para ello que la cercana Exposición Universal que, para más autenticidad, iba tener lugar en suelo francés en menos de un año¹⁹⁶.

2.5 *Maintenant, en France.*

2.5.1 Exaltando al Emperador o París 1855.

No obstante y antes de entrar en ella, debemos señalar que, ya fuera por un fallo de cálculo o por precipitación, el primer ataque que orquestó el inventor valón contra de los establecimientos de Besson, Halary, Raoux, Labbaye, David, Georget y Deschamps a finales de diciembre de 1854 resultó nulo¹⁹⁷. Oficialmente, Adolphe Sax era extranjero y para capitanear una redada debía haber hecho efectivo un depósito (*dépôt de cautionnement*) antes de proceder con el embargo. El de Dinant protestó e interpuso una apelación que se resolvió el 3 de mayo de 1855, pero que no sirvió para nada, incluso ofreciéndose a pagar el aval a posteriori¹⁹⁸. Sin embargo, dos días más tarde, con la lección aprendida y bien asesorado, el creador del saxofón se presentó acompañado por Georges Kastner ante el alcalde del segundo distrito (*arrondissement*) de París para solicitar oficialmente el avecindamiento en Francia. La plausible autorización llevaba

¹⁹⁴ El Gobierno decretó el 16 de agosto de 1854 la organización de las músicas regimentales de la Guardia imperial según un sistema que, ‘curiosamente’, coincidía con el de Adolphe Sax –vid. *Journal Militaire officiel*, [sin fecha exacta de] 1854, [nº 59], 239-275-, poblando de saxofones, saxhorns y saxotrombas esas formaciones, unas acepciones específicas que no admitían genéricos como bugles o clarines cromáticos. La presente reconversión y las que sobrevinieron serán exploradas con mayor precisión en los dos próximos capítulos.

¹⁹⁵ Un medio destacaba aquella batalla a brazo partido para que se reconociera el “mérito” de sus invenciones y honor [sic], a la par que se le devolvían todos sus derechos y se le restituían “sus títulos de propiedad”. Vid. *Le Ménestrel*, 22 de octubre de 1854, 3-4. Por su parte, otro rotativo resaltó la aplastante victoria, comentando que siempre tuvo razón (*en donnant gain de cause au célèbre inventeur sur toutes les questions*). Vid. *RGMP*, 2 de julio de 1854, 218.

¹⁹⁶ Desde el 8 de marzo de 1853, fecha en la que el Emperador firmó un decreto anunciando la noticia, la ciudad de París se iba a preparar para acoger su primera Feria internacional que se inauguraría también el primero de mayo de 1855. Vid. *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*. París, 1856, ii; *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.L. Le Prince Napoléon*. París, 1857, 3 y 170; y BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 35.

¹⁹⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomos 1 y 2, 1856, 46-47.

¹⁹⁸ Vid. *Id.*, tomo 3, 1857, 223.

consigo disfrutar de los derechos civiles que, a efectos prácticos y legales¹⁹⁹, le eximía de la fianza y le posibilitaba tener las manos libres para un segundo envite.

FIGURA 82: Trompetas ceremoniales de Adolphe Sax (izquierda) –obsérvese también los dos enganches para colgar la banderola- y fotografía de uno de sus músicos (derecha).



FUENTE: Instrumento original procedente de US-Vermillion-NMM y [CRÉMIÈRE, L. (Fotógrafo):] [Sin título] [Recueil. Uniformes militaires du Second Empire, según la BnF]. París, s.d. (1860-70), s.p. [18].

En este ambiente inquisitivo, en el que podía aparecer Adolphe Sax con la policía y decomisar los aerófonos de metal que creyera contaminados, comenzaba el 15 de mayo de 1855 –con medio mes de retraso- la Exposición Universal de París. La inauguración tuvo lugar en el Palacio de la Industria que se había decorado “avec goût” y contaba con una fachada rebotante de trofeos de armas, distintivos imperiales y banderas de todos los países. No hemos encontrado nada al respecto de la música que debió recibir a sus majestades, pero sí durante la ceremonia de inauguración. El barón De Brisse apuntaba que, cuando el Emperador fue a abandonar el edificio, “una orquesta de 150 músicos ejecutaron el *aire* de la *Reine Hortense* y otras obras de los grandes maestros”²⁰⁰. Además, tenemos un interesante apoyo visual del cortejo que debió acompañarle desde palacio con todo ese monumental fasto militar y musical (vid. Figura 83). Representantes de la Guardia de París, los Cien Guardias, coraceros, granaderos, el responsable de la caballería (*piqueur*), oficiales de diversas divisiones y altos representantes extranjeros escoltaron a la familia regente hasta el evento. Por supuesto, los clarines o trompetas naturales de gala –vid. Figuras 83 (primera fila) y Figura 82- con el uniforme de la guardia privada

¹⁹⁹ Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code civil expliqué]. París, 1836, 5. A los tres meses (4 de agosto de 1855), el Emperador firmaría un decreto imperial admitiendo su petición de domicilio.

²⁰⁰ Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 95 y 99.

Bonaparte son interesantes, pero aun lo es más la banda montada de los *Guides* que fue representada por primera vez (vid. Figura 84), además con ‘bastante’ precisión²⁰¹. El punto es que, si el coche de Napoleón III fue acompañado así, Adolphe Sax había conseguido colocar sus instrumentos muy cerca del máximo dirigente francés, distinguiéndose de sus competidores y participar –ya veremos hasta cuándo- de todo esa pompa y circunstancias.

FIGURA 83: “Apertura de la Exposición Universal de 1855. Cortejo imperial”, como reza el título original en francés.



FUENTE: Grabado en color (1855?) anónimo, propiedad del Musée Carnavalet de París.

En otro escenario, Hector Berlioz también se iba a encargar de dar solemnidad a la apertura. Según la prensa, el compositor de la *La Côte-Saint-André* dirigió un *Te Deum* propio que convocaba 900 músicos en tres coros, orquesta y órgano en la iglesia de Saint-Eustache el lunes 30 de abril, víspera del estreno oficial, si no se hubiera pospuesto²⁰². Por cierto, esta forma musical de exaltación divina y, de paso, guiño ‘imperial’ a sus excelencias le fue devuelto por el Gobierno, ya que el Ministerio de Estado compró 10 ejemplares de la gran partitura, cuyo editor, además, era Brandus, otro de los amigos personales de Adolphe Sax y asiduos a su sala de conciertos, lo que cada vez refuerza más los circuitos y canalizaciones ‘mercantilistas’ de la música que no se observan en primer plano. Igualmente, SS.MM. los reyes de Prusia, de Sajonia y de Hanover se hicieron con aquellos pentagramas del compositor francés²⁰³.

²⁰¹ Existe otra imagen d’Épinal (estampas divulgativas) bastante conocida y posterior de este escuadrón – vid., por ejemplo, PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon. Les ensembles d’instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d’Apollon 1815-1870]*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012, 382-, pero es más bien alusiva y alegórica.

²⁰² Vid. *La France musicale*, 15 de abril de 1855, 119; id., 22 de abril, 123 e id., 6 de mayo de 1855, 140-141.

²⁰³ Vid. *RGMP*, 8 de febrero de 1857, 4.

Esta vez, iban a ser tres pabellones (de la Industria, de las Máquinas y de las Bellas Artes) los dejaban entrever la intención táctica francesa de potenciar su poderío estético²⁰⁴, dedicando todo un pabellón a lo artístico²⁰⁵ y cobijando los instrumentos de música en el primero de esos edificios que llamaban popularmente *Panorama*²⁰⁶. Además, se iba a intentar que un mayor número de personas disfrutaran de las visitas, ya que la entrada costaba 0,2fr que, comparativamente con Londres 1851, al cambio salió a 1,25fr²⁰⁷.

FIGURA 84: Detalle de la Figura anterior (tercera fila, abajo izquierda), representando la banda a caballo de los *Guides* del Emperador²⁰⁸.



FUENTE: Elaboración propia –captura- del grabado en color (1855?) anónimo, propiedad del *Musée Carnavalet* de París.

Más de 21.000 firmas, la mitad de ellas francesas, iban a exponer sus productos, novedades y proposiciones. Respecto a nuestro campo de acción, los instrumentos de

²⁰⁴ Aunque evidentemente los organizadores debían proyectar una imagen y trato neutral, el espacio y su distribución en las naves respondía a una jerarquía perfectamente estudiada en la que se podrían analizar numerosas rivalidades. Los anfitriones solían reservarse las mayores y mejores extensiones, mientras que los visitantes debían adaptarse a lo que les dejaban, con el consiguiente enfado y protesta. Vid. QUIZA, R.: “Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, s.v., nº 7 (2007), artículo disponible a través de Internet en <<http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf>> (con acceso el 26 de enero de 2019).

²⁰⁵ Vid. CALVO TEXEIRA, L.: *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, 1992, 16-17 y GESLOT, J-Ch.: “L’Empire et la technique. Le discours scientifique et la place des expositions universelles dans l’action culturelle du Second Empire”, en *Les expositions universelles en France au XIXe siècle*. París, 2012, 347-356.

²⁰⁶ Vid. TRESKA, H. (Dir.): *Visite à l’Exposition Universelle de Paris en 1855*. París, 1855, 68 y *Le Ménestrel*, 20 de mayo de 1855, 3-4.

²⁰⁷ Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l’Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 27.

²⁰⁸ Según un maniquí de época –vid. <<https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/Ga144>> (con acceso el 2 de enero de 2020)-, la casaca del uniforme era verde oscura y el pantalón rojo, es decir, al revés de como aparece en la Figura. No obstante, el artículo 33 de la normativa –vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 296- decía bien manifiesto que el “dolman [la pelliza] est écarlate et le pantalon vert”. Vid., igualmente, <<https://www.musee-armee.fr/collections/explorer-les-collections/portofolios/la-musique-militaire.html>> (con acceso el 20 de marzo de 2020).

música, 223 fabricantes galos figuraban en el catálogo oficial²⁰⁹, una cifra respetable que nos permite pensar en el imparable avance en el campo de la experimentación y una época de bonanza para la industria de este sector. De todos ellos, 30 –treinta y siete oficiosamente- eran especialistas en viento y sus nombres coincidían con los de Buffet, Gautrot *ainé*, Roth, Thibouville, Besson, Courtois, Halary *films*, Labbaye, Michaud, Raoux, etc., entre otros. Algunos, con un currículum y abolengo contrastado en la manufactura de utensilios artísticos de madera y metal, prometían rivalizar firmemente con el constructor valón que, sin embargo y desde el comienzo, ya estuvo metido en polémicas. La primera de ellas la sacaba a la luz Adrien De la Fage, un colaborador de la *RGMP* que denunció el trato preferente de la organización hacia el constructor de Dinant que, pese a no concurrir en los primeros días, se le adjudicó una ubicación privilegiada (*une place fort apparente*) y grande²¹⁰. El hecho de apuntarse tarde o haber ciertas irregularidades en la inscripción puede reforzar la idea de que Adolphe Sax seguía sufriendo apuros económicos, en este caso para liquidar las tasas o invertir en los preparativos. De todas maneras, aquel periodista decía la verdad, porque nuestras pesquisas a partir de una litografía y varias fotos han hecho posible que lo ubiquemos bajo la “gran nave” y muy cerca del impresionante arco de Saint Gobain (vid. Figura 85).

FIGURA 85: Emplazamiento –tomando un como referencia un grabado coloreado (izquierda) y una fotografía (derecha)- del expositor de Adolphe Sax (2) entre la cimbra de Saint Gobain (1), la escultura de un arquero (3) –posiblemente de John Bell-, una lustrosa lámpara de cristal (4) y otro aparador con un globo en su parte más alta (5).



FUENTE: Elaboración propia –números en círculos- a partir de la litografía coloreada de Alfred Guesdon del Palacio de la Industria de la Exposición Universal de París de 1855 propiedad de la Alte Nationalgalerie de Berlín²¹¹ y fotografía de Robert-Jefferson Bingham (“Palais de l’Industrie, nef. Trophée et mobilier, 1855, planche n° VIII de la serie *Paris Universal Exhibition*”) perteneciente al Victoria and Albert Museum de Londres.

²⁰⁹ Aquel último aristócrata –vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l’Exposition*, op. cit., tomo 3, 1859, 407-408-, apuntó un total de 472 empresarios, de los que 325 participaban en nombre de Francia, casi todos (273) provenientes de París; cifras que coinciden con las de otro autor –vid. TRESCA, H. (Dir.): *Visite à l’Exposition Universelle de Paris en 1855*. París, 1855, 773-.

²¹⁰ Vid. *RGMP*, 4 de noviembre de 1855, 341-342.

²¹¹ Aunque apenas tienen definición (se distinguen metales, percusión, arpas, pianos y cuerdas), los breves apuntes al pie de la litografía de Guesdon nos aseguran que debajo del la caseta con cortina roja a la derecha se encontraban productos de otros constructores de instrumentos de música, a saber, Érard, Pleyel, Pape, Tulou, Besson, Vuillaume, Blanchet, Gautrot y Bernardel.

El *Musée Carnavalet* conserva un grabado de Jules Arnout parecido –también coloreado- con más perspectiva, pero menos definición, de esta toma de la “gran nave” del Palacio desde la galería norte.

Otro de los altercados graves se trató de la segunda redada que capitaneó el inventor dinantes, mucho más agresiva que la primera, ya que no solo tuvo lugar en los talleres o fábricas de las empresas que presuntamente le copiaban, sino dentro del marco de la Feria, con la repercusión pública que tendría una acción así. Los días 25 y 26 de mayo de 1855, la policía confiscó, en base a las patentes lesionadas, parte de los instrumentos de metal que exhibían otros participantes, lance que acrecentaría la cizaña que ya de por sí se profesaban los constructores. Entre las firmas implicadas estaba la de Michel Rivet, pero, sobre todo, el ataque iba dirigido a de Pierre-Louis Gautrot, un contrincante mucho más duro que evidentemente interpuso una excepción por esos embargos y que se resolvería pasada la Exposición. Este personaje iba a estar enzarzado judicialmente con Adolphe Sax durante más de 12 años en varias piezas separadas, episodios que analizaremos en el próximo capítulo.

FIGURA 86: Expositor de Adolphe Sax en la Feria de 1855.



FUENTE: Elaboración propia –selección con efecto zoom- a partir de la fotografía de Robert-Jefferson Bingham (“Palais de l’Industrie, nef. Trophée et mobilier, 1855, planche n° VIII de la serie *Paris Universal Exhibition*”) perteneciente al Victoria and Albert Museum de Londres.

A propósito de la protección de los objetos y diseños, los franceses obraron de manera similar a los ingleses cuatro años antes. Según el reglamento y a partir de sus artículos 53 al 57, “todo expositor, inventor o propietario legal de un procedimiento, una máquina o un diseño de fábrica [que haya sido] admitido a la Exposición y [que] todavía no [se haya] depositado o patentado, [y] que haga la demanda antes de la apertura de la

Exposición, podrá obtener de la Comisión imperial un certificado descriptivo del objeto expuesto”. Este documento le aseguraba la posibilidad de disfrutar del privilegio exclusivo de su explotación durante un año, sin perjuicio de tomar una patente ulterior por él²¹².

Volviendo al grueso de la Feria, merece destacarse que el jurado responsable de la 27ª sección (*classe*) que englobaba a los instrumentos de música lo componían Joseph Hellmesberger, presidente, y director del Conservatorio imperial de Música de Viena; Marloye, diseñador de instrumentos de acústica y miembro del comité examinador de la Exposición francesa de 1849; Roller, veterano fabricante de pianos; Sir Georges Clerck, presidente de la Academia Real de música del Reino Unido; y, además, conocidos valedores de Adolphe Sax como F. Halévy –vicepresidente, además-, H. Berlioz y F.-J. Fétis, que actuaría como secretario del grupo²¹³.

FIGURA 87: Resalto con formas redondeadas de los instrumentos de metal (azul) y percusión (rosa) en la vitrina de Adolphe Sax de la Exhibición de 1855.



FUENTE: Elaboración propia –selección con efecto zoom y elipses de colores- a partir de la fotografía de Robert-Jefferson Bingham (“Palais de l’Industrie, nef. Trophée et mobilier, 1855, planche n° VIII de la serie *Paris Universal Exhibition*”) perteneciente al Victoria and Albert Museum de Londres.

²¹² Solo 10 firmas de instrumentos de música de todos los países se acogieron a esta prebenda –que los galos, a diferencia de sus vecinos al otro lado del Canal, habían establecido como gratuita-, lo cual vuelve a demostrar la poca viabilidad comercial de muchos objetos. Vid. *Exposition universelle. Paris. 1855*, op. cit., ix; *Rapport sur l’Exposition Universelle de 1855*, op. cit., 188-189, 194-195 y 482; y BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l’Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 42.

²¹³ Vid. *Exposition universelle. Paris. 1855*, op. cit., lxii; *Rapport sur l’Exposition Universelle de 1855*, op. cit., 236 y BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l’Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 92.

J-B. Wekerlin, corresponsal de prensa, comentaba que los fabricantes de pianos se quejaban del tremendo alboroto y ruido que se producía en su entorno expositivo con tantos “instrumentos de Marruecos, timbales, instrumentos Sax [sic], *mélodiphones*, etc.”. Es más, informaba que los miembros de la comisión –Berlioz, Fétis, Halévy y Roller– habían tenido que transportar sucesivamente los instrumentos al Conservatorio para poder estudiarlos mejor²¹⁴. Quizá por eso –o porque todavía estaban montando el stand y faltaban productos por llegar-, y en una aproximación aun más cerrada a la fotografía de la Figura 85, el aparador del dinantés nos parece bastante parco para lo que venía siendo habitual. No obstante, esa selección nos proporciona la visión de un impresionante stand con un larguísimo tubo de trompeta (?) que se elevaba hacia el techo del recinto (vid. Figura 86). Con un zoom mayor (vid. Figura 87), distinguimos varios aerófonos de metal –casi todos saxhorns o similares- y percusión (cajas y bombos). Aun disponemos de un par de fotografías más con otras dos vistas laterales del mostrador donde se visualizan mejor esos y otros enseres (vid. Figura 88).

Todo lo que hemos encontrado al respecto de la delegación evaluadora viene escrito por Fétis que²¹⁵, una vez más, colmaba de alabanzas a su coterráneo y describía a sus saxofones como “perfectos”, tanto desde el punto de vista de su afinación, sonoridad y mecanismo. El teórico de Bruselas volvía a decir que el sonido aquel aerófono era “el más bello y singular (*sympathique*) que pueda escucharse. Su timbre no es el de ningún otro instrumento” y volvía a mentar a Wuille que debió ejecutar (ante el jurado?) un *solo* no exento de grandes dificultades, pero con mucho éxito (*et que nous ayons entendu le très-habile clarinettiste Wuille, exécuter sur le saxophone un solo rempli de grandes difficultés, avec beaucoup de succès*). Otro aspecto importante que el amigo de Adolphe Sax resaltaba es que los saxofones eran susceptibles de producir todo un abanico de intensidades, “del *pianissimo* absoluto a la más enérgica y potente” de las resonancias. Igualmente, explotaba la idea de su extraordinaria novedad, ya que, según él, “todos los otros instrumentos [de música] tenían su origen en la noche de los tiempos, todos habían sufrido notables modificaciones y migraciones (*migrations*) a través de los años, todos, en fin, habían sido perfeccionados a partir de lentos progresos; aquel [el saxofón] nació ayer, era fruto de una sola concepción y desde el primer día, ha sido lo que será en el futuro (*il a été ce qu’il sera dans l’avenir*)”²¹⁶.

Como se recordará, esta idea ya había sido expresada genéricamente en la patente (1846), haciendo referencia a que el instrumento tenía un carácter parecido al de las cuerdas, pero más fuerza e intensidad que ellas²¹⁷. Sin embargo, apareció de forma mucho más clara y explícita en el *Méthode* de Kastner –1845 o 1846- en alusión a la herramienta en sí (*Le Saxophone n’a aucune analogie ni avec aucun autre instrument connu; c’est une création complètement neuve et originale*), como a su voz (*Ce son n’a d’analogie avec aucun de nos autres timbres*)²¹⁸. Por tanto, conviene no perderla de vista, seguir

²¹⁴ Vid. *Le Ménestrel*, 2 de septiembre de 1855, 2.

²¹⁵ Antes de comenzar el informe, el intelectual belga hizo una única “observación” (*Exposé historique de la formation et des variations de systèmes dans la fabrication des instruments de musique*), una introducción demasiado ‘explícita’ y que seguramente tenía como objetivo presumir de su supuesto vasto conocimiento organológico. Vid. *Exposition universelle. Paris. 1855*, op. cit., 1.321.

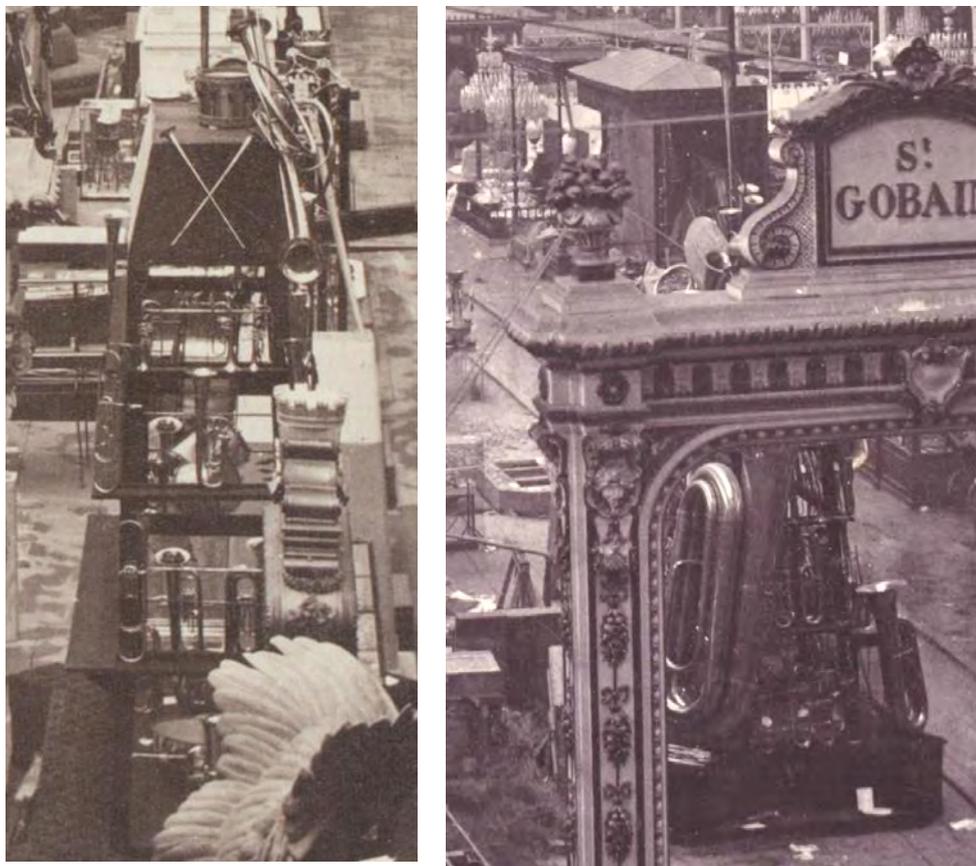
²¹⁶ Vid. *Exposition universelle. Paris. 1855*, op. cit., 1.329.

²¹⁷ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

²¹⁸ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846].

analizándola y reservarle un espacio en las Conclusiones generales, pues parece ser que esta vez las palabras de su inventor y sus amigos no son simples soflamas comerciales y publicitarias.

FIGURA 88: Visión lateral del stand de Adolphe Sax a partir de dos instantáneas diferentes.



FUENTE: Elaboración propia –selección con efecto zoom- de dos fotografías, la primera sin autor –izquierda- y la segunda –derecha- de Charles-Thurston Thompson (“19thC, Paris Universal Exhibition 1855; Thurston Thompson C, Preparations for the closing”), ambas pertenecientes al Victoria and Albert Museum de Londres.

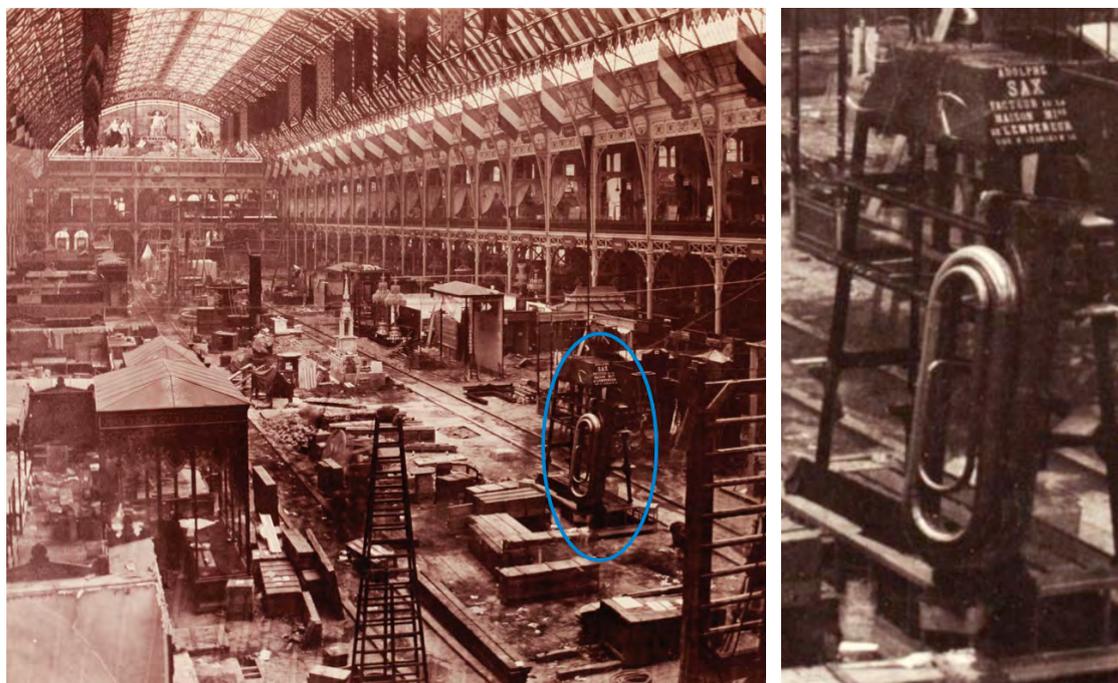
Por otro lado y volviendo a 1855, el barón L. Brisse aportaba otra descripción – que coincide bastante con la del autor bruselense- en la que recordaba que la familia de saxofones se componía de 8 miembros (*complète en huit variétés*) y nadie dudaría “de las cualidades de su timbre, verdaderamente especial, bello, maleable, peculiar (*sympathique entre tous*) y aconsejable (*préférable*) por su melancolía para el canto y la armonía (*harmonie*), a pesar de [tener también] una articulación bastante ágil (*très-prompte*)”. El aristócrata destacaba igualmente su facilidad, pues “su *doigté* es bastante parecida a la de la flauta y a la del oboe”²¹⁹. Por otro lado, la obra que dirigió Tresca colmó de elogios las teorías del que empresario valón aplicaba a sus instrumentos de metal²²⁰, pero no nos obsequió con ninguna referencia al saxofón.

²¹⁹ Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition*, op. cit., tomo 3, 1859, 418.

²²⁰ Vid. TRESCA, H. (Dir.): *Visite à l'Exposition*, op. cit., 774-775. Es muy posible que la redacción correspondiente a los instrumentos de música fuera ejecutada por M. Boquillon, bibliotecario de lo Conservatorio de Artes y Oficios que ya ha aparecido en nuestro discurso y tendrá un protagonismo mayor en el próximo apartado, ya que aparece como colaborador en la portada del libro. El profesor Tresca era pedagogo en la citada institución, concretamente de la Mecánica aplicada a las Artes. Vid. *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Paris, 1867, 205.

Y, como venía siendo habitual, los metales del dinantés tuvieron un peso específico en las celebraciones y conciertos, ya que saludaron la primera visita de la Reina Victoria y del príncipe Alberto a la Exposición, que fueron recibidos con “acordes de órgano, de piano y de fanfarrias-Sax [sic]” acompañando el *God save the Queen*²²¹. Sin embargo –y en honor a la verdad y realidad-, no todas las intervenciones de aquella época en las que intervenían esos instrumentos resultaban exitosas. Hemos encontrado una reseña a una ópera titulada *Gli Arabi Nelle Gallie* del Maestro Giovanni Pacini –un compositor y enseñante italiano- que se estrenó en el Théâtre Impérial Italien de París el 30 de enero de 1855. El crítico, Léon Escudier, comentaba que el grupo de latones era de una increíble vulgaridad (*on y voit une bande de musiciens soufflant dans les instruments de Sax des fanfares d’une incroyable vulgarité*)²²². Posiblemente, el periodista se refería a la ejecución o la partitura –y no a los utensilios artísticos-, pero por lo menos contrarresta el exceso de ditirambos que recibía el creador dinantés.

FIGURA 89: Localización –izquierda- y detalle del metal profundo de Adolphe Sax en la Feria de 1855²²³ –derecha-.



FUENTE: Elaboración propia (círculo azul de localización –izquierda-, y selección/zoom –derecha²²⁴-) a partir de una fotografía de Charles-Thurston Thompson (“Clearing the Nave. 4th November. Paris Universal Exhibition, 1855”) perteneciente al Victoria and Albert Museum de Londres.

El director del Conservatorio de Bruselas hizo referencia en su redacción a otros metales y maderas de su coterráneo –p. ej., saxhorns, trombones, trompetas, cornetas, etc.- y de otros participantes que ahora no nos interesa comentar. Sin embargo, no era entusiasta de los aerófonos de gran tamaño que como el inventor de Dinant –y otro participante, Gustave Besson- habían expuesto para llamar la atención de los

²²¹ Vid. *Le Ménestrel*, 26 de agosto de 1855, 3.

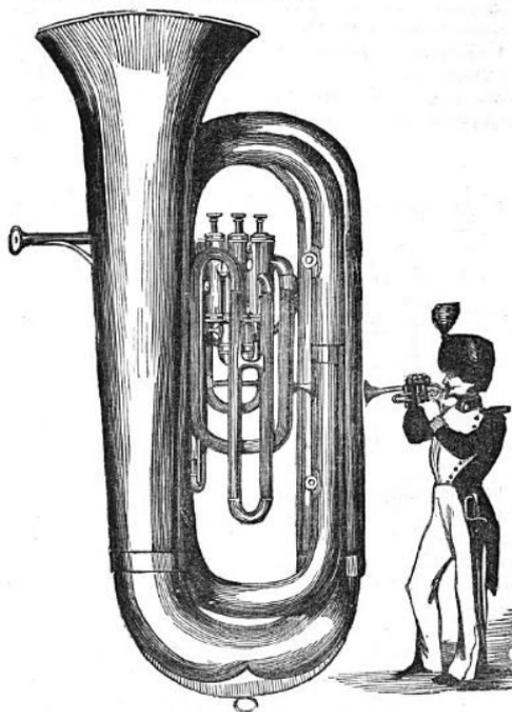
²²² Vid. *La France musicale*, 4 de febrero de 1855, 33-34.

²²³ Igualmente, la anterior Figura 88 –derecha- ofrece una visión parcial del instrumento.

²²⁴ En esta aproximación puede leerse sobre el stand y el instrumento “ADOLPHE SAX. FACTEUR DE LA MAISON ML^{RE} DE L’EMPEREUR” (Adolphe Sax, fabricante de la Casa Militar del Emperador), aunque no se distingue nada en la sexta línea.

viandantes²²⁵. El constructor belga, recordaremos, también se llevó a Londres cuatro años antes un enorme *saxhorn-bourdon* [sic] del que afortunadamente hemos encontrado una fotografía perteneciente a la Exhibición de 1855 (vid. Figura 89)²²⁶. Por su parte, el ejemplar de su contrincante –también fabricado en 1847 y expuesto en la Feria nacional gala de 1849- se llamaba *trombotonar* (vid. Figura 90), un “bugle gigantesco” de más de tres metros de altura, 14 de tubería y uno de campana²²⁷ o *grande contre-basse* que, según un amigo del autor, descendía hasta una sexta por debajo del contrabajo de cuerda²²⁸.

FIGURA 90: Nuevo modelo (1855) de *trombotonar* a escala (*d’après nature*) de Gustave Besson.



FUENTE: SOULLIER, Ch.: *Nouveau Dictionnaire de musique*, op. cit., 325.

Estos “polifemos” –como apuntaba despectivamente el propio Fétis- no fueron las únicas críticas ‘negativas’ que tuvo que encajar Adolphe Sax durante o a partir de la Exposición, ya que Adrien De la Fage, C. Raynaud y Schiltz fueron otros escritores que contrapesaron su empuje. El último de ellos nos ofrece unas interesantes declaraciones –recogidas posteriormente en el libro de Constant Pierre- que evidenciaban la torpeza e ineptitud del creador valón para sacar adelante su negocio. Aquel autor comentaba más específicamente que, con las medallas, condecoraciones, pedidos y distinciones cosechadas, “la menor inteligencia comercial habría conseguido desde hacía 10 años varios millones. Pero, M. Sax, con todas sus protecciones y su habilidad, ha encontrado el camino de la ruina”²²⁹. En términos más moderados y un tanto ambiguos, C. Raynaud

²²⁵ Vid. *RGMP*, 29 de julio de 1855, 239.

²²⁶ En el grabado de la Figura 5 del anterior apartado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 60- también aparece la silueta de una tuba gigante –muy probablemente ese instrumento- a la izquierda de la imagen y al lado de la vitrina.

²²⁷ Vid. SOULLIER, Ch.: *Nouveau Dictionnaire de musique, illustré, élémentaire, théorique, historique, professionnel et complet à l’usage des jeunes amateurs, des professeurs de musique, des institutions et des familles*. París, 1855, 324-326.

²²⁸ Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 145.

²²⁹ Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale: précis historique*. París, 1893, 355-356 y DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 136.

decía que “era injusto atribuir al dinantés la invención de los nuevos instrumentos en metal que habían hecho una revolución en la música militar, [pero también] absurdo el negarle toda mejora y superioridad en su fabricación”²³⁰. No obstante, de los tres escribientes, nos interesa volver a destacar al primero, que estaba bien informado e inmerso oficiosamente en la batalla judicial y especulativa que se estaba librando en otros planos.

Adrien De la Fage (1801-1862) era un respetado teórico, historiador y colaborador de la *RGMP*, pero antagonico a Adolphe Sax. En el número 44 del 4 de noviembre de 1855 del citado rotativo, ese periodista aprovechó la crónica de su decimotercera visita a la Exposición para criticar duramente la reorganización musical militar en Francia, que no era otra cosa que una orquestación –en sentido literal y peyorativo- del constructor de Wallonia²³¹. Su aportación titulada indolentemente “Cada cual, su gusto (*Chacun son goût*)” calificaba a los aerófonos de las bandas como “instrumentos de suerte dudosa” y defendía, en todo caso, a los de madera, “tan esenciales y de tan buen resultado”. De forma más directa, denunciaba que la popularidad de los latones había sido urdida por intereses económicos (*Le bon de l'affaire*), acusación que comprometía directamente al valón, sobre cuyas herramientas artísticas “tendría muchas cosas que decir”, pero prefería morderse la lengua para no entrar en polémicas ante la inminente clausura de la Feria. Sin embargo, aprovechaba para quejarse del trato ventajoso que recibía el empresario dinantés frente a los otros constructores. En este línea, ponía de manifiesto la falta de neutralidad del Ministerio de la Guerra al encargarle el abastecimiento de numerosos regimientos por razones de mérito y, entendemos, no mediante concurso público (*M. Sax a obtenu pour récompense de ses travaux la fourniture de plusieurs régiments formés en ces dernières années, ce qui prouve que ses inventions ou innovations ont obtenu d'imposants suffrages au ministère de la guerre*). Además, el estudioso abundaba en que le habían permitido imprimir su apellido en aquellos instrumentos perfeccionados por él, haciendo “imposible que otros los construyeran”²³². Estas declaraciones fueron desoídas en un primer momento por Adolphe Sax, pero, a colación de un enfrentamiento posterior con Gustave Besson que ya venía de antes (1854), De la Fage volvió a aparecer (1856) en defensa de este último, ninguneando las mejoras del inventor valón y ensalzando las de su amigo²³³.

La contribución de aquel intelectual fue recogida subsiguientemente en una publicación que reunía sus 15 visitas a la Exposición –enriquecidas con notas a pie de página aclarando alguna cuestión-; compilación que reeditó, según él, por la buena acogida que tuvieron previamente en el rotativo. La nº 13 es la tocante a la música militar

Ya ha aparecido y cada vez lo citaremos más, por eso debemos informar que el autor de la primera referencia, Constant Pierre (1855-1918), fue un fagotista y musicólogo francés relativamente importante –posiblemente y aun con bastantes matices, el mejor estudioso en el campo de los fabricantes que hubo en el siglo XIX- que gozó de una situación informativa privilegiada, ya que trabajó como empleado (*commis principal*) de la secretaría del Conservatorio de París durante 10 años. Sus principales campos de investigación fueron la música de la Revolución Francesa y la historia del citado centro de enseñanza.

²³⁰ Vid. ARNOUX, J.-J. (Dir.): *Le Travail universel. Revue complète des œuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855*, tomo 2. París, 1856, 583.

²³¹ En realidad, el primer ataque fue unos meses antes –vid. *RGMP*, 22 de julio de 1855, 225-, rebajando a Adolphe Sax al oficio de calderero (*chaudronnier*), una asociación que comprenderemos mejor en el cuarto capítulo.

²³² Vid. *RGMP*, 4 de noviembre de 1855, 341-342.

²³³ Vid. *RGMP*, 17 de agosto de 1856, 265 e id., 24 de agosto de 1856, 272-273.

y en la que hablaba también de los saxhorns y saxofones²³⁴. Algunas de sus puntualizaciones resultan muy sugestivas, como la de que se habían tomado “decisiones anti-musicales” en la reordenación artística de las bandas. El discrepante informaba que esas erróneas resoluciones “databan de los últimos años del reino de Luis-Felipe” y “todas partieron del Ministerio de la Guerra sin que se hubiera consultado a ningún cuerpo musical competente, ni incluso a algún individuo capaz de dar su consejo en un sentido diferente al que el Ministerio quería imponer”. Asimismo, relataba que el director del *Gymnase Musical Militaire* (Carafa), suprimido hacía poco²³⁵, se opuso “con toda su fuerza”, pero que no quería entrar en este asunto. No obstante, se felicitaba porque la revolución de febrero de 1848 hizo que se retomara “por un momento la vía del buen camino” y las formaciones fueron rehabilitadas como antaño (*l’ancien pied*); pero, en 1852 la suerte volvió a cambiar, y el Ministerio de la Guerra se volvió a convertir una vez más en Ministerio de la Música [sic]. Con ironía y afección, sentenciaba que “si algunas personas han ganado lo que el arte musical ha perdido, hoy día deben ser muy ricas”.

FIGURA 91: Tomas de sur a norte (izquierda) y de norte a sur (derecha) de la nave principal –la que había albergado el stand de Adolphe Sax- durante la preparación de la ceremonia de clausura.



FUENTE: Fotografías de Charles-Thurston Thompson (“Work for closing ceremony, Paris Universal Exhibition 1855” y “19thC, Paris Universal Exhibition 1855; Thurston Thompson C, Preparations for the closing”), ambas pertenecientes al Victoria and Albert Museum de Londres.

Sin embargo, todos esos reproches pesaron menos que los lauros de Fétis y Berlioz, con lo que Adolphe Sax obtuvo la “Gran Medalla de Honor” o primer premio de su categoría, compartido con Boehm –que tan solo envió dos flautas a la muestra²³⁶-, (de

²³⁴ Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 133-135.

²³⁵ La prensa recogía que los cuerpos artísticos regimentales imitarían a los de la *Garde* imperial –asunto que será desarrollado en el siguiente apartado- y que la academia de música militar (el *Gymnase*), dirigido por aquel compositor de origen italiano, sería clausurado. Vid. *Le Ménestrel*, 18 de marzo de 1855, 4.

²³⁶ Una de esas flautas era de plata (*d’argent*) y la otra de madera de granadilla. Además de estos dos instrumentos, también debió exponer un oboe, un clarinete y un fagot, más que seguramente, manufacturados por un tercer fabricante. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 204.

Baviera); Cavaillé-Coll (órganos, de Francia) y Vuillaume (*luthier*, también galo)²³⁷. Por otra parte, el barón De Brisse apuntaba unas conclusiones interesantes, señalando los excelentes resultados que se habían producido en los instrumentos de metal durante los últimos 30 años debido al progreso de la metalurgia y de la mano de hábiles (*savants*) constructores. Según él, “numerosos instrumentos de madera han tenido que hacer paso a sus rivales de latón en las orquestas de los teatros”²³⁸. Posteriormente, tuvo palabras de halago para el inventor dinantés –el único fabricante de viento que reseñaba- al decir que había “aplicado un sistema razonado de las leyes [acústicas] que proporcionaban siempre el mismo resultado”, refiriéndose, entendemos, a las familias de los aerófonos de metal.

FIGURA 92: Ara con la referencia y representación a los galardonados en la sección de instrumentos de música, convenientemente adorna –obsérvense las flores y disposición de los productos- para la clausura de la Exposición de 1855.



FUENTE: Fotografía sin autor (“19thC, Paris Universal Exhibition 1855; Thurston Thompson C ? [sic], Musical instruments”) propiedad del Victoria and Albert Museum de Londres.

Como hemos podido comprobar en estos últimos párrafos, los articulistas y reporteros no adoptaban casi nunca una posición neutral. Más bien, en el otro sentido, solían tomar parte por un determinado constructor al que colmaban de alabanzas y dedicaban casi todo su espacio editorial. Pontécoulant o Fétis son quizá los mejores ejemplos para con el inventor del saxofón a lo largo de todo este tiempo, aunque también

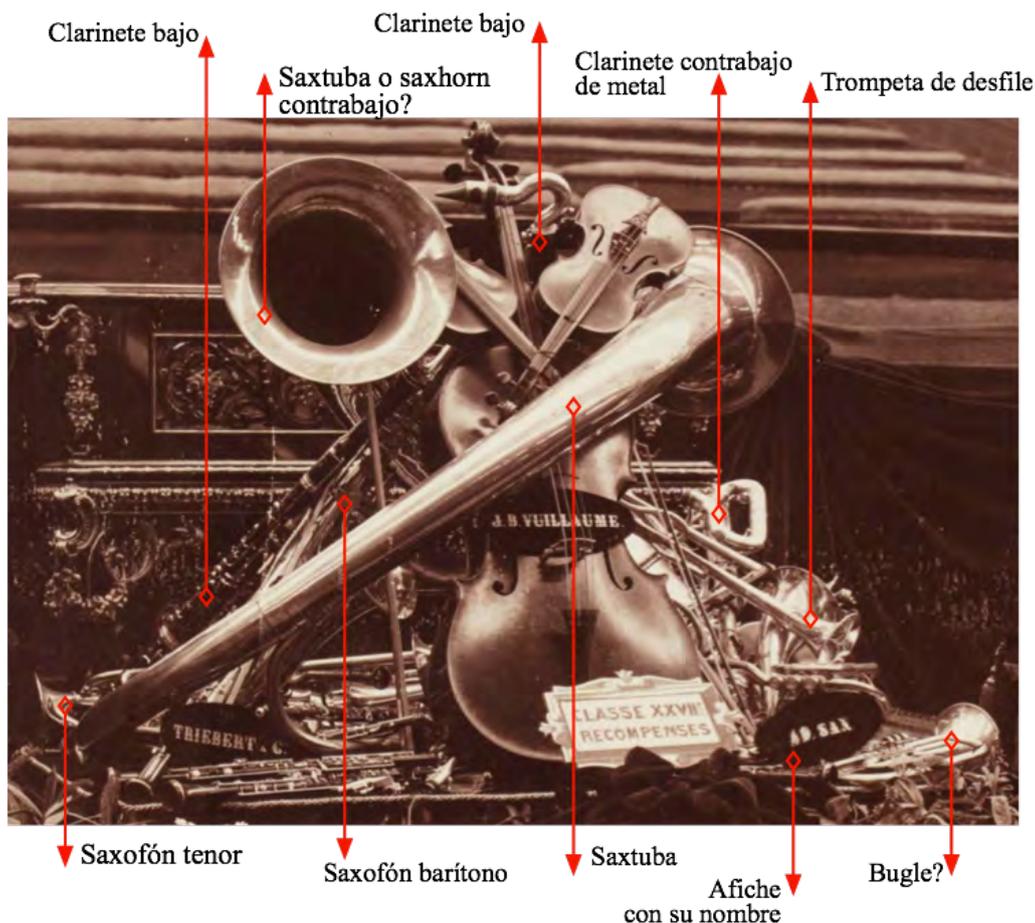
²³⁷ Vid. BAYLE, L. (Dir.): *Cité de la musique. Saison 2002-2003*. París, 2002, 119 y *Le Ménestrel*, 18 de noviembre de 1855, 2.

Como curiosidad, el único español que se presentó en esta disciplina artística fue la firma barcelonesa de pianos Boisselot et Cie. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 206. La prensa comentaba que en la última visita de la Reina de Inglaterra a la Exposición, esta se detuvo delante de la zona española para escuchar a M. Hall interpretar al piano un *God save the queen* salido de la fábrica que “MM. Boisselot tenían en Barcelona”. Vid. *RGMP* 35, 2 de septiembre de 1855, 271.

²³⁸ Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition*, op. cit., tomo 3, 1859, 414.

hemos visto algún antagonista. Charles Robin es otro ‘intelectual’ que hizo palpable esas ‘preferencias’ durante el envite expositivo de 1855, dedicando cuatro páginas a Gautrot y Besson –los enemigos frontales del belga-, mientras solo se limitó a citar parcamente a Adolphe Sax aun habiendo quedado en primera posición²³⁹. Las predilecciones de este autor no solo eran manifiestas en los aerófonos, sino también en los órganos y armóniums donde se volcó con los Alexandre (8 carillas y una ilustración) y apenas dedicó un párrafo a Debain, su competencia directa.

FIGURA 93: Reconocimiento de los instrumentos del inventor belga en el altar que les representaría durante la entrega de medallas.



FUENTE: Elaboración propia –selección e identificación de los instrumentos- a partir de una fotografía sin autor (“19thC, Paris Universal Exhibition 1855; Thurston Thompson C ? [sic], Musical instruments”) propiedad del Victoria and Albert Museum de Londres.

La ceremonia de clausura tuvo lugar en la misma *grande nef* (nave) del Palacio de la Industria que había sido redecorada y reestructurada para albergar a más de 40.000 mil personas²⁴⁰ (cf. Figuras 91, 85 y 89). Afortunadamente, nos ha llegado la fotografía de los instrumentos de música de uno de los altares que iban a adornar el fasto y que se colocaban en la parte central y entre el público, a ambos lados de las gradas²⁴¹. Aquellos

²³⁹ Vid. ROBIN, Ch-J-N.: *Histoire illustrée de l'exposition universelle*. París, 1855, 128-131.

²⁴⁰ Vid. *RGMP*, 18 de noviembre de 1855, 357-359. En este número, De la Fage escribió su décimo quinta y última “visita” –crónica- a la Exposición.

²⁴¹ La Figura 91 (izquierda) deja ver algunos de esos pedestales –todavía, preparándose-, también del lado siniestro y disponiéndose hacia el centro.

muestrarios con algunos de los nombres de galardonados y parte de sus productos servían para hacer más ‘reconocible’ su éxito y trabajo (vid. Figuras 92 y 93).

No obstante, antes de que las celebraciones comenzaran, volvemos a localizar – esta vez sí con apoyo escrito- el séquito imperial escoltado por “dos escuadrones de los *Guides*, su coronel y la música en cabeza”²⁴². Berlioz fue, sin duda, el protagonista de la velada, ya que se encargó de dirigir música de Beethoven, Gluck, Mozart, Rossini y Meyerbeer²⁴³. Además y para la ocasión, el creador de *La Côte-Saint-André* compuso una colosal cantata para dos coros y dos orquestas que necesitó de 1.250 músicos. La prensa decía que “S.A.R. el príncipe Napoleón” le había encargado la partitura, la cual tenía “proporciones grandiosas” a modo “fiesta babilónica (*babylonienne*)”. *L’Imperial* –que así se llamaba la obra, no por casualidad- se interpretaría al principio y se repetiría al final, parte en la que se diría “Dieu, qui protège la France, veille sur son Empereur (Dios, que proteges a Francia, vela por su Emperador)”²⁴⁴, colaborando en el culto y propaganda del régimen²⁴⁵.

Si nos permitimos dar un breve salto a la siguiente exhibición internacional francesa, volvemos a encontrarnos un menú similar. Así, las personas que asistieron al concierto de entrega de galardones el 8 de julio de 1867 escucharon, entre otras 11 piezas, el *Hymne à Napoléon III et à son vaillant [valeroso] peuple*, compuesto por Rossini, para un total de 1.200 ejecutantes entre orquesta, bandas militares y coro con cinco solistas (barítono y cuatro bajos). Seguramente alguna voz fue adaptada para saxofón, pues entre aquellas falanges artísticas estaba la “fanfarria de élite de 60 ejecutantes” conducida por M. Maury o 200 ejecutantes provenientes de la *Garde* de París dirigidos por M. Paulus²⁴⁶. Afortunadamente, existe un grabado de aquella ceremonia (vid. Figura 94) en el que se distinguen varios instrumentos de percusión y metales en la zona más baja.

La Feria de 1855 fue un tremendo esfuerzo francés para consolidarse como potencia industrial, título que ya ostentaba oficiosamente Inglaterra y con la que, no lo olvidemos, existía una rivalidad latente. Por otro lado, también representó una gran prueba para Napoleón III que, a ojos del mundo entero, se erigió en su discurso de clausura como embajador de las “artes y la paz de Europa” y, particularmente, guía del pueblo galo en la prosperidad nacional (y la propia).

²⁴² Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l’Exposition*, op. cit., tomo 1, 1856, 102-110.

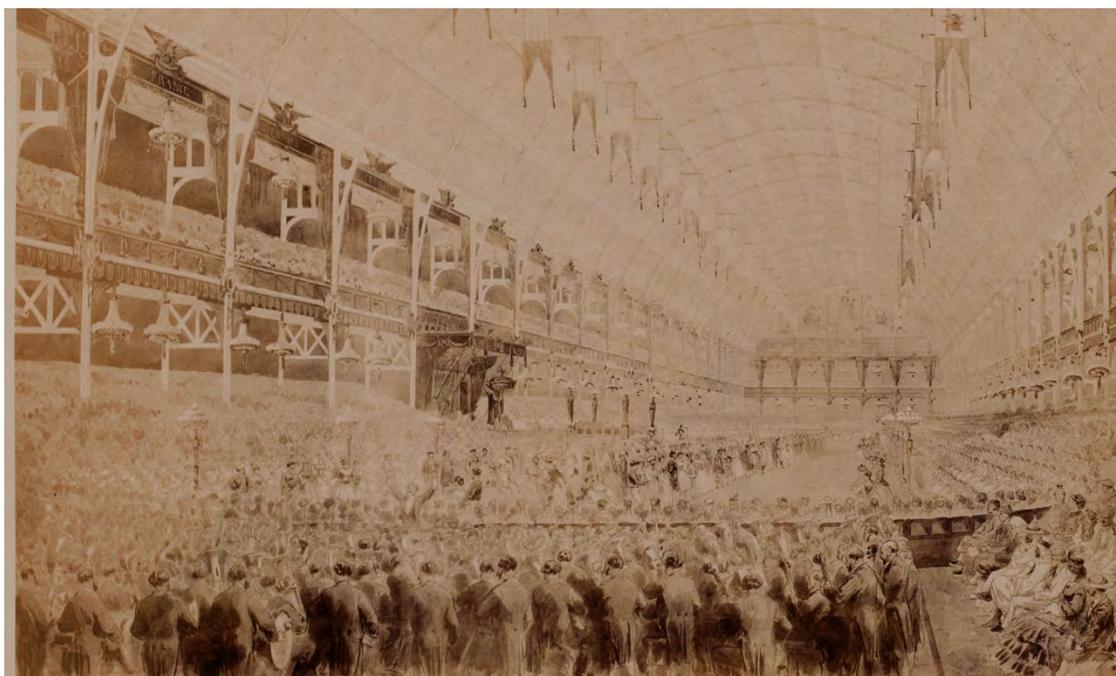
²⁴³ Un diario especializado recogía el programa exacto –vid. *La France musicale*, 18 de noviembre de 1855, 362-363-, amén de apuntar que Adolphe Sax y Vuillaume habían sido los dos franceses en llevarse los más altos galardones en las secciones de viento y cuerda, el primero por “la invención completa de los saxofones, los clarines de banda (*clairons d’harmonie*) de dos combinaciones y otras diversas familias de instrumentos de metal”..

²⁴⁴ Vid. *RGMP*, 11 de noviembre de 1855, 355 e id., 18 de noviembre de 1855, 357-359.

²⁴⁵ De todas maneras, la ‘resaca’ de ese cierre se alargó alguna semana más y todavía encontramos al Emperador acompañando al rey de Cerdeña en el Palacio de la Industria escuchando una *fête chorale* dirigida por Gounod con un ‘sugerente’ programa de partituras tituladas *Vive l’Empereur!* o *Le vin des Gaulois* del propio conductor, *Aux armes* de Clapisson, *O Salutaris* de Dugué, entre otras. Vid. *Le Ménestrel*, 2 de diciembre de 1855, 4.

²⁴⁶ El concierto tuvo lugar en la *salle* de la Ceremonia des Recompensas del *Palais de l’Industrie des Champs-Élysées* bajo la dirección de M. George-Hainl, primer director del Teatro imperial de la Ópera y de la *Société des Concerts du Conservatoire*. Vid.: <<http://hector.ucdavis.edu/Sdc/Programs/Pr040.htm>> (con acceso el 8 de diciembre de 2009); *RGMP*, 7 de julio de 1867, 213-215; id., 14 de julio de 1867, 221-224 y COMETTANT, O.: *La Musique de la Garde républicaine en Amérique. Histoire complète et authentique*. París, 1894, 82-85.

FIGURA 94: Representación de la adjudicación de medallas en la Exposición de 1867 con la orquesta y banda militar proporcionando música.



FUENTE: PETIT, P.; BISSON *jeune* y MICHELEZ, Ch-L. (fotógrafos): *Exposition universelle*. París, 1867, s.p. [planche 100: Reproduction d'un dessin de la cérémonie de remise des récompenses].

2.5.2 Postludio convulso.

Adolphe Sax también salió reforzado y los últimos premios internacionales cosechados (1851 y 1855) le reportaron respetabilidad y presencia en el sector de constructores de aerófonos. No obstante, volvemos a percibir que la apariencia exterior no se correspondía con la salud de un negocio que mayormente estaba hueco y falto de liquidez. Su situación real era de quiebra técnica, pues aun no había satisfecho los acuerdos de su concordato (1852) y le quedaban cinco temporadas para cumplir con esos compromisos. Si no actuaba pronto, la zozobra empresarial arrastraría su reputación personal, perdiendo todo grado de credibilidad ante unas gentes que se alimentaban de oropeles y pátinas sociales. Afortunadamente, el Ejército –la Guardia imperial, más exactamente- le había dado su apoyo (agosto de 1854), haciendo que los cuerpos de música se nutrieran de sus instrumentos a medida que los antiguos se fueran quedando obsoletos. Sin embargo, esta exclusividad y fórmula escalonada era falible, ya que no le garantizaba que el angustioso dinero fuera el suficiente o, siquiera, llegara a tiempo. Por tanto, se confirmaba que el frente jurídico, en su vertiente más ofensiva –reclamando daños y perjuicios a aquellos fabricantes que supuestamente se habían aprovechado de su trabajo durante todos aquellos años- era, en caso de conseguirse, una salvación segura.

Sin embargo, demostrarlo iba a resultar un camino muy espinoso y complicado, entablando batallas con adversarios difíciles y de más recursos. El primer duelo en este sentido tuvo lugar el 26 de diciembre de 1855 y le enfrentó al rocoso Pierre-Louis Gautrot, al que conoceremos con profundidad en los dos próximos capítulos. Este empresario disfrutaba de una situación empresarial y económica que no hizo más que crecer desde que el marido de la hermana de su mujer le vendiera el negocio en 1845. Aunque no existen datos exactos, es muy probable que este fabricante aglutinara el mayor porcentaje de la fuerza de trabajo de los aerófonos que tenía París –y toda Francia-, superando de

largo a Adolphe Sax. Si es cierto lo que decía la prensa que cubría la Exposición de 1855²⁴⁷, Gautrot fabricaba numerosas ramas (vientos, cuerdas, percusión, etc.) con ayuda de maquinaria de vapor y procedimientos “muy ingeniosos” que posibilitaban librar sus productos a bajo precio. Además, el monográfico comentaba que producía instrumentos según “un sistema más racional de división, de forma y de proporciones”, pero que no le permitieron mostrarlos en la feria, sin referirse expresamente a Adolphe Sax, quien, evidentemente, fue quien le había denunciado. Según el rotativo, aquel nuevo patrón proporcionaba trabajo a 200 obreros solo en París –en el barrio del Marais- y ese mismo año de 1855 inauguraba una segunda planta de producción con otros 320 empleados en la población francesa de Château-Thierry, a 90km de la capital gala (vid. Figura 95). Todos estos apabullantes datos fueron cuestionados un año después por el inventor dinantés –ya enzarzado en los procesos judiciales- que minimizaba esas cifras y le acusaba de que su patrimonio iba a más porque practicaba la piratería y otras tantas formas comerciales deshonestas²⁴⁸.

FIGURA 95: Anuncio publicitario de Gautrot donde deja constancia de sus dos explotaciones, perfeccionamientos registrados, ‘filosofía’ y probadores.

INVENTIONS BREVETÉES
(S. G. D. G.)

- 1º Le système transpositeur aux instruments en cuivre;
- 2º Une nouvelle perce compensatrice pour raffiner la colonne d'air dans les bassons;
- 3º Pistons à perce éouape;
- 4º Cylindres à engranage Breguet pour la tension des ressorts;
- 5º Cylindres se démontant aussi facilement que les pistons;
- 6º Un mécanisme opérant un serrage régulier et instantané aux caisses et timbales d'orchestre;
- 7º Nouvelles timbales de cavalerie;
- 8º Un piano-timbre pour orchestre;
- 9º Clarinettes, flûtes et hautbois en métal (nouvelles proportions);
- 10º Perfectionnement aux bassons, qui rend justes les notes defectueuses sans en changer le doigté;
- 11º Nouveaux instruments à double pavillon, dite Duplex (système Peititi).

MANUFACTURE GÉNÉRALE
D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
DE
GAUTROT aîné

RUE SAINT-LOUIS, 60 (AU MARAIS). — SUCCURSALE A CHATEAU-THIERRY (AISNE).

Les nombreux perfectionnements apportés dans la fabrication de tous mes instruments, le soin minutieux avec lesquels ils sont essayés, et un assortiment toujours complet d'instruments de toute espèce, sont les garanties sérieuses que je puis donner à mes clients pour la bonne et prompte exécution de leurs demandes.

AVIS IMPORTANT

Afin de rendre mes instruments irréprochables sous le rapport de la justesse et de la sonorité, comme ils le sont déjà sous celui de la fabrication, je me suis assuré le concours de plusieurs professeurs et artistes distingués, qui sont chargés de l'essai de mes instruments, et dont les noms suivent :

Pour les instruments en cuivre

MM. BONNESBY (Victor), du théâtre impérial de l'Opéra-Comique.
DANTONNET, de l'Académie impériale de musique.
DORTE, id. id.
DUBOIS (Edmond), id. id.
LAROZE, id. id.
SCHLOTTMANN, du théâtre impérial Italien.

Pour les instruments en bois

MM. DENIS (F.), de l'Académie impériale de musique.
JASCOURT, du théâtre de l'Opéra-Comique.
BOZE, de l'Académie impériale de musique.
SIMON, professeur de flûte.
VERROEST (Staëlsta), professeur au Conservatoire impérial de musique.

FUENTE: *RGMP*, 6 de diciembre de 1857, 400.

Sin adelantar acontecimientos, comentábamos que Pierre-Louis Gautrot había interpuesto una excepción a Adolphe Sax por los embargos del 25 y 26 de mayo al poco de comenzar la muestra universal. Para este interesante pugilato, el valón y su rival contrataron a MM. Dufaure y Marie, dos excelentes abogados que además habían sido ministros, lo cual puede darnos una idea de la intensidad con la que se competía por unos aparentemente inocentes aerófonos de metal. Sin entrar en detalles de procedimiento y avatares que podrán conocerse en el próximo capítulo, los dos constructores dilataron sus pírricos enfrentamientos en más de tres años y medio. Durante aquel tiempo se siguieron escuchando ecos de lo acontecido en la feria francesa de 1855 con victorias parciales en uno y otro sentido, pero la Justicia (24 de diciembre de 1858) volvió a reconocer válidas tanto las patentes del dinantés como las redadas aplicadas²⁴⁹.

A pesar que sus recursos argumentativos y legales se iban agotando, Gautrot no iba a dejar pasar la posibilidad de recurrir ante el Tribunal de casación²⁵⁰, aunque solo

²⁴⁷ Vid. *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 43-45.

²⁴⁸ Vid. *Note pour Monsieur Adolphe Sax contre Monsieur Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 10-21.

²⁴⁹ El número 1 de la *RGMP* de 1859 recogía que “la Corte imperial de Amiens ha dado completamente la razón (*donne complètement gain de cause*) a M. Sax”. Vid. *RGMP*, 2 de enero de 1859, 6.

²⁵⁰ La siguiente tirada –vid. Id., 9 de enero de 1859, 14-, que también albergaba parte del fallo del juicio que tuvo lugar en la Nochebuena de 1858 en la capital de la antigua provincia de Picardía (Amiens), informaba que M. Gautrot “s’est pourvu en cassation”.

fuera para dilatar durante unos cuantos meses un castigo inevitable. Sin embargo, ambos fabricantes llegaron a un acuerdo en la primavera de 1859 que le costaría al del Marais la escalofriante cifra de 505.000fr, de los que 200.000fr serían a cuenta (*comptant*). Asimismo y por licencia, se comprometía a grabar (*poinçonner*) todos los instrumentos inspirados en la patente de 1845 (saxotromba) que salieran de sus talleres, de los cuales el valón se llevaría un porcentaje.

Aquel suculento anticipo de un quinto de millón de francos fue la vía rápida para que Adolphe Sax saliera de la quiebra que arrastraba desde 1852²⁵¹. Aun así, llama la atención que el restablecimiento definitivo tardara a producirse varios meses, lo cual induce a pensar que, pese al adelanto, el inventor del saxofón tenía más problemas, algunos de ellos estructurales.

Efectivamente, entre aquellas dificultades estaba el voraz y asfixiante envite judicial que no solo libraba contra Gautrot, sino que, en concreto y a principios de 1859, se extendía simultáneamente a otras 13 firmas –Raoux, Halary *père*, Halary hijo, Buffet *jeune*, Buffet-Crampon, Tournier, Goumas, Beauboeuf, Jacob, Isbert, Martin *frères* (Jean-Baptiste y Félix), Roëhn y Battut²⁵²- a las que había implicado y hecho decomisar varios artículos y otra documentación. Además y por si fueran pocas, Adolphe Sax estaba enzarzado desde 1858 con Gustave Besson –que haría la 18ª empresa en obstrucción-, otro peso pesado de la industria instrumental. La lacerante contienda con este último empresario –a desarrollar en el siguiente apartado- estuvo inundada de polémicas y subterfugios desesperados (ocultación de material contaminado y desobediencia a los ujieres, más redadas, inculpación de algunos testigos y nuevos fabricantes, entremetimiento en debates de las comisiones parlamentarias y en la propia Cámara Baja, cartas de protesta al Senado, denuncias por difamación y subsecuente petición de cárcel, huida a otro país, traspaso del negocio, nuevas acusaciones y otros tipos de delito, etc.). Todos estos avatares se alargaron durante más de cinco años, solapándose con la siguiente Exhibición Universal londinense de 1862 que pronto comentaremos.

Aquel intervalo temporal entre muestras internacionales estuvo minado de sucesos y batallas judiciales tremendamente densos y asfixiantes. Sin embargo, el constructor dinantés reservó energía para solicitar al Parlamento francés una normativa extraordinaria que posibilitara –en virtud otra, concretamente la ley del 5 de julio de 1844 (artículo 15)²⁵³- dilatar en un lustro el monopolio sobre sus instrumentos. Finalmente, la Asamblea accedió y la Cámara Alta ratificó esa autorización entre el 1 y el 4 de agosto de 1860 que, en realidad y desde posiciones más reservadas, fue apadrinada por el propio Emperador y su Gobierno como veremos próximamente.

Antes de atravesar el Paso de Calais, Adolphe Sax recibió (1857) la buena noticia de la apertura de una clase de saxofón para alumnos militares en el ámbito espacial del

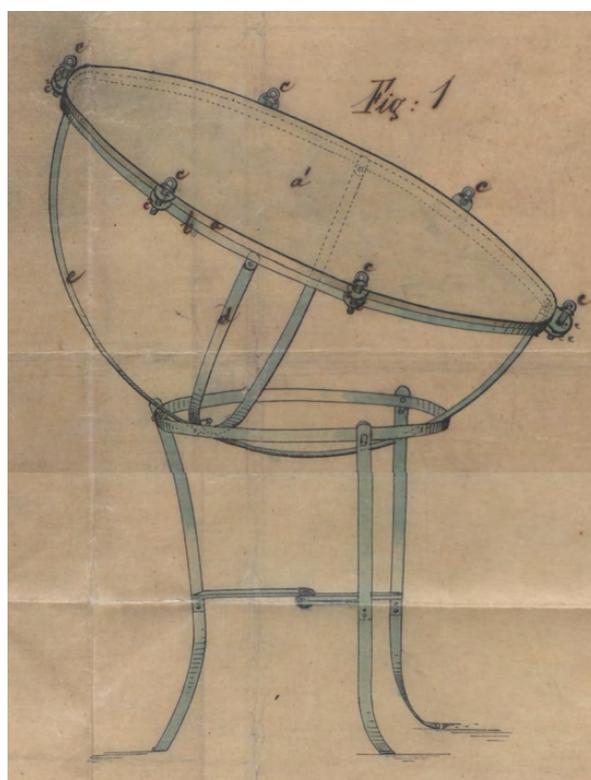
²⁵¹ Hasta la prensa recogía que, “tras de los numerosos procesos que ha tenido que sostener contra sus falsificadores” y que le llevaron a la quiebra, Adolphe Sax ha satisfecho “el pago íntegro a todos sus acreedores, y sin ninguna otra oposición presentada, el Tribunal [de Comercio] ha pronunciado su rehabilitación”. Vid. *La France musicale*, 29 de enero de 1860, 56.

²⁵² Otras fuentes señalan que Belorgey, Drouelle y Florent estaban también comprometidos, lo que aumentaría el banquillo de los oponentes a 17 nombres. Vid. *Rapport de M. l'expert Surville ingénieur déposé le 18 février 1859 et dire de M. Sax*. París, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860, 3-4.

²⁵³ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

Conservatorio de París, donde, además, el propio inventor sería el enseñante²⁵⁴. Aunque evidentemente no era una especialidad, digamos, de ‘pleno derecho’ como las de violín, el clarinete o el piano, aquel entorno docente aumentaba las posibilidades para que se fraguasen los contactos que frecuentemente hacen que un instrumento pueda disfrutar de un repertorio interesante, adquirir una entidad propia y sólida, y no menos importante, sea cobijado por los poderes y dinero públicos. En realidad, las aulas anejas para soldados músicos habían comenzado a principios de 1856 y así lo atestiguaban los medios de ese año²⁵⁵. Paralelamente y “bajo la proposición de M. Auber [el director]”, Georges Kastner –un incondicional de Adolphe Sax- había conseguido una silla en el comité gestor (*membre du comité des études musicales du Conservatoire*) de aquel centro pedagógico tan representativo²⁵⁶. Por cierto, el autor de la ya lejana (1828) *La Muette de Portici* [Auber] debía estar bien situado respecto a Napoleón III, ya que en 1856 compuso música de celebración para el bautizo del príncipe imperial²⁵⁷.

FIGURA 96: Diseño principal de los timbales sin caldera de Adolphe Sax según su patente de 1862.



FUENTE: Patente de invención [nº 54178] de Adolphe Sax del 13 de mayo de 1862 [por 15 años] para unas “Disposiciones [que facilitarían su portabilidad] para timbales, bombos y tambores (*Dispositions de timbales, grosses caisses et tambours*)”, 6 (INPI).

²⁵⁴ Los diarios especializados anunciaba la noticia diciendo que “una clase de saxofón y otra de saxhorn, especialmente destinadas a los alumnos militares, acaban de ser creadas en el Conservatorio. M. Adolphe Sax ha sido nombrado profesor de la primera y Arban de la segunda. Tres clases de solfeo también han sido instituidas con los profesores MM. Napoléon Alkan, Émile Jonas y Émile Durand, ya encargados de las mismas disciplinas en [la sección de] los alumnos civiles”. Vid. *RGMP*, 14 de junio de 1857, 197; *Le Ménestrel*, 14 de junio de 1857, 3 y *La France musicale*, 14 de junio de 1857, 198.

²⁵⁵ MM. François Bazin (armonía) y Forestier (corneta a pistones) fueron los primeros en formar parte de la plantilla docente ‘especial’ de aquella institución de formación musical. Vid. *Le Ménestrel*, 24 de febrero de 1856, 3 y *RGMP*, 24 de febrero de 1856, 63.

²⁵⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 1 de febrero de 1857, 3 y *RGMP*, 25 de enero de 1857, 30.

²⁵⁷ Vid. *Id.*, 22 de junio de 1856, 202.

También es interesante que resaltemos el papel propagandístico y ‘social’ de la banda de los *Guides* del Emperador como herramienta publicitaria del propio soberano – un asunto del que seguiremos pendientes- y que, por otro lado, difundía los instrumentos del inventor valón. La prensa recogió durante estos años (1855-1862) numerosas intervenciones de esa modélica falange en la que se miraban el resto de las formaciones artísticas armadas y otras tantas civiles. Un ejemplo representativo de aquellas reuniones festivas y sus propiedades colectivas tuvo lugar en la primavera de 1857, cuando M. Mohr –el responsable de ese distinguido escuadrón- dirigió a “todas las músicas de la Guardia imperial y de la Guardia de París, un total de 800 ejecutantes” en el Bosque de Bolonia donde, además, se pudo disfrutar de “marionetas italianas, música, gabinetes de lectura, fotografía, juegos, buffet, [y] bebidas espirituosas, entre otros placeres”²⁵⁸. Muy significativo, aunque es un tema que igualmente tocaremos en el cuarto capítulo, es la creación oficiosa de escuelas o academias dependientes de cada regimiento destinadas a formar alumnos soldados músicos que, sin olvidar su formación castrense, tendrían la oportunidad de “solfear, vocalizar y tocar un instrumento de música militar”. Así, cuando se produjera una vacante en una banda, el aspirante “que haya tenido la instrucción necesaria” podría optar a ella, empezando como músico de 4ª clase e ir ascendiendo²⁵⁹.

Por último y entre los abruptos avatares personales de Adolphe Sax durante ese periodo, debemos destacar la sanación de un cáncer de labio que llevaba arrastrando años atrás. El 20 de febrero de 1859 aparecía en prensa un artículo sin rúbrica titulado “Adolphe Sax y el Doctor Vries”. En él, se reportaba un banquete en los magníficos salones de l’Hôtel du Louvre para celebrar la curación del constructor belga y agasajar a su salvador. Los organizadores fueron MM. J. Mathieu, E. Mareuse y Léon Kreutzer²⁶⁰, los cuales emplazaron a más de 120 personas que, no obstante, tuvieron que pagarse su cubierto. No importó demasiado, pues la crónica lo calificaba como “una fiesta de familia” con insignes representantes de “la literatura y las artes”. Además, se autorizó a los *Guides*, bajo la batuta de “su excelente director, M. Mohr”, para que amenizaran el el convite con las mejores obras de su repertorio, a saber, *La marche du Prophète* y *La 4ème Marche aux flambeaux* de Meyerbeer, la obertura de *Zampa* de Hérold, una fantasía sobre *Moïse* de Rossini, un dúo de la *Magicienne* de Halévy, la obertura de *Oberon* de Weber, una fantasía sobre *La Giralda* de Adolphe Adam, otra sobre *Domino noir* de Auber, la obertura del *Caïd* de Ambroise Thomas y un vals de Lanner. Tras el discurso del primer

²⁵⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 3 de mayo de 1857, 4.

²⁵⁹ Vid. Id., 23 de junio de 1861, 238 y *RGMP*, 23 de junio de 1861, 198.

El inventor valón también hablaba de esta práctica en una de sus más encendidas defensas hacia de música. Vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género.

²⁶⁰ No estamos seguros, pero el primero puede tratarse de Nicolas-Joseph Mathieu, un cantante bajo (*basse-taille*) de origen belga que participó junto con el dinantés –este con el clarinete bajo- y otros colegas en un “Concert historique” en Bruselas antes de que el último se trasladara a Francia. Vid. *RGMP*, 29 de diciembre de 1839, 581-583. Aunque, más probablemente, aquel organizador era Jacques Mathieu, dedicatario de la *Fantaisie brillante, op. 75* para saxofón tenor o en Si \flat de Jean-Baptiste Singelée, una de las obras que el inventor valón financió o animó a escribir. Asimismo, el *Souvenir de la Savoie, op. 73* (saxofón soprano y piano) le fue ofrecido a Ernest Mareuse por el mismo compositor, también en 1861. Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax. Léon Kreutzer (1817-1868) es más conocido por ser hijo putativo de Auguste Kreutzer –un cellista famoso, hermano del celeberrimo violinista Rodolphe-, pero natural de François-Joseph Talma, un exitoso actor, y quizá por eso su vástago disfrutó de recursos económicos importantes. En todo caso, Kreutzer, un personaje que ya ha aparecido en nuestro discurso –y volverá a hacerlo-, se ganaba la vida como pianista, creador y crítico musical. Muy apegado al círculo más cercano del empresario valón, su excentricidad –quizá intensificada por su alcoholismo- le pasó factura y su música apenas ha llegado a la actualidad.

promotor, también habló M. el barón Taylor que agradecía al médico “haber devuelto salud, la vida, a un artista que necesita de todas sus fuerzas para concluir su misión”. Igualmente, M. Berlioz tomó la palabra “en honor de M. Mohr y su armoniosa falange”²⁶¹.

En el ámbito íntimo, nacieron sus cuatro últimos hijos, dos de los cuales murieron a edad temprana. Tampoco lograron sobrevivir su compañera sentimental (Louise-Adèle Maor, 15 septiembre 1860) ni su madre (Marie-Josèphe Masson, 1 de noviembre de 1861)²⁶². Adolphe Sax se refugió en sus proyectos e inventos que, durante esa etapa, estuvieron centrados en los metales y percusión²⁶³. Entre estos últimos, destacaríamos una patente suya de 1862 que protegía unos timbales sin caldera –introducidos, recordaremos, en otra parte de nuestra investigación²⁶⁴; vid. Figura 96- que se presentarían en el transcurso de la próxima feria internacional británica.

2.6 *Never disappoint.*

2.6.1 Londres 1862.

Por fin, saltamos el Canal de la Mancha para situarnos nuevamente a orillas del Támesis y disfrutar de la Exposición Universal de Londres de 1862, conocida en voz inglesa como *The London International Exhibition on Industry and Art*. Esta vez, el enclave iba a tener lugar en el distrito de South Kensington, lindando con lo que hoy día es el Museo de Historia Natural y el Museo de las Ciencias. Los fastos comenzaron el 1 de mayo como venía siendo habitual y concluyeron también el primero de noviembre. En total, se ocuparon unas (insuficientes) 9 hectáreas de terreno en las que se levantó un (discutido) edificio especial flanqueado por dos galerías, diseñado por el capitán Francis Fowke y construido por Charles y Thomas Lucas, y Sir John Kelk²⁶⁵. La cita albergó a unos 28.000 participantes provenientes de más de 35 países que expusieron sus producciones ante más de 6 millones de personas, testigos de la escalada y ‘sutil’ competencia en ese recinto de las dos grandes potencias industriales del momento. La expectación fue enorme y entre los invitados se pudieron encontrar proposiciones del ingeniero Charles Babbage, avances determinantes de Henry Maudslay o codiciados artículos del diseñador William Morris, entre otro género interesante. Además y tangencialmente a la feria, se organizaron variopintos torneos y competiciones, incluido, por ejemplo, de ajedrez. La publicidad alcanzaba reclamos tan llamativos como los de

²⁶¹ Vid. *RGMP*, 20 de febrero de 1859, 61. (A modo de profundización, la BnF custodia el original de una suerte de panfleto no firmado de poco más de 30 páginas que narra el supuesto episodio terapéutico del dinantés con aquel galeno –*La Vérité sur le docteur Noir*. París, 1859-). Veintiocho años después, el sanado también hablaría de ello en una carta abierta –vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887)- comentando que su desagradable trance tuvo “repercusiones en el mundo científico”.

De 1859 es también otra referencia, más bien, un calificativo sugerente al timbre del saxofón por parte del compositor de la *Sinfonía Fantástica* –vid. *RGMP*, 27 de febrero de 1859, 69-, un instrumento, introducía, “delicioso”, pero con un timbre velado “voilé”.

²⁶² Los periódicos anunciaron el fallecimiento en París de una hermana del inventor dinantés (27 años) que debía ser Antoinette-Maria (vid. *RGMP*, 25 de mayo de 1856, 170) y el de su madre (vid. Id., 10 de noviembre de 1861, 358 y *La France musicale*, 10 de noviembre de 1861, 358-359).

²⁶³ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

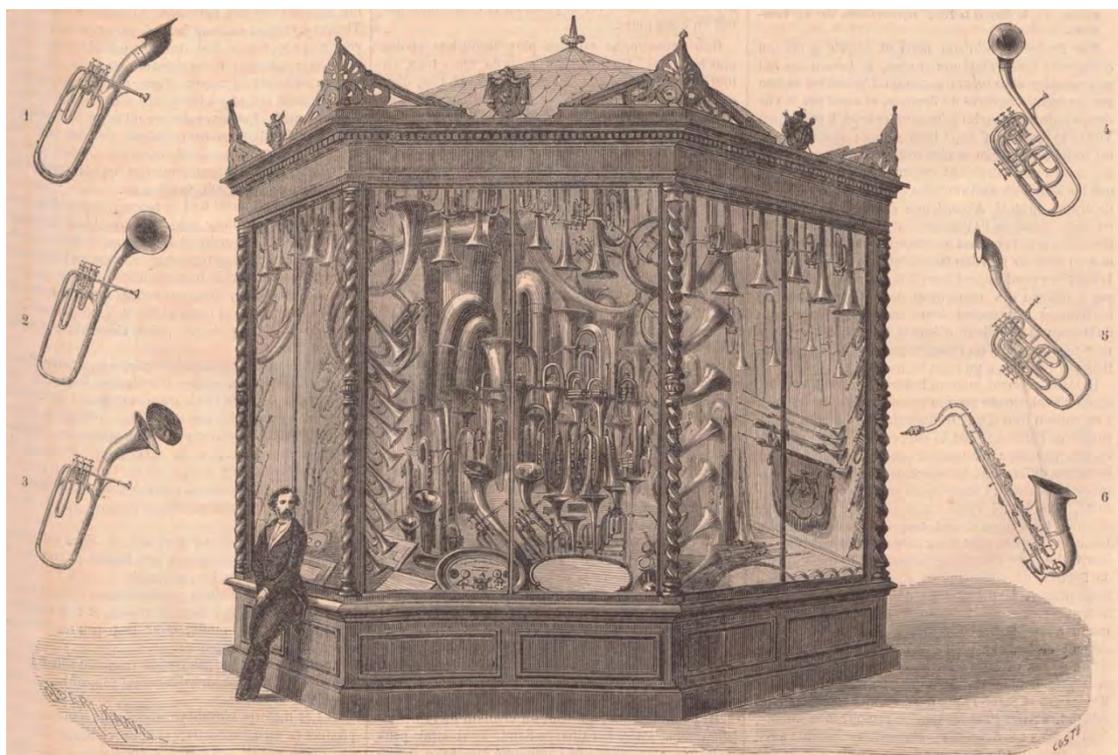
²⁶⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 75-77.

²⁶⁵ La delegación francesa se quejó de la falta de espacio y que se tuvieron que arreglar con un noveno del área que solicitaron. Vid. *Rapport de l'administration de la commission impériale sur la section française de l'exposition universelle de 1862. Suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés*. París, 1862, 21-22 y 25-26.

que con un magnífico telescopio ubicado en la Exposición se conseguía ver a los habitantes de la luna²⁶⁶.

Centrándonos en la producción de instrumentos de música –y especialmente en el papel del saxofón–, 345 concurrentes de todo el mundo se dieron cita en aquel enclave²⁶⁷, de los que 61 eran franceses, 47 de ellos provenientes de París²⁶⁸. De entre estos, 17 representaban al viento y se encontraban nombres tan conocidos para nosotros como los de Labbaye, Lecomte, Thibouville, A. Courtois, Lot, Godfroy, Buffet, Triébert, Buffet-Crampon, Gautrot y, por supuesto, Adolphe Sax e incluso su hermano, Alphonse Sax, que se iba intentar abrir brecha entre esa durísima competencia.

FIGURA 97: Vitrina de Adolphe Sax en *The London International Exhibition on Industry and Art of 1862*.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 3 de enero de 1863, 13.

El nutrido jurado internacional de la decimosexta clase –instrumentos de música– estaba compuesto por Sir Georges Clerck, inglés, que actuaba como presidente; Fétis, belga, vicepresidente; W. Sterndale Bennett, de Inglaterra; J-R. Black, de los Estados

²⁶⁶ Vid. CALVO TEXEIRA, L.: *Exposiciones Universales*, op. cit., 16-17.

²⁶⁷ Según el catálogo ilustrado, España tuvo cinco representantes en la categoría de instrumentos de música (J. Albert, de Valencia, con una guitarra y otras cuerdas; L. Caballet, de Sevilla, piano vertical; M. Guarro, de Barcelona, dos pianos verticales; V. Montano, de Madrid, un gran pianoforte y un pícolo; y C. Piazza, de Sevilla, un piano vertical). Vid. *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department. (Vol. IV. Foreign Division)*. Londres, 1862, 57 (de la segunda división, segunda parte). Otras fuentes –vid. *International Exhibition 1862. Official Catalogue. Industrial Department*. Londres, 1862, 399–, solo nos reportan dos concursantes.

²⁶⁸ Vid. *Rapport de l'administration de la commission impériale sur la section française de l'exposition universelle de 1862. Suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés*. París, 1862, 116-117; y *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department. Vol. III (Colonial and Foreign divisions)*. Londres, 1862, 104-106.

Unidos; Lissajous, de Francia²⁶⁹; Sir F. Gore Ouseley, de Inglaterra; E. Pauer, austriaco²⁷⁰; William Pole, de Inglaterra y que además actuaría como secretario (y comunicador oficial –*rapporteur*–); J. Schiedmayer, fabricante de instrumentos, proveniente del Zollverein; H. Wylde, de Inglaterra y, por último, el conde de Wilton, también de la principal isla británica²⁷¹.

FIGURA 98: Timbal sin caldera original de Adolphe Sax listo para tocar (izquierda) y recogido (derecha-arriba), facilitando en este modo su portabilidad²⁷².



FUENTE: Ejemplar original perteneciente al FR-Paris-MM (Fotografía de Claude Germain).

El aparador (vid. Figura 97) que Adolphe Sax se hizo construir para exhibir sus instrumentos medía más de cinco metros –se supone que el personaje que aparece apoyado es el inventor de Dinant– y fue tallado por un ebanista llamado Mazaroz²⁷³, lo

²⁶⁹ Jules-Antoine Lissajous (1822-1880), el único miembro francés del jurado de la categoría artística, era profesor de física en el *lycée* de Saint-Louis y fue seleccionado por los propios galos –desde una comisión imperial– el 22 de marzo de 1862. Vid. *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel*. París, 1862, 14.

²⁷⁰ Las referencias de época –vid. *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department. (Vol. IV. Foreign Division)*. Londres, 1862, 4 (de la parte especial –*special part*– del catálogo)– señalaban a Ernest Pauer como “profesor” de música, sin aclarar de qué especialidad; aunque nosotros podemos añadir que de piano. Vid., entre otras, LIEBERSOHN, H.: *Music and the New Global Culture: From the Great Exhibitions to the Jazz Age*. Chicago/Londres, 2019, 53-54.

²⁷¹ Vid. *International Exhibition 1862. Medals and Honourable Mentions awarded by the In International Juries*. Londres, [segunda edición de] 1862, xxii; BRISSE, L. (*le Baron*): *Album de l'Exposition Universelle [de Londres de 1862]*. París, 1862, 29-30 y *Le Ménestrel*, 8 de junio de 1862, 222. Algunos de ellos, como W. Sterndale Bennett y J-R. Black, repetían respecto a la feria de 1851.

²⁷² La tercera fotografía (derecha-abajo) es una señal de propiedad en la que se puede leer “A S” que, se cree, viene a significar “Antoine Joseph Sax”, el nombre real –y no comercial– de su autor –vid. HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980, 228-229–; con la que se señalaría una serie de ejemplares con propósitos demostrativos, concebidos más cuidadosamente, empleados en agrupaciones señaladas, etc.

²⁷³ Vid. *Le Monde Illustré*, 3 de enero de 1863, 14.

Mazaroz iba a aparecer al año siguiente en suelo francés en la comisión que organizaría la Exposición de Bellas Artes aplicadas a la industria, una cita en la que también iba a participar Adolphe Sax como posteriormente comentaremos. Según el catálogo oficial, Mazaroz era “fabricante de muebles de arte de la casa Mazaroz-Ribailler”. Vid. *Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*, op. cit., 9 y 12.

cual nos puede dar una idea del dinero que se invertía para presentar los proyectos y la importancia de la imagen exterior. No vamos a detenernos demasiado en el interior y enseres del stand por prudencia –posible exageración de contenidos y/o del espacio en este tipo de grabados- y falta de definición en las siluetas. De todas maneras, resulta evidente que el valón se trajo a Londres varios representantes de las familias de madera y, abrumadoramente, de metal²⁷⁴, además de su provocativo *saxhorn bourdon* de 17 metros de tubo que aflora al fondo-izquierda. Asimismo y cerca de la base del expositor asoman mayor número de instrumentos de percusión respecto a las otras exposiciones. Justo en el centro y en esa zona baja se distingue la membrana de uno de esos timbales sin caldera que ya hemos apuntado antes y que, pronto comprobaremos, fueron positivamente valorados por el jurado (vid. Figura 98).

Sería interesante, comentábamos, saber con exactitud cuánto dinero invertían los constructores en su participación; aunque, como podrá atisbarse, los datos en este sentido son difíciles de precisar. Resulta lógico pensar que dependía de las propias posibilidades del negocio y de la intensidad con la que se quisiera ser reconocido (vitrina, publicidad, derechos de audición, etc.), así como de la ubicación dentro del recinto. Adolphe Sax confesó haberse gastado 43.000fr en 1851, 45.000fr en 1855, 52.000fr en 1862 y 25.000fr cinco años más tarde²⁷⁵, los cuales parecen montos demasiado elevados²⁷⁶. Comettant anotó más adelante –refiriéndose a la venidera Exposición de 1867- que los empresarios pagarían una media de 226fr por metro cuadrado ocupado en escaparate, mientras que aquellos optaban por espacios sin cristal ni protección –o sobre una tarima (*estrade*)-deberían abonar 75fr. Es decir, que un piano vertical consumía poco más de 150fr por estar presente en el *Coliseum* durante los meses que durara la feria²⁷⁷, lo cual tampoco era excesivamente caro.

Volviendo a la vitrina y aunque apenas es observable –entre el segundo pilar de madera izquierdo y el remache central-, la familia del saxofón tuvo su hueco entre todos aquellos utensilios de música. De todas maneras, el dibujante mostró (vid. Figura 97) un ejemplar tenor fuera de ella –nº 6, obviamente, no a escala-, al igual que dos saxhorns barítonos con pabellón rotativo (*tournant*) –nº 1 y 2-, otro ejemplar barítono con un reflector móvil (*réflecteur mobile*) –nº 3- y, por último –nº 4 y 5-, un par de trombones de 6 pisones independientes y campanas que también giraban. Según Fétis –que hacía de corresponsal para la *RGMP*-, el saxofón tuvo una audición protagonizada propio inventor

²⁷⁴ Merecen destacarse, no obstante, la cantidad de trompetas y/o cornetas detrás del primer y segundo pilar de madera empezando por la izquierda, el apretado núcleo central de lo que parecen ser tipos de saxhorns y varios trombones entre las columnas de madera de la derecha. Debajo de estos últimos, reposaban cuatro trompetas rectas ceremoniales, una de ellas con un banderín colgado. Asimismo y en varios puntos, se aprecian, esta vez sin duda, varias saxtubas, pero en su versión redondeada como anteriormente hemos visto en la Figura 78.

²⁷⁵ “Archives nationales, F 21-4597, dr. 2, Conservatoire, Instruments de musique”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 148.

²⁷⁶ No podemos asegurarlo completamente, pero tenemos fundadas sospechas de que aquella vitrina de la Exposición de 1862 es la que aparece también en la Figura 5 del anterior apartado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 60-. Tampoco sabemos cuánto pudo costarle a Adolphe Sax, pero si es a la que se refería el síndico de la tercera quiebra del valón –un crack que exploraremos más adelante- como “un grand châssis en chêne sculpté” (una gran aparador [o vidriera] en roble esculpido) y que precisamente se encontraba *Dans la Salle de Concert*, se valoró en 300fr. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Inventaire”, s.p.

²⁷⁷ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*. Paris, 1869, 115.

ante los miembros del jurado²⁷⁸. Como venía siendo habitual, el director del Conservatorio de Bruselas colmó de alabanzas a ese producto, destacando su novedad (“Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu’on puisse entendre. Son timbre n’est celui d’aucun autre instrument”) y tomó contenido de lo que él mismo había dicho hacía 7 años. Desgraciadamente, no hemos encontrado más referencias demostrativas y tampoco conocemos si aquellos ‘virtuosos’ que anteriormente ya estuvieron por Inglaterra (Soualle) prestaron su concurso para deleite de aquellas multitudes ávidas de novedades. Ninguna firma inglesa²⁷⁹ –ni francesa²⁸⁰– expuso tampoco saxofones, ya que su creador no había concedido ninguna licencia para este instrumento. No así para los saxhorns y saxotrombas, pues varias compañías como Henri et Martin, Lecomte, Buthod et Thibouville, Courtois, Labbaye o Gautrot, ofrecieron multitud de ejemplares con permiso (licencia) del constructor valón.

Así que, prácticamente, todo lo que podemos decir a propósito del saxofón en Londres 1862 viene referido por la apreciación –más bien- genérica del jurado y otras referencias paralelas (Pontécoulant, Boquillon y la de Fétis, que tampoco es muy generosa). El primero empezaba confesándose partidario del fagot de Adolphe Sax sobre el de Triébert, aunque reconocía la maestría de este último en la confección de aerófonos de doble lengüeta. Después, introducía al saxofón como aporte destacado del empresario de Wallonia, “una de las máspreciadas adquisiciones de la instrumentación moderna”, percepción que, por el momento, los compositores de sinfonía no compartían si nos atenemos al número de convocatorias. Posteriormente, el conde melómano continuaba con la descripción del instrumento, resaltando nuevamente la forma de “cono parabólico”, un vestido de “19 llaves” y una boquilla “parecida a la del clarinete bajo”. Además, el autor se decantaba a clasificarlo como “instrumento de metal con caña (*instruments de cuivre à anche*)”, ya que representaba “una familia especial [sic] de 8 miembros”. Por último, resaltaba “la forma del instrumento, su sonoridad, el metal de producción y el timbre”; una novedad puesta en entre dicho por los adversarios de Adolphe Sax que les había llevado a buscar antecedentes desesperadamente, incluso en el extranjero (“malgré toutes les recherches imaginables faites par ses adversaires dans tous les pays étrangers, ils n’ont rien trouvé non-seulement de semblable, mais même d’approchant”)²⁸¹. Más adelante, Pontécoulant apuntaría que se utilizaba en las músicas militares francesas en

²⁷⁸ Vid. *RGMP*, 14 de septiembre de 1862, 299-300.

²⁷⁹ En realidad, el informe paralelo de los obreros parisinos (vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*. París, 1862-64 [sic], 856 y 871) apuntaba que los Distin (Inglaterra) habían expuesto “saxophones”, mal confeccionados, decían, por cierto (*clefs lourdes et fort mal faites*), pero no hemos podido contrastarlo con otra fuente. El catálogo oficial solo mencionaba unos genéricos “Military musical instruments” por parte de esa casa británica (vid. *International Exhibition 1862. Official Catalogue. Industrial Department*. Londres, 1862, 54) y en el ilustrado (vid. *The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department. (Vol. II. British Division)*. Londres, 1862, 102) tampoco se especificaba nada, aunque aportaba un presunto grabado del taller de estos antiguos socios del inventor dinantés.

La también británica Rudall, Rose, Carte & Co se presentó igualmente a la muestra de 1862 y, pese a que las mismas referencias autorizadas no dicen nada de que presentara saxofones, merece tenerse en cuenta que ha sobrevivido un ejemplar soprano en Do de esta firma datado ca. 1860 (vid. VAN OOSTROM, L.: *100+1 Saxen. De Collectie van Leo van Oostrom*. Ámsterdam, 2009, 23) por si apareciera nueva información relativa en las islas.

²⁸⁰ Aunque, los Barbu –una compañía gala especializada en lengüetas y que tendrá más hueco en el próximo apartado– sí que presentó buenas cañas para saxofones (*des anches de clarinettes, de saxophones, et autres, qui nous ont paru d’un beau travail et d’une parfaite exécution*). Vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*, op. cit., 861.

²⁸¹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 233 y 242-243.

estructura de doble cuarteto²⁸², es decir, que, teóricamente, cada banda albergaría dos ejemplares sopranos, altos, tenores y barítonos (o bajos). Sin embargo, el aristócrata informaba también que el dinantés viajó a Londres con otro pequeño ejemplar (*petit saxophone*), “más agudo que el soprano en Si \flat ”, empleado –accidentalmente, pensamos nosotros, si eso fuera cierto- en las formaciones regimentales²⁸³.

A la par que estas descripciones, el ‘musicólogo’ hizo también referencia al saxofón en contraste a otro instrumento, el sarrusofón, que igualmente tuvo representación en la cita londinense. Ya hemos presentado antes este nuevo artefacto²⁸⁴ –y volverá aparecer a menudo-, patentado, recordaremos, en 1856 por Gautrot a expensas de una idea de Pierre-Auguste Sarrus (director del 13^o de línea). Sin embargo, el estudioso no le veía recorrido y se inclinaba a pensar que “habría podido tener futuro si no hubiera sido precedido por el saxofón, que le es preferible en timbre y sonoridad”²⁸⁵. Un poco más adelante, aclaraba que la familia de ese advenedizo se componía de tres miembros (tenor en Si \flat , barítono en Mi \flat y bajo en Si \flat), lo cual coincidía con los saxofones de la misma tesitura. Sin embargo, Pontécoulant restaba importancia a un eventual parentesco formal, aunque se pudieran confundir “a los ojos del público en general (*vulgaire*), pero no a oídos de los músicos”. Por último, se confesaba “no convencido, todavía, de la utilidad del sarrusofón en las bandas (*orchestres*)” donde los nuevos timbres eran bienvenidos “y[, en este sentido,] el sarrusofón no ofrecía nada nuevo”.

Aquella panegirista narración finalizaba otorgando al constructor de Wallonia el puesto de virtual ganador de la Exhibición y, paralelamente, le hacía protagonista del resurgimiento de los metales en Francia. (Por cierto, el conde ‘musicólogo’ situaba a Gautrot como segundo en aquel imaginario pódium). Además, señalaba la apabullante influencia del creador dinantés al señalar que “los instrumentos portadores de la forma de Adolphe Sax figuraban en todas las vitrinas” y que los ingleses, “pese a haber hecho progresos notables en la factura instrumental, no habían inventado nada, dedicándose a copiar hábilmente los saxhorns, saxotrombas, saxofones y todos los Sax posibles [sic]”.

Un poco más objetiva resulta la crónica de N. Boquillon –un personaje del que nos ocuparemos ampliamente en el próximo apartado- para los *Annales du Conservatoire Impérial des Arts et Métiers*, pues se ‘quejó’ de la preponderancia de los pianos y la escasez de pruebas demostrativas de unas herramientas que no salían demasiado de las vitrinas. Al hacer referencia al creador valón, abundaba en que su aportación fue, “sin lugar a dudas (*sans contredit*), la más brillante y numerosa de su categoría” en el palacio de Kensington²⁸⁶. Sin embargo, se disculpaba por no tener el espacio para poder ahondar con profundidad en el trabajo del belga; unas líneas que, curiosamente, sí consiguió para Gautrot, su producción y monumental stand. Según el cronista y bibliotecario del

²⁸² Vid. *Ibid.*, 268.

²⁸³ A propósito de las bandas de música militar en lo tocante a la Exposición, un corresponsal estadounidense recogía un artículo del *Times* londinense del 12 de julio de 1862 en el que aseguraba que “había un número alto de bandas militares, [y por tanto,] no faltaba la música”. Vid. JOHNSON, B-P.: *Report on International Exhibition of Industry and art, London 1862*. Albany, 1863, 18-19. La prensa francesa también comentaba que la capital británica llegó a contar con 27 conciertos al día. Concretamente y justo en ese momento –vid. *Le Ménestrel*, 6 de julio de 1862, 254-, se estaba celebrando uno en el Exeter Hall que se tituló “Great-Exhibition-Concert” con obras de Meyerbeer, Auber y Bennet.

²⁸⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 141-143.

²⁸⁵ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 221.

²⁸⁶ Vid. LABOULAYE, Ch. (Dir.): *Annales du Conservatoire Impérial des Arts et Métiers*, tomo 3. París, 1862, 221-226.

Conservatorio de las Artes y Oficios, la *maison* este último empresario “era, probablemente, la más considerable del mundo entero en la fabricación de casi todos los tipos de instrumentos de música”. Por otro lado y al mentar al sarrufosón, no se pronunció en contraste al saxofón, sino en similitud con el fagot, apuntando que “se obtenían, sobre todo en el [registro] grave, sonidos nuevos y de un volumen extraordinario”; lo cual afianzaría la idea de que este nuevo utensilio de música también buscaba abrir brecha en este complejo ámbito, ya de por sí muy concurrido. Sin embargo y en base a la falta de pruebas (*on en a fait trop peu nombreux*) al respecto, “no podía manifestarse sobre el mañana destinado a esta herramienta artística”²⁸⁷.

Por último, hemos encontrado una descripción del saxofón en el catálogo oficial de la sección francesa que la Comisión imperial ordenó editar para que sus paisanos se orientaran mejor entre los pasillos y balaustradas del recinto inglés. En esta referencia debió, seguramente, intervenir Adolphe Sax –o, al menos, le tomaron como fuente-, ya que contiene unilateralmente las peripecias y sobresaltos de sus envites judiciales y explica detalles técnicos más allá de la redacción genérica de un inventario. En todo caso y virando hacia el origen de su creación, se aclaraba que fueron “los estudios para la reforma acústica del clarinete [los que] provocaron (*entrevoir*) la posibilidad de aplicar a un instrumento de metal el sistema de puesta en marcha vibratoria (*système d'ébranlement vibratoire*) para este tipo de instrumentos”, puesto que, “por su forma cónica”, escapaba a todas las imperfecciones que se le podían achacar al ejemplar de madera. (Honestamente, no encontramos sentido en estas palabras y tampoco sabemos a qué sistema se refiere; ni qué problemas tenía el artefacto de ébano). De esta suerte, “[el dinantés] se puso entonces manos a la obra (*Il se mit à la œuvre*) y adaptó una lengüeta a un instrumento de metal de forma cónica parabólica [sic]”, produciendo el saxofón, “cuya potencia de vibración aúna la dulzura y plenitud de un timbre cautivador (*charment*) y las finuras más elevadas (*éminents connaisseurs*)”²⁸⁸. A continuación, se acompañaron generosas apreciaciones –ya un tanto lejanas- de eminentes maestros como Rossini (“Je ne connais pas de plus belle pâte de son”)²⁸⁹ o Meyerbeer (“Le saxophone est appelé à produire des effets riches et nouveaux”) - y también del propio Fétis, calificándolo como “la plus étonnante création du génie de Sax”.

Posteriormente y de forma calculada, pues evidentemente coincide con la información de la patente, el relator apuntaba que su timbre es una especie de compromiso (*compromis*) entre los metales y los instrumentos de cuerda, y que, en determinados momentos, “recordaba al violonchelo y, en otros, al órgano”. Más adelante, se recalca su cualidad original a partir de la forma, sonoridad y agente de producción (*agent de production*, entendemos, el latón con el concurso con la lengüeta simple). Asimismo, se volvían a poner en boca del director del Conservatorio de Bruselas abultadas lisonjas, calificándolo de “perfecto desde el punto de vista de la afinación (*justesse*) y del mecanismo”, las cuales –huelga decir- obedecían a un claro propósito publicitario.

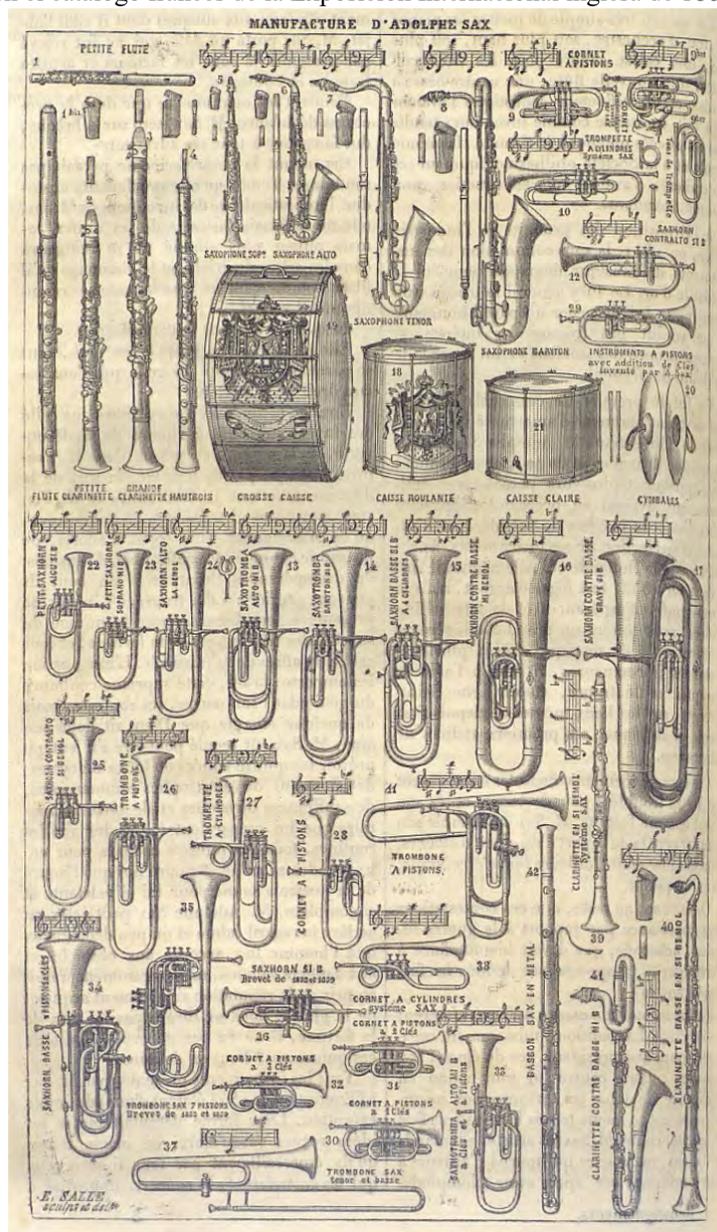
²⁸⁷ Vid. LACROIX, E. (Ed.): *Études sur l'exposition universelle de Londres en 1862*. París, 1863, 224.

²⁸⁸ Vid. *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel*. París, 1862, 117 (de los *renseignements* o informaciones anexas del catálogo).

²⁸⁹ Por cierto, aun no lo habíamos dicho, pero parece que el autor de *La gazza ladra* (1817), *La donna del lago* (1819) o *Guillaume Tell* (1829), entre muchas otras, conservaba lazos de amistad con el fabricante belga. Así lo atestiguaba la prensa de unos años antes al constatar que el reputado compositor, acompañado de [Eugène-Léon] Vivier –un famoso y entusiasta trompista-, había visitado fábrica del dinantés, observando “con mucha atención e interés los talleres de nuestro infatigable inventor”. Vid. *RGMP*, 9 de noviembre de 1856, 363.

Finalmente, se recordaba que tenía plaza fija en las bandas artísticas armadas donde “disfrutaba de un papel importante”, extensible, “no hay que dudarle (*il n’y a pas à douter*)”, a la música sinfónica, en la que, por otro lado, los compositores “obtendrían originales y destacados efectos (*les compositeurs n’en obtiennent des effets aussi originaux que saillants*)”. Sin embargo, habían pasado ya casi 20 años desde su descubrimiento y apenas se había utilizado el saxofón en 10 partituras, cinco de ellas de Kastner y ninguna de Meyerbeer (todavía), Adolphe Adam, Rossini, Auber, Comettant, Donizetti, Pontécoulant, Fétis o Berlioz, algunos de ellos grandes protectores del inventor valón²⁹⁰.

FIGURA 99: Primera presentación gráfica del *instrumentarium* de Adolphe Sax en el catálogo francés de la Exposición Internacional inglesa de 1862.

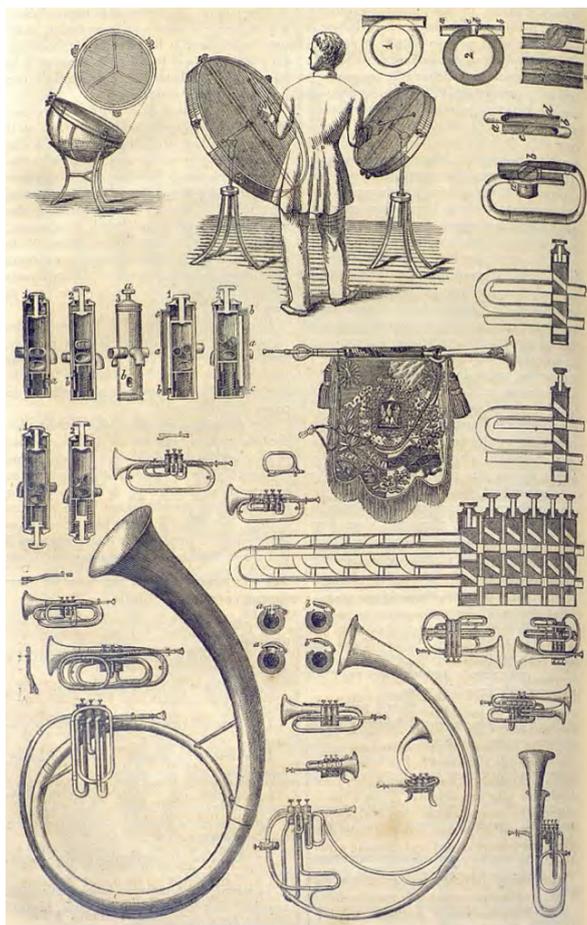


FUENTE: *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue officiel publié par ordre de la commission impériale.* Paris, 1862, 114 (de los renseignements anexos del catálogo).

²⁹⁰ Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

Aquel catálogo oficial nos proporcionó también otro par de apoyos iconográficos de la producción del belga (vid. Figuras 99 y 100). El primero tiene un diseño muy cuidado –iba a ser reutilizado posteriormente y durante años por Adolphe Sax- y representa prácticamente la paleta de una banda de la época, con variantes morfológicas de algunos ejemplares. Inicialmente, llama la atención que el dinantés fuera capaz de producir flautas y oboes –arriba a la izquierda-, maderas que tienen unos procedimientos de fabricación sensiblemente diferentes a los metales, lo cual nos hace pensar que, en todo caso, solo los revendía²⁹¹; o, más bien, se trataba de señuelos y simplemente servían para dar la imagen de fabricante omnisciente en los vientos. En segundo lugar, la imagen es bastante didáctica, ya que a cada ejemplar le acompañaba un apelativo y a algunos una representación con pentagramas y alturas de su ámbito tonal. En verdad, este procedimiento era habitual en sus panfletos publicitarios desde *ca.* 1848-50, unos folletos que exploraremos en el cuarto capítulo. Por supuesto, saltan a la vista los instrumentos de percusión –bombos, tambores e, incluso, platillos- y el cuarteto de saxofones (parte superior), amén del clarinete bajo, contrabajo y fagot (esquina inferior derecha), estos dos últimos manufacturados en latón.

FIGURA 100: Segunda –y última- presentación gráfica del *instrumentarium* de Adolphe Sax en el catálogo francés de la Exposición Internacional inglesa de 1862.



FUENTE: *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue*, op. cit., 116.

²⁹¹ Como ya hemos introducido en el apartado anterior, no ha llegado ninguna flauta superviviente con el sello de fabricación del valón, aunque sí dos oboes que se custodian en el FR-Paris-MM y BE-Brux-MIM que, según los organólogos del UK-Edinburgh-MM –vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 6 de diciembre de 2019)- fueron hechos probablemente por Jacques Nonon, un especialista en este tipo de doble lengüeta. Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 132-133.

Sin embargo, los verdaderos protagonistas del grabado –por cantidad y variedad– eran los metales, numerados también y que contaban con una breve aclaración orientativa (*Explication de la planche ci-contre*) en el texto del *Catalogue*. De todas maneras, la primera indicación de aquel aviso servía para señalar que ciertos –un total de 33– estaban prescritos (*ordonnancés*) por estatutos militares, dando a entender les afectaba un reglamento público francés en vigor, amén de un uso privativo. Otros, contaban con una información adicional, por ejemplo, un cuarto pistón que otorgaba un tono (nº 36), 7 válvulas ascendentes –lo habitual eran tres y que bajaran– (nº 35), un saxhorn con 5 llaves (nº 29) –es decir, un ‘híbrido’–, cornetas también con varias extensiones digitales (nº 30, 31 y 32), un trombón (ambivalente) tenor-bajo gracias a un émbolo que hacía más largo el tubo para llegar al registro profundo (nº 37), etc., que proporcionan bastante sustancia especulativa desde el punto de vista organológico, pero, evidentemente, en la que evitamos entrar para no sobrecargar el discurso. No obstante, baste aislar y reproducir –para que se perciba mejor y poniendo el foco solo en el último latón que hemos citado–, la babélica fauna de este metal que existió a la vez –y que seguiría en aumento–, promovida por el dinantés (vid. Figura 101).

FIGURA 101: De izquierda a derecha, trombón tenor de 6 pistones y tubos independientes “corps de l’instrument forme saxo-tromba” (?), id. tenor de 6 y pabellón rotatorio, id. de 3 en Mi♭ con ‘forma’ de saxotromba, id. de 7, id. de 4 e id. “tenor y bajo” de una sola válvula.



FUENTE: *L’Univers Illustré*, 1 de junio de 1867, 360 –dos primeras imágenes–, ejemplar original perteneciente al BE-Brux-MIM y, resto de los grabados- elaboración propia (selección y limpieza) de *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue*, op. cit., 114.

Varias de estas ‘mejoras’ (o, más bien, verdaderas complicaciones) remitían explícitamente a patentes pretéritas suyas, como la capital de 1843 –y que exploraremos en el siguiente apartado– que daba cobijo a una corneta “con compensador” (nº 9 bis). El segundo diseño (vid. Figura 100) contiene dibujos y sketches que igualmente pertenecían a registros suyos de antaño, a saber, los 6 pistones y bombas seguidos (margen lateral derecho central) tenían antecedentes en la patente del 1 de octubre de 1852 (*Dispositions applicables aux instruments de musique à vent, notamment en cuivre*); los ejemplares dúplex –dos instrumentos en uno, que ya hemos presentado en el capítulo anterior– (abajo

a la derecha) o los pistones seccionados (zona central izquierda) obedecían a la del 3 de enero de 1859 (*Dispositions applicables aux instruments de musique, en cuivre*); misma fecha que los timbales y el timbalero que aparecen arriba (*Dispositions applicables aux timbales*); las ‘populares’ saxtubas (abajo) circulares –recordaremos, de un certificado de adición del 23 de abril de 1852-; o los cortes diametrales de un tubo con llaves y zapatillas (localizados debajo de las 6 bombas y al final de una de las campanas de salida de la saxtuba más a la diestra) fueron tomados de la primera patente que Adolphe Sax depositó en Francia (*Système d’instruments d’harmonie à trous ou à clefs donnant plus de justesse et plus d’intensité aux sons*) el 6 de mayo de 1843²⁹². Por consiguiente, y al amparo de semejante abanico de planteamientos y aportaciones –una suerte de ‘currículum’ profesional visual con ciertos elementos ya pretéritos-, debemos convenir que no estamos sino ante otro recurso publicitario para destacarse entre sus congéneres. Ya veremos más adelante si tanto artificio y creatividad se tradujeron en visitas de clientes a su tienda.

La fastuosa cita londinense de 1862 se iba cerrando y con ella la esperada entrega de galardones a aquellas firmas que más convencieron a los respectivos jurados. Sin embargo, el sistema de recompensas en esta ocasión iba a ser diferente, ya que solamente se iban a adjudicar dos tipos –“Medalla” y “Mención Honorable”-, por lo que no se encumbraba tanto a los vencedores como en otras ocasiones²⁹³. En la sección de música se otorgaron 113 ‘primeros’ premios y 68 ‘segundos’, de los cuales Francia acaparó 34 y 12 respectivamente²⁹⁴. Como podremos adivinar, Adolphe Sax compartió una de esas distinciones principales “por la excelencia de su invención en la construcción de instrumentos de viento y metal, hoy día adoptados universalmente, y por un nuevo tipo de timbales”²⁹⁵. Paralelamente, fueron laureados rivales suyos como Buffet (Buffet-Crampon y Buffet *jeune*), Courtois, Godfroy, Henry et Martin, Labbaye, Husson-Buthod, Triébert, Thibouville y, por su puesto, Gautrot, “por la excelencia de sus instrumentos de viento en madera y metal” (vid. Figura 105). Incluso, su hermano Alphonse Sax –vid. Figura 102-, fue ensalzado en el primer nivel (Medalla), “por la excelencia en todos los tipos de instrumentos de metal”²⁹⁶. Un observador estadounidense comentaba que los ingleses, franceses y austriacos son los más fuertes en esta disciplina manufacturera artística donde se respiraba “una gran competencia, como solía ser habitual”²⁹⁷.

²⁹² Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

²⁹³ Según el *Report* del Consejo de presidencia (*chairmen*), el hecho de dar un solo tipo de condecoración facilitaba la labor del jurado, que destacaba así la excelencia de cualquier disciplina sin incentivar la competitividad entre los expositores (“it became necessary only to reward excellence whenever it was found, without reference to competition between exhibitors”). Vid. *International Exhibition 1862. Medals and Honourable Mentions*, op. cit., iii y ix; y JOHNSON, B-P.: *Report on International Exhibition*, op. cit., 14.

²⁹⁴ Vid. *Rapport de l’administration de la commission impériale sur la section française de l’exposition universelle de 1862. Suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés*. París, 1862, 124-125.

²⁹⁵ “For the excellence of his invention in the construction of wind and brass instruments now almost universally adopted, and for a new kind of kettledrum”. Vid. *International Exhibition 1862. Medals and Honourable Mentions*, op. cit., 219 e *International Exhibition 1862. Reports by the Juries, Class XVI*. Londres, 1863, 126. La prensa tiraba de patriotismo –y de autosuficiencia- al comentar que “Francia había obtenido, como siempre, una incontestable superioridad. ¡Incluso con un solo representante del jurado! Sobre 67 expositores, hemos obtenido 34 Medallas y 12 Menciones Honorables”. Vid. *Le Ménestrel*, 20 de julio de 1862, 270.

²⁹⁶ Vid. *International Exhibition 1862. Medals and Honourable Mentions*, op. cit., 219.

A modo de curiosidad, uno de los españoles, J. Albert, obtuvo una “Mención Honorable” por la “buena fabricación de cuerdas metálicas de violín (*silvered*)”. Vid. *Ibid.*, 221.

²⁹⁷ Vid. JOHNSON, B-P.: *Report on International Exhibition*, op. cit., 74-75. El piano, decía también, estaba muy bien representado, confirmándose como el instrumento estrella del siglo XIX.

FIGURA 102: Fotografía de Alphonse, hermano de Adolphe Sax.



FUENTE: Álbum fotográfico de la familia Sax, hoy perteneciente al BE-BruX-MIM.

A colación de los premios, Adolphe Sax no se desmarcó de la polémica tampoco en esta ocasión, denunciando que, malintencionadamente, sus contrincantes habían hecho que se cercenaran varias de las palabras que motivaron su “Medalla”. Según un diario galo, “en la primera edición del libro de las recompensas, su nombre es simplemente seguido de las siguientes palabras: « Por sus instrumentos de viento y un nuevo género de timbales ». Esta parquedad (*sécheresse*) e insuficiencia de motivos tanto más inapropiados (*choquantes*)”, hicieron que el inventor valón “se apresurara a remitir (*se hâta d’adresser*) las reclamaciones oportunas a todos [sic] los miembros de la Comisión internacional, y cada uno de ellos se aprestó (*empressé*) a reconocerlo” y corregirlo²⁹⁸. La queja nos puede dar idea del grado de celo y competitividad que el valón imprimía a cada uno de sus actos, amén de una más que probable vanidad que seguía en crescendo.

Otro ejemplo de su comportamiento retador y desafiante fue un conato de denuncia procesal que cernió sobre su hermano Alphonse (1822-1874). Aunque no nos podemos desviar mucho, el quinto hijo de Charles-Joseph Sax y 8 años menor que Adolphe, estuvo inmerso también, ya lo hemos apuntado, en la factura instrumental. Si lo que Pontécoulant sostenía era cierto, Alphonse trabajó como “obrero asalariado (*ouvrier salarié à la journée*)” en los talleres de la rue Saint-Georges 50 entre 1851 y 1855. Posteriormente y ya independizado (1855-56?), fundó su propia firma²⁹⁹,

²⁹⁸ Vid. *La France musicale*, 17 de agosto de 1862, 262-263.

²⁹⁹ Aunque partimos de declaraciones no contrastadas del propio Alphonse –vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1864, dossier 2593: Faillite d’Alphonse Sax du 25 janvier 1864.

calificándose como “fabricante-ingeniero en instrumentos de música”³⁰⁰ como podemos leer en los carteles publicitarios que contrataba en los diarios franceses de esa época, enarbolando además un impresionante (falso) currículum (vid. Figura 103). Aunque orgulloso de haber tomado 7 patentes francesas –y otras tantas belgas e inglesas³⁰¹–, solamente dos tocaron la factura instrumental. La primera (1856) y más ‘interesante’ defendía el sistema “saxalpomnitonique” concerniente a los pistones para aerófonos de metal de columna de aire (predominantemente) cónica³⁰². Desde esa última fecha aproximadamente, los dos hermanos estaban enzarzados por cuestiones de autoría –y protagonismo- en lo que se refiere al mecanismo de esas válvulas ascendentes. Todo este asunto se enredó aun más porque el influyente François-Joseph Fétis –amigo de la familia- había alabado públicamente y en prensa los trabajos del pequeño de los Sax. Esto produjo el enfado de Adolphe, hasta tal punto que el teórico de Bruselas se tuvo que retractar de sus palabras y confesarse desconocedor de las investigaciones exactas que el mayor ya había registrado y patentado en 1852³⁰³. En el desenlace de este conflicto mediaron Georges Kastner e incluso el padre, Charles-Joseph que, procazmente, se puso del lado del inventor del saxofón³⁰⁴. No obstante, la Exposición de 1862 debe interpretarse como el canto del cisne para Alphonse Sax que, pase a haber conseguido aquella “Medalla”, a todos los efectos igual de rango que la de su hermano, iba a caer en quiebra 15 meses más tarde, concretamente el 25 de enero de 1864.

FIGURA 103: Publicidad de Alphonse Sax.

ALPHONSE SAX (JUNIOR)
Facteur et Ingénieur en Instruments de Musique
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS EN CUIVRE ET EN BOIS
EN TOUS GENRES, EN TOUTES FORMES ET DANS TOUS LES TONS
HARMONIE & FANFARE. — Rue d'Abbeville, 5 bis, Paris, près de la place Lafayette. — Belle Salle de 300 personnes pour Concerts & Répétitions. — 46 Brevets d'Invention ou de Perfectionnement. — Commission. — Exportation.
Brevet de S. M. l'Empereur des Français. — Grand brevet de S. M. le reine d'Angleterre. — Brevet de S. M. le roi des Belges. 2^{me} prix en 1838. — 1^{er} prix en 1844. — Prix d'honneur, médaille d'or, en 1843. — Médaille d'argent à l'Exposition de Paris, 1844. DÉLÉGUÉ par le Gouvernement belge, pour visiter l'Exposition universelle de Londres, en 1851. — Exposition universelle de Paris, 1856, les plus belles pages du Rapport officiel, 27^{me} Classe, pages 1336–1336. — Exposition universelle de Londres, 1862, PRIZE MEDALS, avec cette mention: POUR EXCELLENCE DE TOUTE ESPÈCE D'INSTRUMENTS DE CUIVRE. — Membre de l'INSTITUT POLYTECHNIQUE de Paris, membre de l'ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LE PROGRÈS DES SCIENCES SOCIALES.
Paris. — Typographie Morris et Co, rue Amelot, 64.

FUENTE: *La France musicale*, 12 de octubre de 1862, 328.

“Rapport du syndic définitif”, s.p.-, laboró en Bruselas para su padre hasta 1842, cuando se trasladó precisamente a París para hacer lo propio con su hermano Adolphe hasta 1846 que se produjo una pelea entre ambos (*graves dissentiments*). Así, volvió a la capital belga y ejerció de músico en el Teatro de la Moneda, a la par que siguió construyendo instrumentos y tomando (1848) sus primeras patentes para, posteriormente, crear su propia empresa (1851) con la ayuda económica de un socio (*commanditaire*) del que se acabó separando el año siguiente. En 1857, decía, trasladó su negocio a la capital de Francia.

³⁰⁰ El conde también manifestaba que aquella aposición técnica era un “exceso de amor propio infantil”, además de considerar que lo que propuso para la Feria de 1862 –ejemplares de tres pistones descendentes y dos ascendentes- ya lo había registrado su relativo hacía 10 años. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 275 y 298-299.

³⁰¹ La británica (n° 1676) está fechada el 26 julio de 1858 para unas genéricas “Mejoras sobre instrumentos de viento [metal] (*Improvements in wind musical instruments*)”. Vid. *Patents for Inventions. Abridgments*, op. cit., 282.

³⁰² Vid. KAMPMANN, B.: “Alphonse Sax vu dans *L'illustration*”. *Larigot*, s.v., n° 37 (2006), 27-31.

³⁰³ Vid. *RGMP*, 6 de noviembre de 1859, 370-372.

³⁰⁴ Si damos crédito a otro apunte del conde melómano –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 300-301-, el propio Charles-Joseph rebajaba la aportación de su hijo menor en sus talleres de Bruselas –unas prestaciones, decía, inexactas o distorsionadas (*controuvés*)-; subrayando también su impericia cuando fue a apoyar y dirigir los de su hermano (*était donc incapable de fonder et de diriger les ateliers son frère Adolphe*) cuando se trasladó a París.

TABLA 5: Cuantificación y catalogación de las deudas de Alphonse Sax según el trabajo del síndico encargado de valorar su crack.

Tipo de acreedor	Concepto o número sujetos	Valor
Con prioridad en el pago (<i>privilégiés</i>).	Alquileres a favor de M. Poncy (y contribución).	3.016,10fr
	4 personas, probablemente empleados (Bourdon Denoque, Emmanuel, Nagard y Ulliel, este último abrillantador – <i>polisseur</i> -).	758fr
	Subtotal 1	3.774,10fr
Secundarios (<i>chirographaires</i>).	43 personas confirmadas (<i>affirmées</i>) o que deben serlo el día del concordato (<i>ou devant être affirmées le jour du concordat</i>).	80.904,52fr
	5 personas admitidas (<i>admisses</i>).	4.529,33fr
	1 persona (<i>créancier produite</i>) todavía no admitida por falta de justificación suficiente (<i>non encore admise faute de justifications suffisante</i>).	202.206,9fr
	12 personas no atestiguadas (?) (<i>créanciers non produits</i>).	2.980,50fr
	Subtotal 2	290.621,25fr
TOTAL		294.395,35fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1864, dossier 2593: Faillite d'Alphonse Sax du 25 janvier 1864. "Bilan dressé par le syndic", s.p.

Esa debacle es bastante tangencial a nuestra investigación, pero merecen conocerse algunos datos económicos para empezar a comprender el alcance y ramificaciones que tenían este tipo de negocios. Posteriormente –cuarto capítulo– conoceremos más a fondo las bancarrotas del padre y del propio Adolphe Sax, estas sí, con implicaciones directas sobre la promoción del saxofón. De momento, la de Alphonse fue muy traumática y destructiva, primeramente porque el análisis de su situación financiera (*bilan*) que él mismo había proporcionado –un pasivo de 47.700,05fr por un activo de 17.150fr- estaba muy lejos de lo que posteriormente el árbitro (*syndic*) estimó, a saber, 294.395,35fr contra 12.695,25fr (vid. Tabla 5)³⁰⁵. De todas maneras y afortunadamente para él, la mayor de las cantidades debidas –había una que superaba el quinto de millón de francos a nombre de Roman-Ivanovitch Bacheracht, que resultó ser el cónsul general de Rusia en Bélgica (1833-64)³⁰⁶-, no se pudo contrastar. Aun así, sigue siendo muy llamativo que el pequeño de los Sax debiera dinero a más de 43 personas y que estas tenían pruebas de esos adelantos que sumaban más de 80.000fr, a todas luces, una cantidad enorme para una ‘pequeña’ empresa de herramientas artísticas de latón³⁰⁷.

³⁰⁵ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1864, dossier 2593: Faillite d'Alphonse Sax du 25 janvier 1864. "Bilan", s.p. y "Bilan dressé par le syndic", s.p.

³⁰⁶ Vid. NAMAZOVA, A-S.: "Guide des documents relatifs à l'histoire de Belgique conservés dans les archives des institutions publiques de Moscou (1778-1940)", en *Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique*, tomo 171. Bruselas, 2005, 321.

Este alto funcionario era el socio que presuntamente financió la naciente empresa en Bruselas (1851) y que a los pocos meses se acabó diluyendo, lo cual demostraría que la inquina contraída entonces seguía presente 12 años después.

³⁰⁷ Ya dimensionaremos mejor estas y otras cantidades en los dos próximos apartados, pero baste decir por el momento que un apartamento para estudiantes cerca del Panteón, la Sorbona o Saint-Sulpice saldría por 25, 30, 35 o 40fr al mes; quizá más con muebles. Si estamos de turismo, por 3fr tendríamos un alojamiento bueno e higiénico, y añadiendo un par de francos, estaríamos hablando de bastantes comodidades ("chambre fort convenable avec cabinet de toilettes"). Los menús comenzaban a partir de los 2fr –1,5fr era lo normal en los *Établissements de Bouillon*-, hasta los 7-8fr a la carta en el Grand-Hôtel y Hôtel du Louvre. Vid. JOANNE, A.: *Le guide parisien*. París, 1863, 11, 15 y 17-21. Aunque nos hubiéramos gastado en

Además, entre los prestamistas estaban otros fabricantes ‘colegas’ suyos –algunos ya los conocemos; otros no, pero volverán a aparecer- como Drouelle (3.459,95fr), Godefroy *ainé* (290,50fr), Labbaye (413,98fr), Buffet Crampon (547,15fr) e, incluso, Alexandre padre e hijo –órganos- (887,07fr) y el propio Gautrot (924fr). Finalmente, se llegó a un acuerdo (*Concordat*) distribuido en 7 artículos por el que el quebrado se comprometía a pagar el 50% de lo debido en 6 años con unos intereses que aumentarían con el tiempo³⁰⁸.

En los siguientes años, Alphonse intentaría sobrevivir en el mundillo de la música capitaneando un ensamble femenino de instrumentos de viento-metal que se dedicó a ofrecer conciertos por los salones parisinos. Huelga decir, el principal móvil de la creación de ese grupo era la recaudación de dinero para satisfacer el convenio de quiebra con sus todavía fiadores³⁰⁹. Sin embargo y pese a un ‘éxito’ inicial y alguna que otra publicación³¹⁰, no logró hacerse un hueco entre el machismo y las burlas –vid. Figura 104- de una sociedad que, pese a una aparente apertura y admisión de novedades, estaba muy encorsetada en ciertos clichés³¹¹. Por lo menos y en el último momento, los hermanos debieron reconciliarse –no llegaron, como decíamos, a los tribunales-, ya que Alphonse Sax reposa desde 1874³¹² –no así la madre de los hijos de Adolphe- en el panteón que este último tenía en el Cementerio del Norte o de Montmartre.

alojamiento y comida gran parte de los casi 81.000fr que debía Alphonse, seguro que aun nos quedaría algo para pequeños placeres, como disfrutar en terraza de un café largo por 60c; un trocito de pan, 10c –con mantequilla, 20c-; y un chupito, por 40c. La taza de chocolate en una de las populares *crémeries* salía más barata (25c) y además nos daría energía para asistir a las fiestas de *bal* Mabilie en los Campos Elíseos –la más exclusiva, decían- el jueves (cuando todo el mundo iba) por 3fr los caballeros y 50c las señoras; y, si estuviera llena, podríamos ir al Château des Fleurs, del mismo tipo que la anterior y más económico (2 y 1fr para hombres y mujeres). Vid. *Chambers's handy guide to Paris*. Londres/Edimburgo, 1863, 15 y 122-123.

³⁰⁸ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1864, dossier 2593: Faillite d'Alphonse Sax du 25 janvier 1864. “Concordat”, s.p.

³⁰⁹ Según una carta manuscrita fechada el 1 de febrero de 1866 en la que volvía a citar sus logros y la creación de aquel grupo –vid. [Catálogo online de venta de Wurlitzer-Bruck de NY] “INSTRUMENTS AND INSTRUMENT-RELATED. OFFER: WINTER, 2018”, 4-5]-, Alphonse estaba desesperado por conseguir rápidamente 1.500fr para evitar que le echaran de su casa, y ‘presionaba’ a su destinatario diciéndole que solo le quedaban dos opciones, huir y perder el honor, o morir.

³¹⁰ Quizá, su obra escrita más conocida es la que llevó por título *Gymnastique des poumons: la musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, editada por él mismo en 1865, donde exaltaba las propiedades “higiéniques, artistiques et moraux” de la práctica habitual de los aerófonos, especialmente sobre las mujeres. Su discurso ensayístico –y sobrecargado de retórica- estaba acompañado de cartas propias y ajenas de personas que le apoyaban, recortes y testimonios personales de colegas, maridos y esposas encantados con su propuesta. En la página 17 hablaba de un “exemple qui m'est personnel”, pues, de los 11 hermanos que habían sido, solo él y dos más –Adolphe y otro que se llamaba como el padre y que fallecería en 1871- estaban aun con vida, precisamente aquellos que tocaron un instrumento de viento en su juventud (“ceux qui dès leurs premières années ont soufflé dans un instrument à vent”). El resto, decía él, habían muerto de tuberculosis (*phthisie* [sic] *pulmonaire*).

³¹¹ Para más información sobre esta iniciativa, vid. ELLIS, K.: “The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris”. *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 124, nº 2 (1999), 221-254.

Una crónica interesante –vid. *Le Ménestrel*, 3 de septiembre de 1865, 319- de uno de estos conciertos en la sala Herz atestiguaba que “el público no pudo impedir reírse cuando vio aparecer a 6 jóvenes y bonitas mujeres con gigantescos instrumentos de metal”, aunque luego aplaudiese la intervención. Además, el periodista también dijo que Alphonse Sax repartió panfletos justificando lo que se proponía, y compartió con el público sus esfuerzos de los últimos cinco años para sacar adelante este proyecto y luchas contra los prejuicios.

³¹² Según una de nuestras principales organólogas que ha consultado su acta de deceso –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 43 y 261-, Alphonse se dedicó a la bisutería y abalorios (*bijouterie*) en la última etapa de su vida.

FIGURA 104: Alphonse Sax caricaturizado con cuerpo y falda de mujer, y portando lo que parece un saxhorn o similar³¹³.



FUENTE: Grabado de Étienne Carjat (ca. 1866), perteneciente a la BnF.

Retomando el sendero principal, debemos clausurar el Londres de 1862 con la impresión de que el saxofón estuvo presente en la capital británica sin una representación ni proyección real. Evidentemente, había mucho donde elegir y ya no era exactamente una ‘novedad’ dentro de los nutridos y ‘archi-ornamentados’ aparadores de los fabricantes que, pese a todo aquel despliegue, pocos atesoraban un aporte científico o artístico interesante, idea a la que volveremos más adelante. Por otro lado y pese a todas aquellos adjetivos encomiásticos hacia el saxofón que se prodigaron en torno a esas dos últimas ferias internacionales –especialmente por boca de Fétis, Comettant o Pontécoulant-, ninguno de estos tres había escrito todavía una sola nota musical para él.

³¹³ A los pies de la parodia puede leerse “Alphonse Sax junior se metamorfosea en sílfide para convertir mejor a las mujeres a los principios de la moral y de los instrumentos de metal –*Alphonse Sax (junior) Se métamorphose en Sylphide pour mieux convertir le beau sexe aux saints principes de la morale et des instruments de cuivre!*–”.

FIGURA 105: Dispensario de la fábrica de Gautrot en el parisino barrio del Marais, ca. 1862³¹⁴.



FUENTE: *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue*, op. cit., 119.

El piano seguía siendo el protagonista principal y más demandado por la burguesía en las citas universales como ya hemos comentado, aunque seguido de cerca por el creciente interés –comercial y cultural– que suscitaban los aerófonos de latón. Esto era debido al creciente número de bandas militares que, no solo en Francia, sino también, en Gran Bretaña –y otros lugares de Europa–, participaban en los acontecimientos solemnes, festivos y lúdicos, obteniendo subconscientemente una complicidad con la gente. Ya lo exploraremos mejor en el cuarto capítulo, pero la baratura –y relativa facilidad de ejecución– de las herramientas artísticas de metal fue la clave para que las clases más humildes se hicieran ejemplares de este tipo, multiplicándose así las agrupaciones civiles y fanfarrias. En cualquier caso, parece más que evidentemente que ingleses y galos seguían con su particular competición industrial y artística, a la par que intentaban mantener unos lazos de amistad –habían guerreado juntos en Crimea– y comercio mutuamente provechosos³¹⁵. Buena prueba de ello es que, después de los anfitriones, los franceses ocuparon el mayor número de metros cuadrados en la planta de Londres 1862. No obstante, suponemos que también tuvo que influir que los estadounidenses –representados por tan solo cuatro firmas en el barrio de Kensington– estaban librando su cruenta Guerra de Secesión y, por otro lado, los alemanes competían aun realmente

³¹⁴ Como hemos dicho anteriormente, en los dos próximos capítulos conoceremos más a fondo a este importantísimo empresario que caminaría en paralelo al inventor de Dinant y analizaremos una Figura similar a esta que nos sirve de anticipo, amén de otros grabados de su explotación.

³¹⁵ El gesto más claro –y que posteriormente también valoraremos en el apartado económico– fue el *coup d'État douanier*, una especie acuerdo de libre-cambio firmado en 1860 y apadrinado por Napoleón III que se fraguó en secreto, de ahí su nombre. Por ejemplo y a efectos prácticos para el mercadeo de música, a partir de 1861, cualquier instrumento –incluidos pianos y órganos– se dejaba tan solo un 10% en la aduana inglesa –y no un 30% como anteriormente era habitual–, lo que (teóricamente) hacía más competitivos a los productos franceses para ser vendidos en las islas. Vid. *Galignani's new Paris guide*. París, 1868, 23-24.

desunidos, lo cual les restaba efectividad. Sin embargo, en esta última cita expositiva ya se pudo presagiar que cuando estos dos últimos Estados superaran o consiguieran resolver esos problemas internos, rivalizarían a primer nivel en la construcción de instrumentos de música, especialmente en lo tocante al piano y a los aerófonos.

2.6.2 Más ferias y polémicas.

Antes de desembocar en la última estación de este apartado, debemos apuntar y explicar qué sucesos marcaron el tránsito entre el Londres de 1862 y el París de 1867, fecha de la siguiente feria de relevancia. El primero es, precisamente, la celebraron de otras tres exposiciones de menor impacto en las que también intervino el constructor del saxofón. La más cercana en el tiempo (1863) fue organizada por la Sociedad de Bellas Artes aplicadas a la industria –antesala de la Unión Central de las Bellas Artes (1865)-, capitaneada desde 1858 por el diseñador industrial Ernest Guichard. Sin extendernos demasiado, podemos decir que este tipo de colectivos preconizaban una experiencia ‘media’ entre lo creativo y lo fabril, pero con unos planteamientos no muy distintos a los de las muestras convencionales. Consecuentemente, se organizaban de forma similar a estas últimas y, en esta de 1863, estuvieron representadas 22 categorías o clases que fueron desde la escultura o pintura, hasta las armas de fuego o relojería, pasando también por la fotografía, el cristal, carpintería y, por supuesto, la manufactura de instrumentos de música que conformaban la sección décimo-séptima. Supuestamente, tenían vocación filantrópica³¹⁶, pero también buscaban las oportunidades de negocio y captación de inversores, a la par que seguían siendo competitivas. Según una breve declaración de motivos, aquel encuentro –que tuvo un discreto antecedente en 1861- estaba motivado porque Francia siempre “había marchado en cabeza” en todo lo que se refería al gusto de las Bellas Artes. En aquel momento, los galos “tenían rivales”, y si seguían así, perderían su supremacía (*ébranlée*); “los jurados más competentes” y desde su propia circunscripción (*chez nous*), habían apreciado “algunos síntomas de decadencia”. Por tanto, un puñado de emprendedores que quería evitar esa ‘debacle’ y estimular y espolear la imaginación nacional, organizó, “por su cuenta y riesgo”, una nueva “Exposición que lo corone todo, que haga comparaciones, que fije un nuevo punto de comienzo, que clasifique el arte industrial (*l’art industriel se classe*), que revele las superioridades y el progreso definitivo se afirme”³¹⁷.

Entre los miembros del jurado de esa cita estaban claros protectores del constructor belga como, por ejemplo, Boquillon y Kastner³¹⁸. Además, el barón Taylor, que apadrinaba la muestra y hacía también de presidente del jurado³¹⁹, pudo influir para

³¹⁶ Según la advertencia al lector del catálogo (*avis*), los benefactores iban a ceder parte de la recaudación de las entradas –que, por cierto, costaban entre 25c y 1fr-, de la venta del propio catálogo, “etc.” a un fondo para la Sociedad de Inventores y Artistas industriales. Vid. *Exposition des Beaux-Arts appliqués à l’Industrie. Palais de l’Industrie (Champs-Élysées). Catalogue*. París, 1863, 15.

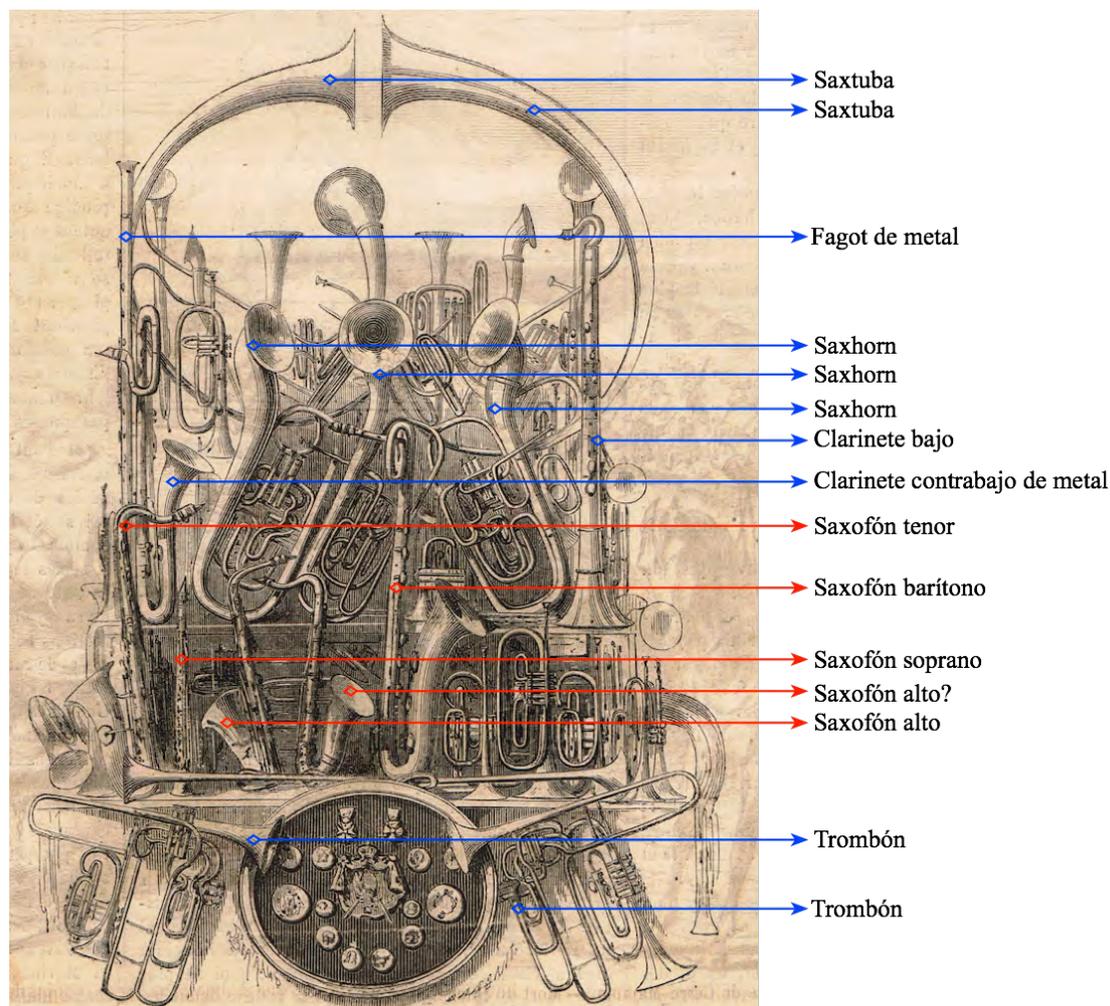
³¹⁷ Vid. *Revue des deux mondes*, tomo 47. París, 1863, s.p.

³¹⁸ Vid. *Exposition des Beaux-Arts appliqués à l’Industrie*, op. cit., 13-14.

³¹⁹ Ya lo hemos mentado en nuestro discurso y aquel aristócrata volverá a aparecer a menudo –tenía mucha influencia en el tapete parisino de la música (vid., p. ej., AUDEÓN, H.: “Le *Journal* du baron Taylor et l’Association des artistes musiciens: lecture d’un manuscrit inédit (1864-1878)”, en *Musique, Esthétique et Société au XIXe siècle*. Wavre, 2007, 233-246); pero, con objeto de establecer un antecedente en su relación con el belga, podemos aportar que la prensa –vid. *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211- lo distinguió entre el “público de élite” que se acercó al Jardín d’hiver en la *matinée* del 7 de mayo de 1853 para escuchar la *Société de la Grande Harmonie*, la formación ‘rompehielos’ del valón y anticipo del resto de falanges artísticas militares.

que, una vez más, el inventor de Dinant recibiera una medalla de primera clase, mientras a Gautrot –y a otros grandes constructores de pianos como Herz-, se les distinguiera con las de segunda³²⁰. Sea como fuere, tantos primeros premios, crónicas alabadas y gente conocida y muy cercana a Adolphe Sax van alimentando una sensación de favoritismo y corrupción que, nos tememos, irá *in crescendo* en los últimos años de Napoleón III, al igual que su ya completamente envejecido régimen.

FIGURA 106: Aparador de Adolphe Sax en Bayona 1864 y localización de determinados productos.



FUENTE: Elaboración propia –flechas e identificación de los artículos- a partir de *Le Monde Illustré*, 19 de noviembre de 1864, 336.

Las siguientes citas menores –pero con pretensión ‘internacional’- fueron la franco-española de Bayona 1864 y portuguesa de Oporto 1866. La primera tuvo lugar durante el verano y contó con la participación de 2.000 expositores provenientes principalmente de Francia, España e Italia. Yendo directamente a lo sustancial, Adolphe Sax siguió engrosando su currículum porque, una vez más, fue condecorado con la máxima distinción –*le diplôme d'honneur*³²¹- por los 92 instrumentos presentó³²² –vid.

³²⁰ Vid. Id., 20 de diciembre de 1863, 406.

³²¹ Vid. Id., 6 de noviembre de 1864, 358.

³²² Vid. *Exposition. Bayonne 1864. Exposition internationale franco-espagnole. Agriculture. Industrie. Livret*. Bayona, 1864, 138.

Figura 106-, compartiendo esa honra con Herz³²³. Ya lo hemos comprobado en las citas universales anteriores, pero la disposición de los instrumentos en los aparadores o alteres se hacía de una manera bastante original y fantasiosa; y el que aportó el dinantés a aquella ciudad costera gala es un magnífico ejemplo. No sabemos hasta qué punto podemos fiarnos de la precisión de los dibujos de ese ‘bodegón’ instrumental, pero por lo menos hemos localizado cuatro –quizá cinco, porque no tenemos claro la conicidad de uno de ellos- saxofones. También distinguimos claramente el (habitual) fagot de metal, un clarinete bajo, dos trombones y un par de saxtubas. El resto son metales –cornetas, trompetas, bugles, saxhorns, etc.- cuyas siluetas son complicadas de desenredar. No obstante, el belga tampoco se olvidó de mostrar sus credenciales –una especie de cuadro de armas en la zona inferior de ese diseño-, entre ellas la medalla de la Ld’H que se distingue perfectamente (la más alta a la izquierda) y seguro que el resto de sus primeros premios. Ya veremos próximamente si esa ‘cornucopia’ instrumental y meritoria se tradujo en clientela y partituras.

Bayona también contó con la participaron bandas de música –como la del 93º de línea-, fanfarrias, una de ellas de Irún³²⁴, y sociedades corales que dieron un toque festivo al evento³²⁵. La prensa seguía publicitando los productos el empresario belga como así lo hizo de forma significativa Joseph D’Ortigue, redactor jefe de *Le Ménestrel*, firmando un artículo titulado “Nuevos instrumentos de 6 pistones y tubos independientes de M. Adolphe Sax”. Para aquel periodista, el de Dinant había hecho una revolución en los metales que, sin embargo, no había satisfecho completamente al creador; ni si quiera contento con la ‘culminación’ de la saxotromba (*Mais le saxotromba lui-même ne réalisait pas complètement l’idéal de l’ingénieur inventeur, et tant que la perfection n’était pas atteinte, il sentait, il proclamait que l’on n’était pas arrivé au but*); y, por ello, el dinantés ofrecía esos novedosos aerófonos de media docena de válvulas. Con esta última aportación, abundaba D’Ortigue, se mejoraban aun más las imperfecciones de los antiguos pistones y se corregían defectos de afinación, y representaba “el esfuerzo supremo”, “el coronamiento de la obra” del “genio inventivo” de Adolphe Sax. El redactor invitaba a sus lectores a desplazarse a la rue Saint-Georges para conocerlos mejor donde no solo se escucharían a capela, sino en conjunto con otros latones del dinantés. Por último y reforzando su abanico profesional, sacaba a colación su faceta como profesor de saxofón en el Conservatorio, comentando que tenía entre 12 y 15 alumnos que iban cosechando éxitos, aunque “sería muy de desear que el instrumento penetrase lo antes posible en las orquestas de sinfonía a las que aportaría una sonoridad excelente y nueva”³²⁶.

Gracias a Aguste Luchet, otro periodista de *Le Monde Illustré*, conocemos que el jurado de esta última cita lo componían “célebres compositores y virtuosos”, como M. Clapisson del *Institut* –esa institución ‘sabia’ que hemos comentado antes-, M. Adrien Boieldieu –hijo ilegítimo del célebre compositor-, “el gran violinista” Alard y [Louis]

³²³ Este empresario y virtuoso del piano que, por cierto, ya era Oficial –segundo de los cinco grados- de la Ld’H, acababa de recibir el preciado título de suministrador (*fournisseur*) de S.M. la Emperatriz. Vid. *Le Ménestrel*, 12 de junio de 1864, 223.

³²⁴ Vid. Id., 11 de septiembre de 1864, 320 .

³²⁵ Vid. *La France musicale*, 11 de septiembre de 1864, 288-289.

³²⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 17 de julio de 1864, 261-262. Unos meses más tarde –vid. Id., 18 de diciembre de 1864, 23-, el mismo D’Ortigue apuntaba que el empresario de Wallonia había retomado las veladas (*séances*) en su sala de conciertos en “las que el había hecho conocer sus nuevas invenciones y perfeccionamientos”. Concretamente, el martes anterior, varias proposiciones “y, particularmente sus ejemplares de 6 pistones y tubos independientes”, resultaron muy interesantes.

Dufrêne [o Dufresne], un famoso trompetista-cornetista, director militar y responsable de los bailes y fiestas del Emperador³²⁷. Aquel informador hacía un breve recordatorio del calvario que había tenido que sufrir el valón para hacer valer sus productos, denotando un posicionamiento a su favor que, a la vez, servía de recurso publicitario. Asimismo, comentaba en clave literaria que “el inventor de estas lenguas nuevas y sin igual, había enviado [a Bayona] unos intérpretes formados por él mismo (*qu’il a formés pour leurs discours*); Hollebecke, el prodigioso gobernador del trombón de 6 pistones independientes, Robyns, el saxhorn bajo, un vencedor de la voz humana, Mayeur, jefe dulce y encantador de la familia del saxofón, e incluso otros”³²⁸. Este tipo de conducta revela, una vez más, el celo con el que Adolphe Sax preparaba este tipo de encuentros hasta el punto de preparar a intérpretes con sus propios instrumentos para que encandilasen a un jurado ‘fácil’ y unas gentes deseosas de este tipo de espectáculos demostrativos. El articulista cerraba la crónica anotando que “el modesto palacio *des Allées Marines* [de Bayona], alejado a menudo de atracciones, acogió por unos días una multitud de afluencia y entusiasmo. Auditorio y jurado eran uno”.

De la Feria de Oporto de finales de 1865 y principios de 1866 apenas hemos encontrado nada de relevancia, salvo que fue un poco más numerosa –casi 4.000 participantes– que la hispano-gala del año anterior. Por otro lado, solamente representaron a Francia 7 concurrentes, a saber, Vuillaume, cuerdas; Bord, pianos; Érard, pianos; Herz, pianos; Pleyel, Wolf et C^{ie}, pianos; Triébert, maderas; y Adolphe Sax, que hacía el número de orden 133 de la clase 19^a con “instrumentos de musica de cobre, e de cobre plateado”³²⁹, sin especificar de qué tipo. Como podremos imaginar, el jurado –del que esta vez no conocemos afinidad con el valón³³⁰– le concedió “la Primera Medalla de Honor”, haciendo resaltar que era “el fabricante de instrumentos de metal que más progreso había aportado a esta industria (*le plus fait faire de progrès à cette industrie*), inventando los unos, perfeccionando los otros y facilitando extraordinariamente el uso de casi todos”³³¹.

³²⁷ Vid. *RGMP*, 11 de noviembre de 1855, 355.

³²⁸ Vid. *Le Monde Illustré*, 19 de noviembre de 1864, 335-336.

Por cierto, Jules Demersseman dedicó (*ca.* 1865) una fantasía sobre *Le Désir* de Beethoven a P. Hollebecke, unos pentagramas enfocados al “nouveau trombone Sax à six pistons et à tubes indépendants” con acompañamiento de piano. Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

³²⁹ Vid. *Catalogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Oporto, 1865, 17-18 (de la sección extranjera, Francia).

³³⁰ El octavo grupo del comité internacional encargado de evaluar las clases de los instrumentos de música, estuvo formado por Mr E. de Gérando, presidente; Dr. Antonio Ayres de Gouvêa, vicepresidente; José Luciano Simoes de Carvalho, secretario y relator; Arthur Napoleao, *Conselheiro Firmo*; A. Pereira Marecos, Mr C. Widor, Francisco Angelo de Almeida Pereira e Souza, Francisco de Sá Noronha y Henrique Carlos de Miranda. Joao Guilherme Daddi, José Gomes Monteiro y Mr Wolff actuaban de vocales. Vid. *Catalogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*, op. cit., cviii.

³³¹ Vid. *Le Ménestrel*, 1 de abril de 1866, 142 y *RGMP*, 1 de abril de 1866, 102-103.

En aquel número de *Le Ménestrel* también se recogía que Charles-Marie Widor, “el célebre organista de Lyon” y miembro de la comisión evaluadora de esa Feria internacional venía de ser distinguido en territorio luso con la *l’ordre du Christ de Portugal*. La cuestión es que aquel joven (n. 1844) prometedor ejecutante y compositor –vivió hasta 1937– conocía el saxofón –y a su inventor?–, por lo menos, desde aquel momento, y no escribió ni una sola nota para él en su música de sinfonía u obras de cámara. A título personal, un estilo ‘eclectico’ como el suyo habría aportado una interesantísima literatura a la creación de Adolphe Sax. Habría que preguntarse por qué se produjo este vacío y quién podría haberlo evitado, cuestiones que posponemos unas cuantas páginas antes de intentar contestarlas.

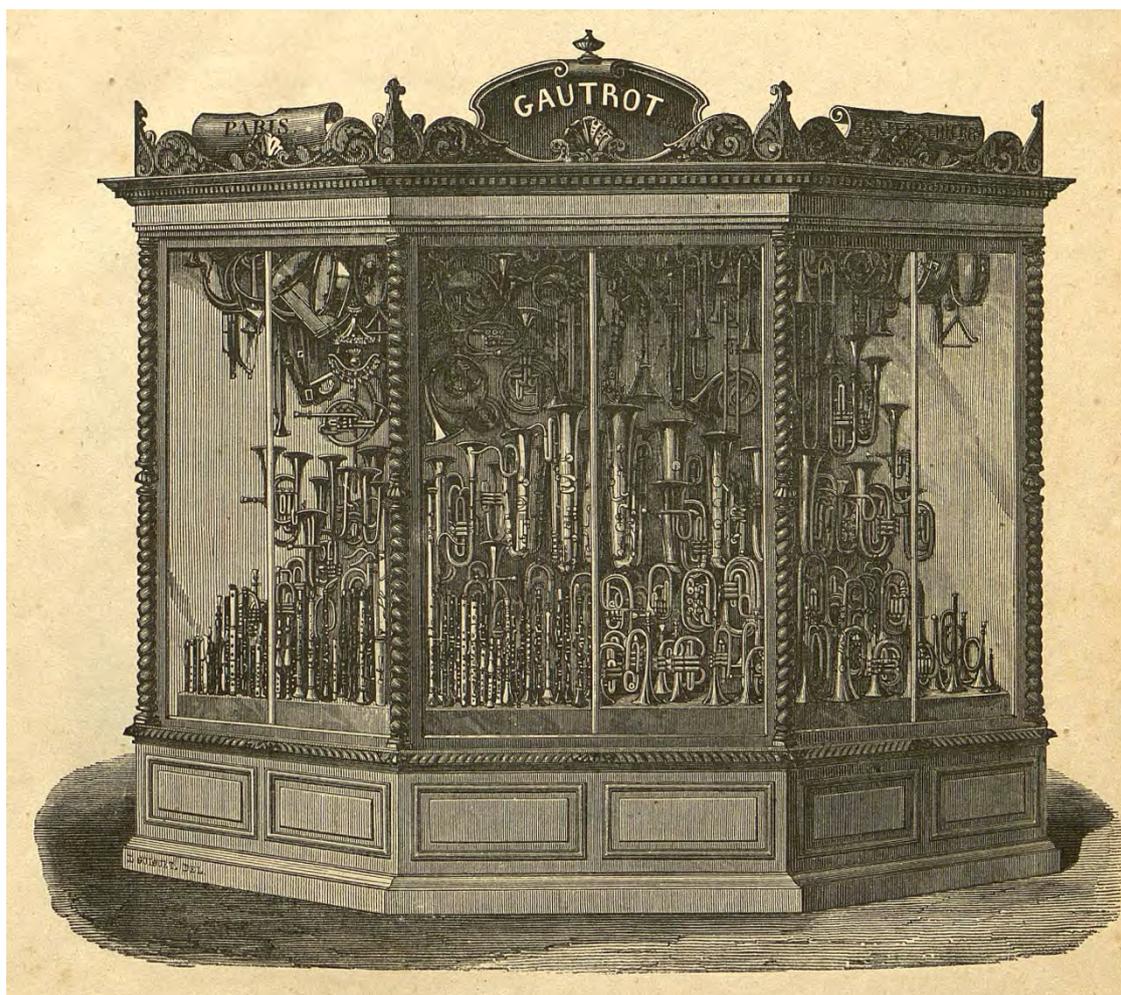
Más sustancial para nuestro análisis va a ser siguiente de los aspectos esenciales a los que hacíamos referencia varios párrafos atrás y que marcaron la pasarela entre Londres 1862 y París 1867. Nos estamos refiriendo al desenlace de las ofensivas jurídicas que a lo largo de esos cinco años protagonizó Adolphe Sax para legitimar unas posiciones empresariales y castigar a aquellos que las incumplían. En el primer caso, podíamos destacar la yerma intención de asociarse con MM. Goudot y Chantepie que se acabó diluyendo en menos de un año (18 de octubre de 1864-31 de agosto 1865). Aunque desarrollaremos este suceso en el cuarto apartado, sirva decir como anticipo adelantar que uno de aquellos copartícipes se iba a ocupar de la administración de la Sociedad, mientras que el otro, que conocía la factura instrumental³³², haría lo propio encargándose de los talleres. Todo apunta a que el creador de Dinant seguía sufriendo estrecheces económicas graves, por lo que necesitaba de inversores y esta fue, en verdad, la razón para admitir a dos intrusos³³³. Sin embargo y como podemos adivinar, las promesas –como la de inyectar 100.000fr en el proyecto- se acabaron desliendo y, al final, los tres *associés* acabaron en los tribunales (1865).

Además, aun quedaba un envite sumarial contra Besson –y Kretzschmann, otro púgil que conoceremos en el capítulo venidero- que anteriormente habíamos dejado en el aire y que se remontaba a 1858, resolviéndose el 12 de marzo de 1863 en la Corte de casación. Este foro jurídico superior acabó dando validez a la ofensiva que Adolphe Sax había orquestado contra ellos y reafirmó la actitud delictiva de esos dos vendedores que ya había sido demostrada en otras vistas. Pero, varios meses antes de esta resolución, el inventor del saxofón se había encarado con un nuevo rival, Sébastien Drouelle, que también tendrá bastante espacio próximamente. Este constructor suministraba juegos de pistones –y otras partes sueltas- de aerófonos de metal a empresas mayores –como la del propio Besson, Raoux o Halary- que posteriormente ensamblaban con el resto de tubos y campanas. El pugilato entre estos dos empresarios se remontaba también a 1858 cuando el inventor valón hizo decomisar del taller de Drouelle el libro de movimientos y, principalmente, un surtido de 27 pistones y pabellones que, según él, constituían fragmentos de partes encaminadas a falsificar la saxotromba. Esta oposición se dilataría en más de 6 años que incluyeron una tras larga auditoría (1862-1864) e innumerables vistas al Tribunal penal (*correctionnel*) en 1861, el de apelaciones (1861), a la Corte de casación (1863), vuelta a la anterior –*appels de police correctionnelle*- (1865), retorno al Supremo (*cassation*) (1865), reenvío a otra imperial, pero fuera de París (Rouen) en 1866 y, finalmente, otra vez Casación –1867- para acabar desfondados y, seguramente, insatisfechos. Drouelle, al que en verdad tan solo habían multado por poco más de una veintena de pistones conflictivos, no había conseguido validar su mercancía y encajaba un castigo importante que repercutiría en la zozobra de su negocio a los pocos años. Por otro lado, Adolphe Sax se tuvo que conformar con recibir 500fr de multa y 15.000fr más en concepto de daños y perjuicios que, indiscutiblemente, no compensaban todos los sufrimientos, energías empleadas y costes jurídicos de esos casi 7 años, por no decir 10, desde que se produjo la incautación de la mercancía contaminada.

³³² Previamente (1845), Goudot *jeune* había sido uno de los fabricantes que protestaron contra las formas y elección del responsable –el general Rumigny- que el Gobierno (Ministerio de la Guerra) había establecido para dar con una paleta instrumental apropiada para las bandas de los regimientos galos y que culminó en el combate del Campo de Marte. Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d' Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 2.

³³³ Vid. *Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie et M. Vidal, liquidateur de la Société dite Maison Adolphe Sax, Goudot et Chantepie*. París, [Impr. E. Brière,] s.d. [1866], 2-3 y 7-10.

FIGURA 107: Stand de Gautrot durante la Exposición Universal de 1862.



FUENTE: *Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot Ainé, Durand & C^e*. Paris, [rue de Turenne, 80 (Au Marais) et à Château-Thierry (Aisne),] 1878, s.p. [xiii].

También fue asombroso el renacer de las hostilidades con Gautrot tras cinco años de aparente calma y en donde las fuentes ya les daban por ‘amigos’. El conde melómano al que solemos recurrir comentó en su crónica de la Exposición londinense de 1862 que “MM. Sax y Gautrot ocupaban la misma magnífica y horriblemente cara (*qui a coûté horriblement cher*) vitrina”. Sin embargo, no le parecía extraño “después de sus numerosos y sonoros procesos” ver a aquellos dos antiguos “adversarios encerrados bajo el mismo cristal y puestos espalda contra espalda (*côte à côte*)” –vid. Figuras 107 [del lado de Gautrot] y 97 [de Sax]-. Aquella reunión le gustaba y satisfacía (*me charme et me fait plaisir*) “y probaba que los hombres de espíritu y de talento terminaban siempre por entenderse, lo que sería beneficioso para la factura instrumental”³³⁴. El inventor valón, convencido de que M. Gautrot no respetaba el acuerdo de licencia que firmaron en julio de 1859 –o, simplemente, para socavarle-, orquestó una redada contra su rival en la que se hizo con varios pabellones y juegos de pistones, así como con varios instrumentos completos, cursando una denuncia por falsificación (*contrefaçon*) en la que le exigía compensaciones por daños e intereses a razón de 500fr por cada objeto no cincelado (*poinçonné*). Esta acción fue llevada a cabo la víspera de la expiración de la patente de la saxotromba (12 de octubre de 1865) y tuvo lugar paralelamente en las explotaciones de

³³⁴ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 30

París y Château-Thierry, apresándose 305 campanas, 214 juegos de válvulas conflictivas y cinco instrumentos de otros fabricantes. No obstante, tras las subsecuentes vistas procesales en 1866, solo se constató la irregularidad de las más de dos centenas de pistones –y dos de los instrumentos enteros para ser reparados- por los que Gautrot pagaría “una suma proporcional al delito”. Es decir, que el magistrado veía desproporcionado compensar con 500fr unidad por una infracción así, máxime cuando los instrumentos aun no habían sido puestos a la venta –y habida cuenta que pasarían a manos del dinantés por la incautación-. Por ello, se valoró en una media de 50fr (diez veces menos) por falta, lo que hacía un total de 10.800fr, “suma [que] sería suficiente para reparar todo el perjuicio que haya podido ser causado”. Esta sentencia se elevó a la Corte de casación (*chambre criminelle*) donde ambas partes interpusieron sus respectivos recursos que acabaron siendo desestimados el 23 de febrero de 1867³³⁵.

Quedaba poco más de un mes para inaugurar la ambiciosa Exposición francesa de 1867 y Adolphe Sax volvía a salir ‘vencedor’ de un juicio que, finalmente y en realidad, le había vuelto a salir caro. Sin embargo, obcecado en sus ideas, se había adentrado en otra nueva aventura sumarial que lo enfrentó simultáneamente –y otra vez- con MM. Gautrot, Halary, Millereau, Leroy et Goumas, Buffet *jeune*, Jules Martin y M^{me} Besson; así como MM. Barbu padre e hijo –los que habían presentado, recordaremos, cañas de saxofón en la Exhibición de Londres 1862-, Massabo, Kroll, los hermanos Martin y, finalmente, MM. Couturier de Lyon, y Gaubert y Bohem de Lille. La patente del saxofón caducaba el 21 de marzo de 1866 y, a partir de esa fecha, cualquier constructor podría fabricar –y exponer- libremente el instrumento, lo cual representa uno de esos aspectos –este, verdaderamente significativo- a los que hacíamos referencia antes y que van a marcar ese cariz especial de la venidera feria gala. Nuevamente, el constructor de Dinant aguardó hasta la víspera en la que el documento protector tenía efecto para infligir una última redada en los establecimientos de esas 14 firmas. Sin embargo, solo se incautó de boquillas, abrazaderas, lengüetas y zapatillas, artículos menores –que también reclamó para sí- y ningún ejemplar entero. Los registros contables tampoco ofrecieron nada sustancial, en todo caso, haber reparado saxofones, derecho que el belga consideraba asimismo exclusivamente suyo. Igualmente, hubo una recriminación a Buffet *jeune* por vender saxofones, otro privilegio único que (también) se acabó desestimando (23 de agosto de 1866) porque el artífice –junto con Klosé- del sistema Boehm en el clarinete demostró que solo los revendía tal y como él mismo “los compraba de ocasión a las músicas de regimiento”³³⁶ y sin que fueran falsificaciones (*contrefaisants*). Por su parte, la particular denuncia contra Pierre-Louis Gautrot se sostenía en que el sarrusofón “no era más que una copia disimulada del saxofón”, otro pleito que no sirvió para nada y fue sobreseído (15 de febrero de 1867) junto con la apelación de que todos aquellos protagonistas que reclamaban más compensaciones. Sin embargo, el Dinant, obcecado, lo elevó a casación, un foro que ratificaría lo decidido anteriormente³³⁷.

³³⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 322-323

³³⁶ Vamos a pasar por alto esta declaración de ese gran constructor de aerófonos de madera, pero, tampoco podemos dejar de decir que, a partir de ella, entenderíamos que los destacamentos –los consejos de administración, mandos y/o el director de la falange artística- tenían autonomía para deshacerse de los productos (instrumentos ‘viejos’ o defectuosos) y hacerse con nuevo material. Estar bien conectado con ese consejo cuando se produjera esa muda reportaría cuantiosos beneficios para el fabricante o vendedor elegido.

³³⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 304-305.

2.7 Boatos y corruptelas o París 1867.

Por fin podemos comentar la Feria internacional francesa de 1867 que se venía preparando desde el 29 de junio de 1863, cuando el Emperador emitió un comunicado haciendo saber que cuatro años más tarde los galos inaugurarían una Exposición Universal en París³³⁸. Este evento reúne varios ingredientes medulares de nuestro análisis ya que, de un lado y como acabamos de adelantar, estaba abierta la posibilidad ofrecer saxofones –y cualquier otro metal que poblara las bandas- sin que su inventor pudiera tomar ninguna acción ofensiva. Por otro, representa el punto de mayor representatividad y fastuosidad del régimen de Napoleón III que, en un primer acercamiento, resulta apoteósico y triunfal. Pero que, en verdad, escondía numerosas deficiencias, oquedades y problemas económico-estructurales que acabarían por revelarse tres años más tarde, haciéndole salir del poder con la cuña de la guerra contra Alemania. Aquellas apariencias y corruptela se verían reflejadas en la Exposición de 1867 y, particularmente para nosotros, en la sección de instrumentos de música y hasta en el propio Adolphe Sax como cotejaremos en los próximos párrafos.

El acontecimiento tuvo lugar en el monumental Palacio-Coliseo de la Industria del Campo de Marte entre el primero de abril y el 30 de octubre, donde se reunieron más de 42.000 expositores de todo el globo³³⁹, de los que 11.645 eran franceses. De todos ellos, 486³⁴⁰ competían en el grupo 2º –materiales y aplicaciones de las Artes libres (*libéraux*)-, décima clase –el grupo que nos interesa-, ubicados en el Palacio Central, Galería II, de los que 201 eran galos³⁴¹ (vid. Figura 108). Filtrando aun más, 29 de ellos

³³⁸ Otro decreto del primero de febrero de 1865 apuntaba que la cita estaría también dedicada al arte. Asimismo y mediante otro precepto del 12 de julio del mismo año, se aprobaba el reglamento y se decidía empezar un mes antes –el 1 de abril- de lo que estaba previsto. Vid. *Exposition Universelle de 1867. Catalogue général de la Section Espagnole (publié par la Commission Royal D’Espagne Traduit de l’Espagnol)*. París, 1867, 3. Por cierto y en el ámbito creativo, nuestros vecinos galos dijeron que, pese a la cantidad de obras que tenemos los españoles en nuestros museos, iglesias y conventos, “mejor [nos] hubiera [valido] abstenernos de participar”, ya que lo que propusimos “estaba muy por debajo de lo que se podría esperar”. Vid. DE LINAS, Ch.: *L’Histoire du travail à l’Exposition Universelle de 1868*. Arras/París, 1868, 176.

A modo de profundización en los preparativos, una referencia adyacente –vid. VAN WASEMAEL, P.: *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam, 2001, 231-232- esquematiza muy bien la organización de París 1867.

³³⁹ El informe oficial de la Comisión imperial elevó la cifra de participación –quizá para imprimirse mayor importancia- a 52.000. Vid. *Commission Impériale. Rapport sur l’Exposition universelle de 1867 à Paris*. París, 1869, 268.

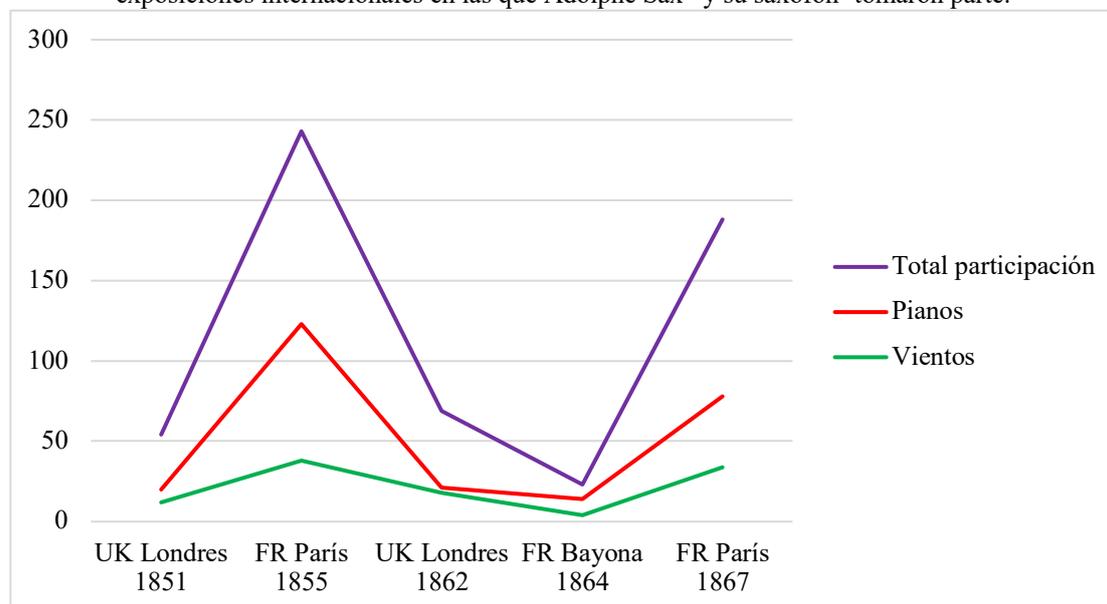
³⁴⁰ Otras fuentes, como la de Félix Boudin –vid. LACROIX, E. (Dir.): *Études sur l’Exposition de 1867 ou Annales & Archives de l’Industrie au XIXe siècle. (2e série, fascicules 6 à 10)*. París, 1867, 143-, cifraba 490 participantes.

³⁴¹ Vid. *Commission Impériale. Rapport sur l’Exposition universelle de 1867*, op. cit., 442.

España estuvo personificada por un total de 14 firmas, la mayoría de ellas pianos. La fuente de referencia –vid. *Exposition Universelle de 1867. Catalogue général de la Section Espagnole (publié par la Commission Royal D’Espagne Traduit de l’Espagnol)*. París, 1867, 120-121- recogía que las ciudades donde se creaban y reparaban guitarras y mandolinas eran Zaragoza, Madrid, Granada, Cádiz, Sevilla, Valencia, Málaga y Murcia; y que en Tuy (Galicia) se fabricaban instrumentos de viento –especialmente, clarinetes-, así como en otras provincias, entre las que volvía a destacar a Cádiz, para “los fagotes que acompañaban el canto-llano (*plain-chant*) en las iglesias”. Además, se puntualizaba que la mejor madera para fabricar aquellos aerófonos provenía de Valsáin (Segovia), Soria, Vitoria y de la isla de Cuba. Sin embargo, también se asentaba que íbamos retrasados en los metales respecto a nuestros vecinos europeos. Ya lo conocemos del anterior apartado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit.,

eran constructores de aerófonos, entre los que volvemos a encontrar apellidos tan conocidos como los de Lecomte, Thibouville, Martin, Besson, A. Courtois, Buffet-Crampon, Couturier, Buffet, Labbaye, Godfroy, David, Leroux, J. Martin, J. Lot, Millereau, Roth, Triébert, Gautrot y, por supuesto, Adolphe Sax.

FIGURA 108: Representación gala de constructores de instrumentos de música en las cinco exposiciones internacionales en las que Adolphe Sax –y su saxofón- tomaron parte.



FUENTE: Elaboración propia a partir de
<http://www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/statistiques_1798-1900.pdf>
(con acceso el 28 de febrero de 2019).

Como se puede verificar en este último gráfico –ya con perspectiva además-, la muestra internacional de 1867 no fue la más exitosa hasta la fecha. En realidad, la de París 1855 resultó la más multitudinaria y la que provocó mayor entusiasmo en los patronos franceses. No estamos seguros del porqué, pero adivinamos una maduración y/o saturación del mercado en algunas ramas³⁴², y unos gastos de participación y representación que no todas las compañías podían permitirse, habida cuenta también de la especulación en la que estaban inmersos y la crisis que se avecinaba. Asimismo, el infograma permite comprobar una similar concurrencia gala en las citas británicas, y que Bayona no inspiró demasiado interés.

Volviendo la Feria de 1867, merece apuntarse que el jurado internacional de la sección de música estuvo presidido por el general, comandante superior de la Guardia nacional de París (*de la Seine*) y senador (desde 1863 y 1865 respectivamente), Émile-

117-, pero quizá no esté demás recordar que Antonio Romero y Andía presentó su famoso clarinete en esta cita, un modelo que costaba la escalofriante cifra de 400fr.

³⁴² Más adelante –cuarto capítulo- comentaremos y contextualizaremos cuál era el número de empresas dedicadas a los pianos y metales (entre otras disciplinas) según los estudios estadísticos oficiales que capitaneó la Cámara de comercio en 1847/48, 1860 y 1872; pero podemos adelantar que las primeras fueron variando entre 197, 179 y 250, mientras que las segundas –entre las que se englobaría la manufactura del saxofón- fueron 38, 40 y 120. Vid. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 833-835; *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767; y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872. Département de la Seine*. París, 1875, 121.

Henry Mellinet³⁴³ –por Francia-, Ambroise Thomas, del *Institut* y profesor del Conservatorio que actuaría de vice-presidente –Francia-, ‘nuestro’ Georges Kastner, también del *Institut* –Francia-, Fétis, comunicador (*rapporteur*) –por Bélgica-, con François-Auguste Gevaert (compositor) que hacía las veces de suplente –Bélgica-, Jules Schiedmayer, fabricante de instrumentos de música –del Zollverein-, E. Hanslick –por Austria-, Gerald Fitzgerald y Seymour Egerton, este último interino, ambos por Gran Bretaña³⁴⁴.

Progresivamente iremos conociendo mejor –y todo lo que hizo por ayudar al inventor valón- al máximo responsable de aquel comité evaluador, un alto mando que ya ha aparecido en nuestro discurso y que, confirmaremos, atesora una enorme influencia en el ámbito de nuestro análisis. Aquel veterano militar (n. 1798) y amigo personal de Adolphe Sax –hay varias fotos suyas y de su mujer en álbum familiar de la AIAS- tenía una carrera intachable –fue incluso herido varias veces en combate-, era ya en 1859 *Grand-Croix* –el más alto grado- de la Ld’H y, por si fuera poco, gran-maestre (1865) de la francmasonería³⁴⁵. En un entorno más cercano, también era la autoridad (Inspector general de las músicas militares de Francia) que velaría para que la paleta instrumental reglamentada se cumpliera en todas las bandas, un asunto en el que nos adentraremos en los dos próximos capítulos. De momento, baste decir que la prensa especializada anunciaba altivamente el nombramiento y lo defendía –a todas luces, muy polémico, aunque seguramente pocos se atrevían discutirlo-, arguyendo que era “un acto de justicia que tendría su eco positivo (*sympathique*) en el mundo de las artes. Nadie, en efecto, ignora el sabio (*éclairé*) gusto del general Mellinet para la música; pues es uno de los protagonistas más ardientes y devotos”³⁴⁶.

Como podremos adivinar, las fuentes relativas a esta muestra son relativamente abundantes, aunque la redacción de la que más nos interesa –la oficial- fue nuevamente encomendada a François-Joseph Fétis. Sin embargo y aunque en esta ocasión el teórico belga emitió menos verborrea, tampoco ofreció detalles relevantes en la página que dedicó al saxofón, al que clasificaba al lado de los metales, abundando en que “eran instrumentos mixtos [sic] que resonaban por las vibraciones de una lengüeta como la del clarinete”. Más adelante, aquel ‘sabio’ de Bruselas le brindó un poco más de espacio y reutilizó tres párrafos de lo que fue su dossier de la Exposición de 1855³⁴⁷.

Centrándonos en lo que más nos interesa y bebiendo de otras crónicas, podemos aportar que la vitrina de Adolphe Sax cobijaba numerosos instrumentos de madera, metal

³⁴³ Vid. *Le Ménestrel*, 19 de marzo de 1865, 125.

³⁴⁴ Pontécoulant nos aclaró que Hanslick era profesor de la Universidad de Viena, Schiedmayer, fabricante de pianos en Stuttgart, Gerald Fitzgerald era un Lord y Egerton capitán, creemos que procedente de Escocia. Además, nos apuntaba que también estaban involucrados M. Wolff, jefe de la *maison* Pleyel et Wolff y Henry Herz, “cuyo talento como ejecutante es conocido en los dos mundos”. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition*, op. cit., 3 y 217; y *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867*, vol. 1. Londres, 1868, 27.

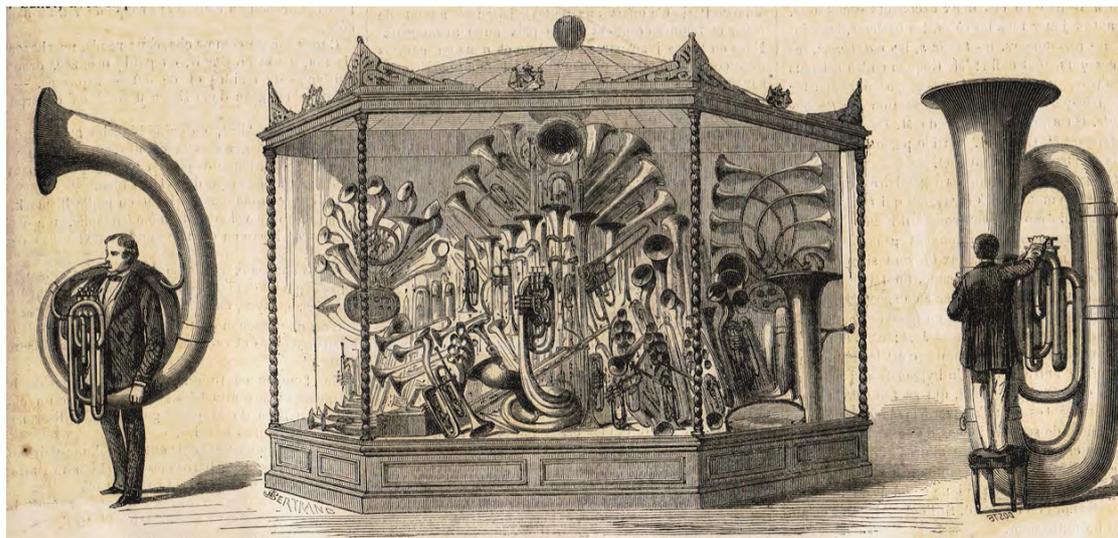
³⁴⁵ Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 4. París, 1891, 334.

³⁴⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 19 de marzo de 1865, 125.

³⁴⁷ Vid. CHEVALIER, M. (Dir.): *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International. Tome 2ème. Groupe II. Classes 6 à 13*. París, 1868, 287 y 296-297 o su separata, a saber, id.: *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International. Instruments de Musique par M. Fétis*. París, 1867, 64-65.

y percusión (vid. Figura 109)³⁴⁸. Obviamente, los instrumentos de latón ganaban abrumadoramente la partida. Ni si quiera utilizando un efecto zoom en el original –presumiendo que aquel grafismo representara ‘fielmente’ el aparador- advertimos un solo clarinete; aunque sí su ‘famoso’ fagot que está cruzado justo en el centro³⁴⁹. Evidentemente, llaman la atención los de la forma de trombón –con el principio de los 6 pistones y 7 tubos independientes que el de Wallonia había registrado recientemente-, algunos de los cuales ofrecían también 7 visuales campanas en forma de hidra (vid. Figura 110).

FIGURA 109: Vitrina de Adolphe Sax en la Exposición Universal francesa de 1867.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 10 de agosto de 1867, 93³⁵⁰.

Los dos enormes metales que flanquean vitrina deberían ser un modelo de saxtuba gigante y el saxhorn profundo que advertimos en Londres 1851 y París 1855. Ambos no están a escala o proporcionados con el stand, por lo que inferimos que el periódico quería provocar un impacto visual, el mismo efecto que buscaba su autor con los originales (*attire l'attention et excite l'étonnement à cause de ses dimensions colossales*). Así se expresaba un tal E. Reyer, que lo localizaba al lado de la vitrina, como un centinela al lado de su garita (*comme un factionnaire auprès de sa guérite*). Sin embargo, también le resultaba un poco cargante, y se preguntaba “dónde estaban los soldados gigantes que soplaban” semejante “mastodonte” al que daba 17m de longitud y 63cm de anchura en su parte más abierta³⁵¹.

³⁴⁸ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 705-706.

³⁴⁹ Un autor ‘aliado’ –vid. LAJARTE, Th. de: *Instruments Sax et fanfares civiles. Étude pratique*. París, 1867, 22– aseguró que el inventor belga había presentado ese mismo año, entendemos en la muestra internacional, dos “nuevos saxofones que habían tenido un inmenso éxito”, un ejemplar pequeño en Mi \flat y otro bajo en Si \flat .

³⁵⁰ Un par de páginas antes –vid. *Le Monde Illustré*, 10 de agosto de 1867, 91-, Auguste Luchet, que así se llamaba el periodista, se deshacía en elogios hacia el inventor belga y añadía que el autor del contenedor de madera era (nuevamente) Mazaroz –seguramente, se recicló la versión de Londres 1862 para esta ocasión, pues la forma de la ‘boina’ es diferente-. Además, aseguraba que era un aparador inmenso y la disposición de los objetos era muy original (*amusant*), creando “ornamentos con trompetas; árboles (*palmettes*) y roleos (*rinceaux*) con saxhorns; arqueando y combinando (*ployer et mêler*) instrumentos de metal desobedientes (*indociles*) en formas (*devises*) orientales, [o] enroscados (*enroulements*) apocalípticos de dragones y salamandras”.

³⁵¹ Vid. *Journal des débats*, 27 de septiembre de 1867, 2.

FIGURA 110: Dos puntos de vista –delantero y trasero- de un ejemplar de trombón en forma de hidra (con 6 pistones y 7 tubos independientes).



FUENTE: Ejemplar original propiedad del BE-Brux-MIM.

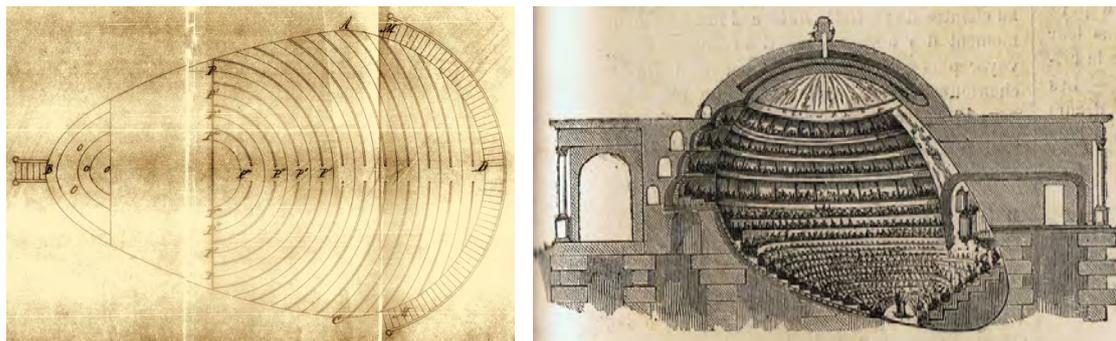
Además de todos estos enseres, nos parece interesante que el inventor de valón expusiera un proyecto de sala de conciertos que había patentado el año anterior (1866)³⁵². Más adelante –cuarto capítulo- nos ocuparemos de este asunto, pero es más que probable que, ‘aprovechándose’ de su perfil musical, Adolphe Sax intentara sumarse a la renovación –y especulación- inmobiliaria que desde hacía unos años se estaba dando en el París de Napoleón III y el barón Haussmann³⁵³. Desde luego, no tuvo ningún inversor en este sentido –sí algunos defensores que, más bien, buscaban participar del ‘pastel’-, y aquel hall de música con forma ovoide –quizá adelantado a su tiempo o, más bien, pecando de un exceso de excentricidad- se quedó en planos y grabados virtuales (vid. Figura 111)³⁵⁴.

³⁵² Oscar Comettant divagó por 14 páginas sobre aquel nuevo espacio escénico y ponía en boca del inventor varios párrafos sobre cuáles fueron sus intenciones al diseñarla. Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 268-282.

³⁵³ Curiosamente, 30 años después y con Adolphe Sax ya en la tumba (1894), tampoco su hijo y sucesor abandonó la idea de proyectar esa sala de conciertos. Así lo atestiguaba el catálogo de la Exposición de 1896 donde, con el número de participación 212, el descendiente del inventor del saxofón participaba fuera de la categoría de instrumentos, concretamente en el grupo de “Arquitectura, material y accesorios de teatro”, ofreciendo “projets de salle de concert et de salle de théâtre”. Vid. *Catalogue officiel de L’Exposition du théâtre et de la musique*. París, 1896, 107.

³⁵⁴ Con su particular retórica –y promocionando a su amigo-, el conde melómano preguntaba “qué era lo que hacían esos dos grandes cuadros suspendidos a la derecha” en aquel aparador tan llamativo. (Desde luego, no se distinguen en la Figura 109). Cuando dejó el apóstrofe de lado, los identificó y dijo que no

FIGURA 111: Planta o *vue en plan* [sic] (izquierda) y diseño imaginado –corte longitudinal- (derecha) de la sala de conciertos ovoide de Adolphe Sax.



FUENTE: Patente de invención [nº 72010] de Adolphe Sax del 16 de junio de 1866 [por 15 años] para unas “Disposiciones de sala de conciertos, teatro, etc. (*Dispositions de salles de concert, de théâtre, etc.* [sic]”, 19 (INPI) y *Le Monde Illustré*, 30 de noviembre de 1867, 341³⁵⁵.

En su aportación al París de 1867, Pontécoulant consagró a Adolphe Sax 9 páginas y un grabado su *instrumentarium*, concretamente aquel de 1862 que avisamos volvería a aparecer. Filtrando entre la literatura gratuita y destapado apoyo –*une amitié réelle de bien des années m’attire*, reconocía el aristócrata-, se pueden destilar dos ideas interesantes. La primera es que aquel estudioso subrayó el floreciente y boyante mercado de las bandas, un comercio en el que habían influido “la introducción de máquinas en los talleres y, sobre todo, el desarrollo e interés que han tomado todas las naciones por el gusto a la música”. Paralelamente, señalaba que “la demanda [de instrumentos] era a cada instante más numerosa”, ya que “cada día se creaban pequeños grupos por todas partes, tanto en las ciudades como en las poblaciones menores (*moindres villages*), [lo que] parecía asegurar la prosperidad de esta interesante industria”³⁵⁶.

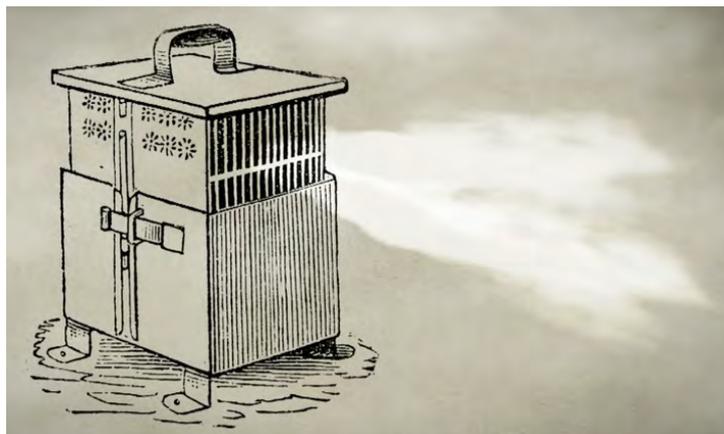
Con el propósito de ‘corregir’ esas palabras, nosotros puntualizaríamos que fueron los nuevos medios de producción los que hicieron posible la asequibilidad de esas herramientas artísticas, lo que a la vez propició que más gente pudiera permitírselas. También es demasiado naíf apuntar que los gobiernos propiciaron esa afición; más bien, esta afloró de la propia gente. Aquellas módicas flautas, clarinetes, saxofones, trompetas, fliscornos, bombardinos o tubas tenían –y tienen- en su vertiente amateur una curva de aprendizaje relativamente sencilla y rápida, lo cual ofrecía un tiempo de ocio y, al tocar en grupo, de convivencia. Tras 10 –o más- horas de trabajo, algunos de esos obreros y empleados con inquietudes –y que preferían no gastarse el jornal en la cantina-, guardaban algo de fuerzas para ensayar de vez en cuando con la fanfarria o agrupación de la fábrica. Los ensambles que prosperaban solían representar a la propia explotación, participar en concursos, amenizar fiestas locales, etc., a la par que sus integrantes atesoraban cierta respetabilidad entre su comunidad. Aunque este sería un tema con interesantes variables sociológicas en el que no debemos entrar, conoceremos un ejemplo temprano y muy representativo en el cuarto apartado, cuando retomemos la empresa de Pierre-Louis Gautrot.

eran “solamente un lugar de reunión para escuchar música”, sino también “un inmenso instrumento de resonancia”, un espacio interpretado “como si de un violín se tratara, al se le han aplicado los mismos principios de acústica y leyes de la física”. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition Universelle de 1867*. París, 1868, 93.

³⁵⁵ Este último diseño también fue reproducido en COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 277.

³⁵⁶ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition*, op. cit., 86.

FIGURA 112: Goudronier de Adolphe Sax.



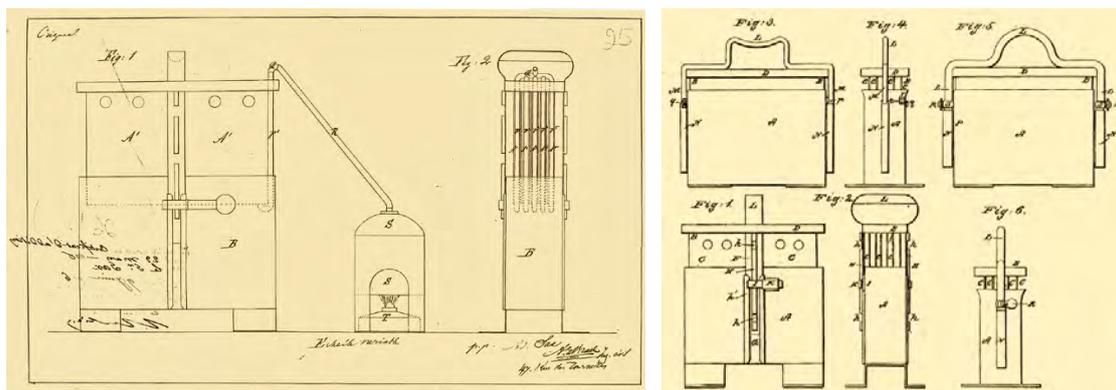
FUENTE: Elaboración propia –añadido el efecto del gas- a partir un diseño de *Le Monde Illustré*, 12 de febrero de 1870, 112.

Volviendo al discurso de aquel ‘musicólogo’, el segundo aspecto atrayente que hacíamos referencia es la mención al saxofón, aportando asesoría de su descubrimiento, de nuevo, desde la rama profunda del clarinete. El conde resolvía que “Adolphe Sax, sabiendo que el sonido se comporta como la luz y que se puede dirigir sobre los escuchantes en lugar de irradiarlo (*rayonner*) a través del espacio” –lo cual nos cuesta entender y procesar-, “se le ocurrió (*imagina*) (1839) proporcionar [al clarinete] un reflector metálico en el pabellón del instrumento (*donner un réflecteur métallique au pavillon de l’instrument*)” con forma de embudo (*d’entonnoir*) para que se escuchara más; un apéndice que, análogamente, se podía aplicar a voluntad y a todas las nuevas camadas de instrumentos. Proseguía comentando que, como mejorar la “vetusta saga (*famille*) de los clarinetes” no colmaba el hambre creativa del dinantés (*ne suffirent pas à Adolphe Sax*), aplicó conocimientos acústicos –básicamente, que el material no hacía al sonido, sino las proporciones dadas al cuerpo resonador (*mais que les proportions seules influent sur la résonance*)- y, tras varias tentativas (*tâtonnements*), surgió (*fut*) esta nueva familia “que debía tenerse muy en cuenta (*remarquer sur le premier plan*)”. Según el relator, el saxofón ocupaba el lugar de honor (*la place d’honneur*) en la vitrina (*cabinet vitré*), lo cual no es cierto siguiendo la Figura 109, pues delante tenía un enorme metal de fantasía y el fagot también de latón, y en derredor un conglomerado de utensilios que los hacían poco visibles –apenas se aprecian tres tudeles³⁵⁷-. Aunque, eso sí, tenemos la ayuda del propio Pontécoulant que nos guiaba, puesto que podríamos “fácilmente distinguirlo (*Vous pouvez facilement distinguer*)” “a partir de sus formas en S [ese] y sus boquillas de caña simple como la del clarinete”. Finalmente, apuntaba sus buenas propiedades dinámicas y melódicas (*moelleux*), a la par que su éxito de adopción en “todas [sic] las bandas (*orchestres*)” y su “timbre delicioso, *sui generis* [sic]”³⁵⁸. Verdaderamente, estas dos últimas palabras latinas es lo único ‘útil’ y rentable de su descripción –el resto, no es solo enrevesado, sino superchería publicitaria vestida con argot técnico-, pues ya va siendo habitual que los reporteros y cronistas señalen esa voz como singular, híbrida, mixta o, incluso, aportaríamos nosotros, ‘destemplada’, reflexión que seguiremos manejando. Por lo demás, nos cuesta dar credibilidad a esos antecedentes organológicos –por lo menos, planteados así-, a la par que unas realmente inexistentes explicaciones o aclaraciones, aunque estas fueran vinculadas a unos muy básicos principios físicos o teorías.

³⁵⁷ Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, y específicamente la Figura I-1: Estructura básica de un saxofón.

³⁵⁸ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition*, op. cit., 86-89.

FIGURAS 113: Diseño de uno de los certificados de adición franceses sobre los *goudronnières* –izquierda- y la hoja de los sketches de la patente americana de estos artilugios –derecha-³⁵⁹.



FUENTE: Certificado de adición del 23 de marzo de 1866 sobre la Patente de invención [nº 56610] de Adolphe Sax del 8 de diciembre de 1862 [por 15 años] para unas “Disposiciones de aparatos para aplicar emanaciones de alquitrán (*goudron*), creosota y otras materias antisépticas parecidas con fines industriales, higiénicos o similares (*Dispositions d’appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques convenables à des buts industriels, d’hygiène ou autres*)”, 25 (INPI) y Patente [americana] (nº 48,352 [sic]) de Adolphe Sax del 20 de junio de 1865 para unos “Aparatos mejorados para impregnar las habitaciones con vapores antisépticos (*Improved apparatus for impregnating the air of rooms with antiseptic vapors*)”, s.p. [3] (US Patent and Trademark Office).

Haciendo un poco de hueco a los planteamientos que trascendían el ámbito artístico, Adolphe Sax presentó sus *goudronnières* –vid. Figura 112- o vaporizadores de derivados del alquitrán con propiedades curativas. Aquellos artilugios obedecían a una patente suya del 8 de diciembre de 1862 relativa a unas *Dispositions d’appareils pour appliquer le goudron* (alquitrán), *la créosote* (creosota) *et autres matières antiseptiques convenables à des buts industriels, d’hygiène ou autres* y de la que nacieron de tres certificados de adición (1863, 1865 y 1866)³⁶⁰, por lo que deducimos que el proyecto era serio y se tomó mucho tiempo en desarrollarlo. Es más, la única patente estadounidense del inventor valón –*Improved apparatus for impregnating the air of rooms with antiseptic vapors*, del 20 de junio de 1865- estuvo dedicada a proteger estos dispositivos exhaladores (vid. Figura 113). Evidentemente, no vamos a detenernos a especular sobre su utilidad y conveniencia –aparecerán también el cuarto capítulo-, pero, en su momento, llamaron la atención de algunos miembros del jurado de la undécima clase (aparatos e instrumentos de medicina) y fueron galardonados una Mención Honorable en la Exposición de 1867³⁶¹.

Evidentemente, el empresario de Wallonia no era tan ‘especial’ en este tipo de proyectos, y varios de sus *confrères* exploraron también disciplinas muy diversas y alejadas de la música. Jean-Henri Pape, el famoso fabricante de pianos que ya conocemos

³⁵⁹ Ambos diseños cuentan con aquellas “placas móviles de metal impregnadas (*plongeant*) en alquitrán (*dans un bain de goudron*)” de las que hablaba E. Reyer en su artículo sobre las aportaciones que había ofrecido el creador valón en la muestra de 1867. Vid. *Journal des débats*, 27 de septiembre de 1867, 2.

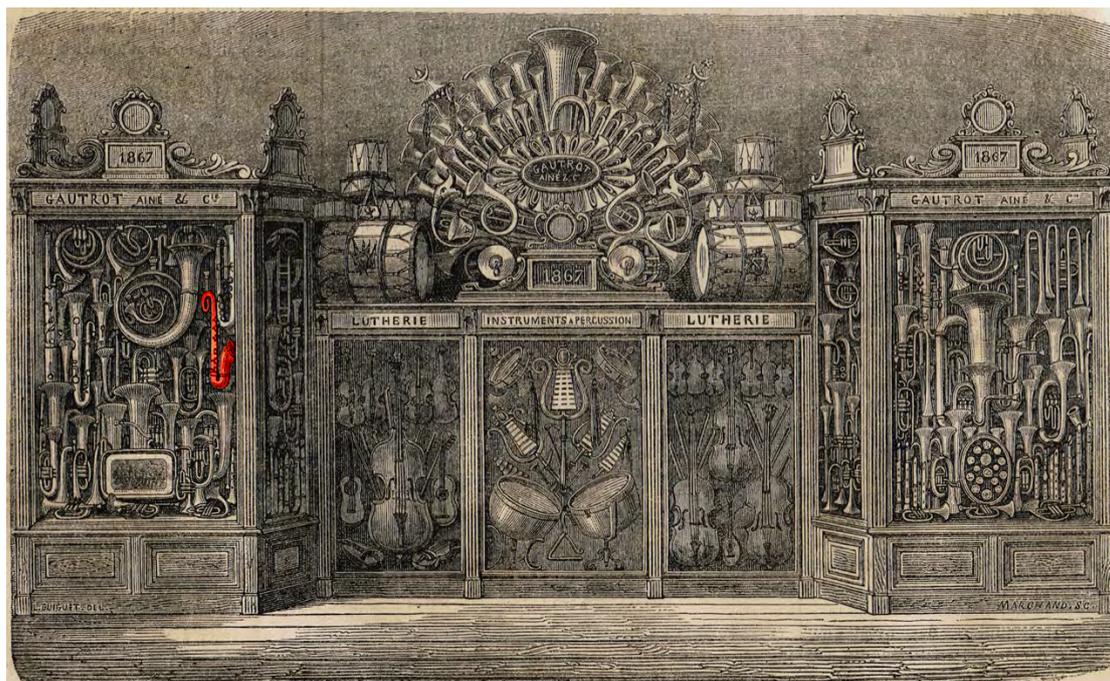
³⁶⁰ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

³⁶¹ Tres años más tarde de que acabara la Feria, la prensa seguía publicitando que “el célebre fabricante de instrumentos de la rue Saint-Georges” acababa de aportar un verdadero servicio a la humanidad [sic]. Impresionado (*frappé*) de los saludables efectos de los vahos de alquitrán sobre un gran número de enfermedades –sobre todo, especificaba, del pecho y vías respiratorias-, se había afanado en encontrar un recipiente que, “a la vez de ser un mueble elegante, distribuyera por las habitaciones de una manera regular los vapores balsámicos”. Vid. *Le Monde Illustré*, 12 de febrero de 1870, 112.

Obviamente, este no es lugar para discutir los atributos sanadores de esos compuestos –ya conocidos antaño-, pero, huelga decir, su antiseptia no compensa su potencial cancerígeno.

del apartado anterior³⁶², es quizá el prototipo en este sentido, pues además de hacer teclados, protegió sus progresiones –el INPI custodia cerca de 70 variopintas patentes suyas– en el ámbito del transporte (ferrocarriles y tráfico rodado), iluminación (lámparas), agricultura y textil. Jean-Baptiste Laborde –igualmente pianos– (herramientas contra incendios), Girard –órganos– (telares), Jean-Chrétien Dietz –pianos– (molinos de viento, canales, carruajes, ventiladores, etc.) o, su propio hermano Alphonse Sax (proyectiles de guerra, flores artificiales, etc.), son otros ejemplos³⁶³.

FIGURA 114: Escaparate de Pierre-Louis Gautrot en la Feria internacional de 1867 y localización de un saxofón pintado en rojo.



FUENTE: Elaboración propia –tintura roja– a partir de PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition Universelle de 1867*. París, 1868, 100 [bis].

Retomando el eje principal de nuestro discurso, ha de asentarse el importante detalle que varias firmas francesas e, incluso, extranjeras ofrecieron saxofones en sus vitrinas. Victor-Charles Mahillon –de Bruselas– mostró dos especímenes altos en Mi \flat , los cuales escoltó con varios clarinetes, una familia entera de saxhorns “desde el soprano al contabajo” y otros aerófonos y metales. Del propio Hexágono, Gentellet-Prestreau³⁶⁴ expuso, además de maderas, “varios instrumentos ordinarios de metal y un saxofón alto plateado (*argenté*)”, obteniendo por todo este conjunto una Mención Honorable.

³⁶² Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 82-85.

³⁶³ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 311.

³⁶⁴ Curiosamente, Gentellet, en origen (ca. 1819) solo vinculado a los vientos-madera, estuvo asociado con Iwan Müller, un personaje clave en el desarrollo de la factura instrumental del clarinete (vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 150-153). Luego, lo identificamos entre los constructores que estamparon su firma en 1845 contra Adolphe Sax, denunciando la flagrante parcialidad del jurado en el concurso de bandas del Campo de Marte (vid. *PROTESTATION [sic] de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 2). Hacia 1850 debió morir su fundador y la sociedad continuó a través de la viuda (“Gentellet veuve”). Sin embargo, al poco tiempo, fue comprada (1853) por Prestreau que, a la larga, solamente conservaría su propio nombre. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 311.

FIGURA 115: Fotografía de la sección musical de la Feria de 1867.



FUENTE: [PETIT, P.; BISSON *jeune* y MICHELEZ, Ch-L. (fotógrafos):] *Exposition universelle*. París, 1867, s.p. [planche 38: Palais central. France. Galerie II. Matériel des arts libéraux].

Asimismo, Millereau, el segundo –o tercero, teniendo en cuenta a Soualle- en registrar una patente para el saxofón³⁶⁵, propuso varios ejemplares con “una pequeña modificación sobre las llaves”. Por supuesto, el ‘poderoso’ Gautrot, que debió ocupar dos stands –la *vitrine de Paris* y de *Château-Thierry*- según la crónica de Pontécoulant (aunque solo nos ha llegado el grabado de uno de ellos), también presentó saxofones y, significativamente, varios sarrusofones, “una familia de 10 individuos, [comprendidos] del soprano al contrabajo, para cubrir una extensión de 6 octavas”. Según el conde melómano, estos especímenes pretendían “la transformación en metal de los oboes, fagotes y contrafagotes”, para así conseguir con un volumen más considerable y “restituir (*rétablir*) ese timbre [–el de las de maderas de doble lengüeta-] en las músicas militares”³⁶⁶. Evidentemente, habría que hacer ciertas matizaciones importantes en esta última apreciación –p. ej., el hecho de que el objeto de la patente de 1856 era ampliar el rango de las voces y no su intensidad-, por lo que preferimos quedarnos en ese aparador tan lustroso en el que adivinamos una clara silueta de saxofón barítono que hemos coloreado (vid. Figura 114). Aunque los diseños de esas herramientas son bastante figurativos y poco precisos, llama nuevamente la atención el impresionante stand y la

³⁶⁵ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194-195 y 197.

³⁶⁶ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition*, op. cit., 35-36, 70-71, 95 y 103.

El reportero de los ingleses, Mr. Clay, apuntaba que el sarrusofón estaba concebido para remplazar (*take the place*) a los clarinetes y fagotes en las bandas (*brass bands*). Y, “habida cuenta que su volumen (*and inasmuch as its carrying power*)” era superior a esos instrumentos –entendemos, en intensidad-, “su empleo podría claramente ser ventajoso en aquellas agrupaciones” que, pomenorizaríamos nosotros, solían tocar al aire libre. Vid. *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867*, vol. 1. Londres, 1868, 215-216.

cantidad herramientas no solo de viento, sino de cuerda –lados laterales centrales- y percusión (medio y parte superior). Flanqueada por esos bombos y tambores, resulta impactante y a la vez estética esa ‘flor’ simétrica con tres capas de tubos y campanas de aerófonos de metal con el nombre del constructor en el núcleo.

FIGURA 116: Detalle del aparador de Gautrot de la Feria de 1867.

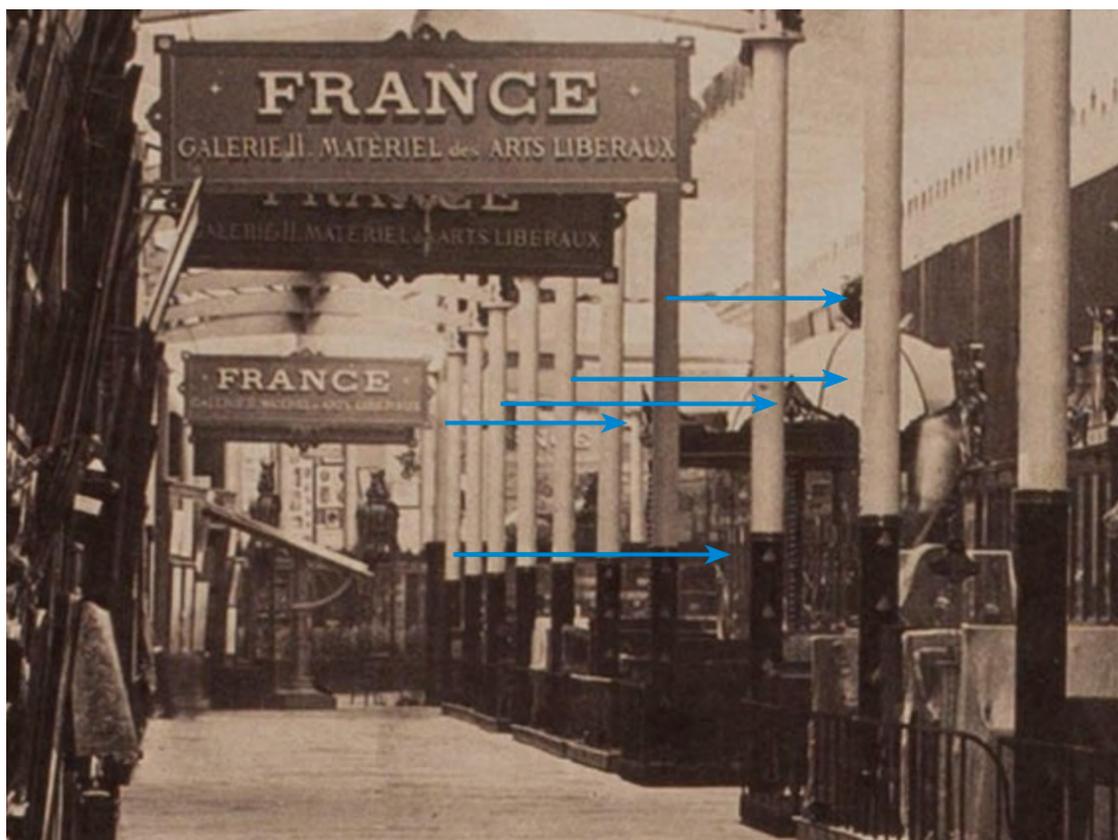


FUENTE: Elaboración propia –efecto zoom- de [PETIT, P.; BISSON *jeune* y MICHELEZ, Ch-L. (fotógrafos):] *Exposition universelle*. París, 1867, s.p. [planche 38: Palais central. France. Galerie II. Matériel des arts libéraux].

Afortunadamente, hemos encontrado una fotografía lateral de aquel stand –y parte del resto de la *classe 10. Instruments de Musique* (vid. Figura 115)-, que parece coincidir con el dibujo precedente³⁶⁷ y que, no obstante, incluiría también partituras (vid. Figura 116) . Y, si hacemos otro efecto zoom al centro, adivinamos el expositor de Adolphe Sax por los picos superiores de la madera y la pequeña cúpula que termina con un boliche (cf. Figuras 109 y 117).

³⁶⁷ Existe otro grabado desde esa misma perspectiva –vid. *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*. París, 1867, 268-, pero evidentemente no goza de precisión.

FIGURA 117: Localización del bufé expositivo de Adolphe Sax durante la Exposición de 1867.



FUENTE: Elaboración propia –efecto zoom– de [PETIT, P.; BISSON *jeune* y MICHELEZ, Ch-L. (fotógrafos):] *Exposition universelle*. Paris, 1867, s.p. [planche 38: Palais central. France. Galerie II. Matériel des arts libéraux].

Además de todo esto, Adolphe Sax debió hacer amistad con empresarios y marchantes del Nuevo Mundo –o, más bien, tantear la posibilidad de establecer alianzas comerciales allí– a través de un fabricante americano, M. Schveiber [sic]. Según creía nuestro ‘musicólogo’ de referencia –que, se equivocó hasta al escribir el nombre (en realidad, era Schreiber)–, este americano era “el más importante fabricante de instrumentos de metal en Estados Unidos”. Sin embargo, los miembros del comité evaluador consideraron que su mercancía “estuvo muy mal presentada” y, por tanto, fue despreciada (*fort mal appréciés*). Mas, Adolphe Sax debió interceder y “suplicó (*supplia*) al jurado para que visitara su stand una segunda vez porque le parecía imposible que esas herramientas tan bien construidas (*aussi parfaitement établis*) fueran tan imperfectas”. Tras una audición secundaria, el comité reconsideró su valoración y premió al estadounidense con una medalla de bronce³⁶⁸. Y, a la vuelta a su país, este sujeto se promocionó en su siguiente catálogo diciendo que había sido distinguido con el primer premio (*First Prize Medal*) –vid. Figura 118–, un falseamiento que no era tan inhabitual en este tipo de comerciantes.

Precisamente y en lo tocante a las condecoraciones, Adolphe Sax recibió el único *Grand Prix*³⁶⁹, mientras sus más directos rivales –Besson, A. Courtois, Gautrot, Labbaye,

³⁶⁸ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition*, op. cit., 1868, 84-85.

³⁶⁹ Según el reglamento, el *Grand Prix* “constituía una recompensa excepcional, destinada a constatar el mérito de las invenciones o perfeccionamientos que habrían alcanzado un progreso real”, por lo que,

Roth, Millereau, J. Martin, Buffet-Crampon, Godfroy, por ejemplo- fueron distinguidos con la medalla de plata, es decir, dos niveles por debajo³⁷⁰. El también singular obrador de viento merecedor de un oro fue Charles-Louis Triébert que, ‘curiosamente’, no estuvo involucrado en los procesos judiciales contra el valón y murió ese mismo año de 1867. El resto de emprendedores como Couturier, Lecomte, Breton, Martin, Thibouville *ainé*, Buffet, etc., adoptaron el reconocimiento de bronce u otros menores.

FIGURA 118: Portada de un catálogo (ca. 1868) de la firma de Louis Schreiber explicitando los (fingidos) laureles cosechados en la Feria internacional francesa de 1867.



FUENTE: FARRAR, L-P.: “Under the Crown & Eagle”, *Newsletter of the American Musical Instrument Society*, vol. 14, n° 3 (1985), 4.

Mas, subrayamos, lo más significativo de la cuestión fue que, si bien en otras ocasiones se concedieron varios primeros premios, en esta, solamente se otorgó uno y “por unanimidad del jurado”, que recayó, como ya hemos comentado en el inventor de Dinant. No obstante, hubo firmas muy importantes que se presentaron “fuera de concurso”, como la de Cavallé-Coll (órganos), Debain (armóniums), Schoeffer-Érard, Pleyel-Wolff, Herz –las tres pianos- o Wuillaume –cuerda y arco-, y que estuvieron asesorando al jurado³⁷¹.

entendemos, debía ser otorgada con mucha circunspección. Vid. *Commission Impériale. Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*. París, 1869, 178.

³⁷⁰ España obtuvo una medalla de plata por los clarinetes de Antonio Romero y Andía, un bronce para Francisco González de Madrid (guitarras), y dos Menciones Honorables –Miguel Soler, de Zaragoza; y Bernareggi, de Barcelona, ambos pianos-. Vid. *Exposition Universelle de 1867. Catalogue général de la Section Espagnole (publié par la Commission Royal D'Espagne Traduit de l'Espagnol)*. París, 1867, 482. El reportero inglés Frederic Clay que, por cierto, no dedicó una sola línea al saxofón, puso en tela de juicio que se le diera a Adolphe Sax el primer premio, cuando los productos de “MM. Gautrot, Courtois, Besson y Distin eran de primera categoría (*are all entitled to the highest commendation*)”. Vid. *Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867*, vol. 2. Londres, 1868, 214-217.

³⁷¹ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 720. Por supuesto, no tomar liza en el concurso era otra manera de llamar la atención y distinguirse entre sus iguales, esto es, mostrándose superior.

A modo de curiosidad y complemento visual, pueden visionarse varias fotografías del ara que representaba a los galardonados del grupo 2º –materiales y aplicaciones de las Artes libres (*libéraux*)- en el que compitió Adolphe Sax, configuradas previamente a la entrega de premios –vid.

FIGURA 119: Inscripción –Único (Seul) Grand Prix 1867- tomada de un saxhorn de Adolphe Sax.



FUENTE: Fotografía de un saxhorn perteneciente a la Coll. Bruno Kampmann.

Detrás del *Grand Prix* –y en esta categoría artística- se dieron 6 medallas de oro, 65 medallas de plata, 78 de bronce y 51 Menciones Honorables³⁷². Entre aquella media docena estaban empresas más imponentes y significativas que la del valón desde prácticamente todos los puntos de vista, a saber, Broadwood (UK), Steinway (USA) o Chickering (USA) –los tres pianos-, o incluso la francesa Alexandre (órganos)³⁷³. Evidentemente y desde la distancia, no podemos valorar si estas últimas merecieron mejor suerte, pero tampoco podemos contener la sospecha de la flagrante parcialidad del jurado, compuesto por protectores declarados y amigos del constructor belga, recordemos, el general Mellinet, Georges Kastner, François-Joseph Fétis, François-Auguste Gevaert, Ambroise Thomas, etc. Este tipo de nepotismo y corruptelas eran habituales en el régimen de Napoleón III, un sistema que servía de ellas para mantenerse una imagen resplandeciente del Gobierno y del propio país, pero realmente carcomidos. Adolphe Sax estaba también ‘infectado’ del mismo mal, pues todos esos laureles no se correspondían con la salud de un negocio que en verdad iba a la deriva, una situación que, ante todo, debía enmascararse.

Sin ningún prejuicio, el inventor del saxofón aprovechó el gancho comercial y publicitario del galardón y, a partir de ese momento, lo imprimió en la mayoría de sus productos (vid. Figura 119)³⁷⁴. Este tipo de acciones y, sobre todo, un comportamiento tan acaparador molestaron a mucha gente. Según Pontécoulant, el constructor de Bélgica fue criticado por no hacerse a un lado (*laisser le champ libre aux autres concurrents*) y presentarse a la Exposición fuera de concurso³⁷⁵. Sin embargo, el de Dinant prefirió

<<https://francearchives.fr/fr/facomponent/2c85ce5af366be020e52b813da6e2455e4f53871>> y <<https://francearchives.fr/fr/facomponent/2602264a5d989e200668ca70f5232c01378bb91d>> (con acceso el 4 de febrero de 2020), propiedad de los ARCHIVES NATIONALES. Apenas se aprecian, pero hemos llegado a localizar tres aerófonos de latón en la parte elevada de aquel altar, amén de algún clarinete y lo que parecen flautas.

³⁷² Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition*, op. cit., 210.

³⁷³ Vid. *Le Ménestrel*, 21 de julio de 1867, 269-270.

³⁷⁴ El saxofón con el número de serie más alejado que se tiene noticia (41561) y el cual podemos fechar en torno a 1885 –vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894)-, tiene esa inscripción, aun habiendo pasado casi 20 años de aquella cita expositiva. Y, el instrumento superviviente más joven con el sello (un trombón de 6 pistones) –41743, de ca., 1887-, también lo porta. Vid. HAINE, M. y DE KEYSSER, I.: *Catalogue des Instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980, 248.

³⁷⁵ Otras críticas posteriores –quizá no relacionadas, pero sí ‘valientes’- (vid. PILARD, Ch.: *Les inventions Sax*, op. cit., 5-7 y 14-15) apuntaban, entre otras cosas, que las (generosas) líneas que Fétis había dedicado a su paisano en su reciente magna obra (*Biographie universelle des musiciens*, de 1867) no eran tales, sino

concurrir, ya que la cita era internacional (*universelle*) y se presentaban “todas las potencias”³⁷⁶. Evidentemente, este tipo de actitudes son representativas para conformar el retrato psicológico del personaje que, como estamos viendo, adoraba la competición.

FIGURA 120: Detalle de un folio timbrado de Adolphe Sax (ca. 1868-70).



FUENTE: “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, L.A.S. (*Lettres autographes signées adressés à ou concernant à Adolphe Sax*) del 1 de septiembre de 1870 “nº 4”.

Pero, además, aquel título honorífico no solo iba a aparecer en las campanas de los instrumentos, si no en los folios timbrados de la propia firma (vid. Figura 120) y en primer lugar. Aquellas hojas evidencian que las exposiciones debieron ser muy importantes para Adolphe Sax. Debajo del galardón de 1867 aparecía un recordatorio del premio de 1849, gracias al cual también consiguió la medalla de la Ld’H. Posteriormente, constaba que era Fabricante de la Casa Militar del Emperador y profesor del Conservatorio, sin especificar que sus alumnos solo podían ser militares, no civiles. Y, antes de la dirección del negocio, el belga se guardó de publicitar que también obtuvo los más altos galardones en Londres 1851 y París 1855.

A colación de méritos y honores, una de nuestros autores especula con que aquel excelso *Seul Grand Prix* fue la ‘contestación’ (compensación) que su amigo el general Mellinet le consiguió por no haber podido ascender entre los grados de la Legión de

un “reclamo”. Además, se pedía mesura y sentido común, limitando los contextos de abarrotadas agrupaciones de metales “a ver cuál hacía más ruido (*au plus bruyant*)”. Por último, Pilard tildaba de ridículos los comentarios periodísticos que emitía el constructor valón sobre los procesos judiciales que sostenía contra otros fabricantes y una cantante –en el próximo apartado lo entenderemos mejor-, su inconnexo ‘incidente’ con el cáncer, sus dudosamente servibles *goudronnières*, etc.; reduciendo todo esto a una suerte de charlatanismo para llamar la atención sobre él y subsecuentemente sobre sus instrumentos.

³⁷⁶ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition*, op. cit., 94.

Honor³⁷⁷, es decir, pasar de Caballero a Oficial. Aquel alto mando había encabezado una primera iniciativa antes (ca. 1861) y consiguió las firmas de otras 10 personas relevantes –y afines- (Kastner, Berlioz, Clapisson y Ambroise Thomas, músicos; los pintores Auguste Couder y Abel de Pujol; y los escultores François Jouffroy y Bernard Seurre, todos miembros todos del *Institut*; y del filántropo barón Taylor) para apoyar su propuesta, amén de otras declaraciones de apoyo como las de Fétis y el barón Charles Dupin, recordaremos, presidente del jurado de la feria nacional francesa de 1849. El propio Adolphe Sax redactó también la suya propia, adjuntando un anexo favorable de Meyerbeer; e, incluso, otro del prefecto de policía que también le creía “digno”. Sin embargo y aproximándose el día de la ceremonia (enero de 1863), el inventor valón sabía que su nombre no se encontraba en la lista de los agraciados. A la desesperada (la víspera), el capitán barón de Verdière, ayudante del general Fleury –que seguía siendo *Premier Écuyer* y edecán del Emperador³⁷⁸-, escribía a su “cher Piétri” –posiblemente, Pierre-Marie Piétri o su hermano, Joseph-Maire³⁷⁹- a insistencias de su jefe, para que intercediese ante el Emperador e incluyera a Adolphe Sax, “un de nos plus vieux clients”, entre los galardonados. Ese remitente argüía que la Comisión evaluadora –de la que no se apuntan los nombres- no le había considerado válido porque solo llevaba luciendo este galardón cinco años (“Il était proposé pour la croix d’officier à la distribution de demain, mais une erreur a faite croire à la commission qu’il n’était chevalier que depuis 5 ans; or il l’est depuis 1849”). La Dra. Haine también cree que se produjo ese error, pero no cuenta con la situación de quiebra que el inventor dinantés había contraído en 1852, la cual hacía incompatible disfrutar de la distinción hasta que no se rehabilitara (1860). Así, deberíamos sumar los meses de noviembre de 1849 hasta julio de 1852 y desde enero de 1860 hasta ese momento de 1862, lo que hace aproximadamente un lustro³⁸⁰. Así, como decíamos, Mellinet volvió a la carga en la primavera de 1867 –la carta que recoge la organóloga data del 28 de mayo-, pero tampoco tuvo los apoyos claves o, más bien, unánimes. En otro de los papeles de ese dossier –solamente había tres documentos-, *Définition du candidat*, se recogían datos generales –por ejemplo, que ya era Caballero, sin mención de la fecha- y, en el apartado *Service de l’Exposition*, se le reconocían varios méritos (*médaille d’or*, *mérite incontesté*, *esprit d’invention*), pero también le tildaban de persona muy irritante o molesto en las aquellas citas (*mais fort gênant dans les Expositions*). Sea como fuere y aunque no conocemos las abstractas (políticas y

³⁷⁷ Vid. HAINE, M.: “Un réseau d’influence: les démarches d’Adolphe Sax pour obtenir la croix d’officier de la Légion d’honneur”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 9-22 e id.: *Adolphe Sax*, op. cit., 160 y 276-277.

³⁷⁸ Vid. *Almanach Impérial pour 1863*. París, 1863, 52.

³⁷⁹ Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 4. París, 1891, 628-629. Casi inequívocamente, creemos que el receptor era el primero, el cual tuvo una vida política mucho más activa y apegada a la de Napoleón III. Este político, que renegó de sus convicciones republicanas abrazando sin reserva los principios del Imperio, fue el máximo responsable de la policía de París desde 1852 hasta 1858, año en el que dimitió por no haber podido impedir un atentado contra el dirigente galo. Sin embargo, desde 1857 disfrutaba de una silla de Senador, fue el *commissaire du gouvernement* para organizar la anexión de la Saboya que previamente Luis-Napoleón había pactado con los italianos (1860) y, posteriormente (1863), iba ser nombrado prefecto del departamento francés la Gironda. (Por cierto, este influyente político iba a recibir el más alto galardón de los cinco que tenía la orden, el de la *Grand-Croix*, en esa misma ceremonia de 1867. De todas maneras, tampoco lo iba a disfrutar demasiado, pues moriría al año siguiente).

³⁸⁰ Es más, si tuviéramos que afinar estos datos, podríamos añadir que, al menos administrativamente, el inventor de Dinant no se resarcó de su primera quiebra hasta bien entrada la década de 1880, un episodio que narra es su lastimoso *Appel au public* de 1887 y que contextualizaremos más adelante.

estratégicas) razones y plazos³⁸¹ que hacen ascender en la escala de méritos por la Ld'H³⁸², se desoyó también la segunda petición de 1867.

En otro plano más ‘terrenal’, los obreros más diligentes y que habían ayudado de forma significativa a sus patronos también fueron distinguidos. Adolphe Sax propuso a dos de ellos, Bartsch y Feuillet, que recibieron sendas medallas de bronce³⁸³. El apellido del primero aparece entre la treintena de fabricantes que firmaron en contra del inventor valón y las formas del concurso de Marte en 1845³⁸⁴. Posteriormente y con otros *confrères*, pidió un préstamo al gobierno republicano (1848) para hacer frente a las dificultades empresariales que le había causado la revolución de ese año³⁸⁵. En la siguiente temporada, ya lo hemos comentado, recibió un premio menor en la Exposición de 1849. Por tanto, no sabemos cuándo renunció a su propio nombre (*ca.* 1855?)³⁸⁶ –o, en otro escenario, si se trataba de un familiar- y llegó a un acuerdo con Adolphe Sax para liderar la explotación de la rue Saint-Georges. De todas maneras, más adelante (1873) lo encontramos entre los acreedores –en calidad de *contre maître à l'établissement*- a los que el belga debía dinero, concretamente en su caso, 845fr³⁸⁷.

El segundo de ellos –Feuillet- es más interesante por estar relacionado con nuestro campo de acción, pues al poco tiempo –posiblemente ese mismo año de 1867- se independizaría del dinantés y crearía su propia firma, publicitándose como “especialista” en saxofones. Aunque les conoceremos mejor en el cuarto capítulo –eran dos, el padre Pierre-Auguste (1819-1897) y el hijo, Auguste-Léopold (n. 1844)³⁸⁸-, podemos adelantar que sobrevivieron como empresa hasta *ca.* 1885, cuando fueron absorbidos por la *Association Générale des Ouvriers*, de la que también nos ocuparemos luego. Huelga decir, este tipo de emancipaciones profesionales eran relativamente ‘habituales’ durante el siglo XIX. Circunscribiéndonos al viento, François Lorée (oboes) fue el *chef d'atelier*

³⁸¹ Técnicamente, o por lo menos según los almanaques de esos años, era imprescindible pasar cuatro años para ascender entre el primer y segundo escalón, dos requería el tercero (*Commandeur*), tres el cuarto (*Grand-Officier*) y cinco el último –vid. *Almanach Impérial pour 1863*. París, 1863, 303-304-, aunque no descartamos atajos, excepciones e interpretaciones particulares en aquellas escalas.

No obstante, nuestra apuesta sobre este asunto es que el Gobierno ya había sido demasiado ‘generoso’ con Adolphe Sax –ya entenderemos más adelante por qué- y, esta vez, no quisieron serlo. Además, el belga no estaba en una situación de fuerza, pues sus principales patentes habían caducado.

³⁸² Los galardonados con la Legión de Honor en el ámbito de la construcción de instrumentos de ese año, presumiblemente, a consecuencia de la Exposición de París de 1867, fueron Merklin –grandes órganos-, de Francia; Schaeffer, asociado de la casa Érard, pianos y arpas, por el Hexágono también; y, finalmente, Chickering –pianos, de USA; todos ellos con el grado de Caballero (*Chevalier*). Vid. *Le Ménestrel*, 17 de noviembre de 1867, 406. Por cierto, Oscar Comettant cruzó en los últimos números del citado rotativo duras críticas contra el fabricante de pianos americano que utilizaba la condecoración honorífica como herramienta publicitaria, intentando hacer creer que este galardón, al estar vinculado indirectamente con la Feria, era superior al *Grand Prix* que había logrado su amigo Adolphe Sax.

³⁸³ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 27. J. Bouvet, L. Courtois, H. Husson, W. Farnow y A. Roche son los nombres de otros empleados distinguidos con Menciones Honorables pertenecientes a diversas firmas.

³⁸⁴ Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 2.

³⁸⁵ Vid. “Archives nationales, F 12-2270, dr. 1, instruments de musique, demandes de prêts, an III-1865”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 82 y 84.

³⁸⁶ El FR-Paris-MM, BE-BruX-MIM y UK-Oxford-BCMI custodian, respectivamente, una corneta con tres pistones, un oficleide y un *alto* (‘saxhorn’) que se han datado en torno a 1855 también.

³⁸⁷ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d'Adolphe Sax du 6 août 1873. “Bilan”, s.p [1-2].

³⁸⁸ Vid. <<http://luthiervents.blogspot.com/2017/05/feuillet-pierre-auguste-feuillet.html>> (con acceso el 13 de diciembre de 2019).

del propio Triébert durante 14 años, mientras Jacques Nonon (flautas) también trabajó para el venerado Jean-Louis Tulou durante casi 20. Entre otros ejemplos célebres en los metales tenemos a Gustave Besson que aprendió con Dujariez, Lecomte y en casa de Gautrot; Pettex-Muffa *chez* Raoux y Perinet; y Sudre prestó sus servicios en los talleres de Daniel (Marsella), Couturier (Lyon) y Halary (París)³⁸⁹.

Antes de abandonar el plano obrero, debemos preguntarnos si estas y otras personas de condición humilde podían hacerse con uno de los instrumentos de Adolphe Sax y, por qué no, comprar un saxofón. La respuesta completa la tendremos más adelante –Capítulo 4– cuando conozcamos el precio de los instrumentos de música y el coste de la vida. Sin embargo, es fácil adivinar que no, al menos hasta que se produjo un ‘abaratamiento’ del producto y los sueldos subieron un poco, especialmente a partir de la Tercera República. En 1867, los empleados de las fábricas de pianos de París se quejaron que deberían alcanzar los 2.200fr anuales para que una familia de cuatro miembros pudiera vivir dignamente, distribuidos entre el alquiler (300fr), entretenimiento (300fr), calefacción y luz (75fr), lavandería (100fr), seguro –*société de secours*– (36fr), educación –*école*– “para un hijo” (70fr) y comida “sans vin” (1.100fr) y con él, 219fr más³⁹⁰. Si contamos 320 días de trabajo al año y que no ocurriese ningún imprevisto (paro, enfermedades, despido, etc.), aquel padre tendría que ganar cerca de 6,90fr cada jornada, muy lejos de la media que no llegaba a los 5fr, por no decir la de provincias (2,90fr)³⁹¹. A todo ello habría que añadir otros hándicaps y dificultades cotidianas, pues los desplazamientos al trabajo –era impensable permitirse un alojamiento en el centro– les obligaba emplear más recursos y tiempo que, por supuesto, no se descontaban de las habituales 10h o 12h de trabajo.

Cinco años antes, los obreros parisinos sí consiguieron publicar su particular informe (*rapport*), paralelo a los oficiales y que recogía, bajo su perspectiva, cuáles habían sido las novedades más interesantes de la Feria londinense de 1862, amén de otros asuntos adyacentes. Entre los más significativos, aquel volumen contenía las “Aspirations sociales” de los empleados en la fabricación de aerófonos de madera y latón que unieron sus voces para pedir mejoras laborales³⁹², un tema que dejamos aparcado de momento. En todo caso, aquellas personas que fabricaban saxhorns y saxofones –y que difícilmente se podían hacer con uno de ellos– se quejaban de que la concurrencia entre los patronos les estaba ahogando aun más, pues sus jefes cargaban sobre ellos esa presión (*les prix des loyers, des denrées alimentaires et généralement de tous les objets de première nécessité suivent une voie progressive et tendent sans cesse à l’augmentation, la concurrence que se font entre eux les fabricants retombe fatalement sur le travailleur et lui enlève chaque jour une portion de son salaire*). Por supuesto, reclamaban subidas salariales y reducción de la jornada, argumentando que no les quedaba tiempo ni fuerzas para perseguir alguna formación o instrucción (*suivre aucun cours public, ni d’acquérir aucune instruction*) y, mucho menos, añadiríamos nosotros, juntarse para poder tocar en alguna agrupación.

³⁸⁹ Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 297-298, 316-321, 337-338 y 340-343.

³⁹⁰ Vid. FOUGÈRE, H.: *Les délégations ouvrières aux expositions universelles sous le Second Empire*. Montluçon, 1905, 92. Este informe (*Rapport des ouvriers facteurs de pianos, orgues, accordéons*) que no es desconocido por nuestra musicóloga habitual –vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 244–, no fue publicado, pero se conserva, según ella, en los Archivos Nacionales con la referencia “F 12-3112: Exposition universelle de 1867. Rapports des délégations ouvrières”.

³⁹¹ Vid. CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIXe siècle*. París, 1887, 42.

³⁹² Vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*, op. cit., 878-885.

Además, recriminaban a sus patronos la preferencia de la cantidad sobre la calidad (*l'ouvrier qui produit beaucoup à celui qui produit de manière irréprochable*) y tratarlos como máquinas en vez de seres racionales (*qu'il travaille plutôt comme une machine que comme un être intelligent*). También –aunque no lo manifiestan abiertamente– estaban viendo peligrar sus puestos, pues eran conscientes que algunas empresas ya se habían instalado fuera de la capital (*C'est ce genre de spéculation qui a déjà fait ouvrir en province des ateliers considérables*), donde se podía producir por menos dinero. Por último, se comparaban con sus camaradas ingleses que, según ellos estaban en mejores condiciones, y reclamaban la “*création de chambres syndicales ou corporatives*” para tratar todos estos problemas y reconducir una situación insostenible³⁹³.

Volviendo al núcleo de 1867, la Exposición tuvo varios concursos adyacentes entre los que destacamos uno de fanfarrias y otro música militar³⁹⁴. Evidentemente, el inventor de Wallonia se apuntó a ambos y en el primero dirigió personalmente a 15 instrumentistas –*la Fanfare Sax [sic]*–, obteniendo el primer premio y una gratificación de 3.000fr³⁹⁵. Pontécoulant comentaba que con esa “gloriosa victoria no solo se ha podido comprobar la buena calidad de sus instrumentos o el gran talento de los ejecutantes, sino también y sobre todo, la superioridad de su organización musical”³⁹⁶. Aquella opinión constituye un nuevo ejemplo de cómo la mayoría de las crónicas no eran neutras, sino que estaban enfocadas a ensalzar a determinados personajes y, en el caso del aristócrata, a avalar oficiosamente las ideas y empresa su amigo belga. No obstante, ese triunfo tampoco estuvo exento de protestas, como la que dejó entrever Comettant al recoger que los calumniadores eran “unos envidiosos celosos del éxito ajeno, o ignorantes [ante el] verdadero carácter de tan sensacional concurso”³⁹⁷.

En lo concerniente al torneo de agrupaciones mayores, la de las bandas de música, la expectación fue enorme y estuvieron representados varios países (vid. Figura 121). Tomando como fuente las palabras de un corresponsal belga, la velada resultó “perfecta, impresionante y se recordaría durante mucho tiempo”. El periodista aseguró que se vendieron todas las entradas, hasta el punto de que, “el día del concierto, 30.000 personas por lo menos se quedaron a las puertas”. Aquel domingo, la Exposición estaba tan abarrotada que la “la circulación [de gente] se hacía imposible” y todo se retrasaba, incluida la hora de cenar (*ont vu l'heure de leur dîner singulièrement retardée*). Otros que tenían la entrada pagada no pudieron si quiera acceder al recinto del concurso y algunas personas prefirieron no asistir debido al asfixiante calor, ocasionando por consiguiente sitios libres que fueron aprovechados por los rezagados (*Plusieurs*

³⁹³ Ya lo comentaremos en los próximos apartados, pero, la ley *Le Chapelier* (14 de junio 1791) completaba los contenidos del *décret d'Allarde* del 2 y 17 de marzo de 1791 en lo tocante a la libertad de empresa, pero castigaba las asociaciones obreras y las huelgas. Hasta el 25 de mayo de 1864 no se derogó esta normativa por la *loi Ollivier*, aunque, como hemos podido ver en la anterior referencia, existían delegaciones de trabajadores ‘intermedias’ que velaban por los intereses de algunos grupos. En 1868 se constituyó la primera *Chambre syndicale* parisina de empleados artísticos (pianos y órganos) y, 13 años más tarde, una aerófonos. Vid. HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 263, 289-293

³⁹⁴ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 92-109.

También y en el espectro civil, hubo una ‘batalla’ entre 25 bandas amateurs provenientes de todo el territorio francés –vid. MARÉCHAL, H. y PARÈS, G.: *Monographie universelle de l'Orphéon. Sociétés chorales, harmonies, fanfares*. París, s.d. (ca. 1910), 305-306– y de sociedades corales (vid. *Le Ménestrel*, 21 de julio de 1867, 265-267).

³⁹⁵ Vid. RGMP, 21 de julio de 1867, 230.

³⁹⁶ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition*, op. cit., 94.

³⁹⁷ Vid. *Le Ménestrel*, 21 de julio de 1867, 266.

personnes n'ont pu supporter l'inférieure température de la salle; les malades ont fait place aux retardataires)³⁹⁸.

FIGURA 121: Músicos en uniforme de algunas de las bandas que actuaron en la Exposición de 1867, de izquierda a derecha y en primer plano, *Gendarmerie*, *Guides* –ambas de Francia-, Gran Ducado de Baden, Bavaria, Prusia, Austria, España, Rusia y Bélgica.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 3 de Agosto de 1867, 65.

Sin embargo, el aspecto derivado más interesante de ese certamen ‘internacional’ es el de la paleta. Es decir, qué herramientas artísticas llevaba cada grupo, una elección que presuntamente representaba el modelo a seguir en su respectivo territorio, lo que conduce a preguntarnos cuáles llevaban saxofones. Según Comettant, el regimiento belga –por cierto, dirigido por Jean-Valentin Bender, el ex-profesor de clarinete del joven Adolphe Sax en Bruselas- tenía entre sus filas cuatro ejemplares entre un total de 62 reclutas. Los holandeses también contaban con un cuarteto al abrigo de 52 hombres³⁹⁹. Curiosamente, los rusos de San Petersburgo acogían 8 –un soprano, dos altos, dos tenores y tres barítonos- entre 70 ejecutantes, al igual que la falange francesa de Paulus –*Garde de Paris*- que ocupaba 8 saxofonistas en el conglomerado de 60 músicos (vid. Figura 122). En cambio, la otra anfitriona, la que dirigía Cressonnois –*Les Guides de la Garde Impériale*- tenía solamente 5 –un contralto [?], dos altos, un tenor, un barítono- en unas filas pobladas de 63 soldados⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Los ganadores del primer premio valorado en 5.000fr fueron, ‘casualmente’ y *ex aequo*, Austria, Francia (*Garde de Paris*) y Prusia. El segundo, de 3.000fr, *ex aequo*, Francia (*Les Guides*), Rusia y Baviera. El tercero, de 2.000fr, Baden y Holanda; y el cuarto, por 1.000fr, para Bélgica y España. Vid. *Le Guide Musical*, 18 y 25 de julio de 1867, [1-2].

³⁹⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 28 de julio de 1867, 276.

⁴⁰⁰ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 218-229. Además de estas, el excéntrico escritor y teórico francés apuntaba que la agrupación de la *Gendarmerie* –que no participó en el concurso-, conservaba igualmente varios saxofones. Vid. *Ibid.*, 241. A modo de curiosidad, el director artístico de aquel grupo –Mimart, clarinete-, formó parte de la *Société de la Grande Harmonie* de Adolphe Sax. Vid.

FIGURA 122: Detalle de una fotografía de la banda de la Guardia de París –con el grueso de los instrumentos de latón a la izquierda- en el jardín central del Coliseo de la Feria de París en 1867.



FUENTE: ARCHIVES NATIONALES (Centre de Paris), sin sección, serie F 12 CP/F/12/11893 (Exposition universelle de 1867, à Paris. Documents iconographiques): “Photographié et publié par M. Léon et J. Levy”, sin número de la caja, sin fecha [1867]. “Musique de la garde de Paris [20 (14)]”⁴⁰¹.

Precisamente, aquel último conductor –Jules-Alfred Cressonnois (1823-1883)-, es otro de los sujetos interesantes para nuestra investigación porque nos permite ver las celosías o redes de influencia y poder que subyacían en esos escenarios. Antes de conducir a los *Guides*, comandó la banda del 2º pelotón de *cuirassiers* (coraceros) de la Guardia imperial francesa; y, previamente, se había formado musicalmente con Fessy (armonía) –el responsable de la formación castrense de Adolphe Sax en el Campo de Marte en 1845- y Kastner (composición), lo que nos lleva situarlo en la órbita más cercana al inventor de Dinant. Es más, también fue colaborador suyo, pues la editorial del belga contaría al menos con 11 aportaciones suyas, algunas originales –incluidas cuerdas-

BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 307-308.

⁴⁰¹ Este documento también está disponible a través de Internet en <<https://francearchives.fr/fr/facomponent/d9bc9f48f3180f8e3294d050bcd33fbe079ca117>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

aunque igualmente transcripciones⁴⁰². Entre las que convocaron a nuestro instrumento, tenemos que destacar *La Chanson du Printemps* para voz, saxofón tenor y piano, no por su valor artístico –se trata de una música de salón muy burguesa, con una letra bastante demodé en la que se celebra la llegada de la primavera⁴⁰³–, sino porque fue la primera obra de cámara de la historia en la que se empleó el canto junto con el saxofón. Por otro lado, el autor de la poesía es el conde Adolphe de Pontécoulant, uno de los autores que más hemos utilizado en este apartado y que envolvió de elogios los productos del creador valón en su paso por las exposiciones⁴⁰⁴.

Volviendo al concurso de bandas, merece destacarse a Louis Mayeur, uno de los músicos que comandó Cressonnois, ya que actuó como solista con el saxofón en “una fantasía casi imposible sobre el *Carnaval de Venecia*” compuesta por M. Colin, profesor de oboe del Conservatorio. Sin embargo, aquella intervención estelar no fue del agrado del público ni del jurado, ya que, siguiendo al escritor francés, el virtuosismo estaba fuera de lugar (*il ne fallait*), y hubiera sido preferible una música más “sonora, fuerte, grave, [y] magistral” para este evento sin parangón (*sans pareille*). No obstante, aquel intérprete tuvo una nueva oportunidad demostrativa en la recepción a la comitiva rusa que organizó Napoleón III el domingo 4 de agosto en Versalles. Además de la banda de la Guardia imperial de ese país eslavo, también intervino la fanfarria de Adolphe Sax, entre la que encontramos nuevamente floreado a Mayeur⁴⁰⁵. Unos meses más tarde, volvemos a localizarlo compartiendo protagonismo con otros músicos –Chavanne, corneta de pistones y Glie, flauta-. En realidad, estaba prestando sus servicios a la banda de música de la *Gendarmerie*, la cual se encontraba de gira por Aix-la-Chapelle, Dusseldorf, Elberfeld y Colonia. Con la locución latina *Veni, vidi, vici*, el complaciente periodista describía la actuación de aquella falange que tenía como conductor a un tal M. Riedel⁴⁰⁶.

Sin salirnos aun de la Exposición de 1867, Oscar Comettant también nos confirmó que algunos artistas ofrecían pequeños conciertos o demostraciones “delante de las vitrinas de los fabricantes (*luthiers*)”. Entre esos virtuosos, destacaba a Sivori, Vieuxtemps, Lasserre, Sarasate, Leroy, Baneux, Holbeck, Robyns, Veslye, Clyette, Schlotmann, Mohr, Arban y, el que más nos interesa, otra vez, Louis Mayeur, al que identificaba como subdirector de música del regimiento de la Guardia imperial. Según el cronista, este hombre era “un maestro hecho (*accompli*) en el arte de tocar el saxofón” y un gran autor, ya que había presentado –con el apadrinamiento de Georges Kastner- en la sección bibliográfica o editorial de la Feria su *Grande Méthode Complète de Saxophones*, propiedad de la *Maison Léon Escudier*⁴⁰⁷, recordaremos, el responsable también de *La France musicale*.

⁴⁰² Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

⁴⁰³ Vid. *Hommage à Adolphe Sax. Ouvres originales du XIXe siècle pour saxophone* [Alexandre Pecastaing, voz; Fabien Chouraki, sx y Christophe Grasser, pno]. S.l. [Cormeilles in Paris?], 1994 & 2000 [sic], track 2 o [banda sonora de] *Sax Revolutions: Adolphe Sax's life* (Documental en DVD). DIAGO, J.-M. (dir. y prod.). Exp. n° CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., música del 6:37 al 8:04 (Joaquín Piñeiro, voz; José-Modesto Diago, sx y María-Cristina García, pno). Como se podría adivinar por este tipo de pieza, el piano tiene un rol armónico y la voz es la clara protagonista. El saxofón interviene en la entrada y la salida de la obra, y acompaña al canto, ofreciéndole un pequeño contrapunto en determinadas ocasiones.

⁴⁰⁴ Como ‘despedida’, volvemos a apuntarlo, aquel aristócrata dedicó todo un capítulo que superó las 140 páginas –no por casualidad, titulado “La Musique Militaire”- a su amigo en su obra más ilustre, a saber, *Organographie: essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, editada en 1861.

⁴⁰⁵ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 245-248.

⁴⁰⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 13 de octubre de 1867, 366.

⁴⁰⁷ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens*, op. cit., 300 y 542-543.

Como es bien sabido, el asunto de los ‘fichajes’ para promocionar un instrumento o una marca no era nuevo y se empleaba desde hacía bastante tiempo, más si cabe en este tipo de encuentros expositivos que tenían tanta repercusión mediática. Chopin solamente tocaba pianos Pleyel y es muy conocido el episodio de su estancia invernal en Mallorca, cuando se hizo traer desde París un ejemplar de esa marca a la isla. En cambio, Liszt se debía a Érard. Existieron numerosos casos pretéritos, pero el primer ‘gancho’ que hemos localizado en el ámbito de una muestra –o, por lo menos, vinculado a ella– se debió a Adler, que en 1827 produjo y expuso un exitoso fagot que fue adoptado por el profesor del Conservatorio, Gebauer, que reconocía la “necesidad” de acogerlo en su clase (*et a reconnu la nécessité de se servir du nouvel instrument dans sa classe*)⁴⁰⁸. Bartsch, antes de ‘unirse’ a Adolphe Sax también se sirvió de Baneux⁴⁰⁹, un cornetista muy valorado en la época; al igual el propio inventor valón hizo en 1855 con Baumann y su famoso fagot de metal de 1855 como ya hemos comentado hace poco. Esta práctica iría en aumento a lo largo de los años y todavía se emplea en la actualidad, huelga decir, no solo en la música, sino en otros campos como el deporte o la moda.

De todas maneras, nos interesa volver a aquel músico que está apareciendo tan recurrentemente en nuestro discurso. Louis-Adolphe Mayeur (Menen, Bélgica, 1837-Cannes, Francia, 1894) fue uno de los pocos saxofonistas relevantes del siglo XIX; aunque ya veremos más adelante si podemos considerarlo como un auténtico virtuoso. Si dedicamos unos cuantos párrafos a conocer las líneas maestras de su perfil profesional⁴¹⁰, apostaríamos que fue su padre, director de la banda de su ciudad natal, el que le introdujo en la música. Ya en Francia, se alistó en el ejército en 1855 y un año más tarde pertenecía a la banda del segundo regimiento de *cuirassiers* (coraceros) de la Guardia imperial. Su habilidad con el clarinete le sirvió para promocionar desde músico de tercera clase (1857) hasta la segunda en cuatro años (1861) y primera en ocho (1865)⁴¹¹, convirtiéndose ‘precisamente’ en el ayudante (subdirector) de Cressonnois⁴¹².

⁴⁰⁸ Vid. [FÉTIS, F.-J.: “Exposition des produits de l’industrie. Clarinette de M. Janssen, basson à quinze clefs de M. Adler”.] *Revue musicale*, s.v., nº 25 [agosto de] (1827), 221-222.

⁴⁰⁹ Vid. *RGMP*, 12 de agosto de 1849, 253.

⁴¹⁰ Existe un trabajo monográfico (GREENWOOD, N.-L.: *Louis Mayeur, his life and works for saxophone based on opera themes*. Tesis, Vancouver, University of British Columbia, 2005) bastante básico, condescendiente y de apenas 89 páginas que no resulta suficiente para calar en el personaje ni en su obra, pero por lo menos nos ofrece una visión global y ciertos puntos biográficos y personales útiles.

⁴¹¹ Más adelante –cuarto capítulo– comprenderemos mejor estas jerarquías propias de soldados músicos, amén de lo que supuso la creación (1 de mayo de 1854) de la *Garde impériale*, un cuerpo armado elitista y representativo propio del régimen creado por Napoleón III y que su tío ya implementó a comienzos de siglo.

⁴¹² Hemos presentado antes a este conductor, pero no hemos dicho que también compuso música de escena. La prensa –vid. *RGMP*, 20 de junio de 1858, 205-206– atestiguaba el estreno de *Chapelle et Bachaumont*, ópera cómica en un acto con partitura suya y libreto de Armand Barthet. La recepción no debió ser muy buena y así lo reflejaba muy educadamente el cronista arguyendo la falta de tablas del autor en este género (“Tout débutant a droit à des égards”).

Después del concurso de 1867, Cressonnois debió pasarse al ámbito civil, pues le encontramos dirigiendo (1868) los *concerts* Besselièvre en los Campos Elíseos; posiblemente con una estela profesional debilitada. Vid. PICHOT, A. (dir.): *Revue britannique*, tomo 3. Bruselas, 1868, 301-302 y *Le Ménestrel*, 4 de mayo de 1873, 184. Los años siguientes condujo de vez en cuando manifestaciones populares de este tipo –p. ej., las del Châtelet (vid. *RGMP*, 24 de noviembre de 1872, 374) o las *matinées* de la Porte-Saint-Martin (vid. id., 4 de noviembre de 1877, 350), que con el tiempo se ‘identificaron’ con su nombre (“Concert Cressonnois”). De todas maneras, no va a ser recordado precisamente por esas intervenciones o por convocar al saxofón entre sus pentagramas, sino por el hecho que fue el primero en musicar los poemas de Charles Baudelaire con quien compartía amistad. Vid. ABBOTT, H.: *Baudelaire in Song: 1880-1930*. Oxford, 2017, 48.

Gracias a su acta de matrimonio con *Mademoiselle* Berthe-Augustine Ganneron en 1867⁴¹³, sabemos que tenía buena relación con este último conductor y Edouard-Louis Thibault, otro jefe militar, pues ambos fueron sus testigos de boda. Al enlace acudieron también sus hermanos Adolphe, Valéry y Prosper. El primero era igualmente artista, cabeza de la fanfarria franco-belga de Wervik; y el último, nacido en 1858, destacó también como músico castrense según atestigua la dedicatoria de otra de sus partituras (*Fantaisie Brillante sur Lucrece Borgia*, para saxofón alto y piano)⁴¹⁴.

Volviendo a Louis Mayeur, podemos asegurar que aquellos años que coincidieron con el esplendor del Segundo Imperio de Napoleón III también fueron profesionalmente buenos para él. Además de su papel como músico ascendente en el Ejército, tuvo tiempo de formarse en el Conservatorio como alumno militar, detalle nada baladí. La prensa reportó un accésit en 1859⁴¹⁵ y al año siguiente 1860 lograría el primer premio de clarinete bajo el magisterio de Hyacinthe Klosé⁴¹⁶. Puede que en ese contexto académico –o en el miliciano, donde también tenían numerosos contactos y puntos en común– conociera a Adolphe Sax, quien, recordaremos, trabajaba desde 1857 como profesor de saxofón para soldados músicos en ese centro de enseñanza artística. Aunque la aparición documentada más temprana de Mayeur con esa herramienta data de 1860⁴¹⁷, podría especularse que recibió clases del propio inventor. Si esto resultara cierto, el tutelaje fue de forma privada, pues su nombre no aparece entre las listas del alumnado del constructor belga. En cualquier caso, y aunque la prensa así lo manifestó (“Pour reposer l’auditoire de l’émotion causée par ces deux merveilleuses créations d’Adolphe Sax, M. Mayeur, son élève, a soupiré sur le saxophone un charmant air varié de Savary”)⁴¹⁸, creemos que se trataba más bien de un recurso hiperbólico, o simplemente, una expresión condescendiente.

No obstante, lo que sí está claro es que ambos personajes compartieron amistad y proyectos profesionales, al menos durante algún tiempo. Ya hemos apuntado que el empresario dinantés había enviado a Bayona 1864 a varios músicos, uno de ellos el propio Mayeur. Además, ese mismo año también les contrató para hacer una ruta por Bélgica y

⁴¹³ Esta persona –a la que se refieren como M^{me} Louis Mayeur– debió fallecer en 1889 a la edad de 42 años, pues así lo atestigua la prensa –vid. *Le Ménestrel*, 25 de agosto de 1889, 272– que también apuntaba que murió súbitamente en casa de sus padres en Caen y que le dieron la noticia a Mayeur en mitad de una representación. No está claro si el músico –vid. GREENWOOD, N-L.: *Louis Mayeur, his life and works*, op. cit., 7-9– volvió a contraer nupcias.

⁴¹⁴ Es muy posible que Prosper fuera el padre de Yves Mayeur, un clarinetista bajo y saxofonista que aparecerá en el Capítulo 5 y que estrenó (1919) la *Rapsodie pour orchestre et saxophone* de Debussy, obra capital que contiene una reveladora historia.

⁴¹⁵ Vid. *RGMP*, 7 de agosto de 1859, 262 y *Le Ménestrel*, 7 de agosto de 1859, 283.

⁴¹⁶ Vid. *RGMP*, 5 de agosto de 1860, 275, *Le Ménestrel*, 5 de agosto de 1860, 285 y PIERRE, C.: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*. París, 1900, 633-636.

⁴¹⁷ Vid. *RGMP*, 17 de junio de 1860, 222. La ocasión está relacionada con un concierto de música militar –concretamente del regimiento de artillería montado conducido por Klosé– donde Mayeur debió brillar al saxofón en un solo de la obertura *Diana Vernon* de Charles Manry.

⁴¹⁸ Vid. *RGMP*, 2 de julio de 1865, 218. Precisamente en este número –vid. *Ibid.*, 215-216–, François-Joseph Fétis apadrinaba un manifiesto con el explícito título de “De la nécessité de substituer les nouveaux instruments d’Adolphe Sax aux anciens, dans les orchestres”. El teórico bruselense hablaba del grado de madurez que habían alcanzado los metales de pistones y ensalzaba los de su paisano, especialmente el trombón de 6 válvulas y 7 tubos independientes. Además de otras publicidades, consideraba al saxofón “la más remarcable invención instrumental de los tiempos modernos”, una familia *sui generis* [sic] apreciada –decía– por Meyerbeer.

Holanda y divulgar así sus productos en el extranjero⁴¹⁹. En la temporada siguiente, lo localizamos igualmente en Burdeos⁴²⁰, lo que hace pensar que seguramente visitó más lugares de la geografía francesa⁴²¹. Ese apego y asociación parece que continuó hasta la majestuosa Feria de 1867⁴²², punto temporal en el que nos encontramos ahora.

Si nos permitimos seguir adelante, su carrera como músico militar se dilató dos años más (1869)⁴²³ y al poco (1871) ya trabajaba como músico externo de la Ópera de París⁴²⁴, entendemos, a las órdenes del propio Adolphe Sax que todavía conservaba el puesto de coordinador de esa ‘sección’⁴²⁵. Sin embargo, parece que en 1872 estaba dentro de la plantilla fija como tercer clarinete –el primero era Cyrille Rose y el segundo Charles Turban- y, curiosamente, no tuvo que hacer examen de entrada⁴²⁶. Este interesante puesto lo mantuvo hasta 1893, siendo más bien el responsable del clarinete bajo e, incidentalmente, del saxofón⁴²⁷. Como curiosidad, su sueldo empezó siendo de 125fr al mes (ca. 1872) y en 1875 cobraba 41fr más. (Rose ganaba 265fr y el primer violín, 285fr)⁴²⁸. En realidad, no era demasiado, pues un obrero medio reunía al día unos 4,5-

⁴¹⁹ Vid. *L'Illustration*, 16 de julio de 1864, 47-48 y *RGMP*, 11 de septiembre de 1864, 291. Aunque no lo cite directamente –por cierto, el autor el primer artículo es Elwart, que se deshace en elogios hacia su amigo y captura varias sentencias judiciales que daban peso a sus instrumentos-, el saxofonista protagonista tuvo que ser Mayeur.

⁴²⁰ Vid. *RGMP*, 26 de febrero de 1865, 68.

⁴²¹ La pequeña *troupe*, dirigida aun por Demersseman, actuó en un colegio religioso (l'école des Frères de Passy) situado hoy día en el 16º distrito de París para agasajar a su superior. Vid. Id., 16 de julio de 1865, 235.

⁴²² Quizá un poco más Adelante (1868), pues ese año le encontramos (vid. Id., 22 de marzo de 1868, 93 y *Le Ménestrel*, 22 de marzo de 1868, 136) participando en un concierto benéfico organizado por Elwart, un personaje que conoceremos mejor en los dos próximos capítulos.

⁴²³ Vid. *RGMP*, 23 de mayo de 1869, 175 y *Le Ménestrel*, 23 de mayo de 1869, 200. La última participación conocida de Mayeur con la Guardia imperial lo encumbraba como un “virtuose et compositeur d’un talent hors ligne”.

⁴²⁴ Vid. GREENWOOD, N-L.: *Louis Mayeur, his life and works*, op. cit., 27.

⁴²⁵ En realidad y pese a lo que asegura Greenwood, es muy posible que Mayeur actuara antes en el foso de aquella institución. La prensa –vid. *Le Ménestrel*, 1 de marzo de 1868, 110- lo señaló en un concierto camerístico –organizado precisamente por la mujer de Comettant- como “un clarinetiste doublé d’un saxophoniste, M. Mayeur (de l’Opéra)” [sic] y, más claramente, en un número posterior (vid. Id., 15 de marzo de 1868, 124). Aquellas líneas contenían una crónica del *Hamlet* de Ambroise Thomas y se comentaba que el saxofón alto había hecho “una maravilla” en el prólogo de la pantomima del segundo acto: “M. Mayeur ha tocado este instrumento con una seguridad y sonoridad que merecen un elogio al ejecutante y fabricante”.

⁴²⁶ En uno de sus obituarios –vid. *Musical Times [of London]*, 1 de octubre de 1894, 696- se decía que había sido contratado por una ‘intensa’ recomendación de Meyerbeer (“he was appointed on strong recommendation of Meyerbeer”), aunque también como primer clarinete, lo cual no era cierto.

La primera intervención con la orquesta de la Ópera de la que se hizo eco la prensa era de un año más tarde. Vid. *RGMP*, 9 de noviembre de 1873, 357-358.

⁴²⁷ Vid. TERRIER, A.: *L’orchestre de l’Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*. París, 2003, 147 y 172.

Relacionado directamente con la siguiente Exposición que organizaron los franceses (1878), la gran sala del Trocadero celebró el segundo “concierto oficial” que tuvo entre sus piezas *L’Arlésienne* de Bizet con la orquesta de M. Colonne y donde el solo de saxofón de Mayeur “fue aplaudido”. Vid. *RGMP*, 23 de junio de 1878, 197-198. La cuestión es que, muy probablemente, aquel músico no solo prestaba sus servicios al conjunto instrumental de la Ópera, sino también a otras agrupaciones que le contrataban.

Para conocer la posible relación de Mayeur con las partituras operísticas que convocaron al saxofón en aquellos últimos años del siglo XIX, vid. LONDEIX, J-M: *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes*, libro 1 (1814-1899). Sampzon, 2017, 129-134-, aunque algunas referencias no están defendidas y la versión del autor no es nada crítica.

⁴²⁸ Vid. GREENWOOD, N-L.: *Louis Mayeur, his life and works*, op. cit., 31.

5,5fr (en provincias, no llegaban a los 3,5fr)⁴²⁹, pero la diferencia es que este último trabajaba durante unas 10 horas de lunes a sábado.

Aprovechando su buena posición profesional y el tiempo libre que esta le dejaba, Louis Mayeur intentó aumentar su reconocimiento y, sobre todo, ingresos. Una de las fórmulas más extendidas por este tipo de ex-músicos militares fue la de ponerse al frente de una pequeña banda o grupo y ‘alquilar’ sus servicios para animar espacios, amén de eventos sociales. Aunque se le atribuyen más sitios, nosotros hemos podido localizarle amenizando los paseos de la gente en el Jardin d’acclimatation –situado en el Bosque de Bolonia, a las afueras de París⁴³⁰- y alentando las compras los grandes almacenes del Bon Marche⁴³¹, situados en el 7º distrito de la capital gala.

Además, Mayeur no dejaría pasar la oportunidad de ganar dinero como autor, pues consiguió que le editaran unas 370 obras de muy diverso género (sinfónico, bandístico, para fanfarria, pedagógico y camerístico). Dentro de este último, escribió 28 reminiscencias operísticas para saxofón y piano, de las cuales, cinco –siete, si sumamos una fantasía sobre *La serva padrona* hoy desaparecida y un *Solo de concours* (1869), también perdido- fueron publicadas por el inventor valón, a saber, *Grande Fantaisie Brillante sur le Carnaval de Venise* (1869)⁴³², *Grande Fantaisie sur Norma* (1869), *Cavatine sur La Lucie de Lammermoor* (1869), *Fantaisie sur Don Juan* (1872) y *Fantaisie Brillante sur Lucrece Borgia* (1877)⁴³³.

Aunque el hecho de vender música a otro editor no es suficiente motivo –en realidad, trabajó para al menos 10 firmas- existen otras razones para pensar que la amistad y asociación de Adolphe Sax y Mayeur se enfrió durante los años siguientes. La primera –ya citada- es que la obra referencial del último (*Grande Méthode Complète de Saxophones*) no fue impresa con su compatriota belga en 1868, sino con Léon Escudier, co-propietario con su hermana de *La France musicale* –como hemos comentado antes-, además de empresario y editor. Aquel manual disfrutó de bastante éxito en la época –fue

⁴²⁹ Vid. CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIXe siècle*, op. cit., 42 y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l’année 1872*, op. cit., 56.

⁴³⁰ Además de ubicarlo en este lugar, el teórico de Bruselas –vid. POUGIN, A. (dir.): *Biographie universelle des musiciens par F-J. Fétis. Supplément et Complément*, tomo 2. París, 1881, 189- dijo que era “un des plus habiles virtuoses sur le saxophone qui existent à Paris”, además de destacar su maestría con el clarinete y su época de aprendizaje con Klosé, su Método, una fantasía *sur Don Juan* y una transcripción sobre la 19ª sonata de Mozart.

Otro autor interesante que hacía crónicas –vid. RIVIÈRE, J.: *My musical life and recollections*. Londres, 1893, 140-141- también lo situó ahí y alabó su destreza con el saxofón.

⁴³¹ Vid. PASLER, J.: “Rethinking the Popular in Late-Nineteenth-Century French Music”, en [CRIST, S-A. y MONTEMORRA, R. (eds.)] *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester, 2008, 372 y 380.

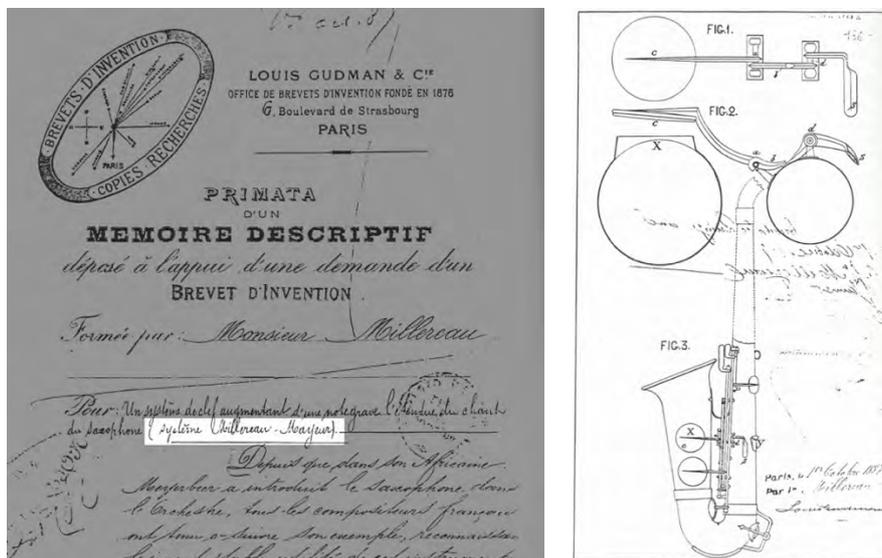
⁴³² Por cierto, en esta pieza, dedicada à *Monsieur Herandez* [sic], se presentaba como “Chef de Musique du Régiment de la Gendarmerie de la Garde Impériale”, otro puesto destacado que daría a entender que siguió medrando profesionalmente.

⁴³³ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

Respecto a la *Fantaisie Brillante sur Lucrece Borgia*, solamente la autora canadiense –vid. GREENWOOD, N-L.: *Louis Mayeur, his life and works*, op. cit., 83- asegura que el dinantés fue el primer editor. Nosotros no lo hemos podido ratificar a partir de ninguna publicidad suya –ni si quiera en la última de 1886 (vid. *Manufacture d’instruments de musique en cuivre et en bois. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte*. [París, 1886], 2); y la versión que se conserva en la BnF pertenece a Evette & Schaeffer y está datada en 1897.

traducido al inglés (1896) en la editorial de Alfred Hays de Londres- y en 1878 lo adoptaron en el Conservatorio de Bruselas⁴³⁴.

FIGURA 123: Primera página –con el resalte a la protección del “système Millereau-Mayeur”- (izquierda) y principal sketch de la patente de Millereau (derecha), básicamente una nueva llave para descender hasta el Si^b3 con RT (el pulgar de la derecha)⁴³⁵.



FUENTE: Patente de invención [n° 186154] de François Millereau del 1 de octubre de 1887 [por 15 años] para “Un sistema de llave [sic] que aumenta una nota grave al registro habitual del saxofón, sistema Millereau-Mayeur (*Un système de clef augmentant d'une note grave l'étendue du chant du saxophone (système « Millereau-Mayeur »*)”, s.p. [1 y 4] (INPI).

Unos cuantos años más tarde (1883), Adolphe Sax remitía una carta formal a Ambroise Thomas –en ese tiempo, director del Conservatorio- ofreciéndose a liderar la clase de saxofón. El empresario valón había escuchado que iba a reabrirse y que un artista había mantenido contactos insistentes para obtener aquella plaza (“qu’un artiste se livrait à des démarches pressantes pour obtenir la place de professeur de saxophone au Conservatoire”)⁴³⁶. Aunque es complicado confirmarlo inequívocamente, aquel postulante tenía que ser Mayeur, ya que no había otro saxofonista mejor posicionado en el París de aquella época.

Y, por si estas dos razones fueran pocas, también lo encontramos trabajando como consejero –y prestando su nombre- a otras firmas de saxofones y, por tanto, competencia directa a la de su paisano. Concretamente, en 1880 prestaba sus servicios a Goumas-Buffet y Evette & Schaeffer –con los que sacó además una línea de boquillas- y, 7 años más tarde, a Millereau, co-diseñando un instrumento con el “système Millereau-Mayeur” [sic] que tuvo patente propia (vid. Figura 123).

⁴³⁴ Vid. *RGMP*, 8 de diciembre de 1878, 14. ‘Curiosamente’, el compendio está dedicado a “Sa Majesté Léopold II, Roi des Belges” y costaba 20fr, un precio nada popular.

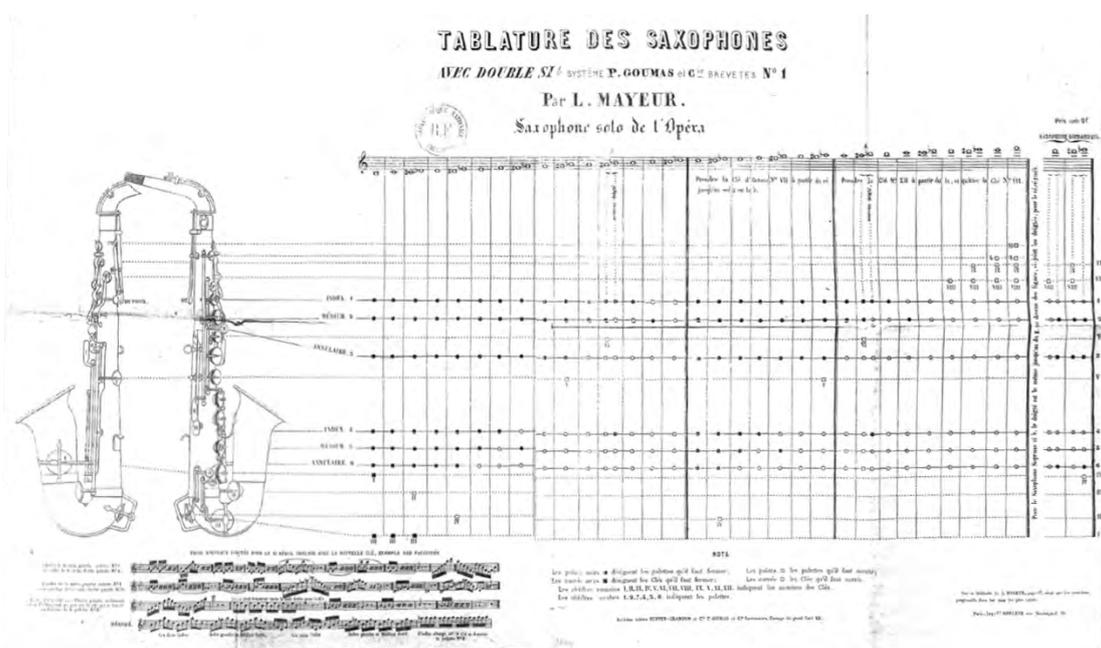
La nueva –y revisada- versión francesa de 1896 (*Nouvelle Grande Méthode Complète de Saxophone*) [sic] propiedad de Evette & Schaeffer fue ofrecida a Théodore Dubois, miembro del *Institut* y director del Conservatorio de París, el cual había sustituido a Ambroise Thomas ese mismo año.

⁴³⁵ Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-3: Apelación a los dedos del ejecutante) y Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

⁴³⁶ Vid. Apéndice documental XI: Carta –30 de julio de 1883- de Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatorio de Música de París.

Aunque no le negamos un solvente virtuosismo –sobrevalorado por los cronistas de su época, especialmente Comettant, Fétis y Elwart-, el legado profesional de Mayeur parece relativamente pobre. Leyendo su *Méthode* confirmamos que se trata de otra *progressing instruction routine* muy convencional y con demasiada ‘genética’ clarinetística. Estamos ante el mejor saxofonista del siglo XIX –o, por lo menos, el mejor situado⁴³⁷-, un personaje que quizá se preocupó demasiado por engrosar su cartera con los *amusement concerts* (conciertos de entretenimiento) y poco en convencer a los compositores medios y mayores con los que tenía la oportunidad de coincidir en la Ópera y en el Conservatorio, una suposición que dejamos congelada por el momento.

FIGURA 124: Tablatura –o tabla de posiciones- de Mayeur sobre un saxofón propiedad de Goumas⁴³⁸.



FUENTE: *Tablature des saxophones avec double Si^b*⁴³⁹ système P. GOUMAS et Cie brevetés N° 1. Par L. Mayeur. *Saxophone solo de l'Opéra*. [Paris], [ca.] 1880, página única.

Si nos centramos en su legado profesional, muy poca de la música que escribió se utiliza hoy en día en los centros artísticos de enseñanza –una realidad, *a priori*, relativamente injusta- y menos aun sirve de repertorio para conciertos de cámara. De

⁴³⁷ Desde luego, la prensa francesa fue el que más destacó en la desembocadura del siglo XIX, unas veces haciendo honor a su destreza con la invención de Adolphe Sax, otras –más frecuentes según avanzaba el tiempo- como ‘compositor’. Vid., entre otras entradas, *Le Ménestrel*, 2 de noviembre de 1879, 392; id., 10 de abril de 1881, 151; id., 12 de noviembre de 1882, 398; id., 25 de marzo de 1883, 136; id., 13 de abril de 1884, 158; id., 4 de enero de 1885, 40; id., 27 de marzo de 1887, 133; id., 1 de mayo de 1887, 174; id., 31 de agosto de 1890, 280, etc.

⁴³⁸ P. Goumas debía, en ese momento (ca. 1880) controlar o gestionar la poderosa Buffet-Crampon, ya que en la base de aquella guía puede leerse “Ancienne maison BUFFET-CRAMPON et Cie. P. GOUMAS et Cie. Successeurs, Passage du grand Cerf 22”.

⁴³⁹ Sabemos que no debemos enredarnos en cuestiones organológicas y técnicas, pero aquella aportación no fue ninguna mejora significativa. En verdad, solo se ofrecía hacer el Si^b4 y Si^b5 con nuestra actual Ta o con las llaves 1+4 (vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, y específicamente, Figuras I-3: Apelación a los dedos del ejecutante y I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax). El ámbito de la tabla iba desde Si^b3 hasta Fa⁶, y el añadido de la derecha era para el ejemplar soprano que solo llegaba hasta el Mi^b6. Asimismo, ofrecía hacer el Re⁶ de dos maneras, a saber, con nuestra actual C1 y 2+3+6; al igual que el Re[#]6 (C1+C2+2+3 y 2+3+6+D#).

todas maneras, algunas de sus piezas sobre temas operísticos parecen simplemente transportadas de la reducción de voz y piano; lo cual, podría ser síntoma de una ‘pobreza’ compositiva, amén de la falta de técnica e ideas. Sin embargo, otras ofrecen algún desarrollo e interés mayores, a lo cual habría que sumarle el valor histórico que tienen para los saxofonistas⁴⁴⁰. Por tanto, este autor merece un estudio serio y monográfico – más bien enfocado en el análisis de esa literatura de un corpus que intenta llegar a las 400 entradas⁴⁴¹- para retar la sustancialidad de su música y, en tal caso, impulsarla. No obstante, mucho nos tememos que lo que se encuentren los futuros investigadores sea más bien algo tibio y apático, y estemos ante ese prototipo de músicos y directores militares –arreglistas más bien- que no traspasaban un umbral de calidad compositiva. En lo concerniente a la órbita del saxofón, y entre dúos, tríos, cuartetos, manuales, estudios, tablaturas (vid. Figuras 124 y 125), asociaciones con piano, transcripciones y obras para instrumento solista con banda, casi rozan las 70 aportaciones, aunque alguna de ellas son póstumas y otras ambivalentes para otros instrumentos⁴⁴². Así, es muy probable que estemos no exactamente antes un ‘saxofonista’, sino más bien un clarinetista que sabía tocar el saxofón, pues, efectivamente, fue el instrumento de ébano el que, a fin de cuentas y a lo largo de su vida profesional, le dio el sustento para vivir⁴⁴³.

Volviendo al grueso de la Feria de 1867 y antes de clausurarla, podemos predecir que las bandas militares disfrutaban de buena salud, suposición que esperamos constatar en el cuarto capítulo cuando nos centremos en el espectro crematístico de todo este asunto. De todas maneras, también parece claro que formaban parte del juego de luces y sombras del régimen de Napoleón III, un sistema que en aquel momento escondía una situación muy complicada. Volviendo a los grupos artísticos armados y debido a su carácter accesorio, aquellos flamantes metales (y maderas) serían de los primeros damnificados cuando la coyuntura social, económica o política no pudieran sostenerse. El síntoma más temprano del colapso –23 de febrero de 1867- fue la supresión de las agrupaciones musicales de los regimientos de cazadores (*chasseurs*) de África⁴⁴⁴, recorte que anticipaba otro más drástico y global.

Aquella primera e impopular (para los músicos) *Décision impériale* fue redactada por Adolphe Niel, mariscal y ministro de la Guerra. En verdad, el máximo responsable de esa cartera apenas llevaba un mes en el puesto y soportaba un peso agobiante, pues había ‘heredado’ las consecuencias de la calamitosa Segunda intervención francesa en México (1862-67). Mas, quizá su preocupación principal –y la del Emperador- fuera otra, pues se percibía con mucho recelo (y admiración) la victoria que había conseguido el ejército prusiano sobre los austriacos el año anterior (1866)⁴⁴⁵. Se imponía una revisión general del aparato bélico francés para hacer frente a la ‘amenaza’ teutona (y demás

⁴⁴⁰ Por ejemplo, su *Fantaisie Brillante sur Lucrece Borgia* pertenecería a esas últimas, pues la voz del saxofón disfruta de cierto ‘desarrollo’ expresivo y, especialmente, técnico, ya que discurre por todo el registro tradicional del instrumento, esto es, desde Si \flat 3 hasta el Fa6. (Los ejemplares de Adolphe Sax nunca alcanzaron esa nota grave, de lo cual, inferimos, esta pieza debía ser interpretada con una herramienta mejorada).

⁴⁴¹ La BnF –vid. <https://data.bnf.fr/fr/14809889/louis_mayeur/> (con acceso el 16 de diciembre de 2019)- recoge 431 *œuvres*, aunque algunas están repetidas y otras son reediciones.

⁴⁴² Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

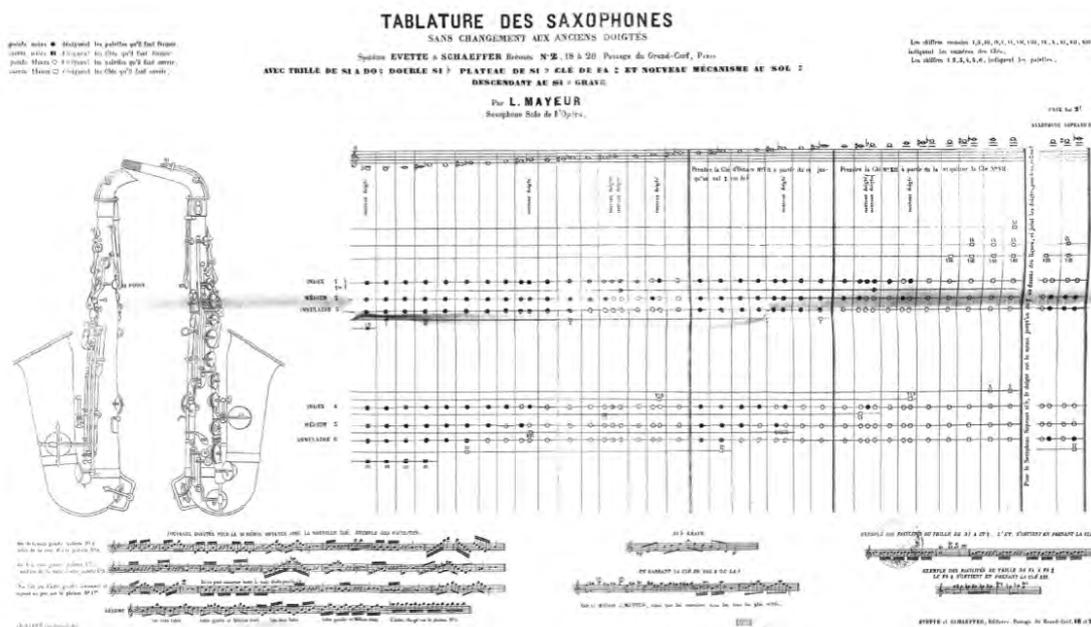
⁴⁴³ En la necrología de la revista de música francesa más importante en ese momento –vid. *Le Ménestrel*, 23 de septiembre de 1894, 304- ni si quiera se hacía referencia a su faceta como saxofonista, y solo destacaron su habilidad como clarinetista, compositor y director.

⁴⁴⁴ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 3], 39-40.

⁴⁴⁵ Vid. EBEL, E. (Dir.): *Les ministres de la Guerre, 1792-1870*. Rennes, 2018, 446-449.

desmanes y despilfarros que implicada el gravoso modo representativo de Napoleón III sobre el que ‘lógicamente’ no se ponía el foco). Pero, reclutar más soldados mermaría la mano de obra del campo y afectaría a la agricultura, lo cual podría acarrear males mayores. Así que, mientras aquella ley general del aparato armado se debatía y basculaba entre los diversos actores –desde diciembre de 1866 hasta febrero de 1868-, lo más cómodo y rápido fue deshacerse de lo que estaba menos protegido, por ejemplo, como decíamos, de todas formaciones musicales montadas.

FIGURA 125: Segunda de las tablaturas –o tablas de posiciones- de Mayeur (ca. 1888), propiedad de Evette & Schaeffer, esta, incluyendo el acceso a Si \flat 3.



FUENTE: *Tablature des saxophones sans changements aux anciens doigtés. Système Evette & Schaeffer Brevetés. N° 2. 18 & 20, Passage du Grand-Cerf, Paris. Avec trille de Si a Do \flat Double Si \flat Plateau Si \flat Clé de Fa \sharp et Nouveau mécanisme au Sol \sharp Descendant au Si \flat grave*⁴⁴⁶. Par L. Mayeur. *Saxophone Solo de l'Opéra*. [París], [ca.] 1888, página única.

Mediante otra decisión imperial redactada el 4 de abril de 1867⁴⁴⁷ –tres días después de la inauguración de la Exposición-, Niel argumentaba que aquellos grupos habían gozado de unas prestaciones muy favorables –condición de los ejecutantes y dotaciones instrumentales-, lo cual había aumentado “desmesuradamente (*purement*)” su valor artístico. Igualmente, continuaba, “había que reconocer (*il faut reconnaître*)” que este tipo de políticas absorbían demasiados recursos (hombres y caballos) y –esto era interesante- “las dimensiones y el peso” de aquellos instrumentos eran desproporcionados, lo cual los hacía menos portables (*nuire à la mobilité*) y más sensibles (*ils doivent inévitablement, au bout de très-peu de temps, être faussés ou détériorés*). Por

⁴⁴⁶ Además de esa llave que hoy llamamos B \flat –vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones (Figura I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax)-, aquel saxofón venía con nuestra actual Tf para buscar el trino sobre el Fa \sharp , el Si \flat 4 o Si \flat 5 se podía hacer –además de con Ta y 1+4- con la p (1+p); y se añadía un *doigté* para trinar Si-Do, esto es, la actual Tc; todas mejoras de inspiración clarinetística y que ya habían sido exploradas por uno de los ‘pioneros’. Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Allé’s *Turcophone* Patent (1860): the Closest Bridge between Clarinet and Saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 72 (2019), 154-157 y 175-190.

⁴⁴⁷ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [n° 7], 167-168.

supuesto, tocaba el aspecto económico, “una cuestión [nada] baladí (*et cela n'est pas une considération sans importance*), [pues] las músicas militares costaban caras al Estado”. Consiguientemente y con el apoyo unánime del “comité de la caballería”, proponía dejar solamente un cuerpo de *trompettes* (clarines?) que llamaba “sonneries de l'ordonnance” y que, huelga decir, proporcionarían señales sonoras ‘básicas’ para transmitir las órdenes⁴⁴⁸.

Por tanto y a efectos prácticos, se desmantelaban todas bandas montadas – incluidas las de los *Guides*, por supuesto- en cuyas filas convivían de 18 tipos de saxhorns –entre ellos, esos “de forma y peso gigantes” a los que se refería Niel⁴⁴⁹, probablemente los dos barítonos, cuatro bajos y dos contrabajos-, amén del par de cornetas, el cuarteto de trompetas con tonos de recambio y el trío de trombones⁴⁵⁰. Aunque podemos especular que en torno a esa fecha habría alrededor de 65 cuerpos montados entre los de infantería y artillería⁴⁵¹, los cuales no parecen demasiados, Adolphe Sax se quedaba sin un nicho de mercado importante para él. Por suerte –y de momento-, las bandas de a pie todavía no se habían tocado, pero sus instrumentos (los saxhorns y los saxofones) ya no gozaban de la protección de sus patentes, por lo que el belga tendría que esforzarse mucho más y capear la competencia.

Esa ‘mala’ noticia –y con el temor fundado de que los recortes se extendieran a las de suelo- iba a calar entre los diferentes sectores y círculos de opinión, a la par que sería una tema más para introducirlo en las crónicas musicales relativas a la Feria de 1867 y amplificar toda su teatralización. Evidentemente, sí que existían sinceras y desprendidas simpatías por este tipo de género, pero, más bien, este estaba gravitado por intereses económicos y de negocios, amén de vectores de influencia profesional de los que muchas personas no estaban dispuestas a desprenderse. Para empezar, la prensa se hacía eco de la decisión y decía no querer valorarla (*Nous n'avons pas à juger ce décret*), pero no se contuvo al apuntar que esta decisión provocaría “una profunda tristeza a aquellos que amaban la música”⁴⁵². En un número posterior⁴⁵³, se volvía a recoger la noticia en un artículo indirecto de Georges Maillard, proveniente a la vez de otro rotativo (*Figaro*), apuntando que se estaba barajando la posibilidad de sustituir estas formaciones por una coral. Este último periodista también comentaba que los citados regimientos estaban llenos (*pleins*) de instrumentos-Sax, abocados a la desaparición o sustitución por las voces, de las que apostillaba irónicamente que “no costaban caro”⁴⁵⁴.

⁴⁴⁸ Aquella ‘reconversión’ iba a ser un poco más desarrollada por una Nota ministerial (*Note ministérielle*) fechada del 25 de abril de 1867 y relativa a la disolución de las músicas [de bandas montadas] y la composición del pelotón de trompetas en los regimientos de caballería. Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 6], 166.

⁴⁴⁹ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 3], 39.

⁴⁵⁰ La paleta oficial estaba bien delimitada por normativa –vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261-263 y *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], 690-, unos reglamentos que también ofrecían valores crematísticos que serán explorados en el cuarto capítulo.

⁴⁵¹ Un investigador autorizado –vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918*, op. cit., 334- calcula que en 1870 había 60 regimientos de caballería por 115 de infantería, además de 21 de artillería de los que cuatro tendrían banda montada.

⁴⁵² Vid. *Le Ménestrel*, 21 de abril de 1867, 165.

⁴⁵³ Vid. Id., 5 de mayo de 1867, 181-182.

⁴⁵⁴ Tendremos que esperar al Capítulo 4 para cotejar (y confirmar) si aquellas herramientas artísticas –y, especialmente, el saxofón- tenían un precio ‘justo’ o estaban sobrevaloradas.

Por su parte, Comettant hizo su particular manifiesto en contra⁴⁵⁵, recogiendo la iniciativa de numerosas personalidades (Rossini, Auber, Ambroise Thomas, Kastner, Félicien David, F-A. Gevaert, A. Elwart, el barón Taylor, Léo Delibes, Georges Bizet, Camile Saint-Saëns, etc.) que pidieron por carta (31 de agosto de 1867) al Emperador que reconsiderara aquella decisión y que, al menos, mantuviera la formación (de suelo) de los *Guides*, que sería oficialmente desmantelada una vez acabara la Expo. Según estos intelectuales y artistas, la extinción de esa falange “sería una verdadera pérdida (*perte*) para el arte musical francés”⁴⁵⁶. Igualmente, otro autor habitual (Edmond Neukomm) apuntaba razones económicas (*économie d’hommes, de chevaux et d’argent*), pero también argüía que Napoleón III quedó contrariado en una de sus revistas en el Campo de Marte por la ‘corpulencia’ que este tipo de agrupaciones habían alcanzado⁴⁵⁷.

Por supuesto, Adolphe Sax, uno de los primeros interesados, emitió su particular proclama (*De la nécessité des musiques militaires*) de apenas 12 cuartillas divididas entre contenidos (7) y anexos (5) en las que, básicamente, defendía la utilidad de este tipo de formaciones⁴⁵⁸. Primeramente y en una suerte de contextualización histórica muy ligera, el inventor belga sostenía que, históricamente, no había existido un Ejército disciplinado sin música. Así, recogía declaraciones de “historiadores” (Raynal), políticos (Marie-Joseph Chénier) o compositores (Spontini), y apelaba al vínculo emocional que existiría entre ella y la gente (*La musique militaire a toujours été aimée des Français. Elle est comme un trait d’union entre l’armée et le peuple*). El valón sí reconocía un ahorro económico, pero sostenía que cerca de 7.000 carreras profesionales se verían truncadas (*brisées*), Francia perdería influencia cultural y la industria instrumental sufriría un duro revés. Daba cifras concretas que cotejaremos más adelante –cuando tengamos mejor perspectiva (cuarto capítulo)-, pero que, adelantamos, estaban adulteradas. Finalmente, elevaba su discurso pregonando que aquel género colaboraba en “la civilización, el bienestar y la moral pública”; advertía que las formaciones civiles encajarían “un golpe funesto” y, por último, emitía frases patrióticas y lapidarias como que “la música del regimiento, es la voz de la bandera”.

Clausurando la Feria de 1867, esta fue, sin lugar a dudas, el último ‘éxito’ público y profesional que atesoró el inventor del saxofón; un triunfo, no obstante, que resultó más bien un espejismo y no una realidad. Al igual que el régimen de Napoleón III parecía resplandecer más que nunca⁴⁵⁹, el negocio de Adolphe Sax fue encumbrado –recordemos, le dieron el único “Gran Premio”- por encima del de cualquier otro constructor de instrumentos. Sin embargo, cuando la guerra (1870) y la mala gestión política destaparon esos oropeles e hicieron visibles unos graves problemas estructurales, el Estado tuvo que reorganizarse y seguir recortando. Por de pronto, el conflicto bélico con Prusia había provocado que se suspendieran “hasta nueva orden” [sic] aquellas clases para alumnos militares en el Conservatorio que hemos comentado varias páginas atrás y en las que el

⁴⁵⁵ Vid. COMETTANT, O.: *La musique, les musiciens*, op. cit., 229-238.

Otro autor no partidario del inventor belga quitó gravedad al asunto –vid. PILARD, Ch.: *Les inventions Sax*, op. cit., 8-9-, comentando que la aquella supresión en caballería también había provocado que aumentaran en infantería.

⁴⁵⁶ La prensa –vid. *RGMP*, 3 de noviembre de 1867, 534- recogía igualmente estas palabras exactas.

⁴⁵⁷ Vid. NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889, 136-137.

⁴⁵⁸ Vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género.

⁴⁵⁹ Vid. VASSEUR, É.: “Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le « succès » de l’Exposition universelle de 1867”. *Histoire, économie et société*, s.v., nº 4 (2005), 573-594.

valón hacía de profesor de saxofón, un magisterio que ya nunca volvería a recuperar⁴⁶⁰. De todas maneras, las fichas de dominó iban a seguir cayendo; la empresa del creador de Dinant apenas aguantaría tres años y se derrumbaría por segunda vez en 1873, situación que, seguramente y de facto, ya sufría con antelación. A partir de entonces, el empresario de Wallonia ya no se presentó a ninguna otra exposición internacional ni nacional, aunque pretendió hacerlo en París 1878, pero los derechos de inscripción e instalación fueron prohibitivos para él⁴⁶¹. El declive se hacía evidente y algunos de sus más fieles valedores ‘intelectuales’ ya no estaban (Kastner 1867⁴⁶², Berlioz 1869 y Fétis 1871), lo cual conformaba un escenario muy complicado que exploraremos con mejor perspectiva en el cuarto capítulo, donde situaremos igualmente al saxofón.

2.8. Conclusiones del Capítulo 2.

Ahora, debemos retomar toda la información aportada y filtrar unas conclusiones parciales que nos permitan llegar con más solidez a las del final. Por ejemplo, el hecho de que las exposiciones configuraban un tipo de escenario o arena perfecta donde demostrar las virtudes de un producto o de una compañía; y conseguir por ello una –la más alta- distinción. Esta ‘inferencia’ es bastante obvia y, en la actualidad, sigue habiendo muestras en las que se clasifican ciertas manufacturas por mérito, no así en las más grandes o universales que participan de un objetivo divulgativo y lúdico. Las del siglo XIX destilaron una enorme competitividad, patente en los informes oficiales y officiosos, amén de en las crónicas de la prensa, más si cabe en esa sección de instrumentos de música. A todo ello, se le suma la tremenda ambición del constructor valón por llevarse esos galardones y acuñar renombre o prestigio, una cuestión que adquiere un cariz especial cuando la compañía –y parte del género- que se defiende estaban sostenidos sobre unos pilares inestables.

Un tema espinoso y relacionado con el anterior es el de los jurados y sus valoraciones. Nos ha llamado la atención que el comité de la feria nacional francesa de 1844 prácticamente pasara por alto la presentación oficial del saxofón y que además lo confundiera y/o identificase con clarinete contrabajo. Para mayor inri, la medalla de plata cosechada por el belga en esa cita no fue premiando su (presuntamente) invención más genial, sino por una trompeta con pistones, un bugle y un *clavicor*. Dentro del ámbito que solemos frecuentar (el viento), tuvimos otra de esas ‘extrañezas’ en la exhibición anterior (1839), pero referente a la flauta Boehm. Así, según el grupo de evaluadores, les fue imposible “classer par ordre de mérite” los ejemplares con ese sistema que les habían proporcionado los constructores franceses porque, aducían, eran muy diferentes en embocadura y digitación, y el mismo artista no podía tocarlas todas (*chaque facteur ayant cherché à améliorer la flute de Boehm à sa façon, toutes celles qui nous ont été présentés*

⁴⁶⁰ “Archives Nationales de France, AJ³⁷84, dr. 9, Fonds du Conservatoire, Création et suppression des classes pour élèves militaires”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 117.

⁴⁶¹ Vid. *RGMP*, 3 de noviembre de 1878, 356 o ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Rapport”, s.p. En esta última fuente, el síndico apuntaba como una las causas de la quiebra el hecho de que Adolphe Sax no pudo presentarse a la Exhibición de 1878 y mostrar “le fruit de son travail”, opinión, no obstante, que venía del caído.

⁴⁶² El compositor que había escrito por primera vez música de sinfonía para el saxofón (1844) y aquel que fue amigo personal de Adolphe Sax debía estar gravemente enfermo desde hacía algún tiempo. La prensa recogía una necrológica comentando que este “hombre de corazón, espíritu y ciencia” acababa de morir esa semana a consecuencia de “una asfixia súbita (*étouffement subit*) que había puesto fin a una dolorosa enfermedad”. Vid. *Le Ménestrel*, 22 de diciembre de 1867, 31.

avaient une embouchure et un doigté différents; il a donc été impossible de les faire essayer par le même artiste)⁴⁶³. Apenas se destacó tampoco la adaptación de esa disposición sobre el clarinete que propuso Buffet *jeune*⁴⁶⁴ y que patentaría –con el concurso de Klosé, como ya conocemos⁴⁶⁵– cuatro años más tarde; un desarrollo que todavía utilizamos. Además, se suponía que, según recomendaciones oficiales, esas comisiones debían seguir unos indicadores específicos basados en la utilidad y comercialidad de los productos –el “valor industrial” que decían, por ejemplo, en 1839– para ensalzar o premiar a los empresarios, dejando en un segundo plano la ornamentación u otras ocurrencias más o menos interesantes.

Por supuesto, no somos los primeros que nos preguntamos por las competencias y capacidades de esos examinadores. En realidad, fueron relativamente frecuentes, y si exploramos mismamente la prensa de esa última muestra, nos encontramos con incertidumbres parecidas a las nuestras. Además de denunciar la ‘anomalía’ de las flautas inspiradas en las ideas del inventor muniqués, G-A. Anders –que así se llamaba el periodista– advertía otras “réflexions”, como la falta de circunspección [sic] sobre unas progresiones que él consideraba capitales, a saber, las del piano Lepère, el arpa de M. Challiot y el órgano de Milacor, “que no han cosechado de la comisión elogios ni censuras (*blâme*)”. Igualmente, calificaba de “ridícula” la manera en la que se laurearon los pianos, pues, a fin de que los examinadores no conociesen su autor durante las audiciones, les taparon la placa o el nombre y les proporcionaron un número, una precaución absurda porque todo el mundo sabía a quién pertenecían (*étaient bien reconnaissables par leur extérieur et sans le secours du nom pour quiconque les avait vus à l’exposition*)⁴⁶⁶.

En todo caso, pudiera entenderse en aquellos primeros evaluadores una percepción o modo de acercamiento diferente, pues, recordaremos, la mayoría eran profesores de matemáticas o física –normalmente, del Conservatorio de Artes y Oficios,

⁴⁶³ Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1839. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1839, 362-363.

Como recordaremos –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 119-123 y 203–, aquel diseño y distribución de llaves fue el más exitoso del siglo XIX, extrapolable al resto de aerófonos de madera y aquellos de metal que portaran extensiones digitales, incluido el saxofón que también es deudor.

⁴⁶⁴ “Il expose des clarinettes et des flûtes ordinaires, une clarinette-basse, des flûtes et des petites flûtes dans le genre de celles de Boehm, et une clarinette construite d’après le même système, mais que M. Boehm n’avait pas cherché jusqu’ici à appliquer à la clarinette. Placé au premier rang pour les clarinettes ordinaires, M. Buffet jeune est tout à fait digne, par les efforts qu’il fait pour perfectionner son art, de la médaille de bronze que le jury lui décerne”. Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1839. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1839, 365.

⁴⁶⁵ Vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., nº 13 (2012), 131-137 y Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 122-123 y 154-157.

⁴⁶⁶ Vid. *RGMP*, 11 de agosto de 1839, 303.

Otra las recriminaciones de este autor fue que algunos empresarios volvieron a presentar el mismo producto premiado a otra muestra –caso de Domeny y sus arpas; o las de Beckers y sus pianos a los que irónicamente quería enviar a una “exposition rétrograde” (vid. Id., 9 de junio de 1839, 181). Posteriormente (vid. Id., 9 de junio de 1844, 198) se quejó de que los jueces permitieran a los participantes traer y llevar muestrario continuamente –algunos, incluso, en vísperas de la clausura (*Nous connaissons des facteurs qui arriveront juste avant la clôture*)–; lo cual hacía lógicamente que el catálogo oficial no coincidiera con lo que los viandantes estaban observando y aumentara la confusión (*il est souvent impossible de découvrir le numéro que vous indique le catalogue*).

o de las Academias del *Institut*⁴⁶⁷-, con una aproximación más ‘científica’ que artística⁴⁶⁸. Además, en esas ferias iniciales, las herramientas de música estaban agrupadas con los instrumentos de precisión, un vínculo que provenía del siglo XVIII –si no, de mucho antes, con Pitágoras y otros filósofos griegos hablando de la afinación- donde el arte de los sonidos era entendido y computado matemáticamente.

En oposición a esta última justificación, podría especularse que esos ‘eruditos’ contaron con asesores; aludimos –se recordará-, en 1844 por ejemplo, a Auber, Habeneck y Galay. Mas, conociendo el punto de partida de cada aproximación, no sabemos hasta qué punto los primeros se dejarían dirigir, o si los conocimientos de los segundos en composición y ejecución abarcarían las especificidades de herramientas muy lejanas entre sí, caso un piano y un fagot, entre otras. En todo caso, también lo hemos apuntado, los franceses no eligieron hasta 1849 a un ‘especialista’ (Pierre Érard, constructor de arpas y pianos) entre los miembros de esas comisiones para ofrecer un acercamiento diferente o, por lo menos, complementario.

No obstante, a partir de 1851 ya se cuentan más personas relacionadas con la música en los grupos dictaminadores y así lo prueba la cita internacional de ese año en Londres (8 de 10) y la de París de 1855 (6 de 7). De todas maneras, las críticas siguieron estando ahí e, igualmente, viraron hacia aspectos más ‘apreciativos’, por ejemplo, el hecho de que se ensalzaran a determinadas compañías en base a su peso industrial y no tanto al interés que suscitaban sus productos; o que algunos constructores pasearan feria tras feria su particular “museo ambulante (*musée ambulant*)”⁴⁶⁹. Pero, dejándolas de lado y centrándonos en las valoraciones que esos ‘próceres’ hicieron sobre el saxofón, tenemos que volver señalar la ‘argamasa’ de información y publicidad, haciendo difícil destilar cuáles eran las verdaderas estrategias de Adolphe Sax para sacar adelante ese producto. Buena parte aquellas (generalmente exitosas) apreciaciones –tanto oficiales como oficiosas y periodísticas- ponían el acento en el carácter “sui generis” del instrumento, una cualidad positiva porque le aportaba originalidad, diferenciación y novedad, pero también negativa en otros planos menos perceptibles. Ya hemos denunciado la ‘incoherencia’ de todos aquellos compositores franceses, italianos o de origen germano que pregonaban las bondades de esa herramienta, pero luego no la incluían en sus partituras de orquesta u ópera. En el ámbito temporal que hemos cubierto en este capítulo (1830-1867) solamente contamos 14 participaciones⁴⁷⁰, un número que hasta nos parece casi ‘satisfactorio’. Sin embargo, cuando filtramos, dos de ellas las escribió un belga (*Le château de la Barbe-bleue* y *Le Maître chanteur*, Limnander) y tres un americano (*Santa Claus Symphony*, *Hagar in the Wilderness* y *Dramatic Symphony: The Dying Soldier*, Fry). Del resto, tendríamos que descontar la *L’Africaine* de Meyerbeer que, en todo caso,

⁴⁶⁷ Huelga decir, las *Académies* formaban parte del *Institut*, una sociedad u organización ‘sabia’ y consultiva bajo la protección [sic] del rey, sostenidas con fondos públicos y dependientes del *Ministre de l’Instruction publique*. En aquel momento (ca. 1844), había cinco, a saber, Francesa (*Française*), Letras (*Inscriptions et Belles-Lettres*), Ciencias (*Sciences*), Bellas Artes (*Beaux-Arts*) y Ciencias morales y políticas (*Sciences morales et politiques*) –vid. *Almanach Royal et National pour 1844*. París, 1844, 782-786-, nutriéndose – en nuestro ámbito– para las exposiciones de la tercera.

⁴⁶⁸ Como se recordará, Nicolas Savart, con conocimientos de acústica –y con un mayor protagonismo en el próximo capítulo- y Marloye, *fabricant d’instruments d’acoustique* y de precisión, fueron los dos técnicos encargados de la redacción del informe oficial de las dos ferias nacionales francesas en las que Adolphe Sax se presentó (1844 y 1849).

⁴⁶⁹ Vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*, op. cit., 596-597.

⁴⁷⁰ Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

aceptaría un saxofón si no se contaba con clarinete bajo⁴⁷¹. Las 8 que nos quedan se las reparten Halévy (*Le Juif errant*), Saint-Saëns (*Les Noces de Prométhée*) y Georges Kastner, que cuenta con 6, una cifra interesante, pero posiblemente comprometida con la amistad (y asociación profesional) que este teórico y el dinantés se profesaban.

Por tanto, además los factores que estamos explorando y que están conectados – conservadurismo de los creadores de música o de las personas que producían los espectáculos, ausencia de buenos intérpretes, reticencia interna de los propios miembros del foso orquestal, etc.-, puede haber una causa empírica en la ausencia real de interés. Esta estaría conectada con ese timbre ‘destemplado’ e ‘indefinido’ que escucharon los miembros del jurado de las exposiciones y que haría más complicado (trabajoso) incorporar correctamente la voz del instrumento entre sus pentagramas. Hasta el propio creador de Estrasburgo (Kastner) se delataba en un artículo suyo (“Aperçu historique sur l’instrumentation depuis son origine jusqu’à nos jours”) cuando hablaba de la orquesta y no incluía al saxofón entre los instrumentos de viento que formaban parte de ella, ni sugería su inclusión⁴⁷².

Otro de los agentes que pudieron socavar esa seriedad y fiabilidad fue el hecho de que el saxofón se asociara durante tantos años con productos demasiado exóticos, como el saxhorn *bourdon* o los metales en forma de hidra; cornetas incluidas⁴⁷³. Ese componente fantástico e ilusorio proporcionaba ciertos momentos de publicidad e incluso alabanzas puntuales –eran generalmente muy ‘atractivos’-, pero cuando estos se acababan, quedaba un instrumento (e inversión) ‘perdidos’. Además y pese a que el belga abogase por la utilidad de sus nuevos modelos –por ejemplo, el del trombón de 6 pistones-, la práctica (lo que demandaban los ejecutantes), el presupuesto y la simplicidad solían ganar la batalla y conseguir esa ansiada perennidad⁴⁷⁴.

Una estrategia muy utilizada por el empresario dinantés y la mayoría de sus colegas era la envoltura del producto en una presunta teoría o principio matemático y/o acústico para que le diese autenticidad y credibilidad. Ya hemos comentado anteriormente la inverosímil historia del descubrimiento del saxofón que su autor proporcionó en la patente⁴⁷⁵. Y no dudamos de los conocimientos técnicos y sonoros que hay que tener para construir una herramienta de viento. Pero, en aquellos años, también había mucho de ensayo-error, otro procedimiento que el ‘orgullo’ de los inventores hacía que no se publicitase. Mas, como decíamos, la mayoría de los que solía enarbolar el belga estaban ‘forzados’, eran parciales y obedecían a un claro propósito publicitario. De todas maneras, tenemos todo el tercer capítulo para explorar esas patentes, amén de su sustancialidad y legitimidad.

⁴⁷¹ Vid. DE KEYSER, I.: “Adolphe Sax and the Paris Opéra”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999*. (Bucina: *The Historic Brass Society series*), s.v., nº 6 (2006), 136.

⁴⁷² Vid. *Le Ménestrel*, 2 de noviembre de 1851, 1-2.

⁴⁷³ Vid. YOUNG, P-T.: *The Look of the Music: rare musical instruments 1500-1900*. Seattle/Vancouver, 1980, 31.

⁴⁷⁴ Hoy en día y en el caso de este último instrumento, el modelo abrumadoramente dominante es el que prescinde de cualquier válvula, consiguiendo las alturas con la vara. Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 102-103.

⁴⁷⁵ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 104-105, 140-142 y 164-165; y Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

Para terminar este apartado, podemos concluir con que casi todo se reducía a ese complejo mundo de apariencias; una teatralización en la que ‘competían’ lo viejo y lo nuevo, donde la burguesía se abría paso a codazos –había que vender esa mercancía- con procedimientos y prácticas ‘ambiguas’ o directamente deshonestas. Si hemos empezado este apartado con unas inspiradoras palabras de Édouard Lockroy –ministro francés de Comercio entre 1886-87 y uno de los máximos impulsores de la organización de la Exposición de 1889-, quizá no esté demás balancearlas con las de Constant Pierre. Motivado por la Feria de ese año, este ‘musicólogo’ reflexionaba sobre algunos de los procedimientos menos visibles de aquellos hombres de negocios y sus compañías de instrumentos, tildándolas de “maniobras embaucadoras (*charlatanesques*) y ridículas en las que solo caían los ingenuos (*dont le naïf seul peut être dupe*)”. Además, añadía otros ejercicios como apropiarse de las medallas de aquellos fabricantes a los que se había comprado material (*Comprendre dans le nombre de ses médailles celles des facteurs dont on a acheté le matériel*), calificar como “la más alta recompensa” una simple mención o medalla (*qualifier de la « plus haute récompense » une simple mention ou médaille ou bien*), distinguirse como el único recompensado sin explicar las circunstancias (*se dire seul récompensé en passant sous silence les circonstances qui expliquent le fait et le réduisent à sa juste valeur*), usar equívocos intencionados sobre el sentido de la distinción obtenida (*équivoquer sur le sens de la distinction obtenue*), trampear los informes del jurado (*tronquer les rapports du jury*), adueñarse de una cruz de la Ld’H concedida a otro [socio o empresario absorbido] sin indicar su procedencia (*mentionner une croix de la Légion d’honneur décernée à autrui sans indiquer clairement sa véritable origine*), hacerse llamar suministrador de tal o cual establecimiento cuando no se había proporcionado nada o sí se había hecho, pero antaño y tratándose de uno de los predecesores [de la compañía y] en un ámbito reducido (*s’intituler fournisseur de tel ou tel établissement quand on ne livre pas ou que l’un des prédécesseurs a livré une partie seulement du matériel*), que un determinado instrumento ha sido adoptado por un artista o unas escuela al que ha sido enviado y sobre el que no se tiene noticias al respecto (*affirmer qu’un instrument est adopté par un artiste ou une école lorsque l’on s’est borné à l’envoyer et que l’on n’ignore pas qu’on ne s’en sert point*) o, finalmente, colocar su marca de fábrica a instrumentos que no se han producido en los talleres propios (*vendre certains instruments comme sortant de ses ateliers et y apposer sa marque alors qu’on ne les fabrique pas*). Estas fórmulas le parecían “una estafa censurable de una conciencia poco escrupulosa (*tout cela nous paraît une supercherie coupable qui dénote une conscience peu scrupuleuse*) y, con ironía, saldaba diciendo que “los autores de estas incorrecciones son las gentes más honestas del mundo (*Et dire que les auteurs de ces incorrections sont les plus honnêtes gens du monde. Ô concurrence, que de choses dont tu es responsable*)⁴⁷⁶”.

⁴⁷⁶ Vid. PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889*. París, 1890, 7-8.

Capítulo 3.

Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax.

3.1 Introducción al Capítulo 3.

3.1.1 Retrospectiva.

Como ya se ha adelantado, la invención del saxofón únicamente puede ser entendida dentro de las significativas alteraciones socioeconómicas y políticas que la burguesía llevó a cabo en la mudanza del Antiguo al nuevo Régimen. Las nuevas acciones y codificaciones que esa clase social imprimió a todo el sistema y muy especialmente a la cultura le valieron para hacerse valer como el nuevo grupo social dominante en los Estados occidentales europeos y americanos. La música es uno de los campos donde más y mejor se reflejan esas interesantes renovaciones, no exclusivamente en el ámbito de las formas y estilos de ese lenguaje, sino también en el de la mutabilidad y adaptación de los instrumentos. Dentro de estos últimos, el piano es el paradigma típico con el que se relaciona a la mesocracia –no solo artística, sino también comercialmente-, aunque no debemos olvidar otras herramientas que tuvieron un rol fundamental en el siglo XIX. Por ejemplo, los aerófonos contruidos de metal –y sus perfeccionamientos (válvulas)-vivieron una edad dorada gracias al desarrollo de las técnicas de transformación de la metalurgia y las nuevas posibilidades y mejoras –un salto en la tecnología- del trabajo sobre el latón¹. Sin embargo, el saxofón complementa ese espectro y ofrece una perspectiva histórica muy especial, pues parece confirmarse como el único superviviente de las herramientas artísticas concebidas íntegramente en la Revolución Industrial. El ingenio de Adolphe Sax es algo radical y no meramente sumatorio; aunque, dentro de poco lo veremos, todavía queda que los jueces se pronuncien a ese respecto.

No obstante, casi todos esos inventos, avances y progresiones que surgieron a partir del nuevo Régimen tuvieron una característica común, pues nacieron al amparo administrativo de las patentes o títulos de propiedad sobre una porción de información y/o conocimiento técnico². En realidad, el control de la información y de las ‘destrezas’ no es exclusivo de esa época, pero sí la forma con la que se gestionaban y legislaban esos componentes o capitales intangibles, máxime en un tapete donde la mesocracia es la autoridad económica de facto y domina el espectro gubernamental. Por tanto, esas ideas y el celo con el que se cultivan se convierten en herramientas y fuentes de poder, traspasando los intereses particulares de un sujeto para convertirse en cuestiones que afectan a colectivos de intereses comunes y, en algún caso, al devenir de todo el Estado.

Antes de situarnos en el escenario principal de este capítulo, resulta conveniente una breve retrospectiva histórica y jurisprudencial que nos ayude a llegar con mejor

¹ Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*. Oxford (?), 2018, 119-123 y 137.

² Para adentrarse con buen pie en el vastísimo campo de la teoría económica y los derechos de propiedad, recomendamos SÁIZ, P.: *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid, 1999, 33-47. Como bien apunta el autor, la patente es una forma de derecho de propiedad (intelectual) en donde el perjuicio para ambas partes (sociedad y autor) es el menor, es decir, los dos salen ‘ganando’; a diferencia de otros sistemas donde ese equilibrio resulta sensiblemente dañado, por ejemplo, los de la propiedad comunal, pública o estatal, o la de premios y secreto industrial.

enfoque a la desembocadura del siglo XVIII. Tiempo atrás, ya se había intentado regular las propiedades intelectual e industrial, un asunto tremendamente delicado y complejo. A las particularidades propias de cada uno de los oficios, se sumaban las variantes diatópicas y culturales de los países, los cuales, a su vez, hacían un uso dirigido o estratégico de esas potencialidades.

Remontándonos al primer arbitrio inventivo del que se tiene noticia, sorprende saber que este no fue de orden técnico ni militar, sino que, curiosamente, se trataba de preservar especialidades gastronómicas y culinarias de la colonia griega de Sybaris (ca. siglo V a.C.). Un poco más adelante, el propio Aristóteles comentaba en su *Política I* que algunas villas-Estado acordaban “monopolios” como principio habitual en los negocios. Esas prerrogativas especiales otorgaban derechos exclusivos sobre la venta de bienes comerciables con el objeto evidente de obtener beneficios. Los romanos incluyeron esta palabra helénica como neologismo en su vocabulario jurídico y decretaron sanciones –a veces muy severas- para aquellas concesiones y pactos ilícitos entre mercaderes, artífices u “operadores de los baños”³.

Entrados en el Medievo, seguía vivo el concepto monopolístico como concesión dispensada por la autoridad competente para aprovechar con carácter personal un comercio o ‘industria’. Sin embargo, el régimen feudal y los ejercicios de poder de reyes y nobles introdujeron matices significativos y nuevas formas de control. Estos eran, los privilegios, derechos únicos de explotación limitados en el tiempo y en el espacio, pero según el arbitrio (e intereses) del que los concedía⁴, normalmente el monarca. En toda Europa de norte a sur se hizo habitual esta práctica que afectaba dispares ámbitos de actividades económicas, desde la tintura de prendas de la Inglaterra del siglo XIII o los permisos para crear parte de un edificio importante como la catedral de Florencia durante los siglos XIV-XV. La mayoría de esos contratos eran formalizados con las famosas *lettres patentes* (cartas abiertas o públicas) que conferían a sus titulares una ventaja –fuera del alcance de la ley común- sobre aspectos de prestigio, empleo o monopolio.

La urbanización que se produjo en la baja Edad Media, amén del despegue de la burguesía⁵, hicieron florecer medios y medidas para la protección de productos y su elaboración⁶. Sin embargo, ese reducido espacio de comercio común era más estrecho de lo que cabría esperar, ya que las corporaciones disfrutaban de brevas y cierto peso político. Estas asociaciones de fabricantes estaban enrocadas sobre ellas mismas y su hermetismo les prohibía compartir la información, pues el infractor se arriesgaba a

³ Vid. DE ROOVER, R.: “La teoría del monopolio antes de Adam Smith: una revisión”. *Estudios Públicos*, s.v., n° 25 [verano de] (1987), 171, artículo también disponible a través de Internet en <<https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1646/2809>> (con acceso el 15 de abril de 2019).

⁴ Tenemos tempranas noticias de este tipo de conductas en diversos ámbitos de la actividad económica, a saber, alquiler molinos de viento en la Normandía del siglo XII, fabricación de vestidos “à la manière des flamands, des français et des anglais” en la región de Burdeos durante el siglo XIII o autorización en exclusiva para explotar recursos mineros (siglos XIII a XV). Vid. LAPOINTE, S.: *L’histoire des brevets*. S.I. [Montreal], s.d. [2000], 3, artículo disponible también a través de Internet en <<https://www.lescpi.ca/s/1972>> (con acceso el 20 de enero de 2018).

⁵ Vid., entre otros, PHILIPPE, M.: “L’entreprise médiévale dans tous ses états. Éléments pour une remise en ordre”. *Cahiers d’histoire et de philosophie des sciences (Actes du colloque Artisans, industrie. Nouvelles révolutions du Moyen Âge à nos jours* [Société française d’histoire des sciences et des techniques], s.v., n° 52 (2004), 21-29.

⁶ Vid. LONG, P.-O.: “Invention, Authorship, ‘Intellectual Property,’ and the Origin of Patents: Notes toward a Conceptual History”. *Technology and Culture*, vol. 32, n° 4 (1991), 846-884.

castigos tan severos como el destierro o la muerte en casos sumos⁷. Los más famosos ejemplos de los que todos hemos oído hablar son los vidrieros de Venecia y uno de los tres *Geheimnisse* (secretos) de Gutemberg (*ars artificialiter scribendi*), es decir, la imprenta.

Afortunadamente para la negociación de bienes y servicios, el dinamismo de algunas regiones europeas, en especial la del norte de Italia⁸, vio nacer las primeras normativas ‘justas’ pre-modernas. El Senado de Venecia sacó adelante en 1474 una ley germinal (*La Legge Veneziana Sulle Invenzioni*) con las condiciones de que la invención debía ser nueva –dentro del territorio-, ingeniosa –concepto de la no-evidencia- y útil⁹. Si se conseguía demostrar tales requerimientos en su manufactura, el interesado podía reclamar a las autoridades que le concedieran la licencia de producción y su mercadeo, ambos en exclusiva y por 10 años¹⁰. Este sistema se mantuvo vivo durante casi 300 años y disfrutó de bastante éxito en base al alto número de demandas que se solicitaron, máxime siendo un Estado tan pequeño.

Aquellos aciertos reglamentarios y la bonanza económica de esa zona trasalpina se tradujeron en inversiones y desarrollos técnicos que también traspasaron a la cultura y, significativamente para nosotros, a la música especialmente. Bolonia, Milán, Brescia, Cremona y, por supuesto, Venecia estaban abiertas al comercio terrestre y marítimo no solo occidental, sino también oriental. Esas ciudades recibían grandes obradores en dominios tan variados y estratégicos como la orfebrería, el textil o la imprenta, pero también fueron la cuna de la construcción de instrumentos de arco más prestigiosa de la historia. Los míticos violines, violas o *cellos* de las familias Amati, Guarneri, Ruggeri o Stradivarius se convirtieron en testigos de la Gran Época italiana (siglos XVI y XVII).

Como es bien sabido, el mercantilismo que imperaba entonces hizo que los gobiernos europeos se sintieran obligados a conseguir riquezas y territorios a fin de obtener un balance económico positivo, disminuyendo en lo posible la importación. En esta línea, la monarquía continuó premiando con prebendas, contratos privados y *cartas patentes* a aquellos inventores e ‘ingenieros’ con capacidad de producir bienes que eximieran al reino de comprarlos fuera. El sistema de los privilegios prosperó y se extendió por todo el continente, y con él elementos como la estafa, el favoritismo y la corrupción. No obstante, la lucha de fuerzas económicas y el despertar de los hombres del Renacimiento atestaron un duro golpe a los ‘secretos’ y concesiones regias. Cada vez eran más numerosas las quejas de pensadores, comerciantes y políticos que dudaban de la viabilidad de ese procedimiento discriminatorio. Uno de los mejores ejemplos que llegaron a buen puerto lo encontramos en la pujante Inglaterra de Elizabeth y Jacobo I. La burguesía bretona y pequeños industriales presionaron para que el Gobierno ofreciera

⁷ Vid. BELTRAN, A., CHAUVEAU, S. y GALVEZ-BEHAR, G.: *Des brevets et des marques: une histoire de la propriété industrielle*. París, 2001, 244-245.

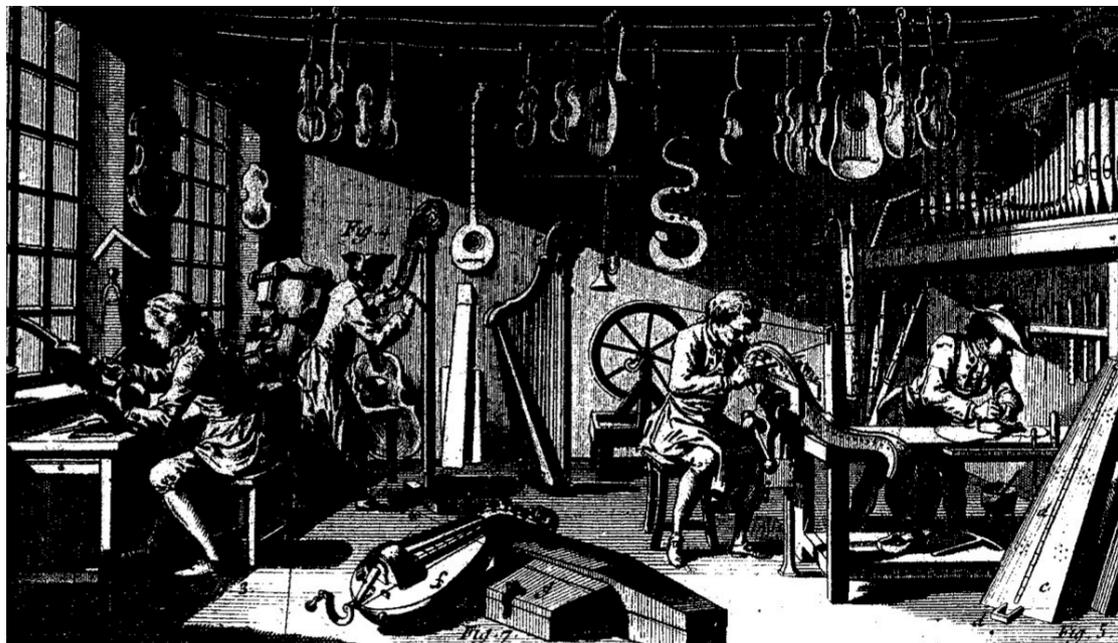
⁸ Vid. HILAIRE-PÉREZ, L.: *L'invention technique au siècle des Lumières*. París, 2000, 39-42.

⁹ Vid. PLASSERAUD, Y. y SAVIGNON, F.: *L'État et l'invention. Histoire des brevets*. París, 1986, 179.

¹⁰ El prestigio y respeto de la Serenísima República y sus leyes en aquella época ha trascendido a la literatura no solo italiana, sino universal. *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare, escrita alrededor de 1594 y ambientada en la misma década, es un magnífico ejemplo de cómo, la ciudad-Estado más poderosa y liberal de Europa, dependía de la credibilidad de sus normativas para que comerciantes e inversionistas siguieran gozando de prosperidad y opulencia. Además de la obra impresa, vid. *El Mercader de Venecia* de William Shakespeare (*William Shakespeare's Merchant of Venice*). RADFORD, M. (Dir.); Brokaw, C., Piette, J., Pook, J., Cowan, M-L. y Navidi, B. (prod.); [Shakespeare, W. y] Radford, M. (guion). UK, 2005, 126 min: son. col.

unas garantías mínimas de competencia y trato, ya que los precios de bienes básicos como el papel, el aceite, el cristal o el vinagre estaban bajo el control despótico de los titulares de esas *patentes*. La cámara de los Lords aprobó en 1624 el *Statute of Monopolies* para corregir esta abusiva situación y minimizar el poder de las corporaciones¹¹.

FIGURA 126: “El taller de un *luthier*”, según aparece en la *Encyclopédie*.



FUENTE: DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J.: *Encyclopédie. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques. Quatrième livraison*. Paris, 1757, [270, plancha XVIII].

Sin embargo, esa ‘frescura’ no se dejó sentir del todo en el ámbito artístico, pues la construcción de herramientas musicales en esa época prerrevolucionaria era propia de pequeños artesanos que solían trabajar solos o con muy pocos ayudantes. La tradición y la transferencia de conocimientos tenían claramente una base experimental y empírica. Apenas han llegado documentos escritos de la organización del trabajo y demás procederes, a excepción de lo que concierne a la fabricación del órgano¹². A pesar de que en el Renacimiento se produjo una expansión de los instrumentos de música y de sus familias, el oficio y sus roles no cambiaron mucho. El acceso seguía siendo la ‘servidumbre’ y aprendizaje dentro de un taller concreto y con unas normas muy estrictas

¹¹ Vid. <<http://www.legislation.gov.uk/aep/Ja1/21/3/contents>> o <https://www.ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/lipa/patents/English_Statute1623.pdf> (con acceso el 10 de diciembre de 2018) y [HILLMAN, H.: “The Labour Theory of Knowledge & Its Corollary: The Knowledge Theory of Capital”], artículo disponible a través de Internet en <<http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Doctoral%20Papers/Labour%20Theory%20of%20Knowledge.htm>> (con acceso el 21 de febrero de 2018).

Sin embargo y como apunta un entendido –vid. SÁIZ, P.: *Invencción, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid, 1999, 62-63-, la normativa inglesa no acabó con determinados abusos y los problemas monopolísticos de aquella época continuaron, ya que la corona seguiría ‘forzando’ la normativa a voluntad y concediendo cartas patentes –a fin de cuentas, privilegios comerciales- a los ‘inventores’ que inauguraban una forma de comercio.

¹² Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 171-173 y GÉTREAU, F.: “Entre l’oral et l’écrit: pratique, transmission et théorie du métier de facteur d’instruments de musique”. *Ethnologie Française*, 26, nº 3 (1996), 508-509.

de comportamiento¹³. La endogamia profesional que caracterizaba a estas asociaciones o gremios continuó vigente durante todo el Antiguo Régimen en el conjunto de Europa¹⁴. En Francia, por ejemplo, eran famosos los constructores de instrumentos de París, pero también los ebanistas de Toulouse o la menestrala (oficios mecánicos) de Rouen. Toda la comarca alemana de Núremberg –lugar donde nació el clarinete- era importante no solo por la creación de aerófonos en madera, sino por su orfebrería; lo mismo que Amberes (Holanda) con la pintura o los clavecines, en el caso de la música¹⁵. Sin embargo, las fuentes siguieron siendo muy poco generosas en lo relativo a estos oficios especializados. Tenemos que trasladarnos hasta el siglo XVIII para obtener algo de luz en la *Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios* (1751-1772) de Denis Diderot y Jean d’Alembert donde están representados algunos instrumentos, diseños de los oficios y sus herramientas –vid. Figura 126-.

Virando nuestro discurso hacia la Francia prerrevolucionaria, es conveniente recordar la ‘importación’ de trabajadores italianos desde el siglo XVI, pues el país trasalpino iba por delante en algunos dominios técnicos, artesanales y textiles. A cambio, esos emigrantes disfrutaban de ciertas ventajas –naturalizaciones¹⁶, recompensas económicas, premios, exenciones de impuestos, competencia reducida o nula, tarifas reguladas, distinción con la marca real, etc.- para que las nuevas ‘industrias’ se instalaran en el Hexágono. Además, este tipo de prebendas y ventajas fiscales no solo servían para atraer mano de obra cualificada, sino también para controlar parte del flujo migratorio y el asentamiento de habitantes en el territorio nacional.

Después de las guerras de religión de aquel último siglo, los Borbones se reafirmaron en el poder mediante un complejo (y oneroso) dispositivo administrativo y cultural. Los intereses económicos pasaban por la exportación de productos elaborados (control de la calidad y, por tanto, comercio del lujo) y la limitación de las importaciones. Además, la batería legal intentaría presionar a los gremios, los cuales seguían gozando de influencia política y mando en el comercio de bienes y servicios. Uno de esos documentos que intentaron erosionar a las rocosas corporaciones o *jurandes* fue el *Règlement général pour dresser [amaestrar o aleccionar] les manufactures en ce Royaume* (1596) de B. Laffemas¹⁷.

Sin embargo, aquellas medidas apenas se dejaron sentir en el siglo siguiente, sino que, al contrario, el corsé administrativo del reino se estrecharía aun más. De todos conocido, el Colbertismo dotaba a la autoridad estatal de un poder ejecutivo supremo y, por consiguiente, con el derecho a otorgar monopolios y privilegios a voluntad. Evidentemente, esta doctrina económica y política hizo que cuantiosos beneficios revirtieran en la propia Casa Real. Sin embargo, también es muy interesante cómo ese dispositivo afectó a las artes y a la música, pues nunca hasta ese momento se prestaría tal

¹³ Vid. *El violín rojo (The red violin)*. GIRARD, J. (Dir.); Fichman, N. (prod.); McKellar, D. y Guirard, F. (guion). Canadá, 1998, 124 min: son. col., un ejemplo audiovisual extraordinario.

¹⁴ Vid. BELFANTI, C-M.: “Corporations et brevets: les deux faces du progrès technique dans une économie préindustrielle. (Italie du Nord, XVI-XVIII siècles)”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. y GARÇON, A-F. (Ed.)] *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer au regard de l’histoire*. París, 2003, 59-76.

¹⁵ Vid. LESURE, F.: “La facture instrumentale à Paris au seizième siècle”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 7 (1954), 17.

¹⁶ El mundo de la música no sería una excepción, y compositores como Jean-Baptiste Lully (Giovanni-Batista Lulli) o George-Frideric Haendel (Georg-Friedrich Händel) son solo dos ejemplos representativos de cómo los artistas adaptaban sus apellidos al país que les daba de comer.

¹⁷ Vid. HILAIRE-PÉREZ, L.: *L’invention technique*, op. cit., 47-50.

atención a la cultura y sus propiedades divulgativas y legitimadoras. Primeramente, las Academias fueron férreamente reorganizadas –lo cual, seguía minando el poder de las corporaciones- y la vida teatral de París totalmente intervenida¹⁸. Además, el ministro de Luis XIV sabía que un asunto tan importante como el de la ópera no podía dejarse al margen de la regulación y concedió en 1669 al ‘abate’ Pierre Perrin (Lyon 1620-París 1675) un monopolio –el primero- para este tipo de representaciones¹⁹. Este personaje se arruinó tres años más tarde debido a su pésima gestión y la de sus asociados –el marqués de Sourdéac y Champeron- y vendió su exclusiva a Jean-Baptiste Lully (1632-1687)²⁰. Este último creador, que además contaba desde hacía tiempo con el beneplácito del soberano, recibió unos poderes y ventajas que no se han vuelto a ver en la historia de la música. Además de gestionar la máxima institución estatal artística²¹, se le concedió, a perpetuidad, el derecho de representar ópera con unas inmejorables condiciones, pues los otros compositores solo podrían contar con dos violines y un par de cantantes, paupérrima plantilla para la representación del teatro cantado. Gracias a este privilegio, Lully se convirtió en el compositor más influyente del país, al que se le encomendó crear un aparato de exaltación regia (Luis XIV) y singularidad francesa que posteriormente Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ‘heredaría’ para Luis XV²².

Entrado el siglo XVIII, se volvieron a escuchar voces de protesta por la corrupción existente y el inmovilismo gubernamental, descontentos a los que habría que sumar la impermeabilidad de las corporaciones que resistían envites y ataques. Los ilustrados calificaban de vergonzosa la política económica y criticaban los privilegios exclusivos y otros monopolios, sobre todo en productos de primera necesidad. Con semejantes razones de peso, se presionó a las autoridades centrales para que crearan un órgano gestor que dirimiese esos espinosos asuntos y regulase la compraventa de mercancías. El *Bureau de Commerce* se fundó en 1722 para mediar entre aquellos actores, pero resultó ineficaz y más bien una distracción e ilusión administrativa, pues el soberano seguía teniendo la última palabra. Además, los hombres con oficios corrientes y pequeños comerciantes apenas se interesaban por aquellas farragosas transacciones y solo los trabajos del lujo eran tenidos en cuenta²³. Un poco más adelante (1762), se estableció un texto fundador *concernant les privilèges en faire de commerce* que pretendía poner límites a los privilegios, algunos de los cuales habían llegado a ser vitalicios –caso de Lully en la

¹⁸ Vid. ISHERWOOD, R-M.: “The Centralization of Music in the Reign of Louis XIV”. *French Historical Studies*, vol. 6, nº 2 (1969), 156-171.

¹⁹ Para conocer íntegro el texto de esa *lettre patente* real fechada el 28 junio 1669 y válida por 12 años, vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d’instruments de musique sous l’Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, 1949, 92-93.

²⁰ Vid. JOHNSON, V.: *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime*. Londres, 2008, 98-118 y LURINE, L.: *Les rues de Paris*, tomo 1. París, 1844, 373-375.

²¹ Vid. DEPAMBOURTARRIDE, L.: “La création de l’Académie royale de Musique. Théorie et pratique de l’absolutisme français”, en [DUFOUR, H. Y FAUQUET, J-M. (Dirs.)] *La musique et le pouvoir*. París, 1987, 33-35.

²² Vid. PIÑEIRO, J.: “La música como elemento de análisis histórico: el barroco y el clasicismo en la crisis del Antiguo Régimen”. *Aula-Historia Social*, s.v., nº 17 (2006), 58-59.

Para conocer mejor el impresionante universo musical que se creó en torno a Lully (instituciones artísticas, ópera italiana, ballets, comedias, fiestas, música religiosa, la Academia de Música, su *troupe*, vinculación con constructores de instrumentos, etc.) recomendamos la publicación que apareció el año del tricentenario de la muerte del compositor –Lully, *Musicien Soleil*. Versailles, 1987- y que capitaneó la ADIAM78 (Association Départementale d’Information et d’Action Musicales des Yvelines) y el Conservatorio de París en 1987 con el concurso de varios autores especialistas.

²³ Vid. COQUERY, N.: “Mode, commerce, innovation: la boutique parisienne au XVIII siècle. Aperçu sur les stratégies de séduction des marchands parisiens de luxe et de demi-luxe”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. y GARÇON, A-F (Ed.)] *Les chemins de la nouveauté*, op. cit., 187-206.

música- o sucesorios. Sin embargo, la recepción de las nuevas invenciones dependía de numerosas cámaras, con lo que otra vez el aparato burocrático desanimó a muchos emprendedores.

Otra lectura ‘paralela’ y significativa del asunto muestra cómo los privilegios de la pre-modernidad sirvieron para asentar el nacimiento de una industria importante mediante las citadas prerrogativas del gobierno absoluto, pues rara vez existían acuerdos con aquel Estado donde la tecnología era oriunda. Francia introdujo en su territorio ‘industrias’ tan valiosas como las de la primera máquina de vapor de Watt, tipografías especiales o decisivos desarrollos tecnológicos para la Revolución Industrial como fueron la maquinaria telar de Arkwright y el *flying shuttle* de John Kay a base de exclusivas²⁴. Además de estos últimos ejemplos, tenemos el de Saint-Gobain, compañía beneficiaria del monopolio (1688) para fabricar espejos y vidrieras mediante el ‘nuevo’ procedimiento de *la coulée du verre en table*, que era en realidad una de las técnicas que se empleaban hacía tiempo en la Serenísima República, lo que significó la desaparición de Venecia como actor significativo en ese campo²⁵.

La Revolución francesa eliminó los privilegios feudales y las corporaciones recibieron un duro golpe (*décret d’Allarde* del 2 y 17 de marzo de 1791)²⁶, pues tendrían que adaptarse o mudar al nuevo modelo industrial capitalista basado en la libre competencia. Además, otra regla importante –apodada *Le Chapelier* (14 de junio de 1791)²⁷- reforzaba la línea económica señalada²⁸ y definió el estatus de empleado, prohibiéndole, no obstante, el derecho asociativo y de huelga, situaciones que retomaremos en el siguiente capítulo en relación específica a los instrumentos de música. Se abría una compleja vía jurídica –máxime en aquellos momentos de tanta agresividad y crispación- que debía dar gusto a los que no querían que se repitiese la corrupción y el favoritismo, y a quienes confiaban que sus invenciones fueran protegidas por un sistema justo. La síntesis fue apadrinada por el *chevalier* de Boufflers (1738-1815), diputado por la nobleza en los Estados Generales, uno de los máximos artífices de este singular ejercicio de alquimia legislativa que, sin embargo, no consiguió salvar ciertas contradicciones. La Asamblea gala aprobó la primera (1791) de las que se conocen como las leyes mayores –la segunda es de 1844- en materia de propiedad intelectual e industrial, unos códigos que retomaremos en breve.

Estos dos preceptos continuaron durante todo el siglo XIX y afectaron no solo al saxofón, sino también al resto de las herramientas artísticas en Francia. El primero de ellos atravesó la Revolución, el Imperio, la Restauración y la Monarquía de Julio, y sirvió como referencia a aquellos países vecinos que Francia inspiró u ocupó²⁹; por ejemplo,

²⁴ Vid. BALDÓ, M.: *La Revolución Industrial*. Madrid, 1993, 106-107 y HILAIRE-PÉREZ, L. y VERNA, C.: *Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era. New Approaches and Methodological Issues*. S.I., 2006, 594.

²⁵ Vid. BELTRAN, A., CHAUVEAU, S. y GALVEZ-BEHAR, G.: *Des brevets*, op. cit., 5-6.

²⁶ Para conocer la redacción original, vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d’état*, tomo 2. París, 1834, 230-234.

²⁷ Vid. <<https://institutions-professionnelles.fr/reperes/documents/119-1791-la-loi-le-chapelier-interdit-les-corporations>> (con acceso el 12 de mayo de 2019).

²⁸ Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d’instruments*, op. cit., 195-199.

²⁹ España no fue una excepción, pues la primera ley sobre patentes que conoció la península ibérica la promulgó José Bonaparte (Real decreto de 16 de septiembre de 1811), tratándose prácticamente de un calco de la francesa de 1791. Vid. SÁIZ, P.: *Propiedad industrial y revolución liberal. Historia del sistema español de patentes (1759-1929)*. Madrid, 1995, 54-60. Para conocer su redacción exacta, vid. Id.: *Legislación histórica sobre propiedad industrial. España (1759-1929)*. Madrid, 1996, 50-52.

Bélgica, el país natal de Adolphe Sax y en el que registró 9 patentes, entre ellas la de su importante clarinete bajo (1838) y otra del saxofón (1850)³⁰. Antes de sumergirnos en ese aparato legal, merece la pena trasladarnos momentáneamente a territorio valón y repasar mejor esas raíces biográficas y procedimentales en las que ya se empieza a percibir el ambicioso carácter que el inventor exhibiría posteriormente en París.

3.1.2 *Putter-outs.*

La última décadas del siglo XVIII fue testigo de la aparición de una figura clave y altamente influyente para Adolphe Sax, que no es otra que la de su padre, Charles-Joseph (Dinant-Bélgica, 1 de febrero de 1790; París-Francia, 26 de abril de 1865), al que ya conocemos de capítulos previos. Sin embargo, todavía no lo habíamos señalado como uno de los paradigmas más tempranos e interesantes de la transición hacia la sociedad de clases o industrial en el sector de los oficios artísticos. La música estaba convirtiéndose en un negocio y progresivamente iba siendo posible vivir del ejercicio libre de esa ocupación laboral tan ‘especial’. Los conciertos oportunistas y mal pagados en bailes o mascaradas de palacio quedaron atrás. El ejecutante se revalorizó, pasando de ser un siervo de la corte –un mayordomo o un jardinero estaban en la misma posición- a convertirse en un profesional³¹. El patronazgo tampoco era una buena opción, pues las iglesias y cortes importantes de Europa ya no podían acarrear con los numerosos y continuos gastos de los compositores y agrupaciones que antaño mantenían. Parte de la solución fue el éxito ante el gran público que a partir de entonces pagaría por asistir a esos conciertos y representaciones operísticas en las que, simbólicamente y no por casualidad, se escenificaba el triunfo de la burguesía. Entre tanto, los fabricantes de instrumentos se encontraron un jugoso filón económico, a la par que la industrialización se expandía y con ella sus ventajas y posibilidades.

Como es bien sabido, los nuevos métodos de producción agrícola tuvieron un papel previo fundamental, ya que posibilitaron el desplazamiento de una parte de las masas campesinas a las ciudades. Además, en los años buenos se solía reinvertir el dinero de los excedentes en el propio laboreo e industria³². Así, Charles-Joseph trasladó su residencia desde el modesto pueblo de Dinant (mundo rural) a la ciudad tentacular de Bruselas.

El algodón fue el sector palanca que provocó ese crecimiento y progreso técnico continuo (Hargreaves, Auxwright y Crompton), amén de la creación de puestos de trabajo en los nacientes centros fabriles. El padre de Adolphe Sax fue mecánico en una de esas fábricas –concretamente en la de Bauwens, en Gante³³-, ascendiendo rápidamente gracias a ese espíritu de empuje decimonónico. Los pequeños talleres se podían convertir en fábricas y estas en grandes factorías. La construcción de instrumentos no sería una excepción, ya que los Sax pasaron de trabajar literalmente solos y con sus propias manos

³⁰ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

³¹ Vid. EINSTEIN, A.: *La música en la época romántica*. Madrid, 2000, 23-26.

³² Vid. BERG, M.: *La era de las manufacturas*. Barcelona, 1987, 107 y 195-198.

³³ Liévin Bauwens –de quien se especula que sacó su ‘tecnología’ de forma oculta desde Gran Bretaña- instaló su primera fábrica de artículos de algodón en 1800 en Passy, cerca de París, y al año siguiente estableció una segunda en Gante. Un lustro más tarde, ya había 10 establecimientos más en los alrededores de esta ciudad –la mayoría propiedad de Bauwens- dedicados a esa manufactura. Vid. POLLARD, S.: *La conquista pacífica*. Zaragoza, 1991, 118.

a tener que contratar a numerosos obreros y utilizar las herramientas y máquinas ‘modernas’.

El desarrollo de la industria siderúrgica fue otro generador de los cambios que se estaban produciendo, pues con el consumo de hulla y producción de hierro se conseguían medir los niveles de industrialización de un país o región. Quizá Dinant fue una ciudad favorecida en este sentido, pues desde el siglo XI disfrutaba de una floreciente producción y manufactura del cobre y del latón³⁴.

No obstante, debemos tener claro que aquellas transformaciones no fueron súbitas, sino progresivas y persistentes, a la par que afectaban a los ámbitos personales y profesionales de sus protagonistas. Gracias al trabajo y a esa nueva estructura abierta y dinámica, cualquier hombre con capacidad podía acceder –al menos durante un tiempo– a un cometido de responsabilidad y ganar bastante dinero. Las diferencias no solo de fortuna, sino también de cultura, hacían ascender –o descender– en el escalafón social. Charles-Joseph Sax se rodeó del más alto colectivo de su época, así como de los círculos empresariales y políticos más importantes. El propio rey de los Países Bajos, Guillermo I, le nombró fabricante de instrumentos de la Corte (*Fabricsan [sic] de la Cour*)³⁵, distinción que ostentó hasta la independencia de Bélgica en 1830. Sin embargo, 25 años después y en bancarota, emigró al abrigo de su hijo Adolphe a París. Este último también conoció a la flor y nata de la sociedad de su época. Reyes, generales, compositores, influyentes periodistas, directores e incluso el propio emperador Napoleón III departieron con el inventor de Wallonia. Pero, como su padre, también sufrió varias veces el latigazo de las quiebras (1852, 1873 y 1877) de las que apenas pudo –o supo– recuperarse, derrumbándose definitivamente con la tercera. Ambos personajes llegaron a ser considerados los mejores fabricantes de instrumentos del continente³⁶, monopolizando el sector de los instrumentos de viento-metal durante una franja de tiempo. El creador del saxofón tuvo en jaque a los hostiles –y numerosos– fabricantes que por entonces contaba la capital francesa, situación que comentaremos más adelante y que acabó por desgastarle.

³⁴ Vid., entre otras, <<http://www.dinant.be/en/inheritance/specialities/the-dinanderie>> y <<http://www.laitonmosan.org/>> (con acceso el 26 de agosto de 2018).

³⁵ Vid. *Almanach Royal de la Cour, des Provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles pour l'an 1819*. Bruselas, 1819, 489; o *Koninklijk Muziekinstrumentenmaker van der Nerderland* (Real fabricante de la Corte de los Países Bajos) en holandés, según otra fuente. Vid. JANSEN, W.: *The bassoon. Its history, construction, makers, players and music*, vol. 1. Buren, 1978, 474.

Para conocer la trayectoria de Charles-Joseph en la capital de Bélgica, vid. RASPÉ, P.: “Les ateliers de Charles-Joseph Sax à Bruxelles (1816–1852)”. *Cahiers Bruxellois. Archives de la Ville de Bruxelles XLV*, s.v., s.n. (2013), 191-207.

³⁶ Como se recordará del anterior apartado –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867)*, 208 y FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l'Exposition des produits de l'industrie en 1835*. Bruselas, 1836, 171-172-, los informadores de la Exposición de productos de la industria belga de 1835 aseguraban que Charles-Joseph era el primer fabricante de instrumentos de viento en Europa y que tenía en mente emplear a 250 obreros y utilizar una máquina de vapor en su fábrica: “M. Sax est, sans contestation, le premier facteur d'instrumens [sic] à vent de l'Europe. Il fabrique des instrumens de tout genre avec une supériorité incontestable, quant à la bonté et quant à l'élégance des formes et à la richesse des ornemens [sic]. (...) Il prépare un grand établissement où deux cent cinquante ouvriers seront employés continuellement; une machine à vapeur imprimera le mouvement aux forges, laminoirs, tours, etc.”.

Cinco años más tarde, el propio François-Joseph Fétis declaraba que sus “ateliers, les plus vastes et les plus populeux qui existent en Europe, renferment une multitude d'inventions et de machines”. Vid. *RGMP*, 7 de enero de 1841, 10.

Los Sax formaron parte de aquel tejido de manufacturas artesanales rurales³⁷, normalmente del sector textil o de los metales, y dedicadas al comercio de pequeños objetos en los pueblos de alrededor. Este pequeño mercado suponía un acicate importante para el crecimiento económico de la zona, pues conseguían que naciera industria en terreno netamente agrario y provocaban primigenios desarrollos técnicos e iniciativas empresariales. Según el director del Conservatorio de Bruselas (Fétis), Charles-Joseph había estudiado arquitectura “desde su infancia”³⁸, pero además era carpintero y ebanista –*menuisier et ébéniste*, según consta en el certificado de nacimiento (1814) de su hijo Adolphe³⁹-, y también, como hemos comentado, había trabajado de mecánico en una fábrica. Todo ese ‘bagaje’ abonó su inclinación autodidacta como constructor de instrumentos y seguramente le proporcionó las herramientas intelectuales para volcarse en ese oficio. Ya lo hemos apuntado anteriormente⁴⁰, pero no está demás recordar que una de las aficiones de juventud fue la de tocar el serpentón en una banda (*Société d’harmonie*). Sin embargo –y supuestamente-, el joven músico no tenía dinero para comprarse tal instrumento, con lo que un amateur le prestó un ejemplar de Bauduin [sic] y Charles-Joseph lo utilizó de modelo para construirse uno propio mejorado⁴¹. Si este hecho es cierto y no está magnificado, la experiencia fue tan positiva que desembocó posteriormente en la actividad profesional que le daría sustento el resto de su vida.

Aquellos ‘pioneros’ industriales o *putter-outs* valones se caracterizaron por su fuerza de voluntad y apuestas firmes en el proyecto industrial de su territorio. Aunque no tenían un *background* o formación sólida, iban encontrando soluciones prácticas a partir de un fondo de experiencias anteriores⁴². Estas conductas solían llevar un importantísimo e interesante germen de acción romántica que no solo se daría en Charles-Joseph Sax, sino también y de forma mucho más espectacular en su hijo Adolphe. Así empezó todo, desde una base rural, en un taller doméstico –que normalmente era el propio domicilio del sujeto-, con tecnología semi-artesanal y bases autodidactas, y por supuesto, a pequeña escala.

Bélgica supo aprovechar su estratégica ubicación territorial entre los dos focos ideológicos más importantes que estaban cambiando la historia en ese momento. Por un lado, Inglaterra era la máxima expresión de la Revolución Industrial⁴³ y el modelo de cambio hacia el régimen capitalista clásico⁴⁴. Por otro, el arquetipo unificador francés no solo ofrecía los valores revolucionarios, sino también una asociación económica y cultural mutuamente provechosa. Más adelante y a partir de los designios del Congreso de Viena, los Países Bajos del Norte y del Sur se fusionaron (1815) y fueron regidos por un monarca holandés, gran empresario –uno de sus moteles era “el Rey Mercader”-, pero

³⁷ Vid. LANDES, D-S. et al.: *La revolución industrial*. Barcelona, 1988, 12.

³⁸ Vid. FÉTIS, F-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 7. París, 1867, 411. No sabemos hasta qué punto este dato puede ser cierto –ahondando en una clara versión panegirista del personaje-, pues el musicólogo apuntaba también había concluido a los 13 años de edad los estudios de esa profesión (*à treize ans, il avait achevé son cours de cette science, et savait dessiner un plan comme aurait pu le faire un artiste beaucoup âgé*).

³⁹ Vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 29 y 259.

⁴⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 104.

⁴¹ Vid. FÉTIS, F-J.: *Biographie universelle*, op. cit., tomo 7, 411-412.

⁴² Vid. SOMBART, W.: *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid, 1977, 64-65 y 112-113; y RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985, 152-153.

⁴³ Vid. BRULAND, K.: “New Technologies and the Industrial Revolution: some unresolved issues”, en [COQUERY, N. (Ed.)] *Artisans, industrie. Nouvelles révolutions du Moyen âge à nos jours*. Lyon, 2004, 55-68.

⁴⁴ Vid. LANDES, D-S. et al.: *La revolución*, op. cit., 77.

torpe políticamente. Bruselas fue la ciudad más favorecida, pues concentraba las potencialidades de crecimiento a modo de región ‘polarizante’. Esta capital tenía los principales mecanismos de control (el rey, los políticos, los altos funcionarios, los financieros, etc.) y decidía las reglas de actuación territorial (relaciones, informaciones, contactos, coaliciones, alianzas, etc.).

Como ya hemos comentado, Charles-Joseph Sax se trasladó allí desde Dinant en 1815 para probar fortuna en la construcción y perfeccionamiento de instrumentos musicales. Recién casado en 1813 con Marie-Joseph Masson y con su primogénito de apenas un año (Adolphe), logró hacerse un hueco en el mundillo de la creación y perfeccionamiento de esa actividad profesional. Seis cambios de domicilio entre 1815 y 1851 pueden ser indicadores de aquella bonanza y expansión del negocio, pues empezó creando y mejorando aerófonos de madera (flautas, serpentones, clarinetes y fagotes); posteriormente pasó a los de metal, e incluso se atrevió con los instrumentos de arco y los pianos. Los premios y distinciones no tardaron en llegar –por ejemplo, recuérdese, en la Exposición de belga de 1835⁴⁵- y obtuvo un contrato (1819) casi en exclusiva para abastecer las bandas de los regimientos militares del reino⁴⁶.

Aparte de esa ambición, Adolphe heredó de su padre la costumbre de vincular a los hijos con la fábrica, una característica habitual en este tipo de negocios⁴⁷ hasta el punto de que la familia solía vivir dentro del recinto o al lado de sus instalaciones. Evidentemente, esta conducta estaba orientada a que los niños se criaran entre el ambiente del trabajo⁴⁸, empapándose de esas destrezas y con el tiempo se produjera la sucesión⁴⁹. En esta conducta de integración de los componentes del clan en la gestión del negocio encontramos vestigios de la organización de los modos de producción del Antiguo Régimen, cuando campesinos o artesanos sumaban los esfuerzos de todos los miembros de la unidad familiar en la misma actividad económica.

El despegue de los banqueros neerlandeses y los préstamos que los ministerios otorgaban fueron otra ayuda para que estas fábricas emergieran. Charles-Joseph disfrutó al menos dos veces (1827 y 1829) de este tipo de subvenciones –10.000 y 4.000 florines respectivamente-, cuando su fábrica ya contaba (supuestamente) con unos 80 empleados⁵⁰. Sin embargo, el estallido de 1830 frenó la factura instrumental del dinantés, reanudándose tres años más tarde con el nuevo gobierno que, como ya se ha comentado, también contó con él para vestir de instrumentos a las diferentes bandas y fanfarrias castrenses (vid. Figura 127). Además, los políticos de Bruselas le siguieron siendo favorables y consiguió nuevas condecoraciones a nivel nacional (Caballero de la Orden

⁴⁵ Vid. BRIAVOINNE, N.: *De l'industrie en Belgique: causes de décadence et de prospérité: la situation actuelle*. Bruselas, 1839, 424-425.

⁴⁶ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle*, tomo 7, op. cit., 412.

⁴⁷ Además estos obradores dinanteses, otras importantes marcas francesas cedieron el negocio a un hijo u otro relativo, caso de los Buffet, Godefroy, Boileau, Triébert, Lefèvre, Savary, Winnen, Adler, Thibouville, Raoux, Courtois, Labbaye, Guichard, Halary, Belorgey, etc., por citar solo algunas de los vientos. Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 301.

⁴⁸ Cuatro de los 11 hijos de Charles-Joseph Sax se dedicaron a la factura instrumental, un porcentaje poco elevado si no fuera porque en 1853 ya habían muerto 7 de sus descendientes.

⁴⁹ Según un autor de referencia que no apunta la fuente exacta –vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 348-, Adolphe fue el encargado responsable (*contremaître*) de su padre desde 1835 hasta que se fue definitivamente a París (1842).

⁵⁰ Vid. “*De l'Emploi du Fonds de l'Industrie sous le Gouvernement précédent*, Bruxelles, 1834, p. 10”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 33.

de Leopoldo en 1836), cometidos relevantes (jurado de la Exposición Nacional de Bruselas de 1847), apoyo administrativo, etc.

FIGURA 127: Clarinete (izquierda) y detalle de la campana (derecha) de un clarinete ‘especial’ –un *instrument d’honneur* [sic]- fabricado por Charles-Joseph Sax y encargado por el gobierno belga para ser ofrecido (1833) en agradecimiento a Jean-Valentin Bender⁵¹.



FUENTE: Instrumento original perteneciente al BE-Brux-MIM.

⁵¹ Además de conectar a Charles-Joseph Sax con la nueva administración, este ejemplar es interesante porque aúna otros puntos interesantes de nuestro análisis basados en esas redes de influencia por las que se movía el dinero. Ya lo conocemos del anterior capítulo, pero si seguimos tirando del hilo del destinatario de ese instrumento, descubrimos que fue un músico militar muy bien relacionado con la cúpula cultural (François-Joseph Fétis) y política –el rey le encargaría (1832) la creación de la formación artística de los *Guides* [belgas]- de ese país. Jean-Valentin Bender también daba lecciones de clarinete a un Adolphe Sax que ya tenía 19 años en ese momento (1833) y que pronto despuntaría en la construcción. Muy probablemente, aquel director introdujo los primeros aerófonos (clarinetes) de Adolphe Sax en el ámbito armado y en otros foros civiles sobre los que tenía influencia –la banda de la *Société Philharmonique*, creada en 1836 en Bruselas, por ejemplo-; o, directamente, los exaltó en las exposiciones nacionales cuando fue jurado (1841). Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle*, tomo 7, op. cit., 413; COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París, 1860, 6; JACOBS, E.: *Nomenclature des Sociétés musicales de la Belgique*. Amberes, 1853, 16 y 135; *Rapports du Jury et documents de l'Exposition de l'Industrie belge en 1841*. Bruselas, 1842, 288 y 297; WANGERMÉE, R.: *François-Joseph Fétis. Musicologue et compositeur*. Bruselas, 1950, 188-302 y <<http://www.mim.be/valentin-bender%E2%80%99s-sax-clarinet>> (con acceso el 12 enero de 2020). Posteriormente a aquella fecha, todo apunta a que, junto con el director del Conservatorio de Bruselas (Fétis), seguiría haciendo lo posible por secundar a su ex-alumno y copiar de metales las bandas del pequeño reino vecino.

3.1.3 Leyes y propiedad industrial.

Todo aquel ‘optimismo’ del que los Sax se embriagaron⁵² no hubiera sido posible sin un sistema que protegiese sus patentes que, en el caso del padre sumarían 12. Antes de dedicar unos breves párrafos a exponer lo más sustancial de la normativa que regía aquellos importantes documentos, merece conocerse que el Reino de los Países Bajos fue el sexto Estado europeo –detrás de Inglaterra, Francia, Austria, Rusia y Prusia- en otorgarse una ley que rigiera la propiedad intelectual e industrial. Concretamente, el *Décret* del 25 de enero de 1817 –completado por su regulación de la misma fecha- fue aprobado para garantizar privilegios exclusivos sobre invenciones y mejoras en objetos de arte o industria, aunque se le sumaron unas mínimas especificaciones de otro edicto del 17 de agosto de 1827⁵³. Después de la independencia (1830), Bélgica siguió obedeciendo ese reglamento que, no obstante, continuó siendo común para ambos países. Más adelante, los valones y flamencos cambiaron de precepto en 1854, y Holanda derogó el antiguo, quedándose sin ninguno 15 años más tarde⁵⁴.

Aquella primera ley reconocía tres tipos de patentes (invención, importación y mejora), pero el Gobierno no se hacía responsable en cuanto la prioridad o mérito⁵⁵ – aspecto sumamente interesante que explicaremos más adelante en relación con la normativa gala-, por lo que solo actuaba de intermediario (y, obviamente, concedente). Sin embargo, se estableció un examen previo –frente al Comisario General de Instrucción, Artes y Ciencias o el Real Instituto de los Países Bajos- antes de que el documento de propiedad fuera validado⁵⁶. Las tasas eran bastante caras, ascendiendo a 150 florines por cinco años, 300 o 400 de esas monedas posibilitaban 10 anualidades, y el margen de 600 a 750 florines permitían 15, aunque los títulos traídos del exterior perecerían en base a la referencia originaria⁵⁷. Aunque es difícil dimensionar estas cantidades, podemos convenir que un florín equivalía a dos francos belgas (o franceses, pues básicamente valían lo mismo). Por tener un poco más de información, quizá resulte útil saber que el viaje de Londres a Gante valdría unos 46fr, un asiento en una diligencia desde Róterdam hasta Amberes (100km aproximadamente) saldría por poco más de 9 florines, aunque podríamos alquilar un coche de caballos particular (*cabriolet*) a razón de dos florines la milla. Dormir y disfrutar de las viandas de Bruselas no debería exceder de los 6fr diarios, aunque si quisiéramos más comodidades o mayor cantidad de comida, regada con un poco más de vino deberíamos aumentar nuestro presupuesto⁵⁸.

⁵² Como ya hemos apuntado varias veces, los periodistas de la feria de nacional belga de 1835 apuntaron que Charles-Joseph preparaba “un gran establecimiento donde 250 obreros serían empleados continuamente, [y donde] una máquina de vapor imprimiría el movimiento de las forjas (*forges*), lamineras (*laminoirs*), tornos (*tours*), etc.”. Vid. FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS [B.]: *La Belgique industrielle*, op. cit., 171-172.

⁵³ Vid. KINGSLEY, J-L.: *Laws and practice of all nations and governments relating to patents for inventions*. NY, 1848, 116.

⁵⁴ Vid. ABBOTT, B-V.: *The patent laws of all nations*. Washington, 1886, 392 y WHITMAN, Ch-S.: *Patent laws and practice of obtaining letters patent for inventions in the United States and foreign countries*. Washington, 1875, 175.

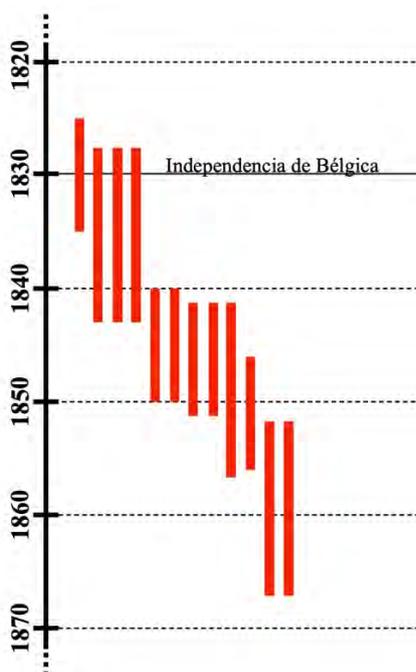
⁵⁵ Vid. PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions: including the remedies and legal proceedings in relation to patent rights*. Boston, 1837, 509.

⁵⁶ Vid. KINGSLEY, J-L.: *Laws and practice*, op. cit., 117.

⁵⁷ Vid. PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions*, op. cit., 509 y WHITMAN, Ch-S.: *Patent laws and practice*, op. cit., 174.

⁵⁸ Vid. Galignani's *traveller's guide through Holland and Belgium*. Paris, 1822, 90, 103, 105 y 245.

FIGURA 128: *Timeline* de las patentes belgas (y holandesas, mientras existió el Reino Unido de los Países Bajos) de Charles-Joseph Sax.



FUENTE: Elaboración propia a partir del Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.

Por último, la concesión estaba vinculada a la explotación del objeto en el plazo máximo de dos años⁵⁹. Además, otras causas que podían conducir a la nulidad del título eran la descripción fraudulenta o defectiva, la publicación previa, haber registrado lo mismo en el extranjero y por razones de seguridad pública⁶⁰.

Todas las patentes de Charles-Joseph Sax cayeron bajo el influjo de esta ley, aunque a su hijo le afectaría también la segunda (vid. Figuras 128 y 129). Esta última (1854) fue mínimamente modificada por otra disposición (27 de marzo de 1857) que tocaba solo los artículos 7 y 22 de la primera. Aquellas enmiendas estaban encaminadas a que hubiera un mediador en caso de conflicto entre las partes y se permitiese un retraso de 6 meses en el pago de la anualidad, pero añadiendo un recargo de 10fr⁶¹. Además, confrontándola a la anterior regla, cabría destacar que desapareció el examen previo⁶², se abarataron las costas burocráticas (10fr el primer año, 20fr el segundo, 30fr el tercero, etc.), se permitía patentar lo mismo en el exterior –artículo 14 de la ley del 24 de mayo de 1854⁶³- y el paraguas defensivo se podía extender hasta 20 anualidades. También resulta significativo señalar que acortaban el plazo de puesta en funcionamiento (un año, según el artículo 23) y solo se admitirían interrupciones en la explotación –salvo casos de fuerza mayor- de esa misma duración. Las causas de nulidad pasaban por la falta de

⁵⁹ Vid. KINGSLEY, J-L.: *Laws and practice*, op. cit., 42.

⁶⁰ Vid. Ibid, 115 y PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions*, op. cit., 511.

⁶¹ Vid. ABBOTT, B-V.: *The patent laws*, op. cit., 38 y 42; y CARPMAEL, A. y CARPMAEL, E.: *Patent laws of the world: collected, edited and indexed*. Londres, 1885, 42 y 44.

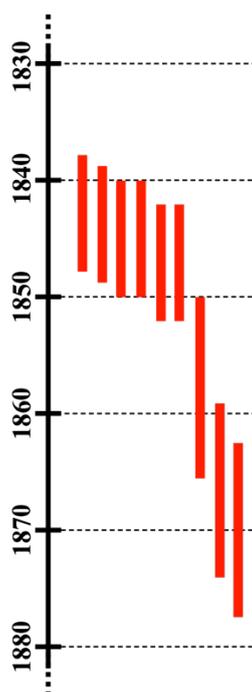
⁶² Vid. WHITMAN, Ch-S.: *Patent laws and practice*, op. cit., 71.

⁶³ Vid. CARPMAEL, A. y CARPMAEL, E.: *Patent laws of the world*, op. cit., 43.

novedad, impago de las tasas, descripción fraudulenta o defectiva del memorando y publicación previa (excepto foráneas, siguiendo el artículo 24)⁶⁴.

Aquel contrato con el Estado ofrecía a sus dueños el poder de fabricar y vender el producto en exclusiva en el territorio nacional, amén de comerciar con él o conceder licencias. Asimismo, se podía denunciar ante los tribunales a aquellas personas que infringieran los derechos adquiridos, consiguiendo compensaciones económicas, confiscación de los bienes –incluidas máquinas o herramientas- u otras indemnizaciones que el juez determinara⁶⁵.

FIGURA 129: Timeline de las patentes belgas de Adolphe Sax.



FUENTE: Elaboración propia a partir del Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

La patente belga del saxofón (1850) cayó bajo el influjo de la primera ley (1817) y fue registrada como de importación, por lo que parecería con su ‘gemela’ francesa que había nacido cuatro años antes (1846). Esa apuesta y las 6 previas refuerzan la hipótesis de que Bélgica fue, después de Francia, el mercado elegido por Adolphe Sax para vender su instrumental, máxime sabiendo que registrar esos 7 documentos debió ser un esfuerzo económico extra. Aunque no nos podemos detener, las dos últimos títulos belgas de Adolphe Sax, ambos de importación (1859 y 1863), son significativos desde el punto de vista comercial; especialmente el primero (*Disposiciones aplicables a los instrumentos de metal*, que además contaba con dos certificados de adición)⁶⁶, ya que protegía un amplio abanico de aerófonos de latón.

⁶⁴ Vid. ABBOTT, B-V.: *The patent laws*, op. cit., 38, 41-42 y 46; CARPMAEL, A. y CARPMAEL, E.: *Patent laws of the world*, op. cit., 40 y 44-45; BOULT, A-D.: *Digest of British and foreign patent laws*. Londres, 1895, 76 y 78-79; y WHITMAN, Ch-S.: *Patent laws and practice*, op. cit., 72-73.

⁶⁵ Vid. PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions*, op. cit., 510; ABBOTT, B-V.: *The patent laws*, op. cit., 43-44; CARPMAEL, A. y CARPMAEL, E.: *Patent laws of the world*, op. cit., 41-42 y BOULT, A-D.: *Digest of British and foreign patent*, op. cit., 77.

⁶⁶ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

Sin embargo, el escenario principal –y posterior campo de batalla judicial que pronto abordaremos- era París⁶⁷, pues la conquista empresarial de aquella ciudad (y por extensión, de todo el país) era el verdadero objetivo del inventor valón. Para ello, se ganó el favor inicial del influyente François-Antoine Habeneck (1781-1849) que, como ya hemos comentado, hizo de introductor (*chaleureux protecteur de l'ingénieur artiste-facteur*)⁶⁸ para que los instrumentos del belga se escucharan en presencia de importantes personalidades del Conservatorio. Además, este violinista, compositor y fundador de la *Société des Concerts du Conservatoire* (1828) era el cabeza orquestal de la Ópera (1821-1846) y, quizá por ello, Adolphe Sax logró en 1847 el contrato para dotar de metales a esa venerada institución⁶⁹.

FIGURA 130: Óleo de Georges Guyon titulado “Une terrasse de maison à Alger: habitation de M. le lieutenant-général comte de Rumigny” (izquierda) y detalle con el alto mando sentado (derecha)⁷⁰.



FUENTE: Captura de la pintura original puesta a la venta por Gros & Detetrez en una subasta el 4 de noviembre de 2018.

Aunque ese tipo de apoyos le daban cierta protección ‘cultural’, no le iban a proporcionar dinero, por lo que seguramente fue la oferta y compromiso que pudo hacerle en 1842⁷¹ –quizá antes- *M. le lieutenant général* Rumigny –vid. Figura 130- lo que terminó decantando la mudanza a la capital del Sena. Aquel alto mando era (supuestamente) aficionado a la música y estaba interesado en las bandas militares francesas sobre las que se cernía una próxima y profunda renovación de la que él sería

⁶⁷ Por cierto, huelga decir que los belgas eran los extranjeros más numerosos en Francia (128.103) –según datos de 1851-; y la capital del Hexágono, su ciudad preferida (12.156). Vid. GRANDJONC, J.: “Les étrangers à Paris sous la monarchie de Juillet et la seconde République”. *Population*, vol. 29, nº 1 (1974), 62-63.

⁶⁸ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 13-14.

⁶⁹ Vid. <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/01026c93>> (con acceso el 4 de agosto de 2018).

⁷⁰ Este es el ‘retrato’ menos conocido de los tres que hoy día (2020) se conocen de ese general; uno de ese par está en el Musée de l’Armée de París y el otro creemos en manos privadas, aunque son fáciles de encontrar. Por cierto, recordaremos –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 231-232-, que si Napoleón III guardaría una relación de ‘amistad’ y colaboración con el emir Abd el-Kader, este otro militar (Rumigny) fue previamente uno de sus mayores perseguidores.

⁷¹ Vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*. París, 1848, 235; Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 163-164 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 211-212.

uno de los máximos responsables⁷². Este sí que era un tremendo negocio, mucho más amplio y expansivo que el de la pequeña Bélgica, pues aquellas formaciones comprarían los instrumentos que el Ministerio de la Guerra ordenase, los cuales, a la postre, también vestirían las agrupaciones civiles.

Sin embargo, el proyecto debía ser sustentado en bases sólidas para que los clarinetes, saxofones, saxhorns, saxotrombas, saxtubas, etc. del valón estuvieran protegidos convenientemente. Por tanto, si repasamos los puntos cardinales de la normativa sobre la que iban a reposar esos inventos, igual que hizo el de Dinant a principios de 1840, descubrimos que el preámbulo de la primera ley (7 de enero de 1791, completada por el reglamento del 25 de mayo del mismo año)⁷³ preludiaba un cariz protector hacia los emprendedores. El primer artículo del texto establecía que todo descubrimiento o nueva invención en todos los géneros de la industria sería “propiedad” de su autor; y el segundo extendía la gracia a una acción o progresión real (útil) sobre algo ya fabricado. Lo más sustancial de los siguientes epígrafes era que no se requería examen previo y se podía obtener la exclusividad por 5, 10 o 15 años, excepto si se importaba, en cuyo caso se aplicaba el tiempo que quedase en el otro país. La patente sería invalidada si el inventor disimulaba u ocultaba los medios de obtención del producto, si no los detallaba suficientemente o si había contradicciones en la declaración. El documento sufriría también una revocación si se trataba de algo ya publicado, si se tardaba más de dos años en ponerlo en funcionamiento o existía ese mismo desfase en la producción –excepto causa justificada– y, por último, si el propietario registraba lo mismo en el extranjero. La solicitud con la “descripción exacta de los principios, medios y procedimientos”, así como los planos, *coupes*, diseños o modelos relativos a la invención la recibía el Ministerio del Interior. Se debían pagar las tasas en su totalidad y de una sola vez; y, admitida la solicitud, el Gobierno concedía un título bajo la denominación “patente de invención (*brevet d’invention*)”⁷⁴ que protegía aquel arbitrio o descubrimiento, y otorgaba derechos limitados en el tiempo.

⁷² Aunque no dudamos que era propaganda y formaba parte del arropamiento en amparo de Adolphe Sax, el teórico de Estrasburgo que solemos utilizar –vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., 229-230– decía que Rumigny “era un buen músico” y se tomó muy en serio la labor de mejorar la música del Ejército (“a embarrassé cette cause avec d’autant plus d’ardeur”), amén de percatarse de la degeneración del instrumental desde el Imperio (“Durant ses inspections, il avait été souvent frappé de la quantité d’instruments faux et défectueux qui se trouvaient dans les musiques régimentaires, et quant à la composition de ces musiques, il avait pu juger combien elle était dégénérée depuis l’Empire”). Por cierto y ‘quizá’ no por casualidad, aquel manual del teórico estrasburgués estaba dedicado “au Lieutenant-général comte de Rumigny, aide de camps du roi”.

⁷³ Vid. Apéndice documental X-A: Ley sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución.

⁷⁴ Los franceses prefieren utilizar la palabra *brevet* (artículo 1 del reglamento del 25 de mayo de 1791) para referirse a una patente porque este último vocablo ya había sido utilizado por Allarde en marzo (*Décret des 2-17 mars 1791 portant suppression de tous les droits d’aides, de toutes les maîtrises et jurandes, et établissement de patentes*) refiriéndose a una especie de impuesto anual que daba derecho a ejercer libremente una profesión o ‘comercio’. Vid. MOULIER-BOUTANG, Y.: “Lois sur les pauvres d’hier, vieilles questions et nouvelles perspectives pour aujourd’hui”, *Multitudes (Revue politique, artistique, philosophique)* (revista on-line), s.v., nº 41-42 [diciembre] (1997), artículo disponible a través de Internet en

<<https://www.multitudes.net/Lois-sur-les-pauvres-d-hier/>> (con acceso el 24 de abril de 2018). El mencionado canon estaba inspirado en aquellos gravámenes que tenían que pagar los profesionales que querían establecerse por cuenta propia. Vid. [ZYLBERBOGEN, Ch. y JEAN, A.: *Le CE et la liberté du commerce et de l’industrie*], artículo disponible a través de Internet en <<http://droitfil.free.fr/Droit%20Public/CEetLCI.doc>> (con acceso el 24 de abril de 2018).

El objetivo de la cédula no solo era proteger los intereses del inventor o industrial, sino que también y al mismo tiempo tenía carácter divulgativo ante la sociedad⁷⁵, pudiendo consultarla libremente, excepto aquellas que por razones excepcionales de comercio, industria, guerra, etc. fueran consideradas secretas.

Adolphe Sax registró solamente dos instrumentos –6 de mayo y 13 de junio de 1843⁷⁶, por 10 y 5 años respectivamente- bajo la disposición de 1791. Esta primera normativa francesa guardaba concordancia directa con la segunda⁷⁷, la cual nacería (1844) con el objetivo de oxigenar al comercio nacional y adaptarse al nuevo contexto económico, a saber, aumento de la industrialización, florecimiento de nuevas técnicas, ensanchamiento del mercado, etc. Ambas doctrinas convergían también en que la finalización temporal una propiedad de este tipo debía coincidir con la del país de origen y que, igualmente, la consulta era libre a todo interesado. Sin embargo, diferían en que el Ministerio encargado de admitir y custodiar los documentos, pues a partir de la nueva disposición sería el de Agricultura y Comercio, y no el de Interior. El saxofón, protagonista de esta historia, apareció bajo el paraguas este último precepto, y fue patentado en París por Adolphe Sax el 21 de marzo de 1846.

La ley o *Royal décret* –como se llamó en su momento- del 5 de julio de 1844 campó durante todo lo que quedaba del siglo XIX⁷⁸ y en parte del XX⁷⁹. De manera análoga a su predecesora, el artículo 1 hacía referencia a que toda nueva invención o descubrimiento conferiría a su autor el derecho exclusivo de su disfrute, pero sin mencionar explícitamente la palabra “propiedad”. El segundo ítem añadía que serían considerados tales la creación “de nuevos productos industriales”, “nuevos métodos”, o “la aplicación [o el nuevo uso] de medios conocidos para la obtención de un resultado o de un producto industrial”. Esta redacción evidencia el enfoque práctico (empresarial) al que nos referíamos antes y se ensanchaba el concepto o noción lo hallado o descubierto, así como su dimensión de aprovechamiento y aplicabilidad.

Administrativamente, el saxofón nació como una patente de invención sobre la que su autor no introdujo ningún certificado de adición o mejora menor⁸⁰. Estas últimas

⁷⁵ Vid. BAUDRY, J.: “Publier les brevets d’invention: la *Description des machines et procédés* (France, 1791-1844)”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. et al. (dir.)] *Le livre technique avant le XXe siècle*. París, 2017, 285-296.

⁷⁶ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁷⁷ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

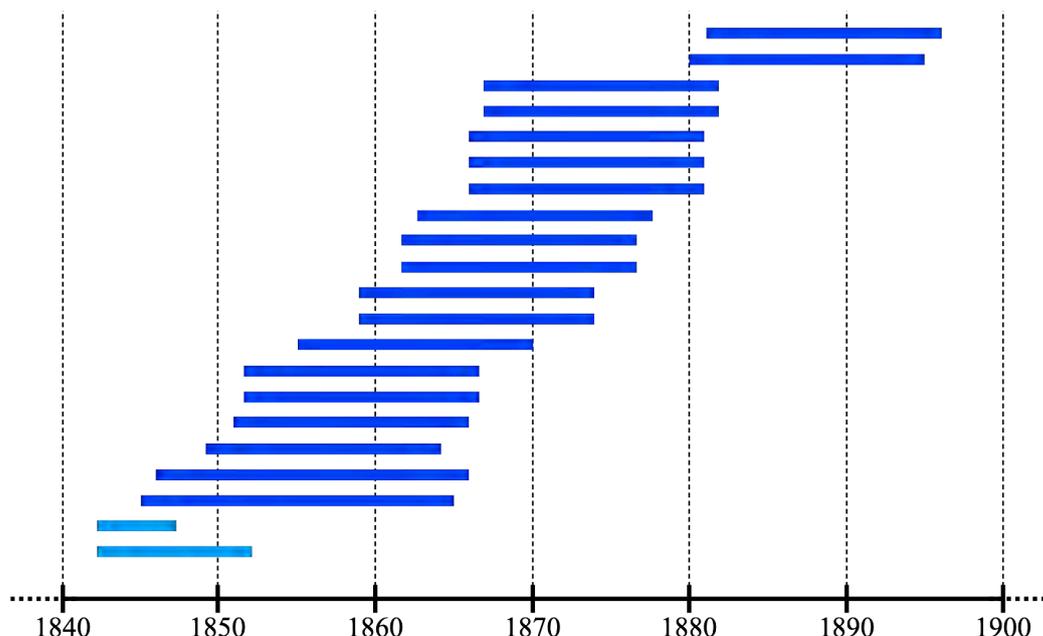
⁷⁸ El reglamento de 1844 se completó principalmente por otras disposiciones menores y que no turbaron su eje principal, como por ejemplo la del 21 de octubre de 1848, para que la ley del 5 de julio sea extendida a las colonias y sus disputas a sus respectivas cortes judiciales; la de 5 de junio de 1850, ídem respecto a Argelia; la de 31 de mayo de 1856 por la que el inventor interesado pueda introducir en Francia objetos ya patentados de modelos, máquinas o artículos para ser expuestos en las exposiciones, etc. Vid. BOULT, A-D.: *Digest of British and foreign patent*, op. cit., 156 y 164.

⁷⁹ Solamente en 1902 se modificaron tres artículos (11, 24 y 32) que apenas afectan al espíritu general de la normativa. En 1944 se atendió al ítem 3 –que tocaba a los productos farmacéuticos- y en los años 60 se produjo un viraje definitivo hacia la convergencia sobre una ley europea de patentes que exigía una ruptura con el anterior texto decimonónico. Vid. BELTRAN, A., CHAUVEAU, S. y GALVEZ-BEHAR, G.: *Des brevets*, op. cit., 31-39.

⁸⁰ Esos *certificats d’addition* estaban regulados por toda una sección –concretamente la tercera, artículos del 16 al 19- y su característica fundamental era la dependencia absoluta respecto a la patente principal. Además, tenían la ventaja de ser baratos –solo 20fr una vez- y animó a muchos obradores a invertir un poco más en la seguridad y blindaje de su producto. De todas maneras, también se utilizaban de forma ‘irregular’, pues numerosos creadores –incluido Adolphe Sax- se sirvieron de ellos para asentar una nueva invención con apenas algún o ningún lazo con el documento original, aspecto al que volveremos próximamente.

adendas eran mecanismos legales que tenía el interesado para perfeccionar y proteger su descubrimiento mientras el documento raíz se mantuviera efectivo. El dinantés utilizó varias veces esta contingencia –patentes de 1849, 1859, 1866 y 1881- para, principalmente, blindar a sus instrumentos de metal (vid. Figura 131)⁸¹, una señal clara de la competencia encarnizada en ese sector y que en breve analizaremos.

FIGURA 131: *Timeline* de las patentes galas –relativas a la factura instrumental- de Adolphe Sax pertenecientes a la Ley del 7 de enero y 25 de mayo de 1791 (líneas azul claro) y Ley del 5 de julio de 1844 (líneas azul oscuro).



FUENTE: Elaboración propia a partir del Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

Otra característica interesante de la norma francesa era que el Gobierno no se hacía responsable de la realidad, la novedad o el mérito de la invención. Por tanto, obligaba a los fabricantes a que todos los artículos, incluidos saxofones e instrumentos de música, debían llevar grabado en su cuerpo las siglas *S.G.D.G.* (“sans garantie du Gouvernement”), bajo multa de 50fr a 1.000fr, el doble en caso de reincidir. Aquellos que optaran por no incluir el acrónimo, podían especificar –mediante epigrafiya o escritura igualmente- que el objeto estaba patentado (*breveté*).

El de Bélgica solicitó para el saxofón la duración más larga de las tres que ofrecía la norma, es decir, 15 años. Sin duda, era la opción más interesante porque obviamente le confería más protección en el tiempo. Por esta defensa, pagaba como tasa 100 francos cada 12 meses, lo cual era una suma relativamente asequible y, desde luego, mejor orquestada que la exigía la ley de 1791. Según esta última, los inventores tenían que abonar de una sola vez⁸² la protección de esos 5, 10 o 15 años (300, 800 y 1.500 francos respectivamente) soportando los desembolsos iniciales en la implementación y sin saber si su producto resultaría rentable. Afortunadamente, la normativa de 1844 daba la posibilidad de ‘abandonar’ las invenciones estériles al dejar de abonar la cuota anual.

⁸¹ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁸² O pagar la mitad en ese momento y el resto a lo largo de los siguientes 6 meses, según apunta el artículo 3 del segundo título de la normativa que desarrollaba la ley principal. Vid. Apéndice documental X-A: Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución.

Un aspecto ‘interesante’ desarrollado en el artículo 15 era la eventualidad de prolongar en cinco años más la duración de una patente. Este tipo de excepciones eran muy polémicas y complicadas, pues debían tener el rango de ley, es decir, una posición jerárquica inmediatamente inferior a la Constitución (o Carta constitucional en su caso) y superior respecto a las otras normativas. Aunque contextualizaremos este episodio más adelante, el inventor del saxofón fue el segundo empresario –después de un tal Jean-Auguste Boucherie- al que se le concedería semejante gracia. Además, el júbilo para el valón fue doble, pues no solo se permitió esa prórroga con el saxofón, sino también con la saxotromba (patente del 13 de septiembre de 1845).

Terminando con lo esencial del *Royal décret* de 1844, es oportuno señalar que la patente empezaba a ser efectiva desde el día del depósito –y no desde su aprobación administrativa-, una característica que también compartía la jurisprudencia de 1791. Dentro de poco comprobaremos que no es un factor nada despreciable, pues en las acciones legales para obtener beneficios o erosionar a los rivales –p. ej., las redadas- se exprimía hasta la última jornada.

Adolphe Sax estuvo inmerso durante más de 20 años en numerosos procesos judiciales relativos a la propiedad inventiva y su comercio⁸³. Algunos de ellos tuvieron al saxofón como protagonista y objeto de acusación, por lo que nos preguntamos qué hubiera sido del instrumento si no se hubiera reconocido su legalidad a mediados del siglo XIX. Quizá, en el mejor de los casos, parte del repertorio en el que intervenía –especialmente el que concierne a las bandas de música y el más prematuro de cámara- habría desaparecido; aunque, situándonos en un plano más negativo, no hubiera sobrevivido. Por ello, merece la pena profundizar y revivir aquellos juicios y sentencias por los que, no con poco desgaste de su inventor, el saxofón consiguió su identidad y legitimidad. Pero, antes de sumergirnos en una maraña de sumarios, es recomendable refrescar las referencias bibliográficas que nos van a dar sustento, amén de explicar cómo funcionaba el sistema judicial francés de mediados del siglo XIX.

3.1.4 Tratamiento específico de las fuentes.

Aunque ya hemos comentado globalmente en la Introducción general aquellas fuentes, no es baladí volver a apuntar las principales y qué peculiaridades y precauciones hemos seguido al abordar un corpus tan complejo y desordenado. Inicialmente, conviene tener claro cuáles eran las oficiales, es decir, las que emanaban directamente de los poderes públicos y/o las que se hacían eco –y transcribían- exactamente las disposiciones del Gobierno. En el primer caso –el directo-, Francia disponía de su *Bulletin des lois*, esto era, lógicamente, la publicación que contenía los preceptos autorizados a medida que iban acordándose. Sin embargo, este medio se limitaba a citar las normativas sin ningún comentario o génesis de su adopción, por lo que, a pesar de su fiabilidad, se deja mucha información sobre los acuerdos y demás circunstancias en derredor que son claves para entender un asunto como el de marras. Por ello, vamos a recurrir asiduamente a los trabajos de Dalloz⁸⁴ (*Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de*

⁸³ Vid. Apéndice documental VIII: *Timeline* de los procesos judiciales de Adolphe Sax.

⁸⁴ En la portada de sus recopilaciones, Désiré Dalloz se presentaba a sí mismo como antiguo diputado, presidente pretérito de la orden de abogados del Consejo de Estado y de la Corte de casación, abogado de la Corte imperial de París, distinguido con la Ld’H y miembro de numerosas instituciones sabias (*savantes*).

jurisprudence, de législation et de doctrine) y Duvergier⁸⁵ (*Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*) que mantienen el rigor estatal y además aportan interesantes comentarios –p. ej., sobre los debates en el seno del Parlamento- y remiten a crónicas pasadas y cruzadas. Con respecto a la especificidad del Ejército, este también tenía su *Journal militaire officiel* y codificaba normas adyacentes y complementarias en base a su autonomía y poder de concreción legislativo. Por supuesto, nos apoyaremos en la prensa de la época –había diarios especializados, como *Le Droit. Journal des Tribunaux* o *Le Moniteur universel*- que (supuestamente) duplicaban fielmente algunas de las vistas de los juicios y/o se hacía eco de las decisiones o reglamentos más significativos.

Asimismo, ha sido capital para nuestra investigación los *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*, una recopilación por parte de Jules Pataille –abogado de la Corte de apelaciones de París –y sus colaboradores, A. Huget y Éd. Calmels, principalmente-. En esas antologías que comienzan a partir de 1855 se recogen sucintamente los fallos de las sentencias que tenían precisamente la propiedad intelectual como objeto de disputa. Obviamente, aquellos veredictos nos remiten a doctrina de los códigos civil, penal, de procedimiento, etc., por lo que hemos tenido que recurrir a Joseph-Adrién Rogron (*Codes français expliqués* –1836- divididos en dos tomos y actualizados en 1863) para hacer más digerible esa ‘literatura’.

La advertencia que expresábamos anteriormente y que parece obvia no lo es tanto, pues determinados sujetos –que además tenían cierto peso oficioso- se apoyaban en esas disposiciones o resoluciones para aprovechar un vacío legislativo o interpretativo con intereses particulares o ejercer presión. Como apuntaremos a lo largo de nuestro discurso, era habitual caer en aquellas trampas no solo en el pasado, sino en el presente, pues al utilizarlas como fundamento de una investigación, los autores suelen considerarlas como públicas y oficiales.

El caso más representativo de esas referencias son *factums*, una suerte de panfletos que hacían publicar los interesados en el cuadro de una acción legal para defenderse, desmentir o atacar a su contrincante⁸⁶. Estas memorias judiciales o alegaciones solían contener, entre otras cosas, la exposición de los hechos –según, evidentemente, el interés propio-, supuestos fragmentos de fallos originales (que venían entrecomillados) y un razonamiento (pseudo)jurídico que buscaba no solo influir en la decisión de los jueces, sino también en los agentes externos y adyacentes al proceso –por ejemplo, una institución consultiva o algún ‘especialista’-. Huelga decir que no se trata de las minutas o de las actas oficiales de un juicio –obviamente, el sistema tenía sus secretarios-; ni si quiera emanaban de la autoridad que presidía esa sala, sino de los propios particulares o

⁸⁵ El currículum de Jean-Baptiste Duvergier también era impresionante –vid. ROBERT, A. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 2. París, 1891, 543-, ya que fue consejero de Estado, antiguo decano de la orden de abogados de la Corte de apelación de París, senador, Gran Oficial de la Ld'H y, aunque está fuera de nuestra órbita, militó como ministro de Justicia (17 de julio de 1869 al 27 de septiembre de 1869) en los últimos estertores del régimen de Napoleón III.

⁸⁶ Jacqueline Vendrand-Voyer, profesora de la Universidad Clermont Auvergne (Clermont-Ferrand, Francia), los contextualiza y explica brillantemente. Vid. <<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3617/files/2017/04/BILLET-FACTUM-1.pdf>> (con acceso el 24 de febrero de 2019) y <<https://bnfaac2020.sciencescall.org/resource/page/id/4>> (con acceso el 21 de marzo de 2020).

sus representantes, es decir, de sus abogados⁸⁷. Curiosa, pero también lógicamente, estos libretos eran tirados a cuenta del interesado, por lo que aparecían sin editor alguno, aunque sí contaban con el nombre de la imprenta que los había producido –la cual, hemos mantenido en las referencias a pie de página entre corchetes para poderse localizar mejor–, siendo, por otro lado una fuente de ingresos interesante para esas empresas. Aunque podían ser remitidos a los sentenciadores –estos, con ninguna obligación de leerse los–, la difusión era, como hemos dicho, intencionalmente propagandística; buscaba ‘corregir’ la opinión pública y desviarla su favor. De ahí que sean consideradas como fuentes atípicas, esto es, no utilizadas por los historiadores del derecho por su elevada parcialidad, pero útiles en nuestro caso debido a la cantidad de información que contienen –también bastante repetición⁸⁸, mucha bagatela y muletas literarias– si las sabemos analizar correctamente, propósito que desde luego hemos primado. A falta de las memorias y actas oficiales de aquellas batallas judiciales, estos dosieres ‘falsos’ –unos 80 relacionados con Adolphe Sax– que custodian la BnF, KBR y BE-BruX-MIM nos ofrecen una visión ‘a pie de batalla’ y complementaria a la oficial.

3.1.5 Administración de la justicia decimonónica francesa.

Asimismo y antes de seguir adelante, conviene dedicar unos párrafos a explicar cómo se administraba la justicia francesa de aquella época. Debemos tener en cuenta que las dos décadas en las que Adolphe Sax estuvo pleiteando tuvieron lugar en tres regímenes políticos diferentes (Monarquía de Julio, Segunda República francesa y, muy significativamente, Segundo Imperio). Por tanto, el nombre de las curias legales se

⁸⁷ Este ha sido uno de los errores que comete Mitroulia en su trabajo (*Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011) –y que ha utilizado alguno de estos pasquines–, pues los considera como *lawsuit minutes* o *court-case minutes*, es decir, oficiales. A nuestro juicio, este desconocimiento y mal uso de las fuentes afecta a parte de las conclusiones de su trabajo que, no obstante, tienen como puntos fuertes haber perseguido los metales con pistones del valón e intentado medir tubos aplicando la ‘misma’ metodología. Además, creemos que esta autora no acierta a entender cuál era el propósito de aquellos cuadernillos al afirmar se imprimían para que los lectores tuvieran su propia visión imparcial sobre el proceso (“The minutes are considered important since they are, most of the time, the objective expression of both Sax’s views and those of his rival instrument makers, recorded so that readers can develop their own unbiased opinion on the issues discussed”), ya que, contrariamente, lo que buscaban Adolphe Sax y sus contrincantes, era todo lo contrario. Sus otras dos aportaciones anteriores a modo de artículos –el primero a dúo con Arnold Myers– (vid. MITROULIA, E. y MYERS, A.: “Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 20 (2008), 93-141 y MITROULIA, E.: “The saxotromba: Fact or fiction?”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 35 (2009), 123-149) también han sido revisadas, pero, evidentemente, son anticipaciones al trabajo más grande.

⁸⁸ Es relativamente frecuente que un *factum* sea parte integrante de otro, a modo de *katuska* rusa. Esto es debido normalmente a que el proceso se alargaba en el tiempo y el interesado quería dejar constancia de lo ocurrido en el pasado. Por ejemplo, el *Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l’Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Arrêt de la Cour du 19 juin 1862* contiene, además de la sentencia del 19 de junio de 1862, todo lo anteriormente ya impreso en dos documentos precedentes (*Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann y Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l’Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann*).

adjetivaron acorde a esos gobiernos⁸⁹, aunque a efectos prácticos sus funciones se mantuvieron básicamente iguales⁹⁰. Asimismo, huelga decir que el sistema judicial galo del siglo XIX fue heredado de la Revolución francesa y era un derecho escrito que constaba de un conjunto de leyes⁹¹, auspiciado por las constituciones –o cartas constitucionales– en vigor en un determinado momento, la jurisprudencia y las costumbres.

Grosso modo y evitando terrenos estériles, densos y fangosos, podría decirse que los franceses tenían 6 vías por las que pleitear dependiendo de la naturaleza o sustancia del conflicto, a saber, Paz (*Justices de paix*), Comercio (*Tribunaux de commerce*), Militar, Alta Corte de Justicia (*Haut-Cour de justice*), Cuentas (*Cour des comptes*) y ordinaria⁹². La primera estaba presidida por un juez no profesional y pretendía desanudar conflictos comunes de poco calado. La segunda, tutelada también por un mediador lego, resolvía los breves entre comerciantes hasta una cierta cantidad de dinero (1.500fr)⁹³. La tercera, totalmente al margen debido a su propia idiosincrasia, se regía por su propia normativa y batería legal. La cuarta, que se re-instauró en la Segunda República –antes, en la Restauración y con Luis-Felipe, sus funciones las efectuó la Cámara de los Pares– investigaba crímenes, atentados y complots contra el jefe del Estado o el propio Gobierno, y no tenía posibilidad de réplica. La quinta, de carácter claramente administrativo, velaba por la veracidad de las cuentas, ingresos y gastos públicos. Por último, la sexta arteria, que podríamos identificar con el orden judicial común u ordinario, es la que arbitraba los conflictos e intereses privados entre personas (civil)⁹⁴, así como la imposición de sanciones a los autores de infracciones (penal).

Como podremos adivinar, los conflictos de Adolphe Sax –y la mayoría de las quejas de particulares y empresarios– se canalizaban por esta inmensa jurisdicción bicéfala, cuyas características y matices más específicos iremos desgranando a medida que avancemos por el discurso y vengan al caso. Ahora, resulta apropiado apuntar dos

⁸⁹ Por ejemplo, el mismo tribunal será *Royal* o *Impérial* según quién sea el jefe del Estado en ese momento. Durante los 4 años que duró la República (1848-1852) se le llamó, aludiendo a su función principal, *Cour d'appel* (Corte de apelación).

⁹⁰ La música y su coliseo principal de París –el Teatro de la Ópera– tampoco fueron ajenos a estas mudanzas nominales. Si repasamos cómo se titulaba este edificio en el periodo álgido de Adolphe Sax, nos encontramos 7 cambios: *Académie royale de musique* (desde 1830), *Théâtre de la Nation* (1848), *Opéra Théâtre de la Nation* (1848), *Académie nationale de musique* (1850), *Académie impériale de musique* (1851), *Théâtre impérial de l'Opéra* (1854) y *Théâtre National de l'Opéra. Académie nationale de musique et de danse* (1870).

⁹¹ Hemos llegado a contar 10 recopilaciones sistemáticas, incluyendo el Código político, el Código de comercio, el Código Forrestier (o de los bosques), Código de la pesca, Código de la caza, Código rural, aunque en este capítulo tienen lógicamente aplicación el Código civil –o *Code Napoléon*–, Código de procedimiento civil (*Code de procédure civile*), el Código de instrucción o procesamiento penal (*Code d'instruction criminelle*) y el Código penal, a los cuales nos referiremos a lo largo de los próximos párrafos.

⁹² Las cinco primeras se conocen en voz francesa como *jurisdiction d'exception*, es decir, que tienen atribuciones sobre un tipo particular de litigios; mientras que la *ordinaire* intercede en general en todos los casos.

⁹³ Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de procédure civile expliqué]. París, 1863, 6.

⁹⁴ En realidad, los jueces de paz y los tribunales de comercio tenían también este carácter, pero al no ser instituciones públicas y profesionales, hemos preferido mantenerlas al margen. Tampoco Adolphe Sax los utilizó nunca para batallar, aunque las decisiones y mediaciones de los de comercio sí que le afectaron como pronto apuntaremos.

Estos foros pretendían evitar la escalada por la jurisdicción gubernativa de derecho común, amén de la congestión y consiguientes dilataciones temporales de esta última, ahorrar gastos a sus protagonistas y, especialmente en caso de los comerciantes, llegar a un acuerdo a partir de una negociación.

aspectos medulares. Primero, que el derecho francés estaba –y sigue en la actualidad– administrado por el Ministerio de Justicia (o *Chancellerie*, como se la conoce popularmente en voz original), lo cual es una obviedad relativa, pero con una particularidad no tan a la vista, esta es, la intermediación, posicionamiento o acción del Gobierno. Por extensión, el ministro de Justicia (o *Garde des Sceaux* –“Guardián de los sellos”, haciendo referencia a épocas pretéritas-) regía los principales ejes de la política pública en materia de razón, así como otras acciones que afectaban a la igualdad de tratamiento de los ciudadanos franceses frente a la ley en el conjunto del territorio, la coordinación de los medios para su aplicación y la coherencia de la acción procesal por parte de las fiscalías –que también pertenecían (y pertenecen) a la misma cartera-, otro aspecto capital al que volveremos a lo largo de la narración. El segundo punto, asimismo bastante evidente, obedecía al principio de la doble instancia, esto es, la posibilidad de apelación⁹⁵. Por supuesto, la estructura de todo ese armazón era jerárquica y compleja, aunque se puede simplificar –vid. Tabla 6-, omitiendo algunas excepciones y variantes que no se darán en nuestro camino⁹⁶.

TABLA 6: Ordenación judicial francesa común en materia civil y penal durante la Monarquía de Julio, la Segunda República y el Segundo Imperio, con una aproximación a su equivalente en la actualidad (2020).

Grado jurídico	Régimen político francés	Jurisdicción civil	Jurisdicción penal
Alta jurisdicción (o control del poder)	Monarquía de Julio	Corte de casación	Corte de casación penal (<i>criminelle</i>)
	Segunda República	Corte de casación	Corte de casación penal (<i>criminelle</i>)
	Segundo Imperio	Corte de casación	Corte de casación penal (<i>criminelle</i>)
	Actualidad (2020)	Corte de casación	Corte de casación penal (<i>criminelle</i>)
2do grado (o nivel)	Monarquía de Julio	Corte real	Corte real penal (<i>correctionnel</i>)
	Segunda República	Corte de apelación	Corte de apelación penal (<i>correctionnel</i>)
	Segundo Imperio	Corte imperial	Corte imperial penal (<i>correctionnel</i>)
	Actualidad (2020)	Corte de apelación	Corte de apelación penal (<i>correctionnel</i>)
1er grado (o nivel)	Monarquía de Julio	Tribunal de primera instancia	Tribunal de primera instancia
	Segunda República	Tribunal de primera instancia	Tribunal de primera instancia
	Segundo Imperio	Tribunal de primera instancia	Tribunal de primera instancia
	Actualidad (2020)	Tribunal <i>Judiciaire</i>	Tribunal penal (<i>correctionnel</i>) Tribunal de <i>police</i>

FUENTE: Elaboración propia.

Todas las disputas que analizaremos próximamente empezaron porque un grupo de constructores de instrumentos encabezados por Raoux, Gambaro y Halary –a los

⁹⁵ Huelga decir que para que se produzcan los menos errores posibles en las decisiones humanas, la ley establecía otro tribunal para que revisara las sentencias emanadas de un foro inferior en número de profesionales y ‘oficio’ o *lumière*, como dicen los galos.

⁹⁶ Por ejemplo, la de dictar justicia a los delitos graves –como el asesinato-, que evidentemente pertenecían –y pertenecen- a la rama penal del orden judicial común –en voz francesa, *Cour d’assises*- y en la que (afortunadamente) ninguno de los fabricantes que conoceremos en las próximas líneas se vieron involucrados.

cuales iremos conociendo progresivamente⁹⁷- debieron interponer durante algún momento de 1846 una demanda civil a Adolphe Sax contra la legitimidad de las patentes de invención que sustentaban sus instrumentos⁹⁸. Por tanto, la primera batalla legal iba a tener lugar en un Tribunal de primera instancia civil, el cual era competente para arbitrar definitivamente conflictos entre particulares cuyo objeto de disputa no excediera los 1.500fr⁹⁹. Ahora bien, es fácil adivinar que esa cantidad sería sobrepasada con facilidad si los contendientes se aferraban en sus posiciones y no se llegaba a un acuerdo durante el proceso, máxime en un asunto tan amplio e intangible con el de marras. Así, la misma base legal en su artículo 2 permitía que, si esa cantidad se superaba, el tribunal también sería competente para dictar sentencia, pero en un primer pronunciamiento (*qu'en premier ressort*), es decir, que admitía apelación. No obstante, también podríamos preguntarnos por qué no empezaron directamente a batallar en el segundo nivel (en ese momento [1846-47], una Corte real). La razón es que estas últimas curias recibían más bien las apelaciones de las primeras¹⁰⁰, aunque su reglamento también decía que se les podían conferir otras atribuciones¹⁰¹. Por otro lado, la normativa sobre la que seguro fue

⁹⁷ Si confiamos en un *factum* postrero de Adolphe Sax (1860), este apuntaba que Raoux actuaba de presidente [sic], Halary père era tesorero y luego citaba a Buffet jeune, Gautrot y Gambaro, entendemos como vocales o miembros de la directiva. Vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique, demandeur en condamnation pour contrefaçon et défendeur en nullité et déchéance de son brevet du 13 octobre 1845, contre les Sieurs Besson, Raoux, Halary, Buffet jeune, Buffet-Crampon, Tournier, Goumas, Martin frères, Beauboeuf et Victor Jacob, inculpés de contrefaçon, défendeurs. Tribunal de la Seine, 6me chambre correctionnelle. M. Gislain de Bontin, Président. M. Mahler, juge suppléant, faisant fonctions d'Avocat impérial.* París, [Impr. N. Chaix,] s.d. [marzo de 1860], 2.

⁹⁸ Desgraciadamente, no hemos podido conseguir aquella denuncia original –si es aun se conserva-, ni evidentemente sabemos cómo fue redactada, aunque la prensa y otras fuentes que exploraremos en los párrafos venideros nos darán una idea muy aproximada. Sí sabemos que la primera notificación (*exploit*) donde se criticaron las patentes del saxhorn (1843) y de la saxotromba (1845) debió llegarle el 3 de marzo de 1846 al dinantés; el cual recibió otro requerimiento que encausaba la del saxofón (1846) el 26 de noviembre de ese último año. Vid. *Affaire Sax. Arrêt de la cour de cassation. M. Adolphe Sax, d'une part; MM. Raoux, Halary, Gautrot, Buffet Jeune et Gambaro, d'autre part.* París, [Imprimerie H. Simon Dautreville et Cie. Rue Neuve-des-bons-enfants, 3,] 1854, 2

⁹⁹ “Les Tribunaux civil de première instance connaîtront, en dernier ressort, des actions personnelles et mobilières, jusqu'à la valeur de quinze cents francs [1.500fr] de principal”, según el artículo primero de la ley del 11 de abril de 1838 y expresada en ROGRON, J.-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de procédure civil expliqué]. París, 1863, 53-54 y 76.

Este autor se quejaba de que estos tribunales de primera instancia deberían llamarse mejor de otra forma – él proponía *tribunaux civils d'arrondissement*-, pues en realidad sí que estatuían en último grado –es decir, definitivamente y sin posibilidad de apelación- cuando, como hemos dicho, el cómputo global del objeto litigio no superaba esos 1.500fr; o, si se trataba, de otro asunto positivo –*affaire réelle*-, este no sobrepasaba los 60fr, por ejemplo, un alquiler de ese precio. Asimismo, esos fueros ‘inferiores’ podían recibir en segunda instancia las apelaciones de los tribunales de paz o *Justices de paix* y también dictar sentencias en los distritos donde no hubiese tribunales de comercio y no se excedieran los 1.500fr.

Hasta 2019 inclusive, los Tribunal de instancia (*d'Instance*) mediaban en conflictos con una horquilla entre los €4.000 y €10.000, mientras que los Tribunales de Gran instancia (*Grande Instance*) se encargaban de los conflictos que superan la última cantidad. A partir de una reforma reciente (décret n° 2019-1333 du 11 décembre 2019) que comenzó a aplicarse el 1 enero de 2020, estas dos cámaras se fusionaron para dar lugar al Tribunal *Judiciaire* que, *grosso modo*, se encargará de aplacar las disputas más elevadas –por encima de €10.000-, mientras que las otras las arbitrarán los Tribunales *de proximité*.

Vid. <<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2019/3/23/JUSB1807186L/jo/texte>> y <<http://www.justice.gouv.fr/justice-civile-11861/procedure-civile-au-1er-janvier-2020-documents-de-synthese-32852.html>> (con acceso el 31 de marzo de 2020).

¹⁰⁰ “Les Chambres civiles, et dans certains cas les Chambres correctionnelles, connaissent des appels des jugemens [sic] des tribunaux de première instance et des tribunaux de commerce”. Vid. *Almanach Royal et National pour 1847.* París, 1847, 385.

¹⁰¹ “Plusieurs autres attributions sont confiées aux Cours royales, par des dispositions spéciales”. Vid. *Ibid.*,

fundada la denuncia (la ley de patentes en vigor) preveía un abanico de multa para la parte perdedora de entre 100fr a 2.000fr¹⁰² –sin contar daños y perjuicios, que si se añadían, irían aparte-, por tanto, parece lógico empezar en ese primer nivel (*première instance*).

3.2 Defensa.

3.2.1 Quimeras, embustes y *blagues-horns* en Primera instancia.

Con todo planteado, por fin podemos sumergirnos en el primer asalto legal –que duraría más de 7 años- y que comenzó el día de año nuevo de 1847¹⁰³. El abogado de los demandantes, *Maitre Marie*, empezó llamando la atención sobre el grave peligro que corría la manufactura francesa musical del viento (“Es la fabricación francesa entera la que está en juego y reclama vuestra protección”)¹⁰⁴. Esta advertencia venía motivada porque, según ese letrado, el mercado de los aerófonos se estaba convirtiendo en un “privilegio exclusivo, un monopolio” a favor de Adolphe Sax, al que igualmente recriminaba el haber registrado unas patentes que “no tenían legitimidad” y “no eran invenciones verdaderas”. Es más, le acusaba de plagio y basar el sistema de los saxhorns sobre otro instrumento, la *Bass-tuba* (vid. Figura 132), asegurando al tribunal que el fabricante belga se desplazó a Alemania en 1843¹⁰⁵ para comprar un ejemplar a *Herr Maurice*¹⁰⁶, un vendedor de Berlín. Para probarlo, los demandantes presentaron un espécimen de latón de la fábrica de Adolphe Sax –número de serie 1089- con un tipo de pistones “idénticos” a los del instrumento teutón. Por tanto y conforme a esa interpretación, el empresario de Wallonia “no había inventado nada” y “la *Bass-tuba* [era la base] sobre la [que] había confeccionado todos sus instrumentos, así como sus patentes”.

385. Algunas de esas asignaciones eran, por ejemplo, una causa sumaria civil, o sea, sin juicio correspondiente; o cuestiones de importancia estatal. Si quisiéramos sumergirnos en ellas, pueden encontrarse en la ley del 27 de ventoso del año VIII, el decreto del 6 de julio de 1810 y la ordenanza del 24 de septiembre de 1828. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de procédure civile expliqué]. París, 1863, 294. Asimismo, la *Loi du 20 avril 1810, sur l'Organisation de l'Ordre judiciaire et l'Administration de la Justice* –vid., p. ej., LOCRÉ, [J-G.]: *La législation civile, commerciale et criminelle de la France*, vol. 25. París, 1831, 618-633- es otra normativa ‘elevada’ que invocarán los actores de los pleitos que vamos a conocer y donde se dibujaron las líneas maestras de los foros de apelación (art. 1 a 11), primera instancia (art. 34 a 44) y rol del ministerio público (art. 45 a 47).

¹⁰² Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844. Como veremos en los próximos párrafos, también está comprometida una patente de Adolphe Sax afectada por una normativa más antigua en la que no se especifica una compensación específica en una acción como la que emprendieron Raoux y el resto de constructores, por lo que seguramente el juez solamente podría anular ese documento, pero no sancionar económicamente al acusado. Vid. Apéndice documental X-A: Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución. (En esta normativa sí se contempla una compensación económica al autor y a la sociedad, pero yendo por vía penal y a partir de una incautación).

¹⁰³ Vid., para guiarse mejor, Apéndice documental VIII: Infogramas (*timelines*) de los procesos judiciales de Adolphe Sax y sus instrumentos de música (Figura VIII-1: Defensa).

¹⁰⁴ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Affaire Sax. Audience du mardi 1 Janvier 1847”, 1.

¹⁰⁵ Un amigo del valón –vid. PONTÉCULANT, A. de: *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, vol. 2. París, 1861, 225- recogió, aunque sin precisar detalles ni fechas, un desplazamiento de Adolphe Sax a Prusia para “estudiar” la factura instrumental teutona.

¹⁰⁶ Ni las fuentes bibliográficas de época como la de Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* en sus diversas ediciones) ni el más completo índice de constructores de instrumentos de la actualidad (William Waterhouse: *The New Langwill Index*. Londres, 1993) han conseguido encontrar algún rastro de este obrador (o, más probablemente, simple marchante).

FIGURA 132: *Bass-tuba*, vista frontal y posteriormente.



FUENTE: *Bass-tuba* (ca. 1855) atribuida a C-W. Moritz –el hijo del coautor del instrumento-, perteneciente al US-NY-Met.

No podemos entretenernos demasiado y ya la hemos introducido en otra parte de nuestra investigación¹⁰⁷, pero quizá no esté demás recordar que la *Bass-tuba* o *Die Chromatische Baß-Tuba*, como se le llamó exactamente, fue patentada en Prusia por Wilhelm-Friedrich Wieprecht el 12 de septiembre de 1835 –vid. Figura 133-, aunque el autor reconoció la colaboración de otro constructor germano (J-G. Moritz)¹⁰⁸. Según el documento¹⁰⁹, los tres pilares de ese advenedizo profundo eran un extenso registro de 4 octavas, un prometedor papel en las bandas –donde, de modo similar a los contrabajos de arco de las orquestas, estos harían su función-; y, por último, un diseño “especial” de tubería y campana que producían un timbre fuerte, potente y bello, al mismo tiempo que permitiría reducir el volumen. Básicamente, era una suerte de tuba afinada ambivalentemente en Fa y Do, tonalidades a las que se ‘viajaba’ combinando cinco pistones –dos con la mano izquierda y tres con la diestra- que, por otro lado, daban acceso a las notas graves¹¹⁰. Huelga decir, como aprecia ve en las Figuras, que las canalizaciones son cilíndricas y, a medida van avanzando, mayormente cónicas.

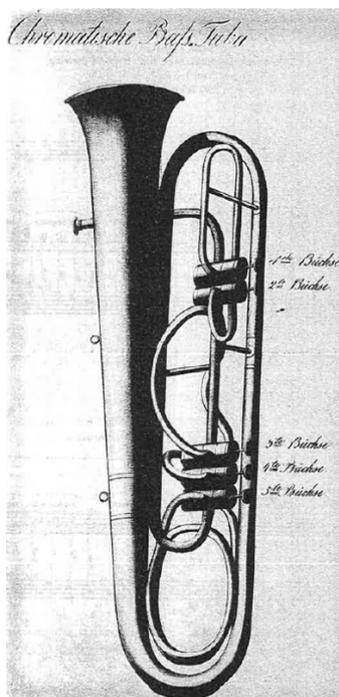
¹⁰⁷ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 108 y 111.

¹⁰⁸ Vid. BEVAN, C.: “The low brass”, en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Ed.)] *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 148-149.

¹⁰⁹ Vid. Id.: *The Tuba family*. Winchester, 2000, 513-519.

¹¹⁰ Para conocer más conjeturas organológicas de esta herramienta, vid. <<https://steemit.com/music/@harlotscurse/bass-tuba-the-original-of-the-species>> (con acceso el 4 de mayo de 2019).

FIGURA 133: Diseño principal de la patente prusiana de la *Baß-Tuba* (1835).



FUENTE: BEVAN, C.: *The Tuba family*. Winchester, 2000, 519.

Antes de haber concluido con aquel aerófono prusiano, Marie había denunciado la parcialidad de las decisiones ministeriales –concretamente de la cartera de la Guerra– que amplificaron todos estos problemas y auparon al dinantés. El letrado no tuvo prejuicios en señalar públicamente a *M. le lieutenant général* Rumigny como un “protector muy importante” que actuaba casi de mecenas. Como ya sabemos¹¹¹, aquel alto mando y ayuda de campo del rey Luis Felipe de Orleans fue presidente de la comisión que juzgó los dos modelos de banda que se dieron liza en 1845 en el Campo de Marte. M. Marie no ignoró que este influyente militar “había prestado dinero” al inventor de Wallonia y “se hizo accionario de la empresa”¹¹². Concerniente al saxofón y en este primer asalto, el letrado lo descalificó como “mito”, aseguró que “no era practicable” y que “ni si quiera estaba [aun] en el comercio”. Posteriormente, siguió ninguneándolo al interpretar que era “muy difícil de definir, que tenía una treintena [sic] de llaves, participaba de la trompa (*cor*) y del clarinete”, para terminar sentenciando que “nunca había sido ejecutado, ni lo sería jamás”.

En la segunda audiencia celebrada el 12 de enero de 1847, *l’avocat* Marie volvió a la carga contra las patentes de Adolphe Sax –cuatro hasta la fecha¹¹³– intentando demostrar fallos de forma y ausencia de novedad, dos requisitos imprescindibles que

¹¹¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 163-164 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 211-212 y 216-217.

¹¹² Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Affaire Sax. Audience du mardi 1 Janvier 1847”, 3.

Es complicado demostrar que Rumigny fuera societario de la firma, ya que no hemos encontrado su apellido entre los acreedores de la primera quiebra del valón –vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Bilan”, s.p. [1 y 3]-, lo que tampoco es una prueba concluyente. En todo caso, pronto comprobaremos cómo el poder político –y militar en este caso– tenía ciertos intereses en la adulteración del espectro empresarial, no solo con fines económicos, sino más bien estratégicos.

¹¹³ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

marcaba la ley vigente. Respecto a los defectos en el continente, el letrado centró la atención en el segundo registro (los saxhorns, a los que enseguida volveremos), donde el belga “había indicado el propósito (*but*), pero no los medios” o proceder. En lo que concierne a la falta de primicia, M. Marie basó su discurso en los testimonios de los alemanes Wieprecht¹¹⁴ y Maurice, que advirtieron una “identidad perfecta” entre los pistones teutones y los del fabricante dinantés¹¹⁵. Para reforzar su denuncia, Marie presentó como prueba física dos aerófonos de metal –una *Bass-tuba* y un *clavicorn* (vid. Figura 134)-, el primero proveniente del país vecino. Cargando esta idea, el jurista incidía en que la pretensión del constructor belga era apropiarse y reivindicar el uso privativo de las válvulas, cuando todo el mundo sabía que estaban inventadas hacía tiempo¹¹⁶. Además, le acusaban de adueñarse de las conclusiones en el ámbito de los *cuivres* de otros reputados músicos, como las del *célèbre* M. Meifred –un influyente trompista del que ahora nos ocuparemos- que ya había compartido 7 años atrás.

FIGURA 134: *Clavicorn* original (con tres pistones) y diseño principal de su patente.



FUENTE: *Clavicorn* en Do de Guichard, ca. 1840, perteneciente al DE-Nuremberg-GNM y Patente de invención [n° 8962] de Jean-Auguste Guichard del 22 de mayo de 1838 [por cinco años] para un “Instrumento llamado *clavicorn* que puede remplazar con soltura al oficleide-alto (*Instrument en cuivre dit Clavicorn, et pouvant remplacer avec avantage l’ophicléide-alto*)”, 10 (INPI).

¹¹⁴ Aunque ya hemos introducido en otra zona de nuestro discurso a este importante artista teutón, posiblemente el más importante en el ámbito de la música militar de su país –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 108-, volvemos a aludir que, además de ser compositor y músico, fue también –o se visitó de, para tener mayor fuentes de ingresos- inventor, perfeccionador y constructor de instrumentos. Entre aquellos ‘avances’ más significativos podríamos citar sus patentes prusianas sobre la propia *Baß-Tuba* (12 de septiembre de 1835) que ya conocemos y el *Batyphon* (22 de marzo de 1839), al que volveremos próximamente.

¹¹⁵ Una autora –vid. KLAUS, S-K.: “Wieprecht versus Sax. The German Roots of Adolphe Sax’s Brasswind Designs”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020, 97-112- ha pretendido cotejar esa afinidad.

¹¹⁶ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Affaire Sax. Audience du 12 Janvier 1847”, 2-5.

El *clavicor* –ya lo hemos presentado antes¹¹⁷- resultaba ser una invención de Jean-August Guichard *ainé*, para la cual había tomado una patente de 5 años el 22 de mayo –concesión en septiembre- de 1838. Con claras intenciones comerciales, el autor sugería que este advenedizo de metal y válvulas con la campana hacia arriba era perfecto para sustituir al oficleide alto¹¹⁸. Desde el punto de vista promocional, lo presentó en la Exposición nacional francesa de 1839 y, según los reporteros, “estaba llamado a remplazar al fagot; [además,] un gran número de instrumentos de esta especie ya habían salido de los talleres de este artista y eran empleados con éxito en las bandas de música militares”¹¹⁹.

Al igual que hemos hecho con ese instrumento, merece la pena dedicar otro párrafo al que sería uno de los músicos antagonistas más activos en contra el inventor belga. Pierre-Joseph-Emile Meifred (Colmar 1791-París 1867) estudió trompa natural en el Conservatorio de París, donde posteriormente (1833) impartiría magisterio¹²⁰. Se cree que fue él quien ofreció el primer concierto en aquella capital con un ejemplar provisto de pistones; un ‘nuevo’ sistema al que con el tiempo imprimiría ciertas mejoras¹²¹. Un poco más adelante, Meifred también escribió un pequeño libro relacionado con la disposición y estructura que estaban tomando las formaciones militares francesas. En él, adoptaba una posición neutral ante la creciente inclusión de metales, considerando importante “la sonoridad necesaria al aire libre, la riqueza de timbres y la analogía más próxima con la orquesta”, pero pedía “respeto a la tradición”¹²². En todo caso, ese influyente músico –el mejor o, al menos, el más famoso trompista de los dos primeros tercios del siglo XIX- no era partidario de los nuevos inventos de Adolphe Sax. Una prueba más que evidente de ese posicionamiento fue el concierto de año nuevo de 1856 en presencia del Emperador, cuando el saxofón estaba ya perfectamente admitido en las formaciones castrenses de a pie. Sin embargo y bajo su mando –Meifred también se ganaba un sobresueldo como director-, no encontramos rastro del instrumento entre las bandas de la Guardia nacional que él condujo y que agasajaron al soberano¹²³. Los 200

¹¹⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 212.

¹¹⁸ Según el conde musicólogo –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 393-, el creador del *clavicor* fue un tal Danays que cedió “la propiedad de su invención a M. Guichard, quien tomó una patente para explotarla después”. Asimismo, el intelectual apuntaba que ese instrumento era más fácil de manejar que el oficleide, estaba afinado una tercera más alta y tenía un bonito sonido (*assez beau son*), a la vez que potente (*sonore*) y dulce (*doux*).

¹¹⁹ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839, Rapport du jury central*, tomo 2. París, 1839, 360-362.

¹²⁰ Vid. <<http://patrimoine.gadz.org/gadz/meifred.htm>> (con acceso el 10 de octubre de 2019).

¹²¹ Vid. <<http://www.public.asu.edu/~jqerics/meifred.htm>> (con acceso el 30 de octubre de 2018) y “Dossier d'artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Rapport présenté à M. le Ministre de la Guerre par la Commission nommée pour réorganiser les musiques militaires en France”, 33.

Al igual que Wieprecht se apoyó en Moritz, Meifred fue secundado (*ca.* 1827) por Labbaye, otro constructor profesional, para sacar desarrollar mejor aquellos nuevos avances y amplificarlos, una simbiosis también rentable para ambas partes. Vid. MÜRNE, M.: “Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 223-229.

¹²² Vid. MEIFRED, J.: *Quelques mots sur les changements proposés pour la composition des musiques d'infanterie*. París, 1853, 5-6, 8-10 y 14.

¹²³ Desde un punto de vista general e histórico, podemos considerar que las primeras bandas militares (*musiques d'harmonie*) fueron creadas en 1762 a partir de dos cuerpos militares dependientes a la *Maison du Roi*, a saber, las Guardias-Francesas y las Guardias-Suizas (*Gardes-françaises* y *Gardes-suisses*). Como es fácil adivinar, su función era doble, por un lado daban solemnidad y ostentación a las paradas y revistas; y por otro, en una fórmula más civil, formaban parte del recreo de los coroneles y altos mandos (Estado Mayor, por ejemplo) en momentos de distracción o cuando estaban compartiendo ágapes o fiestas. Vid.

músicos a su cargo que se distribuían entre 80 clarinetes, 10 oboes, 10 fagotes, 15 flautas –incluidos flautines–, 5 cornetas *solí*, 20 cornetas, 10 trompetas, 10 bugles, 20 trombones y 30 *basses* y *contrabasses*, entendemos, ejemplares de metales graves¹²⁴.

Las tres últimas páginas manuscritas de este segundo *Rapport d'audience* de enero de 1847 estaban dedicadas al descrédito del saxofón. La primera de las numerosas objeciones de M. Marie se centraba en el hecho de su divulgación prematura, esto era, su exhibición anterior al registro de la patente del 21 de marzo de 1846. El legista recordó que el instrumento estuvo representado en la batalla de bandas del Campo de Marte el año anterior. Añadía, además, que el Ministerio de la Guerra ordenó la inclusión de dos ejemplares en infantería, lo cual demostraría que desde 1845 ya circulaban saxofones. Por tanto y según interpretaba el abogado de los demandantes, había de aplicarse el artículo 31 de la sección primera del capítulo 4 de la ley de 1844 tocante a las patentes de invención¹²⁵, el cual daba pie a revocar y anular la patente del saxofón.

FIGURA 135: *Batyphone* de Wieprecht, ca. 1850.



FUENTE: DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Nauheim, 1997, 23.

El letrado seguía atacando a esta última herramienta artística y le acusaba de ser “más fraude que los [instrumentos de] pistones y varas (*coulisses*) [de Adolphe Sax]”, “porque no tenía nada de nuevo”. Según M. Marie, el utensilio musical del constructor

PÉRONNET, P.: “L’origine des musiciens de la garde nationale de Paris 1789-1795”. *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., n° 279 [2° trimestre de] (2015), 43-51.

¹²⁴ Vid. *Le Ménestrel*, 30 diciembre de 1855, 3.

¹²⁵ Vid. Apéndice documental X-B: Ley sobre patentes de invención de 1844.

belga era realmente alemán y tenía el nombre de *Batyphone* –vid. Figura 135-, propiedad del ya nombrado *Herr Wieprecht*. Por ende, se trataba de otro instrumento teutón al que el de Wallonia le “había dado su nombre para infundirle cierta novedad” y “asegurarse un monopolio más amplio”. Aunque posteriormente comentaremos esta estrategia¹²⁶, ya podemos atisbar que este fue uno de los fallos e imprecisiones más importantes de aquel abogado, pues resultaría muy fácil demostrar las diferencias fundamentales entre ambos ingenios.

Otra discrepancia grave giraba en torno a la plausibilidad industrial del objeto – una de las condiciones más severas de la ley-, es decir, su dimensión como verdadero producto fabril y generador de riqueza. Según la normativa –capítulo 4, sección primera, artículo 30, punto 3-, aquel documento que no tuviera o en el que no se explicitara aplicación industrial, sería nulo y sin efecto¹²⁷. Como ya hemos comentado, el *Royal décret* del 5 de julio de 1844, que había derogado la anterior ley de 1791 y que solo contaba con dos años y medio de recorrido, se había esforzado en conferir menos derechos de propiedad al autor. El objetivo de la doctrina gala era buscar ese enfoque práctico (industrial) para hacer frente a los británicos y sus pujantes vecinos del Este (Alemania). El peso determinante de esta condición era bien conocido por M. Marie y, aunque contaba con pocas opciones usando este argumento, pretendía demostrar que el “saxofón era una idea inejecutable” y su patente de 1846 “un concepto abstracto, un embrión de actuación”.

El 16 de febrero de 1847 y en la sala cuarta del Tribunal civil de *La Seine* o de París¹²⁸, donde se estaba debatiendo aquel sumario, se inauguró el turno de réplica y defensa del *Maître Chaix-d’Est-Ange*, el abogado de Adolphe Sax. Gracias a la prensa especializada¹²⁹, sabemos que aquel jurista comenzó con una presentación de su cliente basada en su trayectoria profesional como constructor de instrumentos. Lo más interesante para nosotros de esa parte radica en el amargor que supuso para el belga ser oficialmente segundo en la Exposición de la Industria de su país de 1841. A pesar de la opinión favorable de la comisión compuesta por hombres belgas de letras y cultura –MM. Henri Vieuxtemps (el afamado violinista), Alexandre Batta (chelista y compositor), Jean-Valentin Bender (director de los *Guides* belgas), Martin-Joseph Mengal (director del Conservatorio de Gante), etc.-, el jurado principal lo consideró demasiado joven para recibir el más alto galardón¹³⁰. Más adelante y con el valón ya instalado en París al año siguiente, el comité se retractó y le hizo llegar la primera medalla a la capital gala. Poco antes, el propio e influyente M. Jean-Baptiste-Ambroise-Marcellin Jobard, director del Museo de la Industria de Bruselas le había animado a abandonar esta metrópoli donde “sería ofendido a cada paso”. Su compatriota le invitó a trasladarse a Francia, “país de las artes, un gran teatro, donde no encontraría las envidias” que a cada momento le asaltaban

¹²⁶ En este momento –y en la consiguiente réplica del representante del valón que ahora expondremos- se puede situar la carta abierta de febrero de ese año de Charles-Joseph Sax al propio Wieprecht para defender a su hijo y asegurar que el saxofón estaba ya inventado en 1838. Vid. “Sax père, «Réponse de M. Sax père à M. Wieprecht», in *La Belgique Musicale*, 8ème année (1847), n° 8 du 25.2.1847, p. 3”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 52 y 263.

¹²⁷ Vid. Vid. Apéndice documental X-B: Ley sobre patentes de invención de 1844.

¹²⁸ Como es bien sabido, la organización territorial y administrativa francesa de aquel entonces se dividía en departamentos (*départements*), siendo el de *La Seine* (Sena) uno de ellos. Este, a la vez, englobaba tres *arrondissements* o distritos, a saber, París, Saint-Denis y Sceaux; pero como el primero englobaba tanta población y poder, se solía hacer una sinécdoque entre ellos.

¹²⁹ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux* [n° 66], 18 de marzo de 1847, 268-269.

¹³⁰ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 208-210.

en Bélgica. Desde luego, y ya en la ciudad del Sena (1842), parecía haber conseguido ciertos apoyos representativos como los de M. Buteux –primer clarinete de la Ópera- que le encargó uno de los válidos ejemplares bajos que el dinantés construía; o el del ya mencionado de François-Antoine Habeneck. M. Chaix-d’Est-Ange también hizo constar dos cartas de apoyo, la primera de M. Michele-Enrico Carafa –director del Gimnasio de Música Militar- alabando las propiedades del clarinete-Sax [sic] y, la segunda, del compositor Jacques-François-Fromental Halévy, en la que le apremiaba a venir al Hexágono donde “la instrumentación necesitaba de nuevos progresos”¹³¹.

En esta primera intervención, el abogado retrató a Adolphe Sax como un industrial serio, amante del progreso y, a la vez, víctima de las codicias y celos de los fabricantes parisinos que representaban la rutina y el estancamiento (*il y a devant vous deux industries en présence, l’ancienne et la nouvelle, la routine et le progrès*). En esta línea de acción, M. Chaix-d’Est-Ange siguió insistiendo en la decadente situación en la que se encontraba la producción francesa de los metales antes de que su cliente llegara. Según sus fuentes – que, decía, provenían de los Ministerios de la Guerra, Finanzas y Comercio-, la fabricación de instrumentos de viento de latón, que en otro tiempo era ampliamente exportable a toda Europa y al Nuevo Mundo, “ahora estaba adormecida”. En consecuencia, las transacciones económicas estaban dejando de ser favorables para el país galo y, además, había que importar instrumentos de los Estados germanos.

Aprovechando la oportunidad que le brindaba hablar de este tema tan sensible para el orgullo nacional francés, el letrado enlazaba sutil e indirectamente con uno de los temas subyacentes que no era otro que el negocio de las bandas. Según el legista, la música militar tenía una gran importancia que iba más allá de la atención que pudieran prestarle los jefes castrenses, pues tocaba aspectos vitales del arte y de la guerra. Continuó hablando de las agrupaciones galas, sumidas en un “estado deplorable” del que el propio Gaspere Spontini era consciente¹³², y que han tenido la fortuna de empezar a recuperarse gracias al concurso abierto que el Ministerio de la Guerra organizó en 1845. Pero, antes de que este se produjera, su defendido, Adolphe Sax, tuvo que sufrir todo un calvario de calumnias y vejaciones –le ninguneaban llamándole Bax o Fax, y a sus instrumentos, *blagues-horn* [sic]¹³³- que comenzaron desde que el belga y, por tanto, “extranjero”, puso un pie en territorio francés. “El infeliz Sax, rico de esperanzas, pero pobre y escaso de fondos (*léger d’argent*)”, se encontró con un panorama mucho más cruel del que esperaba y que, en sus primeros años de estancia en París acabaría por desgastarle económica y casi anímicamente¹³⁴. El abogado narraba, con claros propósitos emotivos, que el de

¹³¹ Según la crónica de la exposición, M. Chaix-d’Est-Ange dio lectura a otras epístolas elogiosas (*flatteuses*) de Sivori, Rossini, Liverani, el conde Albert de La Ferronays, Donizetti hijo, “etc.”. Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux* [nº 66], 18 de marzo de 1847, 268.

¹³² “No puedo dejar de extrañarme de la lentitud con la que los descubrimientos parecidos [a los que se dan en Alemania] se introducen en Francia, a pesar de la avidez y el cuidado que en este país pone por lo nuevo y por el progreso”, palabras procedentes de una carta de Spontini fechada en París el 20 de enero de 1844 y leída presuntamente ante el tribunal. Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 645.

(Esta misiva fue publicada también en el tercero de los panfletos publicitarios que emitió el constructor valón –vid. *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d’instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, nº 10*. [París], s.d. [1848], 4- de los que nos ocuparemos en el próximo apartado).

¹³³ Aunque no tiene una traducción fácil, esta sería una palabra compuesta de broma o chiste (*blague*) e instrumento (*horn*).

¹³⁴ Ese testimonio parece ser (parcialmente) cierto, pues la prensa –vid. *RGMP*, 31 de diciembre de 1843, 445- se lamentaba de tanta enemistad cuando apenas el belga llevaba viviendo un año en territorio galo. Sin embargo, balanceaba ese antagonismo con el apoyo de ciertas personalidades (MM. Meyerbeer,

Dinant tuvo que empeñar en un Monte de Piedad las dos medallas que había conseguido hasta la fecha –la de Bélgica de 1841 y la de París en 1844¹³⁵- por unos irrisorios 35fr. Además, a pesar de todos los esfuerzos que había hecho por pagar a sus obreros, estos le abandonaron en una ocasión por unos injustos motivos crematísticos que la crónica no señalaba. Ante la situación tan desesperante de “un hombre luchando contra todo, e incluso contra el hambre”, no le quedó otra opción (*dernier appel*) que recurrir al general Rumigny. M. Chaix-d’Est-Ange confesó que el alto cargo político y militar quedó tan impresionado (*touché*) ante el relato del valón que le prestó 1.000fr y, su ayudante (secretario), presente también en el entrevista, otros 500fr. El letrado reconoció, además, que en otra ocasión –no decía cuándo- el mando castrense le fío 800fr más¹³⁶.

El representante del empresario de Wallonia siguió con la exposición y contextualización de los hechos, informando al tribunal que los días previos al concurso de Marte, los rivales de Adolphe Sax se cebaron con el general en una carta remitida al ministro de la Guerra. En aquella misiva, denunciaron una “parcialidad flagrante” del que iba ser presidente de la comisión encargada de valorar el torneo, ya que consideraban a Rumigny un “protector declarado” que había sostenido al belga “con su dinero y apoyo (*sympathies*)”. Además, y para dejar implícita la vena xenófoba de los demandantes, el abogado leyó la parte de la protesta donde se acusaba al alto militar de querer conceder el “monopolio de las músicas militares a un extranjero”.

Asimismo, M. Chaix-d’Est-Ange se esforzó por legitimar aquel certamen de bandas –que, como recordaremos, tuvo solamente dos modelos grupales- con otros testimonios y el elaborado informe del jurado que dio por vencedor la proposición su cliente. Aquellas explicaciones –el abogado continuaba relatando- no fueron suficientes para el resto de constructores franceses, que volvieron a escribir al ministro avisándole de que aquella decisión iba a “matar una industria nacional y reducir a la mendicidad a 12.000 obreros”. Sin duda, con argumentos tan sensibles como el del paro, los fabricantes rivales buscaban que la Administración de la Guerra se retractara. Sin embargo, el máximo dirigente de la citada cartera se desmarcó de la polémica, argumentando estar “bajo el consejo de la comisión” y que “los asuntos de monopolios no le incumbían”.

Spontini, Berlioz, Kastner y Rumigny, entre otros) que habían escuchado con interés sus instrumentos, “sobre todo”, puntualizaban, el saxofón, “verdadera creación de genio”; aportándole de paso cierta publicidad. Otra publicación un poco anterior –vid. *Revue et Gazette des Théâtres*, 3 de diciembre de 1843, 2-3- y con un titular tan explícito como “M. Adolphe Sax et ses adversaires” pedía ‘calma’ (“elevar el asunto a un terreno elevado y llevar (*ramener*) la cuestión a su propia importancia artística”. Sin embargo, era más bien un manifiesto y acompañaba testimonios de apoyo al belga de personalidades como Castil-Blaze, Berlioz, Halevy, Kastner, Federico Ricci, Meyerbeer, Adolphe Adam, Ambroise Thomas y Carafa. Cabe destacar las declaraciones del cuarto (“l’invention de plusieurs instruments nouveaux du plus bel effet, notamment le saxophone”), el sexto –que apuntaba del saxofón su “efecto bello y potente, pudiendo ser ventajosamente empleado en las orquestas y músicas militares”; y el octavo, el cual encontraba “al bajo de banda (*basse d’harmonie*), llamado *saxophone*, y el clarinete bajo, los [instrumentos] más remarcables por la calidad y potencia de sus notas graves”.

¹³⁵ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 212-213.

¹³⁶ Sin llegar a ser unos préstamos desorbitados, Rumigny y su secretario fueron muy generosos con el belga, puesto que en aquella época comer fuera ascendía a 1,25fr y una botella de vino de calidad valía 2fr. Desplazarnos por París en ómnibus no era demasiado caro –solo 30c-, aunque si quisiéramos ir en coche nos saldría por 1fr (cabriolé) o, un poco más cómodos y resguardados, 1,5fr (*fiacre*). Ahora bien, si nuestra economía lo permitiese, nos podrían hacer un traje a medida y eligiendo las telas por unos 30-45fr y podríamos lucirlo en una representación operística de estreno donde los mejores asientos (*premières loges de face*) costaban 9fr. Vid. TEYSSÈDRE, [?]: *Conducteur général de l’étranger dans Paris*. París, 1842, 12, 14-16, 256, 260, 262 y 282.

M. Chaix-d'Est-Ange defendió a su cliente restando valor a los datos que había proporcionado la otra parte; pues según sus estimaciones, “la fabricación de instrumentos en metal en Francia, o más bien en París, donde casi todo se confeccionaba, no ocupaba más de 200 o 300 obreros”. Aunque este tema pertenece al siguiente capítulo, podemos adelantar que en 1847 la factura oficial instrumental de la capital del Sena ocupaba a 4.216 personas, de las que un 12% trabajaban el latón, es decir, unas 499¹³⁷. Por tanto, si damos crédito a este dato, ambos letrados exageraron sus cifras –muy posiblemente de forma consciente-; estando las de M. Marie completamente infladas.

El discurso del abogado del valón continuaba haciendo ver que, pese a la victoria de su cliente en la competición musical de Marte¹³⁸, sus contrincantes no iban a reconocer el cambio de orden y fabricarían los nuevos instrumentos sin su consentimiento. Adolphe Sax les avisó que si seguían por este camino y “violaban flagrantemente sus derechos”, se litigaría contra ellos (*demande reconventionnelle en dommages-intérêts*). Pero, antes de que el valón tomara la iniciativa, sus adversarios se le adelantaron, emprendiendo este proceso judicial que buscaba la revocación y pérdida (*nullité et déchéance*) de sus patentes.

Abriendo un paréntesis, ya puede verse que vamos a adentrarnos en un conflicto que aparentemente solo toca a la propiedad industrial, pero en el que verdaderamente subyacen aspectos económicos menos a la vista. Asimismo, se ha comentado antes¹³⁹, pero no está de más recordar las líneas maestras de aquel ‘combate’ de bandas en el Campo de Marte de abril 1845 y su repercusión posterior¹⁴⁰. Una de las capas de realidad del episodio era legitimar popularmente un modelo para las formaciones musicales castrenses francesas, las cuales, supuestamente, estaban en decadencia¹⁴¹. Si nos remontamos unos años atrás para saber su composición y nos centramos en lo que resulta

¹³⁷ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite para la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 181 y cuadro nº 51 [sin paginar].

Uno de nuestros ‘musicólogos’ de época –vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale: précis historique*. París, 1893, 418- Constant Pierre también ofrece datos (4.500 obreros y más de 16,5 millones de francos negocio) para 1847, pero como él mismo reconoce –no sabe de ninguna fuente precisa al respecto, ni si quiera de la que acabamos nosotros de utilizar-, es una estimación.

¹³⁸ Por cierto, recordaremos, aquella proposición estuvo sobre la mesa del ministro Soult ya en 1844, aunque la fuente que lo sostiene –vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867)- no está respaldada por ningún documento público.

¹³⁹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 163-164 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 217 y 221-222.

¹⁴⁰ *Grosso modo*, podríamos decir que los concursos de bandas militares en Francia eran un evento apreciado y festivo con antecedentes en el final del siglo XVIII (1799) o albores de la siguiente centuria (1806). En realidad, hubo que esperar hasta 1827 para que se celebrara un certamen de estas características e importante –organizado por la municipalidad de La Villette- y que aglutinó a varios sectores sociales, incluidos parte del claustro de profesores del Conservatorio. Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 208-212 y PÉRONNET, P.: *Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d'Apollon 1815-1870]*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012, 22-25.

¹⁴¹ Ciertos ‘entendidos’ de aquel momento –vid. PERRIN, A.: *Réorganisation des musiques régimentaires en France*. Mézières, 1851, 3-4, 11-14 y 42- también pregonaban esa idea, a la par que evidenciaban el bajo estatus profesional de los músicos militares galos en comparación con Prusia y Rusia donde había más cuidado y rigurosidad (*ponctualité*). (‘Curiosamente’, una de las cartas que anexó este autor es de Adolphe Sax; la otra, de Adolphe Adam. El belga se sumaba a la opinión de mejorar las condiciones laborales de los soldados músicos, defendiendo igualmente su valía artística).

importante, sustancial y fiable, podemos apuntar que en 1827 aquellas formaciones pasaron a tener oficialmente 27 efectivos –anteriormente solo contaban con 12-, de los cuales hasta 9 podían ser *gagistes* o músicos ‘profesionales’ civiles¹⁴² contratados por los consejos de administración de los regimientos. El resto, obviamente, eran militares –o aprendices de ello- con (presuntas) aptitudes musicales. Este tipo de agrupaciones iban a perder su financiación privada –una especie de ‘dinero B’ que se retenía del sueldo de los oficiales para pagar a los *gagistes*¹⁴³-, para pasar (1828) a ser agrupaciones públicas (el Ministerio de la Guerra financiaría esos refuerzos, con 9.000fr por cierto), pero bajo administración militar¹⁴⁴. Aquella normativa no especificaba la repartición ni proporcionalidad instrumental de las falanges, por lo que es fácil adivinar que sería a criterio del director –u otro superior-, amén de los efectivos y de la disponibilidad de material instrumental prestable¹⁴⁵. De todas maneras, no creemos equivocarnos en apuntar que, dentro de esa heterogeneidad –también había serpentones- y dejando de lado la música de señal¹⁴⁶, los clarinetes eran ‘siempre’ titulares, aunque los fagots, trompas y trombones solían tener irregularmente sitio en la convocatoria. No obstante, los oficleides eran cada vez más habituales y la corneta era también muy valorada.

Avanzando en el tiempo, nos encontramos con Luis Felipe, el cual y desde el comienzo de su mandato había renunciado a la *Maison militaire du Roi*. Esto significaba que, al menos directamente, la monarquía no tenía música protocolaria propia, por lo que delegaba en las bandas de la Guardia nacional las manifestaciones reales de

¹⁴² No podemos detenernos demasiado en estos músicos de refuerzo, pero es fácil adivinar que eran artistas con ciertas aptitudes y/o formación musical, incluso provenientes del Conservatorio. A falta de un trabajo mejor o complementándolo con el oficial –ser instrumentista, por ejemplo de una orquesta civil o pertenecer a un teatro-, se sacaban un sobresueldo siendo contratados por los mandos militares para sus formaciones, que de esta manera aumentaban de nivel. Un decreto de Luis-Napoleón fechado el 10 de marzo 1852 prohibió este alquiler esporádico. Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1852 [nº 10], 193.

Por cierto, en 1827 también se crearon las dos unidades de música para la marina en Brest y Toulon que continuarían activas el resto del siglo –vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon*, op. cit., 41-, pero van a pasar desapercibidas en nuestra redacción precisamente por su número y exigua influencia en el objeto de nuestro estudio.

¹⁴³ Si se quiere conocer lo que ganaba un músico de este tipo, vid. ROSTANG, Ch.: “François Georges Auguste Dauverné et les trompettistes de l’orchestre de l’Opéra de Paris au XIXe siècle”. *Larigot*, s.v., nº 26 Spécial [junio] 2014, 56-73, que recoge no solo esos ingresos, sino también sus otras retribuciones (fijas y ocasionales) y gastos entre 1838 y 1847.

¹⁴⁴ Vid. “*Journal militaire officiel*, 1er semestre, 1er janvier, p. 5” [sic], cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l’armée française*, op. cit., 233-235.

¹⁴⁵ Si nos fiamos de Kastner, una *grande musique d’infanterie* de 1825 se componía de 2 flautas, 2 requintos, 4 oboes, 12 clarinetes, 2 trompetas, 4 trompas, 6 fagots, 2 trombones y 2 contrafagots, que hacen un total de 36 músicos, lo cual nos parece exagerado y seguramente se trataría de una banda de excepción. Vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., 188. Otro autor de época comentaba –de forma más realista- que se podía ‘simplificar’ esta cantidad a la mitad y quitar a los 4 oboes; amén de que existía una reticencia a la contratación de fagots a favor de los trombones. Vid. CASTIL-BLAZE, [F-H-J]: *Dictionnaire de musique moderne*, tomo 2. París, 1825, 78-79.

¹⁴⁶ Aquella normativa de 1827 también había restaurado las músicas de caballería, igualmente, de una forma no concreta. Vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon*, op. cit., 40-41. Entendemos que se mantenían las que los franceses llaman *céleustique militaire*, esto era las que correspondían específicamente a las señales sonoras para transmitir los órdenes. Vid. HERVÉ, R.: “La Céleustique. La transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises”. *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., nº 279 [2º trimestre de] (2015), 5-12.

En cualquier caso, en ninguna de ambas estuvo nunca presente el saxofón, por lo que aunque no las desechemos –eran campo exclusivo de los metales (simples) y percusión-, son una canalización muy secundaria de este relato.

ostentación¹⁴⁷. Estas agrupaciones, entendemos el núcleo de todos esos esfuerzos y la referencia a nivel estatal de las que pudiera haber en el resto del Hexágono, se guiaban por una instrucción (*ordonnance*) sancionada por el rey el 1 de abril de 1838¹⁴⁸. Básicamente, esa normativa dictaba que las 12 formaciones musicales de las legiones de la Guardia nacional de París se compondrían de músicos *gagistes* –de 25 a 30 personas- y amateurs –se entiende, soldados-, que sumados a los anteriores, no debían rebosar el total de 45 efectivos. Sin embargo, aquella ordenanza tampoco decía nada de un *instrumentarium* específico, por lo que este sería a criterio de los mandos. De todas maneras, podemos apoyarnos en una fuente oficiosa¹⁴⁹ y conocer cuáles eran las paletas de aquella docena de falanges (vid. Tabla 7).

Como es sencillo observar, los clarinetes eran la columna vertebral de esas formaciones, aunque los trompas, trombones y oficleides –un trío que los franceses llaman *cuiivres claires*- aun conservaban una importancia relativa; seguidos de fagots y trompetas. En realidad, estamos a caballo entre una estandarización clásica moribunda marcada (subyacentemente todavía) por el octeto tradicional –dos oboes o flautas, dos clarinetes, dos trompas y dos fagots¹⁵⁰- y una naciente más del romanticismo, con ‘castas’ de metales listas para asaltar ciertos puestos y hacerse con esas posiciones.

Y sin nada más reseñable ni medular en los años siguientes, ya nos encontramos con aquel concurso –abril de 1845- en el popular parque parisino, el cual vino encarnado por dos proposiciones, la de Adolphe Sax y la de su ‘contrincante’ –seguramente, le forzaron a que interviniera como tal- Carafa. El vencedor fue el constructor belga, cuyo modelo iba a servir mayormente de referencia para que Gobierno (19 de agosto de

¹⁴⁷ Según un autor de referencia –vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 213-217-, Luis-Felipe utilizó la música militar como herramienta de transferencia entre las potencialidades del modelo ceremonial de Estado basado en la liturgia religiosa hacia un formato exterior (*outdoors*) y civil que se estaba en ciernes y desarrollándose. Pruebas de ello son las jornadas festivas que se celebraron los años posteriores a las *Trois Glorieuses* en el Campo de Marte donde intervinieron 230 músicos militares y 300 orfeonistas. Tampoco dejó demasiado de lado el binomio música de templo y militar cuando le interesaba, por ejemplo, al llegar a París en 1840 las ‘cenizas’ –el cuerpo no fue incinerado- de Napoleón; y el Gobierno encargó marchas al propio Berlioz, Adam, Halévy y Carafa.

¹⁴⁸ Vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois*, op. cit., tomo 38, 1839, 155-156.

¹⁴⁹ Vid. PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs, artistes et commerçants en musique de Paris, de la province et de l'étranger*. París, 1837, 82-88. Este autor aporta hasta el nombre de los músicos que componían esas filas, entre ellos, algunos muy familiares para nosotros como Mohr –sargento mayor de la 2ª legión-, Dacosta, Klosé, Dorus y Brod –los dos primeros clarinetistas, el tercero flauta y el cuarto oboe, que también trabajaban en esa columna-; Habeneck y Meifred (capitán y director la 3ª legión), mientras que Mohr volvía a salir tocando el requinto en esa formación; Lecerf –clarinete de la 4ª legión-; Berr, Fessy, Bazin y Paulus –capitán, director, subdirector, primer clarinete y clarinete respectivamente de la 5ª falange-; Buteux, Lecerf, Courtois, Dauverné (clarinetes los dos primeros, cornetista el tercero y trompetista el cuarto de la 6ª); Buteux que repite en la 7ª; Triébert oboísta y subdirector de la 8ª, que tenía bajo su mando también a Lecerf; Forestier que era trompista de la 9ª; Klosé que repetía como director y teniente (*lieutenant*) de la 10ª, para la cual trabajaban también Forestier, Courtois y Paulus; Mohr se duplica como ayudante del director en la 11ª, así como Forestier en la 12ª tocando ahora la trompeta.

¹⁵⁰ Fétis apuntaba que en tiempos de la Revolución y del Imperio, los mandos se vieron obligados a aumentar el número de instrumentistas de viento para contrarrestar el ruido que hacía la percusión. Así, una *musique complète* se componía de 4 clarinetes, 2 oboes, 2 trompas, 2 fagots y 1 flautín, a lo que habría que añadir el bombo, platillos y triángulo. Según el teórico belga, fue con esta formación base, pero desarrollada en 9 partes (*deux de clarinette, deux de hautbois, une de flûte, deux de cor et deux de basse*) con la que fueron escritas todas [sic] las marchas de la República francesa por parte de compositores como Devienne, Roëser, Catel y Gossec, lo cual se nos antoja más que dudoso. Vid. *Revue musicale*, 16 noviembre 1833, 331.

1845¹⁵¹) decretara unas reformas artísticas muy polémicas, puesto que numerosos instrumentos estaban protegidos por patentes de invención propiedad precisamente del valón, los saxofones por ejemplo, pero particularmente los saxhorns. Además, otros ejemplares estaban etiquetados con las palabras “système Sax” –quizá dando visibilidad o prioridad a su particular versión de ese instrumento o, directamente, a su tienda-. También se incluyeron dos ejemplares de saxotromba en las formaciones montadas, la cual no estaba siquiera registrada todavía (vid. Tabla 8). La cuestión de fondo era que, para cumplir con la legalidad y poder vender instrumentos reglamentarios a las formaciones castrenses –es decir, participar en los cauces de dinero-, los comerciantes franceses de aerófonos de metal debían llegar forzosa e indeseadamente a un acuerdo con Adolphe Sax.

TABLA 7: Composición instrumental de las 12 legiones de la Guardia nacional de París en 1837.

Legión	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a	11 ^a	12 ^a	Total ¹⁵²
Flautas o flautines	1	2	2	1	3	1	1	2		1	1	1	16
Oboes		1		2				1		1	1		6
Requintos o clarinetes	9	11	15	11	11	13	12	17	13	13	10	9	144
Fagots	3	3	1	1	4	5		3				3	23
Corneta de pistones		4	2		2	2	2				2		14
Trompetas	1	2	1	2	2	2	2	3	1	3	2	1	22
Trompas	8	5	6	7	6	5	4	5	4	4	4	4	62
Trompas de pistones			1						1				2
Trombones	3	7	4	3	3	4	3	5	4	5	3	3	47
Oficleides	6	2	4	5	4	6	4	1	3	5	5	2	47
Serpentones		3						3	1	2			9
Triángulo						2							2
Gagistes	21	29	24	22	?	24	?	35	24	30	22	21	315
Soldados amateurs	10	11	12	10	?	16	?	5	3	4	6	2	79
TOTAL	31	40	36	32	35	40	28	40	27	34	28	23	398

FUENTE: Elaboración propia a partir de PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs*, op. cit., 82-88 y PÉRONNET, P.: “Saxons et Carafons: Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d’esthétique”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 50.

¹⁵¹ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1845, 197-198.

No obstante, la normativa también apuntaba que el remplazo se iría haciendo a media que los instrumentos se fueran quedando fuera de servicio, evidentemente por razones económicas, lo cual ya suponía un retraso. De todas maneras y siguiendo al paladín biográfico del inventor de Dinant –vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 209-210-, el ministro de la Guerra (Soulé) quiso que el 45º de línea y el 9º de dragones contaran inmediatamente con las nuevas disposiciones.

¹⁵² Estos totales deben ser tomados con cautela, pues como hemos visto en la nota precedente, existían músicos que aparecían en varias legiones. Seguramente, la Administración o los mandos no ejercían un control férreo sobre ellos, y así varias bandas se nutrían de ‘buenos’ músicos. Por esa parte, estos ejecutantes ganaban más dinero y, posiblemente, si eran milicianos, disfrutarían de cierta flexibilidad, por ejemplo, para tocar en otras formaciones civiles o en los fosos de los teatros líricos.

TABLA 8: Composiciones de las bandas francesas de a pie y montadas a partir de la normativa de 1845.

Infantería	Caballería
1 flautín en Do	2 trompetas de banda (<i>d'harmonie</i>)
1 requinto en Mi \flat	4 trompetas de cilindros (<i>système Sax</i>)
14 clarinetes en Si \flat	[sic]
2 clarinetes bajos en Si \flat (<i>système Sax</i>)	2 saxhorns en Mi \flat
[sic]	7 saxhorns en Si \flat (1 solo, 3 primeros y 3 segundos)
2 saxofones	2 saxhorns en La \flat , para remplazar las trompas (<i>cors</i>)
2 cornetas de dos cilindros (<i>cylindres</i>) ¹⁵³	2 saxhorns en Mi \flat , para remplazar las trompas (<i>cors</i>)
2 trompetas con cilindros (<i>à cylindres</i>) (<i>système Sax</i>) [sic]	2 saxotrombas
4 trompas de tres cilindros (<i>cylindres</i>)	2 cornetas de pistones
1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn en Mi \flat	1 trombón de tres cilindros (<i>système Sax</i>) [sic]
2 saxhorns en Si \flat	3 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)
2 saxhorns en Mi \flat (alto) [sic]	3 saxhorns en Si \flat (baritonos), de tres cilindros
3 saxhorns de tres o cuatro cilindros (<i>cylindres</i>) en Si \flat	3 saxhorns en Si \flat de cuatro cilindros
4 saxhorns contrabajos en Mi \flat	3 saxhorns contrabajos en Mi \flat
1 trombón de pistones (<i>à cylindres</i>) (<i>système Sax</i>) [sic]	
2 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)	
2 oficleides	
5 percusionistas (<i>instruments pour la batterie ou petite musique</i>)	
[Total: 50 personas]	[Total: 36 personas]

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de septiembre de 1845, 2 (o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1845, 197-198).

No se percibe a primera vista, pero aquella reforma de 1845 favorable a Adolphe Sax no solo afectaba negativamente al resto de los constructores de viento-metal, sino también a los de ébano. Los oboes y fagotes –sea cuales fuera su número– serían completamente despedidos de las bandas regimentales, lo que afectaría negativamente a las comandas de firmas importantes que estaban ‘acostumbradas’ a tener como clientes al Ejército. Un ejemplo muy significativo es el de Frédéric Triébert –al que ya conocemos de otros apartados¹⁵⁴– que elevó una protesta que escaló hasta el Consejo de Estado en tiempos de la Segunda República. Según fuentes oficiales¹⁵⁵, este empresario había reclamado una compensación por la rescisión del contrato contraído entre él y el Ministerio de la Guerra para dotar de oboes al *Gymnase Musical Militaire* y por extensión a las bandas en fecha 11 de diciembre de 1844. Evidentemente, su demanda fue rechazada.

Volviendo a la narración principal de este capítulo y antes de que el letrado del Dinant comenzara su alocución a favor de la legitimidad de las patentes, Chaix-d'Est-Ange acusó a los demandantes (MM. Raoux, Gambaro, Halary y otros tantos) de actuar

¹⁵³ Aunque la traducción directa es “cilindros”, es muy posible –prácticamente seguro– que en ese tiempo *cylindres* se utilizara indistintamente para referirse a esa palabra y a pistones.

¹⁵⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 132 y 141-142; y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 316-317.

¹⁵⁵ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 155-156.

de forma colegiada. El abogado preguntó, con estudiada mordacidad, si todavía estaban en los tiempos donde los gremios y las corporaciones marcaban y gestionaban en la sombra gran parte del comercio de una ciudad o de un segmento productivo (*Est-ce que nous sommes encore au temps des maîtrises, des jurandes? Est-ce qu'il y a des corporations de métiers?*)¹⁵⁶. Esta idea era fundamental y una de las bases sólidas de la defensa, a sabiendas de que las nuevas leyes (1791 y 1844) debían extinguir definitivamente la corrupción y abusos en materias de compra-venta que hubo antes de la Revolución. Se suponía que la explosión renovadora en Francia había eliminado estos privilegios –*décret d'Allarde* del 2 y 17 de marzo de 1791- y ahora disfrutaban de un modelo industrial capitalista basado en la libre competencia. Estas declaraciones daban fe del grado de sensibilidad en el que se encontraba la posesión de ideas y vaticinaban el decisivo papel que jugarían las patentes como herramientas (defensivas y ofensivas) de información y estrategia comercial en el campo de intereses económicos cruzados.

El jurisconsulto de Adolphe Sax comenzó el grueso de su alegato repasando cuáles habían sido hasta la fecha las cuatro patentes que el belga había obtenido en el país galo. De forma sucinta, aclaró que la primera de ellas, tomada en mayo de 1843 y no comprometida en el proceso, tenía por objeto dar mayor justeza e intensidad a los aerófonos de llaves o agujeros¹⁵⁷. M. Chaix-d'Est-Ange se detuvo más en el segundo y tercer expedientes, es decir, los comprometidos en la causa y principales *cui vres* del valón, a saber, los popularmente conocidos saxhorns (13 de junio del 1843) y saxotrombas (13 de octubre de 1845). De forma introductoria, recordó que su colega rival había pedido la nulidad de esos instrumentos por ausencia de novedad y defecto de forma, en este último tema, refiriéndose a que la descripción no era lo suficientemente detallada. Si tales acusaciones se conseguían demostrar, los documentos del dinantés serían castigados y revocados en base a los puntos 1 y 6 del artículo 30, amén del 31, de la ley de 1844¹⁵⁸. Sin embargo, antes de interceder por su cliente, Chaix-d'Est-Ange quiso dejar claro que los detalles técnicos a los que Adolphe Sax hacía alusión eran suficientes y, en cualquier caso, debían ser interpretados no por personas corrientes, sino por hombres del oficio (*homme de l'art, du métier*) y duchos en la materia.

Sintetizado el documento de 1843 (*système d'instruments chromatiques*)¹⁵⁹, el belga aseguraba haber protegido una “adaptación de las bombas de los cilindros para asegurar la justeza [o afinación] del instrumento cuando este cambia de tonalidad – *Adaptation de coulisses aux cylindres pour assurer la justesse de l'instrument quand on change de ton-*” (vid. Figura 136), si, hubiéramos añadido nosotros, esa herramienta

¹⁵⁶ Vid. *Supplément à la Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 645.

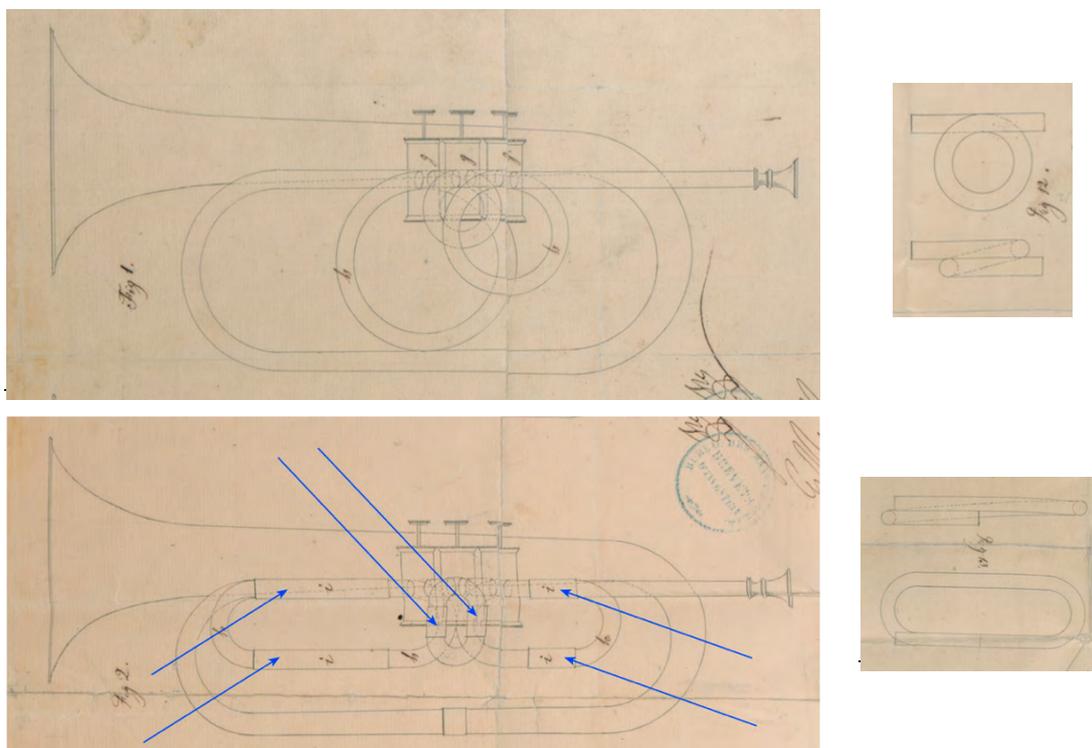
¹⁵⁷ Firmado para tener una vigencia de 10 años, aquel avance era en realidad una suerte de construcción del boquete de los agujeros y de la forma del plato de las llaves para que se adaptara a la superficie plana o convexa de los orificios y así conseguir un resultado satisfactorio (estaqueidad). Además, el belga decía que su progresión podía aplicarse a cualquier instrumento construido en madera, marfil (*ivoire*), cristal o metal. Vid. Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15213] de Adolphe Sax del 6 de mayo de 1843 [por 10 años] para un “Sistema constructivo de instrumentos con agujeros o llaves para procurar mejor afinación y mayor intensidad a los sonidos (*Système d'instruments d'harmonie à trous ou à clefs, donnant plus de justesse et plus d'intensité aux sons*)”, 1, 3 y 7; y Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

¹⁵⁸ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

¹⁵⁹ Vid. Apéndice documental IX-A: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d'instruments chromatiques*)” [saxhorns].

artística tenía esa facultad¹⁶⁰. En paralelo, decía, se reservaba el derecho de producir otro tipo de bombas móviles –entrantes o salientes, vid. Figura 137-, puestas en funcionamiento con el dedo y el concurso de muelles para producir sonidos ‘doblados’ –o escurridos?- sin cambiar la digitación habitual (“Coulisses rentrantes et sortantes au moyen de ressorts et mises en jeu par le doigt pour produire les sons coulés, sans changer le doigté connu”)¹⁶¹. Asimismo, quedó explícita otra mejora –vid. Figura 138- al suprimir las curvaturas angulosas de algunas tuberías y bombas para que el sonido no saliera desdibujado (“Suppression des angles ou des courbes trop heurtées qui dénaturent les sons”).

FIGURA 136: Bugle [sic], diseño n° 1 de la patente, sin ninguna adaptación (izquierda arriba); bugle [sic], diseño n° 2 de la patente, con esas *adaptations* –señaladas con flechas azules- a las bombas que salen de los pistones [o cilindros] (izquierda abajo); y dos extensiones o segmentos –*Tons de trompettes*- (derecha), diseños n° 12 y 13 de la patente, para ser acoplados entre el tudel –o primer tramo de la tubería- y la boquilla.



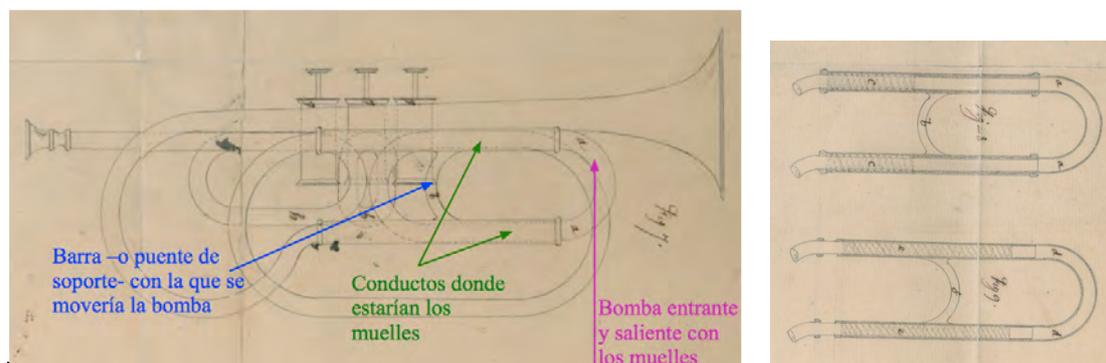
FUENTE: Patente de invención [n° 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d’instruments chromatiques*)” [saxhorns], s.p. [dessins] (INPI).

¹⁶⁰ Como ya hemos explicado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 102-103 y 108-111-, no todos los metales aceptan de buen grado –están contruidos para recibir- tubos adicionales para transportarlos a otro tono. Por ejemplo, la trompeta estándar de hoy día –y su correspondiente antecesor prácticamente idéntico de mediados del siglo XIX- no permite ningún cilindro extra. Ahora bien, adaptando el instrumento, se pueden acoplar tubos (‘tudeles’ exteriores) complementarios, pero evidentemente el equilibrio y ejecución de las series armónicas resultantes más el concurso de los tres pistones se verá gravemente afectado. El propio Adolphe Sax era consciente de aquellas anomalías –en la figura 1 de sus diseños reconoce que el bugle es un “instrumento que no cambia normalmente de tonalidad y que no tiene necesidad añadir fragmentos de tubería (*coulisses*) a los cilindros”; o, en la 5, apuntó que aquel modelo de “Contrabajo de banda en Mi^b de tres cilindros” no cambia de tonalidad-.

¹⁶¹ No ha sobrevivido ningún ejemplar físico, pero la idea (aunque con los por muelles fuera) ya había sido explorada, al menos por el praguense Vaclav Sámal (1842). Vid. CIZEK, B.: *Instruments de Musique*. París, 2003, 174-175.

No obstante, y por mucho que Chaix-d'Est-Ange pretendiese escudar a su cliente con que estas y otras explicaciones y procederes debían ser entendidos por profesionales y constructores, el expediente es, a todas luces, (intencionadamente?) farragoso, abstruso y complejo¹⁶². No obstante, para poder entender y seguir mejor los argumentos de defensa y ataque de ambas partes, y apoyándonos en bibliografía auxiliar, vamos a hacer un esfuerzo analítico y comprensivo a lo largo de las próximas páginas. Evidentemente todavía es pronto para valorar todo este asunto, pero la redacción de la patente y lo ‘intangible’ e ‘inmensurable’ de muchos aspectos connaturales a un tema así –por ejemplo, el sonido, más en aquella época-, deja mucho espacio a la interpretación, amén del grado de profundidad con el que sea estudiado. Asimismo, podría recurrirse a fuentes auxiliares del propio Adolphe Sax para entender mejor su vocabulario, pero teniendo muy claro que no tienen valor judicial ni probatorio en la causa¹⁶³, ya que son apoyos completamente parciales (y comerciales). En todo caso, no queremos pasar oportunidad de aportar esa identificación en la disección de una corneta de su propio manual de enseñanza donde aparecían aquellas acepciones (vid. Figura 139).

FIGURA 137: “Trompeta cromática y con bombas (*coulisses*) de muelles”, diseño n° 7 de la patente (izquierda); y sección de dos bombas, diseños n° 8 y 9 de la patente, donde se han representado los muelles (derecha).



FUENTE: Elaboración propia a partir la Patente de invención y perfeccionamiento [n° 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d’instruments chromatiques*)” [saxhorns], s.p. [*dessins*] (INPI).

Volviendo al relato de los debates, el abogado de Adolphe Sax se expresó de manera muy efectiva al contrarrestar el ataque sobre la ausencia de novedad utilizando un apóstrofe. M. Chaix-d'Est-Ange preguntaba cómo era que ellos, “los fabricantes [de instrumentos de viento] de toda Francia”, los “más consumados en la práctica de este arte”, “sin el beneplácito (*concours*) de los cuales era imposible adoptar ninguna modificación”, unos “héroes”, no pusieron aquella invención en práctica antes¹⁶⁴. Este

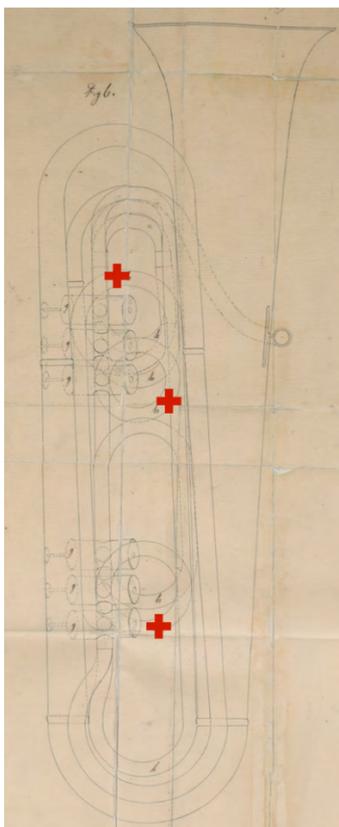
¹⁶² Entre otras imprecisiones o ambigüedades, Adolphe Sax consideraba sinónimos las palabras *pistons* y *cylindres* (pistones y cilindros) –lo hemos advertido también al inicio de los Apéndices documentales IX-A y IX-B-, y utilizaba el vocablo *ton* para dar sustancia a tono (distancia interválica), tonalidad, extensión de tubería –ya sea refiriéndose a una bomba o a un tonillo- y afinación, a veces en lugares del discurso poco afortunados donde la valencia no estaba clara.

¹⁶³ Este es otro de los puntos que consideramos conflictivos en el trabajo de la investigadora griega (Eugenia Mitroulia: *Adolphe Sax’s brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011), pues ella ha construido sus conclusiones mezclando indiscriminadamente ya no solo las decisiones oficiales de los juzgados y el contenido de los panfletos (*factums*) del valón y sus contrincantes, sino los Métodos y manuales de enseñanza que surgieron en derredor, lo cual nos lleva a otro plano; pero, desde luego, no al jurídico.

¹⁶⁴ “On prétend que l’invention était connue depuis bien longtemps et pratiquée en Allemagne. L’invention était pratiquée en Allemagne! Vous la connaissez donc nécessairement; vous êtes tous les facteurs de France, les gens les plus habiles dans cet art, les plus consommés dans la pratique de votre art, sans le

reproche llevaba implícita una denuncia al comportamiento corporativo y cerrado que caracterizaba a esos empresarios galos, todavía aferrados a los rancios triunfos pasados y al abrigo publicitario que daba el trabajar dentro de los muros de París.

FIGURA 138: “Contrabajo de banda (*Contre basse d’harmonie*) en Fa de 6 cilindros que no cambia de tonalidad” no transpositor, diseño n° 6 de la patente, con formas muy redondeadas –señaladas con cruces rojas- en algunas de sus bombas.



FUENTE: Elaboración propia a partir la Patente de invención y perfeccionamiento [n° 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d’instruments chromatiques*)” [saxhorns], s.p. [dessins] (INPI).

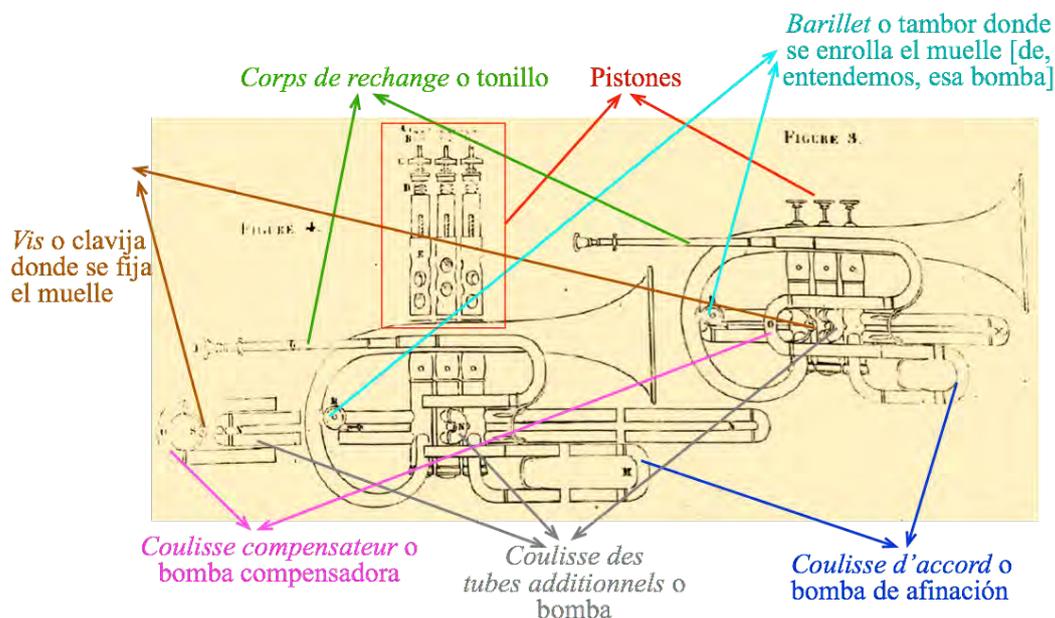
Aquel letrado dio un segundo argumento a favor de la autenticidad de las ideas de su cliente. En este sentido, recordaba que hacía tres años Adolphe Sax recibió una de las dos medallas de plata en la disciplina de viento-metal¹⁶⁵. El jurado, que tenía como uno de los valedores más referentes al ya mencionado Gaspare Spontini¹⁶⁶, reconoció como “nuevos” los productos instrumentales del belga.

concours desquels il est impossible d’y apporter une modification, dont vous tenez la clé, dont vous êtes héros. Comment! Vous savez qui se fait à vos portes, il n’y a pas à en douter, cette invention connue depuis longtemps en Allemagne ne pouvait être inconnue de vous, et vous ne la connaissiez ni la pratiquiez pas? Si vous ne l’avez pratiquée, c’est qu’elle n’existait pas en Allemagne, car vous n’acceptez sans doute pas l’impérieuse supposition d’avoir voulu mettre la lumière sous le boisseau”. Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 645. La última frase hecha de esa alocución (*mettre la lumière sous le boisseau*) era para acusarles de torpes o turbios; pues, en el primer caso no habían conseguido la solución, y en el segundo habrían preferido tenerla “escondida bajo siete llaves” antes que divulgarla.

¹⁶⁵ Como recordaremos –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 212-213-, la recién creada (1843) “Sax et Compagnie” se dio a conocer oficialmente y por primera vez en Francia en la décima Exposición de la Industria que organizaba el país galo desde 1798. El valón participó simultáneamente en las categorías de viento-madera y metal.

¹⁶⁶ El informe oficial no menciona a este compositor, aunque, en realidad, no conocemos exactamente los miembros del jurado de aquella cita, pues las fuentes dividen a los examinadores en “comisiones”. La que

FIGURA 139: *Cornet compensateur* [sic] (corneta compensadora¹⁶⁷) confeccionada por Adolphe Sax – dos diseños, el de la derecha es el instrumento montado; el de la izquierda, con las partes desensambladas- con su propio vocabulario y la traducción al español más aproximada.



FUENTE: Elaboración propia a partir de SAX, A.: *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur*. París, [Brandus et C^{ie},] s.d. [1846]¹⁶⁸, 4.

Aunque ya ha salido en nuestro discurso, no es demasiado tarde todavía para apuntar que Gaspare Spontini (1774-1851) fue un músico muy valorado en la época. Oriundo de Ancona (Italia), la joven promesa se trasladó a París en 1803 donde encontró la protección la familia imperial y de la propia Joséphine, que le hace compositor de la corte. Sus primeros éxitos en forma de tragedias líricas vendrían con *La Vestale* (1807) y *Fernand Cortez* (1809), esta última como ‘metáfora’ a la conquista española proyectada por Napoleón. Este artista consiguió puestos de gestión importantes –director del Théâtre Italien durante dos años- y contrajo (estratégicamente?) matrimonio (1811) con Céleste Érard, la sobrina de Sébastien Érard, el célebre constructor de arpas y pianos. Después de la caída de Bonaparte, también disfrutó de refugio en la curia de los Borbones y estos le

afectaría a los instrumentos de precisión –y por extensión a los de música- estaba comprendida por Pouillet, Delamorinière, Gambey, Mathieu, Oliver, Savart y el barón Séguier. No obstante, el segundo y el sexto estaban seguro asignados a ella, pues actuarían de informadores (*rapporteurs*); a los que se unirían además especialistas a demanda de la comisión, en nuestro caso, Auber, Galay y Habeneck. Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 1. París, 1844, xxxvii, xl-xli y *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 529-530. Por tanto, se podría especular, Spontini fue uno de los asesores o, quizá, jueces auxiliares.

¹⁶⁷ A modo de curiosidad, no ha sobrevivido ningún espécimen de este tipo. Vid. DUMOULIN, G.: “The Cornet and Other Brass Instruments in French Patents of the First Half of the Nineteenth Century”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 59 (2006), 86-89.

¹⁶⁸ No estamos seguros de que hubiera más de una edición, pero la que nosotros hemos consultado proviene de la BL. En la primera página, los editores hablan de la idoneidad de los instrumentos de valón, la cohesión que quiere crear entre los miembros de los metales –una idea a la que muy pronto volveremos- y resolución de problemas (*Sax est venu à remédier ces inconvénients et combler toutes ces lacunes*). Como cualquier manual al uso de esa época, el belga ofrecía unas lecciones de teoría básicas y técnicas varias –*tenué, détaché, doigté, trines*, etc.- (pp. 2-6), ejercicios en varias tonalidades (pp. 8-26), doble picado (pp. 27-30) que tenía un apartado propio, más práctica de velocidad y cromatismos (pp. 31-47), amén de *glissandos* (pp. 48-49) y, después (pp. 66-90), ejercicios melódicos, adaptaciones y originales, algunos del infatigable Kastner.

recompensaron con la naturalización. No obstante, tensiones internas –y/o la posibilidad de ganar más dinero- le hicieron trasladarse a Berlín en 1820 y ejercer como director de capilla (*Kapellmeister*) de música real en aquella capital, donde le fueron atribuidos importantes poderes organizativos¹⁶⁹.

La última defensa del abogado en aquella sesión no fue sino una ofensiva degradando los testimonios que provenían de Alemania –en especial Wieprecht- e Italia (Milán). Con respecto a los primeros, M. Chaix-d’Est-Ange defendió que no merecía la pena dar crédito a las cambiantes declaraciones del director teutón que primeramente le llamaba “amigo” y alababa los instrumentos de su cliente (*Mon cher ami [Sax], c’est très charmant*), y posteriormente –e incentivado por los fabricantes franceses-, le tachaba de falsificador¹⁷⁰. En lo que concierne al país transalpino, el jurista del inventor belga decía tener pruebas –una carta interceptada a M. Guichard-, uno de los cabecillas de la parte denunciante, para que M. [Giuseppe] Pelitti¹⁷¹ –Peletti, le llamaban los franceses-, un constructor de Milán, se uniera a la causa para “tumar las patentes” del belga¹⁷². Aunque este fabricante está todavía sin explorar, se conoce que en 1835 inventó el *bombardino* [sic], una suerte de instrumento de metal de válvulas en Si \flat que disfrutó de mucho éxito en esa región de Lombardía y Austria, y con el que se debió crear la polémica¹⁷³. Además,

¹⁶⁹ Vid., entre otras y utilizando una fuente bibliográfica, FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle*, tomo 8, op. cit., 87-100. Según uno de los hagiógrafos de Adolphe Sax –y como ya hemos comentado en el anterior capítulo-, parece confirmado que Spontini visitó los talleres del inventor en alguna ocasión, seguramente entre 1842 y 1847 cuando se le volvió a situar en París. Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 79-80.

¹⁷⁰ Wieprecht y Sax cruzaron varias misivas en la prensa durante 1846. El constructor alemán acusó de fraude al belga y este se deshizo en varios artículos que recogieron algunos medios teutones y franceses, como la *RGMP* del 6 de septiembre de 1846 (pp. 283-285) y del 13 de septiembre de 1846 (pp. 293-295). (También la *Revue et Gazette des Théâtres* del 31 de agosto de 1846 debió publicarlas, aunque no lo hemos podido cotejar).

Otras fuentes –un *factum* al uso- recogieron las declaraciones de terceros, como las del editor de *Revue et Gazette des Théâtres*, que aseguraba que las “las pretensiones de Alemania son el éxito de los enemigos de Sax”, seguramente para tirar de orgullo nacional y ganarse a la opinión pública francesa. Además, este responsable apuntaba que el estado económico del dinantés era saludable, ya que le premiaron con 300.000fr por ganar el concurso de Marte, una cantidad que nos parece excesiva y probablemente era parte de una hipérbole para generar importancia e intimidación. Cf. *Affaire Wieprecht. Lettre de M. Adolphe Sax à M. Wieprecht de Berlin*. S.l. [París, E. Brière], s.d. [1846], 2-15.

¹⁷¹ Giuseppe Pelitti (1811-1865) era el responsable de una firma de instrumentos de metal de Milán, pero con antecedentes familiares en el siglo XVIII y en la ciudad de Varese donde sus ancestros empezaron fabricando “claves (*harpsichords*) y órganos”. Análogamente a Adolphe Sax, este constructor consiguió un temprano reconocimiento y bastantes comandas por parte del ejército austriaco y, curiosamente, del otomano, gracias a la intercesión de Giuseppe Donizetti –hermano del compositor de *La Favorite* o *L’elisir d’amore*- y al cargo de las bandas del imperio turco. Vid. MEUCCI, R.: “The Pelitti firm: Makers of brass Instruments in Nineteenth-Century Milan”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., n° 6 (1994), 304-333.

¹⁷² La epístola, conseguida ‘curiosamente’ por Jobard –un aliado del belga-, rezaba “Mon cher Peletti, vous savez que je suis chargé au nom de tous les facteurs de France, d’intenter un procès à Sax pour faire tomber ses brevets; mais nous faut preuves. Faites constater que vous êtes le premier inventeur. N’épargnez rien, ni peines, ni frais. Le tout vous sera remboursé, même vos frais de voyage si vous voulez venir à Paris”. Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646 y *Quinze ans de procès!: M. Sax contre MM. Besson, Raoux et consorts: 1846-1860*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.,] 1860, 9. Las declaraciones de Peletti volverían a aparecer en 1855 en el caso Sax-Rivet cuando los rivales del constructor valón recababan apoyos para intentar volver a invalidar sus documentos. Vid. *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax. Documents*. París, [Imprimerie de M^{me} Dondey-Dupré.] 1855, 50.

¹⁷³ Aquel (supuesto) episodio –Pelitti decía que era Sax el que hacía sus instrumentos (“É Sax che fà miei stromenti [sic] à Parigi”)- está contado también en la prensa musical –vid. *RGMP*, 23 de mayo de 1847, 172-173- y en otra fuente que solemos frecuentar, claramente partidaria del valón (vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 313-315).

este empresario creó otros artefactos como el pellittifono (1844), el pelliticorno (1845), el pellittone (1846), instrumentos dúplex –es decir, dos instrumentos en uno- (1847), un contrafagot de metal (1853) y, según unos autores que no especifican sus fuentes¹⁷⁴, “obtuvo muchas patentes”¹⁷⁵.

FIGURA 140: Néocor de tres pistones con ‘tudeles’¹⁷⁶ exteriores (*tons de trompettes?*, tonillos?, *corps de rechange?*) y boquilla –izquierda-; así como una posibilidad de montaje –derecha-.



FUENTE: Néocor original anónimo y procedente del FR-Paris-MM.

Fuera de acusaciones estériles y réplicas intrascendentes, M. Chaix-d’Est-Ange dedicó un tiempo a explicar al jurado la saxotromba –documento del 13 de octubre de 1845-, la segunda de las patentes atacadas. El representante del valón comenzó con un breve ‘estado de la cuestión’ sobre la práctica de los instrumentos de metal y el descubrimiento (1816-17) de las válvulas. En este sentido, comentó que los principales problemas que su defendido había intentado solventar eran la ergonomía y la maniobrabilidad del instrumento. Puso el ejemplo de las trompas convencionales que se se

¹⁷⁴ Vid. CARRERAS, F. y MERONI, C.: “Brass Instrument Makers in Milan 1800-1850”, en *Romantic brass-ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert: Symposium I*. Berna, 2009, 165.

Un autor alemán –vid. DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente*, op. cit., 92-93- recoge parte de una de ellas, la del *pellittone*, protegida en Austria el 30 de julio de 1847.

Respecto a las que precedieron y siguieron a la unificación –el registro propiamente italiano empieza a contar desde 1855-, uno de los organólogos citados anteriormente –vid. CARRERAS, F.: *I brevetti italiani sugli strumenti musicali*. Lucca, 2019, 2- solo apunta dos de ese constructor milanés, ambas sobre los metales, a saber, “Macchina a cilindro che serve ad uso pistone applicabile a tutti gl’istrumenti musicali d’ottone” (1863) y “Per un doppio-tromba per fanteria e cavalleria”, también de ese mismo año.

¹⁷⁵ Por cierto y a modo de curiosidad, Pelitti fue el constructor que suministró los metales ‘especiales’ para el estreno mundial de *Aida* el 24 de diciembre de 1871 en el Cairo. Vid. MANIGUET, T.: *Adolphe Sax Aida’s trumpets*. Ponencia ofrecida el 6 de julio de 2018 durante el “Congresso de Organologia 2018 (Animusic)” organizado por la Associação [portuguesa] Nacional de Instrumentos Musicais en Caldas de Rainha, PT.

¹⁷⁶ Esas comillas simples –que hemos utilizado hace poco también en la nota al pie 160 con la misma palabra- están motivadas porque los músicos de estos instrumentos prefieren utilizar el término “tudel” para referirse al primer tramo de tubería fija del utensilio en cuestión, a diferencia de los saxofones, donde lo solemos concebir solo si es removible (vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, Figura I-1: Estructura básica de un saxofón). No obstante, como igualmente recomendamos en ese Anexo, conviene tener flexibilidad metal y sentido común para encajar toda esta terminología, pues la práctica y las variantes diatópicas hacen que el léxico se aproxime y mezcle.

sujetaban por la campana y utilizaban la mano izquierda para presionar los pistones, un instrumento con admirables solistas, pero cuya utilización en la música militar no era del todo efectiva (*sûr*). Por ello, el inventor de Dinant había creado una familia de instrumentos que pudieran asirse cómodamente de forma estática o en movimiento, esto era, también a caballo y con una sola extremidad. Además de esta ventaja, los pabellones eran móviles o rotatorios, es decir, que podían orientarse conjuntamente hacia la misma dirección configurando –decía él– una masa de sonido homogénea. Asimismo y para aunar la proposición de su cliente, el legista criticó las dos aportaciones instrumentales de los denunciantes en esta rama, el *néocor* –vid. Figura 140– y el *clavicor* –del que ya hemos hablado, recordaremos, vid. Figura 134–, “impracticable y malo” el primero, e ineficaz el segundo para ser tocado en movimiento.

Todavía es incierto, pero todo apunta a que el *néocor* no fue protegido por ninguna patente. Aunque apenas hay bibliografía al respecto y nosotros vamos a beber principalmente de un *factum*, aquel instrumento fue también confeccionado por Guichard en 1841 a instancias de Jean-Baptiste Tolbecque (1797-1869), un importante chelista y director belga que disfrutaba de cierta fama en París. Para aumentar sus contrataciones y ganar más dinero, este artista también componía, incluida música para banda militar y de baile, “géneros, [decía él,] donde el ruido (*bruit*) es casi una cosa de primera necesidad” [sic]. Supuestamente y según sus declaraciones, necesitaba un instrumento con más potencia –y, entendemos, también con mayor fiabilidad y agilidad– para remplazar a las trompas, huelga decir, el miembro más difícil de la familia del metal desde el punto de vista de la ejecución. De ahí, nació este nuevo advenedizo, una ‘nueva-trompa’ como su propio nombre indicaba, con el que no se quedó satisfecho (*Mon essai n’ayant pas tout à fait le bout que je me proposais*)¹⁷⁷. En cualquier caso, nos parece inverosímil esa justificación, pues Tolbecque sabía que la trompa tenía –y tiene– una intensidad abrumadora y el *néocor* es un concepto totalmente diferente, solo hay que observar la cantidad de tubería que le falta respecto a la primera. Nosotros apostamos que se trató de un negocio entre estos dos artistas y que no debió salirles bien. Es más, la ‘inspiración’ puede proceder verdaderamente de la ‘familia’ de las cornetas, pues con su ‘hermano’ el *clavicor*, copiarían las frecuencias medio-altas y bajas, es decir, de alto y tenor¹⁷⁸.

Retomando el desarrollo de los debates, el letrado resumió los principales puntos de la saxotromba de una forma demasiado somera. Por tanto, no está demás que, igual que hemos hecho anteriormente con los saxhorns, intentemos sintetizar por nuestra parte lo que reza exactamente la patente, un ejercicio nada fácil como veremos a continuación. Si que identificamos en el texto esa posibilidad a la que se refería M. Chaix-d’Est-Ange de sostener el instrumento entre el costado y el brazo del músico, lo cual tenía

¹⁷⁷ Vid. *Affaire Sax. Pièces justificatives contenant: 1° Les enquêtes et contre-enquête des 30 Juillet et 13 août 1858; 2° La contre-enquête du 27 Mars 1856; 3° Les déclarations, attestations, lettres, certificats et autres documents venant s’ajouter aux enquêtes. Mars 1860*. París, [Impr. N. Chaix,] 1860, 8-10.

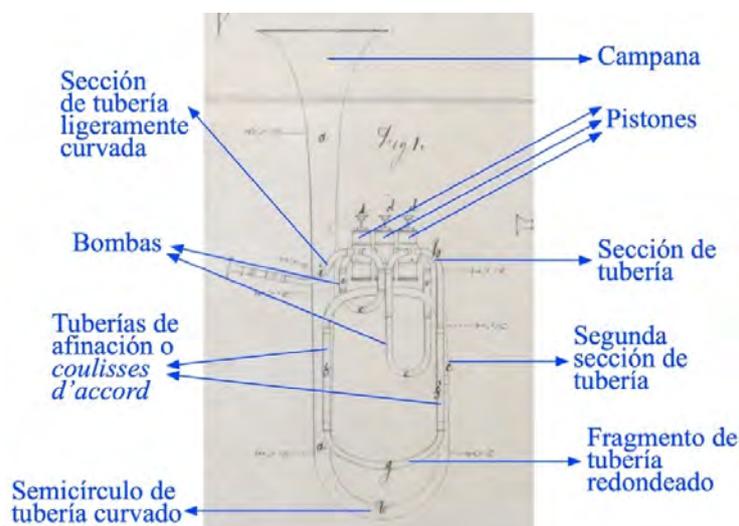
En la página 9 de aquellas declaraciones se recogió igualmente el testimonio de Guichard que avalaba que Tolbecque le proporcionó los diseños (*dessins*) y añadió que había conseguido varios ejemplares parecidos –refiriéndose a instrumentos con el pabellón en alto y pistones paralelos a este– desde Italia en 1838 y 1839.

¹⁷⁸ Vid. MYERS, A.: “Design, technology and manufacture since 1800”, en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Ed.)] *Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 126-127.

El apego o asociación del *néocor* con las cornetas debió producirse en aquella época. El título y objeto de una temprana patente del propio Gautrot podrían avalarlo. Vid. Patente de invención [n° 5874] de Pierre-Louis Gautrot del 1 de julio de 1847 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos sobre los instrumentos de música de metal, tales como trompas, cornetas-*néocors*, trompetas, etc. (*pour des perfectionnements apportés dans instruments de musique en cuivre, tels que cors, cornets-*néocors*, trompettes &c*)”, 1 y 15 (INPI).

(supuestamente) propiedades beneficiosas desde el punto de vista de la maniobrabilidad y seguridad física del jinete –“el ejecutante ya no tendrá que temer que, si su caballo levanta la cabeza, choque contra el instrumento y le rompa los dientes o le magulle la cara”-. No obstante, esas líneas no decían nada de campanas móviles o giratorias, sino de que esas terminaciones estuvieran en una posición elevada y “ligeramente inclinada[s] de izquierda a derecha”. Infinitamente más complicado es identificar las otras propiedades o beneficios en la farragosa, desordenada, enmarañada y ambiciosa aportación de Adolphe Sax de 1845¹⁷⁹, pues protegía, a la vez, un sistema, un instrumento y unas familias. Respecto al primero, inferimos que ese supuesto conjunto de procederes o principios relacionados entre sí tenían aplicabilidad sobre otros instrumentos que apuntaba, a saber, saxhorns, cornetas, trompetas y trombones. Además, ese método permitía la adopción de tonos o segmentos externos de tubería para transportar a los receptores a otras tonalidades que no fuesen la nativa, amén de serles acoplados –entendemos de manera no removible- un cuarto pistón para proporcionarles recorrido profundo.

FIGURA 141: “Saxotromba en Mi bemol”, diseño n° 1 de la patente, con sus especificaciones formales más significativas según el documento.



FUENTE: Elaboración propia a partir la Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*), 5 (INPI).

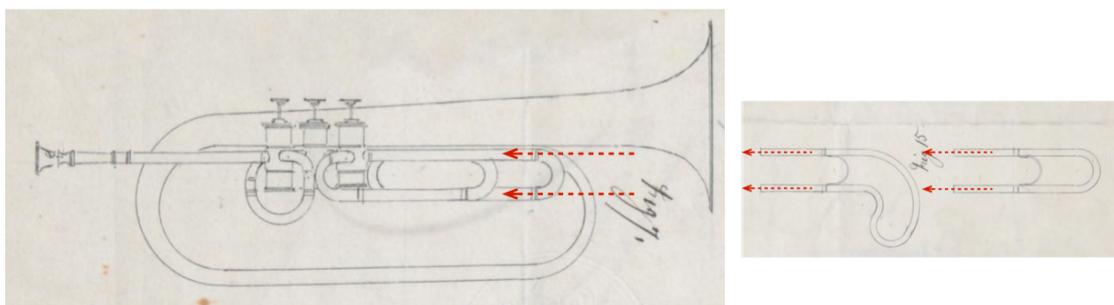
Respecto al instrumento en sí, el belga no aportó ninguna descripción acompañada de unas especificaciones al uso; más bien, se limitó a referirlo en la leyenda (*Légende*) y emplazarnos a la sección de los diseños donde venían dibujados esos enseres y sus componentes que tenían (presuntamente) ciertas propiedades ‘especiales’ (vid. Figura 141). (Se agradece que en la esquina superior derecha el dinantés indicara que los instrumentos estaban a un 25% de su tamaño original y los elementos auxiliares –*détails*- al 50%). Finalmente, dio refugio al concepto de familia, escudándose en que los miembros resultantes tenían la misma digitación –lo cual es muy conflictivo, pues la

¹⁷⁹ Vid. Apéndice documental IX-B: Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”.

convención reinante de utilización de tres pistones en los aerófonos de latón ya estaba más que extendida- y “se tocaban de la misma manera”. Igualmente, acotaba que en todas las camadas que había creado el sonido salía solamente por la campana –execrando la posibilidad de que cualquier integrante vistiera llaves o contara con agujeros en el metal-, abarcando entre todos los integrantes un registro amplio, es decir, del agudo al grave.

Por último, no es baladí apuntar que, estratégicamente, el inventor dinantés aludió varias veces a los saxhorns y a su patente de 1843 para, creemos, introducir más conceptos y cuestiones con las que batallar, amén de ‘actualizar’ y ‘revitalizar’ aquel instrumento que estaba a punto de caducar, pues lo firmó para durar cinco años. En este sentido, vuelve a mentar el problema de los ángulos de las bombas y tuberías, decir que los instrumentos graves reciben los mismos pistones (*cylindres*) que los de aquella patente, y también reservarse determinadas disposiciones formales más habituales que aparecieron en los diseños de 1843 –por ejemplo, un instrumento con la campana hacia delante, en vez de hacia arriba-. Ahora bien, a ese dispositivo que identificaba con su figura 7 y que decía era un saxhorn en $La\flat$, se le habían adaptado las “las disposiciones ya descritas”, entendemos, de la saxotromba (vid. Figura 142). En todo caso, en el título de 1845 aparecen saxhorns con el “sistema de la saxotromba” –refiriéndose a sus figuras 6, 8, 9, 10, 11 y 12-, estos sí, con la campana en alto. Pero, también apuntó que los saxhorns tenían proporciones (*proportions*) más amplias que las saxotrombas, y diferenciaba entre una saxotromba en $Mi\flat$ y un saxhorn $Mi\flat$ con el sistema de la saxotromba (vid. Figura 143). Ni si quiera en su resumen final –por cierto, una sola frase- del documento clarificó este tremendo jeroglífico y volvía a recordarnos que la “invención (...) descrita comprendía no solamente los instrumentos individuales (...), sino también y sobre todo las diferentes familias”. En cualquier caso, avancemos en el desarrollo de los juicios para obtener más información y ponderar los verdaderos propósitos y estrategias del inventor valón.

FIGURA 142: Saxhorn en $La\flat$ –diseño n° 7 de la patente- (izquierda) que puede transportarse a otra tonalidad por medio de tonillos –diseño n° 15 de la patente- (derecha). (El lugar de inserción de estos está marcado con dos flechas rojas en la imagen de la izquierda).

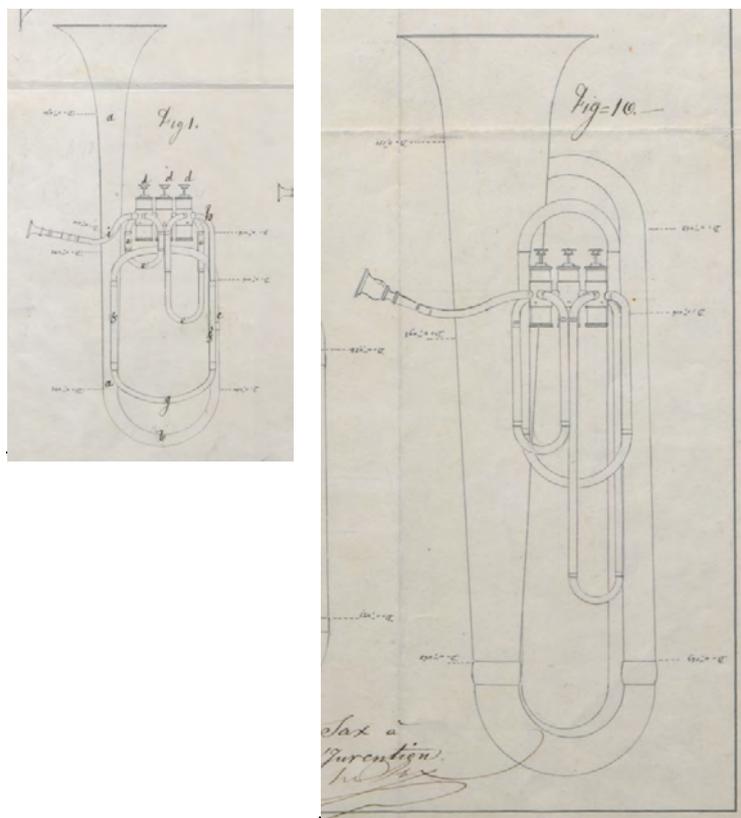


FUENTE: Elaboración propia a partir la Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*), 5 (INPI).

Después de la defensa de los dos principales *brass* del constructor belga, llegó el turno de que su abogado amparara la tercera de las patentes cuestionadas y la que más nos interesa, la del saxofón (21 de marzo de 1846). Como recordaremos, M. Marie comenzó sus ataques arguyendo una “divulgación prematura” del instrumento al ser utilizado en el concurso de bandas de 1845 y hacerlo obligatorio en las agrupaciones armadas y, por tanto, en el mercado. M. Chaix-d’Est-Ange se afanó por demostrar que

este no era un razonamiento serio en derecho porque el empresario valón no había transmitido los procedimientos de ejecución y demás detalles constructivos. Aunque se empleó en la competición de Marte, esta “comunicación no implicó el abandono de la reserva de sus derechos”. Además, añadía, “era imposible llegar a un producto sin pasar por mil ensayos” y “testarlo era [una actuación] normal”.

FIGURA 143: Saxotromba en Mi^b –diseño n° 1 de la patente- (izquierda) y Saxhorn en Mi^b contrabajo con el sistema de la saxotromba –diseño n° 10 de la patente- (derecha)¹⁸⁰.



FUENTE: Elaboración propia a partir la Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*), 5 (INPI).

La siguiente acusación se basaba en su presunta insustancialidad, es decir, ser algo “imposible” y “fantástico”. El letrado del belga reaccionó fácilmente a aquella agresión evidenciando la ignorancia de aquellos fabricantes que no estaban capacitados para entenderlo ni fabricarlo. M. Chaix-d’Est-Ange aducía que su “composición tiene tales delicadezas, tales matices de proporción”¹⁸¹, que solo su inventor podía conseguir. Este

¹⁸⁰ Para la escala y relación de tamaño con mayor precisión, vid. Apéndice documental IX-B: Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”, concretamente, su Figura IX-B-1: Diseño general de la patente de la saxotromba.

¹⁸¹ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

Aquel apunte (publicidad) nos retrotrae a uno de los artículos periodísticos más completos y encendidos en defensa del resultado del Concurso de Marte (vid. *RGMP*, 28 de septiembre de 1845, 316-319), unas líneas tituladas “Nouvelle organisation des Musiques Militaires” que firmaba Léon Kreutzer y que estaban muy bien pensadas –casi parecía que estaba hablando el propio Adolphe Sax-. Primeramente, el autor defendía

ensalzamiento, por supuesto exagerado, pretendía insuflar cierta entidad a un instrumento que, por lo que podemos comprobar, aun no se sabía todavía muy bien qué era¹⁸². El legista también leyó el fragmento del informe del certamen de 1845 para que el tribunal escuchase que el saxofón estaba dotado de una “potencia verdaderamente incomparable” y “que se prestaba muy bien a efectos dulces o grandiosos”. Además, seguía leyendo, “se podía emplear con igual provecho (*avantage*) para los *solos* o formando parte de un conjunto (*ensemble*)”. En cualquier caso, está bastante claro, las palabras que el representante tomó prestadas de la comisión presidida por Rumigny buscaban dotar de credibilidad y legitimación al instrumento por razones de intensidad, versatilidad, timbre y empaste.

Gracias a esta fase del juicio, sabemos que ya se impartía clase de saxofón en el *Gymnase Musical Militaire* bajo la tutela de Kocken¹⁸³. Por lo menos, así lo hizo constar M. Chaix-d’Est-Ange –aunque, habría que saber cómo y cuántos alumnos tenía-, quien además mencionó que el instrumento formó parte de las bandas que rondaron al Rey en el habitual concierto (*sérénade*) de año nuevo. No obstante, lo que parece claro es que, pese que el saxofón estaba patentado, circulaban muy pocos ejemplares por París. Asimismo, parece que el propio inventor controlaba celosamente esa baja producción y tampoco lo publicitó con fuerza en ese primer momento. Y, por otro lado, sus contrincantes no tenían una estrategia definida de cómo atacarlo. Nuevamente, nos asalta la idea de que el objetivo de los demandantes no era solamente la revocación de los documentos del constructor belga, sino, más bien, reconquistar el control sobre la producción instrumental de viento –a fin y al cabo, dinero- que mayormente dictaban las bandas militares.

El segundo abogado de los denunciados, M. Etienne Blanc¹⁸⁴, tomó la palabra en la sesión del 23 de febrero de 1847 y atacó duramente al constructor belga. El legista

la imparcialidad y saber de la comisión y, después, se felicitaba porque ya no iba a ser necesario importar material de fábricas belgas y alemanas –era, en realidad, un guiño patriótico-. En el espectro técnico, comentaba que por fin se iban a resolver los problemas de esas formaciones, pobladas de “instrumentos dispares”, con “mala organización” y acomodadas en lo rancio (*anciennes musiques*). Continuaba reparando en que la “división [clásica] de las voces en bajos, tenores, contraltos y sopranos” había sido un modelo para el ‘sistema’ del dinantés, creando varias familias en las que un instrumentista pudiera tocar cualquiera de los miembros de esas camadas porque todas tenían la misma digitación. Para defender al saxofón recurría a Berlioz, el cual había dicho que era “la más bella voz grave conocida hasta la fecha”, y que tenía una “potencia inigualable” y mucha flexibilidad. Sin embargo, hablaba de un “mecanismo delicado y complicado”, que exigiría a su ejecutante “grandes cuidados”; un ‘balanceo’, pensamos nosotros, para sublimar y hacer atractivo (respetable) al aerófono.

¹⁸² Un testimonio que apoyaría esta suposición nos lo proporciona también la prensa, la cual se hacía eco asiduamente de los conciertos demostrativos con los metales nuevos –los saxhorns y saxotrombas, se especificaba- que el dinantés organizaba en su casa, donde el saxofón todavía no había tomado parte según las declaraciones del redactor –“Esperemos que M. Sax nos haga conocer (*entendre*) el saxofón en una de sus próximas citas (*séances*)”-. Vid. *Le Ménestrel*, 13 de junio de 1847, 3-4.

¹⁸³ Al ganar la batalla de bandas en el campo de Marte, Adolphe Sax se había asegurado que su *instrumentarium* tuviera hueco en esa institución militar docente. Aunque ya lo hemos introducido en otra parte de nuestra investigación –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 152-, esa academia de música exclusiva para militares –con presuntas aptitudes artísticas- era dependiente del Ministerio de la Guerra y, por tanto, se debía a las reestructuraciones que este ordenara.

¹⁸⁴ No hemos encontrado una biografía ni currículum de este letrado, pero, atendiendo a la portada de una publicación suya de 1838 (*Traité de la contrefaçon et de sa poursuite en justice*) era “avocat à la Cour royale de Paris”, puesto que seguía conservando, pero con el adjetivo “impérial” cuando se actualizó el manual en 1855. Debió ser un excelente especialista y, asimismo, creemos que asesoraba a la *Association des artistes musiciens* en cuestiones legales (*conseil judiciaire*). Vid. *RGMP*, 23 de mayo de 1852, 164-172 y <<http://www.iremuscns.fr/sites/default/files/cr1844-1880.pdf>> (con acceso el 1 de agosto de 2019).

criticó la “actitud ofensiva” del propio Adolphe Sax que, además, exigía una indemnización económica. Las acusaciones más graves empezaron al señalarse la injusta protección que recibía el valón y su empresa. Nuevamente, salió a colación el ‘embuste’ (*simulacre*) del concurso de Marte y el veredicto de la comisión. Aparecieron ataques directos al general Rumigny que, por tanto, salpicaban al Ministerio de la Guerra, un ‘agente’ teóricamente neutral en cuestiones de comercio. Aun así, el letrado seguía incidiendo en que “las patentes en cuestión estaban sostenidas por una ordenanza [militar] de adopción” y “completamente desvinculadas de [las legítimas razones ligadas a] la novedad de los instrumentos”. Asimismo, evidenciaba la osadía del de Dinant que, pese a su ventaja, imprimió su nombre a los utensilios de música; conduciendo al potencial comprador en una dirección calculada: su propia tienda. En esta línea, M. Blanc advertía del “monopolio” al que se arriesgaba el mercado donde el más fuerte fijaría los precios, lejos de la libre competencia. A modo de ejemplo, apuntaba que el dinantés vendía a 150fr el mismo instrumento que sus adversarios tenían por 90fr¹⁸⁵. Por tanto, si el acusado se salía con la suya, el primer perjudicado sería el cliente y la administración de la Guerra. El resto de la industria también sufriría consecuentes quiebras y no se podrían asegurar las dotaciones instrumentales que el Ministerio necesitase en caso de pedidos copiosos o insolvencia del único proveedor. (Esta última advertencia era fácil de rebatir y resolver mediante varias vías, por ejemplo, la expropiación del producto o que el propietario de la patente concediese licencias).

M. Blanc concluyó esa vista exhortando a la desposeimiento de los documentos, además sin indemnización, de unas patentes que, en caso de ser validadas por razones externas, debían caer en el dominio público y, en consecuencia, también su denominación. El abogado también reconocía que los fabricantes estaban intentando eludir ese círculo vicioso –*un double privilège*, decía él- que se había creado a favor de Adolphe Sax para que “el monopolio no se perpetuara entre sus manos”.

M. Marie, en otra sesión posterior que no especifican las fuentes, continuaba castigando duramente al inventor valón acusándole de “especulador” y ser el favorito de la prensa. Recordaba que el propio Berlioz y su columna del *Journal des Débats* “se habían inclinado” a favor de los intereses del constructor belga¹⁸⁶. (Como ya podemos

¹⁸⁵ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux* [nº 66], 18 de marzo de 1847, 269.

El interesante asunto del valor económico de los instrumentos lo trataremos principalmente en el próximo capítulo.

¹⁸⁶ Hasta esa fecha (1847), las menciones más destacadas del compositor de La Côte-Saint-André en aquel periódico hacia Adolphe Sax fueron, a saber, la del 12 de junio 1842, cuando describió uno de los prototipos del saxofón –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 160-161-; la del 1 de abril de 1845 (“De la réorganisation des musiques militaires”); la del 29 de ese mismo mes y año (“Concours des musiques militaires au Champ de Mars”); y la del 14 de febrero de 1847 (“Nouvelle Salle de Concerts D’AD. SAX”). (Posteriormente, también aparecería –12 de octubre de 1847- en una entrada titulada “Sax et ses instrumens [sic]”). Pero, sobre todo, la que se refiere el letrado, fue la de 8 de octubre de 1843, “Voyage musical en Allemagne” y que resultó premonitoria. Con su estilo rocambolesco, Berlioz decía que el constructor dinantés estaba soportando “persecuciones dignas de la Edad Media y que recordaban exactamente [sic] los hechos y gestos de los de los enemigos de Benvenuto, el cincelador florentino”, refiriéndose a su ópera de 1838 con libreto de Léon de Wailly y Auguste Barbier, *Benvenuto Cellini*, cuando el protagonista está bajo presión y tiene que cumplir un cometido. Además, el célebre compositor apuntaba que el belga estaba sufriendo numerosos reveses, a saber, ‘robos’ (*enlève*) de buenos obreros, hurtos (*dérobe*) de planos, acusaciones de demente (*on l’accuse de folie*), conatos de enfrentamientos (*on lui intente des procès*); hasta el punto que, decía, “con un poco más de audacia, le asesinarían (*assassinerait*)”. Concluía reforzando la animadversión que sentían sus concurrentes por él –“Tal es el odio que ejercen”-, a los que ningunaba diciendo que “no habían inventado nada”. Vid. *Journal des Débats*, 8 de octubre de 1843, 1.

atisbar, el dinantés despertaba mucha envidia, una presunción que vamos a ir alimentando con el desarrollo de los acontecimientos y que desarrollaremos al final del capítulo para mayor y mejor percepción). Y, volviendo al alegato, el primer abogado de los demandantes, iba a ir mucho más allá y volvía a señalar a Rumigny como el “protector reconocido de Adolphe Sax, que viajaba con sus instrumentos, los recomendaba a todos los consejos de administración [militares], a todos los directores; los imponía a unos y otros, y utilizaba su tremenda influencia para rescindir los acuerdos anteriores que existían con los antiguos fabricantes”.

Después de denunciar públicamente a un general del ejército francés y asistente (*aide-de-camp*) directo del rey, el inculpador arremetió agresivamente contra Kastner, el secretario de la comisión de Marte –y, recordaremos, el autor de uno de los primeros métodos de saxofón publicados (1846?) que además estaba dedicado al inventor valón: “¿Quién es Kastner? Es el capitalista puesto a la cabeza de la *maison* Sax. M. Kastner es un hombre rico, un yerno de M. Boursault¹⁸⁷, antiguo corredor de apuestas (*fermier des jeux*), que ha encontrado en esa fortuna el mismo espíritu aventurero que tuvo el origen de todo su dinero, presto a buscar inversiones (*cherchant à commanditer*) y beneficios en todas las empresas que se le presentan. Es él quien comanda a Sax, es él quien tiene su dinero en la compañía de Sax; el negocio (*maison*) de Sax es el suyo”¹⁸⁸.

Después de todas estas graves acusaciones, el representante legal del constructor belga se esforzó en dar una imagen seria de su cliente como fabricante de instrumentos de música e intentó encomiar la importancia industrial de su trabajo y de sus documentos. Por otro lado, el abogado buscaba la legitimación de aquel jurado que dictaminó como mejores los instrumentos del valón en 1845, pues decía que aunque contara con Rumigny como presidente, este estaba compuesto por dos coroneles –Gudin, del 2º regimiento de lanceros, y Riban, este último responsable del 74º de línea- que

¹⁸⁷ De forma muy ilustrativa –“nous nous sommes arrêtés deux jours à Strasbourg chez M. Kastner qui nous avait invités à venir visiter sa riche et belle propriété. M. Kastner est un musicien-théoricien savant; il a épousé la fille de M. Boursault [Léonie-Amable-Albertine], et possède, en conséquence, une immense fortune”-, Berlioz comentaba cómo Kastner había conseguido dinero. Vid. CITRON, P. (dir.): *Correspondance générale [de Hector Berlioz]*, tomo 5. París, 1989, 586-588 [Carta 2308 enviada por Berlioz el 5 de septiembre de 1858 a su tío Félix Marmion].

Según nos informa Citron también en una nota a pie de página, el que fuera suegro de Kastner se llamaba Jean-François Boursault-Malherbe (1750-1842) y nos confirma lo de las casas de juego (*des maisons de jeu*), así como una célebre colección de pinturas. Por nuestra parte –vid. ROBERT, A. y COUGNY, G.: *Dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 1. París, 1889, 450-451- podemos aportar que, previamente a aquellos negocios, trabajó como actor, autor y director de teatro, incluyendo un breve periodo como político y representante. A modo de curiosidad, la actual rue Boursault de París –localizada en el 17º distrito- lleva hoy su nombre, precisamente porque fueron terrenos suyos.

¹⁸⁸ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

Verdaderamente, Kastner debió disfrutar de una posición económica muy desahogada desde que contrajo ese matrimonio, pues esta salió a colación incluso en los panegíricos tras su fallecimiento. El barón Taylor dijo que el estrasburgués había tenido la suerte de entrar en una familia con celebridad y fortuna (*Il avait eu le bonheur d'entrer dans une famille qui possédait de la célébrité et de la fortune*), pero que había hecho un buen uso de ese dinero (*La fortune que Kastner acquit par cette union, il en fit toujours le plus noble usage*). Antoine Elwart –al que conoceremos mejor en el próximo apartado- apuntaba esa misma fuente de seguridad y que era generoso, especialmente con los artistas con poco recorrido (*Il avait la pudeur de la charité, et, jouissant d'une grande fortune, ressentait une sympathie innée pour ces intéressants artistes dont l'aisance n'est pas à la hauteur du caractère et du talent*). Vid. *Le Ménestrel*, 29 de diciembre de 1867, 36-37.

Este presunto abrigo económico del estrasburgués (“ami-actionnaire” le llamaba) al valón sería uno de los dardos que posteriormente utilizaría uno de sus detractores más incisivos. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales à l'Exposition Universelle de 1855*. París, 1856, 182.

“tenían las mejores [bandas de] música de Francia”, además de la sección entera de música del *Institut* (Auber, Adam, Halévy, Carafa, Spontini y Onslow)¹⁸⁹. Y, por si esto no fuera bastante (*comme si ce n’était pas assez*), MM. Séguier y Savart, “los hombres más competentes del mundo en la mecánica y la acústica”. Igualmente, recordó que en el torneo de Marte no solo estuvieron presentes los miembros de esa comisión, sino también un público que valoró con vítores los instrumentos del valón. En este sentido, y prevenidos de las graves ofensas que el otro abogado había propinado a los dos supuestos comanditarios de su defendido, M. Chaix-d’Est-Ange leyó dos cartas del general Rumigny y Kastner donde se defendían de los ataques de “intriga y complacencia”. En la primera de ellas, fechada el 8 de marzo de 1847, el alto mando negó formalmente cualquier ánimo de lucro por su parte, y reconoció que, “dando su apoyo a M. Sax, no tenía otro objetivo que el de que los regimientos dispusieran de los mejores instrumentos”. Además, confesó haberle prestado dinero (*la somme de mille à quinze cents francs*) a fondo perdido en esos pasados momentos “de angustia, para evitar que sucumbiera ante la mediocridad y la envidia”¹⁹⁰. Por lo demás, ofreció todo su apoyo al belga; y comentó que las proposiciones del constructor valón eran mejoras reales y sustanciales, pues las había cotejado con alemanas cuando estuvo allí de visita (1842 y 1846). Asimismo, declaraba tener constancia de que en Prusia y Rusia ya estaban siendo “adoptados y admitidos” los metales del dinantés, cuestión que no acabó de precisar con claridad (y seguramente fuese una lisonja incierta para agrandar el currículum de su protegido). Por último, decía “comprender aquellos pesares que [el concurso de las bandas] pudo haber causado a los competidores de Sax, pero [que], en cualquier caso, la comisión se debía a su objetivo”¹⁹¹. Por último, advertía que no renunciaba a demandar y perseguir a aquellos que están vertiendo calumnias sobre su nombre si iban más allá de la cámara del tribunal.

Aunque no descartamos del todo un interés económico por parte de Rumigny¹⁹², este alto mando castrense tenía otra motivación más calculada para apoyar al inventor belga. Adolphe Sax era un alfil perfecto para debilitar y castigar a unos peligrosos comerciantes de instrumentos que empezaban a conspirar contra la monarquía orleanista

¹⁸⁹ Quizá no esté de más recordar que el *Institut* era una organización o sociedad consultiva y de referencia establecida en 1795 y sostenida con fondos públicos. (En realidad, era la prolongación en el tiempo de las antiguas *Académies* que habían sido cerradas por Robespierre). Su misión, *grosso modo*, era la de velar por el conocimiento y promocionarlo, aunque también juzgaban oficiosa (y determinadamente, por la tremenda influencia que tenían) cualquier descubrimiento o avance que se les mostrase. En aquel momento (1845), el *Institut* se dividía en cinco secciones, a saber, *Académie Française*, *Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, *Académie royale des Sciences*, *Académie royale des Beaux-Arts*, *Académie des Sciences morales et politiques*. La música –más bien, habría que puntualizar, la composición- formaba parte de la cuarta rama junto con otras disciplinas creativas.

Huelga decir que el *Institut* estaba bajo la protección directa “et spéciale” del Rey –lo cual, evidencia su poder estratégico- y el interés del monarca en asociarse con los ‘intelectuales’ de su tiempo, a los que, por supuesto, se les daba un sueldo anual de 1.500fr. (Supuestamente, los puestos vacantes se ocupaban entre los nominados por cada una de esas secciones, aunque, no obstante, los elegidos debían pasar el visto bueno del monarca –*les sujets élus sont confirmés par le Roi*-) Vid., entre otros, *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 796-809 y *Galignani’s new Paris guide*. París, 1845, 72-75.

¹⁹⁰ Unos años más tarde, el propio Adolphe Sax volvería a reconocer esta ayuda en una de sus defensas más encendidas. Vid. *Note pour Monsieur Adolphe Sax contre Monsieur Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 34-35.

¹⁹¹ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

¹⁹² Este general gozó de una posición muy holgada a lo largo de su vida. Aunque se exilió con Luis-Felipe en 1848, volvería posteriormente a Francia y residió en un castillo de Gagny –le Château de Maison Rouge, hoy demolido-, no lejos de París. Vid. *Le Ménestrel*, 8 de julio de 1860, 255. La revista, que apuntaba su reciente fallecimiento, también hacía hincapié en la defensa de este alto mando sobre el ideario de Adolphe Sax (*un attachement sans bornes pour Adolphe Sax*).

y eran simpatizantes de la causa republicana, sospecha que sopesaremos en los próximos párrafos.

Volviendo al juicio, Kastner había remitido una carta más sucinta y directa al jurado, pero dos días antes que la del general. El teórico estrasburgués “declaraba no haber estado jamás interesado, de ninguna manera, en la empresa de M. Adolphe Sax ni en ninguna otra sea de Francia o del extranjero”¹⁹³. Asimismo, esperaba que este desmentido oficial fuera suficiente y estaba convencido de los perfeccionamientos e invenciones del hábil constructor de Dinant.

Después de estas dos declaraciones y validar nuevamente la opinión de la comisión de Marte, M. Chaix-d’Est-Ange volvió a insistir en la novedad de los saxhorns, saxotrombas y saxofones. Con respecto a estos últimos, aprovechó para leer otra epístola, en este caso de Cokken [sic], profesor de saxofón del Gimnasio de Música Militar, datada el 4 de marzo de 1844, donde atestiguaba la evidente ‘realidad’ del instrumento. Añadió, además, que era “una herramienta con una gran potencia, un timbre magnífico, y [uno] de los [instrumentos] más fáciles para tocar y aprender”. Esta publicidad también ponía de manifiesto que aquella academia, regulada por una escala de orden castrense, acataba, al menos oficialmente, las decisiones de su Ministerio.

El representante legal de Adolphe Sax concluyó su alegato con un tono combativo y reclamó a los demandantes la suma de 50.000fr de compensación por daños y perjuicios (*dommages-intérêts*). Según él, los constructores rivales no habían respetado “el derecho exclusivo” que tenía el inventor belga y que la ley le otorgaba para producir y comerciar con sus instrumentos. Es más, los reclamantes se habían dedicado a copiar y vender durante un año –bajo su propio nombre o el de su cliente- los productos del valón sin la autorización expresa del dueño. M. Chaix-d’Est-Ange dijo tener como prueba los prospectos, aunque no mencionó nada sobre ejemplos físicos.

3.2.2 *Qu’il se rassure* y el informe de los *lumières*.

Después de tres meses de juicios y previamente a la decisión que habría de tomar el tribunal –en Francia, la Justicia era y es, salvo excepción, colegiada, es decir, la sentencia la deciden entre varios togados-, se escuchó el informe (*réquisitoire*) del fiscal De Guajal. Es la primera vez que aparece esta figura, es decir, la del *Procureur général*, al que también se le conoce como abogado general (*avocat-général*)¹⁹⁴. Como ya hemos apuntado más arriba, era –y sigue siendo- el representante de la cartera de Justicia y, por extensión, del Gobierno¹⁹⁵. Por tanto, toda vez expuestos los argumentos de las partes, la Administración –por mediación de esos fiscales- expresaba sus preferencias, aunque luego el juez imparcial fuera el que decidía. Es decir, que escudándose en el interés general y público, el Ejecutivo puede ‘modular’ la aplicación de la legalidad y apoyar las

¹⁹³ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646. Esta misiva y la de Rumigny también aparecieron íntegras en la prensa musical del momento –vid. *RGMP*, 23 de mayo de 1847, 172-173-.

¹⁹⁴ En una de las fuentes (vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646) se hace referencia a él como “l’avocat du Roi”, pero la anterior (vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux* [nº 66], 18 de marzo de 1847, 269) hablaba directamente de *M. le procureur du roi* [sic]. El almanaque de ese año nos confirma que De Guajal era uno de los substitutos de Boucly, *Procureur du Roi*. Vid. *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 912.

¹⁹⁵ “Le Ministère public est entendu dans toutes les affaires: il est chargé de défendre celles qui intéressent l’Etat, d’après les mémoires qui lui sont fournis par les agens [sic] d’administration, régisseurs, préposés, etc.”. Vid. *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850,

tesis de uno u otro contendiente¹⁹⁶. Esta cualidad cobrará un cariz todavía más interesante cuando se produzca una persecución por vía penal, pues solo hay que imaginar la fuerza que tendrá la opinión del ministerio público en un procedimiento punitivo y más grave. (Por supuesto, también se puede pensar en abstracto que el Gobierno tiene así un inmenso peso para influir en las decisiones, amén de favorecer el sobreseimiento de determinados casos e incoar –o no– un proceso inculpatario contra determinadas personas).

Retomando la interpretación del fiscal, este consideró que “las patentes de Adolphe Sax debían ser mantenidas y protegidas” e instaba al belga a que se tranquilizara (*qu’il se rassure*), pues estaba en Francia y este era un país que daba valor a los extranjeros que aportaban “invenciones útiles”, y que la Justicia proporcionaba protección las causas legítimas (*protéger les droits acquis et légitimes*). No obstante, y pese a esta reconfortante valoración, el foro procesal (6 de abril de 1847) pospuso su veredicto al diagnóstico de un informe que habría de redactar una comisión de expertos (*lumières*) que pudiese atestiguar si las patentes en liza y los instrumentos resultantes eran legales y verdaderamente nuevos¹⁹⁷. El grupo estaría formado por tres personas, MM. Spontini, Savart y Halévy, aunque el compositor de origen italiano no participaría finalmente por los compromisos musicales previamente adquiridos con el rey de Prusia que hacían temporalmente inviable su comparecencia –o, más bien, pensamos nosotros, quiso distanciarse de este asunto tan espinoso¹⁹⁸-. El sustituto fue M. Boquillon, “distinguido físico y bibliotecario del Conservatorio de las Artes y Oficios (*Arts et Métiers*)”¹⁹⁹, un personaje que ya ha salido en nuestro discurso y al que volveremos en los próximos párrafos.

Como hemos visto en este primer acercamiento y, aunque el asunto ‘oficial’ –la validez de unas patentes– no estaba resuelto, la cuestión de fondo era otra. En verdad, se combatía por suministrar y dotar de instrumentos de viento a las bandas castrenses –un sector muy lucrativo en aquel tiempo, ya lo entenderemos mejor en el Capítulo 4–, las cuales serían a la postre un modelo y referencia directa para las civiles (y otras

¹⁹⁶ Esta facultad formará parte en el futuro de lo que conoce como el “Principio de oportunidad” donde el fiscal tiene bastantes poderes para interpretar, maniobrar y decidir su posición en el curso una contienda. Frente a esa capacidad, está el “Principio de legalidad”, por el cual los poderes públicos están sometidos a la ley y al derecho, y por tanto, los jueces y tribunales pueden decidir más ‘autosuficientemente’ basándose en los términos concretos que marca la batería legal.

¹⁹⁷ A modo de curiosidad y observación, el Código de procedimiento civil preveía y desarrollaba esta posibilidad –pedir una memoria independiente o complementaria– en su título XIV. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de procédure civile expliqué]. París, 1863, 225-232.

¹⁹⁸ Sí que es verdad que en una vista posterior –vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*, 27 de septiembre de 1854, 930-931– se decía que, antes de partir para Alemania, Spontini firmó una carta que remitió al presidente de la sala reconociendo como falsos los instrumentos de Adolphe Sax. Luego la contextualizaremos adecuadamente, pero aquella crónica también recogía que anteriormente, en 1845 y a la postre del concurso de Marte, el compositor de origen italiano había reconocido que la incorporación de instrumentos del inventor valón sería un gran acierto (*la musique militaire de France deviendra supérieure à celle d’Autriche, de Prusse et de toute l’Europe, notamment par l’adoption et l’introduction des instrumens [sic] de Sax*). El fiscal se preguntaba por qué el autor de *La Vestale* había cambiado de opinión, si es que lo había hecho, pues dijo que Spontini solo la rubricó, no la redactó, dando lugar a conjeturas de autenticidad o, más bien, de haber recibido presiones (*l’homme d’affaires a passé par là*). En todo caso, el representante del ministerio público exculpaba al creador al dejarse arrastrar por en un acto de complacencia y debilidad [sic], creyendo también que se debía su senectud. (En 1847 Gaspard Spontini tenía ya 73 años y moriría cuatro temporadas más tarde en Italia).

¹⁹⁹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 280 y *Almanach national. Annuaire de la République Française pour 1851 présente au Président de la République*. París, 1851, 188.

formaciones populares como las fanfarrias)²⁰⁰. Los rivales de Adolphe Sax sabían que si el belga ganaba el juicio, iba a controlar, durante al menos 15 años, la mayor parte de la paleta de los metales y de los todavía no muy significativos saxofones. Un regimiento musical militar de infantería de 50 ejecutantes tenía que contar con al menos 19 instrumentos obligatorios del sistema del valón; mientras que uno de caballería –con 36 músicos en total- contendría al menos 29²⁰¹. Esto representaba el 38% y el 80% de la producción total, a lo que habría que sumar otros posibles beneficios con las agrupaciones urbanas y rurales, burguesía amateur, y la nada desdeñable y plausible manufactura de los viento-madera (flautas, oboes, clarinetes, fagotes, etc.)²⁰². Anticipándonos un poco en este asunto que, como decimos, desarrollaremos con profundidad en el siguiente apartado, el negocio artístico del latón representaba una magnífica oportunidad para enriquecerse. Precisamente la Cámara de Comercio de aquel año capitaneó una encuesta para saber cuál era el volumen real de las empresas parisinas. Resulta sorprendente comprobar que existían 373 firmas dedicadas a fabricar instrumentos de música, de las que 38 de ellas eran de obradores del metal, los cuales ocupaban el cuarto puesto detrás de órganos (40), acordeones (62) y fabricantes de pianos (197) que eran los más numerosos. Significativamente, los *cuvres* lograban generar un monto anual nada desdeñable de 1.620.500fr –ya lo hemos adelantado también²⁰³-, lo cual es aproximadamente el 9,7% de los beneficios de todas las disciplinas musicales²⁰⁴. Sin embargo, como bien detectó el olfato empresarial de Adolphe Sax y el de sus contrincantes, la clave estaba en la proyección de esos negocios a los que se les auguraba un futuro inmediato extraordinario. Asomándonos al mismo panorama 13 años más tarde (1860), los *brass* ocupaban un cómodo tercer lugar respecto al número de firmas (40) –de un total de 358 negocios-, pero amasaban 3.189.620fr²⁰⁵. Esta cifra no parece demasiado significativa respecto a la anterior, pero resulta muy reveladora al darnos cuenta que el número de patronos se mantuvo casi estacionario –aumentando apenas de 38 a 40- y el rendimiento económico fue casi del doble.

Volviendo al desarrollo de la primera causa a la que se enfrentaba el inventor del saxofón, recordemos que la misión que el juez encargó a los tres peritos fue la de “examinar y comparar [los productos del constructor valón] con los instrumentos de Alemania, el de Périnet²⁰⁶, el *clavicor* y el *batyphone* que le son opuestos, al efecto de

²⁰⁰ Vid. RAULINE, J-Y.: “19th Century Amateur Music Societies in France and the Changes of Instrument Construction: Their Evolution Caught Between Passivity and Progress”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 57 [mayo] (2004), 236-237.

²⁰¹ Técnicamente, seguía vigente la normativa militar del 19 de agosto de 1845 y que había sido promulgada con la mayoría de las ideas (instrumentos) de Adolphe Sax al salir victorioso del torneo de Marte. Vid. BELHOMME, V-L-J-F.: *Histoire de l'Infanterie en France*, tomo 5. París, s.d. [1893-1902], 282 y PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 274.

²⁰² De todas maneras y aunque nosotros nos basamos en datos oficiales, también hay que ‘descender a la realidad’, esto es, cómo y si efectivamente se implementaron aquellas reformas que el Gobierno determinó en 1845. Si seguimos a uno de nuestros autores frecuentes –vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*, op. cit., 322-323- que hizo de cronista de un gran concierto que tuvo lugar en el Hipódromo de la plaza de l’Etoile en 1847, este se quejaba de la anarquía [sic] que reinaba en estas formaciones y el bajo nivel de los músicos.

²⁰³ Vid. vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 174.

²⁰⁴ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 757, 817, 823 y 833.

²⁰⁵ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris: résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860*. París, 1864, 751-754.

²⁰⁶ Ya ha aparecido en nuestro discurso –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 103-, pero quizá no está demás recordar que Étienne-François Périnet fue un instrumentista –trompeta y corneta- y constructor muy valorado en época. Respecto a esta última faceta, registró una aportación sustancial el 3 octubre de 1834 en forma de patente de cinco años “para adjuntar un tercer pistón a la

saber si los procedimientos de Sax son patentables, susceptibles o no de ejecución y si han sido elaborados con anterioridad”. Además, deberían pronunciarse a colación de “si [estos artefactos artísticos] estaban suficientemente descritos en las patentes; y en tal caso, si eran nuevos o, por el contrario, no constituían nada más que simples cambios de forma; y si, en cuanto al fondo, eran ya [conocimientos] de dominio público”²⁰⁷. Pero, antes de desvelar el contenido de ese informe, debemos primero comentar brevemente quiénes eran en realidad los tres miembros encargados de valorar los instrumentos y patentes y saber cuál era su bagaje musical.

Nicolas Boquillon había nacido en Réthel (Francia) el 1 abril de 1795. Según atestiguan las fuentes bibliográficas tempranas²⁰⁸, era periodista, hacía traducciones del inglés²⁰⁹ e italiano²¹⁰, y su campo de estudio eran los asuntos técnico-científicos. Asimismo, sabemos que también patentó determinados descubrimientos propios, como su “regulador del flujo de los fluidos elásticos bajo todas las presiones” (20 de junio 1839)²¹¹. Aunque no tenemos referencias significativas suyas anteriores a la fecha de celebración del juicio (1847) –solamente apariciones en periódicos y alguna obra que engrosaba asuntos pretéritos no resueltos, como el asesinato del duque d’Enghien-, merece la pena que cite, por su vinculación al tema que estamos tratando, un manual propio (1843) relativo a las invenciones. En él pone de manifiesto ser seguidor del progreso y de los hombres de ciencias (Newton, Galileo...) frente a “las pretensiones de una metafísica tenebrosa que tiende a desbordarnos por todas partes”²¹².

No obstante, lo principal de este primer personaje para nosotros es que, tres años antes, nos ofreció una vaga descripción de cómo era un primigenio saxofón dentro del marco de la Exposición gala de 1844. Como recordaremos, este especialista nos comentó que Adolphe Sax se “presentaba por primera vez a la Exposición con un montón (*foule*) de instrumentos nuevos remarcables no solo por la calidad de sus sonidos, sino también por el ingenio y variedad en su disposición [formal]”. Boquillon se centró principalmente en los *cuivres* del de Wallonia y cuando hacía referencia a los aerófonos de madera señaló

corneta”. No obstante, su legado más interesante fue protegido cuatro años más tarde (28 de octubre de 1838), precisamente para unas mejoras en los pistones de la corneta, pero aplicables a otros aerófonos de latón (*pour des améliorations apportées au cornet à piston et applicables aux trombones, cors, trompettes et autres instruments en cuivre à piston*). En ella, Périnet intentaba reducir o eliminar los ángulos –utilizando formas redondeadas en las tuberías y canalizaciones– por los tenía que pasar la columna de aire cuando atravesaba esas válvulas. Este perfeccionamiento se conoce hoy en día como “pistón Périnet” o “sistema Périnet”. Vid. DUMOULIN, G.: “The Cornet and Other Brass Instruments”, op. cit., 80-82 y 85-86.

²⁰⁷ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

²⁰⁸ Vid. QUÉRARD, J-M.: *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et de lettres de la France, ainsi que les littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, tomo I. París, 1826, 413.

²⁰⁹ P. ej., el de H. Brougham (*Discours sur le but, les avantages et les plaisirs de la science; servant d'introduction à l'encyclopédie populaire*), miembro de la Cámara de los Comunes y de la Sociedad Real de Londres, que apareció en París en 1828 y está dedicado por el propio traductor al barón Charles Dupin, al que ya hemos introducido en el anterior capítulo, posiblemente anhelando cierta protección por parte de una de las personas más ‘sabias’ y con mayor proyección en ese momento.

²¹⁰ En el caso de esta lengua, podemos citar el trasvase de una obra de Alezandre Mattei (*Véritable Consolation des affligés*) que salió a la luz en la capital del Sena en 1812. Vid. QUÉRARD, J-M.: *La France littéraire*. París, 1833, 624.

²¹¹ Vid. Id.: *Le Quérard: archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises: complément périodique de la France littéraire*. París, 1855, 347.

²¹² Vid. BOQUILLON, N.: *Dictionnaire des inventions et découvertes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours*. París, 1843, i-vii.

“una serie de clarinetes entre los que se encuentra el *saxophone* [sic] o clarinete contrabajo, cuyos sonidos son de una gran pureza y recorren una escala [o ámbito] considerable. M. Sax obtiene las octavas superiores por medio de un pequeño agujero situado cerca de la boquilla del instrumento y que se abre o cierra por medio de una llave”²¹³. Aunque ya hemos comentado este episodio tan significativo en otra parte de nuestro discurso²¹⁴, conviene recordad que posiblemente Boquillon –y los otros miembros del jurado- asociaran al saxofón con los clarinetes por compartir de la caña simple. Sin embargo, parece estar claro que se trataba de un instrumento independiente, pues a diferencia de los instrumentos de ébano que saltan a la duodécima –igualmente con una llave-, el del valón hace lo propio, pero a la octava, lo cual es una característica totalmente definitiva.

Si bien no podemos decirlo abiertamente, creemos que Boquillon sintió simpatía hacia Adolphe Sax desde el principio. Su informe de la Exposición de 1844 dedicó cuatro largos párrafos a describir sus instrumentos y avances del belga, mientras que despachó a sus contrincantes (Raoux y Guichard) con uno solo. Otro indicador de esa ‘afinidad’ nos lo dio Jean-Baptiste Singelée –uno de los compositores belgas que escribieron música de cámara para la editorial del de Dinant- un poco más adelante, que dedicó “à Monsieur Boquillon” una de sus obras para saxofón tenor y piano²¹⁵. También tenemos constancia que este técnico (en verdad, sus antecedentes eran de publicista político) visitaba –no sabemos con qué frecuencia y desde cuándo- la sala de conciertos del inventor valón en la rue Saint-Georges²¹⁶.

Con respecto al segundo especialista encargado de la elaboración del informe, debe aclararse que se trataba de Nicolas Savart (1790-1853), y no de su hermano pequeño, el célebre acústico Félix Savart (1791-1841)²¹⁷. Las fuentes tienden a identificarlos sin especificar cuál de los dos estuvo inmerso en estos procesos judiciales que, por obvias razones temporales, correspondieron al primero. Ambos hermanos vinieron al mundo en el seno de una familia de ingenieros militares eruditos en matemáticas y física²¹⁸.

²¹³ Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1 (2ª serie). París, 1844, 426-429.

²¹⁴ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 213-214.

²¹⁵ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax y SINGELÉE, J-B.: *Adagio et rondo*, op. 63. París, [1861, 1].

²¹⁶ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 79-80.

²¹⁷ Félix Savart sirvió como médico en las campañas napoleónicas y después de la guerra se consagró a la física y acústica. Posteriormente, trabajó con Jean-Baptiste Biot estudiando el campo magnético creado por una corriente eléctrica y enunciaron conjuntamente la Ley de Biot-Savart. En 1827 fue elegido miembro de la Academia de Ciencias –sucediendo a A-J. Fresnel- y al año siguiente enseñaría física en el Collège de France –ocupando posteriormente, también después del deceso de André-Marie Ampère, su cátedra (*chaire*)- hasta su muerte. Inventó la llamada “rueda dentada de Savart” que pretendía medir la frecuencia de un sonido. Ya en 1819 escribió su *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet* e intentó aplicar sus resultados creando un violín “racional” (1817) con forma trapezoidal que no obtuvo la acogida de los intérpretes. Vid. CALVO-MANZANO, A.: *Acústica físico-musical*. Madrid, 1991, 241-242 y HUTCHINS, C-M.: “Acústica de las tablas del violín”. *Acústica Musical (Libros de investigación y ciencia. Prensa, científica)*, s.v, s.n. (1989), 42.

²¹⁸ El abuelo, también llamado Nicolas Savart, fue ya físico e “ingénieur du Génie” de Mézières. El padre, Nicolas-Pierre-Antoine Savart (1765-1825) era ducho en la ciencia de las fortificaciones; y el tío, Gérard Savart, (1759-1843) era inventor, ingeniero de instrumentos matemáticos y director de la escuela de artillería de Metz. Vid. <<http://www.utc.fr/~tthomass/Themes/Unites/Hommes/sav/Felix%20Savart.pdf>> (con acceso el 10 de febrero de 2018). Algunas fuentes bibliográficas señalan a Gérard y no a Nicolas-Pierre-Antoine como el padre de Nicolas y Félix. Vid. AUGOYAT, [?]: *Aperçu historique sur les fortifications, les ingénieurs et sur le corps du Génie*, tomo 2. París, 1862, 605-606.

Pontécoulant (1860) se refiere a [Félix] Savart –ya fallecido– como “el más capacitado (*versé*), sin lugar a dudas, de todos nuestros sabios modernos, en la ciencia de la acústica”²¹⁹. No obstante, aunque sabemos que el hermano que sobrevivió se dedicó a publicar los descubrimientos y las obras de Félix²²⁰, no tenemos clara su vinculación con la ciencia. Según nos informa la *Memoria de la Academia Imperial de Metz* de 1855 que dedica un capítulo entero a “Les Savart”²²¹, sabemos que, aunque Nicolas se orientó a las ciencias exactas –estudió en la *École Polytechnique*²²²–, su tradición miliciana le acompañó hasta su mudanza a París. Anteriormente, llegó a ‘disfrutar’ del cargo de teniente-coronel en una escuela también para ingenieros militares (*École royale du génie de Mézières*), institución fundada en 1749. Parece ser que por su afición a la música y gracias a su amplia formación humanista, abandonó su mando y se dedicó a continuar las investigaciones sobre acústica que su hermano había emprendido²²³.

Todo hace suponer que los Savart también eran unos críticos favorables. En este sentido, podemos retomarlas palabras que François-Joseph Fétis puso en boca de Félix refiriéndose al trabajo de Charles-Joseph Sax²²⁴. El musicólogo belga –que, por otra parte, se iba a volcar con sus paisanos en su opulenta *Biographie universelle des musiciens* (1867)–, nos invitaba a “escuchar lo que había dicho de Sax [padre] el sabio acústico [Félix] Savart, en su informe sobre la Exposición Francesa de 1839”²²⁵. Entre otros halagos, el de Mézières manifestaba que “M. Sax había descubierto las leyes que ningún otro tratado de acústica ha podido enseñarnos” y que “conocía la ley de las vibraciones de una forma infalible”²²⁶.

Además, también recordaremos que Nicolas actuó de informador (*rapporteur*) y redactó el informe del jurado central para los instrumentos de música en la Feria nacional de 1844. Aunque el que se presentó como “miembro del comité consultivo de las artes y manufacturas”, solo le dedicó dos párrafos a Adolphe Sax y sus *cuivres* –tres en la sección de las maderas, pues el dinantés compitió en ambas categorías–; bastante asépticos²²⁷, pero incluso menos que los que escribió para otros concurrentes.

El último de los tres peritos era Jacques-François-Fromental Halévy (París 1799-Niza 1862) que, como recordaremos, ya ha aparecido en nuestra redacción apremiando

²¹⁹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 280.

²²⁰ Para conocer un poco el trabajo de investigación y conclusiones de estos hermanos, vid., entre otros, DAGUIN, P-A.: *Traité élémentaire de physique théorique et expérimentale*. Toulouse/París, 1855, 417-562.

²²¹ Vid. BLANC, [M.?): *Mémoires de l'Académie Impériale de Metz*. Metz, 1855, 585-596.

²²² Durante aquel tiempo, la Escuela Politécnica era una de las instituciones (*Écoles*) militares donde se formaban durante dos años los mandos y oficiales que luego formaban parte del cuerpo de ingenieros de los ejércitos de tierra o mar. Sus cometidos estaban relacionados con la hidrografía, los puentes y minas, armamento (*poudres et salpêtres*), telegrafía e, incluso, con los tabacos. Vid., entre otras, *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 751-753.

²²³ Vid. BLANC, [M.?): *Mémoires*, op. cit., 595.

²²⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 128-129 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 247-248.

²²⁵ Vid. [FÉTIS, F-J.]: “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, en *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n° 5 [sic]. Bruselas, 1851, 565.

²²⁶ Vid. Id.: *Biographie universelle*, op. cit., tomo 7, 408-410 y 413. En esta misma fuente y unas páginas antes, podemos encontrar más datos sobre la vida y las líneas de investigación de Félix Savart. Curiosamente, el ‘musicólogo’ bruselense no recogió nada sobre Nicolas.

²²⁷ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., tomo 1, xxxv e id., tomo 2, 559 y 561-562.

al inventor belga a que abandonara Bélgica y se trasladara a Francia. Este compositor y profesor del Conservatorio (1827) gozaba de un peso mediático e influencia importantes, amén de conexiones con la realeza²²⁸. Entre sus óperas más destacadas hasta aquella fecha estaba *La Juive* (1835), en cinco actos y libreto original de Eugène Scribe, con la que había alcanzado una gran popularidad que aun pervive en parte.

Aunque no sabemos cuáles fueron con exactitud los contactos previos entre el creador musical y el constructor de instrumentos, podemos pensar que se conocieron en el marco de la Exposición de 1839 o, quizá, un poco más tarde. Oscar Comettant nos informa que tres años más tarde (1842), fue otro compositor, Habeneck, el que introdujo a Adolphe Sax para que exhibiera sus instrumentos en el Conservatorio en presencia de otras personalidades como Auber, Halévy, Édouard Monnais, Dorus, etc.²²⁹. Además, el autor de *La Reine de Chypre* (1841) [Halévy] apreciaba no solamente el talento del belga en la construcción de instrumentos, sino también el que tenía como ejecutante de clarinete²³⁰.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar que este compositor tomó parte activa en el concurso de bandas del Campo de Marte en 1845, representando la “sección musical” de la comisión, junto con otros cinco artistas (MM. Spontini, Auber, Adam, Onslow y Carafa)²³¹. Empero, lo más significativo de este creador para nosotros reside en plano musical, pues Halévy empleó en vida los utensilios del valón (solamente) en *Le Juif errant* (15 saxtubas y 4 saxofones), estrenada el 23 de abril de 1852²³². Es un caso muy parecido al de H. Berlioz que, pese a volcarse en la prensa con el inventor de Dinant, no produjo ninguna ópera que contara con sus nuevos instrumentos en el foso orquestal²³³.

Por último y en referencia al compositor fallecido en Niza, parece más que demostrada su afinidad temprana con Adolphe Sax, pues este publicó en sus prospectos publicitarios varios fragmentos de cartas del propio Halévy²³⁴. Además, es lógico suponer

²²⁸ En ese momento, Halévy era miembro del *Institut*, director honorario de la Música –entendemos de cámara o corte- de S.A.R. la duquesa de Orleans, princesa real, y profesor de composición lírica, contrapunto y fuga –el primero que aparecía en la lista de esta disciplina- del Conservatorio. Vid. *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 833 y 840.

²²⁹ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 14.

²³⁰ Vid. *Revue et Gazette des Théâtres*, 3 de diciembre de 1843, 2-3. Este periódico ofrecía un artículo no firmado con el sugerente título de “M. Adolphe Sax et ses adversaires”.

²³¹ Vid. KASTNER, G.: *Manuel de musique militaire*, op. cit., 253-254. La misma fuente también recogía que el comité “había creído oportuno que, para la parte acústica, se les uniera M. le Colonel du génie [Nicolas] Savart; y para la mecánica, M. le baron Séguier; ambos miembros del *Institut*”.

²³² Posteriormente, en una versión tardía de *La Reine de Chypre* (1877-78), llamaron nuevamente al dinantés para que proveyera músicos externos y trompetas. Con respecto a *El judío errante*, recordaremos, los saxofones especificados en la partitura fueron un soprano en Si^b, dos altos en Mi^b y un bajo en Do, este último en la boca del mismo Adolphe Sax que intervino en una representación según el análisis y crónica de la ópera que hizo Fétis. Vid. *RGMP* del 16 de mayo 1852, 154 y DE KEYSER, I.: “Adolphe Sax and the Paris Opéra”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999. (Bucina: The Historic Brass Society series)*, s.v., nº 6 (2006), 144-146.

²³³ Vid. *Ibid.*, 165-166.

Para ser absolutamente precisos, sí utilizó varios saxhorns en una marcha final para *Les Troyens* (1858) y en la versión de concierto de la *Marche troyenne* de 1864 –vid. HAINE, M.: “Hector Berlioz, chantre inconditionnel d'Adolphe Sax”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 42-43-, pero siguen siendo ejemplos residuales.

²³⁴ P. ej., la epístola del 11 de agosto de 1842 –vid. *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, nº 10*. [París], s.d. [1848], 2- y la del 3 de noviembre de 1844 –vid. *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges nº 50*. [París], s.d. [1850/51], 2- que adjuntaba

que el creador francés estuviera en contacto con el círculo social del valón y, que de vez en cuando, escuchara algún que otro concierto en la sala de la rue Saint-Georges. En este sentido y ya con Napoleón III en el poder, Halévy y un abanico de influyentes músicos (Meyerbeer, Auber, Adolphe Adam, Ambroise Thomas y Berlioz), escritores, políticos y militares se reunieron *chez* Sax el 30 de diciembre de 1852 para arropar la presentación de una banda modelo que preludiva la de los referenciales *Guides* del Emperador²³⁵.

Una vez presentada la trayectoria de los técnicos (*lumières de l'art*) –MM. Boquillon, Savart y Halévy– encargados de valorar la autenticidad e interés de las patentes cuestionadas, podemos adivinar que el informe fue benigno al constructor valón. Dos de ellos ya se habían pronunciado a su favor en el concurso de Marte (1845) y, obviamente, no se retractaron de lo dicho en este segundo examen (1847). La encomienda era consciente del hecho de que ya habían participado con anterioridad en aquel lance²³⁶, pero ahora se les instaba a ocuparse específicamente “de las dificultades de las que es objeto la presente disputa”, única explicación que el tribunal esgrimía para volver a seleccionar a estos peritos.

Como ya se ha apuntado, no hemos conseguido saber cómo estaban expresadas literalmente aquellas demandas que en 1846 registraron Raoux y *consorts* para enjuiciar al inventor de Dinant. Sin embargo, el tribunal resumió las principales objeciones en la misma sesión en la que se encargó el informe, es decir, el 6 de abril de 1847. Así, los rivales del valón fundamentaron su ataque para derribar las patentes en base a que el saxhorn adolecía de una verdadera novedad, en tanto en cuanto las bombas con muelles (*coulisses à ressort*) para los sonidos *glissados* eran ya conocidas en el trombón y la trompeta antiguos –lo cual era, a todas luces cierto, pero no con el concurso de esas espirales mecánicas²³⁷–; y que además, ese sistema era impracticable. En relación a la suavización de los ángulos de esos tubos, los denunciantes se quejaron de la falta de descripción en el modo de empleo –ciertamente interpretable²³⁸ (y a nosotros así nos lo parece)– y que, en todo caso, esa idea del ‘redondeo’ no era nueva (*ce que serait pas un procédé nouveau*), ya que era popular en Alemania y Périnet ya la había registrado antes en Francia. En lo tocante a la saxotromba, aducían que no era más que un simple cambio de forma sin propiedades patentables, y que además, ya habían sido implementadas en el *clavicor*, lo cual sería muy fácil de rebatir como veremos posteriormente. Y, finalmente, consideraban al saxofón como un instrumento alemán dejado de lado (*défaut de nouveauté, ce saxophone n'étaient qu'un instrument allemand qui est abandonné*) y que había sido divulgado por el propio inventor desde 1842. Por tanto, si las premisas acusatorias originales se parecían a las que el juez sintetizó en abril de 1847 iba a ser relativamente fácil objetarlas, especialmente la última de ellas. También cabe la

también la anterior. Lo más interesante del contenido de la temprana residía en los ánimos y buenos deseos para que Adolphe Sax siguiera adelante perfeccionando instrumentos, a la par que le reconocía el aporte en número, potencia y variedad (*vous agrandirez le nombre et la puissance des effets d'Orchestre, grâce à vos nouvelles et excellente combinaison de sonorité*). En la segunda, además de admitir que era un buen instrumentista (*j'ai été à même aussi d'apprécier son talent comme exécutant*), Halévy se declaraba devoto suyo al considerarlo como el construcción más preparado (*Personne, mieux que lui, ne mérite d'être encouragé et soutenu dans les travaux qu'il a entrepris*).

²³⁵ Vid. *RGMP*, 22 de febrero de 1852, 60 e id., 2 de enero de 1853, 7.

²³⁶ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

²³⁷ Desgraciadamente –vid. DUMOULIN, G.: “The Cornet and Other Brass Instruments”, op. cit., 89–, ningún ejemplar físico de este tipo ha sobrevivido.

²³⁸ Cf. Apéndice documental IX-A: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d'instruments chromatiques*)” [saxhorns].

posibilidad que el juez las redactara de esta manera para ‘preparar’ la victoria del inventor valón, aunque, evidentemente, no se puede asegurar. Asimismo, es plausible que los abogados de los demandantes no las formularan correctamente o, incluso, que estaban demasiado confiados en su victoria como para precisarlas mejor.

Volviendo al informe de los ‘sabios’, se intuye cierta condescendencia hacia el constructor de Dinant que, por otro lado, hubiera podido quedar (parcialmente) resuelta si se hubieran seleccionado otros o más inspectores. Es lógico augurar que estos tres técnicos se volverían a reafirmar y que su decisión validara aun más a Adolphe Sax. Por consiguiente, no es descabellado que empecemos a pensar que existían ciertas interferencias entre el poder ejecutivo y judicial, a las que habría que sumar la presión que pudo ejercer el Ejército –que, por otra parte, también estaba indirectamente presente en la causa- y la prensa, favorables al valón. Aunque esta suposición es muy difícil de demostrar en este punto, pronto veremos que la interpretación que un juez haga del mismo asunto –y con las mismas leyes- en tiempos de la República –tan solo unos meses más adelante-, puede ser considerablemente divergente.

No obstante y antes de adelantar acontecimientos, no podemos dejar pasar las conclusiones más interesantes de la memoria de los expertos y aquellas que hacían referencia a la naturaleza del saxofón. El dossier estaba dividido en 7 partes; a saber, cinco de ellas estaban dedicadas a los viento-metal atacados (saxhorn y saxotromba) sobre los que no se escatimaron piropos relativos a su originalidad, proporciones y comportamiento como familia de instrumentos²³⁹. En el sexto punto –el séptimo eran las conclusiones- se hablaba del saxofón y se defendía su novedad y su independencia del *batyphone* porque sus propiedades eran esencialmente diferentes. Ponían de ejemplo que la boquilla del primero se estrechaba al llegar al tudel, que el segundo saltaba a la duodécima –como los clarinetes²⁴⁰- y finalmente, que era un instrumento nuevo construido de metal con forma de cono cuyos bordes (*arêtes*) tenían una curvatura particular “y que la patente de Sax le daba el nombre de *cône parabolique*” a diferencia de la invención grave de Wieprecht, mayormente cilíndrica²⁴¹. Es más, los expertos, que tenían una copia de la patente belga de 1838 del clarinete bajo del dinantés, observaron que su diseño tenía “una analogía manifiesta con el *Batyphone*”, patentado posteriormente en Berlín en 1839 (vid. Figura 144). Ironías aparte –evidentemente se trataba de dar la vuelta al asunto y acusar al director teutón de falsificador-, en lo que respecta netamente a la cuestión de este capítulo, los peritos concluyeron que todos esos utensilios musicales eran nuevos y los cambios de forma proporcionaban posibilidades que los instrumentos antiguos no tenían. Además, insistían en que “las condiciones de los instrumentos descritas o representadas son perfectamente patentables” y susceptibles de

²³⁹ Sin entrar en detalles físicos y acústicos –algunos, ampliamente conocidos desde la Grecia antigua y otros que requerirían ciertas matizaciones importantes-, antecedentes históricos de determinados avances, devaneos teóricos, ejemplos acertados y también inoportunos, etc., el registro lingüístico de los peritos es más bien ensayístico que supuestamente técnico y científico. Vid. *Affaire Sax: rapport d'expertise par Messieurs F. Halévy, N. Savart et N. Boquillon, experts nommés par le tribunal civil de la Seine (4e chambre), par jugement en date du 6 avril 1847, dans le procès en déchéance intenté contre les brevets Sax, par MM. Raoux, Halary, Gautrot, Gambaro, Buffet, etc., délégués des facteurs français*. Paris, [Imprimerie Edouard Proux et Cie,] 1848, 10-58.

²⁴⁰ Huelga nuevamente decir que las propiedades cónicas del saxofón hacen que con la abertura de dos pequeños orificios –accionados por una (o dos llaves en los instrumentos de aquel tiempo)- situados cerca de la boquilla del instrumento se consigue el doble de ciclos o hercios, es decir, octavar el sonido.

²⁴¹ Vid. *Affaire Sax: rapport d'expertise par Messieurs F. Halévy, N. Savart et N. Boquillon*, op. cit., 58-62.

poder ejecutarse. En lo que concierne a fabricación, reiteraron que los documentos eran lo suficientemente descriptivos para que una persona de la profesión pudiera elaborar el género con las mismas garantías que su inventor original. Y, por último, en lo referente a la acusación de divulgación prematura, coincidían en el que el hecho de haber tocado el saxofón antes de la toma de la patente no implicaba el desvelo de las “condiciones materiales” de fabricación del instrumento.

FIGURA 144: Diseño de la patente original del *Batyphone* (22 de marzo de 1839) de Wilhelm-Friedrich Wieprecht “und Ed.[uard] Skorra” depositada en Berlín –izquierda- y otro modelo físico del instrumento –derecha-.



FUENTE: DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge Ihrer Entwicklung*. Frankfurt am Main, 2001, 268 e instrumento original de 16 llaves –y posiblemente más antiguo que el que hemos mostrado anteriormente en la Figura 135 y fiel a la patente original-, perteneciente al DE-Berlin-MM.

Como podemos observar, el *Rapport d'expertise* –depositado el 2 de noviembre de 1847²⁴²- en la secretaría del tribunal (*greffe*), fue claramente favorable a Adolphe Sax. El belga se adelantaba por el momento y oficiosamente –no era ninguna sentencia- a sus competidores. Sin embargo, no perdamos de vista que apenas quedaban dos meses para las convulsiones de 1848. El descontento social y los problemas económicos –pauperismo y paro- ya habían calado en ciertos distritos de París, provocando la inquietud en las masas obreras y reflexiones en una sección de intelectuales. La situación política se degradaba

²⁴² Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*. 27 de septiembre de 1854, 928.

progresivamente y las prohibiciones de François Guizot hicieron de cuña para que la monarquía orleanista de Luis-Felipe se fracturase definitivamente a finales de febrero de 1848.

El ‘Rey Ciudadano’ fue, sin lugar a dudas, un protector indirecto del constructor de instrumentos belga. Aunque es difícil hacer una crónica fiel de los encuentros entre ambos, tenemos constancia de que se conocían personalmente. La primera vez que entablaron contacto, recordaremos, fue en el marco de la Exposición de la Industria de 1844, cuando el de Orleans –dirigido muy probablemente por Rumigny- visitó la sección instrumental. Según la prensa, el soberano quedó muy complacido al conocer las nuevas herramientas artísticas del valón, llamadas “a hacer una revolución en las bandas militares y orquestas” y lo felicitó personalmente²⁴³. Al año siguiente y en los prolegómenos del concurso de bandas del Campo de Marte (1845), la revista dejaba implícita la preferencia del regente en el duelo musical²⁴⁴. Después de aquella batalla, y ya establecidos como reglamentarios los instrumentos del de Dinant, su majestad continuó elogiando la nueva paleta hecha realidad en la formación del 9º de dragones²⁴⁵. Por si no quedaba claro, el monarca volvía a relacionarse con este asunto y a aparecer en los diarios pocos meses antes de su abdicación al respecto de la banda del 43º de línea –“diseñada como [banda de] música modelo por el ministro de la Guerra”- que amenizaba una cena en Neully [sic]. E, incluso en mitad de los procesos judiciales que estamos narrando y cuando el informe de los expertos todavía se estaba redactando, “S.M. se sorprendía de la superioridad de esta orquesta militar y, sobre todo, del encanto (*charme*) de un instrumento cuyo timbre le era totalmente desconocido. Era el saxofón, [componente] que el regimiento poseía desde hacía poco. El rey quiso conocerlo mejor e hizo que se reinterpretara el fragmento de la pieza (*morceau*) donde este bello instrumento participaba”²⁴⁶.

Sin embargo y como todos conocemos, Luis-Felipe se vio obligado a renunciar a la jefatura de Francia el 24 de febrero de 1848 y con él desaparecería un aliado mediato y encubierto de Adolphe Sax. La República había renacido nuevamente y con ella un programa político-social muy ambicioso (sufragio universal masculino, abolición de la esclavitud, libertad de prensa, supresión de la pena de muerte, derecho al trabajo, libertad de huelga...) que, a efectos prácticos inmediatos, constituyó un *impasse* para los intereses del constructor belga. Entre los miembros del gobierno provisional que idearon ese proyecto se encontraban nombres tan célebres como Lamartine, Arago, Louis Blanc o Albert. Pero, además de ellos, también compartían el ideario al menos dos abogados, Ledru-Rollin –el afamado demócrata o republicano radical- y *Monsieur* Marie, el legista que, como recordaremos, representaba los intereses de los contrincantes del obrador valón²⁴⁷.

²⁴³ Vid. *RGMP*, 2 de junio de 1844, 195.

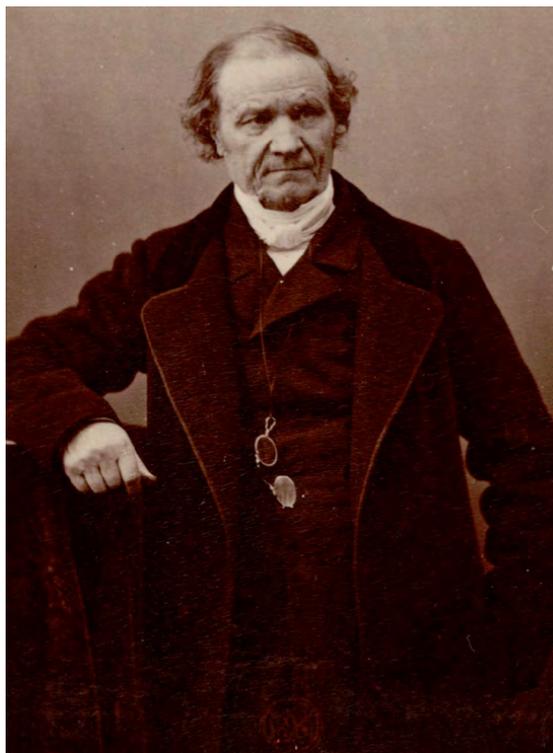
²⁴⁴ Como recordaremos –vid. Id., 2 de marzo de 1845, 70-, Adolphe Sax debió ofrecer varias audiciones al ministro de la Guerra y este alto funcionario debió trasladar al rey su satisfacción por la composición y lo escuchado. Luis-Felipe transmitió su deseo de querer comprobarlo por sí mismo y el inventor valón y una delegación fueron invitados a hacer una demostración ante la familia real, la cual fue completamente satisfactoria.

²⁴⁵ Vid. Id., 22 de marzo de 1846, 95.

²⁴⁶ Vid. *Journal des Débats*, 12 de octubre de 1847, 2.

²⁴⁷ Cf., entre muchos otros, *Actes officiels du Gouvernement provisoire dans leur ordre chronologique: arrêtes, décrets, proclamations, etc. Revue des faits les plus remarquables précédés du récit des événements qui se sont accomplis les 22, 23 et 24 février 1848*. París, 1848, xi, xvi y 2.

FIGURA 145: Marie (ca. 1848)²⁴⁸, abogado atacante.



FUENTE: “Album de référence de l’Atelier [Félix] Nadar. Vol. 2”
–sin más referencias de ubicación–, propiedad de la BnF.

Alexandre-Pierre-Thomas-Amable Marie de Saint Georges (Yonne, Auxerre 1795-París 1870) –vid. Figura 145–, conocido simplemente como Marie, se convirtió en el primer ministro de Trabajos Públicos (*Travaux publics*) del gobierno provisional de la República²⁴⁹. El clima de entusiasmo inicial después de ese tenso febrero de 1848 se tornó muy complejo en los tres meses siguientes. El opresivo puesto de responsabilidad de Marie habría de hacer frente al ingente problema del paro y a unos Talleres Nacionales que estaban resultando improductivos y ruinosos, amén de centros de propaganda política aun más revolucionaria y subversiva. Ni siquiera las elecciones a la Asamblea Nacional –23 y 24 de abril de 1848– en las que habían vencido con comodidad los republicanos moderados conseguían encauzar el rumbo y un ‘tapado’ Luis-Napoleón Bonaparte ya era diputado –4 y 5 de junio– con ocasión de las elecciones parciales a la Asamblea Nacional constituyente gracias a sus resultados en cuatro departamentos (Sena, Yonne, Charente Marítimo y Córcega). Pero, antes, Marie había dejado el cargo el 11 de mayo de 1848 cediendo el pesado testigo a Ulysse Trélat, quien tampoco consiguió evitar los crudísimos enfrentamientos en el junio siguiente. No obstante, Marie seguiría al frente del Gobierno a partir de esta última fecha porque era uno de los cinco miembros –junto con Arago, Garnier-Pagès, Lamartine y Ledru-Rollin– de la Comisión Ejecutiva (*Commission du Pouvoir exécutif*) que creó la Asamblea Nacional Constituyente para que designara los

²⁴⁸ En el cartón, debajo de la fotografía puede leerse “M^c Marie. 0764. Membre du gouvernement”, por lo que podríamos especular que la fotografía se hizo en 1848, amén de coincidir con la complexión de una persona de unos 50 años.

²⁴⁹ Vid. BOURQUELOT, F. y MAURY, A.: *La littérature française contemporaine 1827-1849*, tomo 5. París, 1854, 279-280 y <<http://www.ohiou.edu/~chastain/ip/marie.htm>> (con acceso el 20 de noviembre de 2008).

ministros y ejerciera la autoridad ejecutiva mientras se elaboraba una Constitución²⁵⁰. No obstante, y a partir del 24 y 28 de junio de ese año, el general Louis-Eugène Cavaignac – que previamente había cargado duramente contra los manifestantes (con el beneplácito de la Comisión?)-, tomó plenos poderes directivos (*Chef du Pouvoir exécutif*) y sería Presidente del Consejo de ministros²⁵¹. El que fuera ministro de la Guerra y ahora dictador de facto vuelve a contar con Marie para un Ministerio más acorde con su carrera profesional, el de Justicia. Nuestro abogado, que previamente había sido presidente de la Asamblea Nacional durante tres semanas –29 de junio al 19 de julio de 1848²⁵²-, aceptaba la cartera de la citada administración esta última fecha, ostentando ese cargo hasta que Napoleón, ya presidente de la República, decide prescindir de sus servicios a finales de diciembre de ese tumultuoso y aparentemente contradictorio 1848.

3.2.3 Revés judicial o *rien de brevetable*.

El 19 de agosto de 1848 se retomó²⁵³ la causa judicial sobre las patentes de Adolphe Sax –que se había quedado congelada a finales de 1847- en un contexto político totalmente diferente y con un ministro de Justicia que había actuado previamente como abogado acusador. El mismo tribunal (*Tribunal* [de primera instancia] *civil de la Seine* – o de París²⁵⁴-) y la misma sala (*4^e Chambre*) tuvieron que valorar el informe de los inspectores que la propia cámara había solicitado. La parte demandante, en la que obviamente ya no estaba el ocupadísimo Marie, vino representada por el *Maître* Diouville que ‘conseguía’ que la causa se tornara a favor de los demandantes²⁵⁵. La audiencia falló anulando parcialmente la primera patente de Adolphe Sax en liza, es decir, la de los saxhorns –registrados, recordaremos, el 13 de junio del 1843- y que, técnicamente, ya había caído en dominio público, pues se firmó para durar cinco anualidades. Como recordaremos, el documento del dinantés se sostenía en base a un nuevo ‘sistema’ de

²⁵⁰ Vid. <http://www.archontology.org/nations/france/france_state2/01_com_pouv_ex_1848.php> (con acceso el 20 de noviembre de 2018).

²⁵¹ Vid. HOEFER, J-Ch-F. (Dir.): *Nouvelle biographie générale*, tomo 33. París, 1860, 735-736 y <http://www.archontology.org/nations/france/france_state2/01_laws.php#chef> (con acceso el 20 de noviembre de 2018).

²⁵² Vid. <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/alexandre_marie.asp> (con acceso el 22 de noviembre de 2008).

²⁵³ En realidad, esa fue la fecha de la sentencia, pues gracias a un *factum* que publicarían los contrincantes del valón más adelante, sabemos que hubo al menos cuatro audiencias previas (16 de julio y 2, 5 y 6 de agosto de 1848). Asimismo, sabemos que el abogado de Raoux, Halary y *consorts* era M. Liouville, asistido por Lavaux; mientras que al dinantés le seguía defendiendo M. Chaix-d’Est-Ante, con la ayuda de Guyot-Sionnest. En aquellos lances previos, el la voz del fiscal –y representante del Gobierno (*substitut de M. le Procureur de la République*)- fue de M. Berriat-Saint-Prix. Vid. *Extrait des jugements du Tribunal civil de Ire instance de la ville de Paris du 19 août 1848 et de la Cour d’appel du 16 février 1850*. París, [Impr. Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1855], 2.

²⁵⁴ Como se habrá podido deducir, a efectos de procesamiento civil y penal en este primer nivel, se seguía la organización administrativa francesa que hemos apuntado antes, es decir, por departamentos. La sinécdoque de París –por su influencia, poder y centralización- para referirnos a toda a la entidad territorial y jurídica del Sena (*La Seine*) y sus tres distritos (París, Saint-Denis y Sceaux)- es muy habitual. Huelga decir que era la demarcación procesal más grande del Estado y, por ejemplo, en el año judicial 1849-50 trabajaban en aquel palacio de la *cité* un presidente, 8 vicepresidentes, 56 jueces y 8 suplentes, más 20 mediadores de instrucción. Además, tenía 10 salas, 5 de ellas civiles, 3 penales (*de police correctionnelle*), una para asuntos civiles y penales (*criminelles*) y ser deliberados en la Cámara del Consejo, y la última, encargada de las expropiaciones. En el departamento de la Côte-d’Or, por buscar una comparación, había solo cinco salas, una en Beaune, Châtillon y Semur, y dos en Dijon; y, evidentemente, el número de togados era sensiblemente menor. Vid. *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 383-384 y 852.

²⁵⁵ La prensa también se hacía eco de la decisión –vid. *RGMP*, 27 de agosto de 1848, 276- y, además, vaticinaba que “M. Sax probablemente interpondría apelación a este juicio”.

bombas con muelles (*coulisses à ressort*) aplicables a los aerófonos de metal²⁵⁶. Además, el registro contaba con una segunda aportación al suprimir los curvas demasiado angulosas de las bombas –haciéndolas más redondeadas- y que presumiblemente desdibujaban el sonido. Fue esta última cuestión la que el tribunal revocó porque “no reposaba nada más que sobre un cambio de forma” y por ende no constituía una invención patentable (*ne présente aucun de ces caractères d’originalité qui permettent aux tribunaux de reconnaître une invention véritable sous l’apparence d’un simple changement de forme*)²⁵⁷. En este sentido, se argumentaba que el informe de los expertos –y la opinión de otras comisiones de examen (refiriéndose a las crónicas de las exposiciones y artículos periodísticos) que validaban públicamente el trabajo del valón- solo se ha tomado en cuenta como valor de aliento profesional (*médaille d’encouragement*), pero no eran “soporte legal de una patente, ni tampoco como derecho (*titre*) válido para ejercer un monopolio”.

El tribunal fue aun más claro y tajante con respecto a la patente de la saxotromba –13 de octubre de 1845-, pues le resultaba “imposible confirmar la opinión de los expertos”. Además, sostenía que “no había nada patentable, [ya] fuera en los medios [de fabricación], en la aplicación [industrial, o] en los resultados obtenidos (*qu’il n’y avait rien de brevetable, soit dans les moyens, soit dans l’application, soit dans les résultats obtenus*)”. Y, finalmente concluía asegurando que “este sistema de instrumentos y de orquestación estaba desprovisto de todo carácter serio de originalidad (*son système d’instrumentation et d’orchestration, objet du brevet de 1845, était dépourvu de tout caractère sérieux d’originalité*)”²⁵⁸.

Para analizar esa resolución desde todos los frentes, también hemos querido conocer cuál era el cuadro profesional de aquella cuarta sala civil de primera instancia de París que hasta ese momento había sido la encargada de llevar todo el caso. Los *Annales* y la prensa no dicen quiénes eran los tres jueces encargados, pero sí sabemos el nombre del fiscal (De Guajal) que, como recordaremos, en abril de 1847 había dicho a Adolphe Sax que se tranquilizara (*qu’il se rassure*) porque, en opinión del Gobierno, las patentes del belga debían mantenerse. El Almanaque de 1847 apuntaba el parqué titular del bienio (*années judiciaires*) 1847-48 que, por cierto, iba a ser completamente renovado en la temporada siguiente –vid. Tabla 9-. Y, recurriendo a un *factum* que recogió íntegra la decisión del tribunal –agosto de 1848-, sabemos que el presidente de la sala se llamaba Hallé y los dos togados que le acompañaban eran Thomassy y Fagniez; mientras que M. Sallé hizo las veces de *substitut de M. Le procureur de la République*²⁵⁹. Por tanto, si cotejamos esos nombres con la parte izquierda de Tabla 9 es muy posible que el trío legal fuera el mismo. Solamente cambió el ministerio público, es decir, la voz y representación de la Administración que, a todas luces y en ese momento, era contraria a los intereses del inventor valón. Esto explicaría que aquella optimista percepción de De Guajal se

²⁵⁶ Entendemos que los otros tubos que se añadían a las bombas –y que no contaban con muelles- para compensar el acople de tudeles que cambiaran la tonalidad del instrumento estaba incluida, pues ambos servían para alargar o acortar la columna de aire.

²⁵⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. Année 1857*, tomo 3. París, 1857, 211-212.

²⁵⁸ Vid. *Ibid.*, 212-213.

²⁵⁹ Vid. *Dispositif du jugement rendu le 19 août 1848, par la 4e Chambre du Tribunal de première instance de la Seine, entre MM. Raoux, Halary, Gantrot, Buffet et Gambaro, tous facteurs d’instruments de musique, agissant en leurs noms personnels, et encore comme délégués de tous les facteurs d’instruments de musique en cuivre de Paris et de la France, demandeurs, et M. Adolphe Sax, facteur d’instruments de musique en cuivre, défendeur*. París, [Impr. Appert fils et Vavasseur,] s.d. [1850], 8.

tornara muy sombría con Sallé, amén de encargar un examen a unos expertos para luego apenas hacerles caso. Además, si no nos hemos equivocado²⁶⁰, también confirmaría la tremenda presión o influencia que tenía el Ejecutivo sobre los árbitros del poder Judicial.

TABLA 9: Composición de la cuarta sala del Tribunal de primera instancia de París en 1847-48 y 1849-50.

Año judicial de 1847-48		Año judicial de 1849-50
Charles-Louis-Noël Hallé, con el permiso de Louis-Marie De Belleyme ²⁶¹	Presidente	Charles-Félicité Jourdain, con el permiso de Louis-Marie De Belleyme.
Jean Thomassy Jean-Victor Duret-d'Archiac Auguste Prudhomme Denis-Théodore Bourgain	Consejeros	Alexandre-Louis Fouquet De Saint-Joseph Auguste Manet François-Etienne Mollet
Charles-Augustin Fagniez	Suplente	Chaix-d'Est-Ange ²⁶²
De Guajal con el permiso de Boucly ²⁶³	Fiscal (<i>procureur</i>)	Victor Foucher ²⁶⁴

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 910-916 y *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 852-858²⁶⁵.

Volviendo a la sentencia, tan solo se salvó el saxofón, que quedaba absuelto de las acusaciones de impracticabilidad, insuficiencia de la descripción, dudosa originalidad y publicidad previa. No obstante, es posible que no se ensañaran con él porque todavía era minoritario y no constituía el ‘pilar maestro’ con el que anular al pujante competidor de Dinant. También es plausible que la corte buscara un (imposible) ‘empate técnico’ donde ambas facciones pudieran seguir compitiendo. Asimismo, puede que la decisión de validar totalmente una de las tres patentes enjuiciadas sirviese como premio menor o compensación para el constructor belga. O, simplemente, que no había nada que objetar porque verdaderamente el saxofón era algo completamente nuevo y legítimo. En cualquier caso, y aunque evidentemente desestimaron al de Wallonia su demanda por daños y perjuicios, los gastos del juicio se iban a compartir equitativamente entre ambas partes.

²⁶⁰ Al final de la presunta carta que Spontini remitió al Tribunal de la cuarta sala de primera instancia de París en 1847 –que, por cierto, también fue enviada a la Corte de apelación en 1850 en forma de *factum*– puede leerse “Pour copie conforme à l’original adressé par moi au Tribunal en la personne de M. Pérot, président de la quatrième chambre”. Esta ambigüedad en la forma de redacción puede dar a entender que Pérot era el responsable de aquella cámara, pero en realidad era el copista del Conservatorio. (Por supuesto hemos peinado aquel año judicial de 1847-48 en el Almanaque de 1847 y no hemos encontrado ningún responsable de sala con ese apellido). Vid. *Lettre adressée à M. le Président de la 4e chambre du tribunal de 1re instance de la Seine par M. Spontini*. [Cour d’appel. 3me Chambre. Présidence de M. Poulitier. Rôle du vendredi. M. Berville, avocat-général]. París, [Imp. de Appert,] 1850, 6 y *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 843.

²⁶¹ El presidente de la primera sala tenía la facultad de presidir cualquier otra.

²⁶² Aunque no viene reflejado en ninguna referencia, entendemos que el representante de Adolphe Sax se inhibiría como juez de la sala.

²⁶³ Como hemos dicho antes, Boucly era el responsable máximo del Ministerio público y tenía a su cargo a 22 substitutos, uno de ellos De Guajal que es quien actuó en el juicio del 6 de abril de 1847 antes de que el tribunal considerara necesaria una comisión para valorar los patentes de Adolphe Sax.

²⁶⁴ Foucher era el *Procureur de la République*, pero tenía a su mando a Goujet, Moignon, Sallé, Cramail, Ste-Beuve, Marie –seguramente, otro de nuestros protagonistas, encargado del *Petit parquet* o “Juzgado de guardia”-, Puget, Rolland de Villargues, Yvert, Avond, Isambert, Descoutures y Dupré-Lasale.

²⁶⁵ En este último almanaque aparecían cuatro apellidos más, a saber, Bazire y Filhon –jueces de instrucción-, y Manceaux y Cramail, substitutos.

TABLA 10: Comparativa de la paleta instrumental para bandas de infantería según las normativas de 1845 (pro-Sax) y 1848 (republicana)²⁶⁶, amén de su (teórica) correspondencia nominal dispuesta paralelamente en el cuadro.

Disposición de 1845	Disposición de 1848
1 flautín en Do	1 flautín en Do
	4 oboes
1 requinto en Mi \flat	1 requinto en Mi \flat
14 clarinetes en Si \flat	14 clarinetes en Si \flat
2 clarinetes bajos en Si \flat (<i>système Sax</i>) [sic]	
	4 fagots
2 saxofones	
2 cornetas de dos cilindros (<i>cylindres</i>) ²⁶⁷	2 cornetas de pistones (<i>à pistons</i>)
	2 trompetas ordinarias (<i>ordinaires</i>)
2 trompetas con cilindros (<i>à cylindres</i>) (<i>système Sax</i>) [sic]	2 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)
	2 trompas ordinarias (<i>ordinaires</i>)
4 trompas de tres cilindros (<i>cylindres</i>)	2 trompas de pistones (<i>à pistons</i>)
1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn en Mi \flat	
2 saxhorns en Si \flat	2 clarines (<i>clairons</i>) cromáticos en Si \flat
2 saxhorns en Mi \flat (alto) [sic]	
3 saxhorns de tres o cuatro cilindros (<i>cylindres</i>) en Si \flat	2 bajos (<i>basses</i>) cromáticos de cuatro cilindros (<i>à 4 cylindres</i>) en Si \flat
4 saxhorns contrabajos en Mi \flat	2 contrabajos (<i>contrebasses</i>) cromáticos de cuatro cilindros (<i>à 4 cylindres</i>) en Mi \flat
1 trombón de pistones (<i>à cylindres</i>) (<i>système Sax</i>) [sic]	
2 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)	3 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)
2 oficleides	2 oficleides
5 percusionistas (<i>instruments pour la batterie ou petite musique</i>)	5 percusionistas (<i>batteries</i>)
[Total: 50 personas]	[Total: 50 personas]

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de septiembre de 1845, 2 e id., 20 de abril de 1848, 4 (o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 67-68).

Lejos de alcanzar una tregua, los contrincantes de Adolphe Sax ya se habían adelantado por otra parte a la decisión jurídica. Desde el frente ministerial del Ejército (*Ministère de la Guerre*), el (ahora) gobierno republicano derogó las reformas que anteriormente –con Luis-Felipe- el mariscal Soult había autorizado en 1845. Los 2 saxofones, los 12 saxhorns, los 2 clarinetes bajos y demás instrumentos “*système Sax*” – 2 trompetas y 1 trombón- eran desterrados de las bandas de infantería por decisión administrativa el 21 de marzo de 1848 (vid. Tabla 10). No había pasado ni un mes desde la proclamación de la República, lo cual demostraría las prisas de determinadas personas en cambiar aquella paleta y los contactos efectivos con el actual gobierno.

²⁶⁶ El nombre exacto de la disposición fue “*Décision ministérielle qui modifie celle du 31 juillet 1845, relative à la composition instrumentale des musiques militaires des régiments d’infanterie de l’armée*”.

²⁶⁷ Aunque la traducción directa es “cilindros”, es muy posible –prácticamente seguro- que en ese tiempo *cylindres* se utilizara indistintamente para referirse a esa palabra y a pistones.

TABLA 11: Comparativa de la paleta instrumental para bandas de caballería según las normativas de 1845 (pro-Sax) y 1848 (republicana), amén de su (teórica) correspondencia nominal dispuesta paralelamente en el cuadro.

Disposición de 1845	Disposición de 1848
2 trompetas de banda (<i>d'harmonie</i>)	2 trompetas de banda (<i>d'harmonie</i>)
4 trompetas de cilindros (sistema Sax)	4 trompetas de cilindros
2 saxhorns en Mi \flat	2 clarines (<i>clairons</i>) cromáticos en Mi \flat agudo
7 saxhorns en Si \flat (1 solo, 3 primeros y 3 segundos)	7 clarines (<i>clairons</i>) cromáticos en Si \flat (1 solo, 3 primeros y 3 segundos)
2 saxhorns en La \flat , para remplazar las trompas (<i>cors</i>)	2 clarines (<i>clairons</i>) cromáticos en La \flat
2 saxhorns en Mi \flat , para remplazar las trompas (<i>cors</i>)	2 clarines (<i>clairons</i>) cromáticos en Mi \flat
2 saxotrombas	2 <i>clavicors</i> en Mi \flat (tenores)
2 cornetas de pistones	2 cornetas de pistones
1 trombón de tres cilindros (<i>système Sax</i>) [sic]	1 trombón de tres cilindros
3 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)	3 trombones de varas (<i>à coulisses</i>)
3 saxhorns en Si \flat (barítonos), de tres cilindros	3 bajos (<i>basses</i>) cromáticos en Si \flat (barítonos), de tres cilindros
3 saxhorns en Si \flat , de cuatro cilindros	3 bajos (<i>basses</i>) cromáticos en Si \flat , de cuatro cilindros
3 saxhorns contrabajos en Mi \flat	3 contrabajos (<i>contre-basses</i>) cromáticos en Mi \flat
[Total: 36 personas]	[Total: 36 personas]

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de septiembre de 1845, 2 e id., 20 de abril de 1848, 4 (o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 291).

El golpe a las de caballería aun fue más amargo (18 de mayo de 1848) porque paradójicamente no desaparecieron los instrumentos del belga –o, al menos, su disposición-, sino que se les cambió el nombre y, por ende, se despojó a Adolphe Sax del uso privativo y de los derechos sobre unos productos que supuestamente no eran suyos (vid. Tabla 11). En este sentido, se dejaba explícito que los que aquellas herramientas artísticas debían volver a la “denominación genérica que jamás debían haber perdido” y que bajo la autoridad del *ciudadano ministro de la Guerra*²⁶⁸, estas recobrarían “su verdadera denominación”²⁶⁹. Sin embargo, aquellas prisas y, sobre todo, este último movimiento tan aparentemente original y ejemplarizante con la disposición de la música montada, pudo ser uno de los errores de cálculo más grandes que cometieron los rivales del inventor valón. Evidentemente, el belga iba a sufrir un severo correctivo empresarial y económico inmediato, pero sus ideas y, especialmente, el ‘tablero’ sobre el que

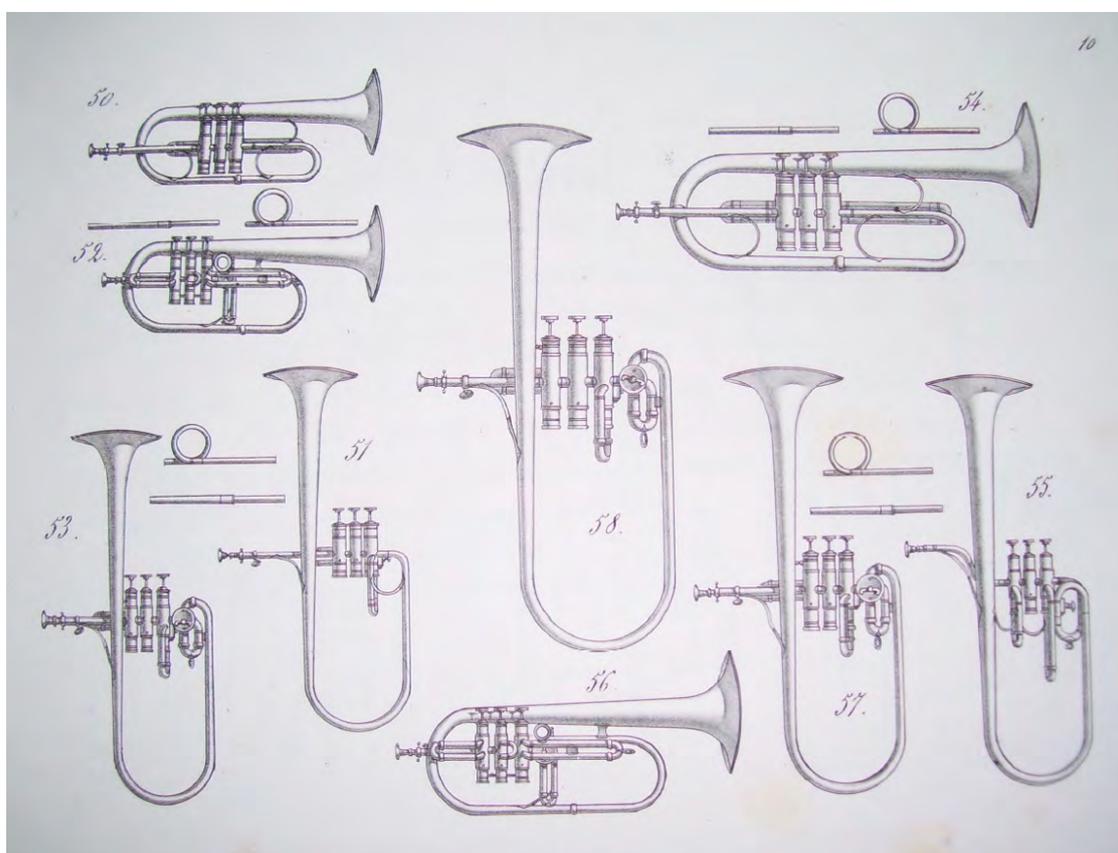
²⁶⁸ El 21 de marzo de 1848 el puesto lo ostentaba Arago, mientras que el del 18 de mayo el responsable de la cartera bélica era Cavaignac. Vid. EBEL, E. (Dir.): *Les ministres de la Guerre, 1792-1870*. Rennes, 2018, 363-368 y 375-384. Posteriormente y con un poco más de perspectiva, haremos un cuadro con las principales normativas militares respecto a la música y los ministros de la Guerra en ese momento.

²⁶⁹ Vid. *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de junio de 1848, 5 o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 291. La regla llevaba por título exacto “*Décision ministérielle qui modifie celle du 31 juillet 1845 portant réorganisation des Musiques régimentaires de cavalerie, sous le rapport de la dénomination à donner aux divers instruments. (Direction du Personnel et des Opérations militaires; Bureau de l'Organisation et de l'Inspection)*”.

asentarlas, seguiría estando ahí. Es decir, que si esa situación no se prolongaba demasiado en el tiempo y era capaz de conseguir nuevas alianzas, Adolphe Sax podría, de nuevo, tomar el control, aspecto al que volveremos próximamente.

Como hemos podido comprobar, estas nada inocentes reconversiones eran una prolongación –o quizá, un plano paralelo- al encarnizado pulso que sostenían estos dos modelos encontrados. Pontéculant²⁷⁰ y Fétis²⁷¹ consideraban a Michel Carafa, el rival de Adolphe Sax en el combate de bandas de 1845, como uno de los promotores del cambio. Sin embargo, está muy claro que había otras personas aun más interesadas, particularmente los constructores de instrumentos. Aunque todavía es pronto para sacar conclusiones, quizá estemos ante el primer ejemplo de cómo el poder ejecutivo toma parte por uno u otro lado, socava o presiona la supuesta independencia de la autoridad judicial y, evidentemente, determina derroteros económicos públicos y privados.

FIGURA 146: “Clarines cromáticos” de Gautrot, procedentes de su catálogo de venta de 1850²⁷².



FUENTE: *Manuf^e d'Instruments de Musique. Rue S^t Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. Album & Catalogue 1850. París, [Plista,] 1850, 10 bis.*

²⁷⁰ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 469-472.

²⁷¹ Vid. *RGMP*, 3 de septiembre de 1848, 272-274.

²⁷² Parece evidente que estos instrumentos estaban ‘conectados’ con los del constructor valón, pues en una nota explicativa a pie de página Gautrot apuntaba que “los Flugelhorns o los saxhorns [no sabemos si es que los consideraba igual o son dos ‘familias’ diferentes que ahora iba a aunar en una] son llamados por el Gimnasio [Musical] Militar y en los regimientos del ejército como clarines cromáticos, por lo que nosotros [Gautrot] les daremos desde ahora esta denominación (*Les Flugelhorns ou les Sax-horns sont appelés par le Gymnase Militaire & dans les Régiments de l'armée, sous le nom de Clairons chromatiques, nous leurs donnons dès à présent celle dénomination*)”.

FIGURA 147: *Alto chromatique* en Mi \flat –izquierda- y *contrebasse chromatique* en Fa o Mi \flat –derecha-, este último con su bomba (*ton*) de Fa al lado, procedentes del Catálogo Beauboeuf (ca. 1849-52).



FUENTE: “*Manufacture d’Instruments de Musique en cuivre et en bois de toutes espèces. Paris Beauboeuf frères* (Paris: n.p., [c.1849-53])”, rep. en MITROULIA, E.: *Adolphe Sax’s brasswind*, op. cit., 130, y que custodia, según ella, el DE-Berlin-MM²⁷³.

En todo caso, estamos en un punto medular del desarrollo de los acontecimientos, porque el mercado volvía a liberalizarse. Es decir, se podía fabricar y vender cualquier ejemplar musical a las bandas del Ejército –o a otro particular- sin que hubiera ningún problema. El Gobierno había, con esta reconversión, neutralizado las patentes del valón y las había colocado en una especie de purgatorio a la espera de acontecimientos judiciales. Aun ganando por esta última vía –la de los tribunales-, Adolphe Sax no se aseguraba ninguna victoria en el plano comercial, pues los instrumentos sobre los que reclamaba paternidad no estarían asentados en las agrupaciones castrenses (porque no se les reconocía ninguna identidad) y/o, simplemente, no se llamarían como él quería. Si recurrimos a la iconografía para confirmar estas prácticas²⁷⁴ y echamos un vistazo a los catálogos de otros fabricantes y que fehacientemente podemos fechar en ese segmento de tiempo, encontramos ejemplares con ciertas analogías familiares. En el caso de Gautrot –vid. Figura 146-, este ofrecía clarines cromáticos (*clairons chromatiques*) en diversas formas, algunas de ellas con los pistones paralelos a la campana y ‘similares’ a los vistos en las patentes del valón. Además, varios de esos metales estaban provistos con su *système transpositeur* (especímenes 53, 57 y 58 de la Figura 146), una mejora extra gracias a la cual no era necesario la añadidura de bombas o tonillos para cambiar de tonalidad al instrumento y que se debía a una patente suya anterior²⁷⁵. (Los modelos 51 y

²⁷³ Sin embargo, durante agosto, septiembre y octubre de 2019 estuvimos en contacto con el Dr. Benedikt Brilmayer, responsable de esa institución y nos dijo que tanto él como su auxiliar no habían encontrado el original en la biblioteca del museo.

Resulta muy tentador describir estos instrumentos, así como otros que aparecen en aquella página que ofrece la autora y compararlos con los del inventor de Dinant en sus catálogos de aquel momento, pero vamos a abstenernos de ello para no sobrecargar con más datos organológicos y especulativos –p. ej., que los Beauboeuf fueran capaz de producir todo ese material- el desarrollo de este capítulo.

²⁷⁴ Desgraciadamente, los instrumentos originales de esa época son escasos y difíciles de datar con precisión, por lo que es más seguro ir hacia la publicidad visual de las firmas. Vid. MITROULIA, E.: *Adolphe Sax’s brasswind*, op. cit., 128.

²⁷⁵ Concretamente, la [nº 5874] del 1 de julio de 1847 [por 15 años] que ya ha aparecido en nuestro discurso, para unos “Perfeccionamientos sobre los instrumentos de música de metal, tales como trompas, cornetas-néocors, trompetas, etc. (*pour des perfectionnements apportés dans instruments de musique en cuivre, tels que cors, cornets-néocors, trompettes &c*)”.

55, carentes de ella, tenían dibujados al lado esos tudeles). Otra de las empresas, la de los hermanos Beauboeuf, también utilizaron palabras genéricas –*bugles, bugles chromatiques, altos, altos chromatiques, barytons, basses chromatiques*, etc.- para referirse a esas herramientas (vid. Figura 147). De todas maneras, podemos confirmar que, aunque de forma no lucrativa ni favorable para Adolphe Sax, se habían mantenido parte de las ideas reformadoras de la comisión de 1845 y, por extensión, las del inventor valón.

3.2.4 *Appel-incident* o escalada a Apelación.

Volviendo al desarrollo de los procesos contenciosos, Adolphe Sax y su abogado, que (todavía) seguía siendo M. Chaix-d'Est-Ange, decidieron apelar, consiguiendo así también ganar tiempo. Pero, según los *Annales*, fueron ambos bandos los que no quisieron aparcarse sus diferencias y prefirieron seguir batallando (*appels respectifs des parties*)²⁷⁶. Sin embargo, la prensa especializada apuntaba que la que procedía de los constructores rivales era una interposición incidental (*appel-incident*), es decir, una forma de sumarse al recurso de la parte que había tomado la iniciativa²⁷⁷. De todas formas, no hay duda en identificarla como la manera que Raoux y *consorts* eligieron para reaccionar y envalentonarse, haciendo saber al de Dinant que la iniciativa seguía siendo de ellos y que tampoco se rendían. Además, esa adhesión podría servir para incluir nuevos argumentos que acabaran definitivamente con su enemigo, que evidentemente en ese momento, iba perdiendo.

En cualquier caso, aquel movimiento significaba la escalada al segundo nivel de jurisdicción, esto es, la Corte de apelación –*Cour d'appel*- (vid. Tabla 6)²⁷⁸. No hace falta decir que eso significaba más gravedad, dilatación temporal del proceso y desgaste, no solo intelectual, sino también económico. Ya hemos apuntado que estos foros solían recibir las reclamaciones y recursos de los tribunales de primera instancia de vertiente civil –como era el caso de Adolphe Sax en ese instante-, aunque asimismo había otra canalización por el lado penal. Igualmente, también se ha dicho que podían tratar otros asuntos ‘mixtos’ que se les fueran atribuidos por disposiciones especiales. En aquel momento (1848), el Hexágono contaba con 27 cortes de este tipo y la de París –esta vez, no es una sinécdoque- englobaba a los departamentos de Aube, Eure y Loir, Marne, Sena, Sena y Marne, Sena y Oise y, por último, Yonne. Sin lugar a dudas, era la más importante y estratégica del Estado, el ‘núcleo’ de todo el ordenamiento judicial francés y la caja de resonancia del clásico centralismo galo en este sentido. De ahí que, cuando había un cambio de sistema político o reajuste de equilibrios, la cúpula gubernativa se encargaba, por lo menos, de postular un fiscal general afín a sus preferencias²⁷⁹.

²⁷⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 213.

²⁷⁷ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*. 27 de septiembre de 1854, 927.

²⁷⁸ Como recordaremos, esta curia se llamó *Cour Royale* en tiempos de la monarquía de Luis-Felipe y se rebautizaría *Cour impériale* cuando germine el Segundo Imperio de Napoleón III.

Para ahondar en las competencias de este fuero, sería necesario consultar la ley del 27 de ventoso del año VIII, el decreto del 6 de julio de 1810 y la ordenanza del 24 de septiembre de 1828. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de procédure civile expliqué]. París, 1863, 294.

²⁷⁹ En 1847 y 1848 –según el Almanaque de 1847-, el primer presidente de la Corte real de París era –seguía siendo- el barón Séguier (Antoine-Jean-Mathieu) –precisamente, el padre del también aristócrata Armand Séguier, que ya ha salido en nuestro discurso y que era también juez (*conseiller*) de ese foro jurídico y se había pronunciado en la Feria nacional de 1844 a favor del constructor valón- y su *Procureur-général*, Delangle. No obstante, aunque vienen de referencias autorizadas, habría que tomar con precaución esos nombres en la anualidad de las revoluciones (1848) por su volatilidad política. El año judicial 1849-

No tenemos conocimiento de cuántas vistas se produjeron en aquel foro superior, pero hemos localizado tres *factums* que, aunque no satisfacen nueva información sustancial, nos confirman las posiciones de los contendientes. En el primero, de apenas un par de páginas de contenido, los fabricantes rivales dividían las patentes del valón en cinco partes (tres de ellas se las repartía el documento del saxhorn –las bombas con muelles, la adaptación de las bombas y la supresión de los ángulos-; y las otras dos eran la saxotromba y el saxofón). Así, dejaban constancia que “de las cinco invenciones reivindicadas por M. Sax, tres, las más importantes [las dos últimas de los saxhorns y la saxotromba], habían sido anuladas (*sont frappées de déchéance*)”²⁸⁰.

En el segundo, los abogados de aquellos constructores reivindicaban que la saxotromba “era un instrumento de metal de tres pistones, concebido (*accordé*) en la tonalidad de Mi \flat , perteneciente a la familia de los *altos* (*dans la famille, c’est un alto*)”. Asimismo, insistían en que la palabra *bugle* era el nombre genérico [sic] y que hacía años que se fabricaba en Alemania y Francia con otras acepciones (*alto-tromba* en Mi \flat y *clavicor* en Mi \flat)²⁸¹.

Por su parte –el tercer panfleto-, Adolphe Sax había confeccionado una memoria de 26 páginas donde se exponían los principios –y propósitos- que sostenían sus patentes de 1843, 1845 y 1846²⁸²; esta última, la del saxofón, no comprometida, pero presente en todo momento. Respecto a los saxhorns, podríamos destacar que el autor condensó sus propiedades en tres puntos (la supresión de los ángulos en los tubos adicionales, la obtención de sonidos *glissados* y la modificación las alturas sin cambiar las posiciones digitales –*modifier les sons sans changer le doigté connu*-). Respecto a la saxotromba, subrayaba la importancia de las proporciones de los tubos que había empleado para crear ese timbre nuevo y volvía a ejercer una aguda oposición al *clavicor*. Asimismo, ahora decía que su nuevo instrumento había sido creado para remplazar a las trompas en las músicas militares, fanfarrias y, *surtout*, en las de baile. Como estamos viendo, parece evidente que una estrategia adicional de estos pasquines era la de añadir nueva información a conveniencia –y a menudo de dudosa aplicabilidad y veracidad- sobre unas tesis ya de por sí enrevesadas para que reforzaran el núcleo fundamental de los debates, es decir, la validez o no de unas patentes. Los documentos del belga no decían nada de sustituir a la trompa ni de canalizaciones con medidas especiales, solamente que los saxhorns tenían proporciones más amplias que las saxotrombas.

Mientras se resolvía aquella doble alzada y se celebraban las audiencias de rigor, el panorama político iba nuevamente a cambiar. La Constitución (autoritaria) de diciembre de 1848 había otorgado fuertes poderes al presidente de la República y en las

50 ocuparon esos puestos Troplong y Baroche. En 1851 y 1852 –todavía en época republicana- estaban al frente Troplong y De Royer. Pero después, y respecto al bienio 1852-53 (totalmente imbuidos ya en el Imperio), los titulares fueron Delangle y Rouland. Vid. *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 386-387; *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 358-359; *Almanach National pour 1851*. París, 1851, 375-374; *Almanach National pour 1852*. París, 1852, 367-368 y *Almanach Impérial pour 1853*. París, 1853, 379-380.

²⁸⁰ Vid. *Observation pour MM. Raoux, Halary et consorts, appelants incidemment, contre M. Sax, appellant principal*. París, [Impr. Appert fils et Vavas seur,] s.d. [1850], 1-2.

²⁸¹ Vid. *Note pour MM. Raoux, Halary et consorts contre M. Sax. Cour d’appel. 3^{me} Chambre. Présidence de M. Poultier. Rôle du vendredi. M. Berville, Avocat Général*. París, [Imp. de Schneider,] s.d. [1850], 4. (Este panfleto, que en su última página tenía fecha del 3 de febrero de 1850, lo firmaban Lavaux, Collin y Marie).

²⁸² Vid. *Note pour messieurs les conseillers [de la troisième Chambre de la Cour d’Appel, 16 février 1850]*. París, [Impr. Simon Dautreville & Cie,] 1850, 1 y 9-12.

elecciones legislativas de mayo del año siguiente triunfó el partido del Orden. Se evolucionaba hacia posiciones conservadoras mientras Luis-Napoleón iba atesorando aun más autoridad. Del lado de Adolphe Sax, en estado latente y a la espera de que la apelación se resolviera, 1849 transcurrió de una manera aparentemente menos agitada que los 12 meses anteriores, pues siguió protegiendo ‘nuevas’ ideas, como por ejemplo la de convertir un instrumento simple en cromático acoplándole un cuadro de pistones (*Dispositions applicables aux instruments à vent*)²⁸³. Sin embargo, el acontecimiento del año y que no podía eludir, era la Exposición de productos de la industria francesa de 1849 que se celebró en los meses de junio y julio. El de Dinant se presentó con varios clarinetes y, significativamente, con las nuevas familias de saxofones y saxhorns, a los que el informe del jurado oficial se refirió como clarines cromáticos (*clairons chromatiques*)²⁸⁴. Para su satisfacción y gracias a estos metales²⁸⁵, logró el único y primer premio (*médaille d’or*) otorgado al conjunto de constructores de instrumentos de viento (madera incluida), lo que con toda seguridad encolerizó a sus adversarios en los juzgados, la mayoría de los cuales también habían competido en la feria²⁸⁶. Gracias a esa medalla, recordaremos, le concedieron además la cruz de la *Légion d’Honneur* a finales de ese mismo año –junto con otras 52 personas, dos de ellas de su colectivo de música también (Cavaillé-Coll –órganos- y Raoux)²⁸⁷, este último uno de los más sañudos enjuiciadores en la causa pendiente-. En un plano menos tangible, estas dos distinciones podían entenderse como una especie de contradicción o desafío a la sentencia que había noqueado los principales instrumentos del valón, pensamiento al que volveremos próximamente.

No fue hasta principios del año siguiente, concretamente el 16 de febrero de 1850, cuando la Corte de apelación de París, sala tercera, bajo la autoridad de M. Poultier²⁸⁸, confirmó el fallo del Tribunal civil del 19 de agosto de 1848 y se reafirmó en lo decidido entonces²⁸⁹. Previamente, aquel responsable jurídico había recibido ciertas ‘presiones’, como una carta del barón Charles Dupin –recordaremos, presidente del jurado central de la feria de 1849²⁹⁰- fechada el 2 de febrero de 1850 en la que alababa la producción del

²⁸³ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

²⁸⁴ Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 593, 599-600.

²⁸⁵ Aunque no lo podemos demostrar fehacientemente, es muy posible que Adolphe Sax contara con la ‘ayuda’ del jurado encargado de valorar aquellos productos, especialmente de su presidente, el barón Armand Séguier, una persona con mucha influencia y de la que ya hemos hablado en el apartado anterior –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 212-213 y 224-225-.

²⁸⁶ En realidad, no sabemos si todos, porque ninguno de los *factums* que hemos consultado, amén de otras fuentes –los *Annales*, por ejemplo-, enumera completa la coalición de empresarios que denunciaron al valón en 1846.

²⁸⁷ Vid. *Le Moniteur Universel, Journal officiel de la République française*, 12 de noviembre de 1849, 3.630 y *Rapport du Jury Central*, op. cit., tomo 1, xxxiv-xxxv.

Probablemente, Raoux fue también merecedor de la Ld’H porque en la feria de 1849 se le concedió un *Rappel* (recuerdo o conmemoración) de la *médaille d’or* que había obtenido en la pasada cita de 1844. También podríamos interpretar este reconocimiento como una especie de contrapeso o contrapartida, en este caso, a favor de los contrincantes de Adolphe Sax.

²⁸⁸ El resto de los integrantes eran, según el anuario –vid. *Almanach national pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 362-, De Frodefond, Lefebvre, Brisout de Barneville, De Bastard, Boulloche, Piéron, Carré, Courhiries [?], Anspach, Bosquillon, Ronsseigné, Brethous de la Serre; y, como primer abogado (*avocat-général*), Monsieur Berville.

²⁸⁹ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 213.

²⁹⁰ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 224.

Pierre-Charles-François Dupin (1784-1873), barón desde 1824, disfrutó de una dilatada carrera profesional como militar –estudió en la *École Polytechnique*, entrando el primero de su profesión-, político (diputado –1827-1837- y par –1837-1848-), consejero de Estado con Luis-Felipe y senador (1852-1870). (Fue también ministro de la Marina durante tres días en 1834). De tendencias cada vez más conservadoras según

belga en aquella cita expositiva. Este ‘intelectual’ compartía la opinión del resto de los evaluadores que habían otorgado (*réuni*) “todos los favores, todos los honores” a aquel “eminente inventor”²⁹¹.

3.2.5 *Persistence* y salto a Casación.

En todo caso, el dictamen de la *Cour d’appel* significaba un nuevo revés judicial para Adolphe Sax, al que se unía el paso de los meses que iban consumiendo la validez temporal de las patentes en litigio²⁹². Además, a efectos prácticos, también era una reafirmación que prolongaba la ‘impunidad’ de sus contrincantes para seguir fabricando y vendiendo libremente instrumentos de metal. Pero, el día siguiente no se dio por vencido e interpuso un recurso ante la Corte de casación, la cúspide del sistema interpretativo legal francés.

Como es bien sabido, un expediente de este tipo es el que se interpone ante el más alto tribunal y en última instancia –*en dernier ressort*– contra fallos definitivos o laudos, en los cuales se suponían infringidas leyes, doctrina legal o quebrantada alguna garantía esencial del procedimiento. Huelga decir que, por tanto, se componía –y compone– de una sola corte (es único), aunque de varias salas (civil, penal –*criminelle*– y de las peticiones –*Chambre des requêtes*–)²⁹³, que tienen como principal cometido velar para que la interpretación de la norma de derecho en una materia sea la misma en todo el territorio, es decir, unificar la jurisprudencia²⁹⁴. Así, este foro no se pronunciaba sobre el fondo de los litigios²⁹⁵; aunque, en la práctica, por lo menos en un campo como el nuestro (el artístico), trascendía a ese plano como pronto comprobaremos. Habitualmente, recibía las protestas provenientes de una corte de apelación –o sea, de segundo nivel, como es el caso de Adolphe Sax que estamos narrando–, mas también podía pronunciarse sobre los recursos que emanaran de los tribunales de primera instancia. De esta suerte, cuando fallaba –y encontraba justificada la reclamación, porque si no, el proceso se acababa ahí–, también reenviaba el sumario a otro foro jurídico del mismo nivel del que procedía la protesta, concretamente al más próximo en distancia geográfica²⁹⁶. Aunque no hemos

pasaba el tiempo –y defensor de Luis-Napoleón en el trance del golpe de Estado–, consiguió también respeto como ingeniero naval, matemático y economista, y perteneció a organismos ‘sabios’ como el *Institut* y el Conservatorio de Artes y Oficios. En 1840 ya era Gran Oficial –el cuarto grado más alto de los cinco– de la Ld’H. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 2, 493-494.

²⁹¹ Vid. ELWART, A.: *Histoire des concerts populaires de musique classique contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu’à ce jour*. París, 1864, XXXII-XXXIII.

²⁹² El 7 de diciembre de 1850 Adolphe Sax registró una patente de importación para el saxofón en Bélgica –vid. Apéndice documental III-B: Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)” y Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax–, no solo para blindar su invención en su país natal, sino también para intentar obtener beneficios económicos que en Francia parecían escapársele.

²⁹³ Hoy día (2019), la Corte de casación de los franceses consta de una sala social, otra comercial, tres civiles y una última penal (*criminelle*).

²⁹⁴ Otro de sus principales objetivos era el de censurar y disciplinar el resto de curias legales, ya sea las de segundo nivel –lámense reales, de apelación o imperiales–, o las de primera instancia.

²⁹⁵ “Cette Cour ne connaît pas du fond des affaires; mais elle casse les jugemens [sic] et arrêts rendus sur des procédures dans lesquelles les formes ont été violées, ou qui contiennent quelque contravention expresse à la loi”. Vid. *Almanach national pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 346.

²⁹⁶ “Si les jugemens [sic] cassés émanent des Tribunaux de première instance, lorsqu’ils jugent en premier et en dernier ressort, la Cour de cassation renvoie devant le Tribunal de première instance le plus voisin; si

encontrado el móvil de aquella preferencia hacia la vecindad, puede deberse a la contención de las costas procesales –a las que habría que añadir todas aquellas que sus protagonistas habían sostenido en la ascensión-, unas sumas a todas luces muy elevadas.

En aquel momento (1850), la Corte de casación de la Segunda República francesa –ubicada en el famoso Palacio de Justicia de la isla de la *cit * de París- se componía de un primer presidente, tres presidentes y otros 45 *conseillers* (jueces) que se repartían equitativamente entre las tres salas que hemos mentado en el anterior párrafo, aunque el primero podía gobernar cualquiera. Los recursos del ministerio público también eran importantes, pues además del fiscal (*Procureur général*), este contaba con el concurso de 6 abogados generales, y adyacentemente otros funcionarios y actores intervinientes (secretario –*greffier*²⁹⁷ *en chef*-, subsecretarios –*commis-greffiers*-, etc. y no menos de 60 abogados más)²⁹⁸. Por tanto, aunque se pueda sintetizar como una jurisdicción que no arbitraba nada más que el derecho objetivo –en contraposición a lo que se conoce como el “de fondo” (*juge du fond*), que se encarga también del contenido-, era –y sigue siendo- la élite de toda interpretación legal que el resto de curias menores –apelación y primera instancia- tenían que seguir y obedecer.

Como decíamos antes, Adolphe Sax iba a escalar por primera vez hasta este tribunal y redactó su protesta en base a dos puntos principales. El primero se refería a la violación y falsa interpretación de los artículos 2 –qué se consideraba invención o descubrimiento- y 30, punto 3 –aplicabilidad industrial de un producto- de la ley del 5 julio de 1844²⁹⁹ respecto al dictamen judicial anterior que había considerado no patentable la supresión de los ángulos en las bombas de los saxhorns. El segundo, parecido al precedente, pero relativo a las saxotrombas, denunciaba un agravio similar fundamentándose en los artículos 2 y 18 –prioridad respecto a la inclusión de perfeccionamientos sobre la patente original- de la misma normativa porque la decisión del tribunal no había reconocido patentable un cambio de forma –ilustrado en los diseños anexos a la memoria descriptiva- que provocaba sonidos nuevos. Pero, al ir por la vía civil –por la persecutoria, no era necesario-, estas dos alzadas tenían que pasar el filtro de una de esas salas que hemos apuntado precedentemente, la de las peticiones (*Chambre des requ tes*). A fin de cuentas, esa cámara –que hoy en día (2019) ya no existe como tal³⁰⁰- tenía la potestad de admitir a trámite las causas que estaban bien formuladas y eran de derecho, o al menos tuvieran sustancia jurídica opinable para que posteriormente la cámara civil se pronunciara y en última instancia decidiese.

les arr ts ont été rendus par les Cours d’appels, le renvoi est fait devant la Cour d’appel la plus voisine”. Vid. *Almanach national pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 346.

²⁹⁷ No hace falta comentar, aunque se haya omitido antes, que el resto de jurisdicciones también contaban con uno o varios secretarios, incluida la *Justice de paix*. Su función principal durante un proceso era la de elaborar las minutas –*minutes*- o borradores (de lo que posteriormente serían las actas), para después pasarlas a limpio (o, según ellos, a caracteres más grandes que llamaban *grosses*) y que el juez visar a y firmaría.

²⁹⁸ Vid. TARB , A-P.: *Cour de Cassation. Lois et règlements [sic]   l’usage de la Cour de Cassation*. París, 1840, 349-351.

²⁹⁹ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

³⁰⁰ La ley del 22 de julio de 1947 la suprimió –vid.

<https://www.courdecassation.fr/br_institution_br_br_1/visite_cour_11/premier_etage_14/chambre_br_commercielle_84.html> (con acceso el 4 de enero de 2019) y ese procedimiento de criba lo asumieron las propias salas civiles. En la actualidad (2019) son tres de sus jueces los que la bloquean o le dan cancha procesal.

Mientras todo aquello ocurría y se procesaba, Luis-Napoleón seguía escalando posiciones y asentándose en el poder, a la par que suprimía el sufragio universal y restringía la libertad de prensa (mayo y julio de 1850). Pese a ello, el ‘príncipe-presidente’ era popular entre una gran masa de la población (campesinos, burgueses, militares e incluso entre los obreros), entre los cuales aplicaba la doble tesis del bonapartismo, es decir, herencia de los principios de 1789 y poder autoritario.

Antes de seguir adelante, no está de más conocer *grosso modo* cómo el propio Adolphe Sax y sus aliados –y antiguos simpatizantes, algunos fervorosos, de la Monarquía de Julio- se habían adaptado al nuevo régimen republicano. Por una parte, sus amigos de la prensa –p. ej., la *Revue et Gazette Musicale de Paris* - se pusieron de perfil y su director Deschamps d’Hanneucourt alabó los beneficios que tenía (ahora) un gobierno sin corona para los artistas³⁰¹. Otros personajes se cambiaron directamente de piel, caso de Halévy, ya sea por miedo y/o más bien, para no perder su estatus y privilegios. Este compositor que había disfrutado –y cobrado- por las bondades de ser desde 1841 director honorario de la Música –entendemos de cámara o corte- de S.A.R. la duquesa de Orleans, princesa real³⁰², se declaró de pronto un republicano convencido en un discurso a la Asamblea general de artistas-músicos y veía este sistema político como la última consigna de la sociedad³⁰³. El inventor valón sí tenía motivos para estar temeroso; y, para evitarse problemas, donó al Gobierno provisional un juego completo de instrumentos (*une musique complète*) para la primera legión de la Guardia nacional móvil (*mobile*). Además, se supone que el primer día de trabajo (28 de febrero de 1848) después de las revueltas más graves, sus obreros ofrecieron su sueldo a los damnificados³⁰⁴.

Es fácil especular que aquella época debió ser aciaga para el negocio del valón. El mercado de los aerófonos de metal estaba liberalizado y el de Wallonia tenía que competir con otros empresarios. Además, sabemos que tuvo que licenciar a parte de sus operarios y reducir el precio de venta de sus productos, aspectos que detallaremos en el próximo capítulo. Seguramente y debido a esta agobiante situación, otro de sus más grandes partidarios, François-Joseph Fétis, salió en su ayuda desde Bélgica. Según una carta que remitió a la prensa gala, el director del Conservatorio de Bruselas se mostraba contento porque el gobierno de ese país le había nombrado presidente de una comisión para vestir con nuevo instrumental a las formaciones castrenses que presumiblemente iban a adoptar las ideas de su paisano, al que ensalzaba por su coraje y resistencia (*Parmi les notabilités frappées par le tohu-bohu général, se trouve Adolphe Sax; mais homme de courage et de résolutions, il ne se laisse point abattre par la mauvaise fortune*), lo cual era también publicidad, aderezada con un poco de literatura y palabras bíblicas. Sin embargo, y a

³⁰¹ “La République nouvelle verra aussi dans l’art musical une de ses plus belles gloires, un de ses plus puissants moyens d’action. Elle appellera, elle encouragera les artistes; elle leur ouvrira la carrière aussi large que possible, et c’est ainsi qu’elle accomplira, nous le croyons fermement, une des missions les plus hautes et les plus importantes d’un gouvernement fondé *par le peuple et pour le peuple*”. Vid. *RGMP*, 27 de febrero de 1848, 65.

Además, en un espectro más cercano a nuestro campo de acción, el nuevo Ejecutivo había organizado un concurso de músicas militares el 15 de octubre de 1848. El periodista, Maurice Bourges, que precisamente trabajaba para el anterior rotativo, se felicitaba por “les incontestables progrès” de esa especialidad sin decir una palabra sobre Adolphe Sax. Vid. *Id.*, 22 de octubre de 1848, 327-328.

³⁰² Vid. *Almanach Royal et National pour 1841*. París, 1841, 46-47.

³⁰³ “Je n’étais pas républicain le 22 février. Mais quel citoyen n’est pas aujourd’hui loyalement, sincèrement républicain? La République n’est-elle pas le dernier mot des Sociétés?”. Vid. *RGMP*, 23 de abril de 1848, 126.

³⁰⁴ Vid. *La France musicale*, 12 de marzo de 1848, 79 y *Le Ménestrel*, 12 de marzo de 1848, 3.

pesar que el constructor de Dinant ya les había adelantado un conjunto piloto (*en a envoyé une cargaison*), Fétis se lamentaba de la lentitud y burocracia que llevaba un asunto así (*mais il y a dans toutes les administrations des difficultés contre ce qui est nouveau, des lenteurs insurmontables*)³⁰⁵.

Volviendo al eje central de los acontecimientos, debemos apuntar una fecha clave, el 28 de abril de 1851, (curiosamente) apenas 72 horas antes de que la Primera Gran Exhibición Universal de Londres se inaugurara. Aquel día, la Cámara de las peticiones (*Chambre des requêtes*) de la Corte de casación se pronunció al respecto de la recusación que 14 meses antes Adolphe Sax había registrado. Afortunadamente para él, la sala –cuya autoridad recaía en M. Mesnard, con el permiso de Portalis que podía sostenerla también como *premier Président*³⁰⁶– admitió el curso de su protesta³⁰⁷. Un fallo negativo hubiera tenido un efecto inmediato y calamitoso para el valón y su empresa, pues –ya se ha dicho– no existía ningún otro asidero jurídico al que recurrir. Desde el flanco publicitario, ese ‘salvoconducto’ momentáneo le permitía ir a Inglaterra con tranquilidad. De otra guisa, hubiera sido insostenible presentar unos instrumentos considerados ilegítimos y falsos por la más alta autoridad legal francesa en el mayor escaparate que el mundo había creado hasta ese momento.

Adolphe Sax habría de esperar otros dos años más para que su causa fuera retomada por el alto Tribunal (*Cour de cassation, Chambre civile*). En ese periodo de tiempo, Luis-Napoleón se hacía definitivamente con el poder y dedicó casi todo 1852 a crear y consolidar los resortes legales que le posibilitasen maniobrar con autonomía. El 2 de diciembre se reestableció oficialmente el Imperio y se abriría un nuevo contexto político que volvió a infiltrar agentes en el sistema. El *coup d'État* del anterior año se había producido sin hostilidad y la otrora ilusionante República quedó asimilada como un régimen inestable, especialmente por una buena parte de poblaciones rurales. Además, el Ejército, mayoritariamente tradicionalista, leal en principio a quien ostente el poder ejecutivo, se había mantenido quieto y dócil.

Sin embargo, este último año de 1852 no fue demasiado bueno para nuestro inventor que se enteraba de la muerte de tres de sus hermanos y veía cómo su padre se derrumbaba personal y empresarialmente en Bruselas. Además y desde el punto de vista económico, Adolphe Sax se tuvo que enfrentar a su primera quiebra el 5 julio, un tema del que nos ocuparemos con detalle en el en el próximo apartado. El Tribunal de comercio de París estimó que el conjunto de sus deudas (*passif*) ascendían a 82.397fr³⁰⁸, más del doble de lo que invirtió en su empresa al comienzo de su carrera. El intermediario interpuesto por la audiencia (*syndic de faillite*) se sorprendió del volumen de negocios – y pérdidas– que podía generar un establecimiento como este, pero se mostraba partidario de reflotarlo y buscar una solución porque la empresa tenía todavía visos de futuro. Favorablemente para el de Wallonia, se conseguía llegar a un acuerdo (*concordat*) mayoritario el 17 de septiembre de 1852, por el que el de Dinant se comprometía a reembolsar íntegramente el capital a 17 de sus nada menos que 23 acreedores a lo largo de los próximos 8 años.

³⁰⁵ Vid. *RGMP*, 29 de octubre de 1848, 334.

³⁰⁶ Vid. *Almanach national pour 1851*. París, 1851, 363 y 366.

³⁰⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 214.

³⁰⁸ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d'Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Bilan”, s.p. [1 y 3].

Y aquí reside una de las paradojas más interesantes de este tipo de burguesía. Estamos ante un personaje que había ganado la única medalla de oro en la Exposición de la industria gala de 1849 y, dos años más tarde, ya a nivel mundial, fue condecorado también con el primer premio (*Council Medal*) en Londres, pero que a la vez ocultaba un enorme agujero económico. La imagen exterior no se correspondía con el interior e importaba más que la propia salud de un negocio que hacía aguas por todos los lados, un complejo mundo de apariencias y juego de equilibrios que seguimos desgranando progresivamente.

Sin salir del aciago 1852, Adolphe Sax tejió un aparato auto-publicitario y preparó un contrataque desde un flanco estratégico y, a fin de cuentas, productivo. Como ya hemos apuntado varias veces, la prensa informó que el jueves 30 de diciembre de 1852 “un público de élite” entre los que se encontraban renombrados compositores (Meyerbeer, Berlioz, Auber, Halévy o Ambroise Thomas) y “varios oficiales superiores” como M. Fleury, coronel del regimiento de los *Guides*, asistieron al domicilio del belga en la rue Saint-Georges para la presentación de la *Société de la Grande Harmonie*³⁰⁹. La revista no ocultaba que se trataba de una banda modelo para el mencionado escuadrón “organizada bajo los cuidados (*soins*) del hábil fabricante” y *Le Ménestrel* decía explícitamente que el valón iba a ser el encargado de aquella nueva ordenación³¹⁰. Este hecho demostraba que se habían producido contactos entre Adolphe Sax y la cúpula militar de la época³¹¹. El belga había tomado posiciones cuando apenas había pasado un mes desde el plebiscito de noviembre o el restablecimiento oficial del Imperio a principios de diciembre. En el tercer número de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* de 1853 se hablaba más abiertamente de esta cuestión. Los redactores se felicitaron por el éxito del concierto de año nuevo con el que la que la formación musical militar acababa de obsequiar al Emperador esa primera temporada. Además, se alegraron de que el gobierno (*gouvernement*) [sic] hubiera elegido al valón para “una misión tan difícil e importante”³¹².

Retomando el hilo de los procesos judiciales, el alto Tribunal, bajo la presidencia de M. Bérenger³¹³, celebró dos audiencias el 8 y 9 de febrero de 1853 en las que se

³⁰⁹ Vid. *RGMP*, 2 de enero de 1853, 7.

³¹⁰ “Su conjunto comprenderá la mayor parte de los instrumentos de viento antiguos [refiriéndose a las flautas, clarinetes, etc.] y las nuevas familias de los saxhorns, saxofones y contrabajos de banda (*contrebasses d’harmonie*) de los que Sax es el autor”. Vid. *Le Ménestrel*, 2 de enero de 1853, 4.

³¹¹ En realidad, el 10 de mayo de 1852 ya fueron contratados los servicios del dinantés para participar con parte de su *instrumentarium* –sus vistosas *saxtubas*– entre los 1.500 músicos pertenecientes a 19 cuerpos de música de infantería y 9 de caballería dirigidos por Adolphe Adam en la ceremonia de Distribución de las Águilas en el Campo de Marte, que venía a ser el fausto por el que Luis-Napoleón otorgaba las nuevas banderas a los jefes del Ejército. Vid. NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889, 112-114.

³¹² Vid. *RGMP*, 16 de enero de 1853, 21-22.

³¹³ Aunque conoceremos un poco mejor a Alphonse-Marie Bérenger (1785-1866) en el próximo capítulo, podemos adelantar que fue un brillantísimo estudiante de derecho y leyes al que, no obstante, le gustaba también la política. Con apenas 30 años ya era miembro de la Cámara de los Representantes por Valence, su localidad de natal, y a los 42 fue diputado por el departamento de la Drôme. Clarísimamente de tinte conservador –el propio diccionario de los parlamentarios franceses (vid. ROBERT, A. y COUGNY, G.: *Dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 1. París, 1889, 263) lo reconocía (*il appartient à la majorité conservatrice*)–, viró aun más a la derecha con los años al pedir, por ejemplo, la rehabilitación del título hereditario en la Cámara de los Pares. Desembarcó en la Corte de *cassation*, creemos, en 1831, y fue escalando posiciones hasta hacerse –Luis Napoleón le hizo– presidente (1849) de la sala civil. Vid. *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 347-348 y 350.

valoraron cuatro fuentes: el informe del juez (*conseiller*) Renouard³¹⁴, el alegato del abogado de Adolphe Sax (M. Fabre) y el de sus oponentes (M. Groualle) y, por último, las conclusiones del fiscal general Rouland³¹⁵ que, parece ser, fueron las que mayormente pesaron. Así, la Corte desestimó y anuló el fallo del 16 de febrero de 1850 –que había reiterado las decisiones de la vista de 1848- que lesionaba los saxhorns y rechazado totalmente las saxotrombas³¹⁶. El magistrado supremo reflexionó de manera antagónica respecto a sus colegas de menor rango. Es decir, cuando unos habían dictaminado que los resultados de Adolphe Sax en la supresión de ángulos de los saxhorns eran básicamente méritos curriculares, el jurista de casación daba por sentado que el constructor belga “había obtenido nuevos cocientes, superando (*succédant*) otras tentativas que no habían producido los mismos efectos”³¹⁷. Curiosamente y respecto a este asunto, por primera vez, el tribunal reconocía haber podido tener en cuenta los ‘ecos’ que le llegaban desde otros ámbitos³¹⁸. Asimismo y respecto a la patente de 1843, se consideró vulnerada su aplicación práctica (industrial) en base a los artículos 1 y 2 de la ley de 1791 –de la que originalmente dependía-, como también lo indicaba el segundo ítem de la segunda normativa de 1844³¹⁹. Las saxotrombas (1845) recibieron igualmente el amparo de la audiencia porque fundamentalmente se consideraron un resultado instrumental inédito, aunque su inspiración procediera de una combinación nueva de formas y proporciones de objetos ya conocidos³²⁰. Además, el cargo por defecto de forma también fue sobreseído. En consecuencia, el tribunal reenvió –por ser la más próxima a la de París y porque así lo dictaba la normativa procesal³²¹- el sumario a la Corte imperial de Rouen y situó (*remet*) a ambas partes en el punto donde se encontraban en 1848, pero validando que las causas de demanda interpuestas por el inventor valón eran de derecho y se sostenían.

³¹⁴ Augustin-Charles Renouard (1794-1878) había sido, con Luis-Felipe en el poder, asesor de Estado y secretario general del Ministro de Justicia. Desde 1837 trabajaba como consejero de la Corte de casación. Vid. <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3519>> (con acceso el 1 de diciembre de 2018).

³¹⁵ Gustave Rouland (1806-1878) se convirtió en fiscal de la Corte de casación en 1847 (en realidad, era uno de los *avocats-généraux* según el Almanaque de ese año y además ya diputado –vid. *Almanach Royal et National pour 1847*. París, 1847, 377-) y más tarde fiscal jefe (*Procureur général impérial*) de la Corte de París en 1853 (vid. *Almanach Impérial pour 1853*. París, 1853, 380). (Entendemos que, si Rouland estaba trabajando en febrero en casación, su nombramiento en el tribunal imperial fue efectivo en alguno de los meses posteriores). Napoleón III le ofreció el Ministerio de Instrucción Pública y de Cultos (*Ministre de l’Instruction publique et des Cultes*), cargo que ostentó desde el 13 de agosto de 1856 al 24 de junio de 1863. Posteriormente sería Ministro presidente del Consejo de Estado (*Ministre président du Conseil d’État*) por un año (18 de octubre de 1863-28 de septiembre de 1864). Después de la caída del Impero, fue elegido senador bonapartista de la *Seine-Inférieure*. Años atrás (1846-48) también había sido diputado ‘guizotino’ por la misma demarcación. Sus puestos de responsabilidad asimismo incluían el de Gobernador del Banco de Francia desde el que cesó en su segundo Ministerio hasta el 12 de diciembre de 1878 –salvo un periodo de 6 meses que en el fue remplazado por Ernest Picard-. Vid. <<http://www.napoleontrois.fr/site/index.php?2006/03/30/79-gustave-rouland>> (con acceso el 2 de diciembre de 2008) y <<http://www.genea-bdf.org/BasesDonnees/genealogies/rouland.htm>> (con acceso el 3 de diciembre de 2016).

³¹⁶ Vid. DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de Jurisprudence, de législation et de doctrine*. París, 1853, 94-95.

³¹⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 214.

³¹⁸ “le mode d’organisation spécial à Sax dans la suppression des angles a pu frapper l’attention des experts, des commissions et jurys d’examen, et lui faire attribuer de publiques approbations”. Vid. DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale*, op. cit., 1853, 94-95.

³¹⁹ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 16 de febrero de 1853, [1].

³²⁰ Vid. *Affaire Sax. Arrêt de la cour de cassation. M. Adolphe Sax, d’une part; MM. Raoux, Halary, Gautrot, Buffet Jeune et Gambaro, d’autre part*. París, [Imprimerie H. Simon Dautreville et Cie. Rue Neuve-des-bons-enfants, 3,] 1854, 10-11.

³²¹ Vid. *Almanach national pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 346.

Adolphe Sax encauzaba nuevamente su escalada y lograba un golpe de efecto judicial que trascendía a la prensa especializada y aquella de contenido musical³²². Esta decisión ponía en jaque a gran parte de los constructores, pero aun quedaba el juicio definitivo. Por ello y hasta que este tuviera lugar, el constructor valón dedicó todo el tiempo que quedaba de 1853 y la primera mitad de 1854 para reafirmarse en sus posiciones y ‘legitimarse’ popularmente. La prensa continuaba de su lado y, más aun, hacía coincidir los intereses del inventor con los de la propia Francia y así ‘arrastrar’ partidarios tirando de exaltación patriótica³²³. La *Société de la Grande Harmonie* seguía apareciendo en público³²⁴ y participaba en conciertos alrededor de los cuales se aglutinaba gente importante, causando un gran impacto positivo y consiguiendo publicidad. Especialmente relevante fue el de finales de mayo en el Jardin d’hiver, donde se volvió a ensalzar la aquella banda y se destacaba otra vez “un público de élite” entre los escuchantes, nombrando a M. el barón Charles Dupin, M. el barón Taylor, el prefecto de la *Seine* –entendemos, M. Berger³²⁵-, M. Jobard de Bruselas “y un gran número de generales, coroneles y oficiales”³²⁶.

La “orchestre d’Adolphe Sax”, tal como la prensa la titulaba directamente, también se ganaba el favor cotidiano con iniciativas como la que tuvo lugar a beneficio de los damnificados en los incendios del 7º distrito de París en diciembre de 1853 o a favor de los hijos de un tal Edouard Fitte³²⁷. Estratégicamente, aquellas *tournées* ‘caseras’ de la agrupación del belga llegaron igualmente hasta el Conservatorio. En esa mediática institución se interpretaron piezas transcritas para banda de influyentes compositores que, haciendo ese transporte y de manera indirecta, proporcionaban soporte a la causa del valón, caso de G. Meyerbeer y su *Marche aux flambeaux*³²⁸. Otro de los profesores del Conservatorio, Adolphe Adam, se puso públicamente a favor de Adolphe Sax declarando que el de Dinant llevaba 10 años “luchando con todas sus fuerzas para proporcionar a Francia la mejor música militar con la que se puede soñar (*M. Sax lutte de toute sa persévérance et de tout son génie pour doter la France de la meilleure musique militaire que l’on puisse rêver*)”. Aquella obra de Meyerbeer debió causar furor en la época y así lo reconocían varios periodistas (E. Viel –un personaje con intereses privados y que conoceremos en el siguiente apartado- y J-L. Heugel), alabando con ese ejercicio la sonoridad-Sax [sic]. Asimismo, también aseguraban que el autor de *Robert le diable* [Meyerbeer] había reconocido ante el Emperador estar ante la mejor banda de música del mundo entero (“Vous avez, Sire, la première musique d’harmonie du monde entier”)³²⁹.

³²² Vid. *RGMP*, 13 de febrero de 1853, 55.

³²³ Vid. Id., 1 de mayo de 1853, 164.

³²⁴ Vid. Id., 20 de marzo de 1853, 99; *Le Ménestrel*, 20 de marzo de 1853, 3; id., 15 de mayo de 1853, 4 y *RGMP*, 22 de mayo de 1853, 187.

³²⁵ Vid. *Almanach Impérial pour 1853*. París, 1853, 892.

³²⁶ Vid. *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211.

³²⁷ Vid. Id., 11 de diciembre de 1853, 430 e id., 25 de diciembre de 1853, 447.

³²⁸ Vid. Id., 11 de diciembre de 1853, 431 e id., 9 de enero de 1854, 8.

³²⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 11 de diciembre de 1853, 1-2 e id. 25 de diciembre de 1853, 1-2.

Como decimos, aquel concierto estuvo protagonizado por la *Société de la Grande-Harmonie*, pero los reporteros habían reconocido en sus filas al grueso de los *Guides* –“nous avons reconnu l’essence de la musique des Guides”-, y ahí es donde aprovecharon para meter la cuña publicitaria y distintiva del comentario del autor de *Les Huguenots* [Meyerbeer]. Para ahondar en los trasvases de la formación civil y la militar, vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon*, op. cit., 425-434.

Por lo que podemos comprobar, la sala de conciertos de la *Maison Sax* era un lugar donde no solo se escucha y hablaba de música³³⁰, sino, más bien, representaba el lugar neurálgico donde se articulaban todos esos contactos. Además, 1853 iba a ser un año clave para Charles-Joseph, pues intentaría resurgir dando salida a un nuevo piano con el amparo de su hijo³³¹. Aunque lo analizaremos en el próximo capítulo, la construcción de ese instrumento de tecla movía ingentes cantidades de dinero, un filón al que era difícil resistirse. El modelo imaginado por el padre –del que creemos solo se ha conservado un ejemplar, propiedad del BE-BruX-MIM- no es vinculante para nuestra investigación, pero la cantidad de personas que lo respaldaban –y el dinero que pretendía gestionar- sí lo son para darnos una idea del apoyo institucional³³² –incluido el del Napoleón III³³³- que, aparentemente, tenía la familia.

Por si esta promoción fuera poca, la prensa pregonaba que el saxofón ya había llegado oficialmente a Estados Unidos en 1854 de la mano de Henri Wuille³³⁴ –un asunto del que nos ocuparemos en el Capítulo 5- y había cosechado críticas positivas. Además, la Casa Imperial tuvo a bien ofrecer a sus distinguidos invitados y aristocracia europea – S.A.R. el príncipe de Sajonia-Coburgo, para ser más precisos- una visita guiada a los talleres del constructor valón de la rue Saint-Georges, amén de un concierto en su sala de conciertos con los representativos *Guides*³³⁵. Otro país vecino, Bélgica, celebraba la *première* del *El judío errante* de Halévy y la prensa se deshizo en elogios ante la *troupe* y los aerófonos de metal que convocaba la partitura, confeccionados por el empresario valón³³⁶.

Sin embargo, el gesto que incuestionablemente demuestra esas interferencias y tratos de favor nos lo proporciona el propio jefe del Estado. Luis-Napoleón nombró a Adolphe Sax Fabricante de la Casa Militar de Su Majestad el Emperador (*Facteur de la Maison Militaire de S.M. l'Empereur*)³³⁷, título que el belga no dudó en imprimir

³³⁰ Solo en aquel año de 1853, hemos encontrado varios alquileres de ese espacio. Vid. *Le Ménestrel*, 16 de enero de 1853, 4; id., 23 de enero de 1853, 2-3; id. 6 de marzo de 1853, 4; id., 27 de marzo de 1853, 4; id., 3 de abril de 1853, 4 e id. 17 de abril de 1853, 4.

Hasta el influyente F-J. Féty fue a escuchar los populares *Guides* a casa del valón. Vid. *RGMP*, 30 de octubre de 1853, 384.

³³¹ Vid. Id., 22 de mayo de 1853, 169.

³³² La nueva empresa de Charles-Joseph Sax “para la fabricación de pianos, según el sistema Sax, protegida (*garanti*) por una patente de invención” fue una sociedad en comandita y emitió una venta pública de acciones. Según la publicidad, su capital social era de tres millones de francos, divididos en 3.000 acciones de 1.000fr cada una. El consejo de supervisión (*surveillance*) estaba compuesto por “ADAM, Adolphe, del *Institut* ★; BERLIOZ, Hector ★; BRANDUS editor, director de la *RGMP*; DAVID, Félicien ★; KASTNER, Georges; KREUTZER, Léon; MASSÉ; MEYERBEER, Giacomo ★; NIEDERMEYER, Louis ★; THOMAS, Ambroise, del *Institut* ★; DE COISLIN, banquero; JOBARD, director del Museo de la Industria de Bruselas ★; PAVIE, banquero”. Los señalados con la estrella (★), que por supuesto figuraba en la publicidad, habían sido condecorados con la cruz de la Ld’H y algunos, como Adam y Meyerbeer, eran ya Oficial y Comandante –segundo y tercer grados de cinco- respectivamente. Vid. *Bulletin financier* [de París], 29 de julio de 1853, 4.

La empresa apenas sobrevivió un par de años –quebró en octubre del 1855- y estudiaremos sus números en el siguiente apartado.

³³³ “Dernièrement, il s’agissait du système fécond appliqué au piano par M. Sax père (l’Empereur a voulu entendre à Saint-Cloud le nouveau piano, et a témoigné tout son intérêt à l’heureux inventeur)”. Vid. *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211.

³³⁴ Vid. Id., 15 de enero de 1854, 22 e id., 22 de enero de 1854, 32.

³³⁵ Vid. Id., 12 de marzo de 1854, 89 y *Le Ménestrel*, 16 de marzo de 1854, 4.

³³⁶ Vid. *RGMP*, 23 de abril de 1854, 137.

³³⁷ Vid. Id., 7 de mayo de 1854, 154 y *Le Ménestrel*, 30 de abril de 1854, 4.

literalmente a sus instrumentos (vid. Figura 148). Es decir, el soberano francés protegía a un empresario con intereses privados y lo hacía antes de que el juicio final de Rouen se celebrara; un gesto a todas luces parcial y con carga de coacción. Todavía existía el escenario de que la Corte imperial no diera la razón al de Dinant –o por lo menos no completamente- y considerase ilegítimos y falsos sus instrumentos, al fin y al cabo, a un protegido del Emperador³³⁸.

FIGURA 148: Inscripción “Adolphe Sax F^{teur} Breveté de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur” (arriba) e instrumento procedente (abajo), amén del lugar –rectángulo rojo superpuesto– en la que esta se encuentra.



FUENTE: Fotografías –la última, con la adenda del rectángulo rojo– hechas al saxofón soprano número de serie 31473 propiedad del autor.

Aunque todavía es pronto para dimensionar todo el asunto, somos conscientes de que el régimen autoritario encubierto –o “cesarismo democrático”, como lo llamaron algunos³³⁹- de Napoleón III tenía sobre sí no solo la potestad ejecutiva, sino también la ‘iniciativa legislativa’ (*l’initiative des lois*). Sin embargo, se suponía que la autoridad judicial estaba fuera de su alcance o, al menos, esta mantendría gran parte de su independencia, pero nada más lejos de realidad. Luis-Napoleón controlaba de facto ese

A modo de curiosidad, en aquel 1854 el máximo responsable de la sección militar de la Casa del Emperador era el mariscal conde Vaillant, y le asesoraba un equipo principal de 24 personas entre las que se encontraban varios generales de división, generales de brigada, coroneles –uno de ellos, Fleury-, jefes de escuadrón, capitanes y un teniente (*lieutenant*). Vid. *Almanach Impérial pour 1854*. París, 1854, 53.

³³⁸ Para ser justos, Napoleón III también invistió “à partir de 1852” a Raoux –el rival más activo del constructor belga en ese momento- como *fournisseur de l’Empereur* (vid. *Conclusions pour Monsieur Raoux, appellant, contre Monsieur Sax, intimé. Cour impériale de Paris. Chambre des appels de police correctionnelle. Audiences des vendredi et samedi. M. Partarrieu-Lafosse, Président. M. De Vallée, Avocat général*. París, [Impr. S. Raçon,] s.d. [1860], 2 y *Réponse de Monsieur Raoux aux conclusions motivées de Monsieur Sax*. París, [Impr. S. Raçon,] s.d. [1860], 2); y también (1852) a Halari (Halary père), “accordé pour sa moralité et la réputation qu’il s’est acquise, dans son industrie, par ses nombreux travaux”. Vid. *Notice Historique sur la Manufacture d’Instruments de Musique de J. A. Halary*. París, s.d. (ca. 1864), 1-8. (Estas últimas informaciones proceden de un par de *factums* y una suerte de panfleto publicitario, pero no hemos podido contrastarlas con el nombramiento oficial, aunque sí a partir de la epigrafía de algunos instrumentos supervivientes).

³³⁹ Xavier Mauduit –vid. COGEVAL, G. et al. (Dirs.): *Spectaculaire Second Empire*. París, 2016, 42- describe muy bien esta práctica en relación a Luis-Napoleón, pues comenta que supo seducir tanto a las clases populares como a las élites. Aunque existía ‘democracia’ y el sufragio era universal, el régimen era hereditario y soberano disponía de poderes considerables. En realidad, Bonaparte estaba en la cumbre de la jerarquía política, administrativa y social de un Estado centralizado.

pilar del Estado. Además de aquella ‘anticipación’ en la proposición de normativas, Bonaparte infiltró personas afines al régimen en determinados puestos jurídicos que completaban ese círculo cerrado de poder, como continuaremos viendo en el caso de Adolphe Sax. Y, como el control debía ser lo más amplio –y ‘sofisticado’- posible, la cultura y sus propiedades propagandísticas no se descuidaron, especialmente en la institución por excelencia, la Ópera, que dejó de ser dirigida por una empresa privada y pasó a ser gestionada por la Casa del Emperador³⁴⁰. Curiosamente, uno de los encargados de hacer el “examen de los asuntos (*affaires*) relativos a la gestión de la Ópera” fue ‘nuestro’ M. Chaix-d’Est-Ange, “abogado, antiguo diputado y miembro de la comisión municipal y departamental de París”³⁴¹.

FIGURA 149: Chaix d’Est-Ange, ca. 1865 (?), uno de los abogados más destacados de Adolphe Sax.



FUENTE: “Album de référence de l’Atelier [Félix] Nadar. Vol. 2”
–sin más referencias de ubicación-, propiedad de la BnF.

Ahora que tenemos un poco de perspectiva, merece la pena dedicar unas líneas a conocer el excelente currículum de este mediador apegado a los valores ‘tradicionales’ y monárquicos y, como hemos podido ver, especialmente a los imperiales, pues no existe duda de su adhesión al golpe de Estado de 1851. Su nombre completo era Gustave-Louis-Adolphe-Victor-Aristide-Charles (vid. Figura 149) y nació 14 años antes que el inventor del saxofón en el seno de una familia relacionada ya con la abogacía –el padre era fiscal de la Corte penal (*criminelle*) de Reims y después trabajó como abogado en París-. Su referente falleció pronto, pero el joven Chaix d’Est-Ange consiguió labrarse una prometedora carrera legal y también política, pues en 1831 ya consiguió ser diputado por el departamento de Marne, cargo por el que también cobraría en los periodos de 1836 a 1842 y de 1844 a 1846. No obstante, debió ser bastante apreciado en aquella época,

³⁴⁰ Aunque ya la hemos descrito brevemente en el capítulo anterior –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 258-260-, no está de más informar que *La Maison de l’Empereur* era una institución –constituida oficialmente como Ministerio- para mostrar y representar al soberano de una manera fastuosa y elevada y, a fin de cuentas, legitimarle en el poder.

³⁴¹ Vid. *Le Ménestrel*, 9 de julio de 1854, 1.

porque fue *bâtonnier* –presidente o representante- del colegio de abogados de la capital durante el bienio 1842-44. Su despegue efectivo vino al abrigo de Luis-Napoleón, con quien escalaría posiciones de manera vertiginosa: fiscal general (*procureur général impérial*) de la Corte imperial de París en 1857, senador en 1862, consejero de Estado en 1858 y vicepresidente en 1863, presidente de la sección de trabajos públicos y bellas artes, etc.³⁴². Además, alcanzó el cuarto nivel (*Grand Officier*) –recordaremos, había cinco- de la Ld’H en 1861, lo cual le peraltó como uno de los mejores abogados (y servidores públicos, en ese momento, del Emperador) de la época³⁴³. Sin embargo, una de las facetas menos conocidas de este letrado es que prestaba sus servicios –y pertenecía también- al consejo administrativo de la Ópera, al menos desde 1844³⁴⁴. Es más, el Almanaque de 1843 apunta que tenía asiento cada vez que se convocaba una “comisión especial” –creada al amparo de una normativa del 28 de febrero de 1831, para el Conservatorio y demás teatros reales- que supervisaba los estatutos y reglamentos que regulaban esas instituciones³⁴⁵. Por tanto, podemos pensar que ese legista contaba con ciertas nociones ‘artísticas’ y, lo que está aun más claro, su contratación por parte de Adolphe Sax fue un gran acierto.

3.2.6 El huevo de Colón y un gran triunfo.

Sin olvidarnos del desenlace final de estos primeros 8 años de juicio, recordemos que la Corte imperial de Rouen recibió la causa que el Tribunal de casación de París le había cedido en 1853. Aquel foro iba a ser el escenario donde se escucharían las conclusiones y reflexiones del ministerio público, amén de los argumentos más importantes de ambas partes. En realidad, solamente quedaban interpuestos dos puntos en litigio, pero los abogados exprimirían cualquier contenido pretérito que les interesara a sabiendas de la cantidad de vasos comunicantes que existían en un asunto tan intangible e interpretativamente abierto como el de marras. El primero de aquel par de cuestiones en liza era saber si la patente de 1843 (saxhorns), validada ya en lo referente a las bombas móviles con muelles (*coulisses mobiles à ressort*), lo era también en cuanto a la supresión de los ángulos. Y, el segundo, íntegramente alusivo a la autenticidad de las saxotrombas (patente de 1845). Las partes, encarnadas por los abogados M. Dufaure (Sax) y, nuevamente, el ex-ministro Marie (Raoux y el resto de la coalición de fabricantes) presentaron sus alegatos, a los que se les sumó el del fiscal general, M. Jolibois.

Antes de dedicar unos párrafos para conocer las explicaciones finales de este último proceso que marcaría un punto de inflexión en el futuro inmediato de los metales y, más aun, en la legitimación de unas posiciones que trascendían a la ‘arena’ empresarial, merece la pena dedicar unas líneas a conocer el impresionante currículum del nuevo

³⁴² En 1855, Chaix-d’Est-Ange pertenecía, junto a cuatro otras cuatro personas –el ministro de Agricultura y Comercio (Rouher), Delangle (Senador y presidente de la Corte imperial de París) y Pascalis y Pécourt (jueces del Tribunal de casación) a un comité para gestionar los asuntos contenciosos (*Comité pour les affaires contentieuses*) del Ministerio de la Casa del Emperador. Vid. *Almanach Impérial pour 1855*. París, 1855, 96.

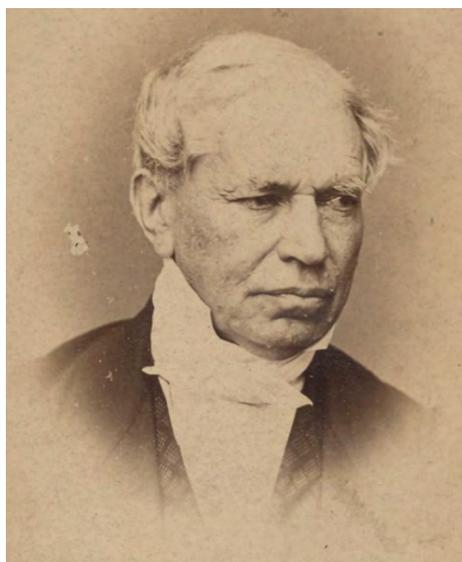
³⁴³ No obstante, cuando Bonaparte fue destituido en 1870, Chaix-d’Est-Ange se retiró a la vida privada definitivamente y falleció 6 años más tarde. Vid. ROBERT, A. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 2. París, 1891, 24-25 y ANCEAU, É.: *Dictionnaire des députés du Second Empire*. Rennes, 1999, 114-115.

³⁴⁴ Vid. *Almanach Royal et National pour 1844*. París, 1844, 806.

³⁴⁵ Además de él, en la mesa se sentaban el duque de Coigny (presidente), Kératry, el marqués de Louvois, Edmond-Blanc, La Caze, Vitet, Bertin, d’Henneville-Fauchon y Monnais, la mayoría políticos. Vid. *Almanach Royal et National pour 1843*. París, 1843, 197.

intercesor del constructor valón. Jules-Armand-Stanislas Dufaure (1798-1881) –vid. Figura 150- fue otro protagonista principal en la escena política francesa durante el siglo XIX. Después de estudiar abogacía –en la que no tardó en adquirir una gran reputación-, se metió en política –fue elegido diputado liberal en 1834-, ocupando una posición de centro. Bajo el Ministerio de Thiers fue nombrado consejero de Estado, consiguiendo su primera Cartera (Obras Públicas –*Travaux publics*-) con Soutt. A pesar de crear junto con otros políticos (Tocqueville, Corcelle, Rivet, Billault) la “Joven Izquierda”, no se adhirió a la campaña de los banquetes que pretendía desgastar a Luis-Felipe. El 13 de octubre de 1848 aceptó, por poco más de dos meses, ser el máximo responsable de Interior (con el general Cavaignac en el poder); y, un año más tarde (del 2 de junio al 31 de octubre de 1849), también repitió en la misma administración siendo presidente Luis-Napoleón a quien no acompañaría en su gabinete después del golpe de Estado. En ese momento, se retiró de la vida política –concentrándose en su carrera judicial-, a la que se volvió a enganchar unos años más tarde como miembro de la Unión Liberal. No obstante, siguió participando en procesos judiciales (algunos de ellos, sonados, defendiendo a gente de la oposición al Emperador o incluso en el llamado “Procès des Treize” en 1864³⁴⁶ y en el que iba a estar involucrado otro letrado defensor de Adolphe Sax). Con la Tercera República y siendo diputado moderado, fue nombrado ministro de Justicia y vicepresidente del Consejo (febrero 1871-mayo 1873), repitiendo en la cartera de leyes en el gabinete de Buffet en 1875. Sus éxitos políticos y profesionales continuaron en los años siguientes (*arrêt Blanco*, Presidente del Consejo, presidente del partido de Centro-Izquierda, senador *inamovible*...) ³⁴⁷.

FIGURA 150: Dufaure (ca. 1869?), uno de los principales representantes de Adolphe Sax.



FUENTE: Fotografía de Ch. Reutlinger procedente del “Album Célébrités du XIXe siècle” [sic]. París, s.d. [ca. 1869?], s.p., propiedad de la BnF.

³⁴⁶ Vid., entre otras, DALISSON, R.: *Hippolyte Carnot 1801-1888: La liberté, l'école et la République*. París, 2011, 288-289.

³⁴⁷ Vid., entre otras, GARNIER, J. [introducción y notas inéditas]: *Le droit au travail à l'Assemblée nationale: recueil complet de tous les discours prononcés dans cette mémorable discussion*. París, 1848, 265-283; *Trois publicistes [sic]: Profils critiques et biographiques des 750 représentants du peuple à l'Assemblée législative*. París, 1849, 109-112; HOEFER, J-Ch-F. (Dir.): *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés à nos jours*, tomo 15. París, 1858, 60-61 y <http://www.tocqueville.culture.fr/fr/portraits/p_amis-dufaure.html> (con acceso el 20 de enero de 2015). Para ampliar información biográfica, existe una monografía de G. Picot (*M. Dufaure, sa vie et ses discours*) editada en París en 1883.

El nuevo representante legal del valón empezó su turno de palabra introduciendo nociones fundamentales de la propagación del sonido y presentando a su cliente como un constructor serio, igual que hizo M. Chaix-d'Est-Ange en uno de sus primeros alegatos en 1847. Además de mencionar en el proceso todos los méritos curriculares de Adolphe Sax –clarinetista destacado, vencedor del concurso de Marte, galardonado en exposiciones nacionales e internacionales-, *Maître* Dufaure recordó que fue en beneficio de Francia para la que consiguió todos esos premios y laureles. Esta fue otra de las consideraciones emocionales que ya se habían escuchado anteriormente y con las que se buscaba el beneplácito y condescendencia de la sala.

Centrándonos en las tesis más consustanciales de un proceso como el que se estaba viviendo, podríamos asumir que las palabras de M. Dufaure fueron las que mayormente dibujaban los (verdaderos –al menos, algunos-) objetivos de Adolphe Sax, a sabiendas de que debía presentarlas con sumo cuidado y en consonancia con la normativa de aplicación (1791 para los saxhorns y, especialmente, la de 1844 para la saxotromba). Por ello, el mediador del valón dedicó los primeros minutos de su intervención para esbozar la teoría acústica de los instrumentos de viento hasta conducirla al estado de los pistones en ese momento. Estos mecanismos que afectan mayormente al parámetro de la altura en los instrumentos de metal adolecían, según su cliente, de tres razones. La primera, el complicado deslizamiento de una nota a otra sin interrupción (*notes glissées*); el segundo, la falta de adecuación en la largura de las bombas (*tubes additionnels*) cuando se presionaba alguno de los pistones³⁴⁸; y el tercero, “probablemente el más grave” –y el que a fin de cuentas se valoraría en esa vista-, referente a los curvaturas entrecortadas y angulosas (*heurtées*) de los tubos por los que pasaba el aire, causantes de la pérdida “de parte de la suavidad y calidad del sonido”.

Respecto a ese punto principal –las torsiones de los conductos-, merece asentarse que Dufaure ilustró al tribunal con tres ejemplos físicos de esa ‘evolución’: un instrumento de Stölzel de 1813 o 1817 [sic], otro de Périnet con las propiedades de su patente de 1838 y, finalmente, uno de Adolphe Sax. El primero, sobre el que el letrado hizo un recorrido completo de su tubería, contaba con “siete u ocho ángulos y tres curvas” y, por tanto, era tremendamente aristado. El segundo tenía esas canalizaciones más suavizadas, pero varios codos eran aun muy pronunciados. Astutamente, citó unas palabras literales del documento de original de Périnet –quizá, un exceso de modestia– por las que el autor reconocía que todavía había margen de mejora (*Je n'ai pas la prétention de croire être arrivé à leur donner tout le degré de perfection dont ils sont susceptibles*). Y, finalmente, mostró el espécimen de su cliente que, como podremos adivinar, contaba aun con menos curvas agresivas³⁴⁹, lo cual era un avance visible y efectivamente un nuevo grado de perfección, es decir, una consideración que encajaba muy bien con la normativa vigente.

³⁴⁸ Dufaure dio cifras específicas y puso el ejemplo de un instrumento de un metro de longitud, donde las bombas salientes de los pistones de semitono, tono, y tono y medio debían medir 0,059m, 0,122m y 0,189m. Al presionar uno de ellos, las propiedades del resto se verían comprometidas y se produciría esa “inexactitud”. No obstante, reconocía que para muchas personas esta irregularidad sería imperceptible –*oreilles barbares* las llamaba él-, pero que para los músicos y artistas avezados no era indiferente (*la reproduction la plus nette, la plus délicate, la plus exquise des sons qu'un instrument doit produire*). Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*, 27 de septiembre de 1854, 927 y 929.

³⁴⁹ Adolphe Sax consideraba que había superado a Périnet en el desarrollo de los instrumentos con válvulas, igual que este último había hecho lo propio con Stölzel. Vid. *Note pour M. Sax, appellant, contre MM. Raoux et consorts, intimés. Cour impériale de Rouen. Audience solennelle: 1re et 2e chambres réunies*. París, [Impr. H. Simon Dautreville,] 1854, 8-9.

Desde la otra facción, estas presunciones –y las que comprometían a las saxotrombas- eran, según el propio *Maître Marie*, “quimeras” [sic], es decir, las razones fingidas, maximizadas o creadas a propósito, sobre las que el constructor valón pretendía levantar un “monopolio”, vocablo que intencionadamente repetía a menudo a sabiendas de lo lesivo que era para el nuevo reglamento industrial. Esta intervención del ex-ministro republicano fue muy interesante y creemos que alberga uno de sus tesis más fuertes y cargas de profundidad de este capítulo. El abogado intentaba defender que los argumentos que daban sustento a las patentes de Adolphe Sax eran no solo erróneos y falsos, si no que además eran innecesarios. Es decir, que no había una constatación irrefutable de que los metales mejorasen con aquellas rectificaciones, porque no existían los problemas que el belga pretendía solucionar y de los que había partido. Por tanto, cualquier aplicabilidad industrial sobre unas premisas ficticias y mal formuladas –no solo en lo tocante al contenido, si no también respecto a la forma, aspecto que también estaba sobre la mesa- quedaba automáticamente invalidada y era una farsa. Esa patraña adquiría tintes rocambolescos si, además, se creaba sobre ella una concesión comercial exclusiva y prohibida que, para mayor escarnio, afectaba a varias familias completas de metales³⁵⁰. A semejante situación habría que sumarle las injerencias y adulteraciones de varias administraciones públicas –el Ejército, por ejemplo- y grupos de presión y opinión –la prensa-, unos cabildeos entre los que no se atrevió a señalar directamente al Emperador.

Hablando de ‘mitos’ y ‘fantasías’, M. Marie dedicó en aquella vista un ataque parecido al saxofón, utensilio que no estaba comprometido en la causa, pero que desde luego y como podemos ver, seguía presente y conectado al resto de dispositivos musicales. Según el ex-ministro, nuestro instrumento “tenía todo a la vez del fagot y del clarinete; [era] una especie de monstruo [sic] que no atesoraba naturaleza propia y que verdaderamente parecía no debía tener futuro (*et qui véritablement semblait ne devoir pas avoir d’avenir*)”³⁵¹, idea de la que seguía convencido en ese momento. Este (feliz) yerro del legista contenía, no obstante, cierto puntal, pues las razones o móviles con las Adolphe Sax dio sustancia –y a fin y al cabo, legitimidad- a su nuevo instrumento (“un utensilio que, por su tono, pueda combinarse con las cuerdas, pero que sea más fuerte y lleno”)³⁵² nos parecen mayormente fingidas. En el juicio también se defendió así, como una combinación nueva de instrumento de metal, pero con el carácter de las maderas³⁵³; supuesto que aparecía también en el *Méthode complète et raisonnée de saxophone* de Georges Kastner –donde, recordaremos, estuvo involucrado el constructor belga³⁵⁴-. Ahora bien, donde sí podía encajar esta aparentemente huérfana declaración de intenciones era en el plano de las ideas y, por extensión, en el comercial y de venta. El belga quería que el saxofón encontrase un hueco dentro del complejo mercado instrumental y la impermeable tradición orquestal al esgrimir sus (presuntas) propiedades como comodín sonoro o puente –*une sorte de concordant, d’intermédiaire*-, según manifestó el compositor de Estrasburgo

³⁵⁰ En contraposición, el abogado de Adolphe Sax decía que se había acusado a su cliente de ser un protegido de la monarquía orleanista (*La monarchie, disait-on, protégeait particulièrement M. Sax*), pero cuando el Gobierno republicano organizó su exhibición nacional (1849) y seleccionó el jurado, este dio igualmente como ganador al inventor belga.

³⁵¹ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*. 27 de septiembre de 1854, 929.

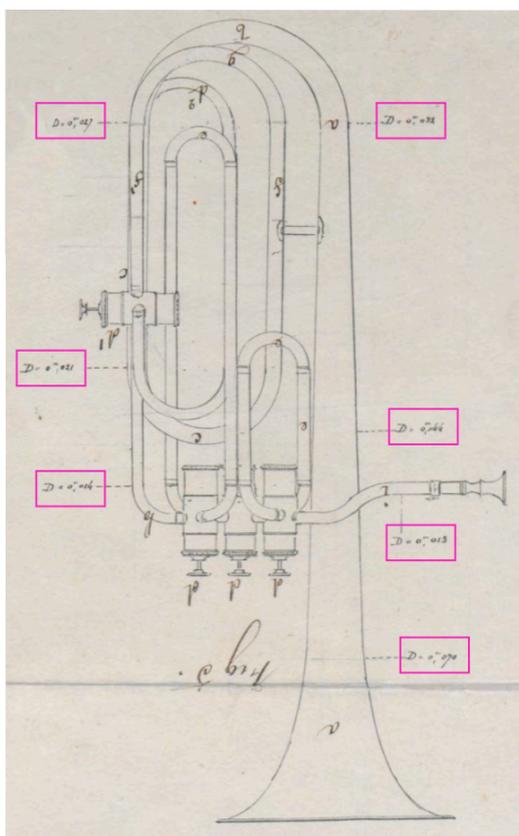
³⁵² Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

³⁵³ Vid. *Note pour messieurs les conseillers*, op. cit., 19-20.

³⁵⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 164-165.

en su manual³⁵⁵. Esta ambivalencia funcional iba desde la interpretación de papeles solistas o de acompañamiento (masa sonora) en cualquier tipo de agrupación, ya sea al aire libre (bandas) o a cubierto (música de sinfonía u operística). Desde luego, este ambicioso –e idealista- espectro musical y comercial chirriaba con una realidad más compleja llena de vectores e intereses de todo tipo.

FIGURA 151: “Saxhorn en Mi \flat de cuatro cilindros” –diseño n° 5 de la patente- con resalte de las (supuestas) cotas del diametrales –“D”- del tubo. (En este ejemplo, 0,027m; 0,021m y 0,014m –las tres marcas de la izquierda- y 0,032m; 0,044m, 0,013m y 0,070m las cuatro de la derecha).



FUENTE: Elaboración propia –recuadros rosas- a partir la Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”, 5 (INPI).

Sin desviarnos del juicio de 1854, el abogado del constructor belga ilustró al tribunal con una explicación un poco más concreta de lo que eran las saxotrombas. Según el jurisconsulto, la pretensión del empresario dinantés fue la de crear una familia de instrumentos de la misma forma que constituyeran un bloque a partir de la homogeneidad (*ensemble homogène*) no solo de timbre, sino también de digitación e intensidad (*puissance*). Igualmente, M. Dufauré apuntaba que su cliente había conseguido esas parentelas haciendo “modificaciones en las proporciones y en la forma de los instrumentos” que abarcarían todo el rango de la altura y se asemejarían a la disposición clásica del cuarteto de cuerda (violín, viola, *cello* y contrabajo) o espectro vocal (soprano,

³⁵⁵ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846].

contralto, tenor y bajo)³⁵⁶. Otra de las especificaciones ‘interesantes’ del representante del valón era que “los nuevos instrumentos inventados por M. Sax son cónicos” y, recalca, eran las relaciones (*proportions*) de amplitud a lo largo del tubo lo que los hacía especiales y diferentes y, por extensión, “le timbre, la nature, la qualité”. Es más, invitaba a que los contrincantes leyeran las referencias o cotas que acompañaban a los diseños (“lisez les cotes qui en accompagnent les dessins, et vous aurez les proportions d’après lesquelles ils doivent être construits”), las cuales –apuntillaba él– no aparecían en los artefactos de corte cilíndrico, “trompetas, cornetas, etc.”. Ahora bien, en otro lugar de su discurso decía que se reservaba también la posibilidad de aplicar ese principio, el de las saxotrombas, a los antiguos instrumentos, tales como “cornetas, trombones, trompetas, etc.”, es decir, de talle cilíndrico.

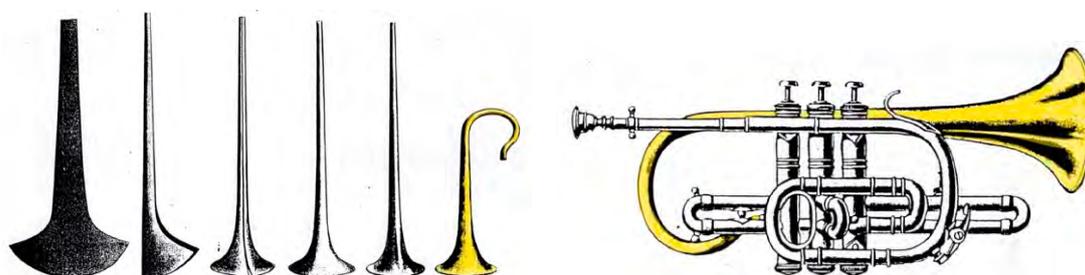
La disertación de Dufaure confirmó que esas mejoras iban dirigidas a las bandas de infantería y “sobre todo a las de caballería”. Estas últimas además podían aprovecharse de que alguna de esas familias dejaba libre la mano derecha del jinete, lo que aumentaba la maniobrabilidad. Con esta afirmación y el plus que apuntaba el abogado ya podemos corroborar que las formaciones artísticas de la *armée* eran la principal clientela del valón. (Aunque ya hemos un avance en este capítulo, tendremos que esperarnos hasta el siguiente para saber datos concretos de cuánto dinero destinaba el Gobierno para vestir de herramientas artísticas a sus escuadrones; o, por lo menos, si aquellas cantidades eran tan significativas como para que hubiera estas peleas). Pero, retomando el ‘concepto’ de aquel dispositivo, el belga se consideraba con el derecho no solo de reclamar esa patente en base a ese todo o conjunto, sino también para los detalles, “estructura o diseño particular que asignaba a sus instrumentos que llamaba saxotromba o saxhorn”. Tales argumentos (intencionadamente?) confusos o difícilmente desentrañables –ambivalencia nominal y nociones de naturaleza diferente mezcladas– confirmarían que el de Wallonia intentaba abarcar un tremendo abanico dentro de la producción de los metales.

En estos dos últimos alegatos de M. Dufaure sí parecía haber varios flancos desprotegidos y M. Marie, como es fácil adivinar, no dudó atacarlos de manera muy incisiva e irónica, pues decía haber escuchado “el descubrimiento (*révélation*) más importante del mundo”. El ex-ministro republicano había recogido el guante de su colega respecto al asunto de las proporciones de amplitud a lo largo del tubo de la saxotromba, es decir, lo que debía ser la aplicación de una ley matemática sobre el cuerpo de todos los instrumentos resultantes (*une loi mathématique de proportion, selon laquelle tous les instrumens [sic] de cuivre appartenant à cette famille, devaient être organisés et construits*). M. Marie preguntaba dónde estaba enunciado y desarrollado semejante postulado, porque para ser medular y afectar a toda la camada, no encontró rastro de él en la memoria descriptiva, el resto del texto o, si quiera, en el título o enunciado de la patente. Sí reconocía la existencia de unas cifras en algunos de los diseños de los instrumentos que acompañaban al documento –vid. Figura 151–, unos números que, según él, también eran falsos (*Nous nous sommes livrés à investigations*). M. Marie y sus clientes habían construido la escala a partir de aquellos bocetos (*nous avons rétabli*

³⁵⁶ “M. Sax imagine que l’on pouvait, avec des modifications dans les proportions et dans la forme des instrumens [sic], obtenir à la fois un ensemble homogène, embrassant toute l’échelle de l’aigu au grave, par la création de nouvelles familles d’instrumens [sic] appelés à remplir, dans les orchestres militaires, le même rôle que joue le quatuor des violons, de l’alto, du violoncelle et de la basse, dans les orchestres de symphonies, ou, mieux encore, la disposition donnée par la nature du quatuor vocal et obtenir, en outre, une forme unique pour tous les anciens instrumens [sic] de la musique militaire”. Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*, 27 de septiembre de 1854, 929.

l'échelle d'après la réduction qu'il en avait donnée) –lo cual era una forma un tanto ingenua de crear esa supuesta relación de proporción- y la habían aplicado a dos instrumentos del propio Adolphe Sax –números de serie 3510 y 9186, sin especificar tamaño, tipo u otro dato- en los lugares del tubo que marcaba la patente, concluyendo que los datos obtenidos no coincidían (*mesurer aux différens [sic] endroits le diamètre qui avait été inscrit sur les dessins de M. Sax, et nous ayons trouvé que dans aucune des parties, si ce n'est une, on ne rencontrait le diamètre indiqué dans le brevet*). Es más, y aquí venía lo interesante, encontraban que las proporciones de los instrumentos fabricados por el dinantés se asemejaban a los del resto de la industria, porque todos –incluido él- los construían de la misma manera, con mandriles cónicos sobre los que se plegaba la hoja de latón (vid. Figura 152)³⁵⁷, a los que se les anexaba tubos cilíndricos en las bombas o codos para que los pistones funcionasen convenientemente, y por tanto, no tenían nada de especial³⁵⁸.

FIGURA 152: Sucesivos pliegues de la hoja de latón para crear la tubería correspondiente a la parte final (campana) de una corneta –izquierda- y un ejemplar de esta última con esa sección empalmada –derecha-.



FUENTE: Elaboración propia –pintura amarilla- a partir de “Plaquette Couesnon de 1912”, rep. en *Larigot*, s.v., nº 7 [marzo] (1990), 11.

M. Marie también arremetió contra las falacias de homogeneidad que pregonaba el belga, como la unidad de timbre (*c'est une invention*), la posición izquierda (*est-ce que vous croyez que cette pose des instrumens [sic] sur le flanc gauche ou le flanc droit n'avait pas été trouvée avant M. Sax?*) y, especialmente, la misma digitación, *un nonsens*. Respecto a este último contenido, el abogado defendía que todos los instrumentos de pistones comparten la misma digitación –decía, con sarcasmo, que el belga había “operado el milagro”-, por lo que no entendía cómo era posible patentar tal posibilidad. Es más, apuntaba que un instrumentista no podía saltar de un instrumento a otro porque su embocadura estaba hecha a su herramienta de origen, un detalle que, ironizaba, el dinantés olvidó asentar en su documento.

Llegó el turno de M. Jolibois³⁵⁹, el fiscal al que se le encargó el caso, pues en esa Corte imperial había tres en total, a saber, Millevoeye, el propio Jolibois y un tal Pinel,

³⁵⁷ Aunque será en el próximo capítulo cuando hablemos de las herramientas y máquinas que hicieron posible la construcción de los primeros saxofones y otros tantos instrumentos de viento-metal, podemos adelantar que los mandriles son matrices de metal macizas que hacían –aun hoy- que la lámina previamente cortada se pliegue y doblegue a la forma y proporciones específicas que dicta ese molde. Asimismo, también se utilizan para sacar abolladuras o corregir prominencias.

³⁵⁸ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*, 27 de septiembre de 1854, 929-930.

³⁵⁹ Eugène Jolibois (1819-1896) hizo sus estudios de derecho y empezó ejerciendo en París (1840-1849). Una vez se introdujo en la magistratura, se le nombró en tiempos del Imperio abogado general de Amiens y después de Rouen –momento en el que nos encontramos-; posteriormente fiscal (*procureur*) general de Chambéry (mayo 1861), prefecto de la Savoya (abril 1863) y más adelante consejero de Estado (diciembre 1866). Casi consiguió ser Ministro de Justicia –evidentemente con Napoleón III todavía en el poder-, pero

aunque todos obedecían a su superior Alfred Daviel, *procureur-général*³⁶⁰. El ministerio público razonó de manera muy parecida a la de sus colegas de casación (1853) y a la de M. Dufaure, pero además resaltaba el importante valor industrial que toda nueva invención debía tener para ser considerada como tal en el marco legislativo moderno (1844). Añadió, además, respecto a una cuestión de fondo en el proceso, que aquellos cambios de forma que proporcionaban un resultado nuevo –y no forman parte exclusiva de una ornamentación– eran perfectamente patentables. Curiosamente, puso como ejemplo el de los pianos de pared que, evidentemente y respecto al poco espacio que ocupaban, tenían una función específica. El intercesor aplicó la misma fórmula a las saxotrombas y las consideró un resultado legítimo sobre el cual se podía “negar la importancia, pero no su realidad”, es decir, que no aceptaba el argumento de las quimeras del ex-ministro republicano. Asimismo, Jolibois desmontó toda presunción de autoría previa y dijo que Adolphe Sax perdería la causa si sus contrincantes mostraban un instrumento idéntico (*entièrement semblable*) a los del belga, pero no “análogo o casi igual” como habían hecho hasta ese momento. (Ya veremos más tarde, cuando entren en juego las compensaciones económicas y doblegamientos empresariales, si resulta determinante tanta precisión).

Otro de las metáforas interesantes –y originales– que empleó fue la del huevo de Colón. M. Marie, en su alegato, se había quejado de que en los diseños de la patente de 1843 el inventor belga no había seguido un patrón constante respecto a la suavización de los ángulos de las bombas. Así, por ejemplo, en los sketches de ese documento, se podía comprobar que las figuras 1, 4, 5 y 6 contaban con unos conductos perfectamente redondeados, mientras que en las de los dibujos 2, 3 y 7 este principio no se respetaba³⁶¹. M. Jolibois decía que era físicamente imposible anexar cañerías adicionales (*coulisses d'accord*) a una tubería circular, por lo que Adolphe Sax tampoco podía aplicarlas sobre esa forma, pero sí al adaptarla (*qu'il ne pouvait appliquer dans toute sa rigueur, il s'est proposé de se rapprocher autant que possible de la ligne circulaire*), es decir, si la achataba. De este modo se conservaba lo máximo posible ese (teóricamente) beneficioso contorno lenticular y, concluyendo con la analogía, se rompía el huevo un poco y se ponía de pie.

En resumen, subrayaba, el inventor dinantes había protegido legal y correctamente un modo particular de organización (*un mode particulier d'organisation spéciale*) de esos conductos. Así, M. Jolibois desestimaba también el defecto de forma que recaía sobre las saxotrombas, considerando suficientes las explicaciones de la redacción, amén de los diseños de los anexos que, en todo caso, debían ser interpretados por las personas preparadas (*langage des ingénieurs*)³⁶². Si de verdad creía en sus palabras, quizá podría haber consultado a alguno de los ingenieros y eruditos que, igual que él, trabajaban en la capital de la región de Normandía y del departamento del Sena Marítimo. M. Jolibois

la revolución del 4 de septiembre 1870 le redujo a la vida privada. No obstante, tuvo un asiento de diputado en varias ocasiones antes del ocaso de su vida y fue miembro del comité dirigente bonapartista, presidido por Rouher. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 3. Paris, 1891, 420.

³⁶⁰ Vid. *Almanach Impérial pour 1854*. Paris, 1854, 407-408.

³⁶¹ Vid. Apéndice documental IX-A: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d'instruments chromatiques*)” [saxhorns] –Figuras IX-A-1: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 7, 6, 5, 8 y 9), IX-A-2: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 4 y 3) y IX-A-3 Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 11, 10, 2, 1, 13 y 12).

³⁶² Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 219-220.

pronunció un discurso en agosto de ese mismo año de 1854 en la sesión pública de la Academia de Ciencias, Bellas Artes y Letras de Rouen, que presumiblemente iba a tratar sobre el trabajo de los niños en las fábricas, pero que en realidad tocó otros asuntos más generales. Su alocución acababa proclamando que “jamás ningún momento [como ese] fue tan favorable para elevar el tono y dar a conocer las voces legítimas. Animado por la más ferviente solicitud por la condición de las clases obreras, el Gobierno del Emperador sabrá vencer todos los obstáculos, todas las reticencias; pues él tienen la voluntad, la fuerza y el derecho; él hará triunfar la causa de la humanidad”³⁶³.

Dejando de lado las ironías y volviendo a nuestro sumario, aun quedaba pendiente otro asunto importante y, que sin lugar a dudas, era acuciante para Adolphe Sax, pues le proporcionaría liquidez inmediata. Como podremos adivinar, se trataba de su ansiada compensación por daños y perjuicios, y a la que M. Jolibois otorgó derecho (“faire droit aux conclusions de M. Sax, en ce qui concerne la demande de dommages-intérêts”). Además, permitió que el constructor belga se reconociera como víctima no solo desde el punto de vista del desgaste económico que conllevaban los procesos judiciales³⁶⁴, sino desde el productivo, pues los fabricantes de la coalición habían copiado y producido instrumentos sin su consentimiento³⁶⁵.

El desenlace de final de estos 8 años de juicios se produjo el 28 de junio de 1854. La primera y segunda cámaras reunidas –lo que denotaba una gran gravedad y solemnidad- del Tribunal imperial de Rouen, bajo la jefatura de *Monsieur le premier président* –otro de los detalles del impacto de la decisión- Franck-Carré, falló totalmente a favor de Adolphe Sax y rechazó definitivamente las mociones de nulidad y objeciones que habían interpuesto sus contrincantes³⁶⁶. Además, el juez imperial admitió la demanda por daños punitivos que reclamaba el belga y condenó a Raoux y el resto de los miembros de la coalición a indemnizarle con 10.000fr. Aunque dimensionaremos con mayor precisión estas y otras cantidades en el próximo apartado, podemos avanzar que la multa fue ejemplar, aunque cinco veces menos de lo que había pedido el inventor de Dinant. Con ese dinero, podríamos vivir en un apartamento amueblado de la capital durante más de 8 años, comer y cenar fuera 5.000 veces –la mitad si quisiéramos hacerlo en un hotel lujoso que tuviera restaurante-, hacer unos 130 viajes de Londres a París vía Calais en primera clase, o alquilar numerosas veces un transporte de dos caballos (*fiacre*) o *coupé* –un animal- por 1,25fr –la carrera- o 1,75fr la hora³⁶⁷.

³⁶³ Vid. *Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen. Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen*. Rouen, 1854, 5-15.

En 1857 y mediante un decreto imperial, se nombró a M. Jolibois, “primer abogado general de la Corte imperial de Rouen, magistrado desde 1848” y además le otorgaron el título de Caballero de la Ld’H. Vid. *Bulletin des lois de la République française. XIe Série. Règne de Napoléon III, Empereur des français. Partie supplémentaire*, tomo 10. París, 1858, 442.

³⁶⁴ “Yo [Sax] nunca he atacado a mis contrincantes por la vía judicial; ellos han copiado ilícitamente y puesto en circulación los instrumentos que yo había inventado, yo no les he incriminado. Son ellos los que han venido a por mí y tomado esta ofensiva iniciativa”. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 220.

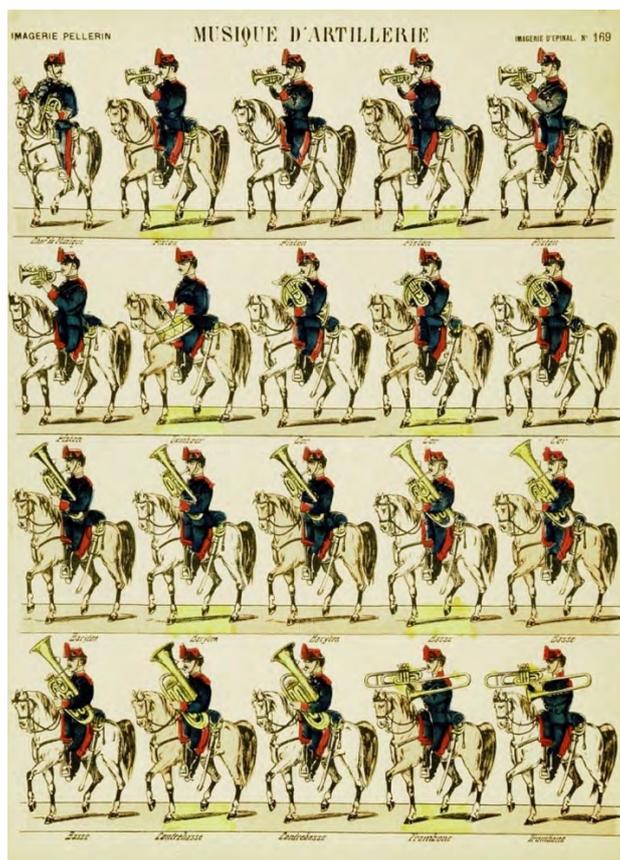
³⁶⁵ “El tiempo pasa muy rápido. Mis invenciones no tardarán en caer en el dominio público y ellos [mis contrincantes] no dudarán en aprovecharse de lo que antes no han sabido encontrar por sí solos”. Vid. *Cour impériale de Rouen. Note pour M. [Adolphe] Sax, Appelant, Contre MM. Raoux et Consorts, Intimés. Note pour Messieurs les Conseillers*. París, [H. Simon Dautreville et Cie.] s.d. [1854], 26.

³⁶⁶ Vid. CUËNOT, S.; GELLE, T. y FABRE, A.: *Journal du palais: recueil le plus ancien et le plus complet de la jurisprudence*, tomo 1. París, 1855, 443-444.

³⁶⁷ Vid. COGHLAN, F.: *The Coghlan new guide to Paris*. Londres/París, 1854, xxvii, 23, 60 y 62-64.

La prensa se hizo eco de la noticia rápidamente y *Le Ménestrel* cerró filas en torno al constructor valón, comentando que este salía victorioso después de las luchas que había tenido que sostener para “que se reconociera el mérito de sus invenciones y conservar el honor”. La decisión de la corte acababa de “consagrar su derecho y restituirle sus títulos de propiedad”³⁶⁸. Por su parte, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* resaltó la aplastante victoria del belga al que se le “ha dado la razón sobre todas las cuestiones”³⁶⁹.

FIGURA 153: Representación alusiva –no somos conscientes de que hubiera trompas en estas formaciones- de banda de música montada de un regimiento de artillería.



FUENTE: *Catalogue Sax200*. Bruselas, 2014, 56; y esta, de una *image d'Épinal*, sin datar.

Evidentemente, los adversarios del de Wallonia tenían la opción de recurrir a casación, pero no lo hicieron, seguramente desmotivados por un fallo tan abrumador y convencidos de que no iba a servir para nada. Si elevaban esa protesta y la motivaban de la única manera que podían –aduciendo defectos de forma y originalidad en el objeto de las patentes-, no iba a ser suficiente para que pasara el filtro, pues el Supremo (*cassation*) ya se había pronunciado a ese respecto. Por tanto, tocaba resignarse y reajustarse, a la espera de los próximos acontecimientos y pasos del empresario belga.

Precisa e inmediatamente –ni dos meses pasarían- a aquella decisión sumarial, el Emperador decretó (16 de agosto de 1854) la composición de las bandas de la Guardia imperial (*Décret impérial sur la composition du Personnel de la Musique des régiments de la Garde impériale*) conforme a una nueva ordenación (vid. Tabla 12)³⁷⁰. De nuevo, 8

³⁶⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 22 de octubre de 1854, 3-4.

³⁶⁹ Vid. *RGMP*, 2 de julio de 1854, 218.

³⁷⁰ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 282-292 o *Le Moniteur de l'Armée*, 16 de septiembre de 1854, 2-3.

saxofones (2 sopranos, 2 altos, 2 tenores y 2 barítonos o bajos [sic]) volvían a las formaciones de a pie, así como 14 saxhorns y 3 saxotrombas. Los aerófonos de metal del constructor valón en las tropas a caballo serían también rehabilitados, concretamente 17 ejemplares de los primeros [saxhorns] y 6 de las segundas [saxotrombas]³⁷¹. Aunque volveremos a esta reconstrucción en el siguiente capítulo por sus interesantes datos organizativos y, sobre todo, crematísticos, sirva decir por el momento que evidentemente la Guardia imperial no era el grueso del Ejército, pero actuaba como legión representativa y distintiva para el resto de formaciones castrenses³⁷². Además, al año siguiente (5 de marzo de 1855) apareció en el *Journal militaire* una *Décision impériale* escrita por el ministro de la Guerra –el mariscal Vaillant- y rubricada por Bonaparte que, en vista del buen resultado que había dado la composición de la Guardia de su majestad (*L'organisation des musiques de la garde a donné tous les résultats qu'on en attendait*), el máximo responsable de esa cartera proponía que este modelo pasase a las formaciones de línea (*j'ai l'honneur de proposer à Votre Majesté de décider que le décret du 16 août 1854 et les arrêtes des décisions rendus pour l'exécution de ce décret seront applicables aux musiques de la ligne*)³⁷³. Esto significaba que las bandas de los 100 regimientos de línea³⁷⁴ –no estamos seguros de que todos tuvieran un grupo musical- debían imitar el de la Guardia imperial para componer su paleta instrumental.

No obstante, esa “decisión” suena un tanto laxa –más bien como una sugerencia- y además se iría haciendo a medida de la disposición de fondos –*au fur et à mesure des replacements, et par imputation sur les sommes que la dotation laissera disponibles*- y tampoco implicaba “una ejecución general e inmediata”. Esto nos da alas para pensar que Vaillant no tenía la intención de apoyar tan abiertamente al inventor valón –aunque seguramente tenía presiones de otros altos mandos, p. ej. Fleury o Mellinet-, sospecha que iremos calibrando a medida que avancemos en el texto. (En todo caso y lo sustancial ahora mismo para nuestro discurso, era que Luis-Napoleón había creado su propio cuerpo militar de élite y había ordenado que el *instrumentarium* del inventor belga formara parte de él).

Es más, algo parecido ocurrió al año siguiente –exactamente el 22 de abril de 1856- cuando, con una *Note ministérielle* instaba a imitar la composición de las músicas de caballería de la disposición del 16 de agosto de 1854 para configurar la paleta de los regimientos de artillería (vid. Figura 153)³⁷⁵.

³⁷¹ La prensa se hizo eco de la nueva normativa y recogía además que los directores (*chefs*) de los regimientos de música “serían nombrados directamente por decreto del Emperador”; los subjeses y los músicos de primera por el ministro de la Guerra o su delegado, el general comandante de la Guardia imperial. Vid. *Le Ménestrel*, 1 de octubre de 1854, 3.

³⁷² Si quisiéramos datos más precisos, la Guardia imperial –creada conforme a un decreto del 1 de mayo de 1854- se compuso en origen a partir de un cuerpo de 8 regimientos, 1 batallón y 1 compañía. En ese momento, el Ejército francés al completo –combatientes terrestres, sin contar suministros, ingenieros y destacamentos en África- lo componían 100 regimientos de infantería, 54 de caballería y 16 de artillería. Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 312.

Presumiblemente, en 1856 las tropas galas al completo ascendían a 558.000 hombres, de los cuales 380.000 eran infantería, 80.000 caballería, 57.000 artillería, 8.2000 ingenieros y 33.800 de otros cuerpos, incluidos gendarmes. Vid. *Galignani's*, op. cit., 1856, 66. Esta misma fuente nos informa que la *Garde impériale* del Emperador podría casi alcanzar los 30.000 efectivos entre todas las divisiones.

³⁷³ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1855 [nº 11], 158-159.

³⁷⁴ Sabemos que había un centenar de grupos armados porque, entre otras razones, el Emperador decretó el 24 de octubre de 1854 –vid. *Bulletin des lois de l'Empire Français*, tomo 11. París, 1854, 737-738- que los 25 regimientos de infantería ligera se reconvirtieran en los ordinales del 76 al 100 de las unidades de línea.

³⁷⁵ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 15], 430.

TABLA 12: Composición instrumental de las bandas (*musiques*) de Guardia imperial (1854).

Infantería	Caballería
2 flautas, grandes o pequeñas [sic]	1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn agudo (<i>aigu</i>) en Si \flat
4 requintos (<i>petites clarinettes</i>)	2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns sopranos en Mi \flat
8 clarinetes sopranos (<i>grandes clarinettes sopranos</i>) en Si \flat	4 saxhorns contraltos Si \flat
2 oboes	2 saxhorns altos en La \flat
2 saxofones sopranos	4 saxotrombas altos en Mi \flat
2 saxofones altos	2 saxotrombas barítonos en Si \flat
2 saxofones tenores	4 saxhorns bajos en Si \flat
2 saxofones barítonos o bajos [sic]	2 saxhorns contrabajos en Mi \flat
2 cornetas de pistones o cilindros (<i>à pistons ou cylindres</i>)	2 saxhorns contrabajos en Si \flat
4 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)	2 cornetas de pistones o cilindros (<i>à pistons ou cylindres</i>)
4 trombones, uno de los cuales, bajo	6 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)
2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns sopranos en Mi \flat	6 trombones altos, tenores y bajos
2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns contraltos en Si \flat	
3 saxotrombas en Mi \flat	
2 saxhorns barítonos en Si \flat	
4 saxhorns bajos en Si \flat	
2 saxhorns contrabajos en Mi \flat	
2 saxhorns contrabajos graves [sic] en Si \flat	
1 bombo (<i>grosse caisse</i>)	
2 pares de platillos (<i>cymbales</i> [sic])	
2 tambores (<i>tambours</i>)	
[Total: 55 personas ³⁷⁶]	[Total: 37 personas]

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854, 292.

No había salido ganando solamente Adolphe Sax, sino que, además, el Emperador tenía otra herramienta con la que consolidar el control sobre determinados asuntos sensibles y, de paso, adornarse y acrecentar el prestigio ante la propia opinión pública y ocasionalmente en la escena internacional³⁷⁷.

Recapitulando este asunto y cavilando cómo aprovecharse de él, el soberano y sus asesores tuvieron dos alternativas sobre la mesa. La primera, favorecer a un grupo de empresarios –Raoux y *consorts*- que manejaban una cierta cantidad de dinero y varias centenas de obreros, una combinación no lo suficientemente fuerte como para crearle un problema real. La segunda, apoyar a un extranjero –lo cual, era arriesgado-, pero con el

³⁷⁶ Hemos contabilizado a una persona en vez de dos para emplear ese par doble de platillos, ya que nos parece exagerado emplear a dos ejecutantes para ello. Creemos que la tabla original se refiere a que cada agrupación debía tener dos pares de címbalos de diferentes tamaños, no dos músicos. Además, sumando la composición original de la normativa, más los 25 soldados alumnos músicos (*soldats élèves musiciens*), hacen el total de 55 personas.

³⁷⁷ Quedaba menos de un año para la Exposición mundial de 1855 donde, recuérdese –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 261-263-, los *Guides* del Emperador formaron parte de la impresionante comitiva que acompañó a sus majestades en la inauguración.

sorprendente apoyo de algunos eruditos y artistas influyentes. Napoleón III eligió la segunda opción, no por Adolphe Sax ni por la salud de los metales franceses, sino por el poder y posibilidades que tenía la cultura sobre la opinión pública y legitimación de unas posiciones³⁷⁸, en su caso políticas, que le interesaba sostener y reforzar. Además y como había hecho Luis-Felipe antes, actuando así, Bonaparte debilitaba a la burguesía que seguramente no iba a serle fiel o había simpatizado previamente con ideas republicanas. (Acaso, unos buenos contratos públicos como los que estaban en juego ‘relajarían’ las preferencias gubernativas de esos comerciantes, pero tampoco era una razón de peso para que su dinero –el del Estado- y su sombra llegara hasta ellos y les arrojase). Del otro lado y respaldando al inventor de Dinant, el marido de Eugenia de Montijo se unía a la ‘versada’ opinión de intelectuales, peritos, ingenieros y compositores de primera línea (Meyerbeer, Adam, Berlioz, Halévy...) y se sumaba a la versión oficial y a un caudal propagandístico fuerte (la de prensa especializada en música); por tanto, no iría a contracorriente ni sufriría desgaste.

Una de las primeras órdenes que recibieron aquellas ‘nuevas’ formaciones musicales militares fue la de desplazarse a Inglaterra y hacer de embajadores del pueblo galo y su dirigente³⁷⁹. Según el número 49 de *Le Ménestrel*, los *Guides* acababan de visitar Londres convidados por el gobierno británico, obteniendo en sus actuaciones una verdadera ovación. Según esta crónica, participaron en un macro-concierto con otras 14 bandas anglosajonas en el parque Sydenham. Posteriormente, entraron solos a palacio donde estuvieron arrojados por más de 30.000 personas [sic] e interpretaron el *God save the Queen* y los ingleses correspondieron con vítores como “Vive l’Empereur! Vive Napoléon! Vivent les Français!”³⁸⁰.

3.3 Charge! (Ofensiva).

3.3.1 Ouvrez, c’est la police! (Primeras redadas).

Volviendo nuevamente al grueso de los procesos judiciales que nos ocupan y conociendo el espíritu combativo de nuestro inventor, podremos adivinar fácilmente cuál sería el próximo paso: la contraofensiva³⁸¹. El tremendo balón de oxígeno que supuso para él la decisión del Tribunal imperial de Rouen del 28 de junio de 1854 le dio alas para embarcarse en variopintos y sufridos juicios contra numerosos fabricantes a lo largo de los siguientes 13 años. Pero, a diferencia de todo lo analizado anteriormente, la persecución iba a ser ahora por vía penal, es decir, considerando que se había cometido un delito, lo cual suma gravedad al proceso y admitía penas más severas³⁸².

³⁷⁸ Vid. PIÑEIRO, J.: “La música como elemento de análisis histórico”, op. cit., 57-64; id.: “La música como fuente para el análisis histórico: la historia actual”. *Historia Actual On-Line*, s.v., nº 5 [otoño de] (2004), 155-169 e id.: “Nuevos caminos de investigación en la historia del tiempo presente: la música como instrumento de análisis histórico”. *Tiempo Presente. Revista de Historia*, s.v., nº 2 (2014), 67-77.

³⁷⁹ Un autor referencial –vid. PÉRONNET, P.: “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914: le cas français”. *Relations internationales*, vol. 155, nº 3 (2013), 50- sostiene (y nosotros también lo pensamos) que los *Guides* contribuían a exaltar la figura del soberano –vehicular su imagen- en las “visites de souveraineté” cuando Luis-Napoleón no estaba físicamente presente.

³⁸⁰ Vid. *Le Ménestrel*, 5 de noviembre de 1854, 4.

³⁸¹ Vid., para guiarse mejor, Apéndice documental VIII: Infogramas (*timelines*) de los procesos judiciales de Adolphe Sax y sus instrumentos de música (Figura VIII-2: Ofensiva).

³⁸² *Grosso modo*, las transgresiones en Francia se dividían en infracciones (*contraventions*), delitos (*délits*) y crímenes (*crimes*). Las primeras eran debatidas en el *Tribunal de Police* y en caso de demostrarse debían castigarse con una multa no superior a 15fr y un encarcelamiento que no excediera de cinco días. Los segundos eran aquellas ofensas cuya multa superaba los 15fr y podían acarrear prisión de más de 15 días,

Adolphe Sax comenzó esta cruzada haciendo decomisar, en virtud del artículo 47 de la omnipresente ley sobre la propiedad industrial del 5 de julio de 1844³⁸³, aquellos instrumentos que se suponían copiados y producidos ilícitamente por otros inventores y fabricantes. Para ello, el presidente de la sexta sala del Tribunal penal –*police correctionnelle*– de París ordenó que los ujieres o alguaciles (*huissiers*)³⁸⁴ intervinieran y la policía confiscara el 29 de diciembre de 1854 el género en cuestión de los establecimientos de un nutrido número de firmas francesas (Besson, Halary, Raoux, Labbaye, David, Georget y Deschamps)³⁸⁵. Lógicamente, este tipo de acción (redada) suponía una de las acciones más agresivas y que más podían molestar a los supuestos infractores.

Pero, la coalición de fabricantes consiguió que la incautación y persecución que había orquestado el dinantés fuera considerada nula en base a las disposiciones que dictaba el propio apartado 47 de la citada normativa. Según este y fundamentándose en que Adolphe Sax era extranjero (belga), debía haber depositado una fianza (*dépôt de cautionnement*)³⁸⁶ antes de proceder con el embargo. Por tanto, el mismo Tribunal, bajo la presidencia de M. Gislain de Bontin³⁸⁷ y después de haber escuchado los alegatos de MM. Liouville y Dufaure –quien esta vez no pudo hacer nada–, decidió fallar el 3 de mayo de 1855 en contra del dinantés, declarando nulos tanto el decomiso de los instrumentos, como el procedimiento de encausamiento; además, por supuesto, de hacerle pagar las costas (*dépens*).

Aunque parece claro que el inventor del saxofón no era francés –si lo era, el juez lo hubiera reconocido–, hemos descubierto en las actas administrativas del departamento del Sena una naturalización a su nombre en 1848 (20 juin 1848. –(Justice.)– *Arrêté accordant la naturalisation au sieur Sax (Antoine-Joseph), né en Belgique, résidant à Paris*)³⁸⁸. Aunque no sabemos por qué no se le tuvo en cuenta, puede que los abruptos acontecimientos de aquel año –máxime en ese mes tan violento– produjeran un aluvión

siendo competencia del Tribunal penal (*correctionnel*). Los crímenes y delitos de sangre eran, evidentemente, los sucesos más graves y los gestionaba la *Cour d'assises*. Vid. SANFORD, H-S.: *The Different Systems of Penal Codes in Europe: Also, a Report on the Administrative Changes in France, Since the Revolution of 1848*. Washington, 1854, 12-13.

³⁸³ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

³⁸⁴ La traducción al español directa de esta palabra es “ujier”, pero quizá sea más correcto “alguacil” como oficial inferior de justicia que ejecutaba las órdenes del tribunal al que servía.

³⁸⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. Années 1855-56*, tomos 1 y 2. París, 1856, 46-47.

Otro *factum* del inventor belga asegura que Beauboeuf también fue atacado. Vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 84.

Según unas declaraciones postreras de M. Marie (*Alors, de par M. Sax, ce fut une razzia générale chez tous les fabricants; ce n'est pas seulement M. Gautrot qu'il frappe; en même temps que M. Gautrot, treize maisons sont poursuivies, frappées de saisies*) –vid. *Gazette des Tribunaux*, 30 de diciembre de 1858, 1.281–, iban a ser 13 las empresas que sufrirían el latigazo de las batidas hasta ese momento.

³⁸⁶ Este tipo de depósitos se conocen popularmente en el argot jurídico como *judicatum solvi*. Huelga decir, estaban enfocados principalmente para que el demandante principal, foráneo, pudiera hacer frente a los perjuicios y daños resultantes ante una posible derrota.

³⁸⁷ Echando un vistazo a los almanaques de aquellos dos años, comprobamos que Adrien-Joseph Gislain de Bontin no era el titular, sino uno de los jueces –el primero, no obstante, de ser citado después del presidente– de aquella sexta sala penal que tenía un equipo humano de 7 togados, incluidos suplentes. Vid. *Almanach Impérial pour 1854*. París, 1854, 937, 941-942 y *Almanach Impérial pour 1855*. París, 1855, 951 y 955-956.

³⁸⁸ Vid. *Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine* [nº 7 y 10]. París, 1849, 280 y 485 respectivamente.

de naturalizaciones ilegales (?)³⁸⁹, pues, junto con la de Adolphe Sax, hemos encontrado cerca de 900 entradas.

FIGURA 154: El general Émile-Félix Fleury (1815-1884), una de las ayudas militares y políticas más importantes para Adolphe Sax.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 13 de noviembre de 1869, 316.

Volviendo a los sucesos, el valón interpuso una apelación que se desestimó igualmente, incluso ofreciéndose a pagar el aval a posteriori³⁹⁰. Nuestro constructor se lanzó a conseguir esa nacionalización francesa³⁹¹ y fue entonces cuando volvió a aparecer el aparato de ayuda que suele acompañarle en estas ocasiones. El 10 de mayo de 1855, el

³⁸⁹ La misma recopilación de actas –cf. *Ibid.*, 484– se basa en un decreto del 28 de marzo de 1848 que regulaba las condiciones de admisión a la naturalización, una instrucción para la ejecución del citado decreto, una orden (*arrêté*) del 19 de abril relativa a las demandas de naturalización, una instrucción del alcalde de París relativa a la naturalización y el envío de una instrucción por parte del Ministerio de Justicia para la paliación del decreto del 28 de marzo.

³⁹⁰ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 223.

³⁹¹ Según el artículo primero de la ley del 3 de diciembre de 1849 sobre la naturalización y el establecimiento de los extranjeros en Francia, “el Presidente de la República, [Emperador en ese momento,] decidirá (*statuera*) sobre las demandas de naturalización”. El candidato debía cumplir dos condiciones básicas, a saber, haber obtenido la autorización de establecer su domicilio en Francia y haber residido durante 10 años en territorio galo a partir de esa autorización. No obstante, el artículo 2 reducía ese segundo requisito –que el dinantés no cumplía– a tan solo 365 días a favor de los extranjeros “que hayan rendido a Francia servicios importantes, o que hayan aportado a este país una industria, invenciones útiles [sic], talentos distinguidos (*talents distingués*), o que hayan formado importantes empresas (*établissements*)”. Vid. VALETTE, M.: *Explication Sommaire du Livre Premier du Code Napoléon et des lois accessoires*. París, 1859, 34-35.

Tampoco hubiera conseguido la nacionalización si se casaba con una ciudadana francesa, como lo era su compañera Louise-Adèle Maor (Frévent, Paso de Calais, 26 de agosto de 1830-París, 17 de septiembre de 1860) y con la que ya tenía una hija (Anna-Emilia, nacida el 29 de abril de 1853) y otra en camino, Adele-Marie-Amelie, que iba a venir al mundo el 14 de diciembre de 1855). El Código solo contemplaba la obtención de la ciudadanía a favor de la mujer, es decir, que el varón fuera galo y ella de otro país. En el caso de Adolphe Sax, la mujer adoptaría la nacionalidad de marido, es decir, belga. Vid. *Ibid.*, 14 y HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 17, 19 y 257.

inventor de Dinant interpuso una solicitud de naturalización ante el Ministerio de Justicia, acompañada por una carta de apoyo del general Fleury (vid. Figura 154), *Premier Écuyer* y edecán del Emperador. Como recordaremos, este oficial era un asiduo a las *soirées* de la rue Saint-Georges y un claro protector suyo³⁹². Esa petición se nos antoja muy complicada, no solo por tiempo, dinero y burocracia, sino más bien porque el inventor de Wallonia seguía sumido en bancarrota ese año, lo cual chirriaba flagrantemente con esos valores sobresalientes que debían tener los candidatos. De todas formas y volviendo a los juicios, Adolphe Sax malgastó su primer envite ofensivo por torpeza o falta de previsión –o más bien, por una tremenda impaciencia y galopante ambición- que además había puesto en guardia al resto de fabricantes.

No obstante y para evitar la *judicatum solvi* –o sea, la fianza- en un presumible y más que pretendido segundo asalto, podía recurrir a un resorte o movimiento intermedio hacia la nacionalización, esto era, el permiso de domicilio. Dos días después de ese primer revés (5 de mayo de 1855), el inventor del saxofón declaraba ante el alcalde del antiguo segundo distrito (*arrondissement*) de París –hasta 1860 no se reordenarían en 20-, en presencia de su amigo Georges Kastner –su valedor presumiblemente- querer afincarse y establecer su residencia en Francia. Esta autorización llevaba consigo poder disfrutar de los derechos civiles –en realidad, el verdadero objetivo- que, a efectos legales³⁹³, le eximían del depósito previo a una confiscación y le facilitaba el maniobrar con más libertad. A los tres meses (4 de agosto de 1855), el Emperador firmó un decreto imperial admitiendo su petición de domicilio³⁹⁴.

Sin embargo, Adolphe Sax –a sabiendas que la respuesta de Luis-Napoleón iba a ser favorable- no pudo esperar y organizó una segunda incautación mucho más agresiva para los días 25 y 26 de mayo de 1855. Esta redada no solo iba a tener lugar en las sedes oficiales de las empresas que supuestamente le copiaban, sino también en el recinto de la Exposición Universal parisina de 1855, con la repercusión mediática que ese tipo de actos tenían. Nuevamente, la policía y los ujieres (*huissiers de justice*) se personaron ante los responsables de las vitrinas donde se exponían los instrumentos de las firmas implicadas y requisaron el género contaminado en base a las patentes lesionadas³⁹⁵.

³⁹² Vid. *RGMP*, 2 de enero de 1853, 7; id., 9 de enero 1854, 7 e id., 1 de octubre de 1854, 321.

³⁹³ Según el artículo 13 del Código civil, “el extranjero, al que el Rey [en este caso el Emperador] le conceda permiso para establecer su domicilio en Francia, disfrutará de todos los derechos civiles, en tanto en cuanto continúe residiendo en territorio galo”. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code civil expliqué]. París, 1836, 5.

³⁹⁴ Este escueto dictamen, titulado exactamente “Décret impérial du 4 août 1855 accordant la jouissance des droits civils a Antoine-Joseph Sax”, rep. en HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 180-181 y procedente de los ARCHIVES DE PARIS (“Archives Départementales de la Seine, V.bis 9 1² 9, Registre destiné à transcrire les arrêtés qui accordent l’admission à domicile et la naturalisation, n° 137 [sic], Antoine-Joseph Sax”) no determina si el inventor dinantés consiguió ser ciudadano francés de pleno derecho. Aunque presumiblemente iba a cumplir –cuando saliera de la quiebra- los requisitos de naturalización, nuestras pesquisas no nos han proporcionado ningún documento oficial que lo avale –tampoco creemos que Adolphe Sax le importara mucho, pues estaba centrado más bien en focalizar energías en la supervivencia de su empresa-; por tanto, es muy probable que el de Wallonia continuara siendo belga toda su vida. Si echamos un vistazo a cuántas domiciliaciones fueron concedidas aquel año de 1855 en el departamento del Sena, nos encontramos con 41 entradas, incluida la de Adolphe Sax. Sin embargo, solo se acordaron 12 naturalizaciones y, por tanto, podemos deducir que estas últimas eran más complicadas de obtener. Vid. *Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine* [n° 10 y 14]. París, 1855, 368, 561 y 565.

³⁹⁵ Siguiendo al propio Adolphe Sax, el decomiso de materiales –instrumentos- irregulares tenía tres identificadores, a saber, el conjunto de las formas (*l’ensemble des formes*), las proporciones de los tubos (*sous le rapport des proportions des tubes*) y la percepción de familia (*étendue aux familles*). Vid.

Sin embargo, el inventor belga debía justificar sus actos y enfrentarse a las excepciones –o motivos jurídicos que los demandados alegaron para hacer ineficaz su acción– que algunos fabricantes le interpusieron. Entre estas últimas se encontraba la de Michel Rivet³⁹⁶ que se personó contra el de Dinant. Desgraciadamente para él, no pudo incluir en su alegato el aval que el artículo 47 de la normativa de invención reclamaba a los extranjeros porque Adolphe Sax disfrutaba ya de los derechos civiles que le concedía su permiso de residencia en Francia³⁹⁷. Por tanto, el de Lyon fundamentó su querrela en la nulidad y revocación de las patentes del constructor valón, insistiendo particularmente en la falta de sustancia para adquirir un documento así (*non-brevetabilité*) y la ausencia novedad³⁹⁸. Según Pontécoulant, esta estrategia estaba diseñada y sufragada económicamente por el influyente Gautrot –del que muy pronto hablaremos– no para ganar, sino para desgastar anímica y sobre todo económicamente al valón³⁹⁹. Rivet no había tomado parte en el sumario anterior que culminó en Rouen en 1854 y, por ende, podía erigir una ofensiva parecida a la que sostuvieron la coalición de fabricantes contra Adolphe Sax durante más de 8 años mientras sus patentes se iban agotando temporalmente. Cuando se fuera a celebrar la vista definitiva entre Sax y Rivet (24 de abril de 1856) quedarían, a priori, menos 5 años para que las patentes de la saxotromba y el saxofón pasaran a dominio público.

Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique, op. cit., 10. Huelga decir que este tipo de premisas dejaban mucho campo abierto a la interpretación del atacante.

³⁹⁶ Michel Rivet fue un constructor lionés de aerófonos de madera y metal que estuvo activo entre 1839 y más allá de 1870. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 330 y PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments*, op. cit., 347. Según una fuente autorizada –vid. WATEL, D.: “Facteurs d'instruments et luthiers a Lyon en 1840”. *Larigot*, s.v., n° 52 [julio] (2013), 17-, ese fabricante daba trabajo a 6 obreros en 1840 y había nacido en 1805.

³⁹⁷ No sabemos cuándo empezaron los careos exactamente (hubo uno, luego lo señalaremos, el 26 de julio de 1855), pero sí –también lo situaremos ahora– el día que la Justicia refrendó el ataque (24 de abril de 1856). Por tanto, se entiende que el juez tuvo en cuenta el efecto retroactivo de la autorización del regente –las batidas fueron el 25 y 26 de mayo de 1855 y la gracia no fue rubricada hasta el 4 de agosto de 1855–.

³⁹⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 223. Concretamente, Rivet y sus asesores (Félix Liouville –abogado y doctor en derecho– y Parmentier –abogado–) señalaron que el *clavicor* de Guichard fue patentado en 1838 y que en 1840 ya se fabricaba el *néocor* y la corneta en Si con pistones paralelos. Además, puntualizaban que en 1843 también se habían creado las familias de *néo-altos* y los *bombardons*, y que todos estos instrumentos estuvieron presentes en la Exposición parisina de 1844. En la memoria de Rivet aparecieron igualmente unas declaraciones de Spontini donde el compositor de origen italiano indicaba que las familias de saxhorns no constituían ninguna invención verdadera y que lo que Adolphe Sax decía de haber inventado existía 20, 30 o 40 años antes de la aparición del belga en el horizonte artístico. Nuevamente, se le recriminaba haberse apropiado de estas ideas y haberlas registrado a su nombre en 1845 con el propósito de monopolizar el mercado. Vid. *Mémoire pour M. Rivet contre M. Sax: contrefaçon: instruments en cuivre. Pavillon en l'air - pistons parallèles au pavillon: tribunal civil de première instance. 6e chambre: présidence de M. le président Dubarle: jugement à prononcer le jeudi 17 avril 1856*. París, [Typographie et Lithographie Maulde et Renou,] 1856, 1-2, 43 y 62.

³⁹⁹ Louis Adolphe le Doulcet de Pontécoulant, que considera a Rivet un testafarro (*prête-nom*) de Gautrot, reprodujo en su libro un contrato de este último en el que se comprometía a ayudarlo en la causa contra el inventor de Bélgica: “Yo, Gautrot *ainé*, fabricante de instrumentos de música, residente en 60, rue Saint-Louis, [barrio del] Marais, París, (...) me comprometo personalmente y por todas las vías de Justicia, a pagar todos los gastos [jurídicos derivados] que puedan resultar de la sentencia del proceso pendiente entre M. Rivet y M. Ad. Sax, también fabricante de instrumentos, (...)”. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 318-320. Esta suposición de sufragio estaría más demostrada a la luz del volumen de información que manejaban los abogados y asesores de Rivet, a saber, informes de las anteriores causas judiciales, copias de las patentes, registros de movimientos de ventas de Gautrot y Guichard, otras declaraciones y correspondencia, etc. Vid. *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax*, op. cit., 4-10, 37-39, 41-52 y 59-72.

No obstante, este último autor nos comenta que Adolphe Sax y Michel Rivet estuvieron previamente enzarzados en una disputa judicial en torno a 1850. Según relata el conde melómano, un tal Balès, “pobre diablo de músico” [sic], abandonaba su regimiento lionés para trasladarse a uno de París. Este militar acudió al establecimiento del *dinantés* para que le reparasen su instrumento que resultó ser un “saxofón toscamente copiado” procedente del taller de Rivet. El valón tomó acciones legales contra del constructor de Lyon al que se multó con 100fr –en virtud del artículo 40 de la ley de 1844⁴⁰⁰–; obligándole además a pagar el coste del proceso (60fr y 20c) y otros 100fr en concepto de compensación por daños y perjuicios, además de producirse “la confiscación del saxofón a favor del demandante”⁴⁰¹.

Sin embargo, tenemos constancia de que los constructores belga y lionés se enfrentaron en al menos 7 audiencias (26 de julio de 1855, 1 de diciembre de 1855, 28 de febrero de 1856, 6 de marzo de 1856, 27 de marzo de 1856, 17 de abril de 1856 y 24 de abril de 1856), siendo esta última en la que el Tribunal penal (*correctionnel*) de París, sexta cámara y bajo la presidencia de M. Dubarle dictó sentencia a favor de Adolphe Sax.

Gracias a los *factums* de algunas de esas vistas comprobamos la polarización de músicos y constructores franceses en fomento de uno u otro bando. Por ejemplo, la primera de ellas nos detalla que Chaumont, Louis-François, Grin-Lachapelle, Girault-Huget, Guérin, Dupire, Sassaigne, Buffet, Kretzshmann y Caulle ofrecieron su testimonio y declaración (*enquête*) para arropar a Rivet, aduciendo además que los instrumentos de su contrincante no tenían nada nuevo y que anteriormente a su patente se comerciaba libremente con ellos⁴⁰². Concerniente a este asunto, la sesión del 27 de marzo de 1856 contuvo una de las defensas más interesantes de Rivet, que esgrimió que los pistones paralelos [al pabellón] en posesión del *dinantés* ya existían con anterioridad a su patente (1845), remitiendo al tribunal a que lo comprobara en los informes de la Exposición de 1844 donde estuvieron expuestos varios ejemplares de ese tipo⁴⁰³. De todas maneras y siguiendo esa línea de argumentación, el constructor lionés tenía otro ejemplo todavía más evidente y que no utilizó, a saber, los metales de Georges-Chrétien Bachmann (1804-

⁴⁰⁰ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁴⁰¹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 303-304. Desgraciadamente, Pataille y Huguet no recogieron *a posteriori* este suceso en sus recopilaciones (1855-1900). Por tanto, sería conveniente que apareciese una segunda fuente autorizada de contraste para que el testimonio del ‘musicólogo’ tuviera completo valor, pues ya conocemos su predilección por el inventor de Dinant. De todas maneras, la prensa musical sí se hizo eco de la noticia –vid. *RGMP*, 25 agosto de 1850, 285– con un llamativo titular (“Le soldat et le saxophone”) en el que se apuntaba que bebían de otro rotativo (*Patrie*) y que la séptima sala de *police correctionnelle* se había tenido que hacer cargo de este asunto. Aquel parqué absolvió al quinto de su multa, pero se le retuvo el instrumento –una herramienta, decía él, que había comprado con su propio dinero (el de su familia, para ser más exactos)–, pero confirmaba la sanción de 200fr en total a Rivet, aunque obviaba las costas.

⁴⁰² Vid. *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax*, op. cit., 11-35.

⁴⁰³ Adolphe Sax sostenía que “no era verdad” que Besson aportara a la Exposición de 1844 un instrumento con la campana hacia arriba y pistones paralelos; solamente, según el belga, expuso un oficleide con llaves y un bugle o clarín y una trompa (*un bugle ou clairon et un cor*) y también remitía al informe oficial de esa feria. Vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 48. En realidad, el dossier no apuntaba ninguna descripción específica en uno u otro sentido; lo más ‘explicativo’ estaba en Raoux –ganador de la medalla de oro–, que mostró, además de una trompa ordinaria, otra con pistones, amén de una corneta y un oficleide, ambos con válvulas, sin especificar en qué posición estaban respecto al pabellón (*un cor, un cornet, et un ophicleide, tous trois avec pistons*). Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1844, 558-560.

1842)⁴⁰⁴. Este empresario belga fabricaba y comerciaba principalmente con clarinetes, pero también con oficleides y otros latones con válvulas con esa disposición (vid. Figura 155).

FIGURA 155: Tuba o bajo –“Bastuba” según el BE-Brux-MIM- de Bachmann (ca. 1840) con tres pistones en paralelo al cuerpo del instrumento.



FUENTE: Instrumento original perteneciente al BE-Brux-MIM.

Igualmente y en aquella vista, prestaron declaración en contra del valón Grin-Lachapelle, ex-marchante de Chartres, ahora rentista (*propriétaire*) y que repetía como testigo de cargo, al igual que Lagnier, *ex-maître de pension* de La Loupe; Mithouard, *maître de poste* y cultivador de La Loupe; Guérin, artista, trompeta mayor de la Guardia nacional a caballo; Buffet; Ersham, antiguo obrero, ahora marchante de artículos de menaje; Kretschmann, fabricante de Estrasburgo; Lebrun, antiguo artista, marchante de juguetes; Libert, ex-oficial de música de la 8ª legión, *employé des contributions directes*; Brick, artista de París⁴⁰⁵; Fermet, director de la banda de música del 7º de artillería; Blanc, director del 9º de artillería; Cathodeau, marchante de instrumentos con una tienda en México; y Texier, rentista (*propriétaire*).

⁴⁰⁴ No podemos detenernos demasiado en la biografía de este nuevo personaje de origen prusiano y afincado en Bruselas desde 1826 (vid. un resumen de ella en HAINE, M. y MEEUS, N. (dirs.): *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours*. Bruselas/Lieja, 1986, 35-36), pero posiblemente su temprano fallecimiento privó a ese país de un buen exponente en el campo de la música. Por otro lado y siguiendo a un panegirista de Adolphe Sax –vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 7-8-, ambos fabricantes y (en aquel comienzo) músicos midieron su destreza con el clarinete en una suerte de intervención pública que se saldó del lado del de Wallonia.

⁴⁰⁵ Curiosamente, existió otro Brick, de nombre Adolphe-Pierre, según un autor –vid. LAPIE, R.: “La famille Brick: deux générations de musiciens au service de la France”. *Larigot*, s.v., nº 46 [diciembre] (2010), 9-12-, que sí debió trabajar para Adolphe Sax en su banda modelo (*Société de la Grande Harmonie*) y como saxhorn en la fanfarria de la Ópera.

Y, por otro lado, tenemos a los testificantes a su favor, a saber, Boquillon, bibliotecario del Conservatorio de Artes y Oficios de París; Noel-Firmin Michaud, suministrador de instrumentos del *Gymnase* hasta 1854; Thibaud *père*, director del 65° de línea; Weber, músico de las orquestas-Sax [sic], *jouant sur la scène*, de la *Opéra* y de la *Opéra-Comique*; Thibaud *fils*, músico del 65° de línea; Arban, artista de las orquestas-Sax, *jouant sur la scène*, de la *Opéra* y de la *Opéra-Comique*; Klosé, Buhaut, director de una formación de Versalles; David, fabricante de aerófonos de metal y, finalmente, Dunkler, director también⁴⁰⁶.

De todos estos declarantes podemos destilar dos puntos interesantes y a tener en cuenta. El primero, que no a todos los jefes de regimiento les parecían bien las reformas musicales que el Gobierno había dictado para sus bandas militares en 1854 y 1855. O, por lo menos, que se estaba cometiendo un atropello respecto a la ordenación de esa paleta instrumental y su subsecuente comercialización. El segundo, que algunos compañeros que habían trabajado juntos en productos sustanciales, como el clarinete de anillos (sistema Boehm)⁴⁰⁷, se alineaban ahora en diferente bando, caso del profesor del Conservatorio Hyacinthe-Eléonore Klosé y del constructor Louis-Auguste Buffet, conocido como Buffet *jeune*.

En la motivación o justificación del fallo del 24 de abril de 1856 también se decía que la patente de la saxotromba eclipsaba la fabricación de un *basse à quatre pistons*, un artefacto de metal que Rivet ya no iba a poder fabricar en sus talleres de Lyon, al menos sin pedir permiso o llegar a un acuerdo con el de Wallonia. Pero, además, se le confiscaba definitivamente el instrumento –que Adolphe Sax había incautado anteriormente–, se le multaba con 200fr y debería desembolsar otros 500fr en concepto de indemnización por daños y perjuicios⁴⁰⁸.

3.3.2 Gautrot o *le spectacle de la lutte la plus acharnée entre facteurs*.

Después de este veredicto más que previsible y sobre el que no se interpuso ninguna apelación, iba a venir un proceso más denso y encarnizado que duraría más de 10 años. Este enfrentaría a Adolphe Sax con un enemigo mucho más correoso (y que, muy seguramente, ya había estado presente en Rouen 1854 –en un segundo plano?–, sufragando parte de los gastos de la coalición de fabricantes⁴⁰⁹), Pierre-Louis Gautrot, uno de los constructores de instrumentos de música más importantes en aquel momento no solo en Francia, sino del mundo.

⁴⁰⁶ Vid. *M. Rivet contre M. Sax: tribunal de police correctionnelle: 6e chambre: audience du 27 mars 1856: présidence de M. Dubarle*. París, [Imprimerie de M^{me} V[euv]e Dondey-Dupré,] 1856, 2-55.

⁴⁰⁷ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 155-157.

⁴⁰⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 227-228. (No lo hemos apuntado todavía, pero M. Dufaure seguía defendiendo a Sax, mientras que el alegato de Rivet fue conducido por M. Liouville).

⁴⁰⁹ No podemos situar en primera línea a Gautrot en el anterior proceso civil de Rouen. Solamente una fuente –un *factum*– que hace referencia a él en el título –con una errata en su nombre, por cierto– y además supuestamente impreso en 1850: *Dispositif du jugement rendu le 19 août 1848, par la 4e Chambre du Tribunal de première instance de la Seine, entre MM. Raoux, Halary, Gantrot [sic], Buffet et Gambaro, tous facteurs d'instruments de musique, agissant en leurs noms personnels, et encore comme délégués de tous les facteurs d'instruments de musique en cuivre de Paris et de la France, demandeurs, et M. Adolphe Sax, facteur d'instruments de musique en cuivre, défendeur*. París, [impr. Appert fils et Vavasseur,] s.d. [1850], portada.

FIGURA 156: Pierre-Louis Gautrot (1812-1882).



FUENTE: “Manufacture Générale d’instruments de musique fondée en 1827 Couesnon. Paris-XI^e, 94 Rue d’Angoulême. Catalogue Illustré 1934”, rep. en *Larigot*, s.v., n^o 19 spécial [diciembre] (2008), 3.

Pierre-Louis Gautrot (1812-1882) –vid. Figura 156- se introdujo en el negocio de la fabricación de instrumentos de música en 1835 de la mano de Jean-Auguste Guichard que, como recordaremos, fue quien patentó el *clavicor* en 1838. Este último personaje anticipó el olfato para los negocios que tenía el que iba a ser su concuñado (1837) al que cedería (1845) –por la módica cantidad de 2.000fr anuales- el control total de la firma que sería rebautizada como “Gautrot-Aîné”⁴¹⁰. Antes que despuntara el ecuador del siglo XIX, este fabricante aglutinaba el 42% de la fuerza de trabajo (208 obreros) de los metales que tenía París (vid. Figuras 157 y 158), mientras que Adolphe Sax podía estar a la cabeza de un establecimiento que no superara los 76 trabajadores, datos que apuntalaremos, desarrollaremos y dimensionaremos en el próximo capítulo. Además, a principios de los años 50, aseguraba que su negocio ya contaba con ramificaciones en el extranjero (Londres, Madrid⁴¹¹, Nápoles, Nueva York, etc.) y su producción no solo se limitaba a los *brass*, sino también a los viento-madera, percusión e instrumentos de cuerda como atestiguan los periódicos de 1855 (*L’Illustration*)⁴¹².

Ese mismo año inauguró una segunda planta de producción con otros 320 empleados en la población francesa de Château-Thierry que se encuentra a 90km al Este de París y a 55km de Reims donde, a buen seguro, el precio de la tierra y el coste de los obreros sería menor que en la *cit *, otro interesante aspecto que analizaremos en el apartado venidero.

⁴¹⁰ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 129-130 e id.: “Gautrot-Aîné, first of the moderns”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999. (Bucina: The Historic Brass Society series)*, s.v., n^o 6 (2006), 121-125.

⁴¹¹ Con respecto a la capital de España, podemos apuntar a partir de los documentos que recoge el caso que enfrentó a Sax y Rivet (vid. *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax*, op. cit., 47 y 49) que Gautrot mantenía contactos comerciales con los señores Conde y Martin, ambos, desde o durante 1845.

⁴¹² Cf. *L’Illustration*, 21 de julio de 1855, 43-45.

FIGURA 157: Vista interior del dispensario y/o almacén de la fábrica de Gautrot en el popular barrio del Marais (París)⁴¹³.



FUENTE: *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 45.

Como decíamos, Gautrot había interpuesto una excepción a Sax por los embargos del 25 y 26 de mayo que el constructor belga había dirigido en la Exposición Universal de París de 1855, solamente 10 días después de la pospuesta inauguración⁴¹⁴. Dentro de este estratégico marco publicitario, el inventor de Dinant había salido nuevamente victorioso, pues recibió, junto con otros tres obradores –Boehm, Cavallé-Coll y Vuillaume–, la más alta distinción (*Grande Médaille d'Honneur*) en la categoría de instrumentos de música (7º grupo, clase 27); mientras que a Gautrot apenas se le concedió una medalla de segunda categoría⁴¹⁵. El proceso judicial comenzó el 26 de diciembre de 1855 donde se le exigió al belga nueva e inútilmente la *judicatum solvi*, de la que conseguía resarcirse gracias al permiso de domicilio que le concedió el Emperador cuatro meses antes. Por tanto, nuestro M. Marie, que volvía a aparecer en la acción al lado de Gautrot, debería esforzarse mucho más para hallar aquellos argumentos que pusieran en apuros al también ex-ministro y legista M. Dufaure, representante de Sax. Estos excelentes jurisconsultos fueron, sin lugar a dudas, dos de los mejores abogados de

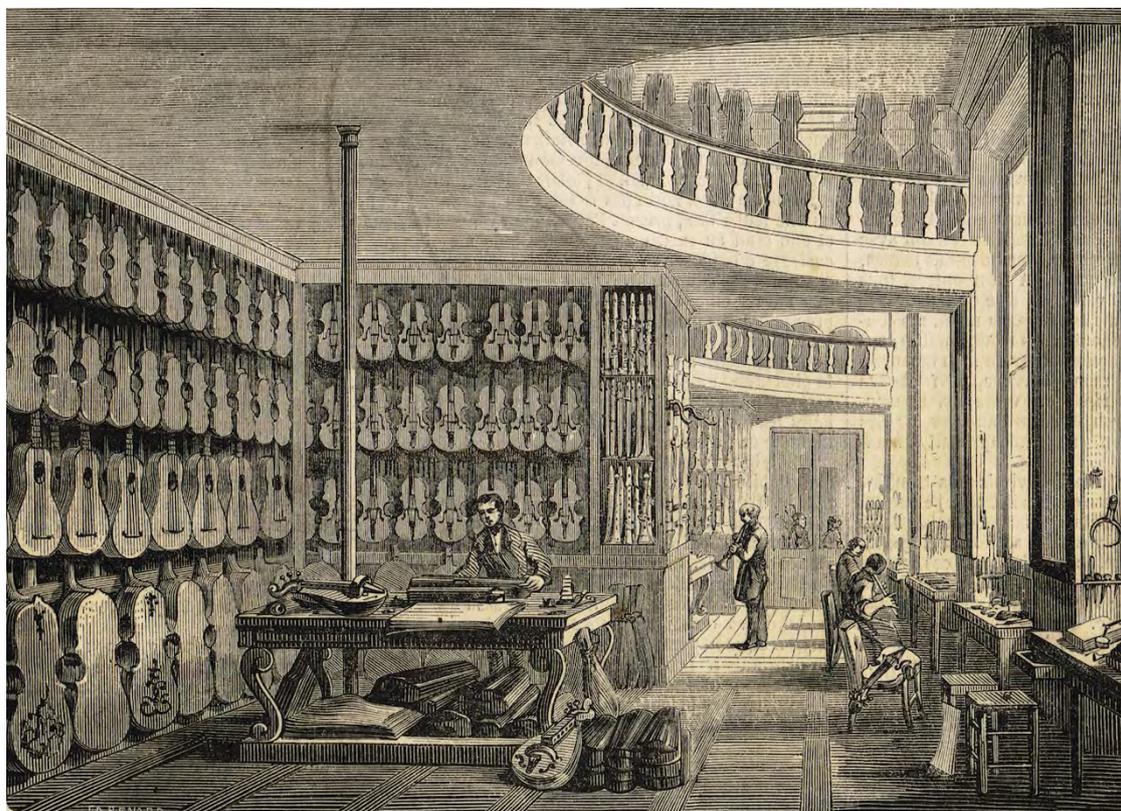
⁴¹³ Cf., del apartado anterior, una toma muy parecida (vid. Figura 105).

⁴¹⁴ Los instrumentos del constructor valón también fueron elegidos para participar en los fastos y acontecimientos importantes que rodearon el enclave parisino de 1855. Entre estos, podríamos destacar la primera visita de la Reina Victoria y el príncipe Alberto a la Exposición, ‘saludada’ por acordes de órgano, de piano y de “fanfarrias-Sax” que entonaron el *God save the Queen*. Vid. *RGMP*, 26 de agosto de 1855, 3.

⁴¹⁵ Vid. *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international*. París, 1856, 1.321 y 1.329-1.330. Como recordaremos, el jurado lo componían 7 personas, entre las que destacamos Halévy (vicepresidente), Berlioz y Fétis (que actuaba como secretario y muy posiblemente como redactor); claros aliados del valón.

París⁴¹⁶; cuya contratación –a todas luces, nada barata- para este tipo de casos en los que a primera vista estaban en entredicho unos simples aerófonos de metal, dan idea de la intensidad con la que se litigaba y competía en realidad por el control de unas ideas y un pujante mercado.

FIGURA 158: Otra vista interior del almacén y parte de los talleres de la fábrica parisina de Gautrot donde aparecen numerosos cordófonos y vientos-madera.



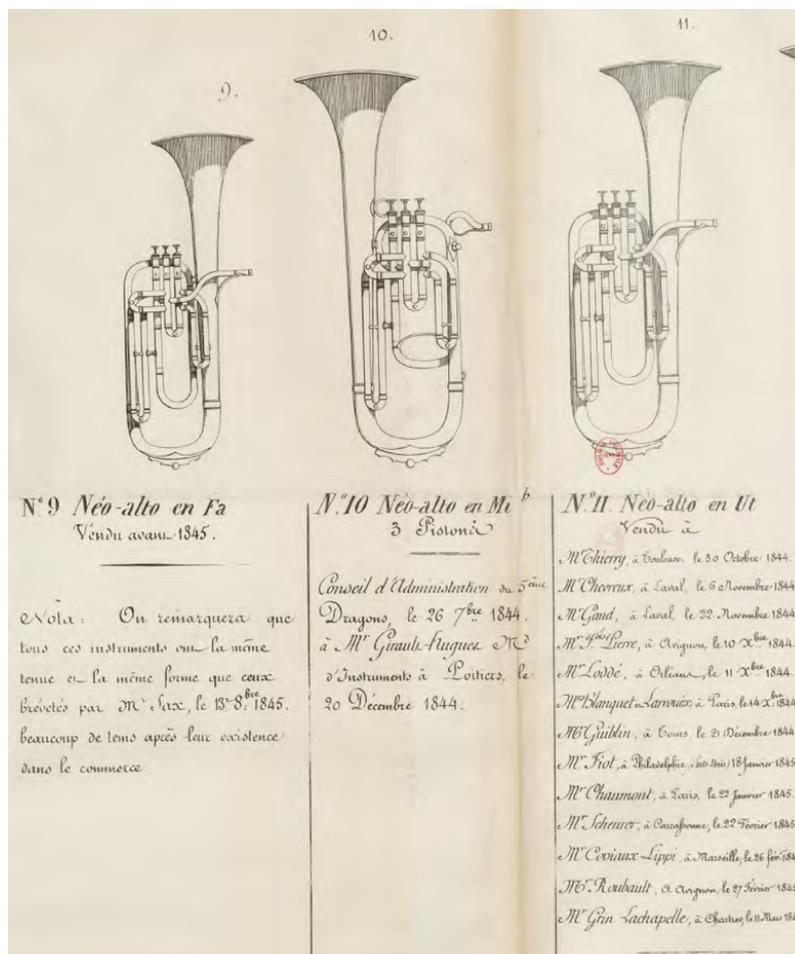
FUENTE: *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 45.

Gautrot y Marie sabían que la vía (civil y argumental) de la revocación de las patentes de su contrincante basándose principalmente en defectos de forma y ausencia de novedad estaba agotada por la decisión del Tribunal imperial de Rouen en 1854. Por tanto, debían seguir una estrategia defensiva diferente con la certidumbre de que seguramente perderían y tendrían que soportar una compensación económica. No obstante, el empresario del Marais y su representante volvieron lógicamente a insistir en la falta de primicia tanto en los medios como de los resultados de la obra del constructor belga, que, por otro lado, consideraban de alguna manera suya, es decir, del propio Gautrot. A este argumento –tan genérico y reprehensible- le añadieron alardes de superioridad al comparar el modesto negocio del dinantés con el suyo, pues el francés supuestamente acuñaba beneficios anuales por 800.000fr y no tenía la necesidad de enzarzarse con competidores menores, a no ser que le provocasen como era el caso. Asimismo, señalaba que su *néo-*

⁴¹⁶ “Al término de cada sesión, cuando los debates se desviaban y era tiempo de concluirlos, [M. Dufaure] solicitaba la palabra. En su posesión, la simplificaba y devanaba, la circundaba con interesantes razonamientos y la envolvía entre sus pruebas como una hilandera (*ménagère*) hace girar el huso entre sus ágiles dedos: así él desplegaba (*pousse*) sus hilos [argumentales] en todas las direcciones, los agrupaba, los entrecruzaba y fabricaba una malla tan ágil (*souple*), tan tupida, que su adversario, atrapado (*enveloppé*), se veía obligado a poner una rodilla en tierra delante de la Asamblea y admitir su derrota”. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français*, op. cit., tomo 2, 454.

alto y su *bombardon* (vid. Figuras 159 y 160) reunían todas las condiciones del instrumento en conflicto –entendemos, de la saxotromba-, incluidas la colocación y disposición de los pistones respecto al instrumento.

FIGURA 159: Supuestos *néo-altos* en Fa, en Mi^b y en Do⁴¹⁷.

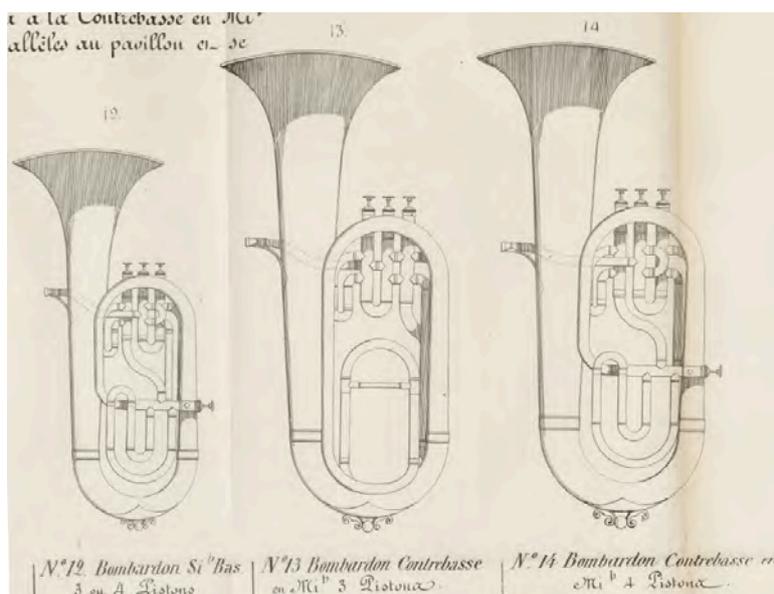


FUENTE: *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6^{me} Chambre. Affaire Rivet contre Sax, op. cit., s.p. [planche n° 2].*

Dedicando un breve espacio a conocer estos dos nuevos ‘personajes’, volvemos a pisar arenas movedizas. Hasta donde sabemos, Gautrot no registró ningún instrumento que se llamara *néo-alto* que, por inferencia, era una ‘nueva’ versión o modelo de *alto*, esto es, un nombre genérico de instrumento de metal teóricamente situado en una tesitura media. En verdad, ni si quiera ha sobrevivido –o hemos podido identificar- ningún ejemplar físico, si es que realmente existió. La única fuente al respecto que tenemos es iconográfica y parcial (vid. Figura 159), perteneciente a un *factum* que ya hemos explorado y que defendía las posiciones de un constructor rival (Rivet); por tanto, hay que tomarla ciertas reservas. Aquella ilustración muestra tres instrumentos con formas y disposiciones muy parecidas a algunos de los diseños de la patente del valón de 1845, con válvulas colocadas en paralelo a la campana.

⁴¹⁷ Debajo del primer instrumento (n° 9) se dice que todos estos ejemplares se sujetan igual y tienen la misma forma que la patente de Adolphe Sax de 1845. Las líneas inferiores de los n° 10 y 11 son los clientes a los que presuntamente se los habían vendido.

FIGURA 160: Tres presuntos *bombardons* en Si \flat –nº 12- y Mi \flat –nº 13 y 14-, el primero y el último con un cilindro en perpendicular.



FUENTE: Nullité de brevet. *Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax. Documents.* Paris, [Imprimerie de M^{me} Dondey-Dupré,] 1855, s.p. [planche nº 2].

Algo menos conflictivo es el término *bombardon* que, sin entrar en especulaciones organológicas⁴¹⁸, podemos convenir que daba sustancia a oficleides con pistones, pero sin llaves. Aunque supuestamente tuvieron su origen en Austria (1833) con Wenzel Riedl⁴¹⁹, la pista que nos interesa seguir a nosotros (introducción de la tecnología en Francia) es la de Guichard –precedente de Gautrot-, el cual protegió un *ophicleide à pistons* el 29 de diciembre de 1835 (vid. Figura 161). Aquel primer modelo con los cilindros en perpendicular al pabellón estaba afinado en Mi \flat y además tenía dos bombas más para transportarlo a Do o Si. De forma oficiosa, al principio y en el Hexágono, el nombre *bombardon* acabó designando a este tipo de paradigmas de tubo largo –por tanto, graves- y predominantemente cónico con válvulas. El propio Kastner se refirió a ellos cuatro años después (1837) y añadía una acepción nueva, “oficleides monstruo” –*Cet instrument, vraisemblablement connu en Allemagne sous le nom de Bombardon (...) porte en France le nom de Ophicléide monstre en Fa-*; pero, además, nos obsequió con dos diseños interesantes (vid. Figura 162). Según el teórico de Estrasburgo, estos especímenes hacían “todos los pasajes con justeza y rapidez, y habían sido ya adoptados en las bandas militares galas (*est-il déjà adopté dans beaucoup de musiques militaires en France*)” (vid. Figura 163). Además, apuntaba que “se les podía considerar como el contrabajo (*la contrebasse*) de la música militar y estaban bien establecidos en la banda (*musique d’harmonie*) donde eran [o hacían la función de] un bajo (*basse*) perfecto [sic] que siempre nos había faltado”⁴²⁰. La argumentación de Gautrot nacía desde algún punto

⁴¹⁸ Vid. MEUCCI, R.: “The *Cimbasso* and Related Instruments in 19th-century Italy”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 49 (2016), 148-157.

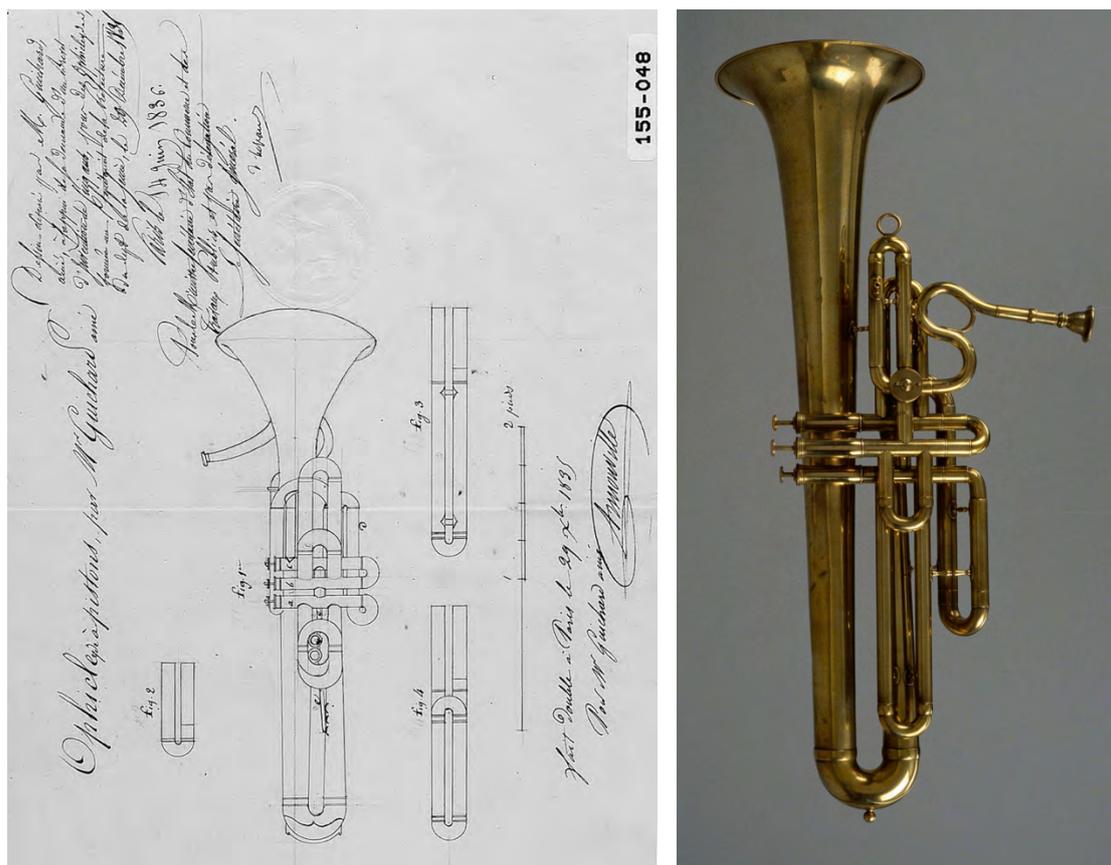
⁴¹⁹ Vid. DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente*, op. cit., 26-27.

⁴²⁰ Vid. KASTNER, G.: *Traité général d’instrumentation, comprenant les propriétés et l’usage de chaque instrument, précédé d’un résumé sur les voix, à l’usage des jeunes compositeurs*. Paris, 1837, 57-58.

En verdad, aquellos sustantivos –*bombardon* y *ophicléide monstre*- no acabaron convenciendo a los galos y puestos a tener un nombre genérico para estas herramientas, prefirieron mantener *basses* o *contrebasses*, es decir, bajos o contrabajos. Hoy en día, *bombardon* se sigue utilizando para ‘marcar’ a este tipo de aerófonos que no tienen un nombre explícito o están ‘huérfanos’ de procedencia. El FR-Paris-MM custodia

de esta línea, porque cuando los *bombardons* se desarrollaron y diversificaron, estos tomaron más formas, incluida presuntamente la que había protegido el inventor valón y con las válvulas en el otro plano⁴²¹. Nuevamente, a falta de originales franceses –sí que han llegado de otros países (vid. Figura 164)-, tenemos que recurrir a las fuentes iconográficas de Rivet –vid. Figura 160- donde, como adivinaremos, eran metales muy parecidos a los del empresario de Dinant. Por tanto, las tesis que enarbola Gautrot en este momento parecen desesperadas y poco sólidas.

FIGURA 161: Diseño original de la patente de Guichard para un *ophicleide à pistons* (1836) (izquierda) e instrumento original –oficleide con pistones o *bombardon*) en Si \flat de Gautrot, posiblemente del tercer cuarto del siglo XIX (derecha).



FUENTE: Patente de invención [nº 6851] Jean-Auguste Guichard del 29 de diciembre de 1835 [por cinco años] para “Unos oficleides con pistones (*des ophicleydes à pistons*)”, 7 (INPI) e instrumento físico –oficleide con pistones- de Gautrot, propiedad del FR-Paris-MM.

un *bombardon* o *tuba basse* en Fa con tres pistones perpendiculares [a la campana] de August Heiser, un constructor alemán de mitad del siglo XIX, que es un buen ejemplo. Vid.

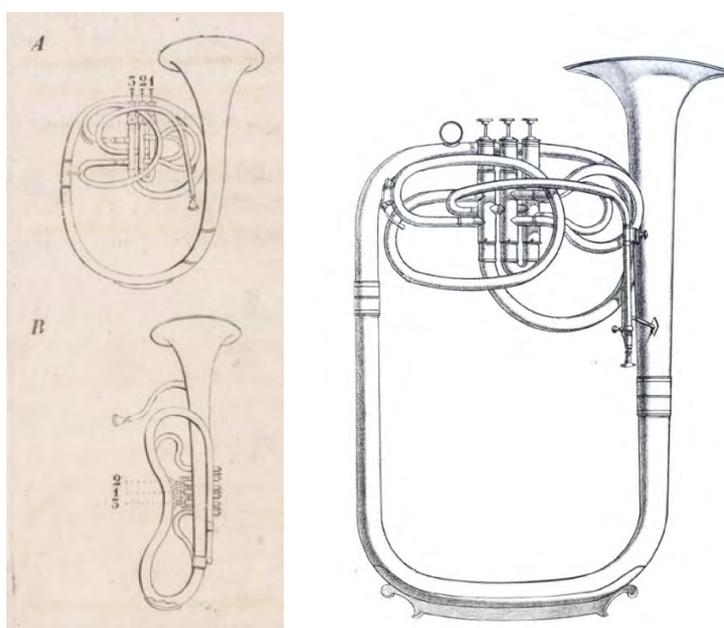
<<http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160492/bombardon-en-fa-tuba-basse#>> (con acceso el 4 de mayo de 2019).

También y de forma menos habitual se utilizaba el vocablo *tuba*, pero vamos a abstenernos de explorar esta vía para no complicar aun más la nomenclatura.

⁴²¹ No hemos podido llegar al original de la sexta patente belga de Charles-Joseph Sax del 7 de julio de 1842 –vid. Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax-, pero por la fecha y el nombre –“Nueva combinación de [válvulas de] cilindros [pistones?] aplicables a los oficleides y a los otros instrumentos graves (*Nouvelle combinaison de cylindres applicables aux ophicleides et aux autres instruments de basse*)”- parece que estaban en una época de implementación de válvulas sobre los aerófonos profundos de metal. Asimismo, sería interesante cotejar ese título por si tuviera alguna relación con los de su hijo de 1843 (saxhorns) y 1845 (saxotrombas).

Por si esto no fuera suficiente, el inventor del Marais también se quejó de una “expoliación” de la cual había sido víctima y denunció las supuestas calumnias que Adolphe Sax había vertido sobre él. Igualmente, se sorprendía y mofaba de la osadía que tenía el empresario de Dinant al pedirle 50fr de compensación por cada instrumento incautado y presuntamente falsificado. Pero, no obstante, se mostraba abierto y le ofrecía un acuerdo –irónicamente, lo llamaba “sacrificio”- de contrapeso a razón de 2.000fr mensuales –aumentándolo incluso en 1.000fr más- hasta que las patentes expiraran, a condición de que pudiese fabricar desde cualquiera de ellas. La última proposición global debió ser de 100.000fr, suma que el creador del saxofón rechazó⁴²², ya bien por considerarla injusta o porque siguiendo adelante podría conseguir mayores réditos económicos.

FIGURA 162: *Bombardons* u oficleides monstruo, según Kastner (1837) (izquierda); y *ophiclède monstre 3 pistons en Fa* perteneciente a un catálogo de Gautrot (1850).



FUENTE: KASTNER, G.: *Traité général d'instrumentation*, op. cit., 57 y *Manuf^{re} d'Instruments de Musique*. Rue S^t Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. *Album & Catalogue 1850*. París, [Plista,] 1850, 16⁴²³.

A partir de estas declaraciones comprobamos que la situación era seria y que las cantidades de dinero que empezaban a manejarse iban en aumento. También nos resulta curiosa –y tentadora- la elevada propuesta económica final de Gautrot, pues era la vía rápida que tenía Adolphe Sax para salir de la angustiada quiebra que soportaba, acabar con los procesos y competir en igualdad de condiciones, teóricamente al menos.

Por último, detectamos ciertos argumentos porosos en la defensa de *Maître Marie*. El ex-ministro habló colectivamente y sin especificidad en relación a los instrumentos de su cliente y los del belga. Además, las ofertas económicas daban lugar a admitir de forma implícita la autoridad de las patentes de su enemigo en los productos de su propio defendido, lo cual dejaba bastantes espacios para un contrataque efectivo.

⁴²² Vid. *Note pour M. Gautrot contre M. Adolphe Sax*. Tribunal correctionnel de la Seine. 6^{me} Chambre. Audience du jeudi. Présidence de M. Dubarle. París, [Imprimerie de M^{me} Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1856], 1-7, 11 y 15-16.

⁴²³ A modo de curiosidad, el ejemplar más moderno de Gautrot costaba 90fr.

FIGURA 163: Imagen alusiva o representativa de una banda –o parte de esta– de infantería (ca. 1842), donde se pueden observar varios metales del tipo bajo (barítono?) o contrabajo –primer músico de la fila de arriba y segundo de la de abajo– con pistones en disposición perpendicular a la campana y (lo que parece) un *bombardon* u oficleide con válvulas paralelas –segundo músico de la fila de arriba–.



FUENTE: *Larigot*, s.v., nº 63 [abril] (2019), 1; y esta, de una *image d'Épinal*, sin datar.

Sin embargo, no podemos perder de vista que Gautrot era un industrial muy agudo –el mejor de su tiempo respecto a los aerófonos– y creemos que su táctica era más compleja. Por supuesto, la primera opción era que el inventor valón aceptase el acuerdo y con ello tener vía libre para fabricar en masa cualquier instrumento de metal con una fuerza de trabajo de 500 obreros entre sus plantas de París y Château-Thierry, a todas luces muy superior a la de su contrincante. Pero, si este plan no funcionase, trataría de agotar temporal y, sobre todo, económicamente a Adolphe Sax que, pese a los premios nacionales e internacionales y demás favores ministeriales, escondía graves problemas de liquidez⁴²⁴ y, probablemente, de gestión. Aunque exploremos con mayor cuidado este aspecto en el próximo capítulo, podemos adelantar que el creador belga no fue un buen administrador empresarial ni comercial. La tremenda ambición de la que hizo gala a lo largo de su carrera también le cegó en numerosos episodios donde era mejor llegar a un acuerdo que atollarse en unas pírricas batallas y asuntos de legales de propiedad intelectual que, además y por su propia naturaleza, tenían el tiempo contado. (Las patentes de la saxotromba y del saxofón se consumirían, presumiblemente, a los cuatro y cinco años desde el momento –1856– en el que estamos desarrollando los acontecimientos). A esa avidez se le añadía una preocupación exacerbada por las apariencias, por adueñarse

⁴²⁴ El inventor dinantés iba a reconocer próximamente en sus alegatos que tenían muchos gastos, entre los que destacaba el de pagar a sus obreros, el alquiler del inmueble donde vivía y fabricaba sus instrumentos, los costes judiciales y los plazos de los dividendos de su concordato para resarcirse de su quiebra de 1852. Vid. *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 26.

ante los medios y opinión pública de unos presuntos laureles y argumentos ‘intelectuales’ que creía le aportarían por sí solos no solo celebridad y respetabilidad, sino también rendimientos económicos.

Sin acuerdo, los debates continuaron y M. Marie, castigando los oídos del jurado nuevamente con la palabra “monopolio”, encontró un resquicio legal en el Código de instrucción penal –*Code d’instruction criminelle*⁴²⁵-, artículos 637 y 638⁴²⁶, por el cual los delitos, entre los que quería incluir los de falsificación (*contrefaçon*), prescribían a los tres años. Por tanto, Gautrot, aun aceptando la jurisprudencia menos favorable para él, solo tendría que dar explicaciones de los instrumentos producidos posteriormente al 25 de mayo de 1852, es decir, tres anualidades antes a la confiscación de 1855 que había capitaneado Adolphe Sax en el Palacio de la Exposición Internacional y la propia fábrica del acusado. Sin embargo, M. Dufaure recalcó las “enormes pérdidas” [sic] que la copia ilícita de los instrumentos había ocasionado a su cliente y los beneficios considerables que, particularmente Gautrot, había amasado a costa de esta práctica⁴²⁷. Además, denunciaba abiertamente “la mala fe de sus adversarios que habían prolongado los debates civiles con el único propósito de entorpecer las persecuciones (*empêcher les poursuites*) promovidas por M. Sax y mantenerle a raya (*le tenir ainsi en échec*) hasta la expiración de sus patentes”⁴²⁸. Además y en lo referente a la caducidad trienal de los delitos, el legista del de Wallonia resaltó que no se trataba de un simple delito de objetos copiados, sino de una “fabricación continua, hecha sobre mandriles [o moldes en los que se da forma al cuerpo de los metales] ilegales, y que constituyen, por ende, un delito ininterrumpido (*délit successif*)”⁴²⁹.

⁴²⁵ En España no teníamos (1856) un “Código de instrucción [o procedimiento] penal” –hoy lo llamamos “Ley de enjuiciamiento criminal”-, por lo que no sabemos exactamente cuál sería la traducción más correcta (“Código penal”?), pero hemos preferido mantener en el discurso el transporte directo –Código de instrucción penal- porque en Francia sí existía otro compendio de normas –*Code pénal*- cuya traslación podría causarnos confusión con la anterior.

Como se podrá adivinar, el *Code d’instruction criminelle* era el compendio de leyes que determinaban las formas a seguir para perseguir los delitos o crímenes en base a justicia, mientras que el *Code pénal* era otro conjunto de normativas que definían esas infracciones, amén del castigo a aplicar en cada caso.

⁴²⁶ Mientras el artículo 637 hacía referencia a las acciones civiles resultantes de un crimen, el 638 rezaba que “en los dos casos expresados en el artículo precedente, y siguiendo las distinciones de épocas que les son establecidas, la duración de la prescripción será reducida a tres años consecutivos si se trata de un delito de naturaleza [diferente] y castigado disciplinariamente (*correctionnellement*)”. Cf. ROGRON, J.-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code d’instruction criminelle expliqué]. París, 1836, 310-315.

⁴²⁷ Como ya hemos apuntado, dando validez a los datos que los abogados de Gautrot ofrecieron al jurado, el del Marais amasaba cada año la nada desdeñable cifra de 500.000fr de beneficios con los metales. El resto de las ganancias –unos 300.000fr- las conseguía a partir de las maderas, percusión, cuerda y demás accesorios para instrumentos. Vid. *Note pour M. Gautrot contre M. Adolphe Sax. Tribunal correctionnel de la Seine. 6me Chambre. Audience du jeudi. Présidence de M. Dubarle*, op. cit., 16. No obstante, su abogado decía que, pese a esas cifras, sus dividendos limpios eran, “en general, poco elevados”. Además, apuntaba que el dinero que le proporcionaban los metales con pistones paralelos a la campana –es decir, los de la forma privativa de Adolphe Sax- eran de apenas un noveno (*un neuvième au plus*) de ese total de medio millón de francos. El resto se componía de un montón de instrumentos todos diferentes, de válvulas perpendiculares, con llaves... (*Le surplus se compose d’une foule d’instruments tout différents, à pistons perpendiculaires, à clefs, etc., etc.*).

⁴²⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 229-230.

⁴²⁹ Al respecto de esta acusación, Gautrot arguyó que los patrones, mandriles y modelos (*patrons, mandrins ou modèles*) matrices incautados no solo podían servir para hacer instrumentos-Sax, sino también de otra clase. Vid. *Note pour M. Gautrot contre M. Adolphe Sax. Tribunal correctionnel de la Seine. 6me Chambre. Audience du jeudi. Présidence de M. Dubarle*, op. cit., 12.

FIGURA 164: *Bass-bombardon* o *Bass-Pumpathon* de Leopold Uhlman de Austria (Viena) ca. 1835-1840 (izquierda) y detalle de los pistones (derecha).



FUENTE: *Bombardon* de Uhlman⁴³⁰, perteneciente al US-NY-Met.

En otra alocución del abogado de Adolphe Sax se buscó la afectación y connivencia del tribunal al asegurar que Gautrot se había aprovechado de 15 años de investigaciones y trabajo de su cliente. En aquel *factum* desde el que estamos bebiendo y tras 27 páginas de argumentaciones más o menos encendidas e hiperbólicas, el valón adjuntaba otros 10 folios que llamó *pièces justificatives*⁴³¹. Entre esas aportaciones que tenían como objetivo dar mayor credibilidad a su discurso encontramos contenidos de la prensa relativos al asunto y varias cartas que el inventor del saxofón había conseguido interceptar a la coalición de fabricantes que querían tumbar sus patentes⁴³². Además, se adjuntaba el contenido de una especie acuerdo firmado el 27 de junio de 1854 –la víspera del trascendental fallo civil de Rouen– por el que los constructores se compelián a sí mismos a seguir pleiteando y deslegitimando sus instrumentos del valón, incluso después

⁴³⁰ Para conocer parte de los catálogos de este y el otro creador austriaco que hemos apuntado (Riedl) donde se ofrecen instrumentos de este tipo y parecidos, vid. MEUCCI, R.: “Brass Bands and the Brass Instrument Industry in the 19th century Milan”, en *Tiroler Landesmuseen-Betriebsges.m.b.H. (Hrsg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*. [Innsbruck?], 2010, 109-113, artículo disponible también a través de Internet en <www.zobodat.at/pdf/WissJbTirolerLM_3_0101-0113.pdf> (con acceso el 1 de mayo de 2019).

⁴³¹ Vid. *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 29-38.

⁴³² Aunque pertenecen a un fallo posterior, vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 91-95, para conocer algunas de esas supuestas misivas.

del veredicto de aquella importante resolución judicial. Si eso fue cierto, se pone de manifiesto, una vez más, la intensidad y el celo con el que los protagonistas de estos sucesos batallaban y preparaban sus defensas.

Tras al menos dos audiencias (17 y 24 de abril de 1856, esta última coincidente con la de Michel Rivet)⁴³³, el presidente del Tribunal penal de la sexta cámara, M. Dubarle nuevamente⁴³⁴, volvió a fallar a favor de Adolphe Sax el 12 de junio de ese mismo año. Según el auto del juez, se consideró probada la culpabilidad de Gautrot y legítima la confiscación que había tenido lugar no solo en las instalaciones y talleres de ese gran marchante, sino también en la de su vitrina del Palacio de la Industria, sede de la Exposición de 1855, donde “estaban expuestos una cantidad considerable de instrumentos de música de metal”. Además, aplicando los artículos 40 y 49 de la recurrente de la ley sobre la propiedad intelectual de 1844⁴³⁵, se multó a Gautrot con la máxima cuantía (2.000fr) que permitía la normativa y los instrumentos confiscados pasaron a ser propiedad del constructor belga; que tampoco tendría que pagar las costas del juicio. En lo referente a la prescripción –el aspecto más interesante del proceso- y atendiendo a que “los artículos 637 y 638 del Código de instrucción penal –*Code d’instruction criminelle*– eran genéricos (*généraux*), y que el vencimiento se aplicaba igualmente a la copia ilícita (*contrefaçon*) u otro delito cualquiera [de acción pública o civil, no de sangre]”, el magistrado decidió abrir una investigación para conocer el calado real de los actos delictivos de Gautrot. Para ello y debido a que “el Tribunal no tenía los elementos necesarios para determinar el montante”, consideró “indispensable” [sic] nombrar una comisión a tal efecto conducida por M. Boquillon, bibliotecario del Conservatorio de Artes y Oficios de París y que, recordaremos, había actuado en otra causa meses antes como testigo de cargo⁴³⁶, es decir, a favor de las tesis del valón, lo cual resulta bastante chocante y parcial por parte del juez. (Anteriormente y como igualmente se retendrá, ese técnico también fue contratado en 1847 para un peritaje que resultó beneficioso al empresario valón). Los otros dos entendidos iban a ser MM. Verre y Richardière, “expertos, ayuda-contables (*teneur de livres*)” que, junto con Boquillon, fueron

⁴³³ Adolphe Sax sostenía que Gautrot no hacía otra cosa que copiar y plagiar sus instrumentos, amén de intentar anular las patentes que los protegían. Además, el inventor belga seguía defendiendo a ultranza las saxotrombas destacando sus nuevos sonidos a partir de proporciones tubulares diferentes, su comportamiento de familia, las nuevas disposiciones y su aplicación a instrumentos ya existentes. Vid. *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 1-4.

⁴³⁴ M. Dubarle había sido anteriormente uno de los magistrados de instrucción –al menos desde 1843- del Juzgado de guardia (*Petit parquet*) de primera instancia de París y miembro del Consejo general del departamento de *Seine-et-Marne*. Vid. *Almanach Royal et National pour 1843*. París, 1843, 873 y *Almanach Royal et National pour 1845*. París, 1845, 620. Además, fue previamente abogado de la Corte real de París en 1830. Vid. *Revue encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts*, tomo 45. París, 1830, 171. Como autor, publicó (1829) una historia de la Universidad de París donde resaltaba en el prefacio del libro el “homenaje público y honorable que uno de los príncipes de la familia real ha rendido [a la Universidad]”, pues su alteza había confiado la educación de sus hijos a esta institución. Vid. DUBARLE, E.: *Histoire de l’Université de Paris*. París, [segunda ed.] 1844, xi-x.

⁴³⁵ Como recordaremos, el artículo 40 penalizaba con un correctivo que podía ir desde 100fr hasta 2.000fr por un delito de plagio (*contrefaçon*), ya sea a partir de la copia ilícita o mediante el empleo de medios protegidos. El ítem 49 decía que “los objetos confiscados serían devueltos (*seront remis*) al propietario de la patente, sin menoscabo de [otras y] más amplias compensaciones económicas por los daños causados (*de plus amples dommages-intérêt*) y la divulgación en prensa (*l’affiche*) del juicio, si ha lugar”. Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁴³⁶ Vid. *M. Rivet contre M. Sax: tribunal de police correctionnelle: 6e chambre: audience du 27 mars 1856: présidence de M. Dubarle*. París, [Imprimerie de M^me V[euv]e Dondey-Dupré,] 1856, 38-42.

conminados “a cotejar, tanto los libros incautados, así como otros registros, memorias, correspondencia, facturas, inventarios y aquellos documentos de la *maison* Gautrot” que fueran necesarios para completar el informe. El togado justificó estas pesquisas por la complejidad del caso, “compuesto de una serie de actos que se reproducen y encadenan; (...) que se perpetúan y renuevan a cada instante” y que, por tanto, constituían evidentemente un delito continuado; con el agravante de que, además, Gautrot era “fabricante y marchante a la vez”, es decir, que no solo los producía indebidamente, sino que también los vendía⁴³⁷.

Por todas esas razones, el árbitro judicial dictaminó que la exploración para calcular la suma de los daños y perjuicios tendrían un punto de partida temprano (1 de octubre de 1845), anterior –en 12 días- a la fecha de la concesión de la patente de la saxotromba. Además y mientras se realizaba la incómoda auditoría para Gautrot, el magistrado iba a fijar una provisión de 50.000fr –una cantidad considerable⁴³⁸- a favor del constructor belga apoyándose en el artículo 188 del citado compendio legal⁴³⁹. Este tipo de medidas pre-resolutivas –otro aspecto interesante y polémico de estos enfrentamientos- eran muy cuestionadas y “solo debían ser aplicadas en circunstancias excepcionales y con una gran circunspección” por lo lesivas que podrían ser en caso de que el magistrado se equivocara y finalmente se demostrara la inocencia de la parte acusada. De cualquier modo, como decimos, el mediador consideró aquella coyuntura tan grave que admitía su aplicación.

Aunque el fallo fue quizá más negativo de lo que podía haber pensado Gautrot, le quedaba, evidentemente, ejercer su derecho de apelación, subiendo a un grado más alto de jurisdicción. Pero, previamente a aquel asalto, el inventor del Marais había conseguido que se celebrase un vista preliminar –*une audience spéciale statuer sur la question de provision*-, apuntaban Pataille y Huget- para autorizar o no el espinoso asunto económico previo; y que, para complicar aun más las cosas, consiguió ganar. A partir de las réplicas de M. Marie para el recurrente y M. Allou para Sax; y las conclusiones del abogado general Barbier –que desgraciadamente las fuentes no recogen⁴⁴⁰-, la Corte, en audiencia del 13 de agosto de 1856, hizo pagar los gastos del juicio al belga y, lo que era mucho peor para este último, redimía a Gautrot de los 50.000fr.

La situación se niveló o, más bien, el encausado ganaba tiempo y conseguía que Adolphe Sax se quedara momentáneamente sin ese depósito de liquidez que podría haber aliviado en parte sus acuciantes problemas económicos. En cualquier caso, la apelación de Gautrot seguía su curso y ambos empresarios se iban a enfrentar por primera vez una instancia judicial penal superior, es decir, la *Chambre des appels de police*

⁴³⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 232-235.

⁴³⁸ Si echamos un vistazo a cuál era el nivel de vida aquel año, ese dinero representaba el sueldo de 20 meses de trabajo de un diputado, 50 becas anuales para estudiar en el Conservatorio, más de 7 años de mantenimiento de 150 niños en una escuela religiosa inglesa en París, casi 40 paquetes de tasas, derechos a examen y expedición del título de medicina, o 250 pensiones para un matrimonio de personas ciegas a cargo de un hijo. Vid. *Galignani's*, op. cit., 1856, 61, 106, 120, 125-126 y 135.

⁴³⁹ Ese punto del Código de instrucción penal facultaba al juez a establecer (*accorder*), si ha lugar (*s'il y échet*), un apresto económico a favor del damnificado. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code d'instruction criminelle expliqué]. París, 1836, 96.

⁴⁴⁰ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 235-236.

correctionnelle del Tribunal imperial de París, recuperando para ello a M. Dufaure⁴⁴¹, mientras que Gautrot seguía encomendado a M. Marie. Nuevamente, los dos ex-ministros se iban a enfrentar, representando los intereses de sus clientes en varias y densas audiencias que se prolongaron hasta febrero del año siguiente (20 y 27 de diciembre de 1856; 9, 17, 23 y 24 de enero de 1857; 6 de febrero de 1857)⁴⁴². Y, otra vez, la estrategia de la parte demandada se centró en querer retomar el debate de la autenticidad y validez de las patentes del valón (vacuidad de los documentos, ausencia de novedad y divulgación anterior) bajo la perspectiva interpretativa de la jurisdicción penal en la que en ese momento se encontraban; ya que –recordaremos- aquellos procesos que condujeron hasta el juicio de Rouen de 1854 se hicieron por la vía civil ordinaria.

M. Marie quería acogerse a los artículo 46 y 48 de la ley de 1844 que, básicamente, permitían que ese foro punitivo debatiese cuestiones sobre la nulidad o pérdida de los documentos en cuestión y aquellas relativas a la propiedad de ideas (*questions relatives à la propriété dudit brevet*), amén de anular los embargos basándose en matices secundarios sobre plazos y distancias⁴⁴³. Paralelamente, la prensa musical amplificaba este truculento pugilato judicial publicaba los fallos y apelaciones de las audiencias más importantes de 1856 y 1857⁴⁴⁴.

Todos estos densos ardidés jurídicos –y otros aforismos que invocaba M. Marie (“reus [in] excipiendo fit actor”⁴⁴⁵) para que Gautrot pudiera eludir su culpa y prolongar los procesos judiciales- no consiguieron convencer al juez (M. Zangiacomi⁴⁴⁶) para que, en su fallo del 28 de febrero de 1857, reabriera la disputa sobre la legitimidad de las patentes en liza. El argumento base del togado para bloquear ese deseo fue que se daban las condiciones para aplicar el artículo 1351 del Código civil, es decir, el de la autoridad de la cosa juzgada (*l'autorité de la chose jugée*) o, en latín, *res iudicata*. Esta disposición tenía un doble efecto, por una parte, de conformidad respecto a una sentencia previa –ligaba a las partes y tribunales previos en ese punto- y, por otra, impeditivo para abrir una nueva vía de confrontación sobre el mismo objeto de litigio. No obstante, era imprescindible que se diesen tres condiciones a la vez, a saber, que el objeto fuera el mismo, que estuviera fundado sobre la misma causa y que la demanda hubiera sido protagonizada por las mismas partes (*Il faut que la chose demandée soit la même; que la demande soit fondée sur la même cause; que la demande soit entre les mêmes parties, et formée par elles et contre elles en la même qualité*). Evidentemente, el uso de esta doctrina era –y sigue siendo- muy complejo, pues su aparentemente impermeable

⁴⁴¹ El número 49 de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* se hacía eco de la noticia comentando que “los alegatos (*plaidoiries*) en los asuntos de falsificación (*contrefaçon*) de los instrumentos Sax comenzaron ayer en la Corte imperial”. Vid. *RGMP*, 7 de diciembre de 1856, 394.

⁴⁴² Vid. Id., 5 de abril de 1857, 115-118.

⁴⁴³ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁴⁴⁴ Vid. *RGMP*, 8 de marzo de 1857, 78 e id., 15 de marzo de 1857, 84.

⁴⁴⁵ Esta expresión se utiliza en una situación donde, básicamente, la carga probatoria se traslada del querellante al acusado y este, que puede alegar un hecho justificativo o una excusa, no está obligado a probarlos de una manera precisa, ya que es suficiente la posibilidad de la existencia de un hecho alegado para motivar su absolución. Cf., entre otras fuentes doctrinales de la época, DE VICENTE Y CARAVANTES, J.: *Tratado histórico, crítico filosófico de los procedimientos judiciales en materia civil, según la Nueva Ley de Enjuiciamiento, con sus correspondientes formularios*, tomo 2. Madrid, 1856, 139.

⁴⁴⁶ M. Zangiacomi era el presidente de la sala penal de apelaciones (*Chambre des appels de police correctionnelle*) y M. Roussel era el abogado general durante ese año de 1857. Vid. *Almanach Impérial pour 1857*. París, 1857, 429-430.

delimitación no fue suficiente para resolver una casuística creciente y sus problemas de interpretación derivados⁴⁴⁷.

Asimismo, tampoco tienen desperdicio las conclusiones a las que llegó en una audiencia previa (6 de febrero de 1857) el abogado general, M. Roussel⁴⁴⁸, es decir, el representante de la Administración, pues fueron totalmente favorables a las tesis del inventor del saxofón. Entre otros corolarios, este mediador reconocía que “los artículos 30 y 32 [de la ley de 1844] ofrecían a los falsificadores facilidades maravillosas [sic] para prolongar casi indefinidamente los debates”. También apuntaba que el precepto 42 solo permitía castigar al infractor con una única pena que no podía exceder de 2.000fr por el conjunto de los delitos, aunque el daño causado fuera mucho mayor. Igualmente, dijo que Adolphe Sax había pasado numerosas calamidades y sus productos estaban amenazados por una competencia desleal⁴⁴⁹. Además, el jurisconsulto recordó los méritos curriculares del belga entre los que destacaba haber sido seleccionado por el Ejército para mejorar la música militar gala. Acompañando este honor, leyó una carta de Rumigny –al que le quedaban tres años de vida- en la que el antiguo general de Luis-Felipe manifestaba haber sabido reconocer al constructor valón como un potencial (“un joven fabricante de reputación naciente”) cuando se trasladó a Francia. Por último, el intercesor jurídico dejó nuevamente explícito la existencia de una coalición difamatoria que tenía como uno de los principales cabecillas a Gautrot –del que recordaba haber intentado patrocinar a Rivet para que levantara un nuevo juicio en contra del dinantés-, añadiendo igualmente que el del Marais poseía los medios para falsificar y copiar ilegalmente a gran escala (*Chez M. Gautrot, au contraire, la contrefaçon s'exerce en grand*). Finalmente, sumó su percepción personal a su alegato diciendo que la actitud de Gautrot era “una acción malvada, [auspiciada en] una coalición dirigida, con una obstinación sin igual, contra un inventor pleno de mérito”. Añadía, además, que aquel empresario pretendía “refugiarse en la prescripción y así encontrar la impunidad”. Por tanto, instaba al juez a que en el apartado de daños y perjuicios le castigara con una multa ejemplar a la altura de un delito tan “audaz, perseverante y continuo”⁴⁵⁰.

Sin embargo, los esfuerzos del abogado y ex-ministro de la Segunda República francesa habían servido para que el juez Zangiacomini siguiera considerando innecesaria la decisión de adelantar a modo de provisión los 50.000fr al constructor belga hasta que

⁴⁴⁷ Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code d'instruction civil expliqué]. París, 1863, 448-450.

⁴⁴⁸ Desgraciadamente, no hemos encontrado una biografía de este letrado para inferir sus convicciones personales y políticas, pero sí sabemos que contaba con 27 años de servicio y que el Emperador le concedería la Ld'H en 1861 –vid. *Bulletin des lois de l'Empire Français*, tomo 16. París, 1861, 293-. Igualmente, le hemos encontrado entre los miembros del departamento del Sena que se adhirieron a una fundación o caja social de préstamos para familias de obreros con el nombre del príncipe imperial. Vid. *Société du Prince Impérial. Prêts de l'enfance au travail*. París, 1866, 307.

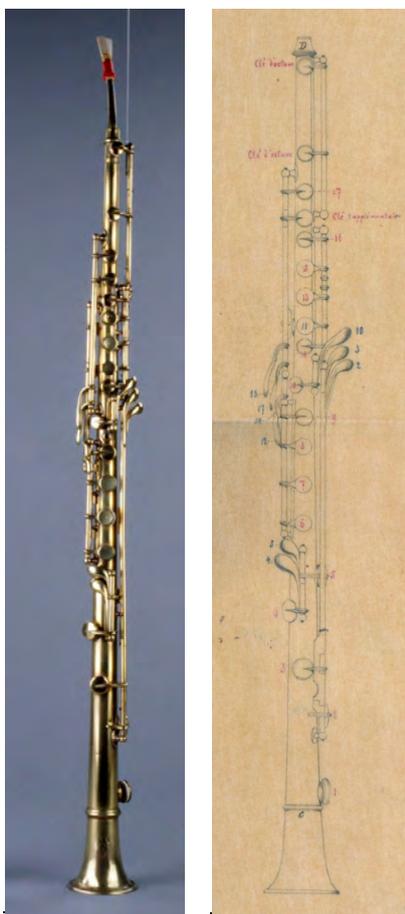
⁴⁴⁹ Gautrot y Adolphe Sax debieron estar también posteriormente enzarzados en denuncias y arbitrajes económicos en los que tuvo que mediar el Tribunal de Comercio de París. Según un *factum* del 8 de noviembre de 1862 que emanaba de ese foro, el inventor de Dinant se defendía de acusaciones de competencia desleal y hacía valer el peso de la ley y sus patentes ante sus contrincantes. Además de algún insulto hacia ellos (“impotentes y envidiosos”), el belga señalaba al del Marais como el jefe de la coalición de constructores que estaban intentando arruinarle y sortear sus derechos de propiedad, adjuntando como prueba una presunta carta fechada el 10 de junio de 1852 en la que Gautrot apremiaba *à tous mes confrères* a que asistieran a una reunión en su casa a fin de coordinarse y batallar mejor (*conviendra dans nos intérêts communs*). Vid. *Tribunal de commerce de Paris. Audience du 8 novembre 1862. Concurrence déloyale. Sax contre Gautrot*. París, [Imp. de N. Chaix,] 1862, 2-5.

⁴⁵⁰ Vid. *RGMP*, 5 de abril de 1857, 115-118.

concluyeran las pesquisas que había ordenado la sentencia del 12 de junio de 1856. En verdad, esta decisión suponía un éxito para Gautrot que conseguía dilatar su correctivo mientras Adolphe Sax se erosionaba económica y empresarialmente: tan solo quedaban –*a priori*– tres años para que sus principales patentes (el saxofón y las saxotrombas) pasaran a dominio público.

La batalla judicial se enquistaba y el constructor valón no cejaba en su empeño de perseguir a Gautrot. Además, el dinantés se enfrentaba a un nuevo elemento que su enemigo había introducido en el mercado y que, según las fuentes más autorizadas de la época y otros autores más recientes⁴⁵¹, atacaba directamente al saxofón. El propio Pontécoulant (1861) comentaba a propósito de las invenciones más significativas que habían tenido lugar en esa época que el marchante del Marais quería “contrarrestar (*contrebalancer*) la aceptación y boga (*le succès et la vogue*)” de este último instrumento con una “grosera copia (*grossière imitation*)” a la que llamó *sarrusophone*⁴⁵² (vid. Figura 165).

FIGURA 165: Sarrusofón soprano Gautrot-Marquet fabricado en la segunda mitad del siglo XIX – izquierda- y diseño de la patente (1865) donde se hace referencia a este ejemplar –derecha-.



FUENTE: Ejemplar perteneciente a la colección del FR-Paris-MM y Patente de invención [nº 67433] de Pierre-Louis Gautrot del 20 de mayo de 1865 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a la familia de los sarrusofones (*pour perfectionnements apportés à la famille des sarrusophones*)”, s.p. [12] (INPI).

⁴⁵¹ Vid. WATERHOUSE, W.: “Gautrot-Aîné, first of the moderns”, op. cit., 126 y MONTAGU, J.: *The world of romantic & modern musical instruments*. Londres, 1981, 60.

⁴⁵² Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2. París, 1861, 513.

Aunque ya hemos introducido a este advenedizo en otras partes de nuestra investigación⁴⁵³, no está demás volver a recordar que esta nueva herramienta fue protegida el 9 de junio de 1856 de forma ambivalente como individuo y familia, una de las ideas capitales de Adolphe Sax para las saxotrombas y saxofones. Además, Gautrot aseguraba que con el concurso de toda la camada se podría ocupar el ámbito de la orquesta (*une famille d'instruments qui pousse en elle seule renfermer toute l'étendue d'un Orchestre lyrique*), un planteamiento que, según él, no había funcionado antes con los metales (*pour les instruments à embouchure les ressources étaient trop restreintes*)⁴⁵⁴. Y, aunque también decía que su digitación era muy parecida a la del clarinete (*presque semblable à celui de la Clarinette*), evidentemente, percibimos la ‘presencia’ de su rival valón en el documento.

Por otro lado y desde el punto de vista económico, no sabemos cuánto costaba el instrumento en aquellos primeros años de existencia. El catálogo de Gautrot más antiguo que hemos encontrado a partir de la patente lo custodia la BnF y podríamos datarlo en torno a 1858-59, pero no recoge el valor de mercado, tan solo grabados de los utensilios musicales y sus talleres. Existe otro ejemplar –también de 1859 o 1860, aunque en su portada diga que 1858- en la BHVP con varias figuras interesantes de aerófonos de latón, pero sin ningún sarrusofón⁴⁵⁵. Hay que ascender hasta 1865, cuando presumiblemente estaba vigente y ‘prevalecía’ la segunda de sus patentes sobre el instrumento, es decir, la del 20 de mayo de 1865⁴⁵⁶. Esa publicidad es la prueba de que un sarrusofón soprano costaba 160fr⁴⁵⁷, es decir, 40fr menos que un saxofón del mismo tamaño⁴⁵⁸, lo cual significaba bastante ahorro. Aunque este aspecto lo desarrollaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo y el salto de 8 años que hemos dado hasta encontrar una referencia resulte ‘arriesgada’, baste decir, por el momento, que el sarrusofón supuso otro punto de tensión entre ambos empresarios. Además, conociendo el beligerante espíritu del constructor belga, no nos debería sorprender que lo fuera a utilizar para atacar a su enemigo, lance que pronto aparecerá en nuestro discurso.

Retomando el eje judicial del presente capítulo, recordaremos que el juez M. Zangiacomì no permitió en la causa del 28 de febrero de 1857 reabrir la disputa sobre la legitimidad de las patentes de Adolphe Sax. Sin embargo, los argumentos del representante de Gautrot (M. Marie) habían servido para que el enjuiciador siguiera congelando cualquier provisión económica al constructor de Dinant hasta que se resolviera la causa. Por otro lado, el director de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* recibió algunas quejas de otros fabricantes, presuntamente relacionados con el caso⁴⁵⁹. No se especifica el contenido de esos descontentos, pero es muy posible que estuvieran

⁴⁵³ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 141-143 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 286-287, 304 y 314-315.

⁴⁵⁴ Vid. Patente de invención [n° 28034] de Pierre-Louis Gautrot del 9 de junio de 1856 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado sarrusofón (*pour un instrument de musique dit: Sarrusophone*)”, s.p. [1-2] (INPI).

⁴⁵⁵ Vid. *Manufacture d'instruments de musique Gautrot aîné. 60, Rue St Louis (Marais). Paris. Succursale à Château-Thierry (Aisne). Album & Catalogue. 1858*. París, s.d. [1859 o 1860], s.p. [5-31].

⁴⁵⁶ Vid. Patente de invención [n° 67433] de Pierre-Louis Gautrot del 20 de mayo de 1865 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a la familia de los sarrusofones (*pour perfectionnements apportés à la famille des sarrusophones*)”, s.p. [1-4] (INPI).

⁴⁵⁷ Vid. *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné. À Paris, rue Saint-Louis (Marais, 60) et À Château-Thierry (Aisne)*. [“80 rue Turenne”, en manuscrito]. París, [Imprimerie Édouard Blot,] 1865, 8.

⁴⁵⁸ Vid. *RGMP*, 27 de marzo de 1864, 104.

⁴⁵⁹ Vid. *Id.*, 22 de marzo de 1857, 94.

motivados por el supuesto trato de favor que recibía el valón por parte del semanario. Y, asimismo, se intuye que esa influyente publicación era un medio y altavoz por el cual el belga lanzaba advertencias implícitas a los otros industriales para que no copiaran ilícitamente sus ideas. El responsable de la revista aducía que su rotativo solamente estaba siguiendo el pleito que sostenían el dinantés y su contrincante.

Siguiendo su estrategia de desgaste y dilatación sumarial, el marchante del distrito del Marais y su nuevo abogado, M. Achille Morin, fundamentaron un recurso de casación –la primera vez que ascendemos hasta aquí por vía penal⁴⁶⁰– en base a cuatro tesis (*moyens*) –la inicial y la cuarta dobles⁴⁶¹–. El alegato de Gautrot, amparado en diversas fuentes doctrinales⁴⁶² pretendía demostrar que su negocio había soportado varias injusticias e irregularidades procesales y que sus derechos jurídicos habían sido vulnerados. Además, volvía a insistir en que tenía razón para debatir y cuestionar la forma y sustancia de las patentes de invención de su enemigo en el seno de un Tribunal penal (*correctionnel*)⁴⁶³. Sin embargo, a partir de las conclusiones de M. el abogado general Guyho y la deliberación de la cámara del Consejo, el juez, M. Laplagne-Barris, acabó desestimando el 8 de agosto de 1857 casi todos los recursos del inventor del sarrusofón⁴⁶⁴. Sin entrar en cada una de estas explicaciones y su opaca combinatoria, podemos convenir como la más importante que el magistrado consideró a los tribunales civiles como la principal curia de discusión para las acciones de revocación y pérdida de patentes de invención. El artículo 34 de la ubicua ley de 1844 así lo hacía constar explícitamente, aunque, reconocía, el ítem 46 recogiese que también podía hacerse por el cauce persecutorio⁴⁶⁵. Pero, como el asunto ya había sido arbitrado por la otra vía paralela –refiriéndose a la que concluyó en Rouen (1854)- y el contenido, los actores y la calidad de estos eran los mismos, no había lugar para la queja de Gautrot.

No obstante y para enredar aun más el asunto, la defensa de Adolphe Sax (M. Paul Fabre⁴⁶⁶) no logró evitar que Gautrot obtuviera una victoria parcial. La argumentación de la primera parte de la cuarta tesis a la que hacemos referencia en el párrafo anterior,

⁴⁶⁰ Como ya hemos apuntado antes, al ir por la senda persecutoria, no era necesario pasar por ningún filtro previo, como lo fue en la civil la sala las peticiones o *chambre des requêtes*.

⁴⁶¹ El propio Gautrot seguía alimentando el ‘serial’ en prensa –seguramente para pregonar que no se rendía– y escribió a la revista diciendo que había recurrido (*s’est pourvu en cassation*), aunque más bien se tratara de una huida hacia delante. Vid. *RGMP*, 12 de abril de 1857, 125.

⁴⁶² La ley del 5 de julio de 1844, el Código Napoleón –o Código civil-, el Código de instrucción penal y la ley del 20 de abril de 1810 –o de la Organización del orden judicial y administración de la justicia (*Loi du 20 avril 1810, sur l’Organisation de l’Ordre judiciaire et l’Administration de la Justice*)–.

⁴⁶³ Cf. *Mémoire pour M. Gautrot aîné contre M. Sax: cour de cassation: chambre criminelle*. París, [Imprimerie de J. Claye,] 1857, 4-17.

⁴⁶⁴ Supuesta violación del artículo 46 de la ley del 5 de julio de 1844 y del artículo 1351 del Código Napoleón; id. de los artículos 1, 5, 6 y 40 de la ley del 5 de julio de 1844; id. del artículo 7 de la ley del 20 de abril de 1810 y de los artículos 30 y 31 de la ley del 5 de julio de 1844; falsa interpretación del artículo 42 de la ley del 5 de julio de 1844 y violación de los artículos 182 y 183 del Código de instrucción penal y del artículo 7 de la ley del 20 de abril de 1810. Cf. DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale*, op. cit., 1857, 408-410.

⁴⁶⁵ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁴⁶⁶ Gracias a la dedicatoria de uno de sus antiguos secretarios, sabemos que Paul Fabre fue abogado general de la Corte de casación –en la que trabajaba desde al menos 1844-, antiguo presidente de la orden de los abogados del Consejo de Estado y de la propia Corte de casación. Vid. GALOPIN, A.: *Des voituriers par terre, par eau et par chemin de fer ou Traité théorique et pratique des transports*. París, 1866, 5 y *Almanach Royal et National pour 1844*. París, 1844, 997. También tenemos conocimiento de que estuvo involucrado en proyectos de enorme envergadura, como ser parte del consejo jurídico de la construcción del Canal de Suez. Vid. DESPLACES, E.: *Le canal de Suez, épisode de l’histoire du XIXe siècle*. París, 1858, 280.

convenció a la audiencia de que se habían deformado (*méconnu*) el sentido del término *délit successif* y violado los artículos 637 y 638 del Código de instrucción penal que, como recordaremos, se referían a la prescripción de los delitos en tres años. El juez reconoció que, aunque “varios delitos han sido cometidos por el mismo individuo, cada uno de ellos estaba regido por una prescripción distinta” y que “la fabricación más o menos considerable de objetos falsificados (*contrefaits*) no podían ser considerados (*prise*) en conjunto y reducidos a un único delito”⁴⁶⁷. Por ello, se anuló el fallo del 28 de febrero de 1857 en este sentido y se reenviaba a las partes a la Corte imperial de Rouen, sala penal (*correctionnelle*)⁴⁶⁸.

Nuevamente, el marchante de Marais ganaba tiempo y postergaba su castigo mientras los documentos de Adolphe Sax expiraban. La vista definitiva en Rouen tardaría en celebrarse más de 10 meses (24 de junio de 1858) y hasta los propios autores de las fuentes bibliográficas que solemos citar (J. Pataille y A. Huguet) se sorprendían de la longevidad y vicisitudes de tales enfrentamientos⁴⁶⁹. Durante ese último periodo de tiempo, los dos constructores aprovecharon la prensa y otros medios para lanzarse públicamente numerosas acusaciones. Un *factum* de Gautrot sin fecha, pero con la anotación de “1858” en lápiz es muy ilustrativo para nosotros porque el constructor francés analizaba la patente de la saxotromba de 1845. Sin entrar en demasiados detalles técnicos, el del Marais concluía que el inventor de Dinant no dijo nada explícitamente de pistones paralelos a la campana, pero que, en todo caso y tomando como referencia los sketches, esta disposición existía en instrumentos con esa forma antes de esa última fecha, como por ejemplo los *clavicors* que databan de 1838 y los bugles alemanes. Además, decía que algunas mejoras no tenían sentido –por ejemplo, la de la misma digitación para los miembros de la familia-, que existían incongruencias –*Il est impossible, avec ce système de donner assez de longueur aux pistons pour pouvoir changer de ton sur l'instruments ainsi désigné*- cuando se empleaban los tonos (o fragmentos de tubería) que el belga proponía y que había zonas en el texto que era “imposible saber en qué consistían”. Por supuesto, no le pasó desapercibido que ese documento era una especie de resucitación de parte de la patente de 1843 y que había quedado obsoleta cinco años después⁴⁷⁰. De la otra parte, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* reprodujo parcialmente una carta del valón que, a su vez, había remitido al redactor jefe del periódico *Le Constitutionnel*. En ella, le pedía que corrigiera determinadas “inexactitudes” publicadas en aquel rotativo respecto a él y a los juicios que estaba manteniendo para poder defenderse de un número elevado de falsificadores que actuaban colegiada y maliciosamente (*la plus indigne des coalitions*). El inventor del saxofón resaltaba que la intención de sus adversarios era prolongar la causa y desgastarlo, dando salida a numerosos prospectos comerciales con instrumentos ilegales, y haciendo que se creara una campaña de opinión pública en su contra. No obstante, el constructor dinantés se

⁴⁶⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 267.

⁴⁶⁸ Los rotativos se hacían eco de la noticia y resumían que “La Corte de casación acababa de pronunciarse en relación al juicio que mantienen Adolphe Sax y Gautrot. El Tribunal ha desestimado todos los recursos (*moyens*) que había interpuesto Gautrot contra la validez de las patentes de Sax, pero admitía la protesta sobre la prescripción. (...). El juicio se encontraba ahora en manos de la Corte de Rouen”. Vid. *RGMP*, 6 de septiembre de 1857, 295 y *Le Ménestrel*, 13 de septiembre de 1857, 4.

⁴⁶⁹ “No creemos que ninguna otra patente haya dado lugar, entre las mismas partes, a tal cantidad de decisiones judiciales como las de Sax. Hace 13 años que la lucha comenzó entre él y diversos fabricantes, a la cabeza de los cuales estaba Gautrot”. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 5, 1859, 34.

⁴⁷⁰ Vid. *Explication des perfectionnements faisant le véritable objet du brevet pris par Monsieur Sax, le 13 octobre 1845*. París, [Impr. Madame Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1858], 6-13.

consideraba ya vencedor porque, aunque la Corte de casación dio parcialmente la razón a Gautrot, le reconocían judicialmente víctima de una *contrefaçon* sobre la que el foro jurídico de Rouen debía determinar solamente los detalles temporales. Al acabar, daba las gracias (*nous sommes heureux de le déclarer ici*) a otros industriales que, a partir del fallo de 1854, reconocieron sus derechos (“se sont hâtes de reconnaître honorablement des droits qu’il n’est plus donné à la bonne foi de contester”)⁴⁷¹.

La reacción del constructor del barrio del Marais no se hizo esperar y remitió al mismo diario musical (*RGMP*) un primer comunicado que debió ser tan abultado que no le dejaron publicarlo⁴⁷². Por tanto, escribió una segunda epístola más acotada el 28 de octubre de 1857 que, esta vez sí, tuvo hueco en el rotativo⁴⁷³. En ella acusaba al inventor del saxofón de querer desviar (*égarer*) la atención de la opinión pública y preparar en su favor los debates que iban a tener lugar próximamente en el Tribunal de Rouen. Además, Gautrot reclamaba un trato de igualdad por parte de los medios, pues consideraba que *Le Constitutionnel* y la propia *Revue et Gazette Musicale de Paris* estaban a favor del constructor valón. Por último, lanzaba un ataque directo a los saxhorns sobre los que encontraba numerosas contradicciones. Una de las más graves provenía de una de las obras de los incondicionales (*panégyriste*) [sic] del constructor belga (Kastner) –*Manuel général de musique militaire*–, queriendo mostrar así la falsa acepción que recibieron esos instrumentos. Gautrot expuso que la obra del autor de Estrasburgo recogía y explicaba que Adolphe Sax realizó sus perfeccionamientos sobre los corrientes y habituales bugles, y que posteriormente les dio ese ficticio sobrenombre. Y acababa recriminándole que era “precisamente por medio de este subterfugio [sic], a menudo repetido, que M. Sax ha hecho creer al público que él era el inventor de toda una familia de instrumentos que habían revolucionado las músicas militares”⁴⁷⁴.

Sin embargo y muy probablemente lesionando esa igualdad que reclamaba Gautrot, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* publicó en el mismo número 44 del 1 de noviembre de 1857 un artículo-reseña de casi tres páginas enteras –una de las cuales

⁴⁷¹ Vid. *RGMP*, 11 de octubre de 1857, 335 Asimismo, la fuente también se disculpaba por no poder adjuntar por falta de espacio aquellas muestras de apoyo de personalidades relevantes y los fallos judiciales anteriores; o, quizá, prefería no hacer más flagrante su parcialidad.

⁴⁷² “Hemos recibido de M. Gautrot, *par ministère d’huissier*, una respuesta a la carta de M. Sax publicada en nuestro número del 11 de octubre [de 1857] sobre la que recortamos diversos contenidos (*réponse traitant de faits retranchés par nous*). Esta declaración [de Gautrot], que trataba al respecto de estos hechos, también se extiende más de lo que se nos permite en el derecho a réplica (*excédant, pour les autres, l’étendue accordé par la loi au droit de réponse*), por lo que nos abstenemos de reproducirla”. Vid. Id., 25 de octubre de 1857, 351.

⁴⁷³ “M. Gautrot nos reenvía su respuesta modificada según nuestras observaciones por lo que no encontramos ningún impedimento en darle la publicidad que reclama (*nous ne faisons nulle difficulté de lui accorder la publicité qu’il réclame*)”. Vid. Id., 1 de noviembre de 1857, 359.

⁴⁷⁴ A propósito del tema, el propio Adolphe Sax iba a salir en defensa de sus instrumentos durante el venidero juicio, volviendo a reiterar la originalidad de sus ideas. Sustancialmente para nosotros y en lo relativo a la saxotromba, el de Bélgica hizo una suerte de esquema por el que su utensilio de música “tenía por objeto: 1-a un instrumento nuevo, con proporciones nuevas, timbre nuevo [idea que resaltaba especialmente], 1-b la familia de este instrumento; 2-a La forma y las disposiciones nuevas de este instrumento, 2-b La aplicación de esta forma y [su] distribución (*dispositions*) a los [instrumentos] ya existentes: trompetas, trombones y cornetas”. Asimismo, recordaba en su declaración testimonios de personas influyentes (Weber, Arban, Klosé) que ya intervinieron en una de las vistas anteriores –27 de marzo de 1856– apoyando su alegato y otras tantas pruebas (*pièces justificatives*) en la que se acreditaba su valía (documentos, premios y otras declaraciones de aliento). Vid. *Cour Impériale de Rouen. Faits et documents relatifs au procès entre M. Sax et M. Gautrot. Réponse par M. Sax aux notes fournies par M. Gautrot*. París, [Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie,] 1858, 4-15, 45-56 y 94-190.

ocupaba la mitad de la portada- que llevaba el sugerente título de *La propriété intellectuelle au point de vue de la moral et du progrès*⁴⁷⁵. El redactor del comentario, con un lenguaje evidentemente periodístico e hiperbólico, expresaba, que “nuestro confrère [refiriéndose al autor del ensayo] y colaborador argumenta (*invoque*) en apoyo de sus tesis una batería de argumentos que pasan a ser axiomas”. Esta pequeña obra, que debió ser un folleto (*brochure*) de poca extensión, tuvo como autor a Oscar Comettant y, curiosamente, estaba dedicada a Adolphe Sax, quien, como recordaremos, iba a ser destinatario tres años más tarde una hagiografía a la que nos solemos referir con cautela en este trabajo (*Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*). Aunque evidentemente los razonamientos de aquel ensayista no señalaban directamente al constructor valón, sino más bien tenían un tono general, el punto de referencia e inspiración era indudablemente el inventor de Wallonia. Desde la presunta vulnerabilidad de la situación como creador, hasta el tedio y parsimonia de la justicia civil para determinar la legitimidad de unas ideas, Comettant enarbolaba toda una retahíla de consideraciones que parecen ser un calco de lo que le estaba ocurriendo a Sax, incluidas conspiraciones y “espías que seguían sus movimientos”. Además, citó fuentes de Jobard (director del Museo de la Industria de Bruselas) y Boquillon (Bibliotecario del Conservatorio de las Artes y Oficios de París), otros dos apoyos que tuvo el valón en el pasado y que ya han salido en nuestra redacción. Todo esto demuestra que un velado tejido institucional, divulgativo y mediático permeaba el fondo de todos estos procesos para intentar moldear una opinión pública y presionar a la Administración e instituciones.

Volviendo a los juicios y fuera del cruce de declaraciones entre los dos constructores, el nuevo Tribunal (Rouen, pero –huelga recordar- sala de lo penal) debía, básicamente, decidir sobre un tema espinoso y abstracto como el calado de aquellos daños e intereses debidos a Adolphe Sax. M. Forestier presidía la cámara y MM. Deschamp y Chassan representaban a las partes en liza, entre las que volvería a opinar M. Jolibois como primer abogado general. Lo más sustancioso de la crónica del enfrentamiento –que recogía hechos de la batalla de bandas en el Campo de Marte en 1845- fue que el constructor valón rebajó sus pretensiones persecutorias. Como recordaremos, el dinantés quiso que la fecha de comienzo de las pesquisas fuera el 1 de octubre de 1845, lo cual fue avalado por la audiencia del 12 de junio de 1856. Pero, las circunstancias en las que se encontraba –desgaste económico y empresarial, congelación de cualquier posibilidad de provisión transitoria y que el Tribunal de casación había dado mayormente la razón a Gautrot en el asunto de la prescripción trienal- le obligaron ceder terreno y consintiera que el punto de partida fuera fijado el 25 de mayo de 1852, es decir, tres años exactos desde que se produjo la confiscación a Gautrot en la Exposición Internacional francesa de 1855 y en sus talleres. Potencialmente, esta cesión desbloqueaba la situación y acataba los manidos artículos 637 y 638 del Código de instrucción penal. Mas, también en esa vista, el constructor belga añadía una reivindicación y reclamaba que las pesquisas finalizasen el día en el que se fallaba la presente causa, es decir, 24 de junio de 1858. Aquella pretensión –que finalmente la Corte le concedió- nacía motivada como una especie de nueva demanda y (técnicamente) no entraba en contradicción con la caducidad trienal por tratarse de un delito reciente –entendemos, posterior al 25 de mayo de 1855- a partir de pruebas y hechos no tenidos en cuenta antes. Sin embargo, como podemos imaginar, esta última rogativa también iba a ser uno de los resquicios que Gautrot aprovecharía para dar otra vuelta de tuerca a la situación y elevar un nuevo recurso de casación.

⁴⁷⁵ Vid. *RGMP*, 1 de noviembre de 1857, 353-355.

Sin entrar en los pormenores del siguiente juicio, que mayormente derivan a detalles procesales que se escapan a nuestro interés, la Corte de casación (sala penal) admitió a trámite una de las cuatro protestas que había interpuesto el marchante del Marais y su nuevo abogado, M. Rendu⁴⁷⁶. Apoyándose en la una supuesta violación de los artículos 182, 183, 208 y siguientes del Código de instrucción penal y el artículo 42 de la ley del 5 de julio de 1844, el juez, M. Vaïsse, consideró vulnerado “el principio de los dos grados de jurisdicción” entre los juzgados de primera instancia y las cortes imperiales⁴⁷⁷. Es decir, una competencia superior (el Tribunal imperial –o de apelación– de Rouen) había completado irregularmente un fallo con sustancia sumarial nueva –la postulación de Adolphe Sax para ampliar las pesquisas hasta ese momento– y que debería haber provenido inicialmente de una curia ordinaria. Dicho de otra manera, que para admitir ese nuevo intervalo de tiempo, el de Dinant debería haber procedido denunciando a Gautrot desde un tribunal menor. Y, por tanto, el magistrado, oídos el informe de uno de sus consejeros (M. Legagneur) y las conclusiones de la abogacía general (M. Martinet) decidió, en su fallo del 21 de agosto de 1858, anular todo el juicio que había tenido lugar en la Corte imperial de Rouen (24 de junio de ese mismo año) y validar la causa hasta que Gautrot apeló la decisión del fallo del 12 de junio de 1856 del Tribunal penal de París; o sea, desandar en más de dos años todo lo que se había decidido. Además, el togado reenvió el sumario y a las partes a la Corte imperial de Amiens, sala de lo penal (*Chambre correctionnelle*), para que se debatiese en un nuevo foro imperial ya que, entendemos, no podía volver a Rouen. Adolphe Sax y su abogado –otra vez M. Paul Fabre– encajaban una nueva derrota sumarial (a la que se añadirían las costas del presente juicio) y la analéptica compensación económica debería seguir esperando.

El decisivo juicio de Amiens se celebraría la víspera de Navidad de 1858, aunque tuvo al menos dos audiencias previas (16 y 17 de diciembre). Gautrot sabía que quedaba poco más de 20 meses para que se consumieran los 15 años de explotación exclusiva que aun poseía su adversario sobre sus patentes medulares (el saxofón y, especialmente, la saxotromba que repercutía en varias familias de aerófonos de metal). Al marchante del Marais solo le quedaba resistir y minimizar judicialmente el castigo del que difícilmente podría librarse. Sin embargo, el constructor belga estaba trabajando una ‘jugada maestra’ en la que deberían entrar y participar todos aquellos contactos políticos y militares que solían acompañarle en estas ocasiones –como anteriormente vimos de forma más que descubierta al intentar la naturalización–, incluido el Emperador.

Sin adelantar acontecimientos, debemos desgranar antes el fallo y la motivación que tuvo lugar en el Palacio de Justicia de la población más importante de Picardía (Amiens), donde se iba a celebrar ese cardinal proceso. El propio Consejero de la Cámara, M. Le Royer du Bisson, reconocía en su discurso previo del 16 de diciembre de 1858 que este “proceso estaba ofreciendo el espectáculo de la lucha más intensa entre fabricantes (*le spectacle de la lutte la plus acharnée entre facteurs*)” que parecía, “en cada vista, renacer”⁴⁷⁸. Por ello, solicitaba diligencia y circunspección en el asunto fundamental que

⁴⁷⁶ Para conocerlas todas –la última fue la que prosperaría–, vid. *Mémoire pour M. Gautrot, demandeur en cassation de l’arrêt du 24 juin 1858, rendu par la Cour impériale de Rouen, au profit de M. Sax. Cour de Cassation, Chambre criminelle*. París, [Impr. Le Normant,] s.d. [1858], 1-19.

⁴⁷⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 5, 1859, 44-45.

⁴⁷⁸ Vid. *Ibid.*, 45-46.

La prensa se refería también a este respecto –“millón (*myriade*) de procesos judiciales siempre renacientes”–, informando además que Adolphe Sax se estaba enfrentando también a una enfermedad de la que parecía estar recuperándose gracias a los cuidados del doctor indio Vries con el que había comenzado a tratarse hacía cuatro meses. Vid. *RGMP*, 19 de diciembre de 1858, 422. Como ya hemos apuntado –vid.

era determinar entre qué límites temporales debían trabajar los peritos para calcular la indemnización adeudada al inventor del saxofón. Sin embargo, nuevamente se relataron los pormenores de la batalla del Campo de Marte, mentando incluso al general Rumigny, la victoria de los instrumentos-Sax y su consecuente incorporación a los regimientos musicales. Tampoco el abogado de Gautrot, otra vez M. Marie, se ciñó en su intervención del día siguiente –17 de diciembre- al contorno temático que pretendía el consejero⁴⁷⁹. El ex-ministro seguía centrando su alegato en que el fallo civil de Rouen de 1854 no podía ser considerado la referencia en, a la postre, el hostigamiento que estaba sufriendo su cliente por la vía penal. Además, insistía en que las invenciones del valón –especialmente los pistones paralelos- no eran nuevas y para demostrarlo ofrecía al Tribunal especímenes instrumentales antiguos de las mismas características y diversos testimonios de otros constructores (Besson), músicos relevantes (Klosé)⁴⁸⁰ y directores de bandas marciales (Fermet y Jacottot). Por supuesto, reivindicaba que “sin ningún fundamento (*titre*) ni derecho, el *Monsieur* Sax hizo decomisar aquellos instrumentos, partes de instrumentos y otros objetos pertenecientes al *Monsieur* Gautrot” y por ello exigía la rehabilitación inmediata de los derechos y enseres de su cliente. Pero, finalizaba recordando que, aun en el caso de que se hallara culpable al marchante del Marais, este solo tendría que dar explicaciones de los hechos acaecidos en los tres años anteriores al 25 de mayo de 1855, ya que el resto estaban “*définitivement prescrits*”.

Desgraciadamente, las fuentes no recogen el alegato del representante de dinantés (M. Petit) ni las conclusiones del ministerio público, M. Bécot. Pero, es evidente, que el constructor belga cedió en sus pretensiones temporales para desbloquear la situación y no entrar en una posible contradicción con los habituales artículos 637 y 638 del Código de instrucción penal que tanto invocaba Gautrot.

Como decíamos, la audiencia definitiva del 24 de diciembre de 1858 volvió a reconocer válidos tanto los documentos de Adolphe Sax como las redadas que este orquestó en la Exposición en la Exposición de 1855 y en los inmuebles de Gautrot⁴⁸¹. Igualmente, admitía la autoridad del juicio civil de Rouen de 1854 sobre el proceso persecutorio (penal) en el que se encontraban inmersos en ese momento ambos constructores. Mas, como recordó anteriormente el consejero, lo sustancial era decidir las acotaciones temporales en las que trabajarían MM. Boquillon, Verre y Richardière, las cuales quedarían definitivamente fijadas entre el 25 de mayo de 1852 y “*la date du jugement de première instance, dont la disposition est confirmée sur ce point*”, es decir, 12 de junio de 1856.

Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 280-281-, el inventor de Dinant padecía un presumible cáncer de labio.

⁴⁷⁹ Para conocer íntegra la alocución de M. Marie, vid. *Gazette des Tribunaux*, 30 de diciembre de 1858, 1.280-1.282 e id., 31 de diciembre de 1858, 1.286-1.287.

⁴⁸⁰ En una de sus conclusiones, M. Marie estaba de nuevo intentado demostrar que la patente saxotromba era un documento nulo porque su autor la había exhibido y utilizado públicamente con anterioridad. Para ello, decía tener “*plusieurs témoins*” a este respecto provenientes, entre otros, de Hyacinthe-Eléonore Klosé, uno de los presumibles partidarios de Adolphe Sax –de ahí, que nos llame la atención-, y que habrían prestado declaración (*ont déposé*) y reconocido el instrumento en el concurso de Marte, es decir, 6 meses antes del registro. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 5, 1859, 50.

⁴⁸¹ También el número 1 de la *RGMP* de 1859 recogía que “*La Corte imperial de Amiens había dado completamente la razón (donne complètement gain de cause) a M. Sax en su proceso contra M. Gautrot*”. Vid. *RGMP*, 2 de enero de 1859, 6.

Como podremos imaginar, y si bien sus recursos argumentativos y legales se iban agotando, Gautrot no iba a dejar pasar la posibilidad de recurrir nuevamente ante el Tribunal de casación⁴⁸², aunque solo fuera para postergar unos cuantos meses más su inevitable castigo. La reclamación tricéfala seguía basándose principalmente en las mismas fuentes doctrinales que en ocasiones anteriores e intentando explotar la relativa competencia de las distintas curias legales⁴⁸³. El cuadro humano profesional de ese foro (MM. Legagneur, consejero o juez portavoz; Guyho, ministerio fiscal; y Fabre y Rendu, abogados de las partes⁴⁸⁴) acabó escuchando el 19 de febrero de 1859 el veredicto del juez presidente, M. Vaisse, que, en esta ocasión, acabó desestimando todas las quejas del inventor del sarrusofón⁴⁸⁵.

Gautrot se quedaba así sin ninguna defensa jurídica, mientras Adolphe Sax, “que había hecho las diligencias necesarias para que comenzara la investigación ordenada”⁴⁸⁶, intentaba apuntillar a su adversario interponiendo ante la Corte de Amiens –entendemos, porque fue de la que emanó el fallo ejecutorio que debía seguirse– una demanda en provisión de 250.000fr entretanto concluyese el peritaje. El marchante del Marais, para evitar el enfrentamiento en los juzgados, hizo dos ofertas en firme en este sentido (23.650fr primero y, posteriormente, 50.000fr, pagables en tres tandas, la última de ellas antes de que acabara septiembre de 1859) que, como podemos adivinar, el de Dinant rechazó. El enfrentamiento en la Corte imperial (*appels correctionnels*) de la capital de Picardía (Amiens) acabó siendo inevitable y el juez, M. Poirel, en la sesión del 19 de mayo de 1859, condenó finalmente a Gautrot a pagar, a título de provisión, 150.000fr en dos veces (75.000fr antes de 8 días y el resto al mes del primer ingreso).

Por enésima vez, el rival de Adolphe Sax elevó al Tribunal de casación un recurso de este último fallo basándose esencialmente en el exceso de poder y falsa aplicación del

⁴⁸² El número 2 de la *RGMP* 1859, que también se hizo eco de parte del fallo del juicio del 24 de diciembre de 1858 de Amiens, informaba que M. Gautrot “s’est pourvu en cassation”. Vid. Id., 9 de enero de 1859, 14.

⁴⁸³ Violación del artículo 1351 del Código civil –o Napoleón– y del artículo 194 del Código de instrucción penal; id. del artículo 7 de la ley del 20 de abril de 1810 y falsa aplicación del artículo 49 del a ley del 5 de julio de 1844; falsa aplicación del “principe sous l’autorité de la chose jugée” y del artículo 40 de ley del cinco de julio de 1844. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 5, 1859, 56-57.

Para conocer cómo fueron redactadas ese trío de tesis, vid. *Mémoire pour M. Gautrot, demandeur en Cassation de l’arrêt rendu le 24 décembre 1858, par la Cour impériale d’Amiens, au profit de M. Sax. Cour de Cassation, Chambre criminelle*. París, [Impr. Le Normant,] s.d. [1858 o 1859], 9-15.

⁴⁸⁴ El representante de Gautrot y su abogado emitieron un *factum* a la desesperada en el que se defendían diciendo que la Corte de casación se había equivocado al interpretar los hechos y el derecho (*Le fait, c’est le droit. (...) C’est par une fausse interprétation de celle maxime*). Sin entrar de nuevo en todo ese maremágnum de interpretaciones que se remontaban hasta la adquisición de su negocio, el empresario del Marais aportaba un par de detalles interesantes. El primero era un ataque directo al valón al que acusaba prácticamente de extorsionador (*Sax n’a pas craint de donner son nom, avec la pensée présomptueuse et cupide de tenir toute l’industrie rivale sa tributaire, ou de la frapper, si elle se révoltait contre ce tribut qu’elle considère comme une usurpation, de condamnations écrasantes en dommages-intérêts qui seraient une nouvelle richesse pour lui*). Y, el segundo apuntaba que originalmente el inventor de Dinant le había pedido en compensación 1.500.000fr, es decir, 150.000fr por cada año de piratería. Vid. *Dernières observations pour M. Gautrot contre M. Sax. Cour de Cassation. Chambre Criminelle. M. Legagneur, Conseiller Rapporteur. M. Guyho, Avocat général*. París, [Impr. Madame Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1860], 1-8 y 15-17.

⁴⁸⁵ Los rotativos recogieron rápidamente la decisión. Vid. *RGMP*, 20 de febrero de 1859, 62. El número siguiente –vid. Id., 27 de febrero de 1859, 75– recogía que la decisión del 19 de febrero de 1859 “fue tomada conforme a las conclusiones del abogado general Guyho”. El mismo párrafo acopia sucintamente en qué se basaron las tres tesis (*moyens*) que interpuso el marchante del Marais.

⁴⁸⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 5, 1859, 208-209.

artículo 188 del Código de instrucción o procesamiento penal –que permitía, como recordaremos, autorizar las polémicas dotaciones económicas provisionales⁴⁸⁷-. Sin embargo y aunque las fuentes no lo recogen, Gautrot y el inventor del saxofón debieron mantener varios careos entre los meses de mayo y julio de 1859⁴⁸⁸. El escueto fallo de la audiencia del 8 de julio de la Corte de casación, con M. Vaïsse a la cabeza, recogió que Gautrot desistía (*désistement pur et simple*) de todas sus protestas, pero que, pese a ello, su apelación era nula y sin valor (*nul et non venu*); haciéndole asimismo pagar las costas de la vista.

Los autores de los *Annales* –J. Pataille y A. Huguet- añadieron después de su crónica una nota en la que comentaban que, “si sus fuentes eran correctas (*si nous sommes bien informés*)”, los dos constructores habían llegado a un acuerdo económico y empresarial que ponía fin a todas sus disputas, incluida la auditoría de los talleres y archivos de Gautrot de esos más de cuatro años (25 de mayo de 1852-12 de junio de 1856) que había determinado Amiens. A cambio, el marchante del Marais se comprometía a compensar con 505.000fr al dinantés, de los que 200.000fr serían en efectivo e inmediatamente (*comptant*). Asimismo, se responsabilizaba a puncionar (*poinçonner*) a partir de ese momento todos los instrumentos inspirados en la patente de 1845 (saxotromba) que salieran de su taller con una referencia del constructor valón, de los cuales, este último se llevaría un porcentaje.

Concretamente, este acuerdo empresarial entre ambos constructores, del que nos guardamos momentáneamente la referencia, se rubricó 11 días más tarde de que la Corte de casación fallara en contra de Gautrot y este retirara su último recurso, es decir, el 19 de julio de 1859. El convenio comprendía un total de 6 puntos. En el primero de ellos, el marchante del Marais reconoció la autoridad de las decisiones judiciales que se habían celebrado hasta ese momento y la legitimidad de la patente de la saxotromba, así como la paternidad de Adolphe Sax sobre ella. También declaraba haber solicitado y obtenido una licencia por parte de su oponente de la citada invención que se mantendría activa mientras esta se encontrase en vigor.

En el segundo artículo, Gautrot se comprometía a producir un beneficio anual a favor de su licenciataria de al menos 15.000fr por año y, en el caso que no los superara, la diferencia correría de su cuenta. Es decir, el valón se aseguraba una significativa comisión fija cada 12 meses. Además y en el mismo párrafo, se desarrollaba el sistema de control que seguirían ambos constructores sobre los instrumentos autorizados que salieran de los talleres del barrio parisino del Marais o de la fábrica ubicada en Château-Thierry. El término más interesante a este respecto sostenía que Gautrot comenzaría únicamente fabricando el pabellón de cada saxotromba, sobre el que grabaría su anagrama –vid. Figuras 166 y 167- y número de serie y, “que antes de montarlo sobre el cuerpo del

⁴⁸⁷ Además, Gautrot argüía la violación de los artículos 360 del anterior código (instrucción o procesamiento penal) y el 1351 del Civil por los que la Corte de Amiens había agotado su jurisdicción al ordenar una investigación de la que, asimismo, se había visto forzada a decidir indebidamente. Vid. *Ibid.*, 210.

⁴⁸⁸ La *Revue et Gazette Musicale de Paris* seguía apoyando al belga desde el flanco publicitario y comercial, anunciando varias invenciones importantes para los metales y otros instrumentos, “responsabilidad de nuestro célebre fabricante Adolphe Sax”. Vid. *RGMP*, 22 de mayo de 1859, 174. Según los registros de ese año, se debió tratar de la patente de invención del 3 marzo de 1859 –para diversas disposiciones aplicables a los instrumentos fabricados en metal (*cuivre*)- y un certificado de adición que se refería a una forma para el trombón a pistones y otros instrumentos, un sistema de pabellón –o campana- móvil y un reflector sonoro. Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

instrumento, lo sometería al control de Sax, que le añadiría además su propia marca; comprometiéndose [Gautrot] a no preparar las otras piezas del instrumento [p. ej., los pistones] antes de que se haya completado dicha supervisión”.

FIGURA 166: Marca de fábrica de Gautrot.



FUENTE: “Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne). Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils,] s.d. [1867]”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999), 1 y estampación sobre el cuerpo de un oficleide número de serie (?) 206, propiedad del autor.

La tercera prerrogativa contemplaba que la prima que se llevaría Sax por cada instrumento autorizado, ya fuera vendido o no, era de 5fr, 7,5fr o 10fr dependiendo del tamaño. Además y en consonancia con lo anterior, cualquier ejemplar de las mismas características que Gautrot recambiara, volviera a comprar o reparase –ya fuera suyo o proviniera de otro fabricante- también reportaría al valón un corretaje de 3fr o 5fr. El de la rue Saint-Georges tampoco perdonaba su marca de control sobre estos especímenes secundarios, que debería ser efectiva en menos de 24 horas.”

Esta abrumante tutela se iba a convertir prácticamente en un allanamiento empresarial a partir de las siguientes cláusulas. Los artículos cuarto y quinto facultaban al de Wallonia (o sus representantes) a personarse, en cualquier momento (*quand ils jugeront à propos*), en los talleres y dependencias de Gautrot para revisar sus libros de comercio y “verificar que las presentes convenciones se ejercían lealmente”. Cualquier infracción detectada sería penalizada con la escalofriante suma de 500fr. El sexto y último punto sostenía que aquellas subcontratas, derechos y dobles derechos que orquestara el del Marais a partir del presente acuerdo correrían de su cuenta. Igualmente y por último, Sax podría, “cuando lo estimase oportuno (*quand M. Sax le jugera nécessaire*)”, elevar el presente contrato privado a prueba de causa (*formalité d’enregistrement*), es decir, registrarlo para que pueda ser utilizado en ofensiva.

Extrañamente, las condiciones que Gautrot había ‘pactado’ en este contrato de licencia le eran tremendamente desfavorables. Llama la atención la ausencia de agentes

neutrales y, especialmente, la enorme permisividad en el acceso a sus documentos y cuentas que, además, iban a visados por su acérrimo competidor natural. Por otro lado, nunca sabremos cuál habría sido la tasación económica ni qué criterios hubieran seguido los inspectores ratificados por la Corte de Amiens –MM. Boquillon, Verre y Richardière– para subsanar aquellos delitos de plagio que el marchante de Marais había cometido sobre una sola patente en los cuatro años convenidos. Tampoco conoceremos el tiempo que les habría llevado prepararla, otro factor que contaba considerablemente, sobre todo para el adeudado constructor de Dinant, aunque le hubieran transferido 150.000fr a modo de provisión. También parece improbable que Gautrot, uno de los marchantes de instrumentos más importantes de Europa, con una holgada situación económica, no hubiera podido hacer frente a una multa que, pese haber sido previsiblemente abultada, le hundiera el negocio⁴⁸⁹. El inventor del sarrusofón no solo vendía ‘saxotrombas’, sino también otros instrumentos de viento-metal y madera, cuerda y percusión; ni tampoco sus únicos clientes eran las bandas militares francesas.

FIGURA 167: Saxhorn bajo nº 5 de Gautrot de la serie (?) 20,000 o 30,000 (?) [sic] con el *poignon* autorizador del belga.



FUENTE: KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008), 14.

Por tanto, solo se nos ocurren dos razones por las que obró así y permitió semejante alienación. La primera, que nuestras estimaciones sean erróneas a la baja y Gautrot previera una sanción abultada y sensiblemente mayor a ese medio millón de francos. Y, la segunda, que, de alguna manera, el marchante del Marais se viera amenazado con ir a la cárcel, contingencia que, aunque estaba recogida en la normativa referencial –artículos del 43 al 45⁴⁹⁰–, en ningún momento se había planteado en los procesos judiciales hasta ese momento.

Otra conjetura podría ser un acercamiento entre ambos constructores, ya que la presente licencia hacía las veces de puente asociativo. Pero, lo vemos poco menos que

⁴⁸⁹ Si damos veracidad a un *factum* del inventor belga en el que presuntamente explicaba la transacción – vid. *Tribunal de commerce de Paris. Audience du 8 novembre 1862. Concurrence déloyale*, op. cit., 6-7-, este decía que la cifra que hubieran establecido los peritos habría sido más elevada (*mais les experts élevaient beaucoup plus haut ce qui était dû à M. Sax*).

⁴⁹⁰ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

imposible, pues el contrato es leonino y la ingente compensación económica daba demasiadas alas a Adolphe Sax. El succulento anticipo de 200.000fr que este recibió era la vía rápida para salir de la angustiosa situación financiera que escondía. Recuérdese que todavía no se había resarcido de su primera quiebra (5 de julio de 1852) y estaba a menos de 14 meses vista para que se cumpliera el concordato⁴⁹¹. La rehabilitación definitiva del constructor belga tardó más de 7 meses en producirse (23 de febrero de 1860)⁴⁹², lo cual nos induce a pensar que, pese al adelanto económico, el inventor del saxofón seguía teniendo graves problemas de estructuración empresarial.

Recapitulando este episodio, Adolphe Sax había ganado la pugna judicial hasta el momento y Gautrot no iba a librarse de una multa ejemplar (505.000fr) que, entendemos, cesaba las hostilidades procesales. Por otro lado, también se cerraba la polémica sobre la saxotromba, pues en la licencia que ambos constructores sellaron el 19 de julio de 1859 se reconocían los argumentos de autoría del valón. Sin embargo, todo hace pensar que el doblegamiento contractual de Gautrot era una manera diferente de ganar tiempo a su favor. En verdad, el inventor del sarrusofón solo tendría que esperar unos meses –la patente de la saxotromba caducaba previsiblemente el 13 octubre de 1860, es decir, 15 años exactos después de que el valón la hubiera depositado- para que la fabricación y mercadeo de los aerófonos de metal de ese tipo se liberara completamente. El del Marais se sabía mejor administrador que su contrincante, con un volumen de producción y diversificación mayor.

3.3.3 Jugada maestra.

No obstante, sería en esos meses finales de 1859 y los de principio de 1860 cuando Adolphe Sax iba a poner en práctica un envite estratégico que podía reforzar aun más su ya ventajosa posición. Pese a ser una medida excepcional y remota, en la que debe involucrarse el aparato legislativo del sistema –incluido no solo el Parlamento o *Corps législatif* como se le conocía en esa época, sino también el Consejo de Estado-, estar ratificada por el Senado y ser sancionada por el Emperador, el belga solicitó, en virtud del artículo 15 de la ley del 5 de julio de 1844⁴⁹³, la prórroga de las patentes de la saxotromba y el saxofón por otros cinco años más. Es decir, quería la promulgación de una ley de jurisdicción estatal, pero de uso privativo, para seguir comerciando en exclusiva con sus productos estrella. Huelga decir que por encima de esa normativa solo estaría la Constitución de 1852, por lo que, para embarcarse en semejante iniciativa, había que tener no solo razones muy fundamentadas, sino también contactos en las más altas esferas de la política.

Este tipo de excepciones eran, sin lugar a dudas, muy discutidas y polémicas, y raramente se permitían por lo injustas que eran ante un sistema de teórica libre

⁴⁹¹ Como ya hemos apuntado en el presente apartado, el conjunto de las deudas de su primer derrumbe empresarial ascendieron a 82.397fr, una cantidad que se comprometió rembolsar en menos de 8 años según el acuerdo mayoritario firmado el 17 de septiembre de 1852. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d'Adolphe Sax du 5 juillet 1852. "Bilan", s.p. [1 y 3] y "Concordat", s.p. [1]. El asunto de los cracks económicos es un tema que exploraremos y dimensionaremos en el siguiente capítulo.

⁴⁹² La prensa –vid. *RGMP*, 29 de enero de 1860, 38- también se hacía eco de esa reparación. No obstante, y aunque este asunto lo comentaremos con mayor contextualización en el próximo apartado, Adolphe Sax no se resarcó *de facto* de esta primera quiebra hasta 1884 a tenor de un (malintencionado?) fallo burocrático. Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

⁴⁹³ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

competencia (“ces prolongations sont si rares qu’elles font époque”)⁴⁹⁴. Es más, esta iba a ser la segunda vez desde que en 1791 los franceses se dotaron de leyes sobre la propiedad intelectual e industrial⁴⁹⁵. La primera concesión tuvo lugar en 1856 a favor del *docteur* Boucherie de Burdeos para un procedimiento de conservación y coloración de la madera⁴⁹⁶. Le seguiría, cuatro años más tarde, la de Adolphe Sax, concretamente el 1 de agosto de 1860.

Además, la apuesta era enorme, ya que estaba sobre la mesa el control casi total de la paleta instrumental de las bandas del ejército francés. Antes de que se comenzara a tramitar la petición del belga para prorrogar su ventaja, el Gobierno publicó –26 de marzo de 1860⁴⁹⁷- el nuevo reglamento que modificaba la organización de las músicas militares que derogaba la anterior normativa de 1854-55 que anteriormente hemos comentado. El número de soldados músicos disminuyó a 40 personas en el caso de las de infantería, es decir, 15 efectivos menos; y también las de caballería perdieron 10 ejecutantes respecto al canon anterior, quedándose ahora con 27⁴⁹⁸. Pero, la cuestión era que estas disposiciones parecen hechas por o para Adolphe Sax, ya que solamente hay que fijarse en la cantidad instrumentos que contienen su apellido (vid. Tabla 13). Por supuesto, también llama la atención el que solo hubiera 6 clarinetes en las de infantería –cuatro de ellos bajos además- y la ausencia de fagotes y bugles (lo que hoy llamaríamos fliscornos en España) en ambas modalidades, tema que nos abstendremos de valorar desde el punto de vista organológico, pero que evidencia una clara parcialidad hacia los metales del inventor dinantés.

Afortunadamente para nuestra investigación, otras fuentes⁴⁹⁹, con apoyo de la prensa (*Le Moniteur universel*), recogieron los trámites y debates parlamentarios que precedieron a aquella validación, los cuales contienen interesantes detalles, por ejemplo, el de los plazos. Sabemos que la presentación fue el día 26 de junio de 1860⁵⁰⁰, mientras que el informe (*rapport*) por parte de una comisión previa que debía valorar la petición se registró el 13 de julio siguiente. Posteriormente, 6 días más tarde, hubo un intercambio de pareceres al respecto en el pleno de la cámara, y el 20 de julio, y previamente a otra discusión, se votó y aprobó la ley.

⁴⁹⁴ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 321.

⁴⁹⁵ En realidad, sería la tercera vez si tenemos en cuenta –los técnicos, Huget y Calmels, no la contabilizan- que Napoleón I concedió, saltándose toda tramitación parlamentaria –artículo 8 de la ley de 1791-, una prolongación de cinco años para unos procedimientos de destilación. Vid. *Bulletin des lois de L’Empire Français, 4e Série*, tomo 20. París, 1814, 51-52 y Apéndice documental X-A: Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución.

⁴⁹⁶ La ley del 18 de junio de 1856 prolongaba la duración de la patente de invención concedida el 10 de junio de 1841 a ese doctor de la capital de la región de Nueva Aquitania. El artículo único de esa disposición informaba que se le concedía cinco años más para que el bordelés disfrutara en exclusiva de aquellas mejoras de conservación –pero no de coloración- sobre la madera, que pagaría las tasas que a este propósito indicaba la actual ley (1844, no 1791) y que una patente de perfeccionamiento que consiguió en 1854 caería en el dominio público a la vez que el documento matriz. Vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois*, op. cit., tomo 56, 1856, 203 y *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomos 1 y 2, 1856, 229-237.

⁴⁹⁷ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261-263.

⁴⁹⁸ Siendo exactos, lo que hicieron fue derogar la figura de alumnos soldados músicos (*élèves musiciens*) de la anterior normativa con la que se alcanzaba los cantidad de 55 y 37 personas, aspecto que explicaremos en el próximo capítulo porque tiene relacionados datos crematísticos.

⁴⁹⁹ Vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois*, op. cit., tomo 60, 1860, 368-370; DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale*, op. cit., [1^{er} cuaderno, 4ª parte] 1860, 124 y *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 321-358.

⁵⁰⁰ Vid. *Le Moniteur universel*, 27 de junio de 1860, 1.

TABLA 13: Composición de las tropas galas a partir del *Décret impérial* del 26 de marzo de 1860.

Infantería	Caballería
2 flautas	1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn agudo (<i>aigu</i>) en Si \flat
2 requintos (<i>petites clarinettes</i>)	1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn soprano en Mi \flat
4 clarinetes (<i>grandes clarinettes</i>)	4 saxhorns contraltos Si \flat
2 oboes	1 saxhorn alto en La \flat
2 saxofones sopranos	3 saxotrombas altos en Mi \flat
2 saxofones altos	2 saxotrombas barítonos en Si \flat
2 saxofones tenores	4 saxhorns bajos en Si \flat de cuatro cilindros
2 saxofones barítonos	1 saxhorn contrabajo en Mi \flat
2 cornetas de pistones (<i>à pistons</i>)	1 saxhorn contrabajo grave [sic] en Si \flat
2 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)	2 cornetas de pistones (<i>à pistons</i>)
3 trombones	4 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)
2 saxhorns contraltos en Si \flat	3 trombones
3 saxotrombas altos en Mi \flat	
2 saxhorns barítonos en Si \flat	
3 saxhorns bajos en Si \flat de cuatro cilindros	
1 saxhorn contrabajo grave [sic] en Mi \flat	
1 saxhorn contrabajo en Si \flat	
1 caja (<i>caisse claire ou roulante</i>)	
1 bombo (<i>grosse-caisse</i>)	
1 par de platillos (<i>cymbales</i>)	
[Total: 40 personas]	[Total: 27 personas]

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [n° 14], 261-263.

El primer paso (*Exposé des motifs d'un projet de loi relatif à la prolongation de durée de deux brevets d'invention, accordés en 1845 et 1846 au sieur Sax, fabricant d'instruments de musique*) estaba firmado por F. Le Play, consejero de Estado y ponente (*rapporteur*), el conde E. Dubois y F. Boilay, también miembros de esa institución, el último, secretario general. Huelga decir que, según la Constitución de 1852, el *Conseil d'État* era –en la actualidad acapara otras funciones– un organismo público que tenía, básicamente, la potestad de discutir y redactar los proyectos de ley y reglamentos de administración pública, amén de defenderlos ante el Parlamento y el Senado en nombre del Gobierno. Por supuesto, también tenía –aun la posee– la función de aconsejar y asesorar al Ejecutivo, especialmente respecto al nacimiento y creación de normativas. Aunque se dividía en 6 secciones, en aquel momento su asamblea general la componían entre 40 y 50 personas, cuya presidencia la ostentaba el Emperador o el presidente, Pierre-Jules Baroche, que tenía jerarquía de ministro⁵⁰¹.

En el documento al que nos referíamos en el anterior párrafo se presentaron los dos instrumentos; primeramente, la saxotromba, haciendo constar que se trataba de una herramienta de metal con características novedosas y que había sido constantemente atacada por los falsificadores. En las líneas que ocupó el saxofón, sin embargo, se remarcaba que era un ingenio de lengüeta simple y tubo con llaves, de construcción “especial” [sic], y que no había encontrado todavía instrumentistas de calidad, excepto en

⁵⁰¹ Vid. *Almanach Impérial pour 1860*. París, 1860, 83-93 y ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2. París, 1863, 13.

los tres últimos años en los que Adolphe Sax había sido profesor de su propio instrumento en una clase aneja al Conservatorio de París para alumnos militares. Por lo demás, se repasaban los méritos curriculares del inventor valón y las dificultades que había tenido para explotar sus patentes, especialmente, debido a los procesos judiciales que había tenido que soportar. Por todo ello, el Consejo de Estado, que se había reunido el 12 de junio de 1860 para tratar el tema, se mostraba favorable a la prolongación que les había hecho llegar el empresario dinantés, y presentaba un proyecto de ley para su aprobación que consistía en un artículo único en el que se concedía esa prórroga por cinco años más para los dos instrumentos, firmado por el presidente de esa institución (Baroche) y el secretario (Bolay)⁵⁰².

Posteriormente, el 2 de julio se determinó que una comisión parlamentaria habría de debatir más pormenorizadamente aquel asunto antes de que la discusión se ampliara y pasara al grueso de la Cámara Baja⁵⁰³. Aquel grupo de trabajo estuvo formado por 7 personas, a saber, MM. Creuzet, presidente; Josseau, secretario; Aymé; du Miral; Geoffroy de Villeneuve, Véron y Nogent Saint-Laurens⁵⁰⁴, que haría las veces de cronista⁵⁰⁵. Los párrafos de aquella memoria volvían a valorar un poco más pormenorizadamente los méritos curriculares del inventor belga –incluidas muestras de apoyo de importantes periodistas musicales y compositores– en relación a su súplica. Se argumentó que el creador de la saxotromba y el saxofón apenas había tenido tiempo de explotar estas ideas y que blandía argumentos lo suficientemente sólidos para que se le concediese su petición. Mas, M. Nogent de Saint-Laurent reconocía la reticencia en este sentido del Comité consultivo de la artes y manufacturas (*Le comité consultatif des arts et manufactures*) –una institución, entendemos, a la que había que pedir opinión a este respecto– en contra de la prolongación. Sin embargo, puntualizaba, aquel organismo no

⁵⁰² Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 321-324.

⁵⁰³ Vid. *Le Moniteur universel*, 1 de julio de 1860, 2 e id., 2 de julio de 1860, 2.

⁵⁰⁴ André Creuzet fue diputado de 1854 a 1870, pero originalmente trabajó como militar o, por lo menos, estuvo relacionado con la seguridad (*garde du corps*). Asimismo, fue opositor a la República, alcalde de Saint-Flour y consiguió su escaño como candidato oficial por Cantal. En 1870 cayó en la ‘trampa’ de Bismarck y votó sí a la guerra contra Prusia. François-Jean-Baptiste Josseau también era un partidario oficialista, pero con formación en derecho y autor de proyectos tocantes a la agricultura. Se sentó en el hemicycle durante 13 años (1857-1870) con el apoyo de sus paisanos del departamento de *Seine-et-Marne*. Curiosamente, Jacques-Gabriel Aymé de la Herlière también compartía formación en leyes –llegó a ser juez de instrucción en la comuna francesa de Neufchâteau– y sustentaba la mayoría imperialista. Francisque-Rudel du Miral fue abogado igualmente y defendió los intereses del Estado antes de las revoluciones de 1848. Sin embargo, se afilió a la candidatura del ‘príncipe-presidente’ en 1852 consiguiendo su escaño desde ese momento hasta 1870 por su región natal (Puy-de-Dôme), siendo incluso vicepresidente de la Cámara y amigo personal del influyente Rouher, ministro de Comercio. Ernest-Louis Geoffroy de Villeneuve disfrutó de los 25.000fr anuales de sueldo de diputado gracias a una circunspección del departamento de Aisne desde 1852 hasta que le sobrevino la muerte (1865), también defendiendo los intereses dinásticos y políticos del Imperio. Louis-Desiré Véron (1789-1867) fue el más veterano y excéntrico de todos ellos. Y, seguramente, gozaba de una posición económica privilegiada que había amasado con productos farmacéuticos –estudió medicina–, después como periodista y, finalmente, como lo que hoy llamaríamos productor (*directeur-entrepreneur*) de la Ópera de París de 1831 a 1835; a la que siguieron otros negocios de compra-venta. Como podremos adivinar, apoyó a Luis-Napoleón en su ascenso a la cima y consiguió su asiento gracias a una de las circunspecciones del Sena. Jules-Henri Nogent Saint-Laurens –o Nogent de Saint-Laurent, como se le conoció popularmente– también perteneció al grupo de la mayoría dinástica por la región del Loiret, aunque le precedía una brillante carrera en la magistratura y en la siempre complicada *Cour d’assises*. Sin embargo, calculó mal y fue otro de los que votó a favor de la guerra de 1870. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 2, 22; id., tomo 3, 428; id. tomo 1, 130; id. tomo 2, 478; id., tomo 3, 155; id., tomo 5, 568-569 e id., tomo 4, 505.

⁵⁰⁵ Vid. *Le Moniteur universel*, 3 de julio de 1860, 2; id., 4 de julio de 1860, 2 e id., 5 de julio de 1860, 1.

había tenido en cuenta las circunstancias especiales que habían rodeado a M. Sax⁵⁰⁶. Y, además, el Consejo de Estado –incluido su presidente y también ministro, Pierre-Jules Baroche, a la par que otro de sus iguales, Eugène Rouher, *Monsieur le Ministre du commerce*- encontraban, en este caso, favorable la petición⁵⁰⁷. No hace falta decir que, con semejantes aliados, resultaba bastante evidente (e intimidante) que la oposición al proyecto iba a resultar poco menos que imposible.

De todas maneras, sus señorías coincidían (*Toutes les autorités qui ont eu à se prononcer au sujet*) que para proceder a favor de una causa así, el aspirante había tenido que introducir una mejora considerable en el campo del arte o de la industria; y, en segundo lugar, que circunstancias de fuerza mayor no le hubieran permitido sacar beneficio. En lo que concierne a la primera condición, M. Nogent de Saint-Laurent apuntaló la valía del constructor belga en base a cuatro pilares. El número uno volvía a tener como epicentro la batalla de bandas del Campo de Marte (1845) en el que “una comisión de artistas y sabios, configurada por M. el ministro de la Guerra, declaró superiores a los instrumentos de M. Sax”. En el segundo sacó a relucir la máxima distinción que el de Dinant obtuvo en la Exposición de la industria gala de 1849, por la excelencia en la construcción de instrumentos de viento-metal. Además, dejaba constancia que ese mismo año fue condecorado con la orden de Ld’H. El tercero, análogo al anterior, pero respecto a la Exposición internacional de Londres de 1851, donde cosechó la *Council Medal* o primer premio. Y el cuarto, el más interesante para nosotros, remarcaba que antes de que Adolphe Sax llegara a Francia, ese país no solo contaba con una baja producción de instrumentos “defectuosos” [sic], sino que además los importaba desde Baviera, Bohemia o Austria. Asimismo, precisaba que gracias a las transformaciones que este empresario había orquestado, el número de obreros que se empleaban en este tipo de industria se había multiplicado por cuatro y ahora eran ellos –los galos-, los exportadores a toda Europa, incluido –hacia remarcar- a Inglaterra y los Estados alemanes.

TABLA 14: Número de empresas, obreros y volumen de negocio en 1847/48 y 1860 de las empresas parisinas que fabricaban instrumentos de metal.

	1847/48	1860
Empresas	38	40
Obreros	499	725
Ganancias	1.620.500fr	3.184.639fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817 y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 1864, 751.

Aunque los datos económicos y productivos de este tipo de firmas serán analizados en el próximo capítulo, podemos adelantar –vid. Tabla 14- que, según los datos oficiales, el portavoz exageró considerablemente esas cifras. Por lo menos, respecto al número de asalariados, pues ni si quiera aumentaron al doble. No obstante, e intentando buscar una explicación, una de las fuentes –la de 1860- solo recoge los datos de París y sus suburbios, por lo que quedarían fuera otras factorías de provincia, como la de Château-Thierry del propio Gautrot.

⁵⁰⁶ El *docteur* Boucherie tampoco tuvo el apoyo de esa sociedad, pero, como ya hemos dicho, le concedieron (parcial y) finalmente la prolongación. Además, igual que el inventor valón, él y sus asociados –*cessionnaires associés*- también tuvieron que perseguir a presuntos usurpadores y pelear en los tribunales. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 225-230.

⁵⁰⁷ Vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois*, op. cit., tomo 60, 1860, 369.

En lo que concierne a las circunstancias de fuerza mayor a las que nos referíamos anteriormente, se remarcó la cantidad de procesos judiciales que el valón tuvo que sostener para mantener a flote sus patentes y castigar a sus falsificadores (“il s’est trouvé en présence d’une véritable coalition qui n’a d’abord que trop réussi à absorber son temps et à épuiser ses ressources”). Asimismo, hacía notorio que los beneficios de la construcción de los nuevos instrumentos habían ido principalmente a los bolsillos sus copiadore. Los tribunales le habían dado “tardíamente” la razón y Adolphe Sax empezaba a recobrar parte de esas ganancias en forma de compensaciones económicas por daños y perjuicios a cargo de los principales falsificadores, lo cual era una referencia indirecta a Gautrot. Solamente desde entonces, cuando se reconoció la legitimidad de sus patentes y se ajustició a los culpables –es decir, un año antes de que se escucharan estas palabras-, el constructor belga pudo negociar licencias libremente para aquellos fabricantes interesados y así obtener una contrapartida. Es decir, que, de los 15 años ordinarios que duraba una patente, los 13 primeros estuvieron llenos de “sufrimientos morales y desastres financieros”.

Por último, apuntaba que incluso algunos –siete, sin especificar quiénes⁵⁰⁸- de los antiguos y principales rivales del constructor belga “verían con satisfacción” que una prebenda así le fuera conferida a su, ahora, *confrère*. Finalmente, a pesar de las interferencias⁵⁰⁹ y reticencias que ciertos miembros del comité querían sembrar y que posteriormente comentaremos en relación a otro fabricante⁵¹⁰-, la mayoría de la comisión (un total de cinco votos contra dos⁵¹¹) creyó que Adolphe Sax aunaba las dos condiciones necesarias para que se prolongasen sus documentos. Por tanto, el borrador –registrado, como ya hemos apuntado, el 13 de julio de 1860⁵¹²- pasaba al siguiente nivel, es decir, a la discusión y votación definitiva en el pleno del Congreso o *Corps législatif*, emplazada para el 19 de ese mismo mes.

Pero, aquel día y casi arruinando el proyecto, M. el barón David⁵¹³ –que iba a pronunciarse en contra- dijo que podía haber un problema procedimental y de fondo en

⁵⁰⁸ Recurriendo a un *factum*, sabemos que fueron Antoine Courtois, Halary, Labbaye, Gautrot, Auguste Buffet, Belorgey y Lecomte. Vid. *Réponse aux observations soumises par Monsieur Besson aux membres du Corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par Monsieur Adolphe Sax*. París, [Impr. N. Chaix,] s.d. [1860], 6. (Seguramente para todos, pero debió ser especialmente ‘doloroso’ para Gautrot escribir una carta a favor del valón en esos términos).

⁵⁰⁹ Una de ellas fue la de proponer la ampliación del saxofón y retirar la de la saxotromba, a lo que la mayoría de los miembros no accedió, aduciendo que ambas patentes tenían igual mérito (*les deux brevets avaient un égal mérite*). Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 331.

⁵¹⁰ Podemos adelantar que aquel empresario era Gustave Besson y que intentó argumentar –con razones que ya conocemos- que Adolphe Sax no cumplía esas dos condiciones y que Spontini declaró con anterioridad (1847) aquel el fraude. Además, también intentaba dejar manifiesto que Adolphe Sax ya había disfrutado mucho tiempo de su exclusividad, pues desde 1845 hasta 1848 el suministro de instrumentos a la *armée* fue prácticamente suyo; amén de recordar que los *Guides* también los vistieron a partir de 1852 y la Guardia imperial dos años después. Vid. *Prolongation des brevets Sax. Observations sur le rapport fait au nom de la commission*. París, [Impr. L. Guérin,] 1860, 1-3.

⁵¹¹ Está bastante claro que Creuzet, Véron y Nogent de Saint-Laurent votaron a favor y Aymé en contra. Por tanto, los pareceres de Josseau, du Miral y Geoffroy de Villeneuve se tuvieron que repartir también en mismo sentido de dos en oposición a uno.

⁵¹² Vid. *Le Moniteur universel*, 15 de julio de 1860, 4.

⁵¹³ Este ‘puntilloso’ personaje, que en realidad era hijo de Jérôme Bonaparte –el hermano pequeño de Napoleón I- hizo carrera como militar destacado a las órdenes del general Cavaignac, y posteriormente con su tío, al que acompañó en las campañas de Crimea. Más tarde, se volcó en la política, cómo no, del lado de la mayoría dinástica y fue uno de los que más se empeñaron en ir a la guerra contra Prusia; aunque antes de ello, fue ministro de Trabajos Públicos unos cuantos días, desde el 10 de agosto de 1870 al 4 de

el hecho de reunir en un solo artículo la prolongación de dos patentes distintas que protegían dos instrumentos diferentes⁵¹⁴. Después de un breve debate, y seguramente con el propósito de ganarse a esa facción de parlamentarios que pensaba así, M. Baroche –el presidente del Consejo de Estado- pidió que se pospusiera la discusión al día siguiente (20 de julio) para que se volviese a redactar el proyecto, esta vez dividido en dos artículos, dando por sentado que el desmembramiento no cambiaría la sustancia. Por supuesto, la oposición se le echó encima y reclamó que se creara una nueva comisión para valorarlo, a lo que Baroche se negó, argumentando que no se trataba de un nuevo proyecto, sino del mismo, y que el Gobierno seguiría solicitando la adopción de igual manera. Así, entendemos que entre ese mismo día 19 o el 20 por la mañana, alguien se fue en busca de Napoleón III, que debía estar en la armoniosa Fontainebleau, pues el decreto imperial, fechado el 20, procedía de allí, para que sancionara la modificación del proyecto y su división en ese par de artículos (“Un décret impérial daté de Fontainebleau, du 20 juillet, ayant en effet ordonné la modification du projet en ce sens et sa division en deux articles”)⁵¹⁵. Desde luego, todas estas molestias y celeridades denotan que el constructor belga tenía amigos muy influyentes en las más altas esferas del Imperio.

Ese mismo día 20 de julio de 1860 (viernes), a las 14h, se retomó en el seno de la cámara la discusión final que habría de conceder –o no-, la prolongación de las patentes de la saxotromba y del saxofón. MM. Baroche, Le Play y el Conde Dubois, consejeros de Estado, ocuparon asiento en el banco reservado a los comisarios del Gobierno (“siègent au banc de MM. les commissaires du gouvernement”)⁵¹⁶. El presidente de la Asamblea – M. el Conde de Morny- recibió el proyecto de ley de manos del M. el ministro de Estado, firmado por el Emperador, compuesto ahora por dos artículos. El uso de la palabra le fue concedido primeramente al responsable de la anterior comisión, M. Creuzet, que justificaba la inocuidad de la segmentación del esbozo reglamentario primitivo. Sin embargo, M. Aymé, que también participó en la anterior junta, se posicionó claramente en contra, aduciendo que si el reglamento permitía este tipo de enmienda tan espinosa, la actual asamblea también podía apartarla del orden del día. Otro parlamentario (M. Monier de la Sizeranne) instaba a sus señorías a retomar la disciplina de la reunión; pero otro opositor –M. Ernest Picard⁵¹⁷- insistía que tal división “no solo invitaba a votar contra el proyecto de ley, sino también a combatirlo enérgicamente”. Fue entonces cuando el presidente de la cámara alzó la voz para intentar distender y convencer a los oyentes de que no se trataba de una ley política, sino más bien de una cuestión de intereses privados. Por tanto, apelaba a la presunta independencia de los legisladores para que no entrasen en terrenos fangosos. Además y seguramente haciendo un guiño para intentar ganarse la

septiembre. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 2, 275-276.

⁵¹⁴ Vid. *Le Moniteur universel*, 21 de julio de 1860, 2.

⁵¹⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomos 1 y 2, 1856, 335.

⁵¹⁶ Vid. *Le Moniteur universel*, 22 de julio de 1860, 2-3.

⁵¹⁷ Louis-Joseph-Ernest Picard (1821-1877) sí que parece pertenecer a la oposición, o por lo menos, supuso un vector en el sentido no oficialista. Según su biografía, fue un excelente abogado que siempre coqueteó con la política, siendo un liberal claro –dicen que *à la façon de la bourgeoisie orléaniste*-, pero con poca simpatía hacia lo que ocurrió el 2 de diciembre de 1852. No obstante, consiguió su escaño en 1858 desde uno de los partidos independientes y fue uno de los rivales más feroces de Haussmann y sus ideas. Se le conoció como el jefe de la Izquierda abierta (*gauche ouverte*), en contraposición a los partidarios de ese pensamiento que estaban más escorados. Votó en contra de la guerra con Prusia y acompañó a Favre a Versalles en 1871 para negociar la capitulación de Francia. No obstante, desde el 4 de septiembre de 1870 era miembro del Gobierno de la defensa nacional y ministro de Finanzas. Posteriormente a esas fechas compaginó diferentes cargos públicos. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 4, 620-621.

aprobación mayoritaria de los diputados, el conde de Morny aprovechó el uso de la palabra para quejarse de la falta de independencia que tenía la Cámara y que asuntos como este se debatieran fundamentalmente en comisiones. Asimismo, lamentaba que no se les permitiera reformar un artículo o mejorar una ley que les pareciera defectuosa. Acabó su alocución reconociendo, muy diplomáticamente, que existían concesiones políticas con intenciones conciliadoras o moderadoras. Sin embargo, continuaba, en esta ocasión el asunto no era tan grave como para que la discusión se encendiera tanto y retrasara el orden del día.

Por tanto, a instancias de la autoridad, se retomaron los debates que volvían a tener a M. Aymé como el mayor antagonista al proyecto de ley, a la par que minimizaba aquellos méritos que supuestamente aupaban al inventor de Bélgica para que le diesen la deseada moratoria. Igualmente, reclamaba circunspección con respecto al favor que demandaba el valón, porque aun en el caso positivo previo del *docteur* Boucherie, se concedió una prórroga solo sobre la conservación de la madera, y no sobre los aspectos de coloración que originalmente también reclamó⁵¹⁸. Tampoco dejó pasar el comportamiento descortés y agresivo del inventor belga, pues le parecía irritante que los tribunales le hubieran permitido unas redadas en base a que todos los instrumentos eran saxotrombas (*Le tribunal correctionnel de la Seine, appelé à statuer sur ces saisies, les confirma et déclare que tous les instruments saisis étaient des saxotrombas*), puntualización que llevaba implícita mucha suspicacia. A colación de este último instrumento, ironizó al preguntarse cuáles eran sus cualidades “excepcionales” y cómo encontrarlas, pues supuestamente se basaba en un simple cambio de forma que además era de dudosa aplicación. Por supuesto, aprovechó para denunciar que cómo un artefacto así era merecedor si quiera de este tipo de atenciones y además pedían para él una prolongación de cinco años más. Asimismo, el parlamentario disidente terminó sus valoraciones leyendo aquella carta de 1847 firmada por el influyente Spontini y de la que ya hemos hablado anteriormente⁵¹⁹. Astutamente, Aymé no la contextualizó y sus señorías escucharon que, en opinión del célebre compositor y autoridad musical de la época, “M. Sax era un hábil copista y no un inventor; sus instrumentos son los de otros con algunos cambios en las formas exteriores y nombres nuevos”.

Evidentemente, M. Le Play –consejero de Estado y comisionario del Gobierno-, a parte de contrarrestar los argumentos ‘malintencionados’ de su interlocutor, aseguraba el valor abrumador de las investigaciones de Adolphe Sax. Curiosamente, comentó que la desgracia del dinantés “fue la de haber tenido que ejercer su genio inventivo dentro [de los parámetros] de un arte inmaterial (el sonido), donde los productos no son demasiado tangibles (*perceptibles*)”. Por supuesto, para demostrarlo, no escatimó en piropos y lisonjas a favor de la saxotromba y el saxofón –y que tantas veces hemos escuchado ya-, amén de peraltar su valor como familias. Además, y para cerrar su alocución, sacó a relucir los méritos curriculares del empresario belga desde el concurso de Marte hasta la última medalla en la Exposición de 1855, queriendo dejar manifiesto de que el valón tenía de lado a la mayoría de la comunidad ‘científica’.

⁵¹⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomos 1 y 2, 1856, 229-237.

⁵¹⁹ Como recordaremos, aquella misiva del 10 de mayo de 1847, dirigida al presidente de la sala cuarta del Tribunal de primera instancia de París, que supuestamente el autor de *La Vestale* no redactó, pero sí rubricó, quizá por insistencia o presiones, y agravado por vejez –tenía 73 años entonces y moriría cuatro temporadas más tarde en Italia-, recogía además que los instrumentos del inventor belga no constituían ninguna invención verdadera y existían hacía décadas.

Tras varias réplicas encontradas, M. Véron salió a favor de Adolphe Sax y contrarrestó la crítica negativa de Spontini con una favorable de Meyerbeer. Sin embargo, Ernest Picard recordaba que el italiano fue mayor especialista en las bandas de música ya que había dirigido por más de 20 años las formaciones de los regimientos de Austria y Prusia. Además, mordazmente atacaba los oídos de sus señorías al recordar que el verdadero propósito del inventor del saxofón era seguir engrosando sus ya repletos bolsillos –no se olvidó de apuntar el más de medio millón de francos que había conseguido de Gautrot- y disfrutar de su holgada ventaja empresarial al acusarle como proveedor de la Guardia imperial e, incluso, de “todos los regimientos del Ejército” como apuntillaba M. Belmontet⁵²⁰. Seguramente, este orador y el resto de la facción contraria a la prórroga leyeron una carta que Gustave Besson les había hecho llegar y en la que se recordaba además de esa ingente cantidad de dinero que había recibido el de Dinant en concepto de compensación, este amasaba otros 300.000fr por las licencias. Aunque esta cifra sea seguramente exagerada para crear alarma, también apuntaba que entre los 38.0000 instrumentos que estimaba haber construido hasta la fecha, había bastantes saxofones, un instrumento sobre el que “M. Sax n’a jamais accordé de licence”, por lo que el belga obtenía el 100% de beneficio⁵²¹.

Asimismo, Belmontet advertía que si la prebenda quedara finalmente aprobada, y por tanto, extendido el “monopolio”, los instrumentos costarían el doble y, aun más grave, el constructor belga seguiría de alguna manera extorsionando a los otros fabricantes para que contrajeran licencias con él, a riesgo de encontrarse con una redada. No obstante, Picard se mostraba abierto a prolongar la patente del saxofón; pero, con respecto a la saxotromba, su percepción era otra. Aquel ‘instrumento’ y su documento le resultaban un foco de problemas que el inventor belga interpretaba a su privanza e interés para perseguir a sus contrincantes (*est pour M. Sax l’occasion de très fâcheux procédés envers les fabricants*). De forma graciosa e irónica, el congresista decía que cuando se escuchaba a un instrumento dotado con las proporciones de saxotromba, existía una dicotomía (*écueils*): escuchar esa voz nueva, o no escucharla nunca (*ne la trouver jamais, ou la trouver toujours*). Por tanto, cuando el belga se presentase con una cohorte de alguaciles (*cortège d’huissiers*) en las fábricas de sus adversarios y les ordenara qué incautar, este les diría que “todo: los objetos fabricados porque contienen la voz; el metal, porque está destinado a fabricar los instrumentos que contienen la voz; los mandriles, piezas muy costosas porque son los medios con los que se fabrican los instrumentos que dan la voz”.

M. Nogent de Saint-Laurent reclamó el uso de la palabra para que el debate se tomara de manera seria (*Il faut rentrer sérieusement dans la question*) y discernir si los méritos del valón y las circunstancias que rodearon la explotación de sus productos eran

⁵²⁰ Louis Belmontet (1798-1879) era hijo de un militar de la Primera República francesa y, aunque se formó en derecho, su pasión eran las letras y la poesía. Ferviente bonapartista –publicó una biografía en 1832 (*Le Buste, napoléonienne*) ensalzando al hijo y heredero de Napoleón, recientemente fallecido-, combatió la Monarquía de Julio; y, cuando vio la posibilidad de que el sobrino de Bonaparte se aupase en Emperador, sumó sus recursos a la causa. Las personas del departamento de Le Tarn-et-Garonne le dieron su apoyo en 1852 para que les representase en la Cámara Baja, siendo reelegido en tres ocasiones más (1857, 1863 y 1869). Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 1, 248-249.

⁵²¹ Besson también recordó a sus señorías que la Justicia no siempre fue unánime y que las dudas siempre se habían cernido sobre las patentes de Adolphe Sax (*les Tribunaux, a l’origine, avaient refusé de voir dans la coordination*), al que directamente tachaba de “afortunado especulador (*spéculateur heureux*)”. Vid. *Observations soumises aux membres du Corps législatif contre la prolongation des brevets demandés par M. Sax*. París, [Impr. de E. Brière,] 1860, 1-3.

lo suficientemente graves para que se dilatara en cinco años más la duración de unas patentes. Significativamente para nosotros, el portavoz resaltaba la importancia de la música militar: “esta alienta (*soutient*), eleva la moral de los soldados, hace revivir al combatiente herido; sobre los campos de batalla, en las marchas, traslada (*communique*) a los hombres un entusiasmo que a menudo se convierte en una fuerza irresistible”. Sin salir de esta apreciación, podemos ver acentuados los estrechos lazos que Adolphe Sax pudo tener con los más altos dignatarios militares del Imperio⁵²². Asimismo, M. Nogent de Saint-Laurent quiso dejar claro, antes de que acabara su intervención, que todos los recursos económicos que podía haber cosechado Adolphe Sax acabaron consumidos en combatir a la piratería; y que esta –y no su incompetencia- le habían llevado a la quiebra de la que había conseguido salir en enero de ese mismo año (1860) gracias mayormente a la compensación económica que había recibido de uno de sus contrincantes (Gautrot).

No obstante, M. el marqués de Grammont aprovechó el hueco que dejó el anterior colutor dejando entrever la falta de pericia del inventor de Dinant que, pese a haber gozado de una posición tan privilegiada, no había podido sacar rendimiento. Este diputado –cuya apreciación anterior resulta muy aguda-, acabó advirtiendo que, prolongando las patentes de Adolphe Sax, se crearía “en su favor un verdadero monopolio”⁵²³.

El presidente del Consejo de Estado, M. Baroche, salió en defensa del constructor belga, volviendo a recordar el valor de su trabajo y la resistencia ante la coalición de los otros fabricantes, tan organizados que abrieron un depósito para sufragar los gastos jurídicos que mantenían contra él. Esta apreciación confirmaría, nuevamente, el comportamiento corporativo de esos industriales que no habían abandonado ciertas estructuras procedentes del Antiguo Régimen, aun más notables en estos oficios cercanos a lo artístico. Asimismo, el ministro aseguraba que los precios no iban a subir porque los marcaba la competencia extranjera y que el de Wallonia no abusaría de su posición, como –según él- tampoco lo había hecho en el pasado⁵²⁴, lo cual comprobaremos si era mayormente cierto en el siguiente capítulo a partir de ciertas confrontaciones.

Continuando con los debates e intentando desmontar los argumentos del anterior interlocutor, M. Ernest Picard recordó que Adolphe Sax disfrutó en exclusiva del

⁵²² Aunque ya hemos tratado parcialmente el asunto de la música militar de banda en relación con el saxofón en el primer apartado de nuestro trabajo –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 64-65, 72-73, 99, 111-112 y 168-169-, será en el siguiente donde ahondaremos en los pensamientos del inventor belga y su (distorsionada?) visión al respecto. Esta reflexión no es baladí, porque los responsables administrativos de esas falanges musicales siguieron mayormente los consejos organizativos del creador valón, amén de la inclusión de su propio *instrumentarium* con los precios que él les marcaba. Vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género.

⁵²³ No sabemos en qué punto de los trámites parlamentarios, si en el preliminar de la comisión o en el pleno, Gustave Besson hizo llegar otra carta o comunicación –que por supuesto fue impresa como *factum*- en la que daba más razones a sus señorías para que no permitieran la prórroga de las patentes del valón. Según él, los organismos que más entendían de comercio –varias cámaras consultativas y de las manufacturas, tribunales, academias, sociedades sabias (*savantes*), etc.- se pronunciaron ya en 1829 en contra de este tipo de prebendas. Asimismo, volvía a ofrecer sus habituales motivos para que se congelara ese procedimiento en base a los puntos oscuros de la patente de la saxotromba y la victimización de Adolphe Sax, al que calculaba un beneficio de 3.115.000fr a partir de lo que había sacado vendiendo sus instrumentos (2.280.000fr), los derechos de licencia (300.000fr), la compensación que consiguió en Rouen 1854 (10.000fr), la transacción de Gautrot (505.000fr) y otra que debió recibir de Halary hijo (20.000fr). Vid. *Brevets Sax. Motifs à l'appui du rejet du projet de loi*. París, [Impr. E. Brière,] 1860, 1-6.

⁵²⁴ Vid. *Le Moniteur universel*, 22 de julio de 1860, 4.

abastecimiento al Ejército desde 1845 a 1848, y también desde 1854 hasta ese punto (1860), por lo que dudaba que esa fuera una situación compleja de la que un empresario no hubiese podido sacar ventaja y beneficio. Asimismo, reforzando esta idea, recordó que fue el propio interesado el que tomó la iniciativa persecutoria en 1854, quedándose además con los instrumentos, herramientas y materiales procedentes de las redadas sobre sus presuntos copiadores (*prétendus contrefacteurs*).

Por fin, y seguramente con suficiente información al respecto, la mayoría de la cámara deseaba pasar ya a las votaciones, las cuales fueron lógicamente beneficiosas al constructor valón por un margen holgado de 141 votos a favor y 72 en contra. Cuatro días más tarde (el 24 de julio de 1860) pasó a manos del Senado que no puso ningún inconveniente, y la ley se promulgó el 1 de agosto de 1860, haciéndose constar en el boletín oficial del Imperio⁵²⁵. Cerrando con este asunto, Adolphe Sax había conseguido disponer de cinco años más para explotar y gestionar en exclusiva las patentes de la saxotromba y del saxofón, un triunfo gigantesco.

3.3.4 Con premeditación y alevosía.

Volviendo al eje principal de nuestro discurso⁵²⁶, recordaremos que la saga entre Adolphe Sax y Pierre-Louis Gautrot parecía haber acabado, pues ambos empresarios habían llegado (1859) a un acuerdo económico y comercial en forma de licencia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Los cinco años siguientes fueron de fingido aquietamiento⁵²⁷. Por lo que respecta al segundo, siguió gestionando sus fábricas en el barrio parisino del Marais y de Château-Thierry, de las que ofreceremos varias figuras representativas en el apartado siguiente⁵²⁸. En la última –la ubicada en el departamento de Aisne-, donde se supone trabajaban más de 320 obreros⁵²⁹, se organizó una iniciativa interesante que consistió en la creación de una banda de música –como ya había hecho el inventor de Wallonia a finales de 1853-, pero esta vez a partir de los trabajadores de la propia explotación, idea a la que volveremos también en el próximo capítulo. El propio patrón del negocio, es decir, Gautrot, invirtió dinero para que se editaran arreglos, transcripciones, aires y reminiscencias musicales que tenían por lo general una temática

⁵²⁵ Vid. *Bulletin des lois de l'Empire Français*, tomo 16. París, 1861, 349-350.

⁵²⁶ No hemos dicho nada de la prensa especializada musical –vid. *RGMP*, 15 de julio de 1860, 262-, pero, evidentemente, cerró filas en torno al inventor valón comentando que “todo el mundo aplaudiría este acto de consideración (*sollicitude*) del Gobierno a favor de un artista cuyo mérito y perseverancia han podido combatir las tribulaciones”.

⁵²⁷ Recuérdese –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 302-304- que ambos patronos habían compartido espalda con espalda (*côte à côte*) “la misma magnífica y horriblemente cara (*qui a coûté horriblement cher*) vitrina” en la Exposición internacional londinense de 1862. El conde melómano que utilizamos a menudo como referencia –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition Universelle*. París, 1862, 30- comentaba que, “después de sus numerosos y sonoros procesos”, no le parecía extraño ver a aquellos dos antiguos “adversarios encerrados bajo el mismo cristal”. Esa concordia le complacía (*me charme et me fait plaisir*) “y probaba que los hombres de espíritu y de talento terminaban siempre por entenderse, lo que sería beneficioso para la factura instrumental”.

⁵²⁸ En el panfleto publicitario de 1867 –vid. *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^e*, op. cit., iii-, Gautrot declaraba tener –no decía desde cuándo- una tercera sucursal en la renombrada y artística comuna de Mirecourt, departamento de Los Vosgos. Además, aseguraba emplear a 700 obreros entre las tres explotaciones, extremo que no hemos podido cotejar en otra fuente (y seguramente sea exagerado para otorgarse peso e importancia empresarial).

⁵²⁹ Vid. WATERHOUSE, W.: “Gautrot-Ainé, first of the moderns”, op. cit., 125.

operística⁵³⁰. Aparte de esta iniciativa, merece destacarse, en esta franja temporal, la participación de la firma con relativo éxito en las exposiciones de Châlons 1861, Nantes 1861, Londres 1862, Bayona 1864, Burdeos 1865 y Oporto 1865⁵³¹.

Desde el ámbito de Adolphe Sax, se vivieron momentos agrídulces. Entre los positivos, podríamos destacar, como ya hemos dicho, su rehabilitación en 1860 de la quiebra que acarreó desde 1852. En lo relativo a la salud, y para darle un toque incluso más épico y novelesco a su vida, consiguió sanar de lo que muy probablemente era un cáncer de labio, episodio que ya hemos comentado en el anterior apartado⁵³². Respecto a su imagen pública, participó y obtuvo más premios que sus oponentes en las exposiciones de Londres 1862, de Bellas Artes aplicadas a la Industria (París 1863) o Bayona (1864). Afectivamente, vino al mundo (29 de septiembre de 1859) su vástago Adolphe-Edouard, a la postre, heredero del negocio familiar. Pero, en el flanco negativo, fue una época en la que fallecieron sus padres (Marie-Josèphe Masson y Charles-Joseph), concretamente el 1 de noviembre de 1861 y el 26 de abril de 1865 respectivamente. Asimismo, la que fuera su compañera sentimental por algún tiempo, Louise-Adèle-Marguerite-Adèle Maor, y con la que había tenido cinco niños –tres supervivientes- parecía a la edad de 30 años (15 septiembre 1860); aunque, como recordaremos, en el momento del deceso ya no vivían juntos y no fue enterrada en el panteón familiar. En cuanto a sus situaciones económica y empresarial, parecían (ilusoriamente?) estar a flote. Sus fuentes de ingresos eran básicamente la renta de sus licencias –al menos 15.000fr anuales de la de Gautrot-, más lo que podría darle su negocio y el alquiler de su sala de conciertos. Sin embargo, a partir de los indicios de un breve (18 de octubre de 1864-31 de agosto 1865) y estéril intento de asociación con MM. Goudot et Chantepie, podemos inferir que el inventor del saxofón seguía sufriendo graves estrecheces. Según los *factums* que han sobrevivido, Chantepie, antiguo notario, se ocuparía de la administración de la sociedad, y Goudot –fabricante⁵³³-, de los talleres. Sin embargo, el proyecto no funcionó, ya que lo que quería el inventor valón eran inversores y seguir preservando el control total de su firma⁵³⁴. Para mayor amargura, le propusieron una inyección de 100.000fr que se acabó diluyendo y, lo que fue peor, desprestigiaron el negocio por la presunta incompetencia y desmanes de sus entonces socios. Al final, los tres *associés* acabaron en los tribunales (1865), un episodio que desarrollaremos con más precisión en el apartado venidero.

⁵³⁰ En su catálogo de 1867, “la casa Gautrot recomendaba particularmente [el abono a] la colección (*journal*) de música militar, para bandas y fanfarrias, que fundó el 1 de enero de 1864 bajo el nombre de *l’Instrumental*”. Según su dueño, esta publicación contenía 300 obras, la mayor parte inspiradas en motivos de óperas adaptados (*arrangés*) por “eminentes artistas”. Vid. *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}*, op. cit., iv. La BnF custodia varios de estos valsos, marchas, movimientos, fantasías, etc.; la inmensa mayoría, compuestas y adaptadas por L. Girard y correspondientes a los años desde 1865 a 1872. Curiosamente, de vez en cuando aparecían saxofones en la paleta, aunque a menudo *ad libitum*.

⁵³¹ Aunque Waterhouse apunta que Gautrot se presentó a la exposición portuguesa, el catálogo oficial no menciona. Vid. *Catalogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Oporto, 1865, 17-18.

⁵³² Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 280-281.

⁵³³ Ya lo hemos apuntado en el anterior capítulo, pero Goudot *jeune* había sido uno de los integrantes de la coalición de empresarios que protestaron contra los instrumentos-Sax y la comisión que habría de juzgar las formaciones militares musicales en el episodio del Campo de Marte en 1845. Vid. *PROTESTATION [sic] de tous les Facteurs d’Instruments de musique militaire de France, adressée à Monsieur le Ministre de la Guerre, sur la Commission nommée pour l’examen des nouveaux instruments*. París, [Typographie et Lithographie de A. Appert,] s.d. [1845], s.p. [2].

⁵³⁴ Vid. *Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie et M. Vidal, liquidateur de la Société dite Maison Adolphe Sax, Goudot et Chantepie*. París, [Impr. E. Brière,] s.d. [1866], 2-3 y 7-10.

Mas, consumido ese lustro de aparente calma, aun quedaba un significativo episodio final entre Adolphe Sax y su licenciatario que nos puede dar idea de la intensidad con la que se vivieron aquellos acontecimientos. El inventor valón, “convencido de que M. Gautrot no respetaba el acuerdo, hizo decomisar de su fábrica [numerosos] pabellones y juegos de pistones, así como varios instrumentos; registrando (*introduisit*) a la vez contra él una denuncia *correctionnelle* [penal] por falsificación (*contrefaçon*), reclamándole [una compensación económica por] daños e intereses a razón de 500fr por cada objeto no cincelado (*poinçonné*)”⁵³⁵. Esta acción, que tampoco nos podría sorprender demasiado conociendo el belicoso carácter del dinantés, cobra un cariz especial al ser orquestada la víspera en que la patente de la saxotromba expirase, es decir, el 12 de octubre de 1865. La alevosa redada, que tuvo lugar simultáneamente en la fábrica del parisino barrio del Marais y en la de Château-Thierry, se saldó en un principio con 305 pabellones no autorizados, 214 juegos de pistones conflictivos y cinco instrumentos no declarados y procedentes de otros fabricantes.

Por supuesto, Gautrot elevó una excepción que fue arbitrada en la sexta sala del Tribunal de primera instancia *correctionnel* (penal) de París el 9 de febrero de 1866. Y, escuchadas las conclusiones del abogado general (M. Thomas), el presidente (M. Vivien) declaró a Gautrot no culpable respecto a los pabellones porque no violaban estrictamente el artículo segundo de la licencia convenida entre ambos factores. Sin embargo, consideraron totalmente ilegales 131 de los 214 juegos de pistones confiscados y cuatro de los instrumentos enteros, por los que Gautrot pagaría una multa a razón de 500fr cada uno, haciendo un total de 67.500fr; más, evidentemente, el habitual correctivo de 2.000fr según rezaba el artículo 40 de la ley del 5 de julio de 1844. Sin embargo, la corte todavía soportaba la duda sobre la licitud de esas 83 válvulas que se habían salvado, por lo que decidió contratar un técnico, M. Surville, quien las examinaría y remitiría un informe que podría gravar el recargo⁵³⁶.

Ambos constructores interpusieron una apelación ante la Corte imperial de París cuya vista definitiva acabó celebrándose tres meses exactos más tarde (9 de mayo de 1866). Gracias a los detalles que ofreció ese foro jurídico, presidido por M. Saillard y colegiado por el abogado general M. Dupré-Lasale, conocemos que no se encontró ningún artículo conflictivo en la intervención de la policía en la fábrica parisina de Gautrot. Es más, se constató la existencia de 416 instrumentos, todos ellos autenticados. Por tanto, el total de los objetos irregulares había salido de la explotación de Château-Thierry, ubicada, como recordaremos, a unos 90km de París, detalle que confirmaría que el acusado ocultaba allí toda la presunta mercancía fraudulenta.

El representante de Adolphe Sax, M. Hébert, reclamaba una compensación global para su cliente de 196.500fr por un total de 393 elementos que él consideraba ilegales. En cambio, M. Bétolaud interfería por su defendido –Gautrot-, intentando invalidar la ofensiva y quejándose de que la justicia persecutoria se había excedido (“c’est à tort que la juridiction correctionnelle a été saisie”). Además, adujo que “no eran más que simples infracciones respecto al acuerdo del 9 de julio de 1859” y, por consiguiente, “no pueden considerarse delitos de falsificación”.

Sin embargo, el tribunal ratificó la irregularidad de esos 214 mecanismos de pistones –y dos de los instrumentos enteros (que debían estar allí para ser reparados)- por los que Gautrot desembolsaría una suma proporcional al delito (“toute proportion avec

⁵³⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 313.

⁵³⁶ Vid. *Ibid.*, 317-318.

l'importance réelle de ce préjudice”). Es decir, que el magistrado veía desproporcionado pagar 500fr por cada uno, máxime cuando los instrumentos aun no habían sido puestos a la venta y habida cuenta que pasarían a manos del belga por la incautación. Por ello, y a partir de los documentos procesales, el sentenciador valoró en una media de 50fr (diez veces menos) por falta, lo que hizo un total de 10.800fr, “suma [que] sería suficiente para reparar todo el perjuicio que haya podido ser causado a Sax”. Por tanto, la labor del perito quedaba desactivada y esa cantidad se establecía como definitiva.

Y aun quedaba un último lance en la dictaminadora Corte de casación, *chambre criminelle* (penal), donde ambas partes interpusieron su respectivo recurso, pero que, curiosamente, solo fue cursado el del valón porque Gautrot lo tramitó fuera de plazo (dos días tarde). Sin embargo, al inventor del saxofón tampoco le sirvió haber llegado a tiempo, pues, su par de tesis (*moyens*) que versaban sobre defectos e injusticias procesales⁵³⁷, acabaron siendo desestimadas el 23 de febrero de 1867 por la autoridad (M. Vaïsse, nuevamente)⁵³⁸.

No obstante, el director de la crónica (J. P.[ataille]) reconoció en sus observaciones que no le quedó del todo clara aquella sentencia ni las argumentaciones del Supremo; más precisamente si la jurisdicción penal era competente para aplicar una cláusula privada comercial (“Il en résulte que la question la plus délicate, celle de savoir si la juridiction correctionnelle était compétente pour appliquer la clause pénale, ne se trouve pas tranchée. Nous le regrettons d’autant plus que nous conservons des doutes sérieux sur ce point”). Su reflexión partía de que aquellos tribunales no reconocieron ante ellos como obligatoria la estipulación que acordaron ambos fabricantes (*le Tribunal n’a pas ainsi prononcé en considérant la clause pénale comme obligatoire devant lui*) y aquellas salas decidieron según su propio criterio. Y, se preguntaba si no hubiera sido conveniente –lo correcto- basar el alegato acusatorio por vía civil o comercial (*Quant au breveté, s’il veut se borner à en demander la stricte exécution, c’est, croyons-nous, à la juridiction civile ou commerciale qu’il doit s’adresser*). Es decir, que la denuncia motivada por la alevosa redada del 12 de octubre de 1865 debía haberse conducido por una de esas bifurcaciones ya que lo que nutría de fuerza el alegato del valón era su patente, no el acuerdo (“c’est en vertu de son brevet et non de la convention qu’il agit”). De todas formas, ya fuera por un exceso de celo, simple avaricia, defecto de precisión en la redacción del contrato o un arbitraje desde otro lugar, el inventor del saxofón tuvo que conformarse con los 10.800fr que M. Saillard estimó suficientes⁵³⁹.

⁵³⁷ Violación de los artículos 1, 3 y 4 del Código de instrucción penal (*criminelle*); id. art. 1134, 2046, 1229 y 1152 del Código civil o Napoleón; id. art. 408 y 413 del Código de instrucción penal (*criminelle*); e id. art. 7 de la ley del 20 de abril de 1810. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 322-323.

⁵³⁸ Además de M. Vaïsse como presidente, el equipo humano protagonista que debatió aquella sentencia estuvo compuesto por MM Legagneur (*conseiller*) que leyó el informe, Clemént y Groualle que defendían respectivamente los intereses del valón y el francés, y M. Bédarrides como abogado general. Vid. *Ibid.*, 322-324.

⁵³⁹ Nuevamente, estamos hablando de mucho dinero, porque con aquel montante podríamos vivir varios meses en un muy buen hotel (a razón de 50-80fr cada 30 días), más tiempo incluso si fuéramos estudiantes –una habitación rondaba los 30-50fr-, desayunar más de 20 años fuera (1,5fr el servicio), invitar a cerveza a 27.000 personas (40c la jarra), contratar 5.184 sesiones para aprender boxeo, jugar al billar más de 11.300 horas –a razón de una media de 0,95fr el alquiler de la mesa-, disfrutar de innumerables paseos en barca (75c), o aliviarnos 72.000 veces en un servicio público (15c cada vez que nos sentáramos). Vid. JOANNE, A.: *The Diamond guide for the stranger in Paris*. París/Londres, 1867, 16, 18, 24-25, 29 y 224-225.

Con este último veredicto concluían, casi, los 20 años de pírricos enfrentamientos judiciales entre estos dos púgiles burgueses y sus encubiertas intenciones personales y aspiraciones profesionales. No obstante, ambos contendientes se volverían a enfrentar – mayormente con los precios y productos-, esta vez fuera de los tribunales, toda vez que las patentes del valón pasaron a dominio público, compitiendo por convencer a los potenciales clientes, lance que estudiaremos en el siguiente capítulo.

Sin embargo, aun nos queda otro interesante y denso episodio sobre de las patentes de Adolphe Sax, incluida la del saxofón, cuyos protagonistas fueron principalmente otros tres inventores y fabricantes de instrumentos (Besson, Drouelle y, nuevamente, Gautrot).

3.3.5 Gustave Besson, un ‘peso pesado’ de los *cuivres*.

El primero de ellos, Gustave-Auguste Besson (París 1820-id.? 1874 o 1875) fue otro de los más fieros y sañudos rivales que tuvo el inventor de Dinant. Hijo de un coronel del ejército, se inició desde edad muy temprana en la fabricación de instrumentos de la mano de Dujariez⁵⁴⁰, estableciéndose por cuenta propia a los 18 o 19 años⁵⁴¹. En verdad, la enemistad entre ambos fabricantes venía desde mucho tiempo atrás. Besson fue uno de los más de 30 patronos que estamparon su firma en la protesta de marzo de 1845 ante el ministro de la Guerra por la parcialidad de la comisión que habría que juzgar la idoneidad de un modelo grupal y artístico para la *armée gala*⁵⁴². Como se ha señalado anteriormente, la batalla de agrupaciones se celebró al mes siguiente en el Campo de Marte –el Gobierno hizo caso omiso a la queja conjunta- y tuvo como vencedor a Adolphe Sax.

Aunque Besson no se personó en la primera causa que tuvo como epicentro de discusión la legitimidad de las patentes de Adolphe Sax (1847-1854), es muy posible que la sufragara desde posiciones menos comprometidas (p. ej., económicas). No obstante, el enfrentamiento directo entre estos dos fabricantes comenzó el 29 de diciembre de 1854, cuando el belga orquestó una redada –autorizada por el presidente de la sexta sala del Tribunal penal (*police correctionnelle*) de París y a la que ya nos hemos referido anteriormente- para confiscar aquellos supuestos instrumentos corruptos de su establecimiento⁵⁴³. Como recordaremos, la batida fue declarada nula (3 de mayo de 1855) en base a las disposiciones que dictaba el artículo 47 de la ley del 5 de julio de 1844 sobre la propiedad industrial⁵⁴⁴, según el cual el constructor belga –y por tanto extranjero- debía haber depositado una fianza antes de proceder con la ofensiva⁵⁴⁵.

⁵⁴⁰ E-J-M. Dujariez –aprendiz en un primer momento de Raoux *père*- fue otro creador francés de aerófonos de metal que proveía de instrumentos a las bandas militares. Su establecimiento estuvo abierto desde 1829 hasta 1855 aproximadamente. En 1831 mejoró una trompa que fue ‘aprobada’ por el Conservatorio. Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 339.

⁵⁴¹ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 29-30 y GRENOT, C.: “La facture instrumentale des *cuivres* dans la seconde moitié du XIXe siècle en France”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 28-31.

⁵⁴² Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d’Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 1-2.

⁵⁴³ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomos 1 y 2, 1856, 46-47.

⁵⁴⁴ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁵⁴⁵ Asimismo, no olvidemos, el inventor del saxofón interpuso una apelación –que las fuentes no recogen-, desestimada igualmente, ofreciéndose a pagar el aval a posteriori. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 3, 1857, 223.

Una vez regulada su situación a los pocos meses⁵⁴⁶, la prensa atestiguaba y alimentaba la animadversión entre ambos inventores. Concretamente, Adrien De la Fage, un colaborador de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* antitético a Adolphe Sax, fue la punta de lanza que abrió las hostilidades entre ambos. Ya hemos comentado este altercado en anterior apartado⁵⁴⁷, pero quizá no esté de más refrescarlo y volver poner en evidencia que existían una batalla paralela ante la opinión pública. Así, el 4 de noviembre de 1855, el reportero atacó la nueva estructura de las bandas de música y sus instrumentos más característicos, es decir, los metales valón. Su artículo –en relación a una de sus visitas a la Feria internacional que estaba a punto de acabar- comenzaba con un apático titular – “Cada cual, su gusto (*Chacun son goût*)”- y reconocía que a él le gustaba más la música civil, preferencia en la que se reafirmaba con el tiempo. Asimismo, consideraba a los aerófonos de esas formaciones como “instrumentos de suerte dudosa” y sin citar expresamente la reciente reforma gala (1854)⁵⁴⁸, abogaba por otra que contuviera más tipos de clarinetes y flautas, al igual que varios de los representantes de oboes, fagotes y contrafagotes, “tan esenciales y de tan buen resultado”. Añadía, además, que los alemanes son amigos de las cosas útiles; no así los franceses y su “aturdimiento” [sic] marchante hacia la “insípida” y “monótona” combinación de clarinetes y metales, camino que conducía a la “supresión de los timbres”, a la par que introducía para ello un curioso sarcasmo (“es como si los perfeccionamientos aportados a las tijeras, concluyeran que los cuchillos se han vuelto inútiles”). Disimuladamente, sostenía que la razón de toda esa popularidad de los metales había sido avivada por intereses económicos (“Le bon de l’affaire”). Después, mentaba los instrumentos del valón sobre los cuales, decía, “se han comentado muchas cosas en este periódico [*RGMP*], referente a las cuales, [él, De la Fage] tendría muchas cosas que decir” –disculpándose por ser tan directo-. Pero, como ya estaba cerca la clausura de la Exposición universal de París de 1855 y para no entrar en polémicas, iba a abstenerse de aclararlo en profundidad. No por ello, denunciaba el trato de gracia que el constructor dinantés tuvo en la Feria, pues, pese a no concurrir en los primeros días, se le adjudicó posteriormente un excelente y vistoso expositor (“une place fort apparente”). Por último, concluía que “M. Sax ha tenido la gloria de imponer su nombre a dos familias de instrumentos: primero, los saxhorns, es decir, *cors-Sax* (trompas-Sax). Esta última denominación [la desechó] por el peligro de una cercena [que execraría el apellido]⁵⁴⁹; segundo, los *saxophones* que significan instrumentos *sonando el Saxo* o sonando *a la manera de Sax*. M. Sax ha obtenido por recompensa de sus trabajos

⁵⁴⁶ El Emperador firmó un decreto imperial –4 de agosto de 1855- admitiendo la petición de Adolphe Sax para residir en París, autorización que llevaba consigo poder disfrutar de los derechos civiles que, a efectos legales, le eximían futuros avales. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code civil expliqué]. París, 1836, 5-6.

⁵⁴⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 247, 263, 270-272.

⁵⁴⁸ Como recordaremos –vid. Tabla 12-, la composición instrumental de las bandas (*musiques*) de Guardia imperial (1854), en la que *a priori* el resto de formaciones castrenses se reflejaban, se componían de un máximo de 55 músicos, siendo 35 el número de metales, incluidos saxofones. Asimismo, había 2 flautas, 2 oboes y 12 clarinetes –4 de ellos requintos y 8 sopranos-, pero ningún fagot ni contrafagot. Haciendo una comparación *grosso modo* con una agrupación actual y teniendo en cuenta un número similar de ejecutantes, no nos parecen insuficientes esas cantidades como recriminaba De la Fage; en todo caso, los clarinetes quizá deberían ser 4 o 6 más y la ausencia de un par de fagots sí que resulta chocante. Sin embargo, acertó respecto a las formaciones de caballería, que contaban con un tope de 37 músicos, todos metales y heterogéneos (saxhorns y saxotrombas de diferentes tamaños), cornetas, trompetas y varios tipos de trombones), un patrón que tenía pocos visos de sobrevivir por la lógica incomodidad de tocar sobre animales. Hoy día, las agrupaciones montadas suelen conservar las clarines o cornetas y obvian el resto de modelos.

⁵⁴⁹ Entendemos que se referiría a que, si esos utensilios se acabaran llamando *cors-Sax*, los usuarios y el tiempo acabarían apocando ese nombre compuesto y dejando caer el segundo sustantivo.

el abastecimiento (*la fourniture*) de numerosos regimientos formados en los últimos años, lo que prueba que sus invenciones o innovaciones han obtenido importantes sufragios del Ministerio de la Guerra”⁵⁵⁰. Además, resaltaba nuevamente esta última idea, comentando que “desde el momento que M. Sax había decorado con su nombre los instrumentos perfeccionados por él, fue imposible que otros los construyeran”. Finalmente, se posicionó con los otros fabricantes rivales, citando a Halary (“honneur aux anciens!” [sic]), Roth⁵⁵¹ y, finalmente, a Besson⁵⁵².

FIGURA 168: Publicidad de G-A. Besson en 1856.

RÉGÉNÉRATION COMPLÈTE DES MUSIQUES D'HARMONIE MILITAIRE

G. BESSON

7, Rue des Trois-Couronnes

Brevet de six Puissances.

Fournisseur des armées de terre et de mer, des Guides de Bruxelles, de l'Académie, du Conservatoire, des Ecoles, de la Garde impériale et des principaux artistes de France, d'Angleterre et de Belgique.

Rapports et expertises de Sociétés savantes.

Instruments de cuivre de toutes les formes, construits d'après des procédés entièrement nouveaux, basés sur les principes les mieux vérifiés de l'acoustique et sur les calculs mathématiques les plus rigoureux. — Suppression des angles et du rétrécissement dans les cylindres; accroissement d'étendue, égalité parfaite, pureté absolue des notes de pistons et des notes ouvertes; douceur, facilité, justesse et sonorité inconnues jusqu'à ce jour.

GARANTIE POUR SIX ET HUIT ANS

Les nouveaux instruments-Besson ne ressemblent en rien à ceux qu'il a construits par le passé et qui ont été si souvent copiés; aujourd'hui, les produits de sa fabrication étant le résultat d'un outillage spécial, différent de tout ce qui est connu en ce genre,

TOUTE CONTREFAÇON EST IMPOSSIBLE

Dans le but de faire constater par tous les artistes la vérité de ses assertions et par suite la supériorité de ses instruments,

M. BESSON OFFRE LE CONCOURS AUX FACTEURS DE TOUS LES PAYS.

Mention honorable.....	1844
Médaille d'argent, Paris.....	1849
Prize medal, Londres.....	1851
Grand brevet de la reine d'Angleterre.....	1853
Médaille de 1 ^{re} classe à l'exposition universelle.....	1855
Médaille de l'Athénée des Arts.....	1856
Médaille d'or d'honneur.....	1856
Médaille d'or de 1 ^{re} classe.....	1856

FUENTE: RGMP, 25 de mayo de 1856, 172.

Unos meses más tarde –mayo de 1856- apareció por primera vez una interesante y llamativa publicidad de Besson que llevaba por título un sugerente titular: “Regeneración completa de las músicas de banda militares” (vid. Figura 168). A la par de airear sus premios y medallas, el empresario anunciaba que suministraba instrumentos a los cuerpos galos de mar y tierra, a los *Guides* de Bruselas, a la Academia (Ópera), al Conservatorio, a las Escuelas y a la Guardia imperial. Igualmente, también decía que los principales artistas de Francia, Gran Bretaña y Bélgica empleaban sus productos, dando a entender no solo que tenía contactos en el exterior, sino también fichados a grandes músicos. Pero, quizá lo más significativo sea que ofrecía la fabricación aerófonos de metal cuya calidad hacía que “toda falsificación fuera imposible (*toute contrefaçon est impossible*)”, ofreciendo además entre 6 y 8 años de garantía, lo cual resultaba muy tentador.

⁵⁵⁰ En el artículo de su primera visita a la Exposición de 1855, Adrien De la Fage se confesaba escéptico respecto a la originalidad de los nuevos timbres y decía que el único instrumento verdaderamente nuevo en los últimos 100 años había sido el clarinete –vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 204-, opinión con la que, por supuesto, intentaba restar credibilidad al saxofón y a los otros especímenes del valón.

⁵⁵¹ Pensamos, por la expresión de De la Fage, que se refería a Charles Roth, un constructor de aerófonos oriundo de Estrasburgo que decía haber establecido su empresa en 1792. Sin embargo, es más conocido su hijo Jean-Chrétien (1816-1881) que continuó con el negocio familiar, llegando a gozar de bastante popularidad, al menos en la región de Alsacia. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 336. Según un autor de época (vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 348), estableció –o, más bien, recibió– el testigo de su padre en 1840 y despuntó en las exposiciones a las que se presentó (1844, 1849 y 1855). Además de fabricar clarinetes y flautas –vid. STANLEY, A-A.: *Catalogue of the Stearns Collection of Musical Instruments*. Ann Arbor, [segunda ed. de] 1921, 97-, registró dos patentes (1852 y 1856) que protegían un mecanismo que llamó “transpositor (*transpositeur*)” aplicable a los aerófonos de latón. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 510, 513 y PIERRE, R.: “La saga des anges trompettistes ou les Facteurs d'instruments de musique à Strasbourg 1720-1920”. *Larigot*, s.v., n° 45 [abril] (2010), 23. Esta última fuente confunde al padre con el hijo –y tiene otras inexactitudes-, pero ofrece una interesante foto de la fachada del establecimiento de ca. 1868 que repetirá en otro artículo ulterior, ya corrigiendo el fallo (vid. Id.: “Jean Chrétien Roth (1816-1881). Facteur de tous les instruments à vent à Strasbourg. Successeur de Dobner & Co et de Bühner et Keller”. *Larigot*, s.v., n° 49 [febrero] (2012), 19-23.

⁵⁵² Vid. RGMP, 4 de noviembre de 1855, 341-342.

Este reclamo era, sin lugar a dudas, una provocación y un envite directo a Adolphe Sax, ya que, desde luego, ocupaba e invadía intereses comunes. La situación iba a ir creciendo en tensión e intensidad cuando, unos meses más tarde, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* anunciaba que Besson había descubierto nuevos métodos de fabricación “del más alto interés” en los aerófonos de metal, cuyos resultados, es decir, los propios instrumentos, duraban tanto como la construcción misma⁵⁵³. Por supuesto, había un componente publicitario para crear expectación y adueñarse de los focos, pero también lo que parecían ciertas ideas frescas e innovadoras de un diligente emprendedor. El inventor de Wallonia no pudo tolerar tales divulgaciones y escribió una carta al redactor jefe de ese diario –que se publicaría en el número siguiente– donde se sorprendía que le dieran tanto pábulo (*grand bruit*) a los presuntos nuevos descubrimientos de un fabricante de instrumentos en tanto en cuanto y según él, el material de fabricación no influye de manera significativa en el sonido. El valón explicaba que eran principalmente las proporciones dadas a la columna de aire (*combinaison de la perce*) las que actuaban, idea que, desde hacía 10 años, él había apadrinado. Después de una breve lección de acústica a propósito de este principio, aportaba aseveraciones de otros especialistas y fragmentos de las motivaciones y fallos de los procesos judiciales que lo apuntalaban. Asimismo, nombraba a sus valedores (MM. Meyerbeer, Fétis, Berlioz, Kastner, Marloye, Foucault, Gavaret [Gevaert], Léon Kreutzer, Edmond Viel, Henry Berthoud, Piquemal, Fiorentino, J. Weber, Dufaure, Duval, etc.), para terminar confesando que tenía la sólida percepción de que determinadas personas “se habían puesto como tarea dar caza a sus ideas” mediante la falsificación (*contrefaçon*) de sus invenciones⁵⁵⁴.

La escalada de declaraciones siguió aumentando cuando reapareció en el número siguiente Adrien De la Fage que inicialmente pedía permiso al apoderado de la *RGMP* para que se incluyera su opinión al respecto de la polémica entre Besson y Sax⁵⁵⁵, saliendo nuevamente en defensa del interés y validez los experimentos del primero. El articulista recordaba, menospreciando al segundo, que hacía 10 años –y mucho antes– otras personas ya conocían el principio de las “vibraciones del aire en los instrumentos de viento”, poniendo como patrón el tratado acústico del físico alemán Ernst Chladni de 1802. Además, intentaba reforzar sus ideas con (un mal) ejemplo al comparar la ‘teoría’ del valón con la fabricación de los tubos de órgano y los procedimientos para conseguir los distintos timbres o registros. De la Fage concluía diciendo que le gustaría que las conclusiones y experimentos de Besson fueran publicados con más detalle y no tan esquemáticamente como lo había hecho con anterioridad aquel medio.

La réplica del dinantés no se hizo esperar y, a la semana, pidió también más espacio para poder explicarse mejor e intentar cerrar el asunto, no sin antes justificar sus investigaciones y resaltar las contradicciones (*points obscurs*) de las supuestas mejoras de Besson (p. ej., las *vibrations qui s'échappent à l'intérieur*). Por último, terminaba recurriendo al orgullo diciendo que su valía había sido suficientemente puesta a prueba como para dar alas a la de su contrincante⁵⁵⁶.

Los anuncios publicitarios de Gustave-Auguste Besson seguían apareciendo con una frecuencia quincenal en la revista que nos está sirviendo para introducir el conflicto entre estos dos constructores. Además, de vez en cuando, salían en el mismo medio

⁵⁵³ Vid. Id., 3 de agosto de 1856, 251.

⁵⁵⁴ Vid. Id., 10 de agosto de 1856, 257.

⁵⁵⁵ Vid. Id., 17 de agosto de 1856, 265.

⁵⁵⁶ Vid. Id., 24 de agosto de 1856, 272-273.

pequeñas crónicas positivas de intervenciones públicas de sus instrumentos de metal, como la que tuvo lugar en la influyente sala Herz en julio de 1857⁵⁵⁷. En el mismo sentido, su popularidad aumentaba y añadía en su anuncio comercial los nuevos méritos que iba cosechando, como por ejemplo, el de ser portador de la “Gran medalla de honor” que debió concederle la alcaldía de París (*séance de l’Hôtel de la ville*) el 29 de enero de 1857⁵⁵⁸. Asimismo, dejaba constancia de que tenía negocios en el Reino Unido amparados por altos mandatarios (“Breveté de S.M. la Reine d’Angleterre”) y que continuaba dando una amplia garantía (cinco años) para todos sus productos. Al año siguiente (1858), Besson seguía escalando posiciones y recibió los halagos del mariscal Vaillant, ministro de la Guerra⁵⁵⁹, en una Exposición comercial que hubo en Dijon. Además, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* comentaba que casi todos los instrumentos de su vitrina “habían sido adquiridos por los amateurs de[l departamento de la] Côte-d’Or y departamentos vecinos”⁵⁶⁰.

3.3.6 Versus 18 (a la vez).

Sin embargo, en estas últimas fechas, Adolphe Sax y su rival estaban ya enzarzados en pleitos judiciales. Concretamente, el fabricante belga se estaba enfrentando, en la misma causa y a la vez, contra 18 compañías –entre fabricantes y revendedores-, a las que se les intervino material o se les comprometió en la causa, a saber, Besson, Gautrot, Tournier, Goumas, Buffet *jeune*⁵⁶¹, Crampon, Beauboeuf⁵⁶², Isbert, Jacob, Halary *père*, Belorgey, Martin *frères* (Jean-Baptiste y Félix)⁵⁶³, Roehn [o Roëhn], Raoux, Drouelle, Florent, Batut [o Battut] y Halary *filis*⁵⁶⁴.

⁵⁵⁷ Vid. Id., 9 de julio de 1857, 263.

⁵⁵⁸ Vid. Id., 11 de octubre de 1857, 335

⁵⁵⁹ Aunque ya hemos introducido a este personaje en el curso del presente apartado como responsable de la Casa del Emperador, Jean-Baptiste Philibert Vaillant (1790-1872) fue uno de los hombres políticos y militares franceses más destacados y condecorados del siglo XIX, si no el que más. Su formación en la *École Polytechnique* y Metz como ingeniero y soldado le sirvió para batallar primeramente con Napoleón I –quien le condecoró ya en 1813 con la Ld’H- e ir ascendiendo posteriormente con el resto de regimenes, hasta ‘coronarse’ como mariscal (1851) –la más alta distinción castrense- cuando Luis-Napoleón todavía era presidente de la República. Ya en el Segundo Imperio, el soberano le otorgó más títulos, puestos e inmensos poderes, entre los que podríamos destacar ser miembro de la Academia de las ciencias (1853), senador –desde 1852-, ministro de su *Maison* (1860-1870), miembro de su consejo privado (1859), Gran mariscal del palacio (1860), conde –esta dignidad en 1851, impuesta en realidad por el Papa-, ministro de la Guerra (1854-1859), ministro de las Bellas Artes (1863-1870), etc. Vid. entre otras, ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires*, op. cit., tomo 2, 469.

⁵⁶⁰ Vid. *RGMP*, 19 de septiembre de 1858, 314

⁵⁶¹ Según un *factum* del inventor belga, la redada a Buffet *jeune* se produjo el 14 de septiembre de 1857. En cambio, su familiar Buffet-Crampon –que supuestamente había cedido sus fondos a Tournier Goumas [sic] en 1850, fue atacado el 30 de abril y el 14 de diciembre de 1857; mientras que a Tournier le ‘tocó’ el 13 y 17 de diciembre de 1857. En cambio, los hujieres y la policía se presentaron en casa de Beauboeuf en tres ocasiones: 13 de diciembre de 1856, 30 de abril y 14 de diciembre de 1857. Los hermanos Martin tuvieron dos correctivos (30 de abril y 12 de diciembre de 1857). Vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 78, 81-82, 84-85 y 88.

⁵⁶² Según decía el propio inventor valón, Beauboeuf le escribió para ofrecerle una compensación de 10.000fr por el comercio que instrumentos de metal anterior al fallo de Rouen de 1854, amén de pedirle una licencia. Sin embargo, el belga “no mordió el anzuelo (*ne fût qu’un leurre*)”, pues según él, ese sometimiento era una artimaña para ganar tiempo y hacer desaparecer las pruebas. Vid. *Ibid.*, 84.

⁵⁶³ Para conocer un poco más de esta intrincada familia, vid., [KAMPMANN, B. y McBRIDE, W.:] “Martin frères and the Martin family: four generations of woodwind instrument makers”. *Larigot*, s.v., n° 22 spécial (1995), iv-viii.

⁵⁶⁴ Vid. *Rapport de M. l’expert Surville, ingénieur, déposé le 18 février 1859 et dire de M. Sax*. París, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860, 3-5.

FIGURA 169: Trompa natural en latón con la inscripción “RAOUX seul ordinaire du Roy place du Louvre”, tasada (2009) en unos €3.000.



FUENTE: [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maître Guy Laurent*), subasta celebrada en Vichy el 13 de junio de 2009, s.p. [3].

A casi todos estos constructores les precedía una carrera profesional interesante – y también una vida personal muy intensa- en la que, desgraciadamente, no podemos ahondar con profundidad para no perder el norte de nuestra investigación. Sirva decir, empero, que aquel que capitaneó las persecuciones civiles contra el belga en el primer sumario (1847-1854), Marcel-Auguste Raoux (París 1795-id. 1871) fue un fabricante de aerófonos de metal que estudió trompa de manera seria y posteriormente se enroló en el Ejército, entendemos como músico militar. Más tarde e iniciado por su padre en la fabricación de instrumentos, debió conseguir una posición interesante como suministrador de la institución armada. Además, su ascendencia portaba cierto peso específico al ser su abuelo un *Ordinaire du Roi* (vid. Figura 169), alcurnia que su descendiente recogió mientras pudo servirle. Por otro lado y volviendo a Marcel-Auguste, podríamos señalar que debió tener encomiendas de Luis-Felipe, ya que se conserva una dedicatoria en las *Seis Melodías* para trompa y piano de Charles Gounod (ca. 1839) en la que se puede leer “à mon ami A. Raoux, facteur de Cors [trompas] du Roi”⁵⁶⁵. Ya lo hemos avanzado al comienzo de este capítulo –y lo desarrollaremos aun más en el siguiente que tiene un enfoque más económico-, pero las *manufactures royales* y demás prácticas que recurrían a los privilegios en el Antiguo Régimen eran, lógicamente, menos ‘enrevesadas’ en aquella época. Durante el Colbertismo los reglamentos económicos fueron estrictos, restringiendo la libertad de empresa y comercio. La monarquía promovía e introducía actividades que a ella le interesaban a base de monopolios sobre un modelo contractual. Aquel constructor que tuviera la suerte de conseguirlos –como el abuelo de Raoux- disfrutaría no solamente de la publicidad de ser proveedor del rey, sino de su protección y de unas condiciones óptimas de fabricación y comercialización, incluidas exenciones fiscales. Es fácil adivinar que el lujo –o la presunción de este- era el objetivo primordial de la realeza y, por su parte –la contrapartida-, el constructor conseguía un sello distintivo al que era muy fácil acostumbrarse. Igual de significativo, aquella distinción sumaba avales en la postulación a los puestos de la cima del gremio y, muy probablemente, los Raoux se acomodaron en esa atalaya. Sin embargo, ya lo sabemos, la economía estaba virando desde esas posiciones exclusivas hacia unos requerimientos

⁵⁶⁵ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 318-319.

basados en la demanda de un clase media en auge; el resto de factores de la Revolución hizo el resto.

Pero, retomando el ecuador del *Ottocento* y a Marcel-Auguste, no debe pasarnos desapercibido que fue condecorado con la orden de Caballero de la Ld'H –al igual que Sax y Cavallé-Coll en 1849)–, gracias a su factura en la Exposición francesa de 1844. Sin embargo, todos estos procesos judiciales en los que se embarcó acabaron arruinándole definitivamente, después incluso de haber vendido (1857 o 1858) su negocio a Jacques-Christophe Labbaye por una anualidad de 2.400fr.

El caso de los Halary es también muy significativo y parecido al tratarse de tres generaciones muy consideradas. Significativamente para nosotros, recordemos, fueron los inventores del oficleide (1817, 1821 y 1822)⁵⁶⁶, uno de los instrumentos inspiradores en el nacimiento del saxofón. Aunque no se conoce si el iniciador de la firma fue el abuelo u otro familiar (Jean Hilaire Asté), el proyecto debió despuntar desde el principio, pues tenían encargos de reconocidos dignatarios de Rusia (1815) y sus creaciones y perfeccionamientos se exponían en la prestigiosa Academia de Bellas Artes (1817). Además, está documentado que fueron de los primeros fabricantes que construyeron clarinetes y fagotes en metal (1817 y 1818) y, en 1823, el primero se anunciaba como “facteur de la musique du Roi”⁵⁶⁷. El continuador, Jean-Louis-Antoine Halary (Halari), conocido más bien como Halary *père* (1788-1861), fue uno de los más fieros antagonistas –al igual que Raoux- que se enfrentaron al constructor belga no solo en la presente causa, sino, recordaremos, en la anterior por vía civil. (Huelga decir que su firma también aparece en aquel documento de protesta de 1845 por la batalla de bandas de música en el Campo de Marte). Asimismo, merece destacarse que ese último personaje trabajó con Joseph Meifred (1825) –el afamado trompista que ya ha salido en nuestro discurso, igualmente contrario al valón- en la mejora y posibilidades de las válvulas para los instrumentos de metal. Sin embargo, y según comenta Waterhouse, Halary *père* “murió en 1861, final donde presuntamente, se decía, le condujeron los problemas con Sax”⁵⁶⁸. El hijo, Jules-Léon-Antoine (Halary *fils*), nacido en 1827, debió tomar la sucesión de un negocio familiar que ya tenía ramificaciones en Londres (1857). Formado como trompista –‘curiosamente’ con Meifred- y siendo un hábil instrumentista (primer premio del Conservatorio en 1845), fue menos combativo que su padre, pues firmó un acuerdo de licencia con empresario dinantés el 15 de diciembre de 1859 para explotar la saxotromba⁵⁶⁹. Sin embargo, la compañía –que debía tener aproximadamente unos 35

⁵⁶⁶ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 104-107.

⁵⁶⁷ Vid., entre otras, DUDGEON, R-T.: *The keyed bugle*. Oxford, 2004, 22-24, 148 y 267-268; y PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 334-336.

⁵⁶⁸ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 156-157.

⁵⁶⁹ Han sobrevivido dos ejemplares instrumentales, uno en Edimburgo y otro en Versalles, que portan las licencias de Adolphe Sax números 439 y 1135. Vid. KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008), 9, 13 y 15-16.

Según una suerte de prospecto publicitario en el que se hace explícito el acuerdo de este tercer continuador con el belga –vid. *Notice Historique sur la Manufacture d'Instruments de Musique de J. A. Halary*, op. cit., 1-8-, la compañía hundía sus raíces en 1768, había cosechado numerosos éxitos profesionales y honoríficos –entre ellos, ser suministradores de los reyes Luis XVIII y Carlos X; amén, como ya hemos dicho, de tener una “brevet de fournisseur de S.M. l'Empereur Napoléon III” desde 1852-, y aportado numerosos avances y mejoras a los metales.

trabajadores, incluyendo niños⁵⁷⁰- sobrevivió hasta que fue vendida en 1873 a la “Coste & Cie”, con Sudre como propietario⁵⁷¹.

Resulta interesante destacar que, en el transcurso de los enfrentamientos judiciales, el magistrado comentó que Halary padre intentó sortear los derechos de Sax registrando una patente el 19 de agosto de 1856 para los mismos instrumentos⁵⁷². Según el juez, el acusado lo hizo “con una simple inversión (*renversement*) del pabellón, mediante la cual esperaba poder fabricar los instrumentos con pistones paralelos [saxotrombas?] al abrigo de todo proceso de inculpación por falsificación (*à l’abri de toutes poursuites en contrefaçon*)”. Asimismo, apuntaba que Halary père no podía acogerse a la transacción convenida entre su hijo y el inventor de Dinant, puesto que, en realidad, el belga había reservado expresamente sus derechos contra él [Halary père] en ese acuerdo (*transaction*). Además, Halary fils tampoco pudo –o quiso- proteger a su ascendiente en otro lance de la vista al declarar que dos instrumentos presuntamente corruptos (un saxhorn de tres pistones y una trompa –*cor*- con la misma cantidad de válvulas) y que portaban la inscripción *Halary, à Paris* provenían del comercio de su padre.

La saga de los Buffet es también muy interesante –y un tanto complicada de desenmarañar-, pues, parece que originariamente no solo trabajaron para los gloriosos Hotteterre, sino que también estuvieron emparentados con ellos⁵⁷³. No obstante, los miembros de la familia que nos interesan son Jean-Louis y Louis-Auguste Buffet (1789-1864), sobrino y tío respectivamente. El primero contrajo matrimonio con *Mademoiselle Zoë Crampon* en 1836 y la firma pasó a llamarse Buffet-Crampon a los pocos años, marca de fábrica que aun sobrevive. El segundo, conocido con el sobrenombre de Buffet *jeune*, que también suministraba instrumentos al Ejército y contaba con influyentes músicos como aliados, ha pasado a la historia como el constructor que desarrolló –con ayuda de Hyacinthe-Elanore Klosé- el sistema Boehm en el clarinete (1843, patente de invención “pour l’application des anneaux mobiles aux clarinettes et hautbois”)⁵⁷⁴. Este sistema es el que actualmente da sustancia a la concepción francesa de este instrumento en contraposición a la alemana.

F. Tournier y Pierre (Paul, según Waterhouse) Goumas estuvieron trabajando y fueron asociados de la Buffet-Crampon, con la que el segundo compartía también lazos de sangre⁵⁷⁵. Posteriormente, Goumas iba a tener un peso relativo en el desarrollo físico

⁵⁷⁰ Por cierto, el trabajo infantil en las fábricas de instrumentos de música y las condiciones de los obreros antes de que se consagraran las regulaciones laborales y el estado liberal se viese obligado a desarrollar una legislación social, serán abordados en el siguiente capítulo.

⁵⁷¹ El ‘joven’ François Sudre (1844-ca. 1912) se formó con E. Daniel, después trabajó para Couturier de Lyon, en 1865 para Neudin y finalmente se asoció como hemos dicho con Halary (1866), aunque en esa época –o cerca- ya era administrador de la Coste. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 391-392. A modo de curiosidad, fue otro de los constructores que intentó otorgarse perennidad a partir de su *sudrophone* (patente de 1892), otro aerófono de metal que no ha llegado a nuestros días.

⁵⁷² En realidad, creemos que el juez se equivocó de fecha, pues aquel documento de Jules-Léon Halary para “Pabellones de corte parabólico aplicables a los instrumentos de música (*pavillons à coupe parabolique applicables aux instruments de musique*)” está fechado el 9 de agosto de 1855 según los archivos del INPI.

⁵⁷³ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 49-51.

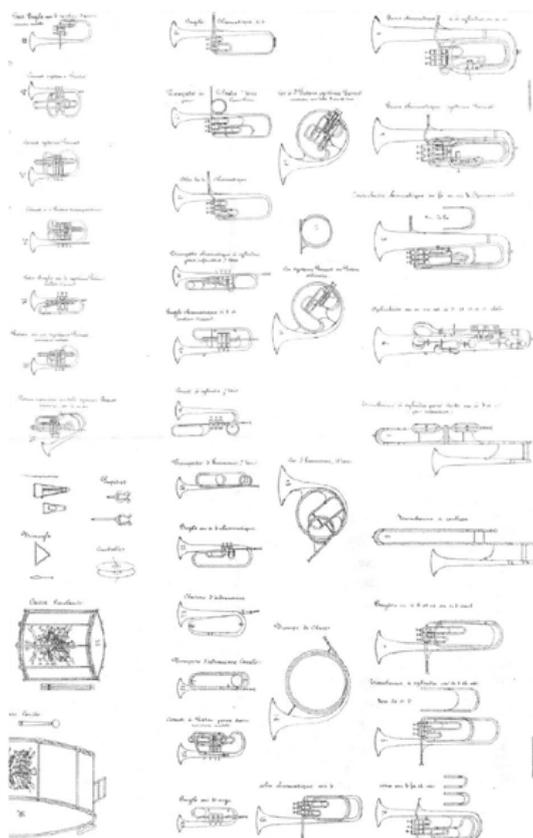
⁵⁷⁴ Vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., nº 13 (2012), 131-137 y Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 155-157.-Su vástago, Auguste Buffet (1816-1884), que también se hizo apodar *jeune*, se unió a él (ca. 1845) y continuó el legado de su padre cuando este faltó.

⁵⁷⁵ Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 311.

del saxofón a partir de una patente suya de 1875 –y sus correlativos tres certificados de adicción-⁵⁷⁶.

Los hermanos Beauboeuf (Oscar y Auguste), banquero y fabricante respectivamente, emprendieron en 1849 una prometedora empresa de construcción de aerófonos de madera y metal que se tropezó en los años siguientes con los intereses de Adolphe Sax. Este encontronazo –Beauboeuf confesó que había falsificado 1.684 instrumentos (vid. Figura 170)- y, seguramente, el alejamiento con su contraamaestre que se estableció por cuenta propia (ca. 1853), Roëhn –con quien el belga también había entrado en conflicto-, acabaron por dinamitar la firma ese último año⁵⁷⁷. Este último constructor, que se formó en los talleres del propio Besson, parece ser que llegó a un acuerdo de licencia con el propietario de la saxotromba en los años siguientes y su nombre sobrevivió hasta más allá de 1880⁵⁷⁸.

FIGURA 170: Prospecto de la firma Beauboeuf con bugles, *bugles chromatiques*, *altos*, *altos chromatiques*, *barytons*, *basses chromatiques* o *contrebasses*, presumiblemente copias de los ‘originales’ de Adolphe Sax.



FUENTE: “*Manufacture d’Instruments de Musique en cuivre et en bois de toutes espèces. Paris Beauboeuf frères* (Paris: n.p., [c.1849-53])”, rep. en MITROULIA, E.: *Adolphe Sax’s brasswind*, op. cit., 130, y que custodia, según ella, el DE-Berlin-MM.

⁵⁷⁶ Vid. DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumenten. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim, 1995, 164-175.

⁵⁷⁷ Según nuestra habitual musicóloga belga –vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 306-, que no cita sus fuentes, pero que posiblemente vengan del propio informe de quiebra de 1853, Oscar Beauboeuf era un banquero (*employé de banque*) que se interesó por el negocio de los metales que precisamente compartían Godard y Roëhn. El inversor compró su parte al primero por 6.000fr y, con la aportación de 12.000fr más de Auguste, dominaron la empresa hasta esa fecha.

⁵⁷⁸ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 25, 332.

La sociedad familiar de los Martin *frères* –que hundía sus raíces hasta casi mediados del siglo XVIII- también llegó a gozar de una existencia relativamente longeva (ca. 1840-1927). Enemistados desde 1845 con el inventor del saxofón por el tema de la batalla de bandas en el Campo de Marte, varios de sus miembros estaban enlazados matrimonialmente con sujetos de otros afamados clanes de música y empresariales de viento-madera, como los Lot, Noë o Thibouville⁵⁷⁹. Sin embargo, pese a todo este pretendido pedigrí y su presencia en varias ferias francesas y en la de 1851 de Londres⁵⁸⁰, los Martin no llegaron a conseguir una influencia ni presencia preponderante en el tablero instrumental francés. Tampoco los otros constructores implicados en el proceso –Victor Jacob⁵⁸¹, Isbert y Battut⁵⁸², de los que desgraciadamente las fuentes no recogen gran cosa-, tuvieron un peso determinante.

Retomando el eje argumental de los pugilatos judiciales, debe recogerse que los autores de las crónicas que nos sirven de guía (J. Pataille, A. Huget y É. Calmels) seguían sorprendiéndose de la virulencia a la que estaban llegando estos procesos. Refiriéndose a Adolphe Sax –y muy probablemente tomando partido a su favor- decían que “ningún otro [fabricante] había tenido que soportar una lucha tan larga y encarnizada (*une lutte aussi longue et aussi acharnée*) contra adversarios tan potentemente coaligados y tan persistentes (*aussi puissamment coalisés et aussi persistants*) en reproducir las mismas tesis (*moyens*) de ataque y defensa”⁵⁸³. Esta frase podría resumir gran parte de lo analizado hasta ahora, ya que nos ratifica que estos enfrentamientos fueron muy intensos y dilatados. Asimismo, certifica el carácter corporativo y asociativo de los constructores rivales y que estos insistían una y otra vez en los mismos argumentos. Aunque al final del presente capítulo volveremos a valorar estas reflexiones, resulta chocante que aquellos antagonistas no cambiaran de estrategia o buscaran nuevos fundamentos para protegerse, máxime sabiendo que por ese camino ya habían perdido en el frente civil. Por tanto, se nos antojan dos razones que explican el mantenimiento de rumbo: la primera, una falta de imaginación y creatividad dialéctica por su parte y la de sus abogados; y la segunda, que no había otra manera de proceder ante un embate así, pues el empresario belga estaba atropellándoles a todos en base a una aplicación abusiva y arbitraria de sus documentos de patente.

⁵⁷⁹ Vid. <https://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville_genealogie.htm> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

⁵⁸⁰ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 405.

⁵⁸¹ Según un *factum* –vid. *Cour impériale. Chambre des appels correctionnels. Note sur Victor Jacob prévenu de contrefaçon sur la poursuite de M. Sax. Audience du Vendredi 18 mai 1860. M. Parta[r]rieu-Lafosse, Président. M. Oscar de Vallée, Avocat-Général*. París, [Impr. E. Allard,] s.d. [1860], 1-7-, Jacob era un revendedor o, más bien, intermediario (*commissionnaire acheteur*) que se dedicaba a proporcionar mercancía de todo tipo a comerciantes americanos (*commettants [sic] américains*). Respecto a los instrumentos de música, se abastecía de varios fabricantes, especialmente Beauboeuf. La defensa de su abogado (M. F. Payen) se basaba en que la ley no penalizaba a este tipo de agentes o terceros en tanto en cuanto Jacob no era consciente (*sciemment*) de aquella irregularidad y había siempre actuado de buena fe (*bonne foi*). Su alegato venía apoyado también una especie de certificado (*attestation*) a fecha del 14 de mayo de 1860 con las firmas de otros empresarios parisinos a los que compraba material y que pertenecían a sectores variados como el textil, las armas, coches de caballos, ferretería, papelería, orfebrería, etc.

⁵⁸² Igualmente y de acuerdo con otro de estos panfletos –este firmado por el abogado de Raoux-, Battut era un “négociant à Constantinople”, es decir, también una especie de intermediario o proveedor como Jacob, pero para los turcos. Vid. *Conclusions pour Monsieur Raoux, appellant, contre Monsieur Sax, intimé. Cour impériale de Paris. Chambre des appels de police correctionnelle*, op. cit., 2.

⁵⁸³ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 242-243.

FIGURA 171: Gustave-Auguste Besson (1820-1874 o 1875).



Gustave BESSON

FONDATEUR

FUENTE: Portada del Catálogo de la “*Manufacture d’Instruments de Musique bois & cuivre F. Besson*” [ca. 1910], rep. en *Larigot*, s.v., n° 5 [mayo] (1989), 21.

Pero, sigamos avanzando y dejemos en el aire esa cavilación, porque, como decíamos, el inventor del saxofón “retomó en 1858 las persecuciones *correctionnelles* [penales] que había emprendido en 1854 contra MM. Besson, Raoux, Halary y otros; la lucha ha recomenzado más viva que nunca (*la lutte a recommencé plus vite que jamais*). M. Besson –vid. Figura 171-, particularmente, que había figurado en la instancia civil [Roeun, 1854], estaba actuando (*reproduit*) con un ardor y una intensidad (*une ardeur et une insistance*) nuevas en los alegatos (*moyens*) de nulidad y pérdida” contra las patentes del constructor dinantés⁵⁸⁴. Él y sus camaradas basaban nuevamente su defensa en la falta de novedad de la forma de la saxotromba, pero conseguían introducir un nuevo elemento subjetivo –la originalidad de su timbre-, que podría enredar aun más el asunto (“dans le débat actuel de la discussion a également porté sur la non-nouveauté de sa voix”). Durante dos audiencias (30 de julio y 13 de agosto de 1858) se escucharon más de 30 testimonios y subsecuentes informes enfrentados y cuyo contenido las fuentes no precisan con exactitud⁵⁸⁵. Los detractores del inventor belga se ensañaron con su carrera y

⁵⁸⁴ Vid. *Ibid.*, 244. Si Pataille no se equivoca, su apunte confirmaría que Besson también participó desde segunda línea –inyectando dinero?- en el sumario ordinario que tuvo lugar desde comienzo de 1847 a 1854 y que, recordaremos, dio totalmente la razón al dinantés.

⁵⁸⁵ Aunque no se reproduce el fondo íntegro de aquellas declaraciones, podemos apuntar que los personajes –la mayoría profesores, músicos de regimiento y fabricantes- que se posicionaron al lado de Besson fueron: Achard, fabricante; Bartès, músico militar; Blanchuissier; Bonnange, profesor; Davinet, fabricante; Depuille, rentista (*propriétaire*); Droz, fabricante suizo; Ehram, fabricante; Gohin, fabricante; Guérin, artista; Guchard [Guichard], fabricante; Hanh, obrero; Hérisse, notario; de Montivilliers, profesor; Hubart, obrero; Hugo, artista; Jacoutot, director de banda de música; Joly, fabricante; Kretzschmann, fabricante de Estrasburgo; Kunzé, *chapelier* [s sombrerero?] y artista; Lacombe, fabricante; Lebrun, quincallero; Libert, empleado; Meifred, profesor del Conservatorio; Michiels, artista; Minod, fabricante suizo; Paul, profesor; Rodel, fabricante de pistones; Sassaingne, rentista (*propriétaire*); Tolbecque, ex-director de banda de música; Vignier, músico; Zoepffel, administrador/regente (*économe*) del pequeño grupo (*séminaire*) de la

discriminaban el valor de sus patentes, sobre todo la de la saxotromba. Además, en ese momento, es muy posible que existieran algunas agrupaciones castrenses díscolas –con directores simpatizantes de Gautrot, Besson, Raoux, Halary, etc.– que esquivaran las ‘recomendaciones’ que el mando oficial había marcado (1854-55). Recuérdese que no hacía tanto la Guardia nacional de París estuvo influenciada por Joseph Meifred, responsable de la tercera legión de ese cuerpo⁵⁸⁶. Aquel trompista, profesor y conductor se puso al frente de unos 200 músicos militares –se supone el total del colectivo citado en la anterior frase- provenientes de cinco *orchestres* reagrupadas en una sola para saludar al Emperador el día de año nuevo de 1856 sin representantes del *instrumentarium* del valón⁵⁸⁷. De todas maneras, aquel conjunto bélico iba a reformarse a los pocos meses por *Décret impérial* (12 de marzo de 1856)⁵⁸⁸, dejando unos efectivos de 2.423 personas y una única banda compuesta de 1 director, 5 músicos de primera clase, 10 de segunda, 13 de tercera y 25 soldados músicos (*élèves*). Aunque no se especificaba la paleta de esa formación, la *Garde de Paris* –que iba a ser encabezada desde ese momento por Jean-Georges Paulus⁵⁸⁹- no tardaría en adoptar los saxofones y demás metales del valón como habían hecho sus ‘hermanas’ de infantería ligera y la de los referenciales *Guides*⁵⁹⁰.

En cambio, Adolphe Sax siguió reiterando la originalidad de su trabajo y que “lo que le da la voz nueva a la saxotromba son las proporciones, el diámetro”. Además, y hurgando en el ya de por sí complicado concepto, Klosé ‘puntualizó’ que “la saxtromba y el *alto* eran la misma cosa, pero instrumentos diferentes”. Por tanto, la sexta sala del Tribunal penal [de primera instancia] de París, en aquella última sesión (13 de agosto de 1858), decidió que un experto constatará, de ser real, la primicia del timbre del instrumento (“si l’instrument (...), le saxotromba doit être considéré comme ayant un timbre propre que le distingue des autres instruments à vent”). El técnico nombrado al efecto, M. Surville –ya ha salido en nuestro discurso en relación al pleito con Gautrot, aunque finalmente no realizó su cometido- tenía que averiguar también si, entre los instrumentos confiscados, se encontraba algún espécimen –sea cual fuera su

Chapelle-sous-Rougemont del Bajo Rin. Los partidarios de Sax fueron, a saber, Rumigny, general; Nicolas Mohr, director de los *Guides*; Klozé [Klosé], profesor del Conservatorio; David, constructor de instrumentos; Roënh, fabricante y ex-obrero de Besson; Thibaut *père*, conductor de la banda del 65º regimiento; Thibaut *fils*, también referente musical de los coraceros de la Guardia imperial; y Michaud, fabricante. Vid. *Défense de M. Besson contre M. Sax: enquête, contre-enquête et jugement avant faire droit rendu par le tribunal le 13 août 1858: tribunal correctionnel de la Seine (6^e Chambre): présidence de M. Berthelin*. París, [Imprimerie de H.S. Dondey-Dupré,] 1858, 1-6, 8-45 y 47-72.

⁵⁸⁶ Vid. PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs*, op. cit, 82-88 y MEIFRED, J.: *Quelques mots sur les changements*, op. cit. 5.

⁵⁸⁷ Vid. *Le Ménestrel*, 30 de diciembre de 1855, 3.

⁵⁸⁸ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 13], 394-397.

⁵⁸⁹ Pese a que tan solo tenemos una entrada –vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax-, parece confirmarse que Paulus debió ser simpatizante del empresario dinantés, pues compuso o, más bien, adaptó un oratorio de Mendelssohn (*Elias*) para banda y lo publicó (ca. 1866) en la casa del belga.

⁵⁹⁰ No podemos detenernos ahora en ella –en realidad, ya ha aparecido antes (vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 275 y 324-325) y volverá a hacerlo en los dos próximos apartados-, pero baste decir que la banda de la *Garde de Paris* sería rebautizada en el régimen posterior como la *Musique de la Garde républicaine*, acapararía cada vez más protagonismo y respetabilidad, y todavía hoy sigue existiendo. El hagiógrafo de Adolphe Sax nos ofrece unas pinceladas de esta formación e, incluso, cuál fue su distribución en el concurso de la Exposición Internacional de 1867 (60 músicos, de los cuales 8 eran saxofonistas y 17 tocaban varios tipos de saxhorns) –vid. COMETTANT, O.: *La Musique de la Garde républicaine en Amérique, histoire complète et authentique*. París, 1894, 65-. Sin embargo, en la actualidad hay estudios más interesantes y fiables, como el de una autora gala –vid. HUE, S.: *150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d’un Orchestre*. París, 1998, 18-43-, que además contiene varias ilustraciones.

simultáneamente. Comparado al otro dossier de naturaleza similar (1847) que hemos analizado anteriormente, el de Surville se inició de forma diferente y contradictoria, esto es, invitando a las partes a estar presentes en la primera parte de las pesquisas (12, 15 y 20 de octubre de 1858), que se extendieron hasta enero del año siguiente. Sin embargo y como podremos adivinar, esos careos provocaron discusiones de interpretación y acusaciones mutuas de trampeo y adulteración. Por ejemplo, el creador dinantes se quejó que unos instrumentos aportados por sus contrincantes habían sido intencionadamente modificados para los intereses particulares de esas personas (*déclarés avoir été récemment refaits, modifiés ou arrangés en grande partie pour les besoins de la cause de ses adversaires*). Del otro lado, Besson y Gautrot pusieron en evidencia que las cotas de medición que el belga había representado en la patente no eran veraces, pues siguiendo la escala y comparando el grosor de los tubos, estos no se correspondían⁵⁹³. Por ejemplo y respecto al diseño 1 de la patente –vid. Figura 172-, la referencia de 0,070m cerca de la campana era incongruente con la de 0,024m, ya que al aplicar la proporción de esta última no se llegaba ni de lejos a la primera; 0,044m apuntaba el técnico⁵⁹⁴.

Volviendo al memoria, esta constaba de 52 páginas, donde las 18 primeras narraban esos primeros avatares y las 27 siguientes conformaban el *rapport* propiamente dicho. Estas últimas contenían una especie de cinco anexos en los que se confrontaban las observaciones de ambas partes con la mediación del técnico. En esta ocasión –y a diferencia también de Halevy, Savart y Boquillon años atrás-, Surville sí que ofreció una metodología. El perito decía haber establecido 7 cotas exteriores –siguiendo esos 7 puntos de referencia que aportaban los diseños de la patente (vid., recuadrados, en la Figura 151)⁵⁹⁵- en la tubería del cuerpo de los instrumentos autenticados –los de Adolphe Sax- y los intervenidos, amén de otros tipos anteriores a la patente (cuatro *clavicors*, dos oficleides y un *néo-alto*), para proceder a su caracterización⁵⁹⁶ (vid. Figura 173). La cabecera de la tabla se compone del parámetro *Diamètres*, que en verdad hace referencia al tipo de instrumento y su tonalidad; posteriormente *Pavillon*, para referirse al autor del instrumento, así como al número de ejemplar fiscalizado; y por último, numerados de 1 a 7, esos niveles que recorrían el tubo y venían expresados en milímetros en sus respectivas columnas. La primera fila de contenido representa las referencias del

⁵⁹³ Hasta el propio Surville, que no obstante excusaba esta imprecisión –a nuestro juicio, un defecto grave para un documento así-, le pareció reprochable: “A ce point de vue, le brevet Sax nous paraissant au moins critiquable”. Vid. *Rapport de M. l’expert Surville*, op. cit., 17 y 23-27.

⁵⁹⁴ De todas maneras y a modo de apreciación personal, aquella escala no era si quiera auténtica respecto al tamaño de los instrumentos, pues solo hay que superponer alguno de los ejemplares ‘agudos’ (“Fig 7” o “Fig 12”, por ejemplo, con el más grave de todos (“Fig 10”) –vid. Apéndice documental IX-B: Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”, concretamente su Figura IX-B-1: Diseño general de la patente de la saxotromba-, y comprobar que los primeros ocupan más de la mitad de la longitud del primero.

⁵⁹⁵ Algunos autores modernos han intentado desarrollar un método de medición más o menos satisfactorio para los aerófonos de metal –vid., por ejemplo, MYERS, A. y PARKS, R.: “How to Measure a Horn”, *Galpin Society Journal*, s.v., nº 48 (1995), 193-199 y MYERS, A.: *Characterization and Taxonomy of Historic Brass Musical Instruments from an Acoustical Standpoint*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 1998, 34-42 y 79-115-, aunque el sondeo sigue siendo un tema muy controvertido.

⁵⁹⁶ De todas maneras, el juez le había dicho que estas dimensiones fueran “interiores”, pero él, consciente de la dificultad que eso acarrearía, se escudó en tomarlas por fuera porque la diferencia era insignificante (*La différence entre ces diamètres et les diamètres intérieurs dont parle le jugement du 13 août 1858 a paru insignifiante*), pues la lámina de latón –que además decía que era la misma para todos esos instrumentos- tenía apenas medio milímetro de grosor. Vid. *Rapport de M. l’expert Surville*, op. cit., 9.

documento oficial de 1845 (la patente), la segunda una saxotromba aportada por el belga con el número de serie 16214 –y con 1,95m de longitud⁵⁹⁷- y, la tercera y siguientes, son las mediciones de varios *altos* incautados de los otros fabricantes.

FIGURA 173: Comparación de la saxotromba en Mi \flat con el resto de instrumentos del mismo tono y cuya muestra incluye *altos*, *clavicons*, oficleides y *néo-altos*- del resto de fabricantes.

§ IV.
COMPARAISON DU SAXOTROMBA EN MI BEMOL AVEC LES INSTRUMENTS DU MÊME TON QUI ONT ÉTÉ SAISIS ET DÉPOSÉS AU GREFFE.

Voici le tableau des instruments en mi bémol saisis qui ont été mesurés contradictoirement avec les parties.

DIAMÈTRES.	PAVILLON.	1 ^{er}	2 ^e	3 ^e	4 ^e	5 ^e	6 ^e	7 ^e
Saxotromba.....	Brevet.	70	34	24	20	16	12	11
Id. mi b.....	Sax.	60	33	23.5	18.5	16	12	11
Altos mi b.....	Besson 1 ^{er}	61	36	27	22	20.5	13	12
Id. Id.....	Id. 2 ^e	61	36	27	21.5	26	13	12
Id. fa et mi b.....	Id. 3 ^e	61	34	25.5	20	18	13	12
Id.....	Id. 4 ^e	60	34	25	20	18	13	12
Id.....	Id. 5 ^e	62	34	25	20.5	17.5	13	12
Id. mi b.....	Halary 6 ^e	66.5	35.5	26	21	19	11.5	11
Id.....	Id. 7 ^e	68	35.5	25.5	21	20	11.5	11
Id. fa et mi b.....	Id. 8 ^e	66.5	33	25	20	18	12	12
Id.....	Id. 9 ^e	66.5	33	23	19	18.5	11.5	11
Id. mi b.....	Buffet 10 ^e	68	34	26	22	20.5	12	12
Id.....	Id. 11 ^e	64	34	25.5	21	17.5	12	12

DIAMÈTRES.	PAVILLON.	1 ^{er}	2 ^e	3 ^e	4 ^e	5 ^e	6 ^e	7 ^e
Altos fa et mi b.....	Beaubeuf 10 ^e	58.5	33	24.5	19	18	12	11.5
Id. fa haut et mi b.....	Gautrot 12 ^e	61	32	24	18	15	12.5	11.5
Id. mi b.....	Guigou 14 ^e	60	33	24	18	16	13	11.5
Id. Id.....	Noblet 15 ^e	68.5	37.5	29	24.5	20.5	13	11.3
Id. Id.....	Muller 16 ^e	79	42	32	26.5	22	13.5	12
Alto en 8 mi b.....	Gautrot 17 ^e	52	30.5	22	17.5	16	12.5	12
Clavicon.....	Besson 18 ^e	48	30	19.5	16.5	14	12	11
Id.....	Id. 19 ^e	50	30	21	17	16	13	11
Id.....	Id. 20 ^e	60	34	20	22.5	19.5	12	11
Id.....	Id. 21 ^e	65	33	31	26	22	13.5	11
Ophicleïde.....	Arnheim 22 ^e	72	42	30.5	24.5	20.5	13.5	12
Id.....	Id. 23 ^e	75	42	31	25	21	13	12
Néo-Alto.....	Guichard 24 ^e	62	48	38	32	28	14	12

1^{er} Considérons d'abord la première série composée de quatorze instruments qui forment la tête de ce tableau.

Il est à remarquer que non-seulement les dimensions des diamètres correspondants varient dans les instruments des différents facteurs, mais encore dans ceux d'un même facteur. Ainsi dans les altos de M. Besson, dans ceux de M. Halary il existe, d'un instrument à l'autre, des différences dans les diamètres correspondants qui s'élèvent de 2 à 3 millimètres.

Cela confirme ce que nous avons déjà dit de l'influence de la fabrication pour faire varier la grosseur des tubes, et aussi ce que nous avons fait observer que ces variations sont ordinairement assez peu considérables pour ne pas altérer d'une manière sensible le timbre des instruments, puisque tous ceux-ci sont donnés comme bons pour remplir les parties intermédiaires des orchestres, ce qui fait supposer qu'ils ont tous la même voix.

Nous ferons encore remarquer que les dimensions ne varient sensiblement dans ces instruments qu'au premier diamètre, celui où le tube se raccorde

FUENTE: Rapport de M. l'expert Surville ingénieur déposé le 18 février 1859 et dire de M. Sax. Paris, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie.] 1860, 36-37.

Sin entrar en las debilidades de esas mediciones y aquel método⁵⁹⁸ –p. ej., si se puede aplicar a ejemplares, entendemos, de largura dispar y que combinan formas cilíndricas y cónicas en partes diferentes de su recorrido- y tras haber llamado incluso a ejecutantes avezados, Surville emitió sus conclusiones (*En résumé*), favorables al constructor valón. Según él y (supuestamente) contestando a la primera pregunta que el juez le había instado a responder, la saxotromba “tenía un timbre especial (*voix spéciale*), pero común (*mais qu'elle leur est commune*) a los otros instrumentos designados como *altos* y *barytons*”, cuyo concurso es propicio para las voces intermedias (*que l'on emploie concurremment avec les saxotrombas pour les parties intermédiaires*) de las bandas militares. Sobre la segundo interrogante –si se habían producido falsificaciones-, pensaba que las proporciones de los *altos* y *barytons* y demás instrumentos apresados eran tremendamente parecidas a las de la saxotromba, lo que inducía a pensar que habían sido objeto de copia (*il y a toute raison de le croire*).

Finalmente –hoja 45 del informe-, se adjuntó una especie de declaración final del inventor valón (*Dire de M. Sax*) en la que se añadía que las saxotrombas poseían un timbre central –‘curiosamente’, esta opinión parece coincidir con la apreciación del técnico-

⁵⁹⁷ Este espécimen, que hasta la fecha no ha aparecido, podría ofrecernos información a la inversa. Es decir, buscaríamos los puntos en su longitud donde se dieran exactamente las medidas de la patente y, a partir de ahí, especularíamos sobre su ‘aplicación’ en otros instrumentos; toda una ‘aventura’ organológica.

⁵⁹⁸ Otros estudiosos actuales han seguido –más bien, extrapolado- esos 7 puntos de referencia y tomado datos de más instrumentos (saxhorns) de registro medio originales del inventor belga. Vid. MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind*, op. cit., 225-227.

entre el de la trompa (*cor*), el del trombón y el del oficleide. Además, apuntaba que esa herramienta podía dar otra voz a la orquesta y su tono no era el de ninguno de los instrumentos antiguos conocidos porque le había impreso nuevas proporciones.

Y, el juez –M. Gislain de Bontin-, que consideró válidas estas apreciaciones, dictó sentencia en beneficio del de Dinant el 22 de marzo de 1860⁵⁹⁹. Sin embargo, ciertos inculpados se retiraron antes de tiempo (Gautrot y Halary hijo); y a otros se les restituyó sus bienes por falta de pruebas –*aucune conclusion n'est prise à leur égard*- (Isbert, Roëhn, Battut), prescripción (Buffet-Crampon) o atenuantes (licencia de otro fabricante –Jacques-Christophe Labbaye-) como el de los hermanos Martin.

El magistrado no dio valor a las pruebas de los otros reos, entre los que destacamos nuevamente a Besson, que de forma contumaz insistía en la falta de originalidad de la saxotromba⁶⁰⁰. En este sentido, merece destacarse que entre los testigos de descargo –a favor de su causa- que aportaba, aparecía en escena un ‘nuevo’ personaje –ya ha salido en nuestra redacción- y fabricante de instrumentos oriundo de Estrasburgo, M. Kretzschmann, del que más tarde nos ocuparemos con mayor profundidad. Este último constructor aportó como antecedentes a la invención de Adolphe Sax cuatro instrumentos con campana en alto y pistones paralelos, tres de los cuales decía haber fabricado su padre en 1839 y uno él, a los que llamaba *ophicléides-alto*⁶⁰¹. Sin embargo y como hemos dicho antes, todas estas revelaciones y pruebas no acabaron satisfaciendo al juez que terminó desechándolas. Lo interesante de este lance para nosotros fue que, obligado a defenderse, el inventor valón declaró que, a partir de sus indicaciones, hizo que un tal Hubart –presumiblemente un obrero de confianza en ese momento- confeccionara en secreto y durante la noche su primera saxotromba para exhibirla ante la comisión examinadora de la batalla de bandas del Campo de Marte (1845). Esto demostraría –si le damos veracidad, lo cual nos cuesta- el grado de celo y confidencialidad que se daba a la invención y puesta en marcha de unos aparentemente inofensivos utensilios de música⁶⁰².

⁵⁹⁹ Esta decisión debió ser un fuerte apoyo anímico para el constructor valón, pues iba a recordarla 27 años después –vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887)- en una situación muy desesperada que analizaremos en el siguiente capítulo.

⁶⁰⁰ Vid. *Affaire Sax: réquisitoire: Adolphe Sax demandeur en condamnation pour contrefaçon contre les sieurs Raoux, Halary, Buffet jeune, Besson, Buffet-Crampon, Tournier et Goumas, Beauboeuf et Victor Jacob, Martin frères et autres: tribunal de la Seine. M. Mahler. Audiences des 30 juillet et 13 août 1858, 5 août, 15, 22 et 29 décembre 1859, 5, 12, 19, 26 janvier, 2, 9 et 16 février 1860: enquête, contre-enquête et plaidoiries: audience du 23 février 1860: réquisitoire de M. Mahler*. París, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860, 12, 33-41 y 60-68.

⁶⁰¹ Vid. *Quinze ans de procès!: M. Sax contre MM. Besson, Raoux et consorts: 1846-1860*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie,] 1860, 10-18 y *Tribunal de la Seine: 6e chambre correctionnelle: jugement rendu à la suite des audiences des 30 juillet et 13 août 1858, 5 août, 15, 22 et 29 décembre 1859, 5, 12, 19, 26 janvier, 2, 9, 16 et 23 février 1860. M. Gislain de Bontin et M. Mahler*. París, [Imprimerie de E. Brière,] 1860, 6-7 y *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 51.

⁶⁰² La trayectoria de Hubart como asalariado de varios patronos resulta rocambolesca, pues empezó con Adolphe Sax en 1843, pasaba al año siguiente a Besson y en 1845 volvía a los talleres del belga. Posteriormente, en 1848 dejó al inventor del saxofón –suponemos que como consecuencia de la crisis- y se puso a las órdenes de la Houzé & Cie (comandada por cierto por el ex “chef d’atelier” de Gautrot), aunque regresó al 50 rue Saint-George en torno a 1851. Más tarde le encontramos trabajando para Roëhn y después para David, de donde se fue en 1858. Vid. *Défense de M. Besson contre M. Sax: enquête, contre-enquête et jugement avant faire droit rendu par le tribunal le 13 août 1858: tribunal correctionnel de la Seine (6e Chambre): présidence de M. Berthelin*. París, [Imprimerie de H.S. Dondey-Dupré,] 1858, 39-60 y PIERRE, C.: *Les facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 340.

De todas maneras y como hemos apuntado hace poco, este sujeto fue una de las personas que testificaron en contra del dinantés.

Además de todo este ocultismo y reserva, también llaman la atención las numerosas redadas –cinco, desde 1857 hasta abril de 1858⁶⁰³- que Adolphe Sax orquestó contra la fábrica y el domicilio de Besson, donde no solo se incautaron aerófonos presuntamente corruptos, sino también libros de movimientos y nada menos que 18 mandriles. (El belga también se hizo con pruebas y más instrumentos que su contrincante mostraba en los juicios y que posteriormente quedaban depositados en la secretaría – *greffe*- de la policía; amén de registros y asientos de otros comerciantes en los que se podía interpretar comercio delictivo). No obstante, quizá lo más significativo es que entre sus clientes –y también entre los de los otros inculpados- figuraban agrupaciones militares (“se trouvaient mentionnées à chaque page des inscriptions réitérées de fournitures d’instruments de musique faites à tous les régiments de l’armée”)⁶⁰⁴ que, por lo que parece, no recurrían siempre al valón para que les vendiera los instrumentos que la ley exigía⁶⁰⁵. Ese comportamiento nos puede dar a entender que no a todos los directores de música les parecían artística y/o económicamente adecuados los (caros) productos del inventor valón⁶⁰⁶, idea a la que volveremos en el siguiente capítulo.

Sin desviarnos de los correctivos que había determinado el juez (Raoux 1.000fr, Halary père 1.000fr, Buffet jeune 1.000fr, Tournier et Goumas 500fr cada uno, Beauboeuf 1.000fr y Victor Jacob 500fr)⁶⁰⁷, es de resaltar que Besson se llevó la peor parte. La multa se calculó con la mayor cantidad que preveía la ley de 1844 (2.000fr) y el pago de las tres cuartas partes de las costas de los juicios –a los que habría que sumar, lógicamente, el trabajo del perito-. Por si esto fuera poco, el rival del constructor de Wallonia se había negado a presentar ciertos instrumentos en la última de las batidas judiciales (22 de abril de 1858), con lo que había incurrido en una interceptación (*séquestre judiciaire*) que, si no subsanaba de inmediato, aumentaría la sanción en otros 4.000fr. Además, quedaba abierto el recargo de indemnización por daños y perjuicios a favor del de Dinant para lo que se volvió a nombrar una comisión –en la que repetirían Boquillon, Verre y Richardière- a fin de calcular el montante.

Ese pretendido dinero compensatorio –que probablemente nunca acabó en sus bolsillos- iba a suponerle una auténtica pesadilla como así lo apuntaba en su desgarradora carta abierta de 1887⁶⁰⁸. Según su relato, en aquel último año todavía no se había terminado o registrado (*déposé*) el informe de los expertos, lo cual suponía 27 temporadas vista del momento judicial que estamos tratando. Adolphe Sax se preguntaba –en forma de apóstrofe- la razón de semejante retraso y si se le podía imputar a él, pues llevaba gastados 4.000fr en trámites burocráticos interminables. Además, nos informaba que

⁶⁰³ En total, serían 6 si tenemos en cuenta la fallida de 1854, a saber, 29 de diciembre de 1854, 5 de marzo de 1857, 11 de diciembre de 1857, 14 de diciembre de 1857 –esta, doble- y 22 de abril de 1858. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 251 y *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 7-9.

⁶⁰⁴ Vid. *Ibid.*, 7-8.

⁶⁰⁵ Tournier y Goumas, que también proveían a particulares, eran otros ejemplos de ello. Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 253-254. El juez basaba su argumentación en que las bandas militares tenían que contar con un *instrumentarium* concreto y “que necesariamente era el del nuevo modelo, es decir, de la forma de [la que era objeto la patente] de Sax”; por tanto, siguiendo esa línea de razonamiento y actuación, los instrumentos incautados resultaban copias ilícitas.

⁶⁰⁶ Vid. *Quinze ans de procès!: M. Sax contre MM. Besson, Raoux et consorts: 1846-1860*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.,] 1860, 3-4.

⁶⁰⁷ Vid. *Tribunal de la Seine: 6e chambre correctionnelle: jugement rendu à la suite des audiences des 30 juillet et 13 août 1858, 5 août, 15, 22 et 29 décembre 1859, 5, 12, 19, 26 janvier, 2, 9, 16 et 23 février 1860*. M. Gislain de Bontin et M. Mahler. París, [Imprimerie de E. Brière,] 1860, 12.

⁶⁰⁸ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

“uno de los expertos, el Sr. B. [Boquillon] estaba muerto [en ese momento de 1887]. Fue reemplazado por el Sr. M., que a la vez fue sustituido por el Sr. J. Los otros dos expertos, llamados Srs. V. y R. [Verre y Richardière], me han asegurado que tienen concluido su trabajo”; y, ni si quiera le habían restituido parte de esas costas. Por tanto, si estaba apelando a la gente, era “con el deseo de que la Justicia no fuera demasiado lenta”, pues el tiempo le estaba consumiendo [sic]. Según él, sus “falsificadores[, entendemos, refiriéndose al menos a Pierre-Louis Gautrot que falleció en 1882 y Gustave Besson, desaparecido en 1874 o 1875] y uno de los expertos[, recordaremos, el “Sr B.” – Boquillon-] ya están en la tumba” y no quería unirse a ellos sin reestablecer el orden (“je ne voudrais pas les y suivre sans avoir fait honneur à mes affaires”). Por último, imploraba que este tema se resolviera cuanto antes y así, antes de morir [sic], poder pagar a otras personas a las que debía dinero, respirando “unas pocas horas la paz en una vida consumida por el desasosiego”⁶⁰⁹.

Además de *La musique des familles* donde vino expresado su amargo *Appel au public*, varios diarios –a los que el belga debió también remitir cartas a este respecto para que su llamada fuera más amplia-, se hicieron eco del lacerante letargo burocrático⁶¹⁰. De todas formas, 9 meses después de aquellas misivas, Adolphe Sax volvería a escribir al menos a una de ellas para recordar que todavía no se había avanzado en el asunto (“rien n’est changé dans la situation de cette affaire”)⁶¹¹.

Volviendo al eje de los procesos y conociendo el carácter de sus protagonistas, no debería sorprendernos que todos los inculcados –salvo Beauboeuf, que seguramente ya había entrado en quiebra o no podía seguir el ritmo- recurrieron el arbitraje del juez. Asimismo y de forma ‘contralateral’, el empresario belga interpuso su propia alzada hacia todos sus émulos, sin excepción. Nuevamente, una cohorte de letrados (MM. Senard, Kügler, Larnac –Raoux⁶¹²-, Payen –Jacob-, Blanc –Buffet-Crampon, Tournier y Goumas-y Hébert), este último representante del valón, se enfrentaron en 6 vistas durante mayo de 1860. Cabría destacar el alegato del defensor de Besson –M. Senard- que portaba “una batería de no menos de 51 razones (*chefs*)” que apoyaban sus tesis y consideraciones. Igualmente, merece que se resalte que Kretzschmann trajo exprofeso un letrado de su demarcación (*avocat du barreau de Strasbourg*), M. Kügler, para que validara su posición en la nueva cámara.

Sin embargo, todo este despliegue, al que habría que sumar el informe del consejero M. Halton, las “explicaciones personales” de los MM. Besson, el hermano mayor de los Martin y Buffet *jeune*; y, por último, las conclusiones del abogado general de Vallée⁶¹³, no sirvieron para sostener o reforzar ni el vector de Besson ni el incremento

⁶⁰⁹ Cuando tengamos completo todo el arco procesal del valón, valoraremos estas palabras, pero es fácil adivinar que aquellos más de 20 años de conflictos no supusieron prosperidad para inventor dinantés.

⁶¹⁰ Vid. *Gil Blas*, 2 de abril de 1887, 1; *Le Ménestrel*, 3 de abril de 1887, 142-143; *La Justice*, 26 de marzo de 1887, [1-2]; *Le Petit Parisien*, 28 de marzo de 1887, [2] y *Journal des Débats*, 17 de abril de 1887, [2].

⁶¹¹ Vid. *La Justice*, 20 de enero de 1888, [3]. Agradezco a Astrid Herman, agregada científica (*attachée scientifique*) del BE-BruX-MIM en 2014, el haber compartido estas últimas fuentes conmigo.

⁶¹² Llama la atención la inquina que el inventor belga profesaba a Raoux aun incluso después de que este último saliera del negocio de los metales el 15 de enero de 1857, pues le provocó otra redada el 14 de diciembre ese año cuando ya estaba inactivo. Vid. *Conclusions pour Monsieur Raoux, appelant, contre Monsieur Sax, intimé. Cour impériale de Paris. Chambre des appels de police correctionnelle*, op. cit., 1-2. (No debemos olvidarnos que el de Dinant le infligió al menos otra antes –que le salió mal, porque no tenía la ciudadanía todavía- el 29 de diciembre de 1854).

⁶¹³ El lenguaje de Oscar de Vallée distó mucho de ser estrictamente judicial, sino, más bien, coloquial, divagando entre el derecho privativo de la patente de 1845 y la consiguiente producción y comercialización.

de las indemnizaciones que reclamaba Adolphe Sax. Es más, la Corte imperial –*Chambre d'appels de police correctionnelle*– de París, en la sesión del 15 de junio de 1860, se ratificaba en todo lo que se había ordenado en la pasada sentencia del 22 de marzo de ese año; salvo una disminución en la multa de 1.000 a 500fr a Buffet *jeune*.

No obstante y expresando la motivación del fallo, debemos señalar que los rivales del constructor valón intentaron demostrar que los saxhorns y las saxotrombas eran el mismo utensilio musical. Este argumento, que (mayormente) era cierto, fue desechado por el juez al aducir que “estos instrumentos no tenían forma exacta, ni la patente de 1843 [saxhorns] hablaba del paralelismo de los pistones, aspecto desconocido hasta entonces y que los expertos de 1847 [MM. Savart, Halevy y Boquillon] advirtieron [a favor del empresario dinantés]”. El magistrado consideraba probado “a partir de todas las pruebas y documentos de la causa que, anteriormente a 1845 [patente de la saxotromba], la voz intermediaria de los instrumentos de metal, en el ámbito musical (*dans la tonalité musicale*), era imperfecta y defectuosa; y que Sax y su invención hicieron desaparecer todos estos inconvenientes; creando una voz nueva tal y como se venía buscando antes; obteniendo así un resultado industrial nuevo”, opinión que el experto M. Surville había constatado. Curiosa y equidistantemente a la defensa que recibió el saxofón unos años antes haciendo de mediador entre las voces, se amparaba de manera similar a la saxotromba, aduciendo que era la parte intermediaria en las bandas (*orchestres*) militares, siendo su ámbito el comprendido entre el trombón y el oficleide.

Los enfrentamientos aun no iban a acabar, ya que Raoux⁶¹⁴ y Besson –quizá los únicos que podían hacer frente al inventor belga– elevaron un recurso al Tribunal de casación que, en realidad, solo continuaría el segundo. Por si esto fuera poco y mientras se celebraba esa vista definitiva, Adolphe Sax orquestó una nueva ofensiva inquisitoria para decomisar esos cuatro instrumentos que Besson exhibió como precedentes de la saxotromba en los juicios anteriores y que le había prestado Kretzschmann⁶¹⁵. Esta acción sirvió para que el rival del valón sostuviera la primera de las dos tesis sobre las que basó su recurso (“exceso de poder, violación de los artículos 171 del Código de procedimiento civil y del 182 del Código forestier⁶¹⁶, y falsa aplicación del artículo 46 de la ley del 5 de

Aquella disertación también se dispersaba entre premisas y planteamientos físicos del instrumento, remitiéndose 13 años atrás, hasta el informe de Savart, Boquillon y Halevy. Vid. *Affaire Sax: conclusions de M. l'avocat général Oscar de Vallée à l'audience du 26 mai 1860: Adolphe Sax demandeur en condamnation pour contrefaçon contre les sieurs Raoux, Halary, Buffet jeune, Besson, Buffet-Crampon, Tournier et Goumas, Beauboeuf et Victor Jacob, Martin frères et autres. Cour impériale. Chambre des appels correctionnels. Audiences des 11, 12, 18, 19, 25 et 26 mai 1860: plaidoiries*. París, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie.] 1860, 3-6.

⁶¹⁴ Este célebre ex-constructor de trompas seguía recriminando al constructor belga que sus saxhorns tan solo eran una suerte de bugles “imaginados”, es decir, aerófonos de metal a los que el belga les había impreso fútiles adaptaciones. Vid. *Note pour M. Sax en réponse à la nouvelle note de M. Raoux*. París, [Imprimerie de E. Brière,] (1860), 1-4 y 6-10.

Anteriormente, los abogados de Raoux habían pedido medida al juez, pues la única cuestión sobre la que el tribunal debía ocuparse era la redada infligida hacía tres años (*Que la seule saisie dont le tribunal ait à s'occuper est celle du 14 décembre 1857*) y no otros hechos o conductas acaecidos anteriormente que podrían incrementar su castigo. Vid. *Réponse de Monsieur Raoux aux conclusions motivées de Monsieur Sax*. París, [Impr. S. Raçon,] s.d. [1860], 1-3.

⁶¹⁵ Adolphe Sax les acusó de estar coaligados desde 1856 y fabricar pruebas de anterioridad (*imaginèrent de racheter un des instruments*) en su contra. Vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 42.

⁶¹⁶ Curiosamente, era la primera vez que se invocaba refugio en un punto del Código forestier o de los bosques. Según entendemos –vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code forestier].

julio de 1844”) que, en resumidas cuentas, buscaba el sobreseimiento de la causa por litispendencia o cuestión prejudicial (*question préjudicielle*). La segunda y última consideración volvía a plantear la problemática sobre la saxotromba y su afiliación con los instrumentos contaminados en base a “una falsa aplicación de los artículos 2 y 40 de la ley del 5 de julio de 1844”⁶¹⁷.

Sin embargo, el 16 de agosto de 1860, el juez de la Corte (M. Vaïsse), después de escuchar el informe del consejero M. Rives y los alegatos de los letrados MM. Rendu y Fabre –para Besson y Sax respectivamente-, y el del representante del ministerio público (De Marnas), decidió ratificar el fallo de la anterior cámara de apelaciones (15 de junio de 1860). Es más, el presidente de la sala dijo que, “lejos de haber aplicado equivocadamente los artículos en cuestión, [la anterior Corte imperial] había hecho una justa diligencia”, por lo que de forma efectiva desactivaba el recurso de casación de M. Besson y le condenaba, igualmente, a las costas a favor del tesoro público y gastos de la presente intervención⁶¹⁸.

3.3.7 Tentáculos en Estrasburgo.

Antes de ir más lejos, debemos desarrollar de forma breve el ataque que el inventor del saxofón infligió a Besson –y al que anteriormente hacíamos referencia-consistente en el decomiso de esos cuatro instrumentos “y aquellos otros de fabricación análoga que los libros reflejaran”. Concretamente, estas redadas tuvieron lugar los días 28, 29 de marzo y 19 de abril de 1860 y, no solo, fueron dirigidas contra Besson –que paralelamente estaba intentando validar su recurso de casación-, sino más bien y sobre todo, en oposición a Kretzschmann⁶¹⁹.

El belga arrastraba en la causa a este fabricante de Estrasburgo que había aportado Besson ese cuarteto de utensilios de música para que fueran expuestos (30 de julio de 1858) ante el tribunal como antecedentes a la saxotromba, es decir, con el pabellón hacia arriba y los pistones en también en ese sentido. En realidad y siguiendo un *factum* del propio Kretzschmann, tres de ellos, fabricados por su padre, estaban ya retenidos en la secretaría del tribunal (*greffe*) desde 1857 y la aprehensión del cuarto –este lo había hecho él mismo- tuvo lugar el 19 de abril de 1860, lo cual comprometía directamente al

París, 1863, 152-, aquel epígrafe podría permitir a Besson ser el legítimo propietario de aquel instrumento que había ‘secuestrado’ y que no quería poner a disposición judicial.

⁶¹⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 359-361.

⁶¹⁸ La prensa se hizo eco de aquellas decisiones informando que “la Corte de casación, en su audiencia del 16 de agosto, ha rechazado el recurso de M. Gustave Besson, en lo que toca la falsificación de los instrumentos de M. A. Sax. Este fallo termina, por así decir [sic], la larga serie de juicios que M. A. Sax ha tenido que soportar desde hace 14 años”. Vid. *Le Ménestrel*, 26 de agosto de 1860, 311 y *La France musicale*, 19 de agosto de 1860, 343.

⁶¹⁹ Charles-Auguste Kretzschmann (1818-1888) fue el continuador de la firma de construcción de aerófonos de metal que su padre (Charles-Gottlob) había iniciado en 1812 en la capital de la región de Alsacia. Vid. PIERRE, R.: “Charles Kretzschmann (1777-1842), de Markneukirchen à Strasbourg”. *Larigot*, s.v., n° 48 [septiembre] (2011), 20-23. Este y otro autor –vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments de musique*, op. cit., 348- recogen dos patentes suyas, una de 1850 (*Améliorations et changements apportés au mécanisme des cylindres rodiques qui sont applicables à tous les instruments de musique tels que cornets, clairons, etc.*) y otra de 1856 (*Système de pistons à mouvement horizontal avec pression verticale, applicable à tous les instruments de musique en cuivre*).

estrasburgués y le hacía pasar de testigo a calidad de acusado⁶²⁰. (La idea del *dinantés* era no solo inculparlo y hacerse con ese *ophicleide-alto*, sino más bien con el resto de las “*preuves matérielles à l’appui de leurs dépositions*”, es decir los libros de movimientos que pudieran comprometerle más). Evidentemente, Kretzschmann intentó zafarse de la telaraña argumentando la incompetencia de un tribunal –el de París– que, sin embargo, se consideró a sí mismo apto para dirimir el presente envite. Según dictaba la motivación del fallo, aquellas “*diligencias, sea contra Besson o Kretzschmann que han tenido lugar en base al mismo delito y los mismos objetos, que por consiguiente y en base a los términos de los artículos 226 y 227 del Código de instrucción penal [han establecido que] hay conexión (connexité) entre las dos instancias, hacen que Kretzschmann haya podido válidamente ser citado (cité) [como inculpado] ante el Tribunal [de primera instancia] de la Seine, el mismo foro jurídico competente para arbitrar a Besson*”⁶²¹. Además y mediante un segunda vista que se celebró el mismo día (26 de julio de 1860), conocemos que el mediador multó a cada uno de los inculcados (Besson y Kretzschmann) con 2.000fr “por los instrumentos intervenidos”, a los que habría que sumar, “por otra parte [y en lo que concierne al segundo, es decir, Kretzschmann], aquellas compensaciones (*dommages-intérêts*) a partir de las falsificaciones (*contrefaçons*) que revelen sus libros (*livres*) [de registros]”.

En un envite previo a aquella última fecha, el representante del valón había contextualizado los procesos anteriores y terminaba con un ataque directo a sus actuales contrincantes, acusándoles de hacer negocio a costa de una invención suya. El belga decía que Kretzschmann vendía subterráneamente los instrumentos protegidos a menor precio y ponía el ejemplo de un saxhorn tenor en Mi^b valorado en 140fr que el de Estrasburgo dejaba por 35fr menos⁶²².

Evidentemente, Kretzschmann apeló a la segunda altura (*Cour impériale de Paris*), pero el presidente de la sala (M. De Guajal), tras haber escuchado el informe del consejero M. Mongis, los discursos de los abogados de las partes (MM. Blanc y Hébert, el segundo en abrigo de Sax) y las conclusiones del fiscal M. Barbier, confirmó, el 19 de diciembre de 1860, *par adoption pure et simple*, el fallo en primera instancia.

Como era de esperar, el alsaciano recurrió al último nivel (casación) interponiendo una demanda sostenida en tres puntos según los cuales se veían presuntamente vulnerados sus derechos procesales en base al Código Napoleón, el de Instrucción penal y la propia ley de 1844⁶²³. En este sentido, la Corte Suprema (*Chambre criminelle*), presidida por M. Vaïsse, después de valorar el informe del consejero M. Nouguiet, el alegato de M. Michaux-Bellaire –su representante–, y conforme a las conclusiones del abogado general

⁶²⁰ Vid. *Note pour M. Kretzschmann, fabricant d’instruments de musique, demeurant rue Sainte-Hélène, à Strasbourg (Bas-Rhin) contre M. A. Sax, fabricant d’instruments de musique, demeurant rue Saint-Georges, 50, à Paris*. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] s.d. [1861], 1-6.

⁶²¹ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 291-293.

⁶²² Vid. *Note pour M. Sax contre MM. Besson et Kretzschmann: tribunal correctionnel de la Seine: audience du jeudi; jugement par défaut du 26 juillet 1860 auquel Kretzschmann a formé opposition, et dont M. Sax demande au contraire le maintien; Besson prétendant, sans le justifier légalement, qu’il y a aussi formé*. Paris, [Imprimerie française et anglaise de E. Brière,] s.d. [1860], 2-24 y 28-29. El abogado del constructor de Dinant en este lance fue M. Hébert, aunque creemos que posteriormente se unió a la causa M. Lefèvre-Pontalis.

⁶²³ Vid. *Mémoire ampliatif pour M. Kretzschmann, fabricant d’instruments de musique, demeurant rue Sainte-Hélène, à Strasbourg (Bas-Rhin) contre M. A. Sax, fabricant d’instruments de musique, demeurant rue Saint-Georges, 50, à Paris. Cour de cassation. Chambre criminelle. M. Vaïsse, Président. M. Nouguiet, Conseiller rapporteur*. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] s.d. [1861], 6-14.

M. Blanche, acabó rechazando, el 6 de julio de 1861, gran parte de su defensa. Sin embargo, este episodio, que parecía haberse acabado aquí, volvió nuevamente a dar una vuelta de tuerca. Kretzschmann encontró un resquicio –básicamente, que el Tribunal de primera instancia de París se excedió en sus apreciaciones- respecto a la sentencia de la (segunda) vista del 26 de julio de 1860⁶²⁴, es decir, aquella en la que se establecieron los correctivos. Por tanto, se abría una nueva arteria por la que pleitear, o más bien, se posponía un escarmiento que parecía inevitable.

El foro que dirimió este rebrote jurídico –tribunal penal o *correctionnel* [de primera instancia] de París, bajo la presidencia de M. Salmon⁶²⁵- reconocía, en la motivación del 6 de febrero de 1862, que aquella obstrucción consistía en averiguar la naturaleza de esos cuatro instrumentos en apoyo de Besson y que procedían de Kretzschmann. Según este último fabricante, todos ellos eran anteriores a la invención del belga (13 de octubre de 1845), extremo que el tribunal debería investigar –*qu’il s’agit de décider s’ils [los instrumentos] sont d’une fabrication postérieure au brevet de Sax*- para poder ser declarados copias ilegales de la saxotromba y, en el caso positivo, las circunstancias que envolvieron esta transgresión –*si le délit de contrefaçon résulte des circonstances dans lesquelles il a été fait usage desdits instruments*-. Después de aquella sentencia, Besson hizo imprimir un encendido *factum* para volverse a quejar de la incautación de ese cuarteto y en el que también acusaba al valón de no tener escrúpulos y perseguir con saña al empresario de Estrasburgo⁶²⁶.

Sin entrar en este fangoso terreno, podríamos destilar que se tomó como referencia el informe que el Tribunal penal de primera instancia –igualmente sexta sala- de París encargó a M. Surville el 13 de agosto de 1858, el cual, como recordaremos, había beneficiado al inventor de Dinant. Kretzschmann no iba a lograr escabullirse, pues el magistrado esgrimió que, pese haberse constatado la autoridad de la saxotromba en otro foro en el que el empresario alsaciano no había tomado parte activa, la legitimidad del instrumento tenía sobre él y la presente causa una “autoridad incontestable”. Asimismo, el investigado comprometió en la vista a otros dos fabricantes y paisanos suyos –Fink y Roth- que decían conocer la antigüedad de esos cuatro ‘espinosos’ instrumentos, vendidos –según él- entre 1841 y 1844. Por si esto fuera poco, el togado dijo que estaba suficientemente demostrado (“qu’il est constaté”) que el acusado y Besson participaron desde 1846 de la coalición de fabricantes⁶²⁷ que demandaron la nulidad de las patentes

⁶²⁴ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 291-293 y *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 9, 1863, 116.

⁶²⁵ Según aseguramos en el Almanaque de ese año –vid. *Almanach Impérial pour 1862*. París, 1862, 1.011 y 1.017-, M. Melchor-Jules Salmon era el presidente de la sexta sala de París y trabajaba con un equipo humano de 6 jueces más, entre titulares, suplentes y substitutos.

⁶²⁶ Asimismo, volvía a recordar que la Justicia no había sido unánime en el trascurso de todos esos pleitos, refiriéndose a los fallos de 1848 y 1850 que dieron la razón a los contrincantes del dinantés. Igualmente y de forma muy aguda, subrayaba que la patente de 1845 no decía una palabra de lo que se daba por sentado, es decir, que la saxotromba tenía la campana en alto, pistones en paralelo a esta y una voz particular. Vid. *Pour M. Besson. Réponse à la Note publiée par M. Sax sur la saisie faite au greffe des quatre instruments intitulés Anteriorités. [Tribunal de première instance de la Seine. 6^e Chambre. Présidence de M. Salmon. Audience du jeudi]*. París, [Impr. Renou et Maulde,] 1862, 2-5.

⁶²⁷ El propio Adolphe Sax decía enfrentarse en solitario a un ejército de falsificadores: “Lorsque j’étais un soldat et que vous étiez une armée”. Vid. *Quinze ans de procès!: M. Sax contre MM. Besson, Raoux et consorts: 1846-1860*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.,] 1860, 18.

del constructor belga y que, análogamente, Kretzschmann había tomado parte como testigo en la instancia que enfrentó a Sax contra Gautrot y Rivet en 1856⁶²⁸.

El juez recogió en su auto dos cartas intervenidas a Kretzschmann, la primera de ellas fechada el 24 de enero de 1846 y remitida a un tal Fedou de Metz (actual capital del departamento de Mosela), y la otra –17 de febrero del mismo año-, que tenía como destinatario a Halary, “el tesorero de la coalición”. En la primera de ellas el estrasburgués reconocía que Adolphe Sax había modificado ciertamente la forma de unos instrumentos y que, a partir de la ordenanza ministerial, Kretzschmann los fabricaba. Además y muy significativamente, comentaba que hacía solo cinco días que había recibido la comanda de toda [sic] la banda de música del 6º de artillería de Douai, ciudad francesa situada en el departamento de Norte en la región Norte-Paso de Calais. La segunda de aquellas epístolas estaba dirigida al hijo del inventor del oficleide [Halary], e instaba a la coalición a que, pese haberse atesorado con un agente de patentes, no debían bajar la guardia con gente como el valón y sus allegados (“Cependant je trouve qu’avec des gens tels que Sax et C^e, on ne peut jamais être trop sur ses gardes”).

Después de todos estos hechos y desaprobando el resto de pruebas y testimonios en los que se apoyaba Kretzschmann –incluso el de los clientes a los que el estrasburgués, presuntamente, vendió esos cuatro instrumentos-, el juez determinó que esos utensilios musicales eran corruptos. El togado manifestó igualmente que los instrumentos habían sufrido retoques (“des soudures [soldaduras] se remarquent en effet”) en los que había podido incluso intervenir Besson o el propio Kretzschmann para poder utilizarlos como pruebas a su favor.

Además de encajar todas estas desactivaciones argumentales y en su afán por demostrar que la invención de Adolphe Sax era ya conocida en otros países, los dos imputados iban a tener que soportar un nuevo delito. Según las testificaciones de los propietarios de los cuatro instrumentos –tres de ellos procedentes de Suiza-, se les achacó el haber introducido en Francia mercancía ilícita, acción penada por el artículo 41 de la ley del 5 de julio de 1844⁶²⁹, aunque este hecho se hubiera dado en apoyo a alguna de sus tesis.

Por todo ello, el tribunal consideró (6 de febrero de 1862) culpable a Kretzschmann –al igual que Besson- y le obligó a pagar 2.000fr de multa en base a los artículos 40, 41 y 49 de la ley sobre propiedad intelectual. Asimismo, declaró válidas las incautaciones que el dinantés había orquestado y la confiscación de esos bienes a su favor, además de hacerles pagar otros 2.000fr en concepto de daños e intereses por aquel cuarteto de metal. A todo esto, habría que sumar 1.000fr más según el peritaje de los oscuros movimientos y registros (*livres*) de Kretzschmann durante los últimos tres años y, finalmente, las costas del juicio.

Como no podía ser de otra manera, y conociendo el carácter y obstinación de los fabricantes inculpados, MM. Besson y Kretzschmann apelaron al Tribunal imperial. Tras las audiencias del 8 y 15 de mayo de 1862 donde se leyeron informe del consejero M.

⁶²⁸ Aunque Kretzschmann no estampó su firma en la protesta (1845) ante el ministro de la Guerra por la parcialidad de la comisión que iba a juzgar la idoneidad de un modelo artístico y grupal para el ejército francés –vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d’Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 1-2-, parece demostrado que pertenecía a ella militando en posiciones menos comprometidas.

⁶²⁹ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

Puissan, así como los argumentos de M. Jules Favre a favor al estrasburgués⁶³⁰; las del 22 y 24 de mayo donde se escucharon los alegatos de MM. Ferry y Hébert, representantes respectivamente de Besson y Sax; y la del 7 de junio donde tuvieron lugar las conclusiones del ministerio público en la persona de M. Dupré Lasale y nuevamente la réplica del defensor del alsaciano⁶³¹, el juicio quedó visto para sentencia. Esta tuvo lugar el 19 de junio de 1862 bajo la presidencia de M. De Guajal que, mayormente, dio la razón al inventor del saxofón.

Sin entrar en los detalles de un conflicto tan adulterado, los dos reos intentaron blandir ciertos argumentos desesperados; el más obvio, que no se admitieran como pruebas los cuatro instrumentos porque inicialmente fueron objeto de otro asunto –*Qu'en effet, la chose à juger aujourd'hui n'est pas la même que celle l'a été précédemment*-. Pero, a partir de las pesquisas infructuosas conducentes a establecer una datación anterior a la de la patente de base (1845), el magistrado los interpretó como señales de un delito que debía penarse. No obstante, Besson y Kretzschmann consiguieron demostrar que dos –y no tres-, fueron los instrumentos procedentes del extranjero, concretamente los del señor Blanc de Lausana y el de Huguenin Virchaux, “que fue enviado desde Locle, cantón de Neufchâtel”. Asimismo y como atenuante, dijeron que se trataba de objetos aislados, es decir, un hecho desvinculado de toda producción industrial en masa. Sin embargo, el presidente tampoco les dio credibilidad en este sentido a partir de la conectividad demostrada entre ambos constructores y la receptación (*recel*) con fines delictivos (“*Considérant que le recel opéré dans ces circonstances est donc évidemment délictueux*”).

No obstante, en lo tocante solo al delito de falsificación (*contrefaçon*) que pudiera serle imputado solo a Kretzschmann, el juez reconocía que, aunque este último “ofrecía en su publicidad instrumentos prácticamente idénticos (*en tout semblables*) a los del valón, no había sido probado que [el inculpado] hubiera materializado esta oferta”. Por tanto, “en ausencia de todo cuerpo de delito (*qu'en absence de tout corps de délit*), no era posible declarar con certitud que [el estrasburgués] hubiera incurrido en dicha falsificación (*c'est en effet livré à cette contrefaçon*)”, por lo que le eximía de pagar esos

⁶³⁰ El abogado del empresario alsaciano volvió a revivir todos esos sucesos, desde que Besson vino a casa de su cliente en febrero de 1858 [sic] para pedirle ayuda y localizar a las personas a las que su padre y él habían vendido instrumentos con la campana hacia arriba y pistones paralelos, es decir, con la forma característica de la patente de la saxotromba; las presuntamente inocentes declaraciones que había hecho hasta la fecha y, finalmente, los testimonios de personas que constataban su “parfaite honorabilité”. Vid. *Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann*. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862, 1-71.

⁶³¹ Aunque las conclusiones del fiscal fueron presumiblemente beneficiosas para el constructor belga, este también dijo (*et pour tout dire*) que, después de haber ganado tantos juicios, hubiera sido generoso por su parte “no perseguir hasta el último extremo a sus adversarios vencidos, y no reducirles hasta esta humillación y hacerles venir a depositar a sus pies las armas que ya no les servían”, lo cual puede dar testimonio del afán persecutorio del inventor valón. Por su parte, el abogado de Kretzschmann introdujo en su réplica esta idea y volvió a describir a su cliente como un empresario que no había obrado con mala fe ni querido copiar los instrumentos que estaban protegidos. Asimismo, se quejó que no se hubiera dado crédito a los testimonios de otras personas de reconocido prestigio y autoridad que había aportado su cliente y que avalaban sus posiciones, tales como un religioso, un hujier de Estrasburgo, un notario, un alcalde, etc. Vid. *Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l'Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann*. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862, 5-37.

1.000fr de compensación en concepto de daños e intereses. Asimismo, el magistrado desactivaba (*mainlevée*) la ofensiva orquestada por Adolphe Sax el 28 de marzo de 1860 contra el establecimiento del alsaciano donde se incautaron esos libros de movimientos (*livres*); aunque mantenía los otros cargos y les haría correr –a él y a Besson– con las costas del presente juicio de apelación⁶³².

Sin embargo, Besson y su cómplice no dudaron en consumir la última maniobra jurídica que les quedaba, y elevaron un nuevo recurso ante la Corte de casación, *Chambre criminelle*, creemos que protagonizada solo por Kretzschmann⁶³³. Este foro superior acabó resolviendo, por fin, este conflicto el 12 de marzo de 1863 bajo la presidencia de M. Vaïsse. El juez, tras haber escuchado el informe de M. el consejero Caussin de Perceval, los alegatos de las partes (MM. Michaux-Bellaire y Léon Clément) y las conclusiones del fiscal Savary, desarticuló cada uno de los tres argumentos –el primero de ellos triple– que el representante de Kretzschmann había tejido⁶³⁴. Sin entrar a fondo en los detalles, los acusados pretendieron eludir cualquier responsabilidad combinando doctrina procedimental de los códigos Penal, Civil y de Instrucción penal y, por supuesto, también bebieron de ley de propiedad industrial de 1844. Asimismo y apoyándose en los claroscuros de esos cuatro instrumentos contaminados, Besson y el inventor alsaciano denunciaban la ausencia de pruebas e indicios sólidos contra ellos. Sin embargo, el magistrado destacó la actitud delictiva –que otras audiencias ya habían señalado– de los dos compinches, y seguía dando validez al ataque que Adolphe Sax les había infligido. Los inculpados tampoco pudieron refugiarse al amparo de la prescripción. Por tanto, la Corte de casación siguió haciendo válida y efectiva la decisión del 19 de junio de 1862 en todos sus detalles, lo que de manera definitiva, acabó castigándoles, especialmente a Kretzschmann⁶³⁵.

3.3.8 Traspaso y huida a Londres.

Antes de continuar más allá, debemos retomar momentáneamente los debates del Cuerpo legislativo donde, en el verano de 1860, se discutió sobre la posibilidad de prolongación por cinco años más de las principales patentes de Adolphe Sax, es decir, las de la saxotromba y el saxofón. Aunque ya hemos tratado este tema hace poco, habíamos dejado congelado parte del contenido porque Gustave-Auguste Besson se introdujo en la disputa, muy probablemente asesorando a los parlamentarios detractores del inventor belga. Según recoge el acta de la comisión del 13 de julio de 1860 previa al pleno de la Cámara Baja, se resaltaba la vehemencia (*résistance très-vive*) de M. Besson, que les había remitido dos cartas (*notes*) expresando su total desacuerdo en que se prorrogaran

⁶³² Vid. *Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l'Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Arrêt de la Cour du 19 juin 1862. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862, 108-116.*

⁶³³ Aunque los *Annales* nos dicen que MM. Besson et Kretzschmann se sont pourvus en cassation, el *factum* de la anterior nota a pie de página no apunta nada del primero y sí del segundo. Es más, pensamos que, aunque se estaban dictando sentencias en contra de los dos, el alsaciano y sus abogados estaban soportando el peso directo desde 1860, representando de forma indirecta a Besson. Además, debido a una situación que pronto comentaremos, es muy posible que el último ni siquiera estuviera presente en la sala.

⁶³⁴ Vid. *Mémoire ampliatif pour M. Ch. A. Kretzschmann contre M. A. Sax. M. Waisse, président. M. Caussin de Perceval, conseiller rapporteur. M^e Michaux-Bellaire, avocat. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1863, 8-28.*

⁶³⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 9, 1863, 126-130.

los documentos del valón⁶³⁶. Parte del grupo se resistía a sopesar cuestiones de interés privado, pero otros querían que se introdujeran y formaran parte del debate. Sin embargo, la mayoría impuso la primera opción y que se concentraran en el análisis de la trayectoria curricular del dinantés en relación a su petición. Mas, cuando se valoraban las adversidades judiciales que tuvo que soportar el inventor belga, la facción crítica aprovechó para intentar dar cabida a las habituales protestas de los enemigos del valón que, como adivinaremos, versaban sobre cuestiones de autoría y anterioridad de los instrumentos. Además, el propio Besson recordaba a sus señorías que la Justicia aun no se había pronunciado definitivamente y que existían todavía procesos abiertos –*M. Besson a fait observer que le dernier mot n'avait pas été dit par la justice, et que des procès existaient encore*⁶³⁷. No obstante, la pluralidad de la junta se inclinó a dejar de lado todos estos asuntos y continuar independientemente con su labor, máxime sabiendo que la prolongación de una patente no comprometía ningún sumario futuro y que, en todo caso, se podría revocar tal prórroga.

Ya hemos comentado ese par de notas –en realidad, fueron tres⁶³⁸- que remitió Besson a la comisión y al Parlamento para torpedear el proyecto de ley, pero queda analizar el adarve de Adolphe Sax que no se privó de imprimir en forma de *factum* para contrarrestar ese impulso. Gracias este panfleto, confirmamos que Besson le acusaba de emplear prácticas comerciales deshonestas, como inflar el precio de sus instrumentos y de llevarse gran parte del mercado con él. Además, aseguraban que el inventor de Dinant había fabricado unos 38.000 ejemplares hasta 1848, cifra que él rebajaba hasta los 21.000. Asimismo, comentaban que los vendía a una media de 150fr, dato que según el de Wallonia tampoco reflejaba la realidad de 60fr. Por último, le tildaban de especulador al poner los instrumentos a la venta para conseguir un beneficio del 40% sobre su precio real; y Adolphe Sax les objetaba que un vendedor honesto solo sacaba un quinto de su valor (*tout le monde sait qu'un facteur qui, aujourd'hui, réalise 20% nets sur la vente se considère comme très-heureux*). Significativamente para nosotros, también le achacaban el comerciar en exclusiva con saxofones con un beneficio desorbitado del 50%. Sin embargo, él les replicó que solo construyó 945 especímenes hasta ese momento y había tenido muchos gastos para sacar adelante este instrumento⁶³⁹. Otro de los detalles de aquel *factum* es la omisión del acuerdo de más de medio millón de francos de compensación que había conseguido de Gautrot, asegurando que solo le había dado 200.000fr (*ne m'a encore versé que 200.000fr*). También apuntaba que las transacciones completas con los otros fabricantes (las licencias) le habían aportado hasta la fecha 36.000fr y que había conseguido 10.500fr de compensación (*dommages-intérêts*). Asimismo, enunciaba que su fábrica había sido “poco próspera, debido a la falsificación de M. Besson y sus adheridos”, que había tenido que pagar 60.000fr del pasivo de su quiebra y que llevaba gastados 300.000fr en préstamos para pagar los gastos judiciales. Evidentemente, cuesta bastante retenerse y no analizar en este momento esta guerra de cifras y datos tan concretos, pero es mejor que nos esperemos al siguiente capítulo, ya con mayor perspectiva, y cotejemos con otras fuentes si Adolphe Sax –y sus contrincantes- decían la verdad.

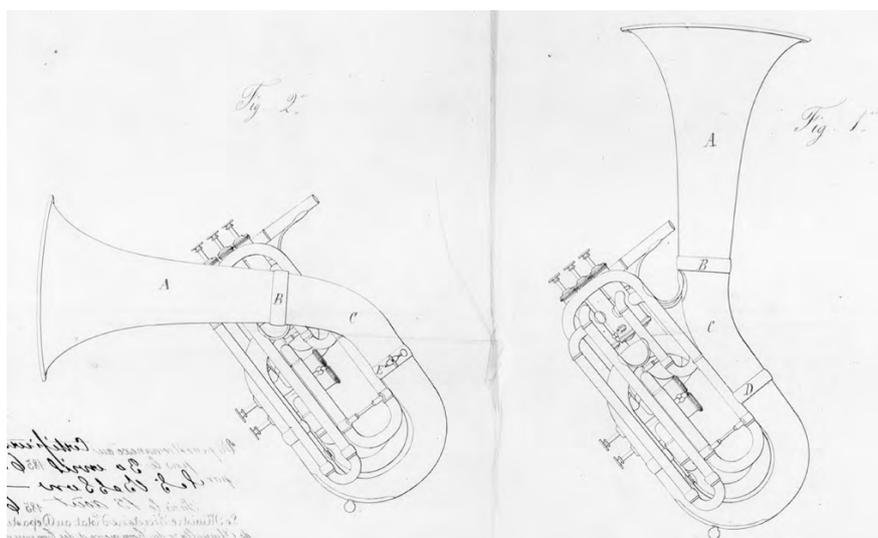
⁶³⁶ Vid. Id., tomo 6, 1860, 325.

⁶³⁷ Vid. Ibid., 330.

⁶³⁸ Vid. *Prolongation des brevets Sax. Observations sur le rapport fait au nom de la commission*. París, [Impr. L. Guérin,] 1860, 1-3; *Observations soumises aux membres du Corps législatif contre la prolongation des brevets demandés par M. Sax*. París, [Impr. de E. Brière,] 1860, 1-3 y *Brevets Sax. Motifs à l'appui du rejet du projet de loi*. París, [Impr. E. Brière,] 1860, 1-6.

⁶³⁹ Vid. *Réponse aux observations soumises par Monsieur Besson aux membres du Corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par Monsieur Adolphe Sax*. París, [Impr. N. Chaix,] s.d. [1860], 3-5.

FIGURA 174: Posibles variables de la ‘forma’ de la saxotromba procedentes de una patente de Gustave-Auguste Besson.



FUENTE: Certificado de adición del 30 de abril de 1856 sobre la Patente de invención [nº 22072] de Gustave-Auguste Besson del 18 de enero de 1855 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música de metal de todos tipos (*pour des perfectionnements aux instruments de musique de tous genres en cuivre*)”, 39 (INPI).

Como ya hemos comentado, los enemigos del de Dinant también propusieron que se prolongara la patente del saxofón y se bloqueara la de saxotromba, distinción que “la mayoría rechazó porque ambas invenciones tenían igual mérito”. Evidentemente, en la negociación y con los apoyos suficientes, este hubiera sido un premio ‘menor’, pero poco sustancial para sus intereses, pues el negocio de los aerófonos estaba en el resto de los metales. Así, con un lustro más de hegemonía, Adolphe Sax volvería a tener un amplísimo margen para seguir persiguiendo a sus falsificadores.

El proyecto de ley pasó el trámite de la comisión –por cinco votos a favor por dos en contra- y se retomó, para ser definitivamente aprobado, en el Parlamento, el día 20 de julio de 1860. Sin volver a entrar en aquellas intervenciones que ya hemos comentado, Besson reaparecía implícitamente en boca de M. Ernest Picard, uno de los mayores antagonistas del borrador, que reclamaban, públicamente y delante del pleno, la congelación del procedimiento al recordar que un proceso judicial todavía estaba teniendo lugar en ese momento (*Le procès n’est pas terminé; on plaidait encore tout récemment*)⁶⁴⁰, aspecto que otras fuentes tampoco pasaron por alto⁶⁴¹. Sin embargo, como recordaremos, la propuesta del dinantés salió adelante con los dos tercios de los votos en afirmativo y, finalmente, la ley que aumentaba en cinco años los documentos del inventor belga se promulgó a principios de agosto.

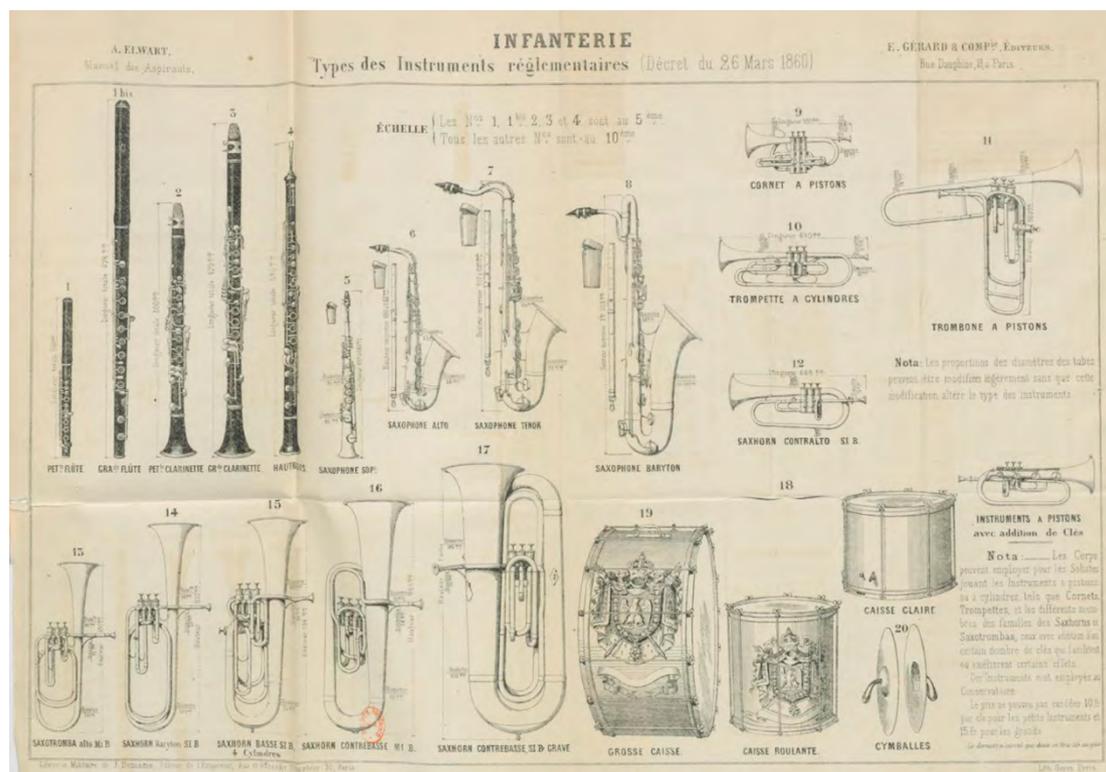
No obstante, el de Wallonia iba a contratacar y denunció a su adversario, esta vez por difamación. El pretexto fue el contenido de una carta que Besson remitió al Senado el 28 de junio de 1860 y que por supuesto editó en forma de *factum* para que tuviera más impacto y repercusión. En ella, este empresario decía que estaba siendo atropellado por el inventor de Dinant y que recurría a Cámara Alta para que velase por los “intereses generales y privados” que otorgaban las leyes. Igualmente, explicaba el episodio en paralelo que había compartido con Kretzschmann y le había conducido hasta ahí.

⁶⁴⁰ Vid. *Le Moniteur universel*, 22 de julio de 1860, 3.

⁶⁴¹ Vid. DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois*, op. cit., tomo 60, 1860, 369-370.

Asimismo y en uno de esos lances contaba cómo el *avocat général* –que presuntamente obedecía órdenes- se mordió la lengua para no decir lo que verdaderamente pensaba (*S'il faut dire mon opinion, je la dirai*). Finalmente, volvía reclamar justicia, pues esa situación le estaba llevando su propia ruina y a la de su familia; y lesionado su honor y trabajo⁶⁴². En todo caso, la demanda de Adolphe Sax prosperó en el primer nivel (*Tribunal de police correctionnelle*) el 21 de febrero de 1861⁶⁴³ y también en apelación (*Chambre des appels de police correctionnelle*, una de las cámaras que también tenía la Corte imperial de París⁶⁴⁴), donde creemos su contrincante la elevó. Así, en esta segunda altura (10 de agosto), Gustave-Auguste Besson fue castigado económicamente (multa doble de 1.000fr) y condenado a dos meses de cárcel por las injurias vertidas sobre su rival⁶⁴⁵.

FIGURA 175: Tipos de instrumentos reglamentarios –disposición del 26 de marzo de 1860- para las bandas de infantería.



FUENTE: ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. Paris, s.d. [1862], [89] o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [n° 27], tabla n° 1 [tableaux ci-joints n° 1 et n° 2] sin paginar, pero inmediatamente posterior a la hoja 690⁶⁴⁶.

⁶⁴² Besson acompañaba su carta con un encendido testimonio de Zaepffel –un abad de La Chapelle, una población del Alto Rin- que apoyaba las tesis del propio empresario y Kretzschmann; otra misiva al procurador general de la Corte imperial y una copia de esta al propio ministro de Justicia, ambas fechadas el 24 de mayo de 1860. Vid. *Pétition adressée au Sénat par M. Besson, facteur d'instruments de musique en cuivre, le 28 juin 1860*. París, [Impr. de E. Brière,] 1860, 1-14.

⁶⁴³ Vid. *RGMP*, 17 de marzo de 1861, 78 y 86. La sala estuvo gobernada por MM. Massé (presidente), Boudet de Paris y Rouvray, en presencia de M. Bondurand, sustituto del procurador imperial y el secretario Galopin Bouquet.

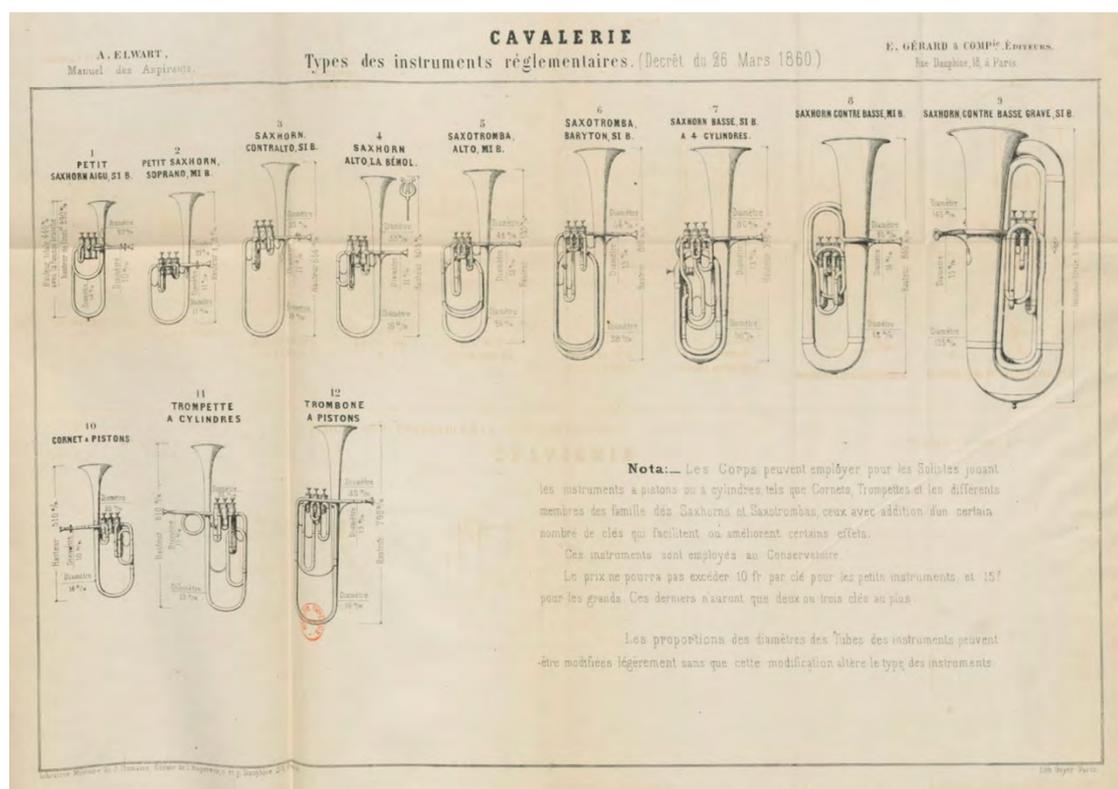
En realidad y aunque estamos *Tribunal de police correctionnelle*, el lance fue arbitrado por un tribunal de primera instancia, competentes para distribuir justicia por delitos que pudieran exceder los 15fr de sanción y cinco días de prisión. Vid. *Almanach Impérial pour 1861*. París, 1861, 444.

⁶⁴⁴ Vid. *Id.*, 429.

⁶⁴⁵ Vid. *RGMP*, 17 de noviembre de 1861, 366.

⁶⁴⁶ Vid. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318604d/f1.image>> (con acceso el 29 de mayo de 2018).

FIGURA 176: Tipos de instrumentos reglamentarios –disposición del 26 de marzo de 1860– para las bandas de caballería.



FUENTE: ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., [90] o *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], tabla nº 2 [tableaux ci-joints nº 1 et nº 2] sin paginar, pero inmediatamente posterior a la tabla nº 1 y hoja 690⁶⁴⁷.

Existe otro *factum*⁶⁴⁸, que no sabemos exactamente si relacionar con este último ataque o más bien con el de la comisión parlamentaria que hemos comentado hace poco, en el que Adolphe Sax se defendía de los envistes de su contrincante en base a 6 posiciones. Las dos primeras giraban en torno a la plausibilidad legítima de prolongar las patentes de la saxotromba y del saxofón gracias a la normativa vigente (1844). En el tercer punto, el inventor de Bélgica intentaba demostrar que su situación económica era saneada, aunque Besson le acusara de ser pobre [sic]. En la cuarta, contextualizaba a su favor el reproche de tener el monopolio de los en metales y la provisión (*fourniture*) exclusiva del Ejército. En el penúltimo, no encajaba la crítica de obtener beneficios considerables, pues decía solo conseguir 6.000fr al año por el derecho de las patentes. Asimismo, exhortaba a sus contrincantes a que se dejaran de recriminaciones estériles contra él porque la verdadera fuente de dinero estaba en el equipamiento de bandas civiles (*dans les fournitures au public*). Las dos últimas páginas de su postulado intentaban salvaguardar su imagen y honradez apelando al orgullo y al honor. De nuevo, nos vamos a contener de analizar estas palabras, pero baste recordar simplemente el segundo artículo del contrato de licencia que el de Dinant firmó con Gautrot el 19 de julio de 1859 y por el que se aseguraba unas ganancias mínimas de 15.000fr por año, casi el triple de lo que aseguró en aquel pasquín. A ello, habría que sumarle el resto de beneficios del resto de concesionarios.

⁶⁴⁷ Vid. Ibid.

⁶⁴⁸ Vid. *Réponse de Sax à une note de M. Besson*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 1-12.

Sin embargo, el enemigo del constructor de Wallonia había urdido una nueva estratagema para intentar evitar los correctivos económicos o, al menos, minimizarlos. Aunque no sabemos exactamente la fecha –probablemente entre 1858 y 1860–, Gustave Besson traspasó su negocio a su mujer y se mudó a Londres, al menos hasta que el delito prescribiera, ya que murió en París (1874)⁶⁴⁹ –aunque, según fuentes recientes, falleció el 9 de agosto de 1875 en Bélgica, mientras estaba haciendo un viaje a Gante⁶⁵⁰–. No obstante, creemos que eran frecuentes sus visitas a la capital británica, pues había establecido allí una división de su matriz francesa con anterioridad (1850?). Esta ramificación floreció y continuó emergiendo hasta convertirse en una referencia a nivel europeo que ha logrado sobrevivir hasta la actualidad⁶⁵¹.

Sin desviarnos del eje jurídico que nos ocupa, Adolphe Sax no se dejó intimidar ante una mujer y la involucró también en sus procesos. El inventor de Dinant organizó dos redadas en el ahora establecimiento de *Madame Florentine Besson*; la primera de ellas el 8 de diciembre de 1860 donde la policía se incautó de “un gran número de instrumentos de música de metal” que pertenecían a varios regimientos del Ejército, concretamente a los del 2º regimiento de húsares (*hussards*), 14º, 86º y 90º de línea, 5º de artillería, 5º y 9º de cazadores, 10º de dragones y 1º de lanceros. Asimismo y en una segunda batida el 2 de marzo de 1861, el belga se hizo con 18 aerófonos –cinco de ellos, se puntualizaba, saxotrombas pertenecientes a otro constructor, Muller, de Lyon–, también propiedad a la *armée*, procedentes de los 61º y 85º de línea⁶⁵². Según el tribunal, todas esas herramientas –la mayoría *altos* y *barytons*, aunque también había un *contre-basse* y una trompa– tenían la forma patentada por el dinantés, esto era, “que se portaban a la izquierda, tenían los pisones paralelos al cuerpo del instrumento [o sea, perpendiculares], y el pabellón recto o ligeramente inclinado a partir de la mitad de su largura”.

Tras varias audiencias en la ‘asidua’ sexta sala de lo penal de primera instancia de París (*Tribunal correctionnel de la Seine*) que las fuentes no recogen⁶⁵³, la sentencia final se escuchó el 11 de abril de 1861. En esta, se aceptaba como defensa y atenuante que M^{me} Besson no estuvo al corriente de los asuntos (*affaires*) delictivos de su marido en los años anteriores; o, más bien, que esto no se podía demostrar fehacientemente (*Qu’il n’est pas établi, par conséquent, qu’elle se soit rendue complice de la contrefaçon*). Un segundo

⁶⁴⁹ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 29-30.

⁶⁵⁰ Vid. GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres”, op. cit., 56.

⁶⁵¹ Para conocer un poco más aquella división británica, vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. Londres, s.d. (1895), 123-128 principalmente, aunque casi son más interesantes los grabados y fotografías de aquella explotación (pp. 69, 70, 124, 128, 176, 194, 224, 280 y 305) que aporta; y MYERS, A. y ELDREDGE, N.: “Brasswind Production of Marthe Besson’s London Factory”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 49 (2006), 43-76. No obstante, también es obligatorio consultar el artículo que acabamos de citar de Cyrille Grenot para entenderlo mejor, pues la firma pasó por problemas familiares graves que afectaron a sus ramas profesionales.

Hoy día (2019), la compañía forma parte de un holding que, conservando el nombre de Besson, se compone de Buffet-Crampon –la preponderante–, B&S, Antoine Courois, Hans Hoyer, Julius Keilwerth, Melton, Powell Flutes, Scherzer y Schreiber. Vid. <<https://www.buffet-crampon.com/en/our-story/>> y <<https://www.besson.com/en/about-us/>> (con acceso el 4 de febrero de 2019).

⁶⁵² Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 230-235.

⁶⁵³ Tampoco el equipo humano, aunque nos imaginamos que la condujera M. Gabriel Massé, o uno de los jueces a su cargo –MM. Boudet de Paris, Jules Petit, Lorient de Rouvray–, suplentes –M. Montsarrat– o substitutos –MM. Bondurand o Senart–. Vid. *Almanach Impérial pour 1861*. París, 1861, 984 y 990.

(Como se recordará, este foro y aquel presidente fueron los que determinaron –en nivel inicial también y como *Tribunal de police correctionnelle*– los correctivos –1.000fr y dos meses de cárcel– a Gustave Besson. Vid. *RGMP*, 17 de marzo de 1861, 78 y 86).

detalle importante era que los instrumentos decomisados fueron enviados al taller para adaptarlos al *diapason* (afinación) convencional⁶⁵⁴, lo que, por un lado la exculpaba de la fabricación ilícita inicial de su marido, pero, por otro, la comprometía por el hecho poseer esa mercancía corrupta –receptación o *recel* en voz francesa-, ser consciente de ello y alargar su uso arreglándola. Según el juez, aquellos *altos* y *barytons* tenían no solo la forma que hemos descrito en el párrafo anterior, sino, además, el timbre (*voix*) de la saxotromba. Asimismo, no se admitió como exculpatoria la desviación (*déviaton*) formal que introdujo su esposo en la parte exterior de la campana para, según el presidente, disimular la copia (*dissimuler la contrefaçon*) de un objeto que estaba protegido. La señora se había intentado defender de esto aduciendo que algunos de esos instrumentos incautados no tenían la forma exacta de la patentes (vid. Figura 174)⁶⁵⁵. Por tanto, el tribunal la consideró culpable y le multó –en base a los artículos 40, 42 y 49 de la ley del 5 de julio de 1844- con 500fr, a los que se sumaron 3.000fr de daños e intereses a favor de Adolphe Sax y las costas del juicio.

Si hacemos un breve paréntesis para analizar este fallo y lo cotejamos con las referencias que tenemos, se puede visualizar gran parte del argado que daba legitimidad y razón a Adolphe Sax. Por un lado, estaba vigente y era oficial la normativa del 26 de marzo de 1860 que hemos comentado anteriormente (vid. Tabla 13) y que obligaba a las bandas a abastecerse con el *instrumentarium* del inventor belga o de uno de sus licenciarios. De otro, los aliados del dinantés trabajaban en el espectro oficioso, como sus amigos de la prensa, numerosos compositores –el más mediático, Berlioz-, ciertos oficiales superiores, etc., y especialmente, Antoine Elwart (1808-1877)⁶⁵⁶. Este profesor

⁶⁵⁴ A principios de 1859 (1 de febrero), las autoridades públicas francesas crearon un grupo de trabajo (*Commission du diapason*) para establecer una afinación musical uniforme, esto es, un estándar de referencia acústica respecto a la altura. El objetivo era que una misma nota tuviera los mismos ciclos –o hercios- en cualquier instrumento musical, situación y espacio, y que esta advertencia comprometiera a todos los agentes, desde constructores y músicos, hasta formaciones y salas; quedando esta establecida en 870 *vibrations par second*, o lo que es lo mismo, 435Hz de nuestro La4 de hoy en día (vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica). Los miembros de aquella asamblea –una amalgama de políticos, técnicos, compositores y militares- fueron MM. J. Pelletier, consejero de Estado, secretario general del Ministerio de Estado, presidente; Auber, Berlioz, Despretz –miembro del Instituto y profesor de física de la Facultad de ciencias-; Camille Doucet, Lissajous, el general Mellinet, Meyerbeer, Ed. Monnais –comisario imperial de los teatros líricos y del Conservatorio-, Rossini, Ambroise Thomas y Halevy, este último como reportero (*rapporteur*). Vid. *Le Ménestrel*, 27 de febrero de 1859, 97-99; id., 6 de marzo de 1859, 108-109 e id., 13 de marzo de 1859, 116-117. Por supuesto, las agrupaciones castrenses no fueron ajenas a esa normalización –la disposición del 26 de marzo así lo puntualizaba en su artículo 6- y la prensa también lo recogió. Vid. Id., 8 de abril de 1860, 150 y *RGMP*, 8 de abril de 1860, 137. Esta sugerencia se ‘impuso’ en otros países europeos, por ejemplo, en las músicas prusianas –vid. *Le Ménestrel*, 26 de abril de 1863, 166-, aunque otros Estados –como Bélgica- no la establecieron en un primer momento. Vid. Id., 31 de mayo de 1863, 207.

⁶⁵⁵ No podemos asegurarlo completamente, pero, a todas luces, aquellos ejemplares de M^{me} Besson debieron emanar de los diseños de esta Figura basados en un Certificado de adición del 30 de abril de 1856 sobre la Patente de invención [nº 22072] de Gustave-Auguste Besson del 18 de enero de 1855 que les daba sustancia jurídica.

⁶⁵⁶ El joven Antoine Elwart debió trabajar en una fábrica de cajas de madera, pero la música le gustaba tanto que empezó a interesarse por ella de una manera profesional. Asimismo, tenía aptitudes y consiguió entrar (1825) como alumno en el Conservatorio, estudiando contrapunto, armonía y composición, siendo sus profesores, entre otros, Fétis y Berlioz. Su primer éxito como creador le vino en 1835 (Prix de Rome) y dos años más tarde, de vuelta en París, fue el adjunto de Reicha en la institución de enseñanza musical donde se formó, consiguiendo un puesto titular gracias a Cherubini, el entonces director. Además de algunas composiciones y obras de carácter litúrgico, nos han llegado varios libros, ensayos y breviaros suyos, mayormente de poco recorrido y bastante básicos. Entre sus alumnos, nos encontramos con conocidos nuestros, entre los que destacaremos a Oscar Comettant, que describía a su profesor como “un

del Conservatorio que ya ha sido citado en nuestra investigación, aunque en un segundo plano⁶⁵⁷, iba a cobrar un papel protagonista en ese momento gracias a un popular manual suyo que editó en 1860 o 1861 (*Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*)⁶⁵⁸.

Aquel breviario tenía el objetivo de orientar a los aspirantes a directores y ayudantes de bandas militares en sus exámenes de ingreso en el cuerpo, unas pruebas que en aquella época se celebraban en las aulas del Conservatorio, detalle al que volveremos en el siguiente capítulo cuando retomemos las características de las normativas de 1854 y 1860 desde el punto de vista económico. El volumen reproduce una carta – fechada el 18 de abril de 1857- de la comisión a la que el ministro de la Guerra –el mariscal Vaillant- le encargó la valoración del ensayo; un comité compuesto por el general Mellinet (presidente), Ambroise Thomas, F. Bazin y Georges Kastner, este último como secretario (*secrétaire-rapporteur*). Por supuesto, la valoración fue muy positiva y el autor no dudó en incluir también en su libro la respuesta del máximo responsable de la cartera bélica –misiva del 9 de diciembre de 1857-, donde le felicitaba por el trabajo y se alegraba de la que sería una nueva publicación para “favoriser le progrès des musiciens de l'armée”. El contenido de ese método se componía de 6 capítulos (*livres*), a saber, los cuatro primeros relativos a la armonía y composición, el quinto a modo de un pequeño tratado de instrumentación militar –evidentemente, sembrando frecuentes perlas a favor del creador dinantés⁶⁵⁹- y, por último, en el sexto, venían unos casos prácticos para ejemplificar lo anteriormente explicado. En los apéndices se recogían básicamente las últimas normativas de 1854 y 1860, así como el precio de los instrumentos –por supuesto, solamente *chez Sax*, aspecto que comentaremos en el próximo capítulo-. Y, finalmente, unas ilustraciones con el título “Infanterie. Types des Instruments réglementaires [Décret du 26 Mars 1860] [sic]” y “Cavalerie. Types des Instruments réglementaires [Décret du 26 Mars 1860] [sic]” (vid. Figuras 175 y 176). Elwart se refirió a ellas en la portada como “dos planchas que representan todos los instrumentos de la nueva organización”, sin ninguna otra alusión más al respecto en el interior. Otros autores que han utilizado estas Figuras antes que nosotros⁶⁶⁰ no apuntan la fuente oficial, proveniente en verdad de una

erudito (*lettré*) ingenioso y espiritual”. Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 3. París, 1867, 134-136 y <www.musimem.com/elwart.htm> (con acceso el 4 de febrero de 2019).

A modo de curiosidad, Elwart también había abrazado en su momento los valores republicanos y escribió (1848) para los alumnos del Gimnasio un *Hymne à la fraternité* y un *Te Deum républicain*. Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 271-272. De todas maneras, tampoco fue un problema el cambio de régimen en 1852 y, ‘adaptándose’ a las circunstancias, compuso una *Marche triomphale* en conmemoración a la proclamación del Imperio, interpretada el mismo día 2 de diciembre por el 6º de infantería ligera, obteniendo la aprobación del propio Napoleón III que incluso le reclamó un bis. Vid. *RGMP*, 12 de diciembre de 1852, 463.

⁶⁵⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 232-233, 328-329, 332 y 336.

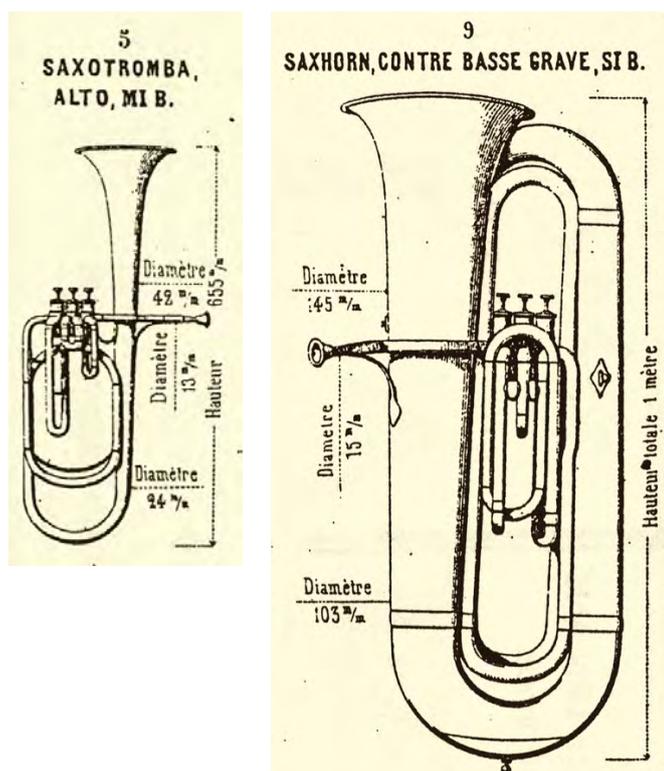
⁶⁵⁸ La edición que hemos explorado nosotros –la segunda, propiedad de E. Gérard et Cie- es, según la BnF, de 1862, pues no aparece la fecha. Sin embargo, la biblioteca del BE-BruX-MIM debe tener la primera versión –del mismo editor, por cierto-, que sitúan en 1861, pero en la que tampoco consta ninguna referencia temporal.

⁶⁵⁹ A modo de curiosidad y respecto a la familia de los saxofones, consideraba al soprano como el ejecutante de la melodía, de carácter expresivo y brillante a la vez; el alto, unía (*lie*) la armonía y lo comparaba con la viola en las orquestas de sinfonía; del tenor, decía, era “un verdadero violonchelo”, con un valor expresivo y religioso; y el barítono lo etiquetaba como un instrumento grave y de acompañamiento, aunque también podía aportar cierta rapidez y sustituir “con soltura (*avantage*)” al oficleide. Vid. ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., 53-54.

⁶⁶⁰ Vid. COOLS, J.: “Adolphe Sax, et la réorganisation des musiques militaires sous Napoléon III”. *Larigot*, s.v., nº 25 [marzo] (2000), 31-35 y MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind*, op. cit., 500-501, que se equivoca citando el número de *Larigot*.

nota ministerial (*Note ministérielle*) fechada el 24 de mayo del año siguiente (1861) que, además, nos informa del precio de los instrumentos a los que el Ejército compraría esos productos⁶⁶¹, aspecto al que volveremos en el próximo apartado. Por tanto, aquel autor hacía las veces de canalizador y divulgador de las ideas del propio inventor de Dinant, a la par de advertir a otros constructores de no seguirlos.

FIGURA 177: Saxotromba alto en Mi \flat con indicaciones específicas de altura (0,655m) y diámetros tubulares de 13mm cerca de la boquilla, 24mm en el codo final y de 42mm acercándonos a la campana –izquierda-; amén de un saxhorn contrabajo grave en Si \flat con medidas de 1m, 0,103m y 0,145m respectivamente en cotas aproximadas –derecha-.



FUENTE: ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., [90].

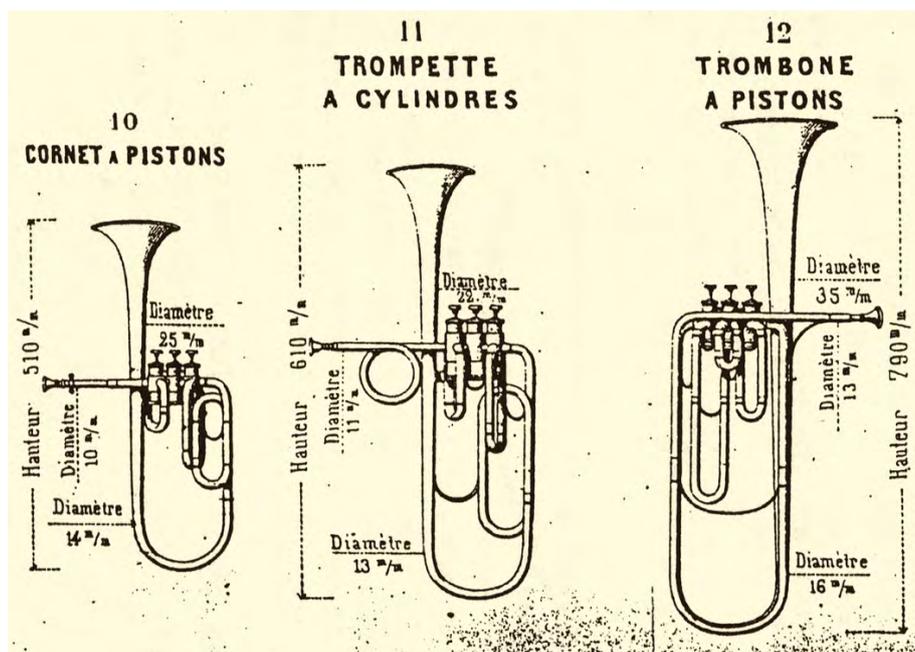
La cuestión es que por primera vez en una normativa pública (1861) y en un manual (1861-62?) que está apadrinado por el ministro y por una comisión del Conservatorio, las herramientas artísticas representadas venían con algunas medidas definidas, así como menciones de la abertura de los tubos (vid. Figuras 177 y 178). De forma muy significativa, obsérvese en la última de ellas cómo, además, se establecen cornetas, trompetas y trombones con la (supuesta) forma de la saxotromba –vid. Figura 179-, lo cual debería y tendría que ser a todas luces facultativo, pues estas herramientas tenían perfiles convencionales perfectamente compatibles (vid. Figura 180). Por tanto, si estos instrumentos estaban representados de aquella manera y el Ejército los diseñó así, tuvieron que tener como fuente directa al propio Adolphe Sax (y fueron visados por alguien con mucho poder dentro de ese colectivo armado, presumiblemente el general Mellinet⁶⁶²). Además, se distribuyó una circular fechada el 4 de octubre de 1860 y firmada

⁶⁶¹ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], tablas [*tableaux ci-joints n° 1 et n° 2*] sin paginar, pero inmediatamente posteriores a la hoja 690 y también disponibles a través de Internet en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318604d/f1.image>> (con acceso el 29 de mayo de 2018).

⁶⁶² Este alto mando llegó a tiempo de la campaña de Italia en el verano de 1859 para poder asistir al discurso y entrega de premios de ese año en el Conservatorio. Además, según relata la prensa –vid. *RGMP*, 7 de

por el mariscal Randon, ministro de la Guerra y sucesor de Vaillant desde el 5 de mayo de 1859, en la que además de recordar que el diapasón normal era obligatorio para todas las bandas, lanzaba otro aviso más grave. El máximo responsable de la cartera bélica instaba a los inspectores y generales a que se aseguraran de que todas las músicas de regimiento estaban organizadas conforme al decreto de 26 de marzo de 1860 y que “bajo ninguna circunstancia” hubiera instrumentos extra reglamentarios en sus filas, lo cual debía ponerse en conocimiento de sus superiores⁶⁶³. Aunque evidentemente las razones fueran de estandarización, nos cuesta mucho eludir el pensamiento de que aquella presión provenía del inventor valón.

FIGURA 178: Corneta, trompeta y trombón reglamentarios.



FUENTE: ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., [90].

El manual de Elwart reprodujo literalmente aquellos sketches, lo que, a fin de cuentas, esparcía y diseminaba aun más como reglamentarias las formas que le interesaban al inventor de Dinant y que conducían a su tienda. La contrapartida para el

agosto de 1859, 261-263-, recibió una cálida ovación en esa fiesta, lo cual dejaba de manifiesto el aprecio que le tenían los artistas, pues, se recordaba también, retomaría en breve su trabajo como inspector general de los alumnos músicos militares.

En el siguiente apartado contextualizaremos y daremos a conocer varios de esos mítines, amén de la calculada interferencia en el centro docente civil por parte del régimen imperial. Precisamente en aquella ocasión, el orador principal (M. J. Pelletier, secretario general del ministro de Estado) pedía saludar “el irresistible ímpetu (*élan*) de nuestros soldados, el heroico empeño (*ardeur*) de nuestros generales, el aplomo inmenso (*calme souverain*) de su jefe [el Emperador]”, amén de saludar “con el mundo, [y] en conclusión de la paz, la rara y magnánima alianza entre la victoria y la moderación”. Fue una intervención en la que los “bravos del auditorio interrumpían el discurso plagado de ideas juiciosas y buenas, siempre expresadas con una limpieza perfecta, en la que la peroración elevaba el entusiasmo hasta tal punto que el orador debía pararse y esperar a que la emoción general se templase para poder continuar (*bravos de l’auditoire ont souvent interrompu ce discours rempli d’idées sages et fines, toujours exprimées avec une netteté parfaite, et dont la péroraison a soulevé l’enthousiasme à tel point que l’orateur a dû s’arrêter et attendre pour continuer que l’émotion générale se fût calmée*)”.

⁶⁶³ “Que toutes les musiques se réorganisent, conformément au décret précité; qu’on n’y fait figurer, en aucune circonstance des instruments extra-réglementaires, et de ne pas hésiter à signaler au Ministre de la Guerre, les abus que les investigations auxquelles ils se livreraient à ce sujet pourraient les amener à découvrir”. Vid. ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., 86.

profesor del Conservatorio la encontramos en el alarde de la propia publicación⁶⁶⁴ y, especialmente, en una nota a pie de página en sus conclusiones (*Conclusion*). En ella, “con el propósito de ser útil a los aspirantes, M. A. Elwart, abría cada año en su casa, rue Laffite, 43, varios seminarios preparatorios (*des Cours préparatoires*) para los exámenes de la comisión [encargada de dar los puestos de director y subdirector de las bandas de los regimientos]. La duración de un curso era de un mes, o de 12 lecciones de dos horas, tres veces por semana [en grupos] de 8 alumnos. Precio del curso: 40fr”⁶⁶⁵.

FIGURA 179: Músico militar (granadero?) tañendo una corneta de pistones con la supuesta forma de la saxotromba –izquierda- y detalle del instrumento –derecha-.



FUENTE: [CRÉMIÈRE, L. (Fotógrafo):] [Sin título] [*Recueil. Uniformes militaires du Second Empire*, según la BnF]. París, s.d. (1860-70), s.p. [23].

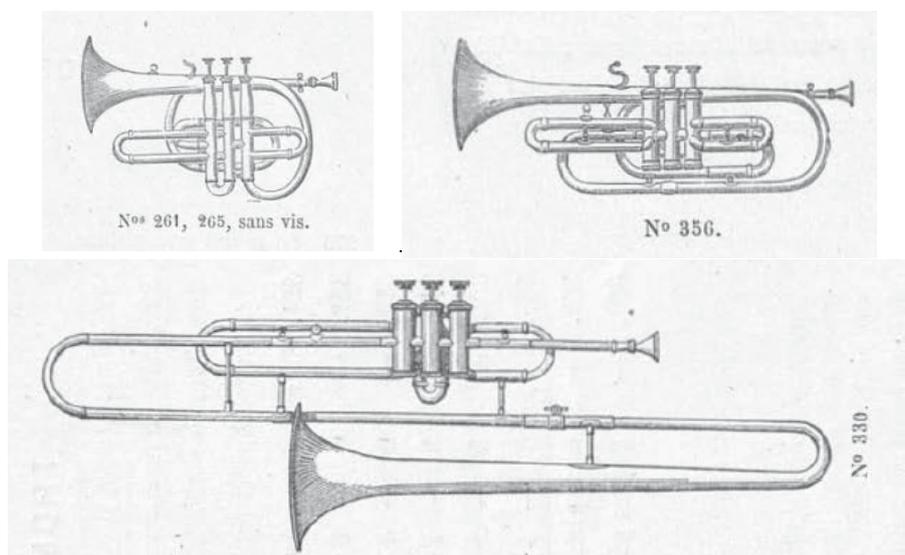
Ahora bien –y volviendo a aquellas planchas-, la segunda –vid. Figura 178- contenía una nota en la que se podía leer que “las proporciones de los tubos de los instrumentos podían ser modificados ligeramente sin que esta modificación alterara el tipo de los instrumentos”. De esta manera, Adolphe Sax se guardaba para sí mismo la otra opción, es decir, que no solo era obligatorio construir instrumentos con unas medidas específicas para que fueran legales, sino que, además, mutar o no seguir esas proporciones, también sería delito. Si buscamos uno de aquellos *altos* o *barytons* con los

⁶⁶⁴ El autor se felicitaba en la introducción (*préface*) de esa segunda tirada diciendo que “numerosos alumnos formados por esta obra [su manual] habían tenido el honor de ser nombrados ya directores [de las bandas del Ejército] después de haber superado los exámenes. Estos brillantes resultados hablaban por sí solos (*assez haut*) a favor de un *Manuel* que será una ayuda (*secours*) eficaz para los aspirantes civiles o militares apartados de los centros [de enseñanza musical]”. Asimismo, se incluía una nota del editor donde se hacía constar que la primera edición de ese brevariario se había agotado en menos de dos meses. Vid. ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., vi.

⁶⁶⁵ Vid. *Ibid.*, 72.

que M^{me} Besson seguramente intentó defenderse, arguyendo que no eran saxotrombas ni tenían sus (supuestas) dimensiones, especialmente en la parte de la campana, nos resulta complicado dar crédito a la decisión del tribunal (Figura 181).

FIGURA 180: Corneta en Si^b –arriba izquierda-, trompeta en Sol –arriba derecha- y trombón en Si^b –abajo- con sus siluetas estándar.



FUENTE: *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné. À Paris, rue Saint-Louis (Marais, 60) et À Château-Thierry (Aisne).* Paris, 1865, 24-25, 40-41 y 38-39.

Volviendo al grueso de los combates, la mujer del exiliado apeló ese severo correctivo de más de 3.500fr en total y, tras solo tres audiencias (28 de junio, 4 y 11 de julio de 1861) presididas por M. De Guajal, donde tomaron parte el consejero M. Portier, los abogados MM. Senard y Lefèvre-Pontalis, este último para el empresario valón, y el ministerio público –M. Lafaulotte-, la Corte imperial siguió considerándola culpable. Además, esta no le descargó del delito de ocultación o receptación –penado por el artículo 41 de la ley de 1844-, aunque los instrumentos fueran en origen obra de su marido. Sin embargo, el tribunal consideró “que los daños e intereses fueron fijados en una cifra demasiado alta”⁶⁶⁶ y, corrigiendo a este respecto el fallo anterior, el foro de apelación redujo a 500fr la compensación económica.

No obstante, J. Pataille nos comenta tras la crónica sumarial que podrían existir ciertas interferencias o interpretaciones respecto a la cuestión de ocultación y reparación (*la question de recel se confondait, en partie, avec celle de réparation*). Según él, al no poderse aplicar el Código penal para este tipo de casos (*On est d'accord pour reconnaître que les principes généraux de la complicité posés dans les articles 59 et 60 du Code pénal ne sont pas applicables en matière de contrefaçon*)⁶⁶⁷, consideraba *sui generis* [sic] el delito de M^{me} Besson porque el tribunal se había apoyado en la normativa de 1844 (art. 41 y 43) para albergar relaciones de compadreo fraudulento.

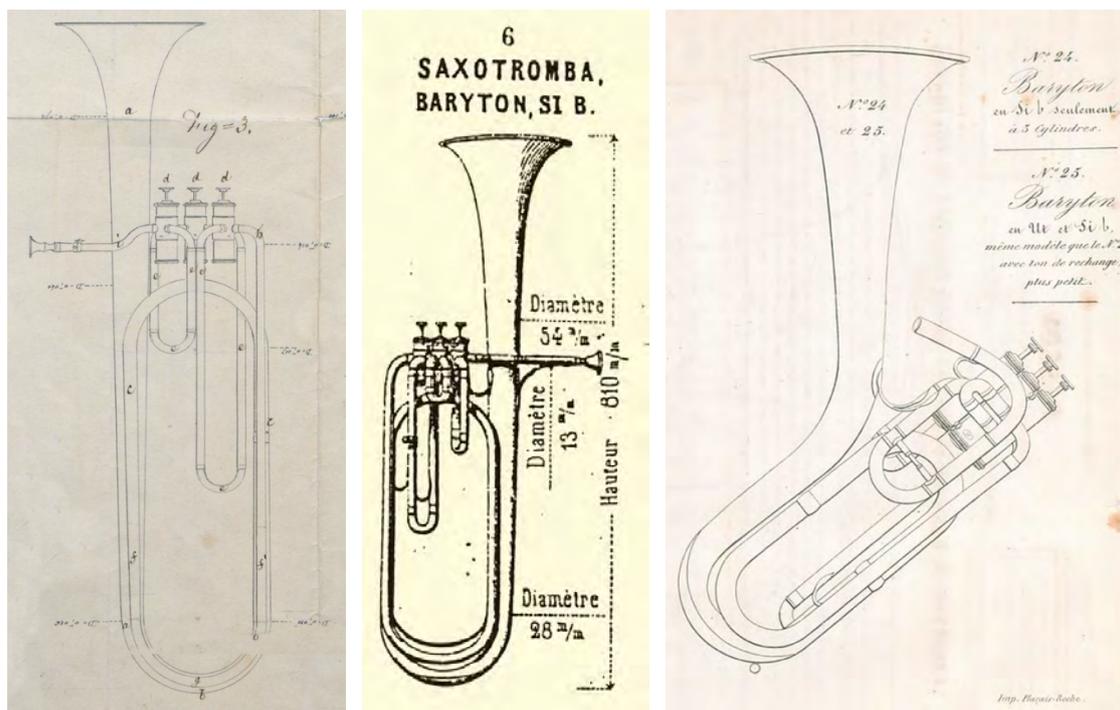
En cualquier caso, aquella suma de 1.000fr –500fr por saltarse la ley de 1844 y otro medio millar de la rebaja en la compensación- sellaba (momentáneamente) las hostilidades entre la señora y el inventor valón. Además, Adolphe Sax se había encarado con un nuevo personaje y estaba inmerso en un conflicto más complejo y de mayor calado

⁶⁶⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 233.

⁶⁶⁷ Vid. *Ibid.*, 234.

que duraría casi 9 años. Este nuevo enemigo –que también va a tener un protagonismo destacado en el siguiente capítulo- se llamaba de Sébastien Drouelle (1818-1880) y básicamente suministraba juegos de pistones –y otras partes sueltas- de aerófonos de metal a empresas mayores que posteriormente estas ensamblaban con el resto de tubos. Su negocio estuvo activo en París durante el segundo y tercer cuarto del siglo XIX.

FIGURA 181: Saxotromba barítono en Sib –figure n° 3- según la patente de Adolphe Sax de 1845 –izquierda-, saxotromba barítono en Sib según el modelo reglamentario de 1861 –centro- y *baryton* en Sib de Besson –derecha-.



FUENTES: Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”, 5 (INPI); ELWART, A.: *Manuel des aspirants*, op. cit., [90] y *Dessins et tablatures des instruments de musique en cuivre par Besson 1855-1856*. [París], s.d. [1857], 8.

3.3.9 Valve big business (Drouelle).

En realidad, este sujeto era el compañero de taller y hermanastro de François-Félix-Marie Sassaïgne (Rennes 1802-París 1862), otro fabricante –originalmente cerrajero (*serrurier*) en su ciudad natal- que ya ha salido en nuestro discurso y había actuado como testigo de cargo contra el inventor valón. Aunque aquella asociación profesional no está completamente esclarecida, parece que en los primeros años de la década de 1830 el último se trasladó a París y empezó a trabajar como mecánico y hacedor de llaves para instrumentos de viento⁶⁶⁸, amén de pistones al poco tiempo⁶⁶⁹. En algún

⁶⁶⁸ Vid. PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs*, op. cit., 110.

⁶⁶⁹ Vid. *Almanach-Bottin du Commerce de Paris*, op. cit., 1842, 188. Además y según Adolphe Sax, Sassaïgne fue uno de varios –“Halary, Labaye [sic], Courtois et autres”- que pagaron a Périnet una licencia para poder fabricar su modelo de pistones mientras su patente estuviese viva (1838 a 1843). Vid. *Note pour messieurs les conseillers [de la troisième Chambre de la Cour d’Appel, 16 février 1850]*. París, [Impr. Simon Dautreville & Cie,] 1850, 3-4.

momento posterior (ca. 1850), este debió traspasar su negocio a su familiar, pues en una referencia fiable encontramos a Drouelle como su sucesor (“Drouelle, ancienne maison Sassaïgne, fab[ricant]. de pistons, clefs et garnitures [protectores o accesorios] d’instruments de musique en cuivre”)⁶⁷⁰.

Un aspecto interesante que vuelve a aflorar a partir la investigación de estos dos hermanos es la tremenda endogamia que existía entre los constructores de instrumentos de música⁶⁷¹. Una de las hijas de Sassaïgne, Marie-Angélique-Françoise (n. 1826) fue la mujer de Jacques-Christophe Labbaye, otro de los personajes y principales constructores del momento. Por su parte, el propio Sébastien Drouelle se esposó (1845) con Héloïse-Augustine Guichard, un apellido con tremendo abolengo en la misma rama profesional y en el que ya nos hemos detenido varias veces.

Ciertamente, el pugilato de estos dos constructores se remontaba hasta el 24 de diciembre de 1857⁶⁷². Las crónicas de Pataille apuntan al 5 de febrero de 1858⁶⁷³, pero este fue un segundo ataque. En el primero, el inventor valón infligió una dolorosa redada a Drouelle porque, según el belga, estaba fabricando pistones y otras piezas sueltas encaminadas a falsificar la saxotromba⁶⁷⁴. Sin embargo, la presente disputa se había mantenido congelada hasta ahora –*en suspens* decía el especialista en propiedad industrial- porque en aquel momento Adolphe Sax combatía por mantener la aplicabilidad ofensiva de sus patentes en las persecuciones (*dont la défense mettait sans cesse en question la validité des brevets en vertu desquels avaient lieu les poursuites*) sobre algunos fabricantes, a saber, “MM. Gautrot, Besson, Halary et autres”⁶⁷⁵.

Gracias a un *factum* que hizo imprimir el propio Drouelle y que pertenece a una fase posterior de este proceso, sabemos cómo se desarrolló exactamente aquella batida, un episodio que merece ser expuesto. El responsable de la incautación fue Louis-Jules-Michel Drion, hujier del Tribunal civil *de la Seine*, al que acompañaron M. Groufier (comisario de policía) –entendemos que habría más agentes con él-; Charles-Joseph Sax, el padre de Adolphe, que haría las veces de asesor incriminatorio; y finalmente MM. Benoist-Laisement y Joseph Loutrel, especialistas o técnicos (*praticiens*). Primeramente, se dio lectura a la ordenanza que habilitaba a la comitiva para proceder por falsificación contra el acusado y de la que le dejarían una copia. Drouelle dijo que él no se dedicaba a la piratería y que tan solo realizaba accesorios para instrumentos de metal a cuenta de otros fabricantes; por tanto, no era responsable de lo que sus clientes hicieran con esas piezas. Asimismo, se escudaba que entre sus compradores había licenciarios del inventor valón y que siempre había actuado de buena fe en relación a este asunto. Después de leerle sus derechos, el cortejo entró en el domicilio/fábrica del inculcado y encontró tres espacios de trabajo –dos talleres (*ateliers latéraux*) en la planta baja y otro más en la

⁶⁷⁰ Vid. *Annuaire général du commerce (Didot-Bottin)*. París, 1850, 614 y 797.

⁶⁷¹ Vid. <<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Drouelle>> (con acceso el 24 de febrero de 2019).

⁶⁷² Vid. *Affaire Drouelle contre Sax. Renvoi devant la Cour impériale de Rouen après cassation. Cour impériale de Rouen. Troisième chambre. Présidence de M. Le Président Le Tendre De Tourville*. París, [Impr. Renou et Maulde,] s.d. [1866], 3-7.

⁶⁷³ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 73.

⁶⁷⁴ A modo de curiosidad, Drouelle no solo fue perseguido por Adolphe Sax, sino también por Courtois, que le causó al menos un apresamiento en base a que había invadido una patente suya de 1847 de la que nacieron tres certificados de adición (1847, 1848 y 1860). Vid. *Observations pour M. Courtois contre M. Drouelle*. París, [Typ. Dubois et Edouard Vert], s.d. [1860], 1-4. (Como veremos próximamente, Courtois va a ser uno de los primeros licenciarios del constructor valón).

⁶⁷⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 72-73.

segunda-, donde constataban el empleo de 25 personas (*Nous constatons d'abord que les ouvriers employés par M. Drouelle, au nombre de vingt-cinq*). El progenitor del inventor del saxofón hizo las veces de identificador y clasificador de aquello que era ilegal (*établit la distinction des pièces que nous allons saisir comme étant d'après lui entachées de contrefaçon*) y que posteriormente fue depositado en una caja que sería cerrada y sellada por el jefe de policía para ser custodiada en la secretaría del Tribunal. Posteriormente y para llevar a cabo la segunda parte de la ordenanza, se interpeló a Drouelle a que presentara su libro de comercio y demás documentos (*ses livres et papiers*). El reo ofreció dos cuadernos, el primero de 504 páginas que empezaba el 1 de diciembre de 1854 y terminaba 10 de julio de 1856. El otro, comenzaba en esa última fecha y su último asiento era del 20 de diciembre de 1857. Entre sus clientes, se constató a Michaud, Besson, Darche, Distin, Labbaye, Courtois, Labitte, Jahn, Henry et Martin, Roehn, Antoine Halary, Raoux, Rivière, Coeffet, Michon, Peffer, Roth, Key et C^{ie}, Mongin y otros cuya relación haría la lista demasiado larga (*et autres dont le détail serait trop long*), a los que había suministrado pistones para “saxhorns, contrabajos, bajos, barítono, según M. Saxe” [sic]. Drouelle se defendía diciendo nuevamente que él “no sabía ni quería saber” el uso que hacían sus clientes con esa mercancía y que, en todo caso, se les debería preguntar a ellos. Finalmente, reiteró sus protestas sobre el perjuicio económico que iba a suponerle aquella redada y volvía a decir que proveía material a algunos licenciarios del valón (Labbaye, Courtois y Henry et Martin) –dejó ver una comanda escrita del primero de 144 “pistones cortos” para *aigus, si* [sic, que no sabemos qué significaba], *alto, barytons, basses* y *contrebasses*; es decir, 24 de cada-, que de otros solo tenía pedidos verbales, y que los pabellones incautados eran para Roth y de otros constructores con licencia⁶⁷⁶.

FIGURA 182: Dos ejemplos de *pistons à amorces tombantes* que ofrecía el propio Drouelle –izquierda y centro- y una corneta de Higman (ca. 1862) con válvulas de otro tipo (rotatorias, marcadas con flechas rojas) –derecha-.



FUENTE: *Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Les amorces tombantes*. París, [Impr. Crété,] 1866, 5 y 7); y elaboración propia –nombres añadidos- a partir de una corneta de pistones rotatorios de Higman (ca. 1862) perteneciente al UK-Edinburgh-MM.

Volviendo al curso de los procesos, iban a reaparecer en escena MM. Marie y Dufaure, los dos grandes abogados y ex-ministros que anteriormente también habían representado los intereses de las partes encontradas en ambas jurisdicciones (civil y penal). El primero de ellos –que volvía a posicionarse en contra del belga-, esgrimía cuatro tesis esenciales, alguna de ellas con cierta agudeza. La primera, lógica para dar sentido a su alegato, rezaba que el tipo de válvulas que fabricaba Drouelle –y que este llamaba *pistons à amorces tombantes* o de “cartuchos [bombas] caídos”, entendemos,

⁶⁷⁶ Vid. *Affaire Drouelle contre Sax. Renvoi devant la Cour impériale de Rouen après cassation*, op. cit., 3-7. Por cierto, el coste de la redada ascendió a 90,5fr que alguien debería subsanar en el futuro, dependiendo, entendemos, de quién ganara del juicio.

paralelos a la estructura del instrumento y demás tubería (vid. Figura 182)⁶⁷⁷ eran de dominio público y, en todo caso, anteriores a la patente del valón. La segunda, interesante por la particularidad y concomitancia de este constructor y proveedor, abría una vía de escape nueva al apuntar que su cliente trabajaba verdaderamente para los licenciarios del inventor de Dinant. La tercera y cuarta, relacionadas, sostenían la inocencia de Drouelle en base a la ‘neutralidad’ de su mercancía –incluidos los pabellones- al tratarse de partes aisladas y escindidas, detalle que le exculparía de todo ensamblaje ulterior y no relacionado con él que pudiera dar lugar a un instrumento corrupto.

Sin embargo, el juez no dio el crédito necesario a estos argumentos porque, entre otras razones⁶⁷⁸, vinculaba al acusado con Besson, Raoux y Halary. Es más, el magistrado hizo públicas –a partir de los documentos incautados a Drouelle- las cuentas que les relacionaban. Estos asientos revelaban que el inculpado había fabricado y vendido pistones para Besson por un valor mayor a 87.000fr (23.700fr en 1855, 26.000fr en 1856, 22.000fr en 1857 y 15.330fr en 1858; aunque, recordemos, según la doctrina legal – artículos 637 y 638 del Código de instrucción penal-, Adolphe Sax solo podía pedir explicaciones de los tres años anteriores a la redada). En lo que concernía a Raoux, las facturas fueron menos elevadas (3.580fr en 1855 y 1.749fr en 1856); y, en lo tocante a Halary, tampoco se señalaron grandes cantidades (4.200fr en 1855 y 2.160fr en 1856). Evidentemente, llama la atención estas cifras, especialmente las de Besson, pues con todo el dinero que este había invertido en válvulas pagaríamos durante casi tres años el sueldo íntegro a un senador, 17 cursos académicos anuales a un profesor de universidad –a una media de 5.000fr-, o más 168 mensualidades a un comisario de policía. Con los 5.329fr que gastó en pistones Raoux durante aquellos dos años nos daría para abonar más de 15 multas por evadirnos de ser jurado –a una media de 350fr-, el sueldo de un maestro de escuela por más de tres años, o pavimentar 410 metros cuadrados de calles. En cambio, los más de 6.300fr que dedicó Halary nos bastarían para alquilar una habitación en París por más de 60 meses –a una media de 3,5fr el día-, la manutención por 10 años y medio de una persona mayor en el Asilo *de la Providence*, o para hacer efectivas más de 1.938 jornadas de trabajo –a razón de 3,25fr el día- a los empleados de la fábrica de tabacos (*Manufacture impériale des tabacs*). Ahora bien, las mujeres, *if clever* [sic] –el menosprecio y machismo llegaban a este punto también-, cobraban menos (2,5fr), por lo que sacaríamos 2.520 jornales para ellas. Y, si nos apeteciera divertirnos, podríamos entrar 3.150 veces –a razón de 2fr el ticket- en la *Salle Valentino*, según Galignani, la “most diverting” de París, con música de canción asegurada. Respecto a placeres más mundanos, la plata del creador del oficleide nos serviría igualmente para alquilar un burro durante 12.600 horas y dar innumerables paseos por el *Bois de Boulogne*⁶⁷⁹.

Volviendo a las acusaciones, Drouelle intentó zafarse de esos oscuros encargos arguyendo que, en todo caso, no más de un tercio de aquellos juegos de pistones que había vendido a sus clientes podrían ser acoplados a los instrumentos protegidos (*dont un tiers seulement selon lui, et d’après la note, pourrait s’appliquer à la contrefaçon*). Pero, el

⁶⁷⁷ En palabras del propio Drouelle, consistía en un rudimento (*rudiment*) de tubo encorvado que salía directamente del pistón describiendo una curva de abajo a arriba. Una segunda versión tenía un anillo o virola soldada entre la bomba (saliente) y la tubería en ángulo recto curvado descendente. Vid. *Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Les amorces tombantes*. París, [Impr. Crété.] 1866, 5-8.

⁶⁷⁸ Una de las más interesantes fue que Adolphe Sax no pretendía tener el derecho exclusivo sobre aquellas válvulas “caídas”, pero sí hacer constar que estas eran características y distintivas de sus instrumentos –las saxotrombas- sobre los que tenía protegida la disposición (*qu’il soutient que les amorces tombantes sont un signe des pistons confectionnés pour être employés aux instruments dont il a fait breveter la forme*).

⁶⁷⁹ Vid. *Galignani’s*, op. cit., 1856, 10, 32, 60, 74, 76, 101, 107, 127, 349-350, 487 y 499.

enjuiciador dijo que era evidente que Drouelle “estaba al corriente de todos los procesos que Adolphe Sax soportaba” y quedaba sobradamente demostrada su asociación con delincuentes (*il a surabondamment manifesté la volonté de s’associer à la contrefaçon*). Además, el magistrado le achacaba haber formado parte de la coalición de fabricantes que querían tumbar y eludir las patentes del inventor del saxofón⁶⁸⁰.

La vista definitiva entre estos dos empresarios se produjo el 21 de marzo de 1861 bajo la presidencia de M. Massé que gobernaba la sala sexta del Tribunal penal (*correctionnel*) de primera instancia de París. Tras las conclusiones del abogado imperial M. Bondurand, el togado consideró a Drouelle culpable de falsificación y, aplicando la normativa –artículos 40, 41 y 49 de la ley de 1844–, le multó con 500fr –el máximo podría haber sido de 2.000fr–, a los que habría que sumar las costas del juicio y una compensación por daños e intereses debidos al belga que el Estado debería calcular. No obstante, eximía al reo de cualquier pena que emanase de los pabellones incautados y de los otros movimientos de cuentas que le relacionaban con los licenciarios del valón, entre los que nombraron a J-Ch. Labbaye⁶⁸¹.

De nuevo, ninguno de los implicados se quedó conforme con la sentencia y ambos apelaron, repitiendo para ello el mismo cuadro de representantes (*Maitres Marie y Dufaure*). Drouelle se defendió aduciendo que solo fabricaba pistones y, en consecuencia, él no era el último responsable de atacar la patente del valón que defendía “el conjunto del instrumento y no las válvulas”. Por otro lado, insistía en que la fabricación de este tipo de mecanismos era ampliamente conocida, pero, que en todo caso y en lo tocante a los 27 especímenes incautados –sabemos cuántos fueron gracias a la a los *Annales* del año siguiente⁶⁸²–, contaba con el respaldo de 13 licenciarios del inventor de Wallonia a los que iba dirigida esa mercancía. Además, ahora sostenía que “jamás había vendido a Besson, Raoux o Halary pistones del tipo de los que habían sido retenidos”.

Convencido por la defensa de M. Marie y seguramente por las conclusiones del fiscal general M. Barbier, el juez M. De Guajal –que había obviado la lectura del informe del anterior proceso por parte de uno de sus colegas–, decidió, en su sentencia del 4 de julio de 1861⁶⁸³, abrir una investigación que pudiera aclarar todos estos interrogantes. A cambio, Adolphe Sax, que quería que le compensaran por los pabellones decomisados y que el anterior foro jurídico había dejado de lado, conseguía incluirlos en las pesquisas, nuevamente, encomendadas a M. Surville.

Quizá por el hecho de que este ingeniero ya había sido favorable al creador dinantés en el pasado, o simplemente para dilatar el sumario, Drouelle elevó un recurso de casación. La queja fue fundamentada en la violación de los artículos 2, 40 y 41 del recurrente precepto de 1844 –básicamente, redundaba en que se había aplicado mal esta normativa con respecto a los pistones considerados aisladamente y sobre los que su contrincante no tenía derechos exclusivos– y el artículo 7 de la ley del 20 de abril de 1810

⁶⁸⁰ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 74.

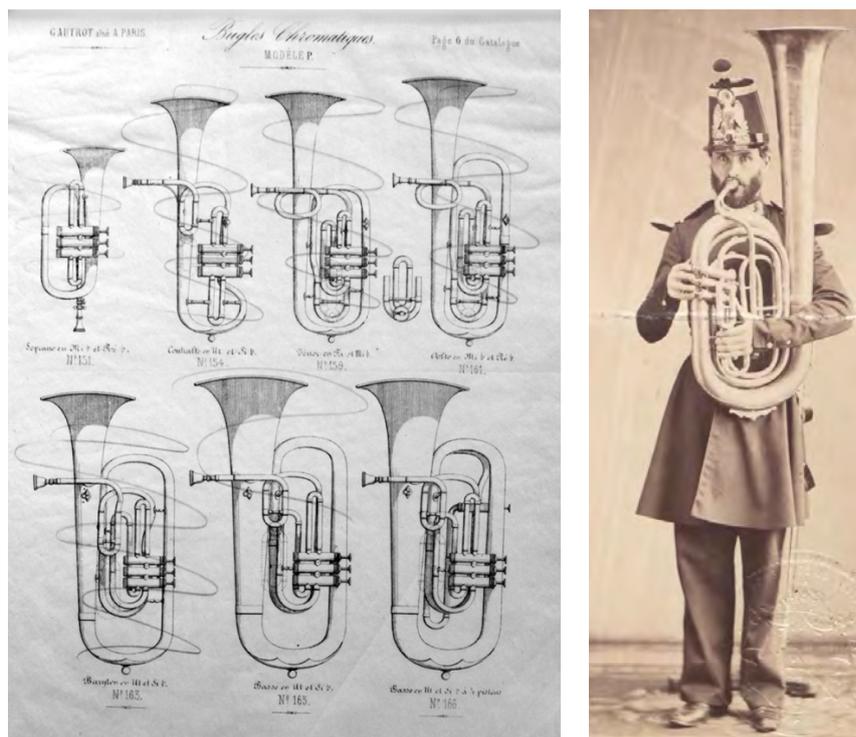
⁶⁸¹ Aunque ya hemos citado varias veces a esta familia en el capítulo anterior y la conoceremos aun mejor en el próximo debido a una de sus características manufactureras de origen –fueron caldereros–, podemos adelantar que su apellido tenía mucha influencia. Antaño y publicitariamente, disfrutaron de la marca real (“Labbaye fils, brev[eté]. du Roi”) y formaban parte de lo que podríamos denominar el ‘núcleo duro’ de los constructores de viento París. Cf. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 221.

⁶⁸² Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 8, 1862, 21.

⁶⁸³ Hubo, según Pataille y sus ayudantes –vid. *Ibid.*, tomo 15, 1869, 294–, al menos dos audiencias contradictorias –o enfrentadas– los días 20 y 27 de junio de 1861..

sobre la Organización del orden judicial y administración de la justicia –el cual, venía a reivindicar que el anterior fallo no fue suficientemente motivado (*l'arrêt n'avait pas donné de motifs sur les exceptions proposées*)-. Sin embargo, tras la lectura del informe por parte del consejero M. Legagneur, las vacuas alegaciones de M. Mimerel para el constructor de válvulas y las conclusiones que recogió el abogado general –M. Savary-; M. Vaisse, presidente de la cámara, en sesión del 20 de enero de 1862, no admitió la protesta⁶⁸⁴, por lo que, a efectos prácticos, se activaba el sondeo de Surville.

FIGURA 183: Bugles cromáticos [sic] con pistones perpendiculares a la campana, contrarios a la saxotromba que los tiene en paralelo –izquierda-; y un instrumentista con un ejemplar muy parecido a estos –derecha-.



FUENTES: *Manufacture d'instruments de musique Gautrot aîné. 60, Rue St Louis (Marais). Paris. Succursale à Château-Thierry (Asine). Album & Catalogue. 1858.* París, s.d. [1859 o 1860], s.p. [6] y fotografía adjunta a la Patente de invención [n° 21502] de André Adolphe-Eugène Disdéri del 27 de noviembre de 1854 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos relativos a la técnica fotográfica (pour des perfectionnements en photographie, notamment appliqués aux cartes de visites, portraits, monuments, etc.)”, s.p.⁶⁸⁵.

Tras el revés de la alta jurisdicción para Drouelle y finalizada la complicada y larga auditoría que duró más de dos años (desde el 29 de abril de 1862 hasta el 13 de julio de 1864) para calcular los daños infligidos a Adolphe Sax, las partes volvieron a encontrarse –27 de enero de 1865- en la Corte de imperial de París, *Chambre des appels de Police correctionnelle* bajo la presidencia de M. Haton de la Goupillière. Este juez, que escuchó los alegatos de MM. Bétolaud y Hébert y, posteriormente, las conclusiones del servidor del ministerio público, M. Merveilleux-Duvignaux, decidió validar la investigación de M. Surville pese a las protestas continuas de Drouelle. No obstante, el procesado consiguió demostrar que los pabellones incautados eran una comanda para

⁶⁸⁴ Vid. *Ibid.*, tomo 8, 1862, 21-23.

⁶⁸⁵ En la base de la fotografía puede leerse “París, 22 de noviembre de 1862. [Firmado] Gautrot aîné”. Agradezco a Steeve Gallizia, responsable de los archivos del INPI el haberme advertido de esta fotografía.

J[ean]-Ch[rétien] Roth, el cual tenía un licencia del constructor valón⁶⁸⁶ y, por tanto, le eximía toda culpabilidad (*le délit de contrefaçon n'est pas établi*).

El segundo asunto sobre el que el juez tenía que sentenciar era mucho más espinoso y complejo al tratarse de los pistones decomisados que, en realidad, fueron 90⁶⁸⁷ y no 27, como anteriormente la misma fuente (Pataille) había apuntado. (Seguramente, la cifra más alta corresponde a la suma de los apresados el 24 de diciembre de 1857 y el 5 de febrero de 1858). Naturalmente, Drouelle insistía que el mecanismo de esas válvulas era conocido por todo el mundo, pero el togado volvía a rechazar este manifiesto aduciendo que, “según el informe del experto [M. Surville], la forma de estos pistones era la propia para ser acoplada en la composición de un instrumento de Sax”. Sin embargo, el procesado exhibió una comanda del 22 de noviembre de 1857 de Labbaye, cesionario del belga, en la que demostraba un encargo de 54 pistones de los que, como había ocurrido con los pabellones, no tendría que dar ninguna explicación ni le multarían por ellos. Además, Drouelle alegó que tenía otro encargo verbal de [Henry et] Martin y Michaud para los otros 36 ejemplares; pero el togado consideró que, a falta de contratos y registros de ambas partes por escrito, no existía justificación válida y que, por ende, eran falsificaciones.

Mas, aun quedaba el punto más incómodo y doloroso, consistente en calcular el montante de la compensación económica que recibiría el dinantes por los daños sufridos y que se calcularon a partir de los registros de cuentas y movimientos de Drouelle desde 1855 a 1858. (Recordaremos, estos fueron los tres años anteriores a la redada organizada por el constructor de Wallonia, ya que el resto del tiempo estaba cubierto por la prescripción). Según aquellos documentos, el procesado fabricó y vendió a lo largo de todos esos meses un total de 3.287 pistones de los que, según apuntaba, 93 eran según el sistema Périnet y los otros 3.194 “sin indicación”. Drouelle alegaba que estos últimos eran versiones de válvulas para ser acopladas a instrumentos propios y particulares de Raoux, Besson y Halary y que, por tanto, estaban exentos de problemática. Sin embargo, a partir de las investigaciones de Surville, solamente se podía exculpar a 185 especímenes que fueron comandados por Raoux y que no encajarían en el cuerpo de una saxotromba. Además, el juez dijo que en la época donde tuvieron lugar los hechos [1855-58] ya no se fabricaban otros instrumentos que los de la forma de Sax y que sería muy complicado distribuir una mercancía diferente (*à l'époque où les faits se passaient, il ne se fabriquaient plus dans le commerce que des instruments de la forme de ceux brevetés par Sax, et que des pistons d'un autre modèle que ceux employés pour ces instruments ne se seraient que difficilement placés*)⁶⁸⁸. Aunque seguramente habría que matizar esta interesante revelación –p. ej., las cornetas, trompetas y trombones nunca renunciaron a su posición convencional, pese a que la experimentación de esa época les propusiera nuevas disposiciones morfológicas, incluida la de la ‘todopoderosa’ saxotromba-, está claro que Adolphe Sax controlaba la producción de un amplio segmento de los aerófonos de metal. Si bien desarrollaremos esta idea con más profundidad en la parte final de este capítulo, podemos avanzar que el inventor de Wallonia había tejido una tupida telaraña de la que

⁶⁸⁶ Como recordaremos, Roth ya ha salido en nuestro discurso, pues fue uno de los fabricantes de Estrasburgo que había prestado ayuda anteriormente a Kretzschmann. Además, sabemos que esa autorización le fue concedida al menos desde abril de 1857 junto a otros constructores –MM. Antoine Courtois, Labbaye, David, Darche, Husson & Buthod, Deschamps, Paridaëns y Musard de París; la Asociación de Obreros de Montmartre, Couturier de Lyon, Verron-Dericksen de Dunkerque-, según rezaba la prensa de aquel año. Vid. *RGMP*, 26 de abril de 1857, 143.

⁶⁸⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 290-291.

⁶⁸⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 292.

era muy difícil escapar. Por un lado, estaba la atalaya de la patente, la herramienta más poderosa y que admitía numerosas invocaciones e interpretaciones particulares y subjetivas. En segundo lugar, las normativas del Ejército marcaban una flagrante parcialidad a su favor –un verdadero monopolio- y a las que había que atenerse si se quería establecer negocios con este cliente tan ‘dispuesto’. (Evidentemente, si un constructor fabricaba instrumentos parecidos e intentando sortear la patente –caso del propio Gautrot, vid. Figura 183-, se arriesgaba a que ese género no tuviera salida). Y, por último, la influencia, peso o abrigo de órganos, medios o entidades que también jugaban a su arrimo, a saber, la prensa, el Conservatorio, los intérpretes destacados, las publicaciones, etc. Un ejemplo de estas últimas fue el trabajo de Elwart, un manual que ‘amplificó’ los preceptos del *Code de Commerce* y minaba las formas genéricas de determinados instrumentos que no le interesaban (Vid. Figura 178).

Volviendo al trance jurídico en el que estábamos inmersos, Drouelle intentó eludir responsabilidades definiéndose como un obrero subalterno (*ouvrier à façon*) que trabajaba para otros marchantes más importantes. Sin embargo, el juez no solo le negó, sino que además reveló públicamente que “fabricaba por cuenta propia y ocupaba un gran número de obreros”. Esta recriminación y los otros indicios delictivos hicieron que el presidente validara definitivamente la investigación de Surville, la cual le era mayormente desfavorable, pues tendría que pagar por los 36 pistones incautados que no lograban justificación y, sobre todo, por los 3.009 mecanismos fabricados y vendidos entre 1855 y 1858 que tampoco encontraban coartada. Por tanto, el presidente falló (27 de enero de 1865) en contra del acusado y le impuso 500fr de multa –en base al artículo 40 de la ley del 5 de julio de 1844-, le hacía pagar las costas y, sustancialmente para nosotros, estimó en la nada desdeñable cifra de 30.000fr el daño debido a Adolphe Sax en concepto de daños y perjuicios (*dommages-intérêts*).

Como era de esperar, Drouelle elevó un recurso de casación, *Chambre criminelle*, contra el fallo preparatorio (*arrêt préparatoire*) del 4 de julio de 1861 –que ya intentó invalidar- y el que acabamos de comentar (27 de enero de 1865), doble alzada que, en esta ocasión y para complicar aun más las cosas, consiguió ganar. El rival del inventor del saxofón había fundamentado su defensa en la vulneración de los artículos 153, 190 y 210 del Código de instrucción penal (*criminelle*). Según estos preceptos⁶⁸⁹, entendemos,

⁶⁸⁹ El artículo 153 señalaba que “La instrucción de cada vista será pública, bajo pena de considerarla nula. Esta se hará según el orden siguiente: el atestado (*procès-verbaux*), si lo hubiere, será leído por el oficial público (*greffier*). Los testimonios, si han sido apelados por el ministerio público o por la parte civil, serán dados a conocer (*entendus*) si hubiera lugar a ello; la parte civil tomará sus conclusiones. La persona acusada expondrá su defensa y presentará (*entendre*) sus testigos y pruebas, si le han acompañado o hecho citar, y si, según los términos del artículo siguiente, es admisible el aceptarlos (*produire*). El ministerio público resumirá la vista y dará sus conclusiones; la parte acusada podrá exponer sus observaciones. El Tribunal sentenciará en esa misma audiencia o, más tarde, en la siguiente vista”. El precepto 190 reiteraba que “La instrucción será pública, bajo pena de ser nula. El procurador del rey [o, contextualmente en esta época –1860s-, el Estado], la parte civil o su defensor, (...) expondrán el auto (*affaire*): los procesos o informes, si han sido preparados (*dressé*), serán leídos por el oficial (*greffier*). Los testimonios a favor y en contra serán expuestos, si hay lugar, y los debates (*reproches*) serán valorados. Las pruebas que apoyen los testimonios serán expuestas en este momento. El acusado será interrogado. Este y los demás implicados podrán defenderse. El procurador del rey [el Estado] resumirá el proceso judicial y enunciará sus conclusiones, aunque el inculcado puede replicarlas (*répliquer*). El veredicto se pronunciará inmediatamente o, más tarde, en la audiencia siguiente”. Por último, el artículo 210 reafirmaba que “A lo largo del proceso y antes de que el abogado general (*rappporteur*) y los jueces emitan su opinión, (...), las partes y el procurador del rey [el Estado], serán escuchados (*entendus*) conforme al procedimiento que prescribe el artículo 190”. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [*Code d’instruction criminelle expliqué*]. París, 1836, 69-71, 92-94 y 107.

no se siguieron los pasos reglamentarios de procedimiento que marcaba la ley. Como hemos señalado varios párrafos antes y según recogen las fuentes, el presidente de la vista del 4 de julio de 1861 –M. De Guajal– obvió la lectura preliminar del atestado, es decir, la primera formalidad antes de pasar a los debates. Esta falta que, como reconocía el propio auto de casación “no era indispensable”, se interpretaba como un defecto lo suficientemente grave como para anular un enjuiciamiento como el de marras (“cette exception à la règle générale ne peut être étendue à un arrêt ordonnant une expertise dans les circonstances de la cause actuelle”)⁶⁹⁰.

Aquella vista definitiva en la Tribunal Supremo (*Cassation*) tuvo lugar el 28 de julio de 1865 y el presidente, M. Vaïsse, tras haber escuchado el informe del consejero M. Legagneur, el alegato de Drouelle a través de su representante M. Mimirel y las conclusiones del fiscal Savary, decidió anular el fallo del 4 de julio de 1861. Por consiguiente, también revocó los que posteriormente le sobrevinieron y, “para proceder conforme a la ley”, reenvió las apelaciones de la vista del 21 de marzo de 1861 ante la Corte imperial de Rouen, *Chambre des appels de Police Correctionnelle*. Es decir, desandaba en más de cuatro años todo lo anteriormente decidido.

Tras casi 12 meses de espera y cuando las dos patentes medulares del inventor de Dinant –la de la saxotromba y la del saxofón– ya habían caído en dominio público, los interesados volvieron a protagonizar una nueva interpretación de los hechos en los cosos judiciales de la capital de la Alta Normandía (Rouen) donde, recordaremos, Adolphe Sax ya había defendido sus intereses con anterioridad por la otra vía, la civil. El presidente de la sala, M. Letendre de Tourville, escuchó a los abogados MM. Lemarcis y Deschamps, el primero para Drouelle⁶⁹¹; al representante del Estado y que establecería las conclusiones, M. Martin y, por supuesto, anteriormente a todos ellos, al consejero M. Fouan, quien, esta vez sí, pronunció el dossier previo.

Ahondando en lo sustancial de este nuevo envite contencioso, el juez dictaminó que la patente de la saxotromba no solo protegía al instrumento en su conjunto, sino también las partes que lo integraban, “especialmente los pistones que representaban el carácter de la invención y eran uno de sus órganos, (...) aunque estos no hayan sido objeto de una descripción especial”. Por ello, el creador belga obró conforme a la legalidad al conminar al embargo de aquellos pistones, pabellones y cuadernos de contabilidad en la batida del 24 de diciembre de 1857 (y, entendemos, también en la del 5 de febrero de 1858). Asimismo, se situó a Drouelle “al frente de una empresa (*fabrication*) importante, al corriente de todas las invenciones de Sax, y coaligado (*mêlé*)” con los otros constructores que quisieron tumbar los documentos del valón. Por tanto, el magistrado le consideraba protagonista activo de un delito de falsificación ante el cual no podía blandir escudos falsos o atenuantes como la “calidad de subalterno (*ouvrier à façon*) o agente secundario (*agent secondaire*) de otros fabricantes”⁶⁹².

⁶⁹⁰ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 295.

⁶⁹¹ Todavía en 1866 y a estas alturas –ocho años después de la aprehensión de los mecanismos–, Drouelle hizo imprimir un *factum* en el que insistía de forma contumaz en la vacuidad técnica, argumental y legal de Adolphe Sax para expropiar sus pistones, totalmente genéricos. Vid. *Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Les amorces tombantes*, op. cit., 1-20.

⁶⁹² Drouelle, que se consideraba así mismo como un hombre honesto de buena fe (*de bonne foi*) y un comerciante que quería salvar su honor (*sauver son honneur*), reconocía tener un modesto [sic] negocio que daba de comer a su familia y a 25 personas más. Vid. *Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Pavillons. Pistons saisis. Piston Besson*. Corbeil, [Impr. Crété,] 1866, 9.

Sin embargo, el presidente también iba a recortar las pretensiones compensatorias del inventor del saxofón respecto a aquellos 90 juegos de pistones que la policía incautó del taller de Drouelle. Como recordaremos, el acusado dijo que eran todos encargos de Labbaye, Martin y Michaud, licenciarios del belga a los que este les había prohibido de forma expresa y por contrato ceder parcial o totalmente el derecho adquirido a un tercero (“parce que les licences consenties par lui aux divers facteurs leur interdisent formellement de céder tout ou partie du droit octroyé”). Empero, el magistrado consideró esta cláusula desorbitada (“considérant qu’une pareille prétention est excessive”), máxime cuando el dinantes les obligaba a que fabricaran al menos 50 ejemplares por año a los que les pondría su marca de supervisión [A. Sax Autorisé] y por los que, evidentemente, cobraba un porcentaje. Así, el togado tendría en cuenta como legales los 54 ejemplares que había encargado J-Ch. Labbaye, por ser el único que tenía documentos escritos al respecto; pero no los de las supuestas comandas verbales de Martin y Michaud, es decir, los 36 restantes “que no han inspirado sino desconfianza (*incertude*)”.

Además, Adolphe Sax debería encajar que Drouelle no sería procesado por los mecanismos de válvulas que su rival fabricó y vendió principalmente a Besson⁶⁹³, Halary y Raoux durante los tres años anteriores que precedieron a la redada⁶⁹⁴. El enjuiciador consideró que no había pruebas suficientes (“est insuffisante pour servir de base à une condamnation”) que demostraran que la mercancía que habían comprado estos malhechores a Drouelle fuera corrupta, “aun basándose en el memoria del experto”, cuyo informe, apuntaba el juez, se había tomado como simple asesoría (*renseignement*), y que tampoco establecía conclusiones en este sentido (“démontre son impuissance à cet égard”). El constructor valón tampoco lograría que le indemnizaran económicamente por los pabellones –33 era la cantidad, por cierto, según los *Annales* de 1869⁶⁹⁵- incautados sobre los que Drouelle había conseguido demostrar que no los había fabricado él y en realidad eran propiedad de Roth, licenciario de Sax.

Finalmente, el juez de Rouen concluyó, el 7 de junio de 1866, que Drouelle fuera multado con 500fr y redujo la indemnización debida a la mitad de lo que el otro magistrado había establecido antes, es decir, a 15.000fr. Igualmente, desembargaba –tras casi 8 años y con las patentes ya en dominio público- a favor del acusado aquel material incautado, es decir, todo menos los 36 pistones que no tuvieron justificación⁶⁹⁶.

Sin embargo, aun quedaba un último episodio en la Corte de casación tras los recursos elevados por ambos patronos que, esta vez, fueron doblemente desestimados en sesión del 26 de enero de 1867 por el presidente, M. Vaïsse. Previamente –y por supuesto-, el juez había escuchado el informe del consejero M. Lagagneur y posteriormente las

⁶⁹³ En ese último *factum* –vid. *Ibid.*, 18-, Drouelle decía también que Besson había desarrollado y protegido en enero de 1855 otro tipo de pistones diferentes “para sus disposiciones especiales” y que eran una mejora respecto a los de Périnet.

⁶⁹⁴ En la intervención final que emitió el abogado de Drouelle (M. Lemarcis) en la audiencia del 18 de mayo de 1866 se volvió a recordar que los pistones y pabellones apresados eran todos destinados a fabricantes con licencia, amén que nada probaba que el acusado habían vendido mecanismos de válvulas a Besson, Raoux o Halary y que estos podían ser acoplados a cualquier instrumento de metal en posición paralela, inclinada o perpendicular a la campana. Sin embargo, seguía teniendo el descaro de decir que era un *ouvrier à façon et agent secondaire* en todo este asunto. Vid. *Conclusions pour Monsieur Drouelle, intimé et appelant, contre Monsieur Sax, appelant et intimé. Cour Impériale de Rouen. 3^{ème} Chambre. Présidence de M. Letendre de Tourville. Audience du 18 mai 1866*. París, [Impr. Dubuisson,] 1866, 12-13.

⁶⁹⁵ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 299.

⁶⁹⁶ Vid. *Ibid.*, 295-299.

conclusiones del juriconsulto general M. Bédarrides⁶⁹⁷. Por una parte, Drouelle y su abogado (M. Mimirel), insistían de forma porfiada –y, evidentemente, estéril- en que su antagonista había registrado el conjunto de un instrumento y no sus partes por separado. De otro, Adolphe Sax y su defensor (M. Léon Clément) seguían obstinados en que el contrato de licencia era exclusivo y, por ende, intraspasable. Sin embargo, el magistrado arguyó un defecto de precisión en la forma del acuerdo escrito que establecía el impedimento de transferir a un tercero la licencia, pero no la prohibición de que el cesionario le encargara a este, por cuenta personal, los órganos de los instrumentos que necesitase para su propio negocio (*mais qu'il ne lui a pas défendu de faire fabriquer par des tiers, pour son compte personnel, les organes d'instruments dont il aurait besoin pour son propre commerce*)⁶⁹⁸.

Tras más de 9 años de interminables y encarnizados pleitos judiciales, Drouelle y Sax acabaron desfondados y, seguramente, insatisfechos. El primero, al que en verdad tan solo habían multado por 36 ejemplares de pistones conflictivos, no había conseguido validar su mercancía y encajaba un castigo grave que repercutiría en la zozobra de su establecimiento a los pocos años. El panorama tampoco era muy halagüeño para el segundo que, pese a la inyección económica, seguía escondiendo importantes problemas contables a los que se sumarían nuevas dificultades. Entre estas últimas, la merma de mercado y clientela ‘natural’, porque las bandas de música militar de caballería dejarían de existir y se iba a producir un recorte profundo en las de a pie (1867)⁶⁹⁹. Sin embargo y una vez más, el empresario belga se esforzó por dar una imagen reluciente y saneada de su empresa en la Exposición Universal de París de ese mismo año donde, recordaremos⁷⁰⁰, obtuvo el más alto galardón. Estos ‘falsos’ laureles y apariencias no iban a conseguir que la administración central conservara si quiera las clases de instrumento – entre ellas, la de saxofón- que los alumnos militares recibían en las aulas anejas al Conservatorio, quedando asimismo rescindidas en 1870. Además y tras el colapso del Imperio de Napoleón III, el dinantes tendría que hacer frente a una feroz competencia sin el apoyo de sus principales patentes, lo cual y entre otras razones, acabaron por conducirle a la segunda de sus débacles comerciales, esta fue, la quiebra del 6 de agosto de 1873.

3.3.10 Encausando a los socios, o *seul contre une ligue redoutable qui ne reculait devant aucun moyen.*

Sin embargo y antes de cerrar el presente capítulo, aun queda el último embate que protagonizaría Adolphe Sax y que, esta vez y de lleno, tenía como protagonista al saxofón. Nuestro inventor, que desde luego no se había granjeado las simpatías del ‘gremio’ de los constructores de instrumentos desde que pisó suelo francés, sino más bien todo lo contrario, tenía preparada una jugada final que iba a alimentar aun más esa rivalidad y odio. El de Wallonia aguardó hasta la víspera exacta en que la patente del saxofón caducara –20 de marzo de 1866- para organizar una última redada que tendría como objetivos los establecimientos de MM. Gautrot, Halary, Millereau, Leroy et Goumas, Buffet *jeune*, Jules Martin y M^{me} Besson; así como MM. Barbu padre e hijo, Massabo, Kroll, los hermanos Martin y, finalmente, MM. Couturier de Lyon, y Gaubert

⁶⁹⁷ Vid. MALEPEYRE, M-F. (Dir.): *Le Technologiste ou archives des progrès de l'industrie française et étrangère*, tomo 28. París, 1867, 446.

⁶⁹⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 299-301.

⁶⁹⁹ Vid. *RGMP*, 21 de abril de 1867, 110 y NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889, 137 y 142.

⁷⁰⁰ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 317-321.

y Bohem de Lille. Como recordaremos, esta conducta tan intencionada ya había tenido lugar anteriormente con respecto al propio Pierre-Louis Gautrot –también comprometido en esta ocasión-, pero en coyuntura con la saxotromba.

Repasando brevemente el currículum de los inculpados que aun no conocemos bien, vamos a detenernos en primer lugar con François Millereau, aunque ya ha salido en nuestra investigación⁷⁰¹. Este empresario que empezó trabajando para Besson, se estableció por cuenta propia en 1861 y al año siguiente ya ofrecía aerófonos de metal bajo licencia del belga⁷⁰². Su negocio prosperó y, posteriormente a todos estos enfrentamientos que estamos analizando, se hizo con los fondos (1878) de J-Ch. Labbaye –que a su vez había absorbido a Raoux en 1857-. Veinte años después (1881), cuando el de Wallonia había sido relegado a la ‘segunda división’ del comercio de instrumentos de música, Millereau empleaba más de 55 obreros que trabajaban no solo *brass*, sino también las maderas. Sin embargo, a partir de ese punto, comenzaría un lento declive con desatinados sucesores familiares políticos que acabarían por arruinar la compañía en 1931.

El legado más significativo de este personaje no es su inculpación en el foro jurídico, sino que, después del de Dinant, fue el segundo fabricante –obviando también a Soualle- que registró una patente de saxofón. Como recordaremos, aquel documento del 7 de agosto de 1866 protegía ciertas variaciones morfológicas en algunas llaves que no han pasado el filtro del tiempo. Otro registro suyo posterior (1 de octubre de 1887) y que formalizó en colaboración con uno de los ‘virtuosos’ del siglo XIX (“système Millereau-Mayeur”, así lo llamaron⁷⁰³) es más interesante ya que daba sustancia a uno de los primeros ejemplares de época que descendió hasta el Si \flat 3⁷⁰⁴, la nota más profunda del instrumento en la actualidad.

Jules Martin y los Barbu fueron más bien constructores y vendedores de instrumentos y accesorios a baja escala⁷⁰⁵, y Couturier de Lyon y Gaubert –otra familia bastante enrevesada- de Lille tuvieron algo más de recorrido⁷⁰⁶. El penúltimo consiguió cierta relevancia mejorando instrumentos de llaves y válvulas que fueron apreciados en las Exposiciones Universales de 1855 y 1867⁷⁰⁷ y el segundo –o sus descendientes- desarrollaron a finales del siglo XIX unos ingeniosos sistemas de llaves para el saxofón⁷⁰⁸. Desgraciadamente, no hemos encontrado nada sustancial de Massabo, Kroll ni Bohem.

Curiosamente, la mayoría de estas firmas habían sido licenciatarias –y por lo tanto, clientes- de Adolphe Sax para las saxotrombas (Gautrot, Halary, Millereau, Jules Martin y Couturier –estos cinco, al menos-), por lo que podría haber existido cierta

⁷⁰¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194-195, 197 y 200-201; y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 331.

⁷⁰² Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 333-334, 360-361.

⁷⁰³ Para más información sobre Mayeur, vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 326-331.

⁷⁰⁴ Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

⁷⁰⁵ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 18, 254.

⁷⁰⁶ Vid. <<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Couturier>> y

<<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Gaubert>> (con acceso el 11 de junio de 2018).

⁷⁰⁷ Cf. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2., 510-511 y PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 346.

⁷⁰⁸ Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s *Turcophone* Patent (1860): the Closest Bridge between Clarinet and Saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 72 (2019), 154-157 y 175-190.

deferencia y/o advertencia hacia ellas antes de proceder con ese agresivo embargo. Sin embargo, ocurrió más bien lo contrario; el constructor valón no dudó en encausarlas con alevosía al considerar lesionados o vulnerados otro de sus productos.

FIGURA 184: Marca de control de Adolphe Sax perteneciente a un saxhorn bajo procedente de la fábrica de Gautrot⁷⁰⁹.



FUENTE: KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., n° 42 [septiembre] (2008), 14.

Volviendo al grueso del proceso que nos ocupa, el inventor de Wallonia imputó a todos estos vendedores porque creía que era injusto que, mientras la patente del saxofón fuera suya, comerciaran con aquellos artículos menores que hacían posible que el instrumento sonara⁷¹⁰. Estos eran la fabricación y venta de boquillas, abrazaderas, cañas y zapatillas o almohadillas que se colocan debajo de los platos llaves⁷¹¹. Además, acusaba a ciertas firmas de haber reparado saxofones, derecho que el belga consideraba asimismo exclusivamente suyo. Igualmente, denunciaba a Buffet *jeune* por vender saxofones, otro privilegio único que, como adivinaremos, iba a ser muy difícil de sostener. Además, el hijo del artífice –junto con Klosé– del sistema Boehm en el clarinete⁷¹² demostró que en realidad los revendía tal y como él mismo “los compraba de ocasión a las músicas de regimiento”⁷¹³.

En este punto –analizando las persecuciones que tienen como herramienta legal ofensiva la propia patente del saxofón– y aunque ya hemos tocado anteriormente el tema de las licencias en el episodio de Gautrot, resulta significativo volver a destacar que el inventor belga no concedió ninguna cesión de su instrumento durante los 20 años que

⁷⁰⁹ En la A y la S entrelazadas –huelga decir, acrónimos del nombre inventor belga–, puede leerse en los surcos “G.A.” [Gautrot Aîné], “Autorisé” y “Paris”.

⁷¹⁰ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tome 15, 1869, 302-305.

⁷¹¹ Vid. Apéndice documental I: Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones, específicamente, Figuras I-2: Boquilla, abrazadera y caña a partir del diseño original de la patente y un ejemplar de época de madera con la misma vista lateral y otra frontal, y I-6: Identificación de varias zapatillas y chimeneas en el cuerpo de un saxofón. .

⁷¹² El denunciado tenía ser Auguste Buffet (1816-1884), que heredó el sobrenombre (*jeune*) del padre, Louis-Auguste Buffet (1789-1864), desaparecido hacía dos años. Vid. RICE, A.: “The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet”, op. cit., 132.

⁷¹³ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tome 15, 1869, 304.

duró esa exclusividad. Tampoco ha aparecido ningún ejemplar *autorisé* por Adolphe Sax ni otro documento o contrato al respecto que revele ese beneplácito. Por tanto, creemos que solamente otorgó permisos para instrumentos de señal, es decir, saxotrombas y similares.

FIGURA 185: Saxhorn barítono fabricado por Gautrot –número de serie o seguimiento 4916-, con licencia de Adolphe Sax, pero para ser vendido por Grin-Lachapelle, de Chartres.



FUENTE: KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008), 12.

Los dos estudios serios que han tratado este interesante tema revelan, desde diferentes puntos de vista⁷¹⁴, algunos detalles de los acuerdos comerciales de aerófonos de metal entre Adolphe Sax y el resto de fabricantes. El primero de ellos señala un total de 7 contratos de licencia (Darche –y sus sobrinos y sucesores [1853?] E. Henry y Jules Martin-, el 1 de enero de 1855; Denis-Antoine Courtois, el 1 de febrero de 1855⁷¹⁵; J-Ch. Labbaye, el 14 de abril de 1856; Michaud, el 7 de julio de 1857; Pierre-Louis Gautrot, el 9 de julio de 1859; Halary *filis*, 15 de diciembre de 1859 y A. Lecomte et C^{ie}, 10 de enero de 1860) que, en verdad, resultan ser cinco porque el tercero y el cuarto se adhirieron a las condiciones de Courtois. Esta aportación bebe de una fuente bibliográfica indirecta – uno de los *factums* que no hemos podido contrastar⁷¹⁶, aun en los catálogos del BE-Brux-MIM y BnF- y analiza brevemente las condiciones que el valón impuso a sus cesionarios.

⁷¹⁴ Vid. HAINE, M.: “Les licences de fabrication accordées par Adolphe Sax à ses concurrents. 26 juin 1854-13 octobre 1865”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 34-35, s.n. (1980-1981), 198-203 y KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008), 9-17.

⁷¹⁵ Para conocer mejor la enrevesada saga de esta familia, vid. CHAGOT, M. Y CHAGOT, Ch.: “Courtois, la dynastie enfin retrouvée!”. *Larigot*, s.v., nº 54 [diciembre] (2014), 24-39.

⁷¹⁶ “*Note pour Sax contre Drouelle*, s.d. (1865?), 31-45.”, ref. en HAINE, M.: “Les licences de fabrication”, op. cit., 198.

Estas venían a ser similares a las que anteriormente hemos especificado en relación con Gautrot, aunque adaptadas a la fuerza de trabajo de cada uno. Por ejemplo, el número de instrumentos que debía fabricar Halary *films* no podía ser inferior a 50 por año, mientras que Courtois se comprometía a más de 100, pero menos de 400. En cuanto a las primas, Lecomte tenía que procurar todos los años al menos 2.000fr de beneficios al de Dinant, mientras que Gautrot no debía bajar de 15.000fr. Todas ellas parecen tener en común ese férreo control por parte del belga que debía supervisar cada uno de los productos y llevar un sistema de registro paralelo. No obstante, volvemos a apuntar que, en la práctica, las medidas y proporciones de esos aerófonos se flexibilizaban con tal de que le pagaran regularmente las regalías pactadas.

TABLA 15: Licenciarios de Adolphe Sax y revendedores, amén de su lugar de residencia o explotación si se conoce.

Fabricantes y/o licenciarios	Revendedores
Asociación de Obreros de Montmartre (París) Besancon (Lyon) Buthod & Thibouville (París) Courtois, Antoine (París) Couturier (Lyon) Cubault (Chartres) Daniel (Marsella) Darche –y sus sobrinos y sucesores, E. Henry y Jules Martin- (París) David (París) Deschamps (París) Gautrot, Pierre-Louis (París) Halary <i>films</i> (París) Husson & Buthod (París) Labbaye, J-Ch. (París) Lecomte et Cie (París) Michaud (París) Millereau (París) Musard (París) Paridaëns (París) Piattet, Pierre (Lyon) Rivet (Lyon) Roth (Estrasburgo) Verron-Dericksen (Dunkerque)	Barbet Granier (Marsella) Beckner <i>ainé</i> (París) Besancon (Lyon) ⁷¹⁷ Buthod & Thibouville (París) Carnaud Carrión e hijo (Vitoria) Fischer, G. (París) Gand (Laval) Grapin (Auxerre) Grin-Lachapelle (Chartres) Jamin <i>films</i> & Cie (Chalon-sur-Saône) Nacmann Ponfoort (Gante) Roëhn (París) Rollet (Burdeos) Royet, Christophe (Toulouse) Salf (Tolón) Schneider (Estrasburgo) Solas (Sens) Tessier Denizeau Vasseilliere, Hubert-Eugène (Charleville) Walfoz

FUENTE: Elaboración propia a partir de KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008), 9 y *RGMP*, 26 de abril de 1857, 143.

Para completar este tema, no está demás remitirnos al acta que emanó de aquella comisión parlamentaria de principios de julio de 1860 cuando se valoraron los méritos curriculares del inventor belga en relación a su súplica de prolongación de sus patentes.

⁷¹⁷ Algunos, como Besancon o Buthod & Thibouville aparecen en ambas columnas porque se han localizado instrumentos que constatan su papel como constructores y revendedores. Entendemos que esto se pudo dar porque estos comerciantes, antes de rubricar una licencia con Adolphe Sax, compraron instrumentos a uno de los licenciarios para venderlos por su cuenta.

M. Nogent Saint-Laurent dijo que “M. Sax había concedido las licencias en las mismas condiciones a todos aquellos que las habían pedido, y que [en el futuro] lo volvería a hacer a todos aquellos que las solicitaran”⁷¹⁸. Además, señalaba “que las condiciones contraídas con los cesionarios eran moderadas”, lo cual, como hemos visto, nos resulta muy difícil de compartir.

FIGURA 186: Clarín cromático (*clairon chromatique*)⁷¹⁹ [en Do o Si \flat probablemente] o “Saxhorn soprano en ut”⁷²⁰ con la única inscripción “Gautrot Breveté à Paris” (ca. 1850) –izquierda– y su ‘correspondencia’ en el catálogo del fabricante –derecha–.



FUENTE: Instrumento perteneciente al Museo del Palais Lascaris (Niza) y *Manuf^e d'Instruments de Musique. Rue S^t Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. Album & Catalogue 1850*. París, [Plista,] 1850, 10 bis.

El segundo artículo al que nos referíamos antes focaliza este análisis desde una perspectiva organológica. Por un lado, se exponen algunas fotografías –sellos incluidos– representativas de estos instrumentos autorizados. Por otro, presenta a otros licenciarios (fabricantes, la mayoría de ellos marchantes a la vez) cuyos aerófonos portaban el visado y *poinçon* de Sax (vid. Figura 184), así como algunos revendedores, es decir, terceras empresas a las que los cesionarios les habían suministrado ejemplares para su venta y/o distribución (vid. Figura 185). Además, nosotros podemos engrosar esta lista con otras 7 nuevas firmas que hemos encontrado⁷²¹ y que las otras fuentes no recogen (vid. Tabla 15).

Huelga decir que la aprobación previa no se debía al mantenimiento de unos estándares de calidad, sino más bien a una vigilancia y computación económica. La ‘precisión’ y proporciones exactas en la forma de los instrumentos que exigía el inventor

⁷¹⁸ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 334.

⁷¹⁹ Vid. *Manuf^e d'Instruments de Musique. Rue S^t Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. Album & Catalogue 1850*. París, [Plista,] 1850, 10-[10 bis].

⁷²⁰ Vid. <https://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_CIMU_ALOES_0851524> (con acceso el 20 de junio de 2019).

⁷²¹ Vid. *RGMP*, 26 de abril de 1857, 143. Si quisiéramos incluir a los extranjeros (*agents*) en Inglaterra, deberíamos también añadir a los Distin (desde ca. 1846 hasta 1851), Rousselot & Co. (1851-1852) y Rudall Rose & Carte (ca. 1853). Vid. MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind*, op. cit., 177, 244, 246 y 249. Incluyendo los saxofones, el célebre almacenista madrileño Bernabé Carrafa decía (1857) venderlos –entendemos que los encargaría– del propio inventor. Vid. *Gran Almacén de Música é Instrumentos Músicos [Catálogo de Instrumentos] de Bernabé Carrafa*. Madrid, [ed. por el propio empresario, 1 de mayo de] 1857, 23-24.

de Dinant se disipaban rápidamente cuando los licenciatarios no se retrasaban en sus pagos regulares⁷²².

Para cerrar el asunto de las licencias, no es baladí apuntar que las inscripciones en la campana –“Saxhorn”, y en la mayoría de los casos, un apelativo al registro como “Basse”, “Contrebasse” o “Baryton” (vid., nuevamente, Figura 185) entre otras, algunas incluso con la afinación exacta (Fa, Mi \flat , p. ej.)⁷²³- que el constructor valón impuso a sus licenciatarios ayudaron a la diseminación nominal de los saxhorns. Este asunto es tan obvio que ha pasado desapercibido para el resto de los organólogos, pero los constructores de metales no solían cincelar el nombre de los instrumentos ni su afinación en la campana; simplemente –si acaso- el autor, la marca de fábrica o algún título distintivo (vid. Figuras 186, 187, 188 y 189). El primer saxhorn del inventor dinantés en el que aparece una inscripción con la apelación directa a uno de sus ingenios de pistones está datado en 1861⁷²⁴ y, a partir de entonces, fue una práctica un poco más habitual (vid. Figura 190), al menos hasta 1870. Por tanto, resulta muy probable que Adolphe Sax ‘descubriera’ (un poco tarde) que cincelar esos apelativos podría aportar perennidad a sus ideas y fagocitar otros nombres genéricos, como bugles, clarines cromáticos, bajos, etc.

FIGURA 187: Bugle cromático (*Bugle Chromatique*) o “Saxhorn” según los responsables del FR-Paris-MM⁷²⁵ –izquierda-, única inscripción en la campana –centro- y su probable correspondencia en el catálogo del fabricante –derecha-.



FUENTE: Instrumento perteneciente al FR-Paris-MM y *Manufacture d'instruments de musique Gautrot aîné, 60, Rue St Louis (Marais). Paris. Succursale à Château-Thierry (Asine). Album & Catalogue. 1858. París, s.d. [1859 o 1860], s.p. [6].*

Volviendo al eje jurídico que nos ocupa, aun quedaba una última acusación, nuevamente, contra Pierre-Louis Gautrot. En relación a ella, Adolphe Sax sostenía que el sarrusofón, una de las invenciones más significativas de su enemigo, “no era más que una copia disimulada del saxofón, obtenido estrechando (*rétrécissant*) las dimensiones del

⁷²² Además, esto se puede comprobar de otra manera –puramente organológica-, realizando mediciones en algunos de los instrumentos autorizados por parte del constructor belga a sus licenciatarios, donde se advierte manifiestamente esa laxitud. Vid. MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind*, op. cit., 334-340.

⁷²³ Vid. KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax”, op. cit., 10, 12, 14 y 17.

⁷²⁴ “N^o 22433 / Saxhorn soprano en Si \flat breveté / Adolphe Sax à Paris, F^{teur} de la M^{son} Mil^{re} de l'Empereur”. Vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 1 de noviembre de 2019).

⁷²⁵ Vid. <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/1007021/saxhorn>> (con acceso el 20 de junio de 2019).

primero, y aplicándole en lugar de una boquilla de lengüeta simple, una de doble caña semejante a la del fagot”⁷²⁶.

Finalmente y tras algo más de cinco meses desde que comenzara el enfrentamiento, el Tribunal *correctionnel de la Seine* –o de París-, bajo la presidencia de M. Vivien, acabó hallando caprichosas las acusaciones que orquestó el inventor de Bélgica y desactivó todos los cargos contra los encausados en la sentencia del 23 de agosto de 1866. Por supuesto, se les devolvería el material secuestrado y serían compensados por un perjuicio que el magistrado consideraba mínimo, con sumas entre los 100 y 150fr. Sin embargo, retenía el sarrusofón de Gautrot –que además le había sido intervenido a otro inventor llamado Cordier- y solicitaba la ayuda de un perito, nuevamente M. Surville, para que investigara la afinidad de este instrumento con el saxofón.

FIGURA 188: Saxhorn de Adolphe Sax con la inscripción “N° 17406 Adolphe Sax Breveté à Paris F^{teur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur” –sin otra referencia hacia el nombre del instrumento o su afinación- y su detalle (izquierda y centro); amén de su probable correspondencia con el catálogo del fabricante [saxotromba?] –derecha-.



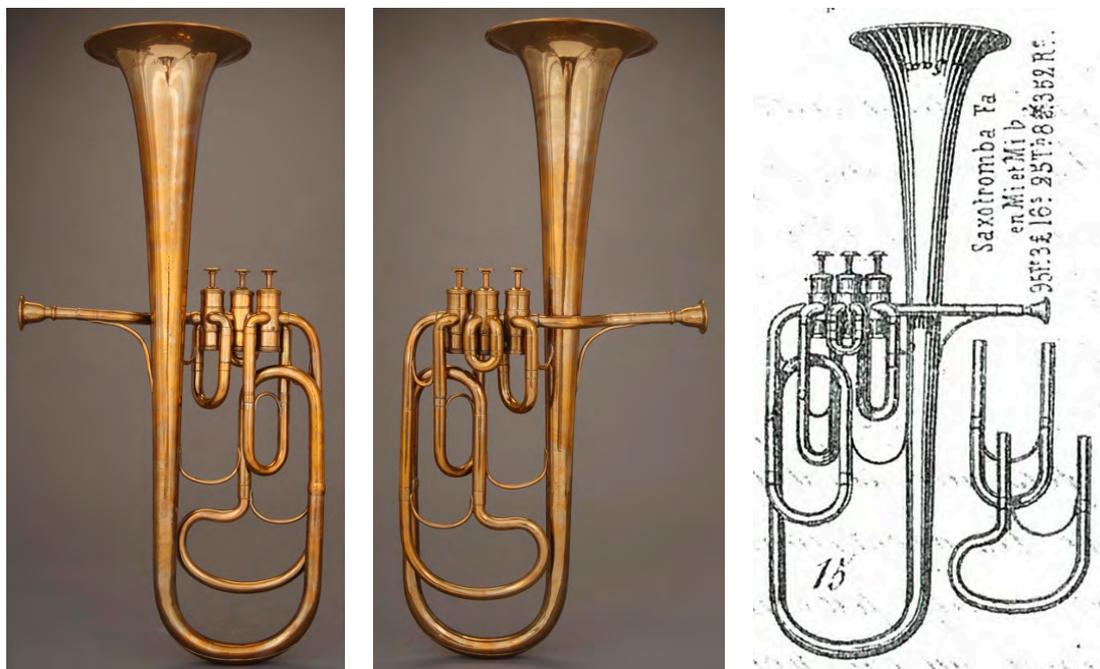
FUENTE: Instrumento perteneciente al FR-Paris-MM y *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d’instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10. [París], s.d. [1848], 4.*

El propio empresario del Marais sufragó un informe particular a un ingeniero civil (Victor Bois) a final de 1866 y su publicación en forma de *factum*. Este técnico confrontó un saxofón alto de Adolphe Sax (número de serie 5891) y un sarrusofón alto –también en Mib- y concluyó, evidentemente, que eran instrumentos diferentes. Con observaciones generales básicas –p. ej., que el segundo era menos cónico que el primero- y mediciones muy precisas que llegaban incluso a la mitad de un milímetro, ofrecía unas interesantes tablas con de las distancias de cada agujero desde la embocadura y entre ellos, amén de las de los diámetros de los orificios y los de la conicidad en ese punto. De forma magistral y muy aguda, Bois concluía que estos datos no seguían ninguna progresión aritmética o geométrica, ni se habían confeccionando siguiendo una regla acústica establecida. Más bien, los constructores se habían basado hechos generales constatados (*données générales qui sont prises sur des constatations de faits*) y su propio bagaje, estudio y experiencias

⁷²⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 305.

(ou plutôt sur l'expérience); una amalgama que les había permitido llegar a tientas (tâtonnements) y con mucho esfuerzo (peine) y gastos (beaucoup de dépenses) hasta a esos instrumentos⁷²⁷.

FIGURA 189: Dos vistas de una presunta saxotromba –con la única inscripción “Adolphe Sax & Cie, à Paris, 5130”- (izquierda y centro), atendiendo a un grabado procedente de los catálogos de venta de Adolphe Sax (derecha).



FUENTE: Instrumento original perteneciente al US-Vermillion-NMM y Adolphe Sax & C^{ie}.
Manufacture d'Instruments en cuivre et en bois. Fondée à Paris en 1843.
Rue Saint-Georges n° 50. [París], s.d. [1850], 2⁷²⁸.

Conociendo a todos estos personajes –incluido el inventor de Dinant-, no debería extrañarnos que quisieran seguir pleiteando y apelarán. Aquí es donde encajaría una carta en forma de *factum* que el inventor de Wallonia hizo llegar al redactor jefe de un diario parisino. En ella, el belga se quejaba de que no le dejasen contrarrestar una publicación previa en ese medio donde se aseguraba que las persecuciones que estaba llevando a cabo eran insensibles y estériles⁷²⁹. Ese documento es interesante porque está redactado en primera persona –hablaba el propio Adolphe Sax- y resumía (algunas) de sus ‘creencias’

⁷²⁷ Vid. *Affaire Sax contre Gautrot. Attaque du sarrusophone en contrefaçon du saxophone. Consultation de Monsieur Victor Bois, Ingénieur, sur la différence existant entre ces deux instruments.* París, [Impr. E. Blot,] 1866, 1-8.

Por supuesto, Adolphe Sax se quejó de la intromisión de ese técnico, criticando su trabajo (*il ne s'inspire ni du brevet ni d'une comparaison sérieuse et raisonnée*) y recordó que su informe no tenía ningún valor jurídico (*n'a aucune valeur juridique*). Vid. *Note sur le brevet du saxophone. Réponse aux conclusions de Monsieur l'Avocat général. M. Sax contre MM. Gautrot, Leroy et Goumas, Jules Martin, Martin frères, Lecomte et C^{ie}, Millereau, Buffet jeune, Halary, femme Besson, Barbu père, Barbu fils, Massabo, Kroll, Couturier, Bohem et Gaubert. Chambre des appels de Police Correctionnelle. M. Saillard Président. M. le conseiller Falconnet, Rapporteur. M. Ducreux, Avocat général.* París, [Impr. E. Brière,] s.d. [1867], 31-35.

⁷²⁸ El ejemplar físico es, presuntamente, transpositor y podría estar afinado en Fa, Mi y Mi^b añadiendo los tonillos –posiblemente, en esa imagen, en Mi^b, pues está acoplada la tubería más larga-, los cuales sí aparecen en el catálogo de 1850 (uno de ellos, el más corto, es el que está encajado).

A modo de curiosidad, no conocemos ningún espécimen con una inscripción que rece “saxotromba”.

⁷²⁹ Vid. Apéndice documental XIV: Respuesta a *La Liberté* (1866), o la postura de Adolphe Sax después de litigar durante 20 años.

o posturas después de litigar durante 20 años, máxime siendo canalizadas a través del saxofón. Según aquellas líneas, el dinantés decía sentirse fuerte respecto a este asunto, y amagaba con recurrir a la Justicia para obligar al diario a imprimir su carta, pero prefirió no ir tan lejos y por ello se costeó aquel panfleto. Uno de sus principales propósitos era ofrecer su realidad –volvemos a confirmar que le importaba mucho lo que las otras personas pensarán de él- y que sus perseguidos no parecieran tan ‘malos’ (*De pareilles insinuations auraient non seulement pour résultat d’atténuer au point de vue moral l’effet des nombreuses condamnations prononcées contre les contrefacteurs qui m’ont dépouillé*), pues en realidad –ahora lo expondría- lo eran. Además, no quería que se le tildase de persecutor sin razón, y menos de maniaco (*à me faire passer pour un homme intentant des procès sans nécessité et par une sorte de manie*). Debió molestarle también una frase de aquel artículo anterior relativa a las cañas del instrumento de latón (*La question des anches de saxophone est décidément vidée*) y la consideraba gratuita, puesto que decía que las cotas superiores –refiriéndose al Tribunal imperial o de apelación- todavía no se habían pronunciado; al igual, que tampoco lo habían hecho –subrayaba- con el sarrusofón.

FIGURA 190: Saxhorn contralto [sic] en Si \flat (izquierda) y su inscripción “N $^{\circ}$ 30365 Saxhorn C tr e Alto Si \flat Cavalerie Adolphe Sax F teur Breveté de la M son Mil re de l’Empereur 50, rue S t Georges à Paris” y monograma del empresario dinantés (derecha).



FUENTE: Instrumento perteneciente al UK-Edinburgh-MM.

La cuestión de fondo –decía- se resumía en que si el saxofón estaba protegido y era completamente nuevo, las partes que lo componían también lo eran, lo cual implicaba sus lengüetas, boquillas, abrazaderas, muelles, etc. Y ponía como comparación una hipotética nueva máquina de coser, donde terceros se ‘aprovechaban’ de ella y comerciaban con ruedas, bobinas, agujas, etc. que le son especialmente destinadas (*lui sont spécialement destinées*) bajo el pretexto de que esos elementos eran más o menos comunes (*ses diverses parties ont plus ou moins d’analogie avec des objets du domaine*

public). Él consideraba que no y que todo el beneficio tendría que ser para su autor que había tenido que invertir tiempo y dinero en el desarrollo de esa máquina, formar a sus obreros, pagar las anualidades para que la patente siga vigente, etc. Con el saxofón le había pasado eso y durante 20 años no le había proporcionado ninguna renta (*C'est ainsi que le saxophone, tant par suite des obstacles inhérents à l'invention que des moyens de concurrence mis en œuvre par mes contrefacteurs, ne m'a rien produit en vingt années*), lo cual no es ni remotamente creíble.

Posteriormente, dedicaba las siguientes páginas a justificar que de las 15 anualidades que normalmente tenía una patente, él pasó la mitad promocionando su invención y defendiéndose de la “rapacité des contrefacteurs”. Se refería más bien a las persecuciones por vía civil y que desembocaron en Rouen 1854, donde, pese a la victoria, reconocía estar arruinado (*aussi étais-je complètement ruiné le jour du succès*). Sin embargo, quedando apenas 5 y 6 años de sus principales patentes –saxotromba y saxofón- y ante la presencia de enemigos que no se detenían ante nada (*seul contre une ligue redoutable qui ne reculait devant aucun moyen*), decidió, estando en su derecho, provocarles varias redadas. Pero, sus falsificadores –los llamaba constantemente así- tampoco pararon entonces, ni si quiera después de esa ley que dilató cinco años más su exclusiva. Se sorprendía que, cuando eran condenados, se beneficiaban de los parapetos que le ofrecía la normativa –la prescripción- y, en vez de ser multados por 14 años de fechorías, solo lo eran por tres (*Je dois rappeler à ce sujet qu'après quatorze ans de contrefaçon, mes adversaires eurent l'idée d'invoquer les dispositions de la loi, en réclamant, à leur profit, les bénéfices de la prescription de trois ans acquise aux délits jugés*).

Después se quejaba del dinero que había empleado para mantener su defensa, lo cual, decía apenas llegó a un tercio de lo que había invertido⁷³⁰. Además y en cuanto a las compensaciones por daños y perjuicios (*dommages-intérêts*), aseguraba haber recibido alrededor de 21.000fr, lo cual le parecía insuficiente después de haber soportado durante 22 años una piratería incesante (*j'ai dû éprouver pendant vingt-deux années de contrefaçon incessante*). Así y para finalizar, retomaba con ironía la cuestión ‘vacía’ de las cañas de saxofón con la que había empezado (*ce n'est pas une vaine satisfaction qui me conduit à soutenir cette question des anches ou autres parties du saxophone*) y se consideraba más que convencido para seguir adelante con sus persecuciones, máxime, sostenía él, después de haber perdido más de 300.000fr.

Vamos a abstenernos todavía de hacer una valoración ‘psicológica’ del personaje todavía –tremendamente ambicioso y ególatra, por de pronto- y retomar el eje principal del discurso, cuando aquellos constructores y propio valón elevaron su protesta a apelación, unos porque querían mayores contrapartidas, el otro porque no estaba de acuerdo. Así, la Corte imperial de París volvió a recibir a una pléyade de abogados –MM. Lefèvre-Pontalis, Bétolaud, Berthoud, Calmels, Cléry, Carraby, Colfavru, Dabot, Fauvel, Gambetta y Philbert- que reclamaban más compensaciones económicas al dinantés, algunas de ellas 50 veces superiores a las previamente establecidas. Sin embargo, solo alguno logró que estas aumentasen apenas de los 100fr a los 200fr.

No obstante, esta no iba a ser la peor noticia para el inventor de Wallonia que, nuevamente, debía aceptar que el magistrado hiciera oídos sordos a su petición de

⁷³⁰ Es decir, que si consiguió más 500.000fr con Gautrot –dato que, por supuesto, no asentó-, debió, según él, emplear más de millón y medio de francos, lo cual se nos antoja muy amplificado.

reconsiderar legítima su incautación de boquillas y demás enseres relacionados. Su desesperada argumentación se sustentaba en que, como el saxofón era un instrumento completamente nuevo y sin contestación, las partes que lo componían, eran, por extensión, también exclusivas⁷³¹; lo mismo que había adelantado al director de *La Liberté*. Paralelamente, el togado neutralizó la orden de la anterior cámara que había solicitado la supervisión de un experto (M. Surville), “encomienda inútil”, ya que “el instrumento llamado *sarrusophone*, fabricado por Gautrot, no es una falsificación del *saxophone*”. Además, el fabricante del barrio del Marais recibiría una compensación de 1.000fr por todas las molestias que el de Dinant le había causado.

Antes de despedirnos definitivamente de aquel ‘experto’ –moriría en el mismo agosto de 1866 o a principios de 1867, según diversas fuentes⁷³²-, merece que le dediquemos un párrafo. Así, volvemos a encontrarnos con un personaje del que dudamos de su capacidad –o, al menos competencia- para este tipo de encomiendas artísticas. En realidad, este veterano –nació en 1790- ingeniero retirado (1841) de puentes y caminos (*ingénieur des ponts et chaussées*)⁷³³ trabajó en la construcción de canales –el de l’Ourcq es el más famoso- y líneas de ferrocarril, aunque sus ideas para estas últimas no fueron escuchadas. Había estudiado en la *École polytechnique* (1808), un poco más tarde se especializó en una universidad (1810) y, posteriormente, no hemos encontrado ninguna otra formación académica ni musical o si quiera acústica. La cuestión es por qué una persona jubilada hacía más de 25 años trabajaba como perito para un juzgado y en estas lides tan ‘intangibles’ y alejadas de su campo de dominio⁷³⁴. La respuesta puede ser por ambición –Édith Marois lo describe como *un ingénieur riche d’ambitions*⁷³⁵- o, más bien, por una acuciante falta de dinero. Eugène Surville dejó al morir 111.918fr, un suculento activo que fue rechazado por su viuda –por cierto, la hermana (Laure) del novelista Honoré de Balzac⁷³⁶, la cual tenía también dotes de literata-, evidentemente porque las deudas debían ser mucho mayores.

Volviendo al núcleo de los juicios y después de tres audiencias que tuvieron lugar en el mes de enero (4, 11 y 18) de 1867 y finalmente la del 15 de febrero, el tribunal de

⁷³¹ Vid. *Note sur le brevet du saxophone. Réponse aux conclusions de Monsieur l’Avocat général*, op. cit., 4-24.

⁷³² Vid. <<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=es&n=midy+de+la+greneraye&oc=0&p=eugene>> (con acceso el 20 de febrero de 2019) y LASZLO, P.: “Deux polytechniciens et la chimie”. *Bulletin de la Sabix*, s.v., nº 50 (2012), 5-13.

⁷³³ Vid. *Annales des ponts et chaussées. Mémoires et documents relatifs à l’art des constructions et au service de l’ingénieur. Lois, décrets et autres actes concernant l’administration des ponts et chaussées*. París, [segunda serie de] 1841, 175 y QUÉRARD, J-M.: *La France littéraire*, tomo 9. París, 1838, 297-298.

⁷³⁴ Surville era uno de los 37 ingenieros que trabajaron para el Tribunal de primera instancia de París. Vid. *Almanach Impérial pour 1866*. París, 1866, 1.027-1.028. Huelga decir que las salas de ese fuero judicial se servían de ‘expertos’ autorizados por el Gobierno (*admis par la commission des officiers ministériels*) en campos como la arquitectura, los archivos, la pintura, los materiales, la medicina, etc. –vid. *Ibid.*, 1.026-1.029- y curiosamente, ningún acústico.

En el Almanaque de 1867 ya no aparece, por lo que probablemente murió el año anterior.

⁷³⁵ Vid. MAROIS, É.: “Les relations entre Laure Surville et son frère Honoré... de Balzac”. *Mémoires de l’Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, s.v. [tomo 24], s.n. (2011), 83.

⁷³⁶ Según un artículo –vid. LASZLO, P.: “Deux polytechniciens”, op. cit., 5-13-, el famoso escritor se basó en su cuñado para crear el personaje de Gabriel Claës –estudiante de ingeniería- en su novela *La recherche de l’absolu* (1834). Además, Surville fue uno de los dos testigos que firmaron en acta de deceso en 1850 del autor de *La comedia humana*. Vid. DELSALLE, P.: *Histoires de familles*. Franche-Comté, 2009, 95.

apelación –presidido por M. Saillard- escuchó las conclusiones del abogado general M. Ducreux y falló en contra de Sax, al que también le harían pagar las costas del juicio⁷³⁷.

Pero, aun quedaba una efímera oportunidad de revocar esta situación en el Tribunal de casación, opción que el inventor del saxofón no dudó en agotar, fundamentando su recurso en base a tres pilares. El primero, que tomaba como base legal ciertos artículos de la omnipresente ley de propiedad industrial de 1844, sostenía que la boquilla, abrazaderas, cañas y zapatillas eran elementos inherentes a la patente del saxofón y, por tanto, protegidos por ella. Sin embargo, el foro jurídico superior opinaba de manera diferente aduciendo que eran componentes ampliamente conocidos ya en otros instrumentos –p. ej. el clarinete- y que, por ende, el uso comercial no alienaba su condición legal. La segunda tesis se apoyaba igualmente en la citada normativa general e insistía de forma tenaz que la invención de Gautrot era propiamente la de Sax disfrazada. Sin embargo, el estamento legal recogía que “las características del saxofón no se encuentran en el sarrusofón, que estos dos instrumentos difieren entre ellos por la forma, por el nombre y por la dimensión de los agujeros, por el número de notas producidas, por la forma de la caña y de la boquilla, por el modo de emisión del aire y por los resultados y sonidos obtenidos”. Por último, el tercer y último argumento intentaba demostrar fallos de procedimiento –cimentados en los artículos 190, 210, 408 y 413 del Código de Instrucción penal- ya que los acusados engrosaron a posteriori nuevas reclamaciones para que aumentara el montante de daños y perjuicios con el que el constructor de Bélgica les debería compensar.

Como podremos adivinar, el presidente de la sala penal (*criminelle*), M. Vaïsse, – que recibía por décima vez a lo largo de todos estos años al inventor del saxofón-, tras haber escuchado el informe del preliminar del consejero M. Legagneur y la disputa de los abogados M. Clément –Sax- y MM. Morin y Groualle –para el resto de los convocados-; y las conclusiones del abogado general M. Bédarrides, desestimó, el 22 de agosto de 1867 –en plena Exposición Universal-, el enésimo recurso del valón a la alta jurisdicción⁷³⁸. El inventor de Dinant se queda sin argumentos legales y foros a los que elevar una protesta; concluyendo, por fin, todos⁷³⁹ los enfrentamientos judiciales que tuvieron como objeto la factura instrumental y, fundamentalmente para nosotros, la legitimidad del saxofón.

⁷³⁷ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 306-308.

⁷³⁸ Vid. *Ibid.*, 308-310.

⁷³⁹ Fuera de la construcción de herramientas artísticas, Adolphe Sax tuvo otros y variopintos contenciosos con otros personajes, como por ejemplo el de 1866 con Marie Sasse, cantante de éxito que había elegido como nombre de artístico el de Marie Sax, elección que al de Bélgica no le pareció adecuada. Además de este pleito, el inventor del saxofón consiguió que los tribunales le compensaran con 2.000fr por daños y perjuicios, ya que un tal Malibrán le había difamado en el periódico *L'Union instrumentale* en 1857. En 1866-67 se encaró con MM. Bernard, Couly y Jonquet que, según él, habían copiado ilícitamente sus *goudronnières* o exhaladores higiénicos. Por último y ya en el ocaso de su carrera (1876), tuvo también una denuncia de la *Société des compositeurs et éditeurs de musique* que le llevó ante los juzgados por haber ejecutado en su sala de conciertos diversas obras musicales sin la autorización expresa. Vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 216-217.

Pataille nos hace un resumen en su duodécima aportación del refriega que tuvo lugar contra Marie Sasse –vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 12, 1866, 255-259-, mientras que aquel que tuvo como epicentro a los *goudronnières* se encuentra en el siguiente volumen (vid. *Id.*, tomo 13, 1867, 261-266). Respecto a estos últimos, hemos localizado en la BnF dos *factums* –*Affaire des émanateurs et des inhalateurs. Mémoire pour M. Bernard contre M. Sax. Procès en contrefaçon d'appareils inhalateurs de goudron pour les voies respiratoires. Notes explicatives*. París, [impr. P. Cordier,] s.d. [1867] y *Affaire des émanateurs hygiéniques. Contrefaçon. Monsieur Adolphe Sax contre Messieurs Bernard, Couly et Jonquet*. París, [impr. E. Brière,] s.d. [1867]- que pueden añadir información.

3.4 Conclusiones del Capítulo 3.

Enfilando la salida de este apartado, debemos inicialmente admitir que las luchas legales protagonizadas por Adolphe Sax son una buena muestra de las grandes paradojas de la cultura del siglo XIX. El Romanticismo hizo de las artes –y especialmente de la música- una expresión elevada, una muestra de la grandeza del ser humano; en realidad, de la magnitud e importancia del nuevo grupo en el poder: la burguesía. Sin embargo, la confrontación por las patentes demuestra cómo los parámetros estratégicos de la Revolución Industrial lo inundaron todo, esto es, la búsqueda y disfrute de beneficios comerciales. Algo tan poco (aparentemente) prosaico como la música queda a merced de intereses materiales, igual que si se tratara de la venta de materias primas o productos manufacturados de primera necesidad.

Por supuesto, los sumarios del inventor valón no fueron los únicos –ya hemos apuntado en el sector de los vientos el caso de Courtois vs Drouelle-, por lo que sería interesante presentar otros ejemplos representativos tocantes a los demás instrumentos y reflejen aquel competitivo ecosistema. El que tuvo como actor principal a Henri Herz nos ha llamado la atención debido al ‘clásico’ triángulo de conflicto y la importancia que se daba a un (insustancial) artilugio. La cuestión es que ese afamado fabricante, compositor e intérprete austriaco afincado en París denunció (1836) a Jean-Baptiste Cluesman por haber copiado su *dactylion*⁷⁴⁰, esto era, nos acordaremos, un aparato de gimnasia para los dedos de los pianistas⁷⁴¹. Pero, antes de este pleito y poco después del depósito de la patente original, el autor (Herz) fue perseguido por otro *confrère* (Meyer d’Alembert), al que supuestamente pertenecía la idea⁷⁴².

Jean-Henri Pape es otro constructor de pianos que tuvo muchos problemas y se batió con otros colegas galos –parece que en Inglaterra sí respetaban su exclusividad, donde también la protegió- por utilizar sin su permiso una novedosa disposición de fieltro para recubrir los martillos que golpeaban a las cuerdas⁷⁴³. En el sector de las cajas de música, hemos encontrado el conflicto de L’Épée y Bolviller, los cuales se enfrentaron en los tribunales por la validez de una redada de productos del primero, pero fabricados en el extranjero que supuestamente estaban en tránsito hacia un tercer país y que no iban a comercializarse en Francia⁷⁴⁴. Sin embargo, las persecuciones más sonadas del Hexágono –junto con los sumarios del constructor de Dinant- fueron las del poderoso constructor de pianos, órganos y, sobre todo, armonios, Debain, que dio caza a los Alexandre⁷⁴⁵, y a los socios Léon Marix y Bruni por cuestiones de autoría y violación de patentes⁷⁴⁶. Aquel exitoso empresario publicó su particular *factum* en 1845 (*L’historique*

⁷⁴⁰ Vid. *RGMP*, 19 agosto 1838, 333.

⁷⁴¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194; MICHAUD-PRADEILLES, C. y HAURY, J.: *Touches à touches. Pianos et brevets d’invention au XIXe siècle*. Paris, s.d. (1997?), 21-26 y NOVACK, M.: *Makers of the Piano: 1820-1860*. NY, 1999, 85.

El dispositivo fue registrado como “instrument nommé par l’auteur Dactylion, propre à délier les doigts et de leur donner la force, l’agilité et en même temps l’égalité d’exécution nécessaire pour bien jouer du piano” y fue protegido el 24 de noviembre de 1835; consultable a través de Internet en el buscador del INPI. Vid. <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de marzo de 2019).

⁷⁴² Vid. *RGMP*, 24 de enero de 1836, 32.

⁷⁴³ Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1, (2ª serie). París, 1844, 385-386. (Como recordaremos, aquellas líneas –“Études techniques sur l’exposition des produits de l’industrie française en 1844”- fueron escritas por N. Boquillon).

⁷⁴⁴ Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 307-311.

⁷⁴⁵ Vid. *Id.*, tomo 5, 1859, 411-417.

⁷⁴⁶ Vid. *RGMP*, 3 diciembre de 1843, 413 e *id.*, 19 enero de 1845, 24.

du procès en contrefaçon des harmoniums Debain)⁷⁴⁷ en el que se presentaba vencedor y ‘avisaba’ a potenciales piratas⁷⁴⁸.

No queremos abrir demasiado el abanico a los encarnizados hostigamientos que tuvieron un pie en la música y el otro un arte diferente o derivado como la edición de partituras, la fotografía⁷⁴⁹, los plagios de melodías, temas e incluso obras enteras, pero fueron aun más numerosos y salpicaron a personajes de primera línea. Por ejemplo, Victor Hugo litigó contra Etienne Monnier –responsable del Teatro de Metz- por una adaptación no autorizada de una *Lucrezia Borgia* traducida al italiano⁷⁵⁰ y, después, contra el director del Théâtre-Italien (Calzado) por una representación del *Rigoletto* de Verdi que juzgaba era un apropiación de su *Le roi s’amuse*⁷⁵¹. Los casos de editoriales con derechos de autor quebrantados salpicaron constantemente la prensa de la época⁷⁵², aunque quizá la batalla más importante se produjo en la segunda mitad del Segundo Imperio, cuando un conjunto de firmas (Escudier, Brandus et Dufour, Boisselot et C^{ie}, A. Leduc, Colombier, Grus, Strauss, Gambogi frères, C. Prilipp, A. Catelin, Richault, De Choudens, Pâté, Heugel et C^{ie}, Schonenberger y Debain –este último, en realidad, un cesionario- consiguieron que los juzgados autorizaran varias redadas colectivas con contra 12 fabricantes y marchantes de instrumentos mecánicos (Lépée, Masnata, Remy et Grosbert, Bolwiller, Guillet, Borel, Marti, Wurtel et Piefford, Hoffmann, Paillard, Bissen y Schwab et Marx) que reproducían sin permiso la música registrada de los primeros; un daño que la prensa calculaba en unos 32.000fr⁷⁵³. Por supuesto e igualmente, hemos filtrado casos de representación y/o impresión en otros países⁷⁵⁴, copias ilícitas (a mano)⁷⁵⁵ o tomadas sin permiso de un fondo público, como las que se produjeron en la biblioteca del Conservatorio (Brandus et C^{ie} vs Bordec)⁷⁵⁶.

Volviendo al aporte neto de las páginas de este capítulo y aunque ya hemos ido esparciendo alguna carga conclusiva, no está demás reflotar ciertas ideas maestras. Antes

⁷⁴⁷ Vid. Id., 28 de septiembre de 1845, 320.

⁷⁴⁸ Vid. FAURE, P-A.: “Procès en contrefaçon des harmoniums Debain”. *L’harmonium français*, s.v., n° 3 [junio] (2008), 3-20, artículo disponible también a través de Internet en <<http://www.harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/proces-en-contrefacon-des-harmoniums-debain-28patrick-alain-faure29.pdf>> (con acceso 30 de octubre de 2019).

⁷⁴⁹ En 1865, Brandus et Dufour consiguieron que la patente de Ben-Tayoux para reproducción de partituras por medio de técnicas instantáneas (*application de la photographie à la reproduction et à la publication de la musique*) quedara anulada, además de hacerle pagar 500fr como multa. Vid. *RGMP*, 5 de marzo de 1865, 76.

⁷⁵⁰ Vid. Id., 8 agosto de 1841, 374-375 e id., 14 noviembre de 1841, 503-504.

⁷⁵¹ Vid. Id., 18 de enero de 1857, 22 e id., 1 de febrero de 1857, 38-39.

⁷⁵² *Affaire Troupenas vs Aulagnier y Maurice Schlesinger* por el *Stabat mater* de Rossini –vid. *RGMP*, 24 de octubre de 1841, 470; id., 28 de noviembre de 1841, 534; id. 12 diciembre de 1841, 553-555; id., 23 de enero de 1842, 29-31 e id., 12 de junio de 1842, 244-245; y Brandus et C^{ie}, Heugel et C^{ie}, Richault, Schonenberger y François-Jules Colombier vs las librerías Pierre Nauvert, Pourny, Marin y Perdereau (vid. Id., 9 febrero de 1851, 45 e id., 16 de marzo de 1851, 87) son dos ejemplos.

⁷⁵³ Vid. Id., 2 de junio de 1861, 172.

El ‘gran’ Debain también fue perseguido por este motivo un par de años antes. Vid. Id., 5 de junio de 1859, 186-188 y *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 6, 1860, 230-236.

⁷⁵⁴ A saber, Alemania (carta de la editorial Schott respecto a los arreglos de *Roméo et Juliette* de Gounod por parte de casas germanas –vid. *RGMP*, 8 de diciembre de 1867, 395-), Hungría (Choudens comentaba algo similar –vid. Id., 19 de julio de 1868, 229-330-, Bélgica (Brandus et Dufour, amén de otras casas parisinas, contra Aymard-Dignat –vid. Id., 18 de abril de 1869, 132-133-) o España, con Fernández Caballero y su ‘adaptación’ a zarzuela del *Le Premier Jour de bonheur* de Auber –vid. Id., 28 de abril de 1872, 135-.

⁷⁵⁵ Vid. Id., 24 de julio de 1870, 237.

⁷⁵⁶ Vid. Id., 21 de mayo de 1876, 165.

de ello, conviene recordar en dónde nos hemos apoyado, porque una de las percepciones más claras y a la vez paradójicas que hemos tenido es el estar caminado sobre un terreno tremendamente inestable e incierto⁷⁵⁷. Así y para destilar resultados fidedignos entre tanta hojarasca, los tres pilares que identificamos como sustento veraz son los hechos, las decisiones de los jueces –por considerarse lo legítimo– y las normativas públicas que emanaban de la propia Administración.

Tampoco debemos olvidar que otro de nuestros puntos de partida ha sido el análisis y tratamiento de personajes e instrumentos desde un punto de vista aséptico e imparcial, despojando a Adolphe Sax de la certificación de ‘genio oficial’. Como ya hemos apuntado en la Introducción general, casi todas las fuentes bibliográficas y bibliografía en general –incluso estudios autorizados– tienden a encumbrarlo y darle un protagonismo y relevancia absolutamente determinante en el desarrollo instrumental y de los metales en particular. Sin embargo, las páginas precedentes han sido testigos de que su coronación resulta más bien polémica y, en honor a los hechos y la legalidad, no tan merecida ni tan siquiera real. En verdad, sus ideas y claroscuros formaron (una pequeña) parte de los ingredientes de los que se nutrían otros sectores más fuertes –económicos y políticos principalmente–, donde no se suelen airear los acuerdos e intercambios de prendas y favores. Estas capas intercomunicadas y ya de por sí tremendamente complejas estaban experimentando su propio proceso dialéctico y contradictorio en ese momento histórico. Por un lado, la pequeña industria francesa –todavía artesanal o semi-artesanal en muchos sentidos– seguía conservando un cierto peso clave. Su género tenía salida debido a una finalización sobresaliente y muy apreciada, no solo desde el punto de vista meritorio y constructivo, sino igualmente desde la cotización. Pero, de otro lado, el tremendo ‘rodillo’ de la Revolución Industrial, la emergencia de explotaciones con visos hegemónicos, las ventajas de la estandarización de muchos productos –el más obvio, la baratura de numerosos artículos–, amén de agentes tan explosivos y ambiciosos como el inventor valón, hacían muy difícil la supervivencia de la mayor parte del primer modelo.

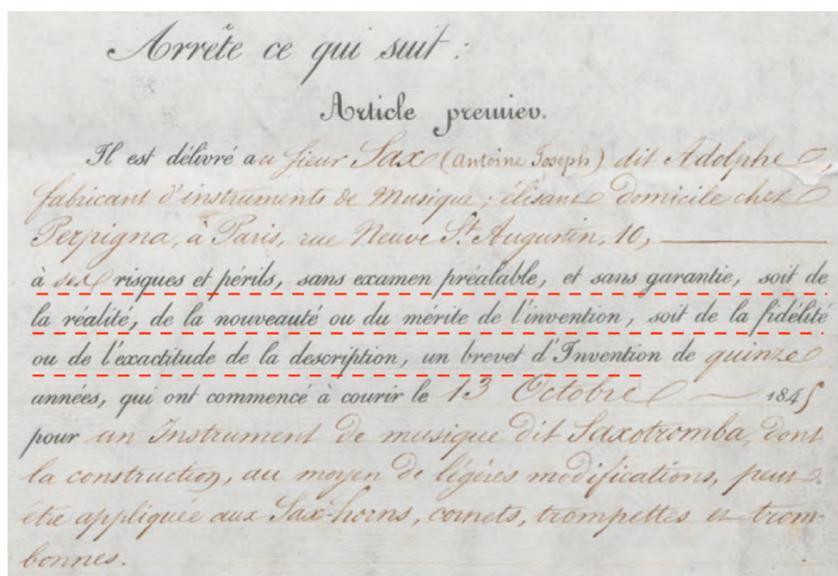
Nuestra reflexión inicial es que la creación de aerófonos –y demás congéneres relacionados con la de música– no fue una excepción al sistema y las patentes que protegían aquellos ingenios no eran –o, por lo menos, no tenían por qué resultar– una herramienta suficiente y todopoderosa para avalar un producto, idea o, siquiera, mejora. Este tipo de documentos eran ‘simplemente’ un instrumento de protección imperfecta y, sustancialmente, un componente más del sistema económico capitalista en el que orbitaban⁷⁵⁸. Si despojamos a la patente de toda su carga conceptual secundaria y la

⁷⁵⁷ Tanto es así que, *mutatis mutandis*, hoy en día seguimos inmersos en este sistema y existen conflictos que se alimentan de los mismos fundamentos. Un ejemplo actual y muy característico fue el que enfrentó (2011) a Apple Inc. contra Samsung Electronics Co. Ltd. por el control del diseño original de teléfonos y tabletas –vid., entre otras, <<https://www.oyez.org/cases/2016/15-777>> (con acceso el 9 de marzo de 2019); o quizá el que se conoce por “Patent wars” y en el que siguen enzarzados las más importantes multinacionales de hardware, software, buscadores, proveedores... Vid., entre otras, <<https://visual.ly/community/infographic/business/patent-wars>> (con acceso el 9 de marzo de 2019).

⁷⁵⁸ Podemos desplazarnos al INPI o, mejor, recurrir a su buscador (no del todo fiable, pero ciertamente útil) –vid. <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de marzo de 2019)– para comprobar que el ‘éxito’ empresarial no tenía por qué estar relacionado directamente con el acopio de patentes. Debain (armonios), los Érard o el propio Gautrot pudieron rondar los 40 asientos cada uno y tuvieron épocas realmente extraordinarias desde el punto de vista económico; pero Bord o Herz (pianos), Cavaillé-Coll (órganos) o Jean-Baptiste Vuillaume, el afamado *luthier* que recibía numerosos premios en las exposiciones internacionales –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 245-247, 272-273 y 275– también triunfaron y no llegaron a cinco registros, sumando incluso los certificados de adición; y, por supuesto, implementaron mejoras en el diseño o producción de sus instrumentos. (A modo de curiosidad,

reducimos a la mínima expresión, convendremos que registrar un título de estos era –y es- apropiarse (crear o descubrir) información susceptible de ser aplicada –o dicho de otra manera, aprovechada- en procesos productivos. Aquel contrato con el Estado facultaba al autor para disfrutar de unas ventajas limitadas en el tiempo donde la recompensa y los beneficios serían proporcionales al valor que el (libre) mercado –el verdadero ‘juez’- asignase al invento⁷⁵⁹, por tanto y básicamente, a las leyes de la oferta y la demanda. Las normativas capitales de invención, especialmente la de 1844 (artículo 11)⁷⁶⁰ recogían implícitamente este espíritu, al igual que el Gobierno lo recordaba en el formulario de registro (vid. Figura 191).

FIGURA 191: Fragmento del original de la patente de la saxotromba donde se recuerda al autor que la Administración no se haría responsable del fondo, la novedad, fidelidad o exactitud de la información registrada.



FUENTE: Elaboración propia –subrayado intermitente rojo- a partir la Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”, 1 (INPI).

Este pensamiento tan aparentemente obvio y decisivo para la supervivencia de un negocio fue ignorado –o, por lo menos, subestimado- por la mayoría de empresarios del sector instrumental, incluido el propio Adolphe Sax. Aun en el ecuador del siglo XIX, los metales estaban en una época adolescente y de experimentación, ‘excitados’ además por las ventajas de la galopante industrialización que se dejaba sentir especialmente en esa familia⁷⁶¹. Por un lado, las cornetas, trompetas y demás congéneres no resultaban pueriles

el constructor –arpas y, principalmente, pianos- que más resguardos protegió fue Jean-Henri Pape, pues se aproximan a las 70 entradas, no todas relativas al música. Jean-Nicolas Savary –fagotes- es el otro extremo, a saber, ninguna patente ni representación en exposiciones, y sus productos fueron tremendamente valorados).

⁷⁵⁹ Vid. SÁIZ, P.: “Patentes, cambio técnico e industrialización en la España del siglo XIX”. *Revista de Historia Económica*, s.v., nº 2 [primavera-verano] (1999), 267.

⁷⁶⁰ Vid. Apéndice documental X-B: Ley francesa sobre patentes de invención de 1844.

⁷⁶¹ Ya hemos apuntado numerosas referencias al respecto, pero quizá no esté de más subrayar la de un autor americano –vid. ADAMS, P-H.: *Antique Brass Wind Instruments*. Atglen, 1998, 21-35- por la compilación de ilustraciones y su focalización en USA donde igualmente (y un poco más tarde) esta fiebre se dejó sentir.

porque ya se habían desarrollado las válvulas y se dominaban ciertas técnicas de transformación de la metalurgia. Pero, por otro, tampoco estaban lo suficientemente maduros para encajar en las exigencias reales –útiles- de un mercado que, asimismo, también se redefinía hacia un número y tipo crecientes de consumidores. Así, con una clientela y mercado que movía cada año más dinero –aspecto al que veremos con cifras exactas en el próximo capítulo-, los *cuvivres* representaban una arena donde proyectarse profesionalmente y obtener cuantiosos réditos económicos. Mas, y aquí era dónde y cómo se competía y avanzaba, los instrumentos de latón tenían –aun hoy- ciertas propiedades intangibles, difícilmente explicables o mostrables; lo cual resultaba un canal –una oportunidad- para abrir brecha en ese (cada vez más competitivo) segmento.

Fue por una de esas grietas por donde el inventor de Dinant se hizo un hueco en ese mercado y, añadiríamos nosotros, a empujones. Su patente de 1843 ni si quiera llevaba el nombre del instrumento al que daba fundamento, el saxhorn. Se supone que fueron los propios músicos⁷⁶², la prensa⁷⁶³ o los Distin⁷⁶⁴ quienes se lo proporcionaron, pero, en realidad, poco importa. La palabra se fue dotando de sustancialidad y legitimidad durante los primeros años de aquellas batallas judiciales (1847-1854) y definitivamente la consiguió el 28 de junio de 1854 cuando el Tribunal imperial de Rouen cerró las persecuciones civiles⁷⁶⁵.

Quizá más importante que la propia ‘legalidad’ de ese instrumento y su patente fueron las posibilidades divulgadoras y diferenciadoras que el propio vocablo saxhorn atesoraba. Al utilizar el propio apellido del inventor y anexarle una entrada genérica anglosajona (*horn*, cuerno, y por extensión, instrumento de viento), el epónimo resultante funcionaba (sonaba) muy bien; desde luego mucho mejor que *instruments chromatiques* o *bugles à pistons ou à cylindres*. Además, era breve y tenía ‘gancho’ comercial⁷⁶⁶, un detalle nada baladí en un contexto capitalista y competitivo como este.

⁷⁶² Vid. *Cour Impériale de Rouen. Faits et documents relatifs au procès entre M. Sax et M. Gautrot. Réponse par M. Sax aux notes fournies par M. Gautrot*. París, [Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie,] 1858, 4-5.

⁷⁶³ La primera vez que lo localizamos ese vocablo en un periódico fue el 9 de marzo de 1845 –vid. *La France musicale*, 9 de marzo de 1845, 77-, precisamente a colación de un concierto ante la familia real.

⁷⁶⁴ Vid. MITROULIA, E. y MYERS, A.: “The Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845 1874”. *Scottish Music Review*, vol. 2, nº 1 (2011), 1-7.

⁷⁶⁵ Aquella palabra inventada (*saxhorns*) aparece en el enunciado –y cuerpo del texto- de la patente de la saxotromba –vid. Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”-, por lo que, técnicamente, recibió reconocimiento y amparo jurídico el mismo día que se el disiparon las dudas sobre la saxotromba.

⁷⁶⁶ El Dr. Ignace de Keyser, al que agradecemos nos enviara su artículo –vid. DE KEYSER, I.: “The Creation of Genius in 19th Century Music: The Case of Adolphe Sax”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020, 113-147- tiene hecha una lista de lo que él llama “neologismos” de ese proceder; empezando con el *bassanello* (1577), una suerte de instrumento de doble lengüeta fabricado por Giovanni (?) Bassano; el *Schollbasso* (1801) –una posibilidad de clarinete bajo- de Franz Scholl; el *Basson Forveille* [sic] (1823), un serpentón con campana en alto y la *Tuba Dupré* –en realidad, un oficleide de madera- (1825) de Joseph Dupré. Después –entre 1842 y 1845- llegarían las invenciones que tienen apellidos de Pelitti –del que ya hemos hablado en este capítulo-, Sax, Mattau (*Mattauphone* o suerte de armónica de cristal) y Ferdinand Hell que también en 1845 debió proteger su *Hell-horn* o su versión cónica de un instrumento de metal.

No hace falta recordar –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 159-162 y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 211-212- que fueron los periodistas antes que el propio

Otra estrategia de *marketing* –posiblemente consciente y simulada- que nos toca más de cerca fue la forma de “cono parabólico” con la que Adolphe Sax promocionó al saxofón. Esta aserción había aparecido en la propia patente (*je l’ai fait de cuivre et en forme de cône parabolique*)⁷⁶⁷ –por supuesto, sin explicarla-; incluso se repitió en el *Méthode* de Kastner (*Une première particularité du Saxophone c’est que son cône est parabolique*)⁷⁶⁸. Asimismo, recordaremos que el *rapport* de 1847 hizo referencia expresa a ella, aunque no se implicaba completamente con la idea (“[le saxophone] forme un cône dont les arêtes ont une courbure particulière, et que le brevet Sax désigne sous le nom de *cône parabolique*”)⁷⁶⁹. Física y técnicamente, ese concepto combinado no existe⁷⁷⁰, por mucho que otros autores le den validez⁷⁷¹, pero sí funciona como argumento publicitario (fingido), imprimiendo al instrumento unos supuestos perfiles ‘novedosos’ y atractivos⁷⁷².

Volviendo a la patente de 1843, resulta evidente que aquel registro estaba clarísimamente en inferioridad, pues el belga lo había protegido por cinco años y obedecía a una normativa antigua (1791) que además iba a expirar en breve (1844). En cambio, el documento de la saxotromba (1845) resulta mucho más interesante porque sus páginas contienen esos argumentos resbaladizos con los que su inventor iba a defenderse y atacar. Aunque ambos títulos fueron avalados por los jueces de su época (1854), no podemos dejar de decir que ninguno de los registros tienen una base formal y de redacción serias, menos aun aplicando siquiera mínimamente lo que hoy llamamos lingüística judicial o forense⁷⁷³. En contraposición a estas dos, la patente del saxofón es menos vulnerable, pues aunque su autor justificara forzada (y falsamente) parte de sus principios –que había estado buscando un instrumento con el carácter de las cuerdas y el fervor de los metales-, otros resultaban evidentes, incontestables y satisfactorios. De ahí que ya, en la sentencia del 19 de agosto de 1848 de la cuarta sala del Tribunal de primera instancia de París, el

creador los que acuñaron en 1842 la entrada “saxophone”. Vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l’exposition de 1839*, vol 2. Bruselas/París, 1842, 154.

⁷⁶⁷ Vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

⁷⁶⁸ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846].

⁷⁶⁹ Vid. *Affaire Sax: rapport d’expertise par Messieurs F. Halévy, N. Savart et N. Boquillon, experts nommés par le tribunal civil de la Seine (4e chambre)*, op. cit., 60.

⁷⁷⁰ Vid. SCAVONE, G-P.: *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques*. Tesis, Stanford, Stanford University, 1997, 67-73.

⁷⁷¹ Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 48 y KOOL, J.: *Das Saxophon. The Saxophone. An English of Jaap Kool’s work [de 1931] by Lawrence Gwozdz*. Baldock, 1987, 83-87.

⁷⁷² En el siguiente apartado conoceremos otras de las aplicaciones de Adolphe Sax con la ‘parábola’ –esta vez, separadamente-, tanto en los instrumentos de música –especialmente esparcidos en la patente de 1881- como en imaginadas salas de concierto. Ya lo hemos apuntado anteriormente, pero Jules-Léon Halary tomó una patente (1855) para proteger unos “pabellones de corte parabólico aplicables a los instrumentos de música (*pavillons à coupe parabolique applicables aux instruments de musique*)”, pero quizá el primero que la implementó en los metales fue un autor con el sobrenombre Alexandre (Théodore Lambert et Prosper) en 1845 –y por 15 años- para “unas aplicaciones de curvas parabólicas y elípticas con base matemáticas sobre las campanas de los aerófonos de latón (*application de courbes paraboliques et elliptiques, sur base mathématique, à la forme des pavillons des instruments à vent*)”, ambas, huelga decir, consultables a través del buscador del INPI. Vid.

<<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 1 de marzo de 2020).

⁷⁷³ Vid., entre otras, <https://www.ugr.es/~jsantana/publicaciones/linguistica_forense.htm> o

<<https://www.iafl.org/forensic-linguistics/>> (con acceso el 4 de marzo de 2019).

saxofón se libró de toda sombra de sospecha sobre su originalidad y licitud, aunque posteriormente fuera contestado.

De todas maneras, el de Dinant no fue el único que se aprovechó o, mejor dicho, hizo uso de esa aparente libertad que dejaba la ley al registrar esos capitales intangibles o propiedades intelectuales. Ya comentamos al principio de este capítulo que numerosos empresarios de ese sector protegieron –o, más bien, creyeron proteger– con enunciados genéricos y vagos esas progresiones sobre los metales (u otros instrumentos de madera o de otras familias). A veces, incluso, esa información que aportaban en el desarrollo del documento –en algunas ocasiones, con decenas de páginas– ni si quiera se correspondía con el título o la supuesta mejora. La picaresca llevaba a usar los certificados de adición no como incrementos sobre una patente raíz, sino como un aporte retirado o completamente desligado del documento original⁷⁷⁴. La razón, obviamente, era su baratura (20fr) en contraposición a una patente, por ejemplo, de 15 años que costaba 1.500fr. Esta ‘ingenuidad’ se pagaba a posteriori en los tribunales cuando se diese un conflicto de intereses entre varios patronos; o, sin llegar al enfrentamiento, el mercado haría de filtro natural. Este árbitro implacable desecharía excentricidades y lo que no fueran de facto avances reales con aplicabilidad productiva y comercial. También hemos comentado varias veces que el inventor valón utilizó esta posibilidad para ‘cortar’ o vetar el camino a otros concurrentes con supuestas y plausibles ‘mejorías’, como en su patente del saxofón de 1866 donde se reservaba el derecho y la exclusividad de vestirle con pistones⁷⁷⁵, una fantasía que nunca se llevó a cabo ni tuvo en la patente ningún boceto.

Pero, volviendo a la saxotromba, es tentador y no podemos dejar de preguntarnos si el inventor de Dinant la redactó con esa ambigüedad de forma consciente o, más bien, involuntariamente –es decir, porque no fue capaz (intelectual y técnicamente) de transcribirla mejor-. Aquellas líneas tan inconsistentes, farragosas y vagas, amén de unos bocetos poco clarificadores (y con errores), dan pie a pensar que se trató de una –(muy) ambiciosa– estrategia con la que disponer las piezas y posicionarse con ventaja en el tablero de la fabricación y compra-venta de aerófonos de metal. De otro lado, somos conscientes de la intangibilidad de determinados principios físicos y acústicos, la controversia y conflictividad de los métodos de medición, y la divergencia ‘cultural’ (subjetiva) cuando se escucha el mismo sonido. Varias frases de su documento de 1845 eran coherentes, pero otras resultan inciertas, y están plagadas de oscuridades que hicieron poco menos que insostenible el documento. De todas maneras, no era habitual en las patentes de aquella época detallar y pormenorizar esos títulos de factura instrumental⁷⁷⁶, máxime en Francia donde existía ese *statu quo* en los metales y los

⁷⁷⁴ El caso más evidente en Adolphe Sax fueron sus saxotubas, un certificado de adición anexo en 1852 –precisamente el 23 de abril, a menos de tres meses de su declaración de quiebra– y que pertenece a una patente matriz del 5 de mayo de 1849 para unas disposiciones aplicables a los instrumentos de viento y especialmente a los clarines (*clairons*) de los cazadores de infantería. Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁷⁷⁵ Vid. Apéndice documental III-C: Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”.

⁷⁷⁶ A medida que pasaba el tiempo, los empresarios ‘maduraron’ y fueron dejando atrás ese pensamiento pueril de guardarse información para que otros no les copiaran. Un ejemplo revelador fue el del sarrusofón de Pierre-Louis Gautrot quien, como ya conocemos, patentó este instrumento por primera vez en 1856, pero de una forma bastante imprecisa. Nueve años después (1865) lo volvió a registrar –amén de anexasle certificado de adición (1867)–, intentando ‘borrar’ el anterior documento (*J'ai cru devoir donner les quelques explications ci-dessus, afin de bien faire comprendre que les Sarrusophones tels que je vais les fabriquer aujourd'hui, n'ont de commun avec ceux brevetés en 1856 et fabriquer jusqu'à ce jour, que l'idée*

fabricantes se repartían coaligadamente el ‘pastel’. Pero, conociendo las reglas de juego y sabiendo a qué se enfrentaría, pensamos que Adolphe Sax prefirió entrar como un vendaval y activar la guerra ‘sucía’; en vez aproximarse (armarse) con esquemas y mediciones lo más exactas posible a lo que supuestamente quería alumbrar. Este ejercicio de madurez le hubiese ahorrado bastantes sufrimientos en su particular calvario judicial. Volviendo al ejemplo del saxofón, este, aun objetado y juzgado en un clima hostil (1848) para su inventor –M. Marie, el abogado que meses atrás había cargado contra el instrumento, era ministro de Justicia de ese momento–, salió a flote en apenas poco más de año y medio. Por ello, no podemos dejar de pensar que, por sí sola, la patente de la saxotromba resulta una suerte de sofisma porque no representó ningún avance sustancial (ni siquiera incremental) en el desarrollo de los metales⁷⁷⁷.

De hecho, igual o más importante que las propias patentes fueron las reformas que el Gobierno introdujo en 1845, una de las claves y de los puntos con más fuerza gravitacional de este capítulo. En realidad, de poco iban a servirle a Adolphe Sax todas sus patentes –aun en el caso que estuvieran bien redactadas- e instrumentos resultantes si nadie se los compraba, lo cual vuelve a evidenciar el papel categórico del mercado. Pero, si la Administración creaba una regulación pública y obligaba a abastecerse con los productos del valón, su destino sería completamente diferente. Esta, la vía normativa, resultó ser el medio más poderoso, pues era el que proporcionaba mayor impacto –podía afectar a un número elevado de tipo de instrumentos- y efectividad –era forzosa-. Ahora sí que cobra fuerza y se activa la patente de la saxotromba para actuar como herramienta ‘rompehielos’ y desestabilizadora para, aquí estaba el quid, interpretarse a discreción.

Podemos convenir que antes del concurso de Marte una banda de regimiento ‘típica’ de 45 personas contendría 1 flauta, 2 oboes, 2 fagots, 1 requinto, 12 clarinetes, 3 trompetas, 4 cornetas de pistones, 1 bugle de llaves, 4 trompas, 4 trombones, 6 oficleides, y 5 percusionistas⁷⁷⁸. Esta era la formación a batir y desde luego que había opciones de victoria y, específicamente, de ‘fanfarizarla’, es decir, introducir ejemplares de latón, a ser posible, propiedad del belga. No solo había fundamentos obvios –los metales funcionan muy bien al aire libre-, sino que, de forma más global, los gustos estéticos del romanticismo imperante eran favorables y la Revolución Industrial y el desarrollo de la metalurgia todavía no se habían aprovechado convenientemente. Este, más que la sustancia que pudiera existir en sus patentes, es quizá el punto ‘visionario’ de Adolphe Sax, bastante inmaduro e impetuoso, pero adelantado a unos concurrentes demasiado acomodados dentro de los muros de París y los tiempos que corrían. Otros autores que han tratado superficialmente este asunto apuntaron que el propósito del belga era el de

première et la similitude de l'anche), porque este último contaba con una protección mucho mejor en base al desarrollo de esa familia y las numerosas cotas y mediciones que hizo sobre los tubos de esa camada. Vid. DIAGO, J-M.: “Gautrot and his sarrusophone revisited: a new and multidisciplinary approach”, artículo en preparación.

⁷⁷⁷ Uno de nuestros organólogos de referencia y con más ‘conocimiento’ panorámico sentencia que la tecnología raíz de esos diseños pudo venir de Alemania y Adolphe Sax la pirateó (“These instruments, cornet or bugles in the treble and serpents and ophicleides in the bass, transformed the military band, but left it with a very hollow middle. This middle was filled by the creation of a family of each type; alto and tenor instruments of either cornet or bugle bore. This was followed by bass instruments such as the tuba. Most of these developments took place in Germany where the idea of musical instrument factories seems to have first taken root. Both the idea and the instruments spread quickly, of course, with makers such as Adolphe Sax in Paris pirating many of these designs”). Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*, op. cit., 165.

⁷⁷⁸ Vid. PÉRONNET, P.: “Saxons et Carafons”, op. cit., 57.

poner orden y mejorar los instrumentos de esas formaciones militares⁷⁷⁹, lo cual resulta más bien obvio; la cuestión es saber qué subyacía bajo esa ‘loable’ intención –introducir un monopolio?⁷⁸⁰- y cómo justificarla.

En todo caso, volviendo a las debilidades de aquella formación ‘base’ de las bandas de música, los aerófonos de doble lengüeta –especialmente los fagots-, estaban en peligro, porque aunque evidentemente su volumen era elevado, tenían los hándicaps de su dificultad técnica, un precio elevado y la fragilidad de su lengüeta. El bugle de llaves y los oficleides ofrecían un timbre interesante (y hasta ‘bonito’)⁷⁸¹, pero estamos seguros que la afinación y la complejidad de ejecución, amén de un sonido demasiado claro y poco definido, jugaban en su contra. Y aquí vemos otro de los flancos –en este caso, técnico- por los que atacó Adolphe Sax, que ya que iba a ‘mejorar’ aquella paleta presuntamente obsoleta, pues la codificó con su propia versión de metales (saxhorn y la saxotromba)⁷⁸², incluido el saxofón que también iba a formar parte de la reforma. Por tanto, la inclusión de metales medios y graves con válvulas –los agudos iban a ser más difíciles de conquistar, porque las cornetas y trompetas resolvían satisfactoriamente-, resultaba una opción de recambio más que factible. Los nuevos inquilinos tenían la ventaja de ser ‘baratos’ –por lo menos, más duraderos que la madera-, una potencia sonora elevada y una entonación aceptable; y, muy importante, su curva de aprendizaje era rápida, máxime para un tipo de destinatario con aptitudes musicales inciertas (soldado).

De todas maneras, sus contrincantes también cometieron fallos estratégicos. Uno de los más grandes fue al comienzo de la Segunda República, cuando, recordaremos, se modificaron las normativas que anteriormente sostenían los instrumentos del valón, aunque, en realidad, la estructura seguía siendo básicamente la misma que se había decidido tres años antes. (Empero, no es baladí recordar que los saxofones que habían sido convocados por infantería en 1845 fueron expulsados). Lo que sucedió es que ahora los saxhorns se llamaban clarines cromáticos (*clairons chromatiques*), baritonos (*barytons*), bajos (*basses*) o contrabajos (*contrebasses*). Por tanto, cualquiera podía fabricarlos y venderlos sin temor a ser perseguido ni tener problemas con la Justicia. Está clarísimo que esta nueva terminología genérica fue una decisión y concesión política (y normativa) a los fabricantes de instrumentos, lo cual vuelve a ser un indicio de que esta gente era un *lobby* con sus contactos y partidarios en el Gobierno. Además y a efectos prácticos, esa contundente y original redefinición terminológica era también un medio para neutralizar y aleccionar a Adolphe Sax, pues desactivaba su exclusividad aun cuando los tribunales se pronunciasen a su favor respecto a la licitud de sus patentes en el futuro inmediato.

⁷⁷⁹ Vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 173 y MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind*, op. cit., 375.

⁷⁸⁰ Aunque no nos parece suficiente y su explicación es más bien superficial, Constat Pierre dijo que Adolphe Sax disfrutó de un monopolio, una práctica prohibida en el Ejército (*De tout temps le monopole a été exclu des fournitures militaires*), pero que sorteó hábilmente dando su nombre a unas patentes de instrumentos poco modificados y hacerlos obligatorios por ordenanzas ministeriales (*Donner son nom par brevets à des instruments quelque peu modifiés, les faire prescrire sous ce nouveau vocable dans les ordonnances ministérielles, était un moyen assez adroit de tourner légalement la difficulté*). Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 354.

⁷⁸¹ Vid., por ejemplo, <https://www.youtube.com/watch?v=pxqT_O7AtAE> y <www.youtube.com/watch?v=SJvDYMSsmRg> (con acceso el 28 de marzo de 2019).

⁷⁸² Ni si quiera el ‘musicólogo’ francés más influyente del siglo XIX que acabamos de utilizar –vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 351-352- concedió entidad al saxhorn (“nous nous refusons à voir une création dans le saxhorn”); la saxotromba, directamente, ni la citó.

Con todo, la batalla real seguía estando en los juzgados –ganar ahí era condición *sine qua non*, ya continuara o no el régimen republicano-; pues dotaría de una fortísima autoridad sobre sus émulos, especialmente en ese primer sumario que transcurría por vía civil⁷⁸³. Ahora bien, aunque esa (1848) o la anterior (1845) ordenación que emanaron del Ejército –y por extensión del propio Gobierno- fuesen preceptivas, estas también tenían que superar de facto otras resistencias y calar en un espectro complicado, heterogéneo y muy extenso como eran las bandas de música. Por tanto, la clave para convencer a los jueces y en cierta manera a la opinión pública y los mandos militares, estos últimos un poco ajenos e ignorantes a lo que estaba sucediendo en el otro plano, era el acopio de credibilidad. Este elemento fue sin lugar a dudas el objetivo máximo de las dos facciones durante esos procesos. Ambas partes sabían que estaban tratando con capitales intangibles como el sonido de los instrumentos y unas hipotéticas premisas artísticas. Por tanto, los testimonios de los testigos y de otras personas autorizadas iban a resultar decisivos para argumentar, cristalizar y sostener las tesis en uno u otro sentido. Y aquí, Adolphe Sax obtuvo un apoyo abrumador que él mismo no dudó en amplificar a través de la prensa y con los *factums*⁷⁸⁴. Respecto a la primera época (1847-1854) en la que se debatía sobre la ‘entidad’ de las patentes, no está demás volver a recordar varios ejemplos representativos y determinantes de campos como la política (Rumigny y Fleury), intelectuales (Séguier y Savart), altos funcionarios (Édouard Monnais), creativos (Berlioz, Habeneck, Halevy)⁷⁸⁵. Además, los méritos curriculares del belga en las exposiciones de 1844, 1849 y especialmente la internacional de 1851 avalaban su propuesta. Desde luego, los jueces no fueron independientes a esos laureles –así lo hicieron constar en uno de los juicios más importantes⁷⁸⁶-, por lo que habría que ser muy ‘valiente’ o muy insensato para dictaminar como falsas unas patentes que supuestamente daban sustancia a unos instrumentos que obtenían premios nacionales y fuera de las fronteras francesas. Otra cuestión más espinosa era reconocer hasta qué punto los jueces de aquellos concursos eran imparciales, pues precisamente el presidente de 1849 fue Séguier⁷⁸⁷, y Berlioz⁷⁸⁸ también formó parte –el único con nacionalidad gala- en el de Londres.

⁷⁸³ Mas, como decimos, si aquel sistema de gobierno se hubiera dilatado mucho tiempo, las consecuencias empresariales para el inventor belga hubieran sido probablemente demolidoras.

⁷⁸⁴ El documento de este tipo que más testimonios recoge pertenece a 1860 (vid. *Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique*, op. cit., 100-119 y 122-129) y se pueden leer las (supuestas) misivas de apoyo de Rumigny (general), Mohr (director), Michaud (fabricante), David (fabricante), Jobard (intelectual belga), Klosé (profesor y director), Castil-Blaze (periodista), Schlottmann (músico), Massart (trompista), Arban (profesor y cornetista), J-B. Strauss (compositor), Kunzé (músico), J-B. Tolbecque (director), Westerberg (director), Séguier (intelectual), Dupin (intelectual), Boquillon (intelectual), Baillard (director), Rossetti (director), Fétis (periodista y teórico), Meyerbeer, Adam, Berlioz, Niedermeyer, Ambroise Thomas, estos últimos compositores.

⁷⁸⁵ Si quisiéramos engrosar esta enumeración y nos permitiéramos ir más allá en el tiempo (1860), solo tenemos que repasar la lista de personalidades que pasaron por la *Salle Sax* hasta ese año. Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 229-230 o COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 79-80.

⁷⁸⁶ El inventor de Dinant acudía por primera (8 y 9 de febrero de 1853) vez a la más alta jurisdicción francesa, es decir, la sala civil del Tribunal de casación, la cual reconoció más o menos explícitamente haberse podido inspirar para su motivación en otros ámbitos concurrenciales. Vid. DALLOZ *ainé*, [D.]: *Jurisprudence générale*, op. cit., 1853, 94-95.

⁷⁸⁷ Evidentemente, si nos metemos en el espectro de las amistades personales, todavía podemos especular más, pues está sobradamente documentado que este ‘mecánico’ y Marcellin Jobard –recordaremos, director del Museo de la Industria de Bruselas, protector declarado del valón y que animó al inventor de Dinant a conquistar París en 1842- eran amigos. Vid. CLAES, M-Ch.: “Marcellin Jobard et le Musée royal de l’Industrie de Bruxelles”. *Artefact*, s.v., nº 5 (2017), 59-75, artículo disponible también a través de Internet en <<http://journals.openedition.org/artefact/630>> (con acceso el 20 de marzo de 2019).

⁷⁸⁸ Vid. HAINE, M.: “Hector Berlioz, chante inconditionnel d’Adolphe Sax”, op. cit., 23-43.

De todas maneras, es muy chocante y nos cuesta creer en la valía real y criterio de esos examinadores. El caso del barón Armand-Pierre Séguier (1803-1876) y que tantas veces ha aparecido en nuestro discurso es muy significativo, porque su persona atesoraba a la vez un cargo público de responsabilidad –juez de la Corte real de París- y era un (supuesto) erudito en ciencias, perteneciente al influyente *Institut* desde 1833. El grado de especialización que requieren disciplinas tan alejadas como el derecho y la física a esas cotas nos parecen inabarcables. Además, resulta muy incómodo y poco ‘sano’ que un juez del tribunal de apelación sea a la vez el presidente del comité valorador de una Exhibición nacional, como fue el caso de este alto funcionario⁷⁸⁹. Todavía recordamos los piropos de Séguier a Adolphe Sax en la feria de 1844 y su apoyo en la batalla de bandas en Campo de Marte (1845)⁷⁹⁰. Las opiniones técnicas de este sujeto en un escenario comercial o competitivo como el de los anteriores ejemplos, aunque estas fueran en su tiempo libre, iban resultar un problema y difícilmente digeribles si pasaban a la arena jurídica, como así ocurrió. Cuando las patentes del belga fueron cuestionadas a partir de 1847, los colegas de menor e igual grado que Séguier se tuvieron que pronunciar al respecto y no dieron crédito –sentencias del 19 de agosto de 1848 (primera instancia) y del 16 de febrero de 1850 (apelación)- a lo que su ‘sabio’ y poderoso compañero había establecido precedentemente.

Asimismo, creemos que el papel de la prensa durante todos esos procesos –y en la carrera profesional de Adolphe Sax- fue decisivo. Ya hemos comentado que las tres revistas especializadas más importantes del momento, a saber, *Le Ménestrel*, *La France musicale* y, especialmente, la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, parecen protegerle, salvo cuando les interesaba crear una pequeña polémica con la que entretener a sus lectores o, convenientemente, los rivales pagaban por publicidad⁷⁹¹; un asunto este de la compra de ‘medios’ del que seguiremos pendientes. Estos rotativos actuaron claramente a modo de caja de resonancia (y promocional) a favor del belga y también como altavoz de advertencia para que sus productos no fueran copiados ilegalmente por los otros constructores. Precisamente y a propósito de estos últimos, hemos tenido frecuentemente la sensación de que fueron unos ilusos al pensar que los periódicos iban a mantenerse neutrales en los procesos judiciales⁷⁹². No hay que olvidar que estos medios eran empresas y también se posicionaban, por lo que tener contactos en el consejo de administración o la redacción podía resultar una inmensa ventaja. Además, estas revistas se ponían de perfil cuando encaraban un problema (preferencias políticas) que pudiera mermar suscriptores o, directamente, cambiaban de bandera, como ya hemos comentado

⁷⁸⁹ Por cierto, recuérdese que aunque Armand era uno más de los jueces (*conseillers*) de ese foro judicial –concretamente de la tercera sala civil-, su padre, Antoine-Jean-Mathieu Séguier (1768-1848), también barón por supuesto, además de Par, Consejero de Estado y galardonado con la más alta distinción de la Ld’H, era el primer presidente en 1844. Vid. *Almanach Royal et National pour 1844*. Paris, 1844, 361 y 365. En el año judicial 1847-48 Armand seguía formando parte de esa división judicial. Más allá de 1848 ya no le hemos encontrado relacionado con la magistratura, por lo que debió consagrarse a la ciencia y sus experimentos, incluida la exploración de la fotografía. Vid. HENISCH, J. y HENISCH, B-A.: *The Photographic Experience, 1839-1914*. University Park, 1994, 398 y LYONS, C-L. et al.: *Antiquity & Photography*. LA, 2005, 70-72.

⁷⁹⁰ Por supuesto, fue otro de los habituales a las *soirées* de la *Salle Sax* de la rue Saint-Georges. Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 79-80.

⁷⁹¹ Vid., por ejemplo, *RGMP*, 18 de mayo de 1856, 164 e id., 25 de mayo de 1856, 172, la propaganda de Besson; o id., 6 de diciembre de 1857, 400, la de Gautrot.

⁷⁹² Todavía recordamos aquellas misivas -vid. Id., 25 de octubre de 1857, 351 e id., 1 de noviembre de 1857, 359- de Gautrot a la *Revue et Gazette Musicale de Paris* donde reclamaba una igualdad de trato por parte de la propia revista musical y de otros periódicos (*Le Constitutionnel* y *L’Union instrumentale*).

anteriormente en 1848 con la *RGMP*⁷⁹³; el objetivo era sobrevivir, ganar dinero y conservar la influencia.

Respecto a esa última publicación, son más que evidentes los lazos ‘paternales’ que Fétis seguía manteniendo con la revista (al menos) a modo de comentarista (1835-49, 1851 y 1853-71)⁷⁹⁴ y, por extensión, su declarada y abierta protección hacia Adolphe Sax en ese y otros medios. Además, si echamos un vistazo a sus redactores habituales de aquella primera época, nos encontramos a numerosos valedores suyos como Adam (1854-56), Berlioz (1834-44, 1846-49, 1853-54, 1856-58, 1859 y 1861-62), Castil-Blaze (1839), Halévy (1853-54), Joseph d’Ortigue (1842, 1847-48, 1851, 1856-57 y 1861), Monnais –bajo el pseudónimo de Paul Smith (1840-49, 1851 y 1853-68) o directamente con su propio nombre (1835-39 y 1863-64)-, Henri Blanchard (1836-49, 1851 y 1853-58) y también Kastner (1837-49, 1851, 1854, 1856-61 y 1866); asiduos algunos a la *Salle Sax*. Desde la cúpula administrativa del rotativo, también parece haber una afinidad hacia el constructor belga bastante evidente, ya que, repasando los responsables del medio desde su origen, nos encontramos con los hermanos Brandus desde 1846 a 1873 al menos⁷⁹⁵. Estos emprendedores no solo apostaron por la propia publicación periódica, sino que además crearon su propia editorial –que absorbió los fondos musicales de su antecesor y que también iba a compartir la misma razón social que el periódico, 97 rue Richelieu-. Curiosamente, una de las primeras ornadas de música –con un anuncio ocupando un tercio de página para que saltase bien a la vista- que ofrecieron al hacerse con el periódico y que iba a aparecer *incessamment* (en breve) *chez BRANDUS et Cie, successeurs de Maurice Schlesinger* [sic] era el *Méthode complète des Saxhorns*, [confeccionado] *Par l’inventeur de ces instruments, M. Ad. Sax*⁷⁹⁶. Es más, creemos que existía también amistad entre el inventor belga y el editor, pues en una suceso desagradable –el hijo de este último había resultado herido de bala en una refriega- casi detuvieron a los dos empresarios y a un periodista inglés que estaba con ellos, precisamente reunidos en la casa del impresor⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Para profundizar en aquellas ‘mudanzas’ *ad hoc*, vid. PÉRONNET, P.: “Musique officielle et citoyenneté dans la fièvre de 1848” [tema *Musique, pouvoirs, politiques*, Gonin, P. y Poirrier, P. (Dirs.)]. *Territoires contemporains* [revista online], s.v., n° 6 (2016), disponible a través de Internet en <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Patrick_Peronnet.html> (con acceso el 1 de marzo de 2019).

⁷⁹⁴ Como es bien sabido, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* surgió de la fusión de dos revistas, la *Revue musicale* –propiedad del propio Fétis durante 1827-1835- y la *La Gazette musicale de Paris* de Maurice Schlesinger, quien en verdad compró (1835) su parte al musicólogo belga. Vid. PYEE-COHEN, D. y CLOUTIER, D. [Introducción]: *La gazette musicale de Paris, 1834-1835, La revue et gazette musicale de Paris, 1835-1880: Index par mots-clés et auteurs*. Baltimore, 1999, xxiii-xxv.

⁷⁹⁵ Para ser exactos, los propietarios fueron Maurice Schlesinger (1834-1846), Louis Brandus (1846-1852), Louis y Gemmy Brandus (1852-1854), Gemmy Brandus y Selim Dufour (1854-1872), Gemmy Brandus (1872-1873) y probablemente Louis Brandus también desde ese último año hasta 1880. Vid. ELLIS, K.: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris (1834-80)*. Cambridge, 1995, 266.

⁷⁹⁶ Vid. *RGMP*, 12 de abril de 1846, 120.

Un poco más adelante, cuando el catálogo se fue ampliando, encontramos también música militar de Fessy, que había compuesto una *Fantaisie sur Charles VI* “pour les instruments Sax”. Vid. Id., 28 de junio de 1846, 208. Sin embargo, algo estaba ocurriendo con el método de saxhorn, pues todavía no había salido en ese último número y decían estaba aun en la imprenta (*sous presse*). Efectivamente, creemos que ese manual, con ese título específico, nunca se editó, sino que más bien fue transformado –no tiene fecha, pero debió ver la luz a lo largo de 1846 o al año siguiente- en otro con una portada mucho más ambiciosa (*Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivi d’exercices pour l’emploi de compensateur*, por supuesto también bajo el paraguas de Brandus) y más acorde a los intereses del inventor de Wallonia.

⁷⁹⁷ Vid. *Le Ménestrel*, 7 de diciembre de 1851, 3.

Quizá podría extrañarnos que el manual de Kastner para el saxofón (*Méthode complète et raisonnée de saxophone*) no fuera editado primeramente (1845 o 1846) por ese amigo suyo, sino por la firma Troupenas et Cie, en realidad, gestionada por la persona con ese apellido y su principal asociado, Jacques-Étienne Masset⁷⁹⁸. Pero, después de la muerte del primero, esta fue vendida a (1 de octubre de 1850) a Brandus, con lo que este también se hizo con estos importantes fondos que incluían el cardinal prontuario para nuestro instrumento⁷⁹⁹. En cualquier caso y cerrando con este punto, la prensa es otro de los indicios que refuerzan nuestra hipótesis de la existencia de un argado bastante complejo y con varias capas mediáticas superpuestas para ahorrar el pensamiento de la gente y, por extensión, presionar a los poderes públicos.

Pero, volviendo a la desembocadura de nuestras reflexiones, queda por valorar el determinante papel y pericia de los abogados que tuvieron que argumentar unas posiciones, insistimos, muy borrosas e inciertas. Y aquí, nuevamente, pensamos que los representantes legales del inventor valón lo hicieron con más solvencia. Los razonamientos de M. Dufaure nos han parecido muy sólidos, pero queremos llamar mejor la atención sobre M. Chaix-d'Est-Ange al que, por primera vez y de una forma determinante y crucial para el curso de los acontecimientos, le tocó (1847) explicar al tribunal qué eran los saxofones y, especialmente, los problemáticos saxhorns y saxotrombas. Su táctica fue brillante, pues basándose en los principios asentados de la evolución de los metales y la incorporación de válvulas, supo conectarlos con los pocos rayos de luz que emanaban de aquellas dos patentes conflictivas (1843 y 1845). Convenientemente, intentó reforzarlos con testimonios de personas autorizadas y preparadas (Spontini), amén de los informes de los concursos abiertos –p. ej., la Exposición de 1844– que no habían detectado nada irregular. Por supuesto, se lavó las manos respecto a la redacción del documento –decía, recordemos, que aquellas explicaciones debían ser entendidas por profesionales (*homme de l'art, du métier*)– y ni si quiera pasó por aspectos técnicos aún más turbios, como el de las medidas de los tubos. Además, supo atacar conveniente y acertadamente al corazón de la otra parte, pues seguimos teniendo en la retina aquella brillante ironía suya llamando “héros” a los fabricantes de instrumentos de Francia, cuando en verdad les estaba dejando en evidencia y denunciando un posicionamiento rancio y gremial.

⁷⁹⁸ Esa casa tenía en nómina a compositores de la talla de Rossini, Auber, Herold u Onslow, así como obras menores de instrumentistas famosos como Charles-Auguste de Bériot (vl), Tulou (fl), Herz, Czerny, Thalberg –los tres pno–, etc. Vid., entre otros, KLEIN, A.: *O'Kelly. An Irish Musical Family in Nineteenth-Century France*. Norderstedt, 2014, 218 y NIAUX, V.: “Eugène Troupenas, éditeur de George Onslow: regard sur l'édition musicale dans la première moitié du XIXe siècle”, artículo online (Pré-publication, Document de travail) [sic] y disponible a través de Internet en <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00512565>> (con acceso el 20 de marzo de 2019).

⁷⁹⁹ De todas maneras y lejos de lo que cabría esperar, los hermanos Brandus siempre sufrieron graves estrecheces económicas y desde el origen se les supone un agujero económico cercano al millón de francos. Con soluciones paliativas puntuales –venta de derechos, p. ej., los de Halevy; aportaciones personales de asociados (como las de Dufour, que también fue propietario de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* y que murió arruinado), préstamos, éxitos efímeros de alguna obra, etc., la empresa sobrevivió hasta la muerte del hermano menor y del malogrado socio (1873 y 1872 respectivamente). El pariente mayor, Louis Brandus, la recogió y sostuvo durante 14 años hasta que, en 1887, ahogado de deudas, se quitó la vida con cianuro. (A modo de curiosidad, otro emprendedor independiente, Philippe Maquet, compró esas ruinas). Vid., entre otras, HAINE, M. (Dir.): *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Lieja, 1995, 318-320 y 365-366 o LAUBRIET, P. (Dir.): *Théophile Gautier. Correspondance générale, 1852-1853*, tomo 5. Ginebra, 1991, 261.

Del otro lado, y aunque no dudados de la tremenda valía de M. Marie –quizá más bien política que procesal- creemos que se confió demasiado y cometió errores importantes y fáciles de refutar. Su metáfora de las *chimères*, es decir, las estructuras intelectuales y técnicas falsas sobre las que el inventor belga justificaba sus instrumentos, nos parece un concepto ofensivo muy mordaz. Además, combinándolo asiduamente con la palabra “monopolio”, el efecto podía ser aún más lacerante. Sin embargo, no lo consiguió municionar correctamente, puede que simplemente porque no estuvo bien asesorado –tampoco hemos encontrado una mínima formación musical en él que le hubiera venido, estamos seguros, muy bien- o simplemente, como decíamos, porque se vio ganador antes de tiempo. (De todas maneras, el asunto estaba muy liado y encontrar el hiló correcto del que tirar en toda esa madeja era muy complicado). Aun así, tuvo fallos determinantes como atacar ‘al bulto’, por ejemplo comparando al saxhorn con la *Bass-tuba* o al saxofón con el *Batyphone*, perdiendo bastante credibilidad en ambos casos. Asimismo y ya en los años siguientes cuando volvió a aparecer por vía penal al lado de los rivales de Adolphe Sax, concretamente de Gautrot, hizo gala una vez más de esa falta de precisión diciendo que el *néo-alto* y el *bombardon* tenían las condiciones de los instrumentos del dinantés. Igualmente, insistía que él y su equipo habían tomado medidas a la saxotromba y que estas no seguían ninguna lógica⁸⁰⁰. Esta declaración no tenía ninguna fuerza ni recorrido, evidentemente porque él era parte interesada en de la causa⁸⁰¹. Por tanto, entendemos que el procedimiento correcto –o por lo menos algo más efectivo- en este plano debía haber sido solicitar mediciones profesionales a un tercero neutral y que contara con el máximo reconocimiento público y competencial, si es que eso era posible, como veremos dentro de poco al estimar los peritos.

En todo caso, antes de abandonar a los representantes de las partes, merece que citeamos al *Maitre* Etienne Blanc, otro de los abogados de cargo sobre el creador belga. Este legista dio también en la diana y supo ver qué estaba sucediendo en aquel plano jurídico y en las otras capas de realidad política y económica; por ejemplo, calificando de embuste o parodia (*simulacre*) el concurso de Marte, donde se había creado el germen de una suerte de legalidad de unas patentes que estaban de facto sostenidas por una normativa militar. Es decir, un “doble privilegio” y círculo vicioso –tampoco omitió la palabra “monopolio” en sus discursos- donde había que pasar por la mesa de negociación o la tienda del belga para que este otorgara licencias de explotación o, directamente, les vendiera el género. Lo cual, nos lleva a preguntarnos por qué el Gobierno no expropió sus patentes y le compensó por ello; o bien, intentó llegar a un acuerdo con Adolphe Sax y evitarse todas estas peleas y exposición pública. Los artículos 5 y 6 de la ley de 1791 – que protegía a los saxhorns- contemplaban la posibilidad de que los propietarios con inventos exitosos y fáciles de imitar –o sea, que iban a ser un foco de problemas- pudiesen liberar su creación a cambio de solicitar una contrapartida económica⁸⁰². Si Luis-Felipe

⁸⁰⁰ Vid. *Le Droit. Journal des Tribunaux*, 27 de septiembre de 1854, 929-930.

⁸⁰¹ Por lo que se ve, era habitual que, si disponían de recursos, las partes realizaran informes, acopio de información y, lógicamente, las interpretaran a su favor. Los tres peritos encargados de la elaboración del primer dossier (1847) recibieron la *Enquête d'Allemagne* [sic], una suerte de memoria que realizaron los rivales de Adolphe Sax para demostrar que sus instrumentos tenían genética formal proveniente del país teutón. Vid. *Affaire Sax: rapport d'expertise par Messieurs F. Halevy, N. Savart et N. Boquillon*, op. cit., 27-28.

⁸⁰² Vid. Apéndice documental X-A: Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución.

La Monarquía de Julio tenía su propia Ley de expropiación por causa de utilidad pública (7 de julio de 1833), pero esta era aplicable más bien al desarrollo de comunicaciones terrestres. Vid., entre otras, MIGNARD, M-B-R.: *Guide des constructeurs*, vol. 2. París, 1847, 278-285.

no obró así, da pie a pensar que la Administración tenía otras intenciones más específicas y que pronto volveremos a repasar.

Capítulo aparte merece el papel de los peritos y sus informes (1847 y 1860), que desde luego suponen una herramienta técnica fundamental para los jueces y a la que, huelga decir, suelen dar mucho peso. Sin embargo y como ya se ha dicho, en el caso de Adolphe Sax nos cuesta darles fiabilidad, tanto formal como sustancialmente. Desde el comienzo, hemos dudado de la imparcialidad de los tres autores del primer *rapport*, pues Halevy y Savart ya se habían pronunciado a favor del dinantés antes de la encomienda; y todo apunta a que Boquillon era del mismo parecer, suposición que se confirmó con los años. También podemos especular sobre la capacidad competencial de ese trío compuesto por un compositor, un ingeniero militar⁸⁰³ y un *vulgarisateur*; o si aplicaron una metodología correcta y apropiada, aspecto capital que por supuesto no apuntaron. Pero, quizá baste simplemente con releer ese informe y encontrarnos con frases y modos de expresión propios más bien de un editorial o ensayo –“dans notre opinion”, “nous paraît trancher nettement la question” o “nous ne pensons donc pas”⁸⁰⁴– que de un informe forense que necesita el máximo rigor científico. No hace falta recordar que la labor del perito es atenerse a las pruebas y no dar juicios de valor. También es perceptible en esas 68 páginas un exceso de divagaciones que sobrecargan el contenido y que no tienen demasiado que ver con las preguntas que el juez les pidió que contestaran. Este, el del tribunal que encargó el informe, es otro de los puntos oscuros de este suceso. Como ya hemos apuntado, tenemos la sospecha que el presidente de la sala –y su equipo– que encargó el informe el 6 de abril de 1847, no fue el mismo que el que lo valoró posteriormente. El inventor belga tenía muy bien encarrilado el procedimiento, pues recordaremos que en aquella misma fecha, el propio fiscal, es decir, el representante del ministerio público, le dijo que se tranquilizase (*qu’il se rassure*) y que, a preferencia del Gobierno, sus patentes debían “ser mantenidas y protegidas”⁸⁰⁵. Sin embargo, y cuando se valoró el informe ya en tiempos de la Segunda República (19 de agosto de 1848), este se convirtió en papel mojado y lo que era peor, sus patentes –salvo la del saxofón– dejaron de ser válidas. Esta percepción tan abrupta en la misma sala nos reafirma en la posición de que existían interferencias entre el poder ejecutivo y judicial, y que a este último le costaba ser independiente.

El segundo informe (1860), realizado por el “ambicioso”⁸⁰⁶ ingeniero de puentes y caminos retirado M. Surville está mejor confeccionado, ya que por lo menos estableció un método, conflictivo si bien es cierto⁸⁰⁷, pero *a priori* común a todos los instrumentos

⁸⁰³ Evidentemente, no puede generalizarse, pero este tipo de profesionales técnicos (los ingenieros militares) gozaban de un aura de prestigio y referencia que venía de antaño –vid. SARRAZIN, V.: “Le marché des ouvrages pour l’artillerie et le génie au XVIIIe siècle ou comment vendre des livres techniques à de «Jeunes militaires»”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. et al. (dir.)] *Le livre technique avant le XXe siècle*. Paris, 2017, 386-387-, aunque, como hemos visto, en muchas ocasiones sus teorías y escritos no tenían la solidez que cabría esperar.

⁸⁰⁴ Vid. *Affaire Sax: rapport d’expertise par Messieurs F. Halevy, N. Savart et N. Boquillon*, op. cit., 13, 15 y 17, por citar algunos tan solo de las primeras páginas.

⁸⁰⁵ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

⁸⁰⁶ Vid. MAROIS, É.: “Les relations entre Laure Surville et son frère Honoré... de Balzac”. *Mémoires*, op. cit., 83.

⁸⁰⁷ Los fabricantes se dieron cuenta de estas lagunas y Drouelle se quejó también oficialmente de la idoneidad “de un ingeniero de puentes y caminos jubilado (*en retraite*), fueran cualesquiera su ciencia y mérito profesión” para valorar cuestiones musicales y técnicas tan específicas que envolvían a la construcción de los pistones. Vid. *Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Pavillons. Pistons saisis. Piston Besson*, op. cit., 20.

sobre los que se hicieron mediciones. De todas maneras, nos ha llamado mucho la atención la manera tan sui géneris que tuvo al contestar a las preguntas del juez. Como recordaremos, el togado le preguntó básicamente si la saxotromba tenía un timbre original y si entre los entre las herramientas decomisadas había falsificaciones de esta tomando como referencia las formas o el timbre. Al primer interrogante, contestó sí y no al mismo tiempo, e incluyó una apreciación personal al calificar estos instrumentos como favorables para el registro medio de las bandas militares⁸⁰⁸. Lo cual, venía muy bien para señalar a los *altos* y *barytons* de los otros contrincantes que también se empleaban satisfactoriamente en los regimientos y que ‘curiosamente’ eran *en tout semblables à celles [les proportions et la voix] du saxotromba*⁸⁰⁹. Por lo que se ve, la patente del inventor valón era una suerte de *Deus ex machina*, es decir, un recurso que al invocarse servía para resolver cualquier rompecabezas que atañese a gran parte de los viento-metal, pero, a todas luces, muy poroso.

Cerrando con los informes de los peritos, convendremos que pese sus oscuridades y ángulos muertos, estos dosieres tan peculiares tuvieron un enorme valor en el desarrollo de los procesos y a favor de Adolphe Sax. En todo caso y junto con la exposición de hechos y pruebas por parte de los representantes de los interesados, formaron un binomio de lo que vendría a ser la teatralización del proceso judicial. Este prisma tan efectista y aparatoso se ‘balanceaba’ con la otra cara del derecho, mucho más técnica, austera y compleja⁸¹⁰.

Otro asunto deslumbrante –y que a nuestro juicio fue una de las tres consecuciones o alcances más meritorios del inventor belga, junto con el saxofón y su resistencia- fue el tremendo apoyo que consiguió en derredor y desde varios frentes. A estas alturas no es necesario recordar que, a efectos profesionales, Adolphe Sax era un empresario belga –y por lo tanto extranjero- que se mudó a París sin recursos económicos. En apenas tres años desde su instalación, ‘revolucionó’ o, más bien, alteró gravemente el mercadeo francés de los metales. El capítulo precedente y actual han sido testigos de la aparición de influyentes políticos, creadores, periodistas, teóricos, etc., la gran mayoría galos, que prácticamente y desde el principio de su carrera no pararon de secundarle mediáticamente. Este tipo de apoyos públicos, máxime en una sociedad que daba tanta importancia a las apariencias y opiniones de personas peraltadas, provocaron la envidia de sus contrincantes. Tuvo que resultar muy doloroso y vergonzante esos para los constructores rivales que compositores tan venerados como Berlioz o Halevy apoyaran desde un principio al dinantés, amén que la prensa de la capital le publicitara y alabara tan abiertamente.

Después de lo expuesto y aunque todavía nos falta información económica que desarrollaremos en el siguiente apartado, tenemos fundamentos para pensar que, antes de la llegada del de Wallonia, los beneficios de esta industria se los repartían unas pocas

⁸⁰⁸ “Nous pensons que les saxotrombas ont une voix spéciale, mais qu’elle leur est commune avec les instruments désignés aujourd’hui sous les noms d’altos et de barytons, que l’on emploie concurremment avec les saxotrombas pour les parties intermédiaires des orchestres militaires”. Vid. *Rapport de M. l’expert Surville*, op. cit., 44.

⁸⁰⁹ Ibid., 44-45.

⁸¹⁰ Nuevamente, podemos recurrir a la percepción de los *factums* por parte de la profesora Jacqueline Vendrand-Voyer y comprobar cómo las interpretaciones que emanaban de esas investigaciones o *enquêtes* fueron focos de análisis interesados y crítica feroz. Vid.

<<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3617/files/2017/04/BILLET-FACTUM-1.pdf>> (con acceso el 24 de febrero de 2019).

empresas de reconocido abolengo, llámense Raoux, Halary o Guichard, entre otras. Aunque es complicado demostrarlo, creemos que existía acuerdos tácitos y equilibrios para mantener ese estatus y flujo de dinero que fluía entre ellos, a menudo procedente del Gobierno. Cuando aparecía un elemento ajeno con cierta fuerza y buenas propiedades – p. ej., Périnet y su sistema de pistones y canalizaciones (1838) que ya hemos comentado varias veces-, este solía ser absorbido y a cambio el avance gozaba de aplicación –o sea, no sufría oposición- y perennidad⁸¹¹. Asimismo, la actuación en bloque que estas firmas exhibieron durante los procesos judiciales dan fe de un comportamiento corporativo más propio del Antiguo Régimen que del siglo XIX, casi ya en su ecuador además.

Es posible también que existiera una especie de hastío y hartazgo por parte de los compositores de aquel momento –no solo estaba cambiando el sistema económico y social, sino la música como reflejo de aquello- y que abiertamente no se atrevían a airear, precisamente por la tremenda influencia que tenía ese *lobby* de constructores. Meyerbeer, Adam, Rossini o los dos ejemplos de primera línea que hemos señalado en el penúltimo párrafo no redactaron una lisonja fundamentada y abierta hacia aquellos empresarios franceses en toda su carrera. Por su lado, Adolphe Sax –que además tenía simpatías mediáticas y políticas, de las que pronto hablaremos- se presentaba como un ariete para remover y batir ese ambiente viciado que supuestamente había en las formaciones militares y, por extensión, aunque con algo menos de impacto, en otros foros (orquesta). Tampoco pensemos que el apoyo iría más allá de unos párrafos –el inventor belga y su explosividad eran una excelente ‘carne de cañón’ con la que entretener y enganchar nuevos adeptos y lectores; un *topic* habitual los artículos de Berlioz-, pues esos autores de música no se apearon de su pedestal operístico o sinfónico para escribir partituras de banda⁸¹², o si quiera dar cobijo al saxofón⁸¹³.

Finalizando con todo este asunto de procesos legales y patentes, se impone otra idea fundamental y que hemos ido confirmando a lo largo de las páginas de este capítulo: ninguna de las consecuciones organizativas y empresariales (las ordenaciones militares artísticas) y objetivos judiciales –salvo quizá la legitimidad del saxofón que tenía crédito suficiente- de Adolphe Sax se hubieran llevado a cabo sin el concurso y protección del Gobierno. El personaje clave en el primer momento fue el general Rumigny, que organizó y preparó la victoria de Adolphe Sax en el Campo de Marte (1845), por supuesto con el beneplácito del ministro de la Guerra (el *maréchal* Soult). Podríamos entender que este alto mando tuviera afición por la música, pero que articulara todos esos medios y se tomara tantas molestias para mejorar los metales de las formaciones nos resulta completamente inverosímil. La verdadera causa era empoderar a un agente externo para restar influencia y cortar los cauces de financiación al grupo de presión de los constructores de instrumentos de música que no comulgaban con la monarquía orleanista. La cerrazón y endogamia de este *lobby* no nos ha permitido encontrar pruebas concluyentes de ello durante el reinado de Luis-Felipe, pero sí después. Al declararse la república (1848) y en menos de tres meses, este conjunto de empresarios consiguió que se derogasen las reformas militares artísticas y la Justicia se tornara completamente a su

⁸¹¹ Vid. *Note pour messieurs les conseillers*, op. cit., 3-4.

⁸¹² Como recordaremos, hay un par de excepciones, a saber, la de Giacomo Meyerbeer y su *Marche aux flambeaux* que, supuestamente, la hizo para la formación de viento del valón –vid. *RGMP*, 11 de diciembre de 1853, 431-; y, otra de Rossini –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 237-238-.

⁸¹³ Solamente el anterior creador de origen alemán lo convocó en una ocasión –sí no se disponía de clarinetes bajos, recordaremos (*L'Africaine*, 1865)- y, anteriormente, como también sabemos, Halévy (*Le Juif Errant*). Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

favor, anulando las patentes del saxhorn y de la saxotromba.

Napoleón III actuó de forma parecida a su antecesor en el poder, pero con mayor descaro si cabe, ya que solo hace falta recordar el nombramiento de Adolphe Sax como fabricante *de la Maison Militaire de S.M. l'Empereur* cuando el determinante fuere civil aun no se había pronunciado. Aquella credencial honorífica suponía una gigantesca presión indirecta para una corte judicial que todavía podía anular los instrumentos de, en ese momento, un *protégé* del emperador.

También es flagrante cómo se gestionó la ‘vecindad’ francesa del constructor valón para, realmente, poder perseguir a sus constructores rivales. El decreto imperial admitiendo su petición de domicilio (4 de agosto de 1855) no es lo procaz –que también-, sino que el belga contara previamente y de antemano con él (mayo) para propinarle una escandalosa y dolorosa redada a Gautrot en el marco de la Exposición internacional de 1855. La rapidez y la facilidad con la que Napoleón III accedió a esta autorización nos hacen reflexionar sobre las causas que tenía el gobernante para apoyar al inventor de Dinant. Como ya hemos comentado, parece evidente que no existía un interés económico concreto –el Emperador tenía suficiente dinero como para ensuciarse las manos con una empresa tan ‘pequeña’ como esta-, y tampoco creemos que existiera una competencia comercial con su vecina y aliada Bélgica para filiar a Adolphe Sax. Por tanto, las razones pueden ser por el acaparamiento de prestigio y opinión, además de penalizar a los otros comerciantes que habían demostrado preferencias republicanas. Para que su idea del imperio tuviera sentido, Luis-Napoleón debía rodearse de personas con influencia y otros apoyos. Estas élites hacían de catalizadores para que el resto de clases y estratos sociales, mucho más numerosos, le apoyaran y le perpetuasen en el trono⁸¹⁴. Adolphe Sax tenía sus inconvenientes en este plan –demasiado ambicioso y combativo?-, pero aunaba numerosas ventajas, como las de contar con las simpatías de los principales compositores de París –no así sus contrincantes-, ser el favorito de la prensa especializada y plantear una remodelación ‘exclusiva’ de las bandas y que, bien instrumentada –en sentido artístico y práctico-, repercutiría en una imagen positiva del soberano y del Ejército⁸¹⁵. De todas maneras, el orquestador y artífice de aquella elección fue el general Fleury, al cual le fue encomendado organizar y configurar una parte de las fuerzas armadas y de la Guardia más cercana al sire –incluidas las formaciones de música- para ensalzar su figura en este ámbito y sumarla a todo aquel fasto y representación que iba a ser su regencia. Este alto mando fue el que sopesó –positivamente, al menos al principio- el coste de incluir al inventor valón en el aparato propagandístico del Imperio.

Otra evidencia de aquel amparo y protección específicamente en el ámbito procesal fueron los alegatos de los procuradores, es decir, las preferencias de la Administración. Como hemos ido leyendo, la mayoría de aquellas personas que hacían la función del ministerio público se mostraron partidarias de las tesis del inventor de Dinant, tanto por vía civil como persecutoria. Esto supuso una tremenda ventaja para ‘orientar’ el veredicto de los jueces o, por lo menos, hacerles saber cuál era el posicionamiento del Ejecutivo en aquellas disputas (y que presumiblemente velaba por el interés general de la sociedad).

Pero, lo que nos parece extraordinario y que prueba irrefutablemente el amparo del Gobierno fue la consecución de la prórroga de cinco años más para sus patentes. Los

⁸¹⁴ Vid. COGEVAL, G. et al. (Dirs.): *Spectaculaire*, op. cit., 74-81, 184-195 y 208-214.

⁸¹⁵ Vid. PÉRONNET, P.: “Musiques militaires et relations internationales”, op. cit., 47-54.

máximos representantes de los organismos públicos defendieron las pretensiones artísticas y empresariales del inventor valón no solo en el Consejo de Estado y en una comisión parlamentaria creada al efecto, sino en el pleno de las Cámaras representativas más importantes del Hexágono (Congreso y Senado). Era la primera vez en la historia de Francia que un particular conseguía prolongar íntegramente un documento de este tipo, que además en su caso resultó doble (saxotromba y saxofón).

No obstante y pese a que Adolphe Sax consiguió la victoria en la mayoría de aquellas pírricas batallas legales, este salió más dañado que aquellos a los que había vencido, especialmente en proporción a su esfuerzo. Esta sensación se confirma incluso en boca de su protagonista, pues el inventor belga declaraba todavía sentir mucha amargura –y tener deudas derivadas- incluso 20 años después de que todo aquello acabara⁸¹⁶.

El sumario de las patentes de Adolphe Sax nos ha hecho ver que hay agentes gubernamentales que alteran e intervienen –a veces de forma sutil, otras utilizando cualquier herramienta legal a su alcance- determinados equilibrios o posiciones no por razones de interés común, excepcionales o de emergencia, sino más bien para favorecer al partido o régimen en el poder. En realidad, el suyo fue un paradigma de cómo el poder político se sirve del económico y a la inversa; reflexión que completaremos en el siguiente apartado ofreciendo datos económicos.

⁸¹⁶ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

Capítulo 4.

A pie de fábrica:

producción y comercialización de saxofones.

4.1 Introducción al Capítulo 4.

Como es bien sabido, el ciclo revolucionario burgués abrió una nueva dimensión socioeconómica y política que se extendió por todos los aspectos de la actividad humana en Europa y, más adelante, en el mundo. Los dirigentes del siglo XIX tuvieron que establecer una estructuración, primero nacional y luego internacional, que les permitiera no solo la convivencia entre los pueblos, sino también un reglamento dentro de los ámbitos económico y social. Estos últimos parámetros fueron presididos por el capitalismo que seguirá presente durante toda la centuria y provocará la singular polarización de las clases medias y proletariado. Todas estas Revoluciones Burguesas de las sociedades atlántico-occidentales ofrecieron unas peculiares características de cambio profundo, tensiones y conflictos entre las estructuras tradicionales en trance de desaparición y los factores de transformación que se iban exponiendo con un contenido dinámico. El saxofón fue creado en medio de toda esta vorágine como producto, uno más, de la Revolución Industrial. Debe tenerse presente que el siglo XIX fue testigo de la invención y mejora de miles de instrumentos de música. Aquel que es objeto de nuestra investigación fue uno de los pocos que sobrevivieron a los filtros histórico-musicales que exigía el avance y la evolución estética impuesta por los grupos de poder. El presente apartado tiene como objetivo la detección y análisis de los escenarios y acciones concretas que posibilitaron su sostenimiento y promoción en sus primeros años de existencia.

En este sentido, casi todo lo que podemos decir al respecto viene referido desde el aspecto económico y humano, es decir, los dos frentes que en este período podemos atomizar en la fábrica y sus obreros. Además de estos, nuestra focalización estará centrada en aquellas cuestiones comerciales que abonaron el terreno de la industrialización y que tienen a Adolphe Sax como protagonista, ya que produjo su instrumento en exclusividad hasta 1866, lo cual significaba haber consumido en dos tercios el siglo XIX. Por otro lado, este personaje representó uno de los paradigmas más característicos de la burguesía decimonónica por los medios y fines aplicados para la consecución de sus objetivos. Sin embargo, a falta de sus registros de cuentas, tenemos que recurrir a otras fuentes –la mayoría muy ‘resbaladizas’- para conocer la idiosincrasia del comercio decimonónico de los metales franceses y sus opacos balances. Se va a tratar de completar un puzle con numerosas dobleces y recovecos propios de todos aquellos hombres de negocios que debían forjarse y proyectar una resplandeciente imagen exterior, aunque esta fuese en verdad una quimera.

De forma previa al análisis fundamental, vamos a dedicar un párrafo para conocer brevemente el origen semántico de la palabra que da sustancia al que construye utensilios de música. Situándonos en Francia, sabemos que en la Edad Media el término *féseurs* [sic] se adjudicaba a aquellos comerciantes que, además de otras actividades, estaban relacionados con la especialidad instrumental. A finales del siglo XIII era perfectamente normal atender a la voz de *féseurs* [sic] *de trompes* y en el *Cinquecento* se empezaba a

hablar de *faiseur d'orgues* o *d'instruments de musique*¹. El vocablo seguiría evolucionando hasta que a mediados del siglo XVII se estancó en *facteur* (fabricante) que es como la conocemos hoy en día. Sin embargo, es muy posible que esta acepción moderna fuera adjudicada y utilizada un poco antes –algunos manuales monolingües (*Le Petit Robert*) la sitúan en 1421- y se generalizara desde los obradores de órganos a otras ramas o especialidades. En cambio, el vocablo *luthier* se empezó a utilizar también en el siglo XVII y designaba a aquellos maestros, constructores de instrumentos, cuya manera de proceder requería grandes dotes de conocimiento (empírico) del oficio y procedimientos artesanales que, normalmente estaban relacionados con los cordófonos frotados o violería². No obstante, muchos fabricantes de otras especialidades no iban a dejar pasar la utilización connotativa de la palabra *luthier* –cuya raíz proviene presumiblemente de *luth*, a saber, laúd- para impulsar sus negocios y darles a estos un toque más representativo, aunque solo fuera una estrategia publicitaria³.

Antes de adentrarnos en la fábrica de Adolphe Sax en el París decimonónico, también resulta oportuno recordar brevemente cómo eran y se organizaban los talleres de construcción de instrumentos de música en las centurias previas. Además, es interesante no perder de vista el procedimiento de la gestión de la transferencia o diseminación de la técnica e información relativa a la creación de los aerófonos o cordófonos frotados de aquel tiempo. Esos componentes intangibles y el celo sobre su materialización en un exquisito violín o una espléndida flauta de marfil, por ejemplo, iban más allá de los intereses del propio sujeto-autor. También y muy significativamente eran el objetivo de aquellos estamentos dirigentes que podían entrever un provecho o utilidad distintiva, económica o de apoyo institucional.

Si nos remontamos hasta los burgos de la baja Edad Media y el despegue de la burguesía de esa época, podríamos tomar como punto de partida el sistema de codificación que empleaban las corporaciones. Cómo ya hemos apuntado⁴, estos gremios eran portadores de saberes y procesos de fabricación que no compartían con el resto de la población. Aquel asociado que se atreviese a contravenir los estatutos –o ir por libre- se arriesgaba a ser castigado de diversas formas, la más habitual el embargo de bienes, aunque no se descartaba el destierro o la muerte en casos extremos⁵.

La construcción de utensilios de música en aquellos siglos era dependiente de otras ramas mayores fuera del ámbito artístico que, normalmente, tenían como conector el empleo de una misma materia prima o herramientas similares. Según apunta Jenkins⁶ sin referencia expresa, en el siglo XVII los fabricantes de flautas –y seguramente también los de oboes o chirimías- pertenecían al sector de los que hacían patas de sillas

¹ Vid., PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments de musique: les luthiers et le facture instrumentale: précis historique*. París, 1893, 1-6, probablemente bebiendo de BERNHARD, B.: "Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris", en *Bibliothèque de l'école des chartes*, tomo 3. París, 1841-42, 379-380.

² Vid., entre otras, NAVARRO, F. (Ed.): *Instrumentos musicales. El violín*. Barcelona, 2002, 40-42.

³ El pueblo natal del inventor del saxofón acordó en 1896 dar el nombre de su coterráneo a la calle donde este nació, así como coronar la entrada de la que fue su casa con la siguiente inscripción: "ADOLPHE SAX. Célèbre Luthier. 1814-1894 Dinant-Paris".

⁴ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 343-348.

⁵ Vid. BELTRAN, A.; CHAUVEAU, S. y GALVEZ-BEHAR, G.: *Des brevets et des marques: une histoire de la propriété industrielle*. París, 2001, 244-245.

⁶ Vid. JENKINS, D.: *Woodwind Instruments in France 1690-1750. Their Makers, Theoreticians and Music*, vol. 1. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 1973, 3-4.

(carpinteros)⁷; los creadores de instrumentos de arco estaban asociados con los que fabricaban tableros y piezas de ajedrez. En lo que concierne a los creadores de trompetas de París, se conoce que en 1297 estaban regidos por los estatutos de los *forcetiers* o trabajadores del alambre. Cuando menos, este tipo de actividad productiva tan ‘especial’ era propia de pequeños artesanos que solían trabajar solos o con muy pocos ayudantes. La transmisión de aquellos conocimientos creativos tenía claramente una base experimental y empírica. Apenas han llegado documentos escritos de la organización del trabajo en esos talleres –a excepción de lo que concierne a la fabricación del órgano, que requería un tratamiento especial⁸- en los que, presumiblemente, algún ebanista o carpintero elaboraría de vez en cuando pífanos de madera o, quizá, mástiles o cajas de resonancia para cordófonos punteados o frotados. Ya se ha comentado que el Renacimiento fue testigo de un aumento muy significativo en la creación de instrumentos de música⁹, pero el oficio seguía estando cerrado y codificado. El acceso era muy complejo y sufrido, y tras largos años como aprendiz en el taller de un propietario déspota¹⁰, algunos –muy pocos- conseguían su propia ‘independencia’. Esta conducta profesional continuó mayormente constante durante todo el Antiguo Régimen.

Uno de los primeros edictos franceses que concernían exclusivamente a los creadores de herramientas de música fue autorizado por Enrique IV antes de que el siglo XVII despuntara (1599)¹¹. El monarca que comenzaría la línea borbónica en el país galo negoció con estos obradores una especie de arbitraje (*Lettres de création du métier de faiseur d'instrumens [sic] de musique en maîtrise et de leurs privilèges et statuts*)¹². A cambio de réditos económicos –impuestos- y un presumible apoyo institucional por el otro lado, estos obradores –que ya tenían entidad para constituirse independientemente- iban a disfrutar legítimamente de unas franquicias y concesiones especiales a partir de ese momento. Entre los puntos más interesantes de esa normativa, resaltaríamos el blindaje sobre el oficio que hacía prácticamente imposible que, sin el beneplácito de los fundadores, cualquier otro interesado pudiera fabricar o vender instrumentos de música. Además y por si no quedaba clara la impermeabilidad del sistema, era requisito *sine qua non* que se acreditara que el periodo de formación se había hecho en el mismo París. De otra parte, también resulta llamativo resaltar que la fase de aprendizaje mínima era de 6 años –aunque muy posiblemente se dilataría más a juicio del jefe- no en cualquier taller, sino en las manufacturas de los propios miembros directivos además. La resolución de todas esas trabas y demás gravámenes económicos obligatorios con otros organismos tampoco era una garantía para poder independizarse y formar un negocio propio. Los siguientes escollos consistían –si aun quedaba dinero para satisfacer el *droit d'ouverture*

⁷ Vid. LESURE, F.: “La facture instrumentale à Paris au seizième siècle”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 7 (1954), 11-12.

⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 163-172 y GÉTREAU, F.: “Entre l’oral et l’écrit: pratique, transmission et théorie du métier de facteur d’instruments de musique”. *Ethnologie Française*, vol. 26, nº 3 (1996), 508-509.

⁹ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 344-346.

¹⁰ Aunque ya la hemos apuntado en el apartado anterior para apoyar una reflexión parecida –vid. El violín rojo (*The red violin*). GIRARD, J. (Dir.); Fichman, N. (prod.); McKellar, D. y Guirard, F. (guion). Canadá, 1998, 124 min: son. col.-, esta película merece volver a ser citada por lo acertadamente que a veces el cine nos ofrece una representación de lo que pudieron ser aquellos comienzos.

¹¹ Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, 1949, 168-171.

¹² Que sepamos, el primero en advertir este documento fue el conde melómano que solemos citar –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, vol. 1. París, 1861, 113-118-, si bien, de una forma más bien somera.

de boutique y los honorarios de los que habían sido los enseñantes- en un complejo ascenso –desde guardia (*garde*) hasta decano (*doyen*), pasando por *syndic*, *juré* y *juré-comptable*- dentro de la maestría a la que era imperativo afiliarse. Para mayor frustración de aquellos que competían sin ventajas por hacerse un hueco, existían atajos y excepciones dependiendo del bolsillo o de la cuna del interesado¹³. Además y primando la endogamia¹⁴, si se era familia o se tenía la ‘suerte’ de emparentar con la hija de algún maestro, los obstáculos se reducirían sustancialmente.

La situación estaba tan generalizada –sectorial y geográficamente hablando- que los músicos ‘profesionales’ estaban asimismo codificados y debían obediencia al jefe de esa corporación, la de los ministriles (*ménétriers*). Este sujeto atendía a la voz de “Roi et Maître de tous les Maîtres Joueurs d’Instruments et Maîtres à danser par tout le royaume de France” y tenía el derecho y poder para nombrar “en chaque ville” a un representante (*lieutenants*) para hacer su función y representar el poder central¹⁵.

Centrándonos en los constructores, la situación no iba a cambiar mucho en pleno Barroco e incluso empeoraría más a partir del ‘paternal’ sistema legislativo y propagandístico por el que se iba a gobernar el reino. Ya hemos comentado en el capítulo precedente que el Colbertismo fue una doctrina política y económica que dotaba a la autoridad estatal de un poder supremo sobre la mayor parte de las actividades productivas del país¹⁶. Los soberanos no olvidaron el ejercicio de monopolios y privilegios a voluntad que no eran sino el dirigismo de una política de Estado muy concreta, haciendo revertir –por supuesto- cuantiosos beneficios sobre la propia casa real. Mediante una *lettre patente* fechada el 28 junio 1669, el ministro de Luis XIV concedió a Pierre Perrin un monopolio *pour établir [sic], par tout le Royaume, des Académies d’Opéra, ou représentations en musique en Langue française* que tres años más tarde –originalmente iba a durar 12- pasó a Jean-Baptiste Lully. Este compositor, que ya dirigía los pujantes *Les Petits Violons du Roy* desde 1655 recibió el poder de gestionar y producir ópera en el reino de Francia a perpetuidad con unas condiciones inmejorables¹⁷. Además, esa monarquía fue la primera en el Hexágono que prestó atención y de una forma significativa a la música militar. Aunque menos ‘sofisticada’ que el teatro cantado y las orquestas, las formaciones castrenses eran el medio que tenía el regente para lograr lo que hoy llamamos hilo musical para sus fiestas al aire libre (los jardines de Versalles, por ejemplo), revistas y ágapes. Es más, la primera composición de este tipo –marcha militar- se debe al propio Lully y se

¹³ Vid. *Guide des corps des marchands et des communautés des arts et métiers tant de la ville & fauxbourgs de Paris, que du Royaume*. París, 1766, 247-248.

¹⁴ Una autora americana –vid. GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900*. Londres, 1993, 56-60- interrelaciona muy bien algunas familias de constructores de aerófonos de madera.

¹⁵ Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d’instruments*, op. cit., 68-72.

Aunque pueda parecer al revés en una primera aproximación, parece demostrado que los problemas de los músicos con la todopoderosa corporación de los *ménétriers* fueron más graves en el Antiguo Régimen que los de los constructores de instrumentos con su correspondiente gremio. Prueba de ello es que el autor de la citada referencia dedica más de 160 páginas a los primeros –incluyendo la Edad Media-, mientras que a los segundos no les da siquiera 40.

¹⁶ Vid. capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 346-347.

¹⁷ Vid. LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d’instruments*, op. cit., 90-100; DEPAMBOURTARRIDE, L.: “La création de l’Académie royale de Musique. Théorie et pratique de l’absolutisme français”, en [DUFOUR, H. Y FAUQUET, J-M. (Dirs.)] *La musique et le pouvoir*. París, 1987, 33-35 y TERRIER, A.: *L’orchestre de l’Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*. París, 2003, 11-22.

remonta a 1658 (*Première marche des mousquetaires pour hautbois et tambours*)¹⁸.

Aquella indiscriminada batería legal y otros tantos recursos institucionales fueron los procedimientos que la corona borbónica utilizaba para aumentar su autoridad. De otra forma, también eran las vías para presionar y contrarrestar a los gremios que gracias al mercadeo de bienes y servicios habían conseguido un significativo peso político y económico. Sin embargo, el Rey Sol y Colbert siguieron dejando relativamente libre al gremio artístico en cuestión según la *Confirmation des statuts des maistres [sic] faiseurs d'instrumens [sic] de musique* que recogió Pierre¹⁹. El monarca y el alto funcionario firmaron en 1680 una especie de revalidación por la que este colectivo seguiría disfrutando de las ventajas organizativas y estructurales que Enrique IV les había proporcionado hacía más de 80 años. Parece evidente que los constructores de instrumentos tomaron la iniciativa de querer corroborar aquel lejano acuerdo para que su feudo comercial y su estructura interna tuvieran el menor cuestionamiento. Sin embargo y a partir de la propia iniciativa, se podría inferir que hubo quejas o problemas en el seno del colectivo y que no todo el mundo estaba de acuerdo con aquellas magníficas prebendas de las que seguramente solo disfrutaba una pequeña cúpula.

Los fabricantes que habían conseguido ‘escapar’ de ese círculo viciado, ya sea comprando parte de su libertad para ejercer, o disfrazando su negocio de otra manera, fueron elevando más su malestar a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Los ilustrados del *Settecento* se sumaron a las protestas en contra de esas políticas económicas tan deterministas y las corporaciones –que, aun divididas, seguían teniendo bastante peso– continuaron siendo objeto de crítica. Se empezó a respirar un credo liberal –auspiciado entre otros por Diderot y d’Alembert– que criticaba los privilegios exclusivos y otros monopolios, sobre todo en productos de primera necesidad. Con todo esto, se consiguió presionar a las autoridades centrales para que se crearan iniciativas de control o gestión que dirimieran estos aspectos tan sensibles. Una de las medidas de inspección lógicas se materializaría mediante controles tributarios. El Consejo de Estado ordenó varias medidas de este tipo que afectaron a los constructores de instrumentos de música. Pierre enumeró varios de estos registros, los más tempranos de 1744, incluido el examen de cuentas de Thomas Lot de 1770-71 –el afamado constructor de flautas– que, según Waterhouse, atesoraba una holgada posición económica y estuvo durante dos años en la cúspide de aquella corporación²⁰. Como podremos adivinar, las medidas del erario fueron a todas luces ineficaces, en parte porque se podía maquillar mucha información y el sistema era arbitrario y existían tantas excepciones que la tarea era muy complicada. Otros intentos significativos de intermediación fueron la creación del *Bureau de Commerce* en 1722 o un poco más adelante en el tiempo (1762) la redacción del texto fundador *concernant les privilèges en faire de commerce* que pretendía poner límites a los privilegios que habían llegado en algunos casos a ser vitalicios o hereditarios. De todas formas, aquella burocracia era demasiado complicada para los pequeños emprendedores y hombres de oficios corrientes que tenían que atravesar una maraña administrativa que al final les acaba desanimando y les empujaba a vivir al margen de ella. Solamente aquellos que

¹⁸ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 188-190.

¹⁹ Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 15-18.

²⁰ Vid. Ibid., 29-30 y WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 241-242.

Para conocer la lista de aquellos *jurors* o mandamases –por cierto, bicéfala– y que se renovaba bianualmente, vid. HUNT, J-N. “Jurors of the Guild of Musical Instrument Makers of Paris”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 51 (1998), 112-113.

gozaban de una posición elevada como la de Lot y que además eran protegidos y clientes de aristócratas, nobles o incluso Reyes –caso de Sébastien Érard y Luis XVI²¹–, podían disfrutar de aquel sistema tan estanco.

El siglo XVIII parece ser un laboratorio de ensayos²² sobre el asunto de la propiedad intelectual que no solo afectaba a los componentes intangibles que orbitaban la construcción de aerófonos o cordófonos, sino también a la organización comercial subsecuente de estos. En cualquier caso, a finales de esa centuria se supone que aquellos estatutos tan añosos saltaron por los aires y también se acabó con los privilegios para crear una sociedad en la que la igualdad entre los ciudadanos fuera efectiva. No obstante, no está de más añadir que la Revolución francesa puede y debe observarse como un recambio en esas élites: del control de la aristocracia y el alto clero se pasó al poder de la burguesía capitalista, que procedía en parte de casos de artesanos enriquecidos, aquellos que tenían esos reglamentos tan privativos y que pasarían a transformarse en la ‘clase media’. En otras palabras, el nuevo Régimen formalizó políticamente una realidad económica y social ya existente, la que terminó haciendo que se hubiera quedado obsoleto el modelo de poder político feudal. Por este lado, el cambio social y económico fue anterior a la Revolución, o sea, al cambio político. Sin embargo, ya se ha expuesto en el capítulo anterior –y los próximos párrafos también lo corroborarán– que parte de ese carácter ‘tradicional’ y opaco del sector de los constructores de utensilios de música seguía presente en pleno *Ottocento*.

No obstante y como todos conocemos, la entrada de Francia en la sociedad industrial es un tema complejo. Esa reestructuración fue posible debido a las grandes y a veces caóticas transformaciones que tuvo que ‘absorber’ el tapiz de un Hexágono todavía netamente agrícola. Sin duda, la superpoblación campesina condicionó ese arranque fabril y el éxodo rural a las ciudades no fue significativo si lo comparamos con el británico²³.

Desde comienzo de siglo y más exactamente desde que cesaron las guerras napoleónicas, el crecimiento económico galo fue más o menos constante, especialmente en lo que se refiere a la pequeña industria. Este desarrollo tuvo una perturbación de tinte social a finales de los años 20 de ese siglo que culminó con la Revolución de 1830. Sin

²¹ Como ya hemos apuntado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 82-84 y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 385-386–, Sébastien (1752-1831), su hermano Jean-Baptiste (1745-1831) y su sobrino Pierre (1794-1855) fueron una de las más afamadas firmas constructoras de instrumentos –sobre todo arpas y pianos– de finales del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX. De origen francés y protegidos de la aristocracia –por ej., por la Duquesa de Villeroy– y monarquías pre-revolucionarias como la que acabamos de señalar, la familia Érard tuvo que exiliarse en un primer momento a Londres por temor a las represalias derivadas de su asociación con los dignatarios del Antiguo Régimen. Sin embargo y tras los momentos de mayor tensión, siguió teniendo como clientes a las más altas figuras políticas de la época, como por ejemplo María Antonieta, Napoleón o Jorge IV. El cénit de su prestigio fue en la Exposición de París (1855), donde la firma consiguió una medalla de oro en la vasta categoría pianística. A partir de ahí les sobrevino el declive derivado de la competencia –estadounidense principalmente– y su conservadurismo. Vid. DOLGE, A.: *Pianos and their makers*. Toronto/Londres, 1972, 252-253; SIEPMANN, J.: *El piano*. Barcelona, 2003, 38-39 y REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, 2002, 94. Para redondear aun más su influencia y boato, Érard –entendemos, Pierre– fue profesor de piano y arpa además en el Conservatorio. Vid. *Almanach royal et national*. París, 1844, 804.

²² Vid. POLLARD, S.: *La conquista pacífica*. Zaragoza, 1991, 84-86. Según este autor, Francia registró unos 300 nuevos conjuntos de reglas entre 1715 y 1789.

²³ Vid. BALDÓ, M.: *La Revolución Industrial*. Madrid, 1993, 22-25 y BERG, M.: *La era de las manufacturas*. Barcelona, 1987, 32-35 y 53-56.

embargo y desde un punto de vista práctico, esa alteración no afectó a la regularidad de aquel despegue efectivo después de la crisis más aguda de 1848²⁴.

Si vamos por partes y contextualizamos un poco más aquel escenario, podríamos decir que, si bien después de Napoleón la situación económica estaba completamente desorganizada, se consiguieron pasos decisivos en los años anteriores. Entre los más representativos, citaríamos el haber tumbado los privilegios feudales, conseguir el principio de la libertad de trabajo (1789 y 1791), suprimir las corporaciones (decreto d'Allarde) y aduanas interiores, etc. Los primeros síntomas hacia una industria moderna se empezaron a sentir en un ambiente proteccionista donde se intentaba estimular a la industria pesada y el dominio textil disfrutó de la ausencia de competencia inglesa, lo cual hizo que la gala pudiese desarrollarse más libre, amplia y eficazmente. En lo referente a los instrumentos de música, es significativo el 'blindaje' que el gobierno francés mantuvo durante mucho tiempo –leyes del 9 de octubre de 1793 y del 10 de brumario del año V- para preservar unos derechos de aduana sobre la importación de sectores que adivinó claves como fueron los órganos y, especialmente, los pianos. No solo estamos hablando de la prohibición a los productos británicos en los primeros años del siglo XIX o del bloqueo continental que ordenó el Emperador en 1806, sino de la normativa reguladora de los aranceles a partir de la Restauración que siguió manteniendo esa impermeabilidad y prohibiciones de ciertas manufacturas, aun para uso privado. Un órgano extranjero para vender en Francia pagaba un 20% *ad valorem* en la aduana y el precio de los pianos subía un significativo 30%²⁵, mientras que las otras herramientas de música solo se dejaban un 10%. Estas referencias que evidentemente no solo están expresadas en los textos legales de la época; se pueden encontrar también en aquellas guías de viaje que avisaban a los turistas de este tipo de prebendas en el caso de que su intención fuera no solo el placer de viajar a Francia, sino la de comerciar en ella. Por ejemplo, si tomamos la agenda de Galignani de 1839, el piano de 1.000fr se encarecería unos 300fr (12£) más; siendo 400fr (16£) si el ejemplar era de cola (*grand*) con un valor declarado de 1500fr²⁶. Este brete a los productos anglosajones resultó, como decíamos, favorable para el desarrollo de la factura pianística en territorio galo. La situación se mantuvo así hasta la política de libre-cambio con Inglaterra de 1860 que apadrinó Napoleón III y que se conoce con el nombre de *coup d'État douanier* –a la que volveremos más adelante-, haciendo que suavicen bastante estos gravámenes²⁷.

En lo referente a la elaboración de los instrumentos en esos primeros años, conseguimos identificar diversas ramas de la actividad constructiva musical que, para poder trabajar con comodidad y por sus peculiares características, merecen ser diferenciadas. Por un lado, es conveniente señalar a los pianos y otros utensilios de tecla, a los *luthiers* (o maestros de la cuerda y el arco), a los creadores de viento madera, de

²⁴ Vid., entre otras fuentes que analizan la proto-industrialización general en Francia, LANDES, D-S. et al.: *La revolución industrial*. Barcelona, 1988, 107-118 y PIERENKEMPER, T.: *La industrialización en el siglo XIX*. Madrid, 2001, 57-82.

²⁵ Ya se ha comentado en otra parte de nuestra investigación –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 82-83-, pero no está demás recordar que fue debido a ese bloqueo y la prolongación de ciertas condiciones que gravaban fuertemente los teclados ingleses que Sébastien Érard consiguió 'despegar' y ponerse en cabeza en la fabricación de pianos y arpas franceses.

²⁶ Vid. *Galignani's new Paris guide*. París, 1839, 32-41. La imposición en sentido contrario, es decir, de Francia a Gran Bretaña, no era tan exagerada, aunque desde luego el porcentaje del 20% –que se aplicaba a todas las especies de instrumentales-, tampoco era baladí.

²⁷ Concretamente y a partir del 1 de enero de 1861, cualquier instrumento de música –incluidos pianos y órganos- se dejaba tan solo un 10% en la aduana. Vid. *Galignani's*, op. cit., 1868, 23-24.

viento en metal –entre los que incluiremos a los de percusión y próximamente al saxofón²⁸- y a los fabricantes de órganos.

En verdad, fueron los *luthiers* y los fabricantes de pianos las especialidades que gozaron de mayor preponderancia en el panorama inicial del *Ottocento*. Si tomamos como referencia uno de los almanaques de comercio de esa época (1806), detectamos 65 firmas que se dedicaron a la factura instrumental. De ellas, 23 eran *luthiers* y 18 pianos²⁹, lo cual nos indica que la elaboración artesanal propia de los instrumentos de arco seguía teniendo mucha importancia y que estaba asociada a clientes con relativo peso adquisitivo³⁰. El piano representaba una industria naciente y con mayor proyección, propia del gusto musical de esa época y el de las gentes que empezaban a tener dinero. Sin embargo, el precio de este último instrumento todavía era caro para la gran mayoría, el cual podemos tasar en unos 1.000fr o más, dependiendo de la calidad y dimensiones³¹. Si nos asomamos a los instrumentos de viento, que son los que más nos interesan, y bebemos de las fuentes de la feria de 1827, un fagot de Adler no bajaba de 400fr³². Las flautas traveseras de Clair Godfroy *ainé* en aquel último año estaban en la franja de 155-400fr dependiendo del número de llaves –de 4 a 9- y el tipo de madera (ébano, por ejemplo). Sus clarinetes de 13 extensiones digitales iban de los 180fr a 500fr, aunque también tenía un modelo de rango inferior (*systeme simple de 6 clefs*) por 50-60fr³³.

No obstante y en torno a esos años finales de la década de los 20, sabemos que la Ópera se abastecía de instrumentos profesionales comprando oboes a 200fr, cornos ingleses a 180fr, clarinetes a 280fr y flautas de 14 llaves a 150fr. Fuera de la institución teatral gala y si quisiéramos comprarnos instrumentos de máxima calidad, habría que sumar varias decenas de francos más al precio de esas herramientas de música³⁴. Desplazándonos a la segunda ciudad más importante de Francia (Lyon), encontraríamos ejemplares un poco más baratos. El trabajo de Péronnet nos ofrece las tarifas de un obrador de esa zona que vendía “instrumentos militares”, a saber, clarinetes de 6 llaves por 35fr, fagotes también de media docena de extensiones digitales por 120fr, trompas (*cor d’harmonie*) con sus tonillos a 115fr –o de una versión mejorada a 150fr-, trombones

²⁸ Aunque ya lo hemos apuntado también –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 57-58 y DIAGO, J.-M.: “Viento madera o metal: *that’s the question...* o no”. *Mina III*, s.v., nº 13 [diciembre] (2015), 31-32-, el material con el que se haya fabricado un instrumento de música no determina a efectos taxonómicos el grupo en el que se puede englobar; caso de la flauta travesera en los viento madera por ejemplo.

²⁹ Vid. *Almanach du commerce de Paris*. París, 1806, 153-154 y 183.

³⁰ Pese a que el precio de los instrumentos de arco de calidad es muy difícil de estimar y en el caso los productos de los antiguos maestros italianos estos se consideran como obras de arte, podríamos decir que un ejemplar de *luthier* parisino de aquella época podría estar más allá de los 400fr. Consultando las dos mejores referencias de la exposición de 1827, M. Thibout –que surtía a la Ópera- ofrecía especímenes entre los 250fr y 300fr, mientras que Willaume los dejaba en 200fr. No obstante y si se querían aun más baratos, se podían conseguir violines bastante válidos en la capital de Francia *chez* Clément o Laprévotte entre los 120fr y 200fr. Vid. HERICART-FERRAND [conde de Thury], L.-E.-F. y MIGNERON, P.-H.: *Rapport sur les produits de l’industrie française*. París, 1828, 398-399.

Destinado a otro segmento de mercado –aspecto al que volveremos pronto-, se encontraban cordófonos a niveles más bajos (30-40fr) provenientes de Mirecourt. Vid. BLANQUI, A.: *Historie de l’exposition des produits de l’industrie française en 1827*. París, 1827, 217.

³¹ Vid. HAINE, M.: “Les facteurs de pianos à Paris au XIX^e siècle. [Apport des sciences économiques et sociales à l’organologie]”. *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, s.v., nº 45 [abril] 1984, 5-6.

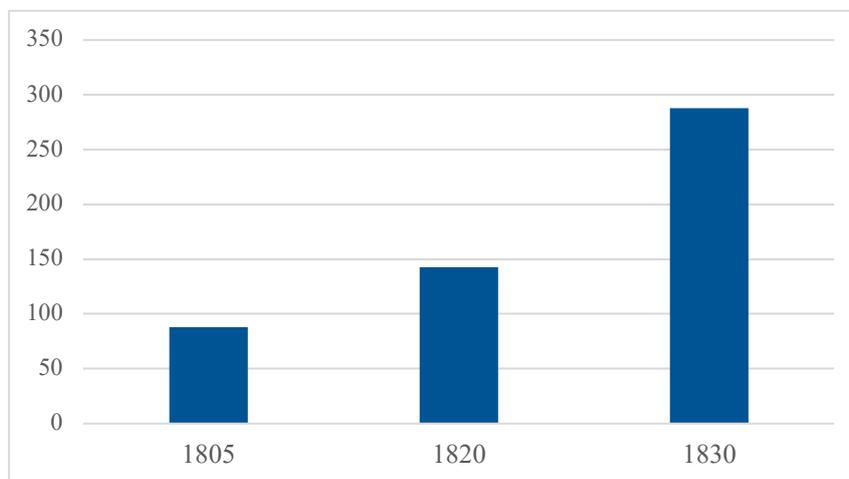
³² Vid. BLANQUI, A.: *Historie de l’exposition*, op. cit., 219.

³³ Vid. GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France*, op. cit., 90-92.

³⁴ Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 377-379.

por 60fr, oficleides o *basses d'harmonie* por 130fr, trompetas o bugles [sic] de 7 llaves a 75fr o con tonillos por 50fr³⁵.

FIGURA 192: Evolución creciente del número de empresas dedicadas a la fabricación de instrumentos de música en París (1805-1830).



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Almanach du Commerce de Paris*. [París], 1805, 58-59 y 97; y HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 50-53.

En todo caso y después de Napoleón, París siguió siendo el centro del país, la caja de resonancia de todo el Estado y motor de las exportaciones³⁶. Una de las ramas generales que despuntaron con gran fuerza en ese periodo fue la de los artículos de mobiliario, lo cual vino muy bien a otra clave de las instrumentales, la de los pianos, con la que existen lazos técnicos y procedimentales comunes³⁷. Evidentemente, nos estamos refiriendo al trabajo de la madera a partir de sierras mecánicas, tornos, fresadoras y, por supuesto, a la máquina de vapor que ponía en funcionamiento algunos de estos engranajes y máquinas³⁸. Debemos suponer que los talleres y ‘pequeñas’ industrias del instrumento de tecla fueron los primeros en recibir esos cruciales procesos de fabricación que les eran perfectamente aplicables para hacer de manera más rápida y mecanizada sus armazones, tapas, teclas, macillos, amén de otros de sus componentes. No obstante, en esa primera época las factorías al efecto aun no solían ser muy numerosas, aunque su volumen iba ir en crescendo de forma significativa a lo largo de unos bonancibles años venideros³⁹. Este hecho nos indica que la burguesía, principal cliente de este tipo de bienes de consumo,

³⁵ Vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d'Apollon. Les ensembles d'instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d'Apollon 1815-1870]*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012, 208. La misma página también apunta el valor de los “Instrumentos religiosos”, entre otros, un serpentón de tres llaves y embocadura de marfil por 95fr o su versión contrabajo en La^b y 8 extensiones por 160fr.

³⁶ Vid., entre otras, SEWELL, W-H.: *Trabajo y revolución en Francia (El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848)*. Madrid, 1992, 25-26.

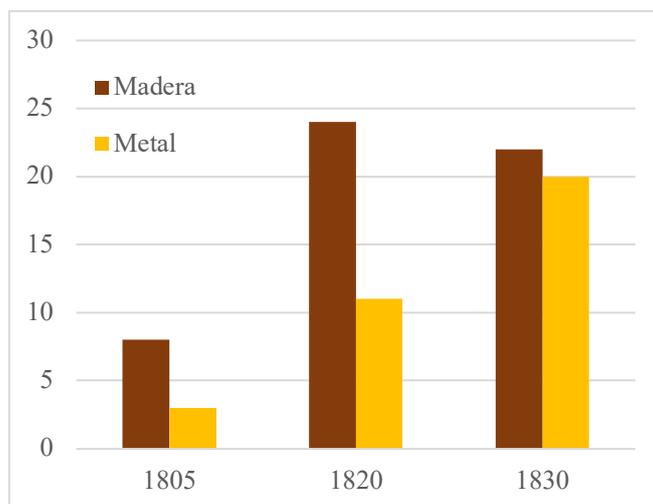
³⁷ Vid. HAINE, M.: “Les facteurs de pianos à Paris au XIX^e siècle”, op. cit., 3-4.

³⁸ La tecnología y su difusión por el Hexágono y el resto de Europa estaba siendo clave; recuérdese, por ejemplo, el manual (*Manuel du Tourneur*) de L-E. Bergeron que en 1816 ya iba por su segunda edición revisada, corregida y “considérablement augmentée” (tres tomos).

³⁹ Bebiendo del aristócrata melómano –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 560-561- y siendo cautelosos por ello, tan solo tres firmas ocupaban cada una más de 40 obreros en 1827 (Erard, 150; Pape, 75; Wetzels, 40). Sin embargo, serían 8 en 1834 (Erard, 170; Pleyel, 300; Pape, 150, Roller et Blanchet, 80, Herz, 70; Wetzels, 50; Boisselot, 50 y Bernardht, 40) y al menos 9 en 1839 (Bernardht, 76; Cluesman, 40; Erard, 362; Haltzembuhler, 45; Pape, 270; Pleyel, 395; Roger, 40; Souffletto, 57; Wetzels, 50).

estaba muy interesada en esta herramienta artística, no solo por razones meramente musicales⁴⁰.

FIGURA 193: Crecimiento de los negocios de aerófonos en madera y metal en París (1805-1830).



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 48-55⁴¹.

Centrándonos en la rama instrumental que más nos interesa, la de los vientos en metal, comprobamos igualmente una crecida al alza similar, aunque menor a la de los pianos, a lo largo de esos primeros 30 años del siglo XIX. Si hacemos unas catas en varios de los almanaques de comercio de esa etapa para saber cuántas firmas se dedicaban a la factura de instrumentos, encontramos 88 negocios registrados en 1805⁴², 143 en 1820 y

⁴⁰ Como ya hemos apuntado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 80-81-, Bartolomeo Cristofori (1655-1731) fue quien primero aplicó un armazón de clavicordio a una especie de macillos que impulsaban las cuerdas mediante teclas retirándose y dejándolas vibrar en libertad. Este instrumento estimuló la inventiva y mejora de músicos y constructores que buscaban evocar los contrastes en la intensidad, temática y agógica del juego orquestal. Se supone que la primera audición pública del piano en París fue en el *Concert Spirituel* de 1768 y, a partir de ahí, muchos constructores de clavecines se interesaron por ese nuevo advenedizo. La burguesía del siglo XIX lo apadrinó por varias razones, aunque destacaríamos dos fundamentales. La primera fue que no requiere grandes esfuerzos de aprendizaje a un nivel elemental o amateur; y, la segunda, no menos importante, es la del propio ornato personal como un objeto de mobiliario más que adornaba sus salones y visitas sociales. Vid. TORRES, J.; GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L.: *Música y sociedad*. Madrid, 1997, 228-229 y 247-248.

⁴¹ No obstante, tomando los datos de otra fuente –vid. *Almanach du Commerce de Paris*. París, 1829, 143-144-, volvemos a recordar que los números no son tan optimistas. El Bottin de 1829 nos dice que ese año París contaba con 21 fabricantes de instrumentos de madera y tan solo 12 de metal. Por tanto, podríamos convenir que la media sería de unos 15 o 16 negocios, mientras que en el resto de departamentos podría haber unos 3 o 4, probablemente de la zona oriental del territorio. La organóloga belga –vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 54- también estima que en torno a 1830 habría, sumando las ramas de los *luthiers*, viento-madera y órganos à cylindre –que vendrían a ser lo que hoy llamaríamos mecánicos, de cilindro o barbería- unas 100 empresas en las provincias, mientras que la capital contaría con 40. Asimismo, esta señora también asienta –sin especificar fuentes- que La Couture, una población perteneciente a la región de Normandía y departamento de Eure que utilizaremos comparativamente a menudo, empleaba al 40% de su población en la fabricación de maderas. El almanaque de ese año –vid. *Almanach Royal pour 1830*. París, 1830, 505-506- solo hace referencia al departamento, prefectura y subprefecturas, pero estimamos que es probable que esa localidad no superaba las 400 almas. Asimismo, en Mirecourt –hoy una villa (*commune*) y antaño un *arrondissement* y *chef-lieu* del departamento de Vosges-, más de la mitad de su población (2.000-3.000 personas) se dedicaba a la confección de instrumentos frotados que mayormente exportaban.

⁴² A modo de comparación, Lyon contaba alrededor de esas fechas (1808-1809) con 14 fabricantes entre todas las especialidades –17 más si sumamos los trabajadores por cuenta propia (5) y los fabricantes de

288 en 1830 (vid. Figura 192)⁴³. Es conveniente observar cómo las empresas de los pianos fueron doblando su número y representaban un sector con una proyección envidiable. De las 24 que había en 1805, pasaron a ser 39 en 1820 y 90 diez años después. Sin lugar a dudas, estas abrumadoras mayorías se debieron en parte a la ‘prohibición’ de importar productos ingleses –lo cual incluía pianos- a finales del siglo XVIII, al posterior bloqueo continental de Napoleón (1806) y, finalmente, a los calculados gravámenes sobre estos instrumentos a partir de la Restauración (1816)⁴⁴. Volviendo a los aerófonos, 3, 11 y 20 representan el número de manufacturas de instrumentos de latón que, como se puede observar, también aumentaban⁴⁵. No obstante, los de madera y su manufactura gozaban de más prestigio y nombre que sus hermanos de metal en esta primera época (8, 24 y 22) –vid. Figura 193-.

Es interesante señalar que, acorde a estos resultados, las patentes de invención de aquella época iban acompañando este crecimiento. Focalizándonos en los metales –la rama que más nos interesa-, tan solo se registraron dos patentes específicas durante primeros 20 años del siglo XIX, mientras que en la década de 1820-30 contamos 7 asientos, número que preludiaba un desarrollo espectacular en los decenios posteriores y del ya hemos dado parte en el anterior apartado, aunque posteriormente lo volveremos a retomar (vid. Figura 194)⁴⁶.

Justo en ese momento aparecía por primera vez y públicamente –Feria de la industria belga de 1830- Adolphe Sax como constructor de instrumentos de música. La joven promesa de 16 años propuso algunos clarinetes y flautas en marfil que, sin embargo, el catálogo oficial no recogió⁴⁷. Es de suponer que, dentro de los ejemplares que ofrecía su padre Charles-Joseph en esa ocasión, se encontraran algunos en los que el hijo había participado. Si retomamos brevemente el camino que le condujo a ese punto, conviene recordar que aquel que inventaría el saxofón unos años más tarde vivía desde 1815 en Bruselas. Apenas se sabe nada de cuáles fueron sus pasos iniciales en este oficio, pero prácticamente con toda seguridad vinieron de la mano de su ascendiente. Según apuntó Comettant, los primeros años de vida del inventor valón estuvieron colmados de

cuerdas (12)-, la mayoría *luthiers*, pero también fundidores de campanas (*fondeurs de cloches*) y, el que más, empleaba a dos obreros. WATEL, D.: “Luthiers et musiciens à Lyon en 1808-1809 d’après les recensements de population”. *Larigot*, s.v., n° 49 [febrero] (2012), 24 y 27.

⁴³ Como ya hemos dicho en la Introducción general, vamos a utilizar los datos de la Doctora Haine por la autoridad de su trabajo, lo cual no quita para tomarlos con cierto cuidado. Por ejemplo y en este caso, ella contabiliza los fabricantes de 1805 a partir del Almanaque Bottin de 1805, mientras que los de 1820 y 1830 bebe de otro tipo de fuentes, a saber, los *Annales de la musique ou Almanach musical pour l’an 1819 et 1820*, editado en París [1819-20] y cuyo autor fue un amateur llamado César Gardeton; y de un estudio actual de Adélaïde de Place (*La facture instrumentale*) perteneciente a una obra mayor (*La musique à Paris en 1830-1831*) publicada en París en 1983 y dirigida por François Lesure. Tomando como referencia los registros del Bottin de 1820 y 1829 –no hemos conseguido llegar al de 1830- las cifras son menos optimistas (126 y 196), habiendo contabilizado incluso los marchantes o simples vendedores y dando por válido que algunas firmas aparecen repetidas en varias categorías, por ejemplo, la de Sébastien Érard al que encontramos entre los *facteurs de pianos*, *facteurs de harpes* y *facteurs d’orgues et serinettes* [o pequeños organillos mecánicos]. Vid. *Almanach du Commerce de Paris*. París, 1820, 399-401 e id. (1829), 142-144.

⁴⁴ Aunque lo hemos apuntado hace poco, no es baladí recordar que estos últimos aranceles hacían que un piano inglés para ser vendido en Francia debía dejarse en la aduana el 30% de su valor, lo cual hacía que el producto se encareciera para los bolsillos franceses y mermara así su viabilidad comercial. De esta forma, los ejemplares nacionales de similares características y calidad, tenían una significativa ventaja.

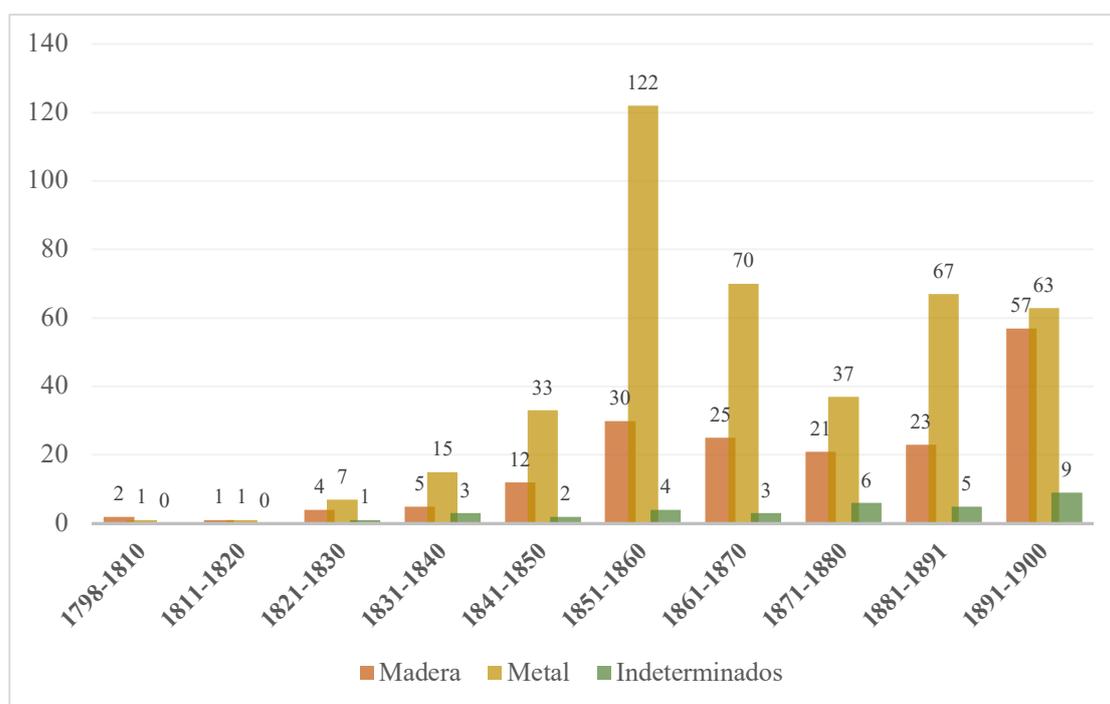
⁴⁵ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 48-55.

⁴⁶ Vid. *Ibid.*, 396.

⁴⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867)*, 207.

accidentes, entendemos porque el taller de su padre y el hogar familiar coincidían bajo el mismo techo⁴⁸. Otro de los *confrères* del belga (François-Joseph Fétis) abundaba en las buenas y tempranas aptitudes profesionales de su paisano al comentar que “[Adolphe] ya era un obrero hábil cuando otros empiezan su aprendizaje, pues a la edad de 12 años, sabía tornear las piezas de un clarinete, moldear las llaves, fundirlas, pulirlas y ajustarlas”⁴⁹.

FIGURA 194: Evolución del número de las patentes de invención y certificados de adición –los valores del gráfico representan esa suma⁵⁰- de los aerófonos durante el siglo XIX en Francia.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

También resultó importante, al menos en el comienzo de su formación, mencionar el entrenamiento propiamente musical (clarinete, solfeo, flauta, etc.). Este adiestramiento dio frutos tempranos en lo que se refiere a la destreza con el clarinete –Joseph Küffner⁵¹, impresionado, le dedicó un dúo en 1834-, que también resultaría una ventaja en lo que al conocimiento técnico y musical de este instrumento se refiere⁵². Ya hemos apuntado el

⁴⁸ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París, 1860, 33-54.

⁴⁹ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 7. París, 1867, 413.

⁵⁰ Como hemos dicho en el anterior capítulo, los constructores aprovechaban en no pocas ocasiones la baratura del registro de un certificado de adición (20fr) para proteger una mejora o avance que apenas tenía que ver con la patente matriz y de la que se supone era naciente. Teniendo en cuenta esta realidad, hemos preferido hacer el monto de las dos variables y así tener una idea más global de aquel crecimiento.

⁵¹ Joseph Küffner (*Kueffner*, Kuffener en español) (1776-1856) fue un compositor alemán que gozó de una relativa influencia en aquellos primeros años del Romanticismo. Aunque comenzó estudiando leyes, se pasó al poco tiempo a la música participando como violinista y *cornò di basseto* en la orquesta de cámara de su ciudad natal, Würzburg. Posteriormente, se convirtió en un afamado director de banda militar y creó varias partituras entre las cuales se cuentan 7 sinfonías y un parcialmente interesante repertorio camerístico. Vid. WESTON, P.: *More clarinet virtuosos of the past*. Suffolk, 1977, 149.

Una revista española de aquel momento –vid. *La Zarzuela*, 20 de octubre de 1856, 304- ofrecía una pequeña reducción a sus suscriptores al encargar varios dúos de este compositor.

⁵² No nos podemos detener en este detalle, pero la doble faceta de instrumentista y constructor no fue exclusiva del inventor de Dinant. Entre los ejecutantes y (más bien posteriormente) obradores de finales

episodio de 1830, pero fue cinco años más tarde, en la Exhibición nacional de Bruselas de 1835, cuando el de Dinant recibió un premio significativo –una Mención Honorable por un clarinete de boj perfeccionado de 24 llaves con el que él mismo dio una demostración o concierto⁵³. Pero, el hecho más importante hasta la fecha es el registro de su primera patente en 1838, para un nuevo sistema, precisamente de clarinete bajo (contrabajo y *bourdon*), que marcaría el comienzo de su carrera.

Acercándonos ya a la entrada de Adolphe Sax en París, es conveniente señalar que cerca del año 1835 existían en la capital francesa 313 negocios de música registrados, de los que 20 eran para la construcción de instrumentos en metal. Este número siguió creciendo y pasó a ser de 373 en 1847 contando con 38 –o 37- fabricantes del latón⁵⁴. Este aumento de los aerófonos se debía principalmente a tres razones. La primera es el potencial negocio de las bandas no solo militares –que eran la gran mayoría-, sino también civiles y que asomaban en el horizonte. Los metales iban a ver duplicado su número en estas formaciones y las proporciones entre madera y metal se estaban volcando. Aunque debemos tomar los datos con cautela porque no había nada estrictamente establecido, una banda de infantería estándar del ejército francés en 1825 contaba con 22 instrumentos de viento-madera, mientras que tan solo eran 8 de viento-metal⁵⁵. En la modélica formación de los *Guides* de 1852 los primeros se quedaron en 10 y los otros, entre los que incluimos los saxofones, ascendieron a 35⁵⁶. La segunda razón, ya explorada y apuntada en numerosas ocasiones, era la facilidad y baratura de fabricar en latón gracias a las nuevas técnicas de transformación de la metalurgia. La tercera, también fundamental, se debía a una única cuestión exclusivamente técnica: el descubrimiento y posterior uso generalizado de los pistones. Había llegado la *valve era* a Francia –iniciada en Alemania ca. 1814-1816- y con ella la carrera hacia invención, impulso y difusión de las válvulas en los instrumentos de metal. Gracias a estos dispositivos mecánicos se conseguían, entre otras mejoras, diligencia, facilidad y precisión en las alturas⁵⁷. Estos perfeccionamientos

del siglo XVIII y todo el siglo XIX, podríamos destacar a J-L. Tolou y V. Coche (flauta ambos), H. Brod (oboe), J-N. Savary (fagot), M-A. Raoux, J. Halary, J-Ch. Labbaye (trompa los tres), J-X. Lefèbre (clarinete), etc., alguno de los cuales ya ha salido en nuestro discurso en los capítulos precedentes.

⁵³ “Mencionaremos solamente un clarinete de 24 llaves, inventado y ejecutado por M. Sax hijo, joven hombre de apenas 19 años de edad, que debuta con esta bella obra en una carrera en la que promete seguir los pasos del padre”. Vid. FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS, [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l'Exposition des produits de l'industrie en 1835*. Bruselas, 1836, 172.

⁵⁴ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, cuadro nº 51 [sin paginar] y 817. Una de las ‘particularidades’ de esta recopilación es que computa los patronos de dos maneras, a saber, los individuos responsables de una sola industria y, en otra, los que están a la cabeza de dos (o más). Así, la encuesta nos pone el ejemplo de una misma persona que sea a la vez *tanneur* (curtidor) y *corroyeur* (‘adobador’ de pieles), pues cuentan diferente; por lo que nosotros podríamos traerlo a nuestro terreno y especular que Adolphe Sax rellenó dos pasquines, uno presentándose como constructor de viento-metal y otro de aerófonos de madera. De todas maneras, esas disonancias no son variantes significativas, aunque priorizaremos el número más elevado.

En otro orden de apuntes, no hemos conseguido la referencia del Bottin de 1835, pero dos años después, este estadista contabilizaba 21 firmas dedicadas a este tipo de instrumentos. Vid. *Almanach du Commerce de Paris*. París, 1837, 173. Tampoco tenemos su guía de 1847, pero haciendo uso de su competencia –vid. *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*. París, [ed. Firmin-Didot frères,] 1847, 472- nos encontramos con 32 negocios del metal, por lo que podemos dar por bastante fiable la recopilación del Gobierno.

⁵⁵ Vid. KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*. París, 1848, 188.

⁵⁶ Vid. NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889, 119-120.

⁵⁷ Como ya hemos comentado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 101-103-, antes del primer cuarto del siglo XIX, la mayoría de los aerófonos de latón solamente eran capaces de producir el sonido de la serie de las alturas del fenómeno físico-armónico. Algunas trompas naturales podían conseguir otras frecuencias introduciendo la mano dentro de su campana, lo cual era una técnica

no solo eran bienvenidos en las bandas, sino que también los compositores más influyentes de aquel tiempo (Spontini, Meyerbeer, Berlioz, Wagner...) les dieron (lógicamente) su aprobación.

4.2 Constitución de la sociedad y prisión de Melun.

Antes de que Adolphe Sax se domiciliara definitivamente en París, tenemos constancia de que estuvo en la capital de Francia en al menos dos ocasiones. La primera de ellas fue de visita a la Exposición de los productos de la Industria en 1839. El de Dinant no participó como concursante, pero entabló contactos y se dio a conocer dentro de ese marco⁵⁸. Entre los primeros personajes (estratégicos) que intentó atraer a su causa estaba Isaac-Franco Dacosta (1778-1866)⁵⁹, clarinete de la Academia Real de Música (la Ópera) y de otros tantos relevantes foros instrumentales. El gancho del inventor belga y el objeto con el que intentó obtener credibilidad fue su recién patentado (1838) clarinete bajo que tan buenos resultados le había proporcionado en Bruselas⁶⁰.

El segundo emplazamiento del inventor del saxofón en la capital del Sena fue pocos meses antes de su asentamiento definitivo. Concretamente en la primavera de 1842, el propio Berlioz le concedió audiencia en el Conservatorio y le dedicó varios párrafos en el *Journal des Débats* del 12 de junio de 1842 como ya hemos apuntado⁶¹. Además del bibliotecario de aquella institución de enseñanza musical, es muy probable que el de Wallonia visitara a otros compositores y músicos⁶². El anuario de 1846⁶³, la prensa⁶⁴ y, más precisamente, Comettant⁶⁵ aseguraron que François-Antoine Habeneck hizo de introductor al belga (*chaleureux protecteur de l'ingénieur artiste-facteur*) para que sus instrumentos se escucharan en presencia de importantes personalidades, citando a Auber,

bastante complicada y no demasiado segura respecto al timbre y afinación. Otros tipos de instrumentos con embocadura de copa vestían llaves a lo largo de su cuerpo para que les proporcionaran alturas semi-fiables, p. ej. la trompeta de llaves, el serpentón, el *keyed bugle*, el oficleide, etc. También era posible hacer *bending*, es decir, ‘doblar’ los sonidos para conseguir otras alturas. En cualquier caso, estas soluciones y procedimientos no eran satisfactorios.

⁵⁸ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Affaire Sax. Journaux. Rapport de la Comm.”, 17. Esta fuente también está reproducida la prensa de la época (vid. *RGMP*, 6 de diciembre de 1846, 283-285 e id., 13 de diciembre de 1846, 293-295) y se trata de la réplica del valón a unas supuestas declaraciones que el director prusiano Wieprecht hizo en un diario de Berlín.

⁵⁹ Dacosta había asimismo perfeccionado un modelo (*ca.* 1832-1838) en colaboración con Louis-Auguste Buffet, otro relevante obrador de aerófonos que ya conocemos. Vid. WESTON, P.: *More clarinet virtuosi of the past*. Londres, 1977, 78-81 y RICE, A.: *From the Clarinet D’Amour to the Contra Bass. A History of Large Size Clarinets, 1740-1860*. Oxford, 2009, 287-289.

⁶⁰ Anteriormente y también en la capital de Bélgica, el prometedor clarinetista Adolphe Sax había conseguido pertenecer a las dos formaciones musicales más en boga, a saber, la *Société Philharmonique* y la *Société Royal de la Grande Harmonie*. Además, desbancó en singular ‘desafío’ musical a Georges-Chrétien Bachmann, músico de la orquesta de la corte, de la banda real y profesor del Conservatorio de Bruselas. Vid. *Annuaire dramatique [belga] pour 1846*. Bruselas, 1846, 157-158. Recuérdese –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 445-446– que Bachmann era también constructor –no solo de maderas, sino también de interesantes latones– y su temprana muerte privó a los belgas de contar un exponente que creemos hubiera sido muy fuerte.

⁶¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 160-161.

⁶² En uno de sus catálogos de venta que podemos fechar en 1848, Adolphe Sax incluía fragmentos de cartas que varios artistas le remitieron en 1842 y 1843, como Adolphe Adam, Berlioz, Carafa y Halevy. Vid. *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d’instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10*. [París], s.d. [1848], 2.

⁶³ Vid. *Annuaire dramatique pour 1846*. Bruselas, 1846, 162.

⁶⁴ Vid. *RGMP*, 12 de junio de 1842, 245.

⁶⁵ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 13-14.

Halévy, Édouard Monnais, Dorus y otros sin especificar quiénes. Tampoco el número 24 de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* los identifica, apuntando solamente al recién estrenado director del centro [Daniel-Françoise-Esprit Auber], aunque sí se puntualiza que se presentó a la cita con su nuevo clarinete bajo “y el nuevo oficleide del que es autor”, es decir, el saxofón.

De aquellas cuatro personas identificadas, ya conocemos de sobra a las dos primeras, por lo que merece la pena detenernos brevemente la tercera y la cuarta. En realidad, Désiré-Guillaume-Édouard Monnais (1798-1868) ya ha sido citado en nuestra investigación varias veces. Sin llamar demasiado la atención, este funcionario, intelectual y autor dramático tuvo una tremenda influencia en las decisiones administrativas que favorecerían –y de forma muy determinante- al inventor dinantés. Aunque abogado de formación, fue músico amateur de violín y dedicó su carrera a gestionar los teatros franceses más importantes. Su escalada empezó en 1836 cuando consiguió un puesto en el Ministerio del Interior, para al poco tiempo ser comisario de los teatros líricos de París y, en 1839, ya co-dirigía la Ópera con Henri Duponchel hasta 1847. Además, fue uno de los consejeros del comité de enseñanza del Conservatorio y un colaborador y crítico asiduo de la *RGMP* que escribía con el pseudónimo de Paul Smith⁶⁶.

Nos interesa poner el foco en el último, el flautista Louis Dorus⁶⁷, ya que con él podríamos enlazar la trayectoria empresarial de Adolphe Sax. Según Haine –y citando a Fétis⁶⁸-, este flautista prestó el primer dinero al de Dinant para que alquilara un inmueble en la rue Neuve-Saint-Georges nº 10 y lo constituyera como fábrica de instrumentos⁶⁹. Sin embargo, hemos cotejado esa referencia y no hay rastro de ese dato. Es más, creemos que la musicóloga se equivocó de página y cuando el director del Conservatorio de Bruselas comentaba ese momento (dos páginas más adelante) solo recogió que alguien –sin especificar su nombre- fue a ver al inventor al cuchitril (*réduit*) donde se alojaba- y le

⁶⁶ Vid., entre otras referencias, POINSOT, E-A.: *Dictionnaire des pseudonymes*. Ginebra, 1971, 408.

⁶⁷ Vincent-Joseph Steenkiste, alias Louis Dorus (1813-1896), fue un importante flautista que se graduó en el Conservatorio en 1828 con un primer premio en la clase de Joseph Guillou. Posteriormente consiguió ser el solista de la Orquesta de las Variedades (1828-30) y después de la Ópera (1835-66), participando también en la *Société des Concerts du Conservatoire*. Asimismo, se le recuerda como uno de los primeros en adoptar la flauta Boehm desde el principio y escribir un manual para este modelo, aunque la segunda versión del inventor muniqués (1847) debió decepcionarle. Logró ser profesor del centro en el que había estudiado (1860-68) y, entre sus otros méritos, también le condecoraron con la orden de la Ld'H. Vid., entre otras, <http://www.flutehistory.com/Players/Louis_Dorus/index.php3> (con acceso el 18 de abril de 2018); <<http://hector.ucdavis.edu/Sdc/MainRoll/D.htm>> (con acceso el 23 de febrero de 2010); FITZGIBBON, H-M.: *The Story of the Flute. Illustrated Edition*. Teddington, 2009, 202-205; POWELL, A.: *The flute*. New Haven/Londres, 170-171 y 221; y Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 116-117 y 124.

⁶⁸ “F.J. Fétis, *Biographie universelle... op. cit.*, [tomo 7,] p. 413.”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 57.

⁶⁹ No hemos conseguido averiguar de dónde provendría el dinero que supuestamente invirtió en negocios como el de Adolphe Sax, pero es muy posible que lo heredara. Si seguimos el rastro de su famosa hermana mayor, Madame Dorus-Gras, quien tuvo mayor proyección gracias a su brillante carrera de cantante con papeles como Isabelle en *Robert le Diable* o Mathilde de *Guillermo Tell*, sabemos que el padre era el director de la orquesta del teatro de su villa natal, Valenciennes, una población francesa fronteriza con Bélgica. Vid. FÉTIS, F-J.: *Biographie universelle des musiciens*, op. cit., tomo 4, 84. La señorita Julie-Aimée, que es así como se llamaba originalmente, se adjuntó el apellido Gras en 1833 al casarse con el primer violín de la Ópera, Victor Gras. Curiosamente, Dorus es el nombre de familia de su madre, y fue el pseudónimo que los dos hermanos escogieron para sus respectivas carreras, lo cual puede ser un indicio de a quién le estaban agradecidos por ese legado económico.

prestó 4.000fr, consiguiendo posteriormente otros 8.000fr más⁷⁰. La referencia (no demasiado fiable) de Comettant sí que nombra a un tal “M.[onsieur] D...” [sic]⁷¹, que coincidiría con el apellido del flautista, pero que no aparece en un documento oficial importante que ahora analizaremos. También, otro de los aliados del valón⁷², apuntó que Dorus y otro artista –Maunder- fueron sus primeros *associés*. En cualquier caso, el punto de apoyo fiable es la prensa, precisamente la del 30 de octubre de 1842 que confirmaba que *Monsieur Sax, célèbre facteur d’instruments à vent*, se iba a instalar definitivamente en el epicentro cultural del mundo⁷³.

Antes de continuar, es conveniente esclarecer brevemente qué características y propiedades básicas tenía la legislación empresarial sobre la que el inventor del saxofón iba a edificar su industria. En este sentido, nos interesa remontarnos de nuevo hasta el marco pre-revolucionario para contextualizarla mejor y señalar una normativa precursora que influyó fuertemente en la que iba a vigente durante todo el siglo XIX. Jean-Baptiste Colbert sacó adelante varios estatutos fundamentales, como el Civil (1667), el Criminal (1670), el de Aguas y bosques (1669), el Marítimo (1681) y, el que más nos interesa a nosotros, el de Comercio –apodado el “Código (Jaques) Savary”- en 1673. El preámbulo de esta codificación se menciona que “el comercio es la fuente de la abundancia pública y la riqueza de los particulares”, pero resulta más interesante identificar el objetivo teórico del proyecto. Ese propósito oficial no era otro que el de unificar y simplificar la carta mercantil para volver a dar a los negociantes esa libertad y eficacia tan ansiada y valiosa. Sin embargo, como ya hemos comentado, la alargada sombra del absolutismo, así como la concesión de privilegios por encima de la ley común, hicieron que esta última fuera inane para la mayoría de emprendedores. Salvo un conato de reforma relativamente importante –el proyecto Miromesnil de 1782-, este precepto paternalista se extendió hasta el final del Antiguo Régimen. En 1801, ya dentro de otro ambiente político, se retomó seriamente su reconversión y adaptación a los nuevos tiempos. Con presiones e impacencias de Napoleón –quiebras de los proveedores del Ejército y riesgo de carencia monetaria del ‘nuevo’ Banco de Francia-, la normativa más importante que haría de cúpula del sistema empresarial, el nuevo Código de comercio, vio la luz el 10 de septiembre de 1807⁷⁴. Ese reglamento contenía cuatro libros (del negocio en general, marítimo, de las quiebras y bancarrotas, y de la jurisdicción mercantil), con un total de 648 artículos.

Lo esencial para nosotros de aquel conjunto de normas legales es la recurrencia de forma habitual y profesional al crédito, lo que implicaba inherentemente riesgos y una necesaria búsqueda de inversores. Asimismo, según rezaba la exposición de motivos, se

⁷⁰ “Un matin, après trois jours d’abstinence forcée, il vit entrer dans son modeste réduit un de ces hommes rares qui ont foi dans les œuvres du génie il venait lui apporter quatre mille francs pour le commencement d’un établissement de facture de tous les genres d’instruments à vent. D’autres suivirent son exemple, et en quelques jours un capital d’environ douze mille francs fut réuni”. Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, op. cit., tomo 7, 415.

⁷¹ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 18 y 20.

⁷² Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres. Voyage d’un mélomane à travers l’Exposition Universelle*. París, 1862, 299.

⁷³ Vid. *RGMP*, 30 de octubre de 1842, 431.

⁷⁴ Vid. *Code de commerce*. [París], 1807, 354-421–la edición más antigua que hemos encontrado- y disponible a través de Internet en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56629t>> (con acceso el 7 de septiembre de 2018). El resto de las normativas fundamentales del Imperio que irían más allá de 1815 fueron el Código civil (1804) –o Napoleón comúnmente dicho-, el Código de procedimiento civil (1806), el Código penal (1810) y el Código de instrucción criminal (1811), los cuales, como recordaremos, hemos utilizado en el capítulo anterior.

pretendía la estimulación del mercadeo y la multiplicación de los contactos profesionales⁷⁵, supervisados y controlados en todo caso por el poder central⁷⁶.

Sondeando su aplicabilidad real, resultó no ser tan eficiente como en un primer momento se proyectó. Entre las razones de aquella devaluación estuvieron los vaciados de contenido de los años siguientes, como el del tercer libro (de quiebras y bancarrotas) que fue remplazado en 1838 por otra ley –a la que volveremos próximamente–, y otros asuntos del derecho societario que se agruparon en normativas particulares (como las de 1863 y 1867 para las Sociedades Anónimas). Sin embargo, quizá lo más significativo de aquel desnutrido reglamento fue que ingredientes tan importantes y vinculados al comercio, como el de propiedad intelectual (preceptos de 1791 y 1844) y el derecho de la competencia, entre otros (las reglas bancarias, el régimen de valores mobiliarios y bolsas de valores, la moneda, las relaciones comerciales internacionales, el régimen de exportaciones e importaciones, etc.), se completaban por fuera del código⁷⁷.

Filtrando aquello que es más útil para nuestra investigación, resaltamos el título II que obligaba al empresario a llevar un registro exhaustivo de todas sus actividades y movimientos (artículos del 8 al 17). Esos asientos serían hoy día unas fuentes muy interesantes en el caso de Adolphe Sax –y muchos otros fabricantes– ya que, al menos sobre el papel, revelarían parte de la actividad empresarial oficial del creador valón y su teórico volumen de negocios⁷⁸. Asimismo, debemos subrayar que a partir del artículo 20 y siguientes (hasta el 46) se tipifican las características y requisitos que deben cumplir los tipos de sociedades, a saber, en comandita, de nombre colectivo y anónimas⁷⁹. El inventor del saxofón optó por la primera de ellas que, además, adelantamos, estaba dividida en acciones. Ese tipo de empresa consistía básicamente en una entidad cuyo capital era aportado por varios socios, uno de los cuales –ya adivinaremos quién– se encargaría su gobierno. Aquello confería a Adolphe Sax una maniobrabilidad gestora (prácticamente) absoluta –y pingües beneficios en caso de la que aventura saliese bien–, pero, del lado

⁷⁵ Vid. *Code de Commerce (Edition originale et seule officielle)* [Exposé des motifs du Livre I, Titres I à VII]. París, 1810, 7-8.

⁷⁶ Algunos autores especialistas en este campo aseguran que, mientras la ley ciudadana rompía con el pasado estamental y de basta influencia monárquica gracias a los nuevos principios que sustentaban la Revolución, el Código de comercio se inspira en el pretérito. Según estos estudiosos, el aparentemente nuevo ordenamiento jurídico mercantil no era sino una reinterpretación del ya unificado bajo el *Ancien Régime*. Vid. OTAEGUI, J-C.: “Sociedad comercial y publicidad”. *La Ley*, s.v., n° 243 (2006), 1, artículo disponible también a través de Internet en <www.laley.com.ar/download/diarioll/diario18-12-2006.pdf> (con acceso el 20 de marzo de 2008). Otros van más allá y lo tildan de “falsamente nuevo” e ineficaz. Vid. MONÉGER, J.: “De la ordenanza de Colbert sobre el comercio al nuevo Código de Comercio de 2000”. *Dikaion*, vol. 11, s.n. (2002), 1-9, artículo disponible también a través de Internet en <<http://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/318/460>> (con acceso el 21 de marzo de 2018).

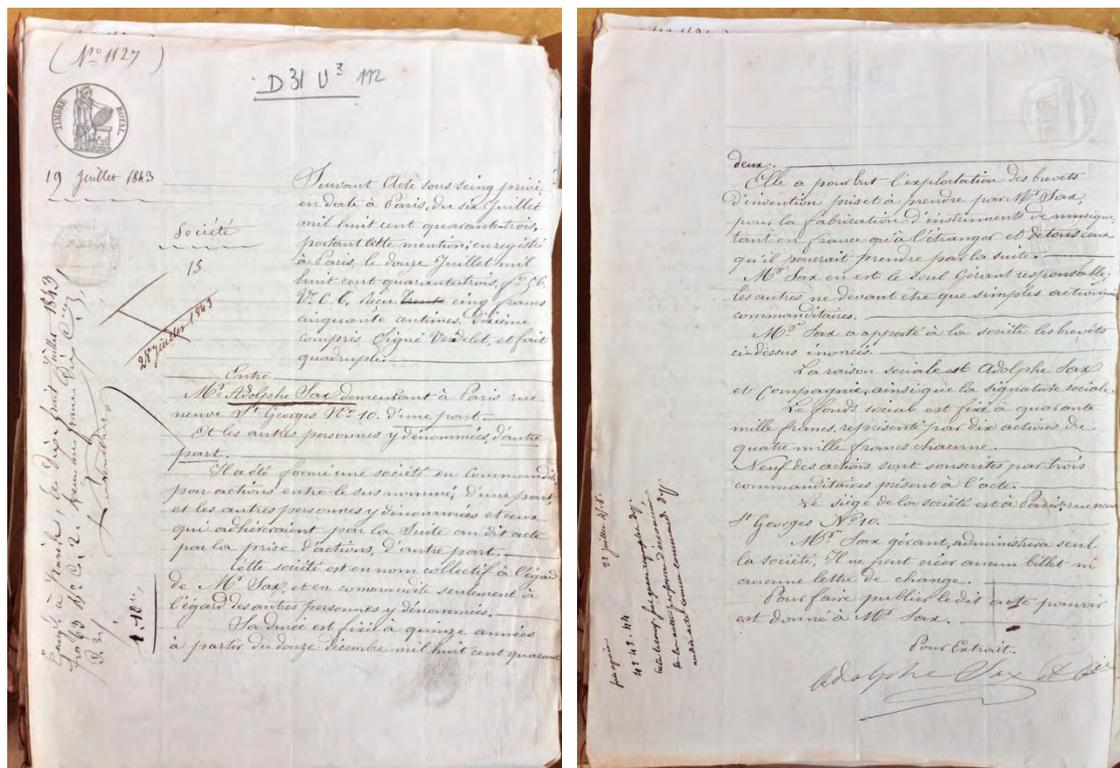
⁷⁷ Vid. DEPLANQUE, C.: *Le Code de commerce de 1807*. París, 2006, 7-8, disponible a través de Internet en <www.afhj.fr/ressources/Origine%20du%20Code%20de%20commerce-Delplanque.pdf> (con acceso el 4 de marzo de 2008).

⁷⁸ El apartado anterior ha confirmado la existencia de aquellas inscripciones, pues recordaremos que nuestro belicoso empresario no solo confiscaba instrumental presuntamente corrupto en sus redadas, sino aquellos tomos con entradas y salidas de dinero y material que posteriormente los jueces utilizarían también como prueba. Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 488-492 (caso de Besson), 507-512 (Kretzschmann) o 524-534 (Drouelle), entre otros.

⁷⁹ En realidad, eran cuatro, ya que en el artículo 47 se contemplaba la *Société en participation*. Este modelo, esencialmente diferente, se creaba cuando un grupo de personas se asociaban puntualmente para sacar beneficio de un negocio común en ese y solo en ese momento concreto. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1836, 7-15 y 177; y *Code de Commerce (Edition originale et seule officielle)*. París, 1810, 7.

negativo, también respondería personalmente ante sus asociados y la administración central⁸⁰. Es decir, no iba a haber una escalada progresiva ni ningún periodo de adaptación y tanteo; el obrador belga apuntaba directamente a la cúspide, lo cual evidencia una tremenda ambición que le acompañaría el resto de su carrera. Sin haber cumplido siquiera los 30 años, su intención era la de acaparar el control total de la industria de los aerófonos de metal de toda Francia.

FIGURA 195: Acta de reunión del 19 de julio de 1843 de la Adolphe Sax et Compagnie.



FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, Sin sección, serie D31 U3 [112], sin número de caja [nº de documento? 1127], 19 de julio de 1843. Sin título [“Acta o certificado que da fe de la constitución de la Société Adolphe Sax et Cie”], s.p. [1-2]⁸¹.

Con toda aquella responsabilidad y riesgo, el creador dinantés negoció una sociedad en comandita a contar a partir del 12 de diciembre 1842 para la fabricación de instrumentos de viento y la explotación de sus patentes de invención. Aunque el acta privada fundacional (6 de julio de 1843) de ese negocio está desaparecida, hemos conseguido una suerte de relato posterior (19 de julio de 1843) que ratificaba aquel acuerdo –vid. Figura 195-. La organización tenía la razón social “Adolphe Sax et

⁸⁰ *Grosso modo*, en la sociedad de nombre colectivo –la opción más habitual en las firmas de origen familiar- todos sus accionistas concurrían en la administración –o delegaban su voluntad en otro miembro. El 77% de las compañías fundadas entre 1840 y 1859 fueron creadas bajo ese planteamiento.

La sociedad anónima tenía unos trámites mucho más largos y costosos –supervisados por el poder central además- y su objetivo era el de aglutinar grandes capitales; tan solo 651 de ellas se constituyeron en los 60 años que siguieron a la aprobación (1807) del nuevo Código de comercio.

Vid. <<http://www.univ-paris1.fr/IMG/pdf/ch3economie.pdf>> (con acceso el 22 de febrero de 2018); MOZARÉ, Ch.: *El apogeo de la burguesía*. Barcelona, 1965, 150-151 y 252-253; y DELFAUD, P. et al.: *Nueva historia económica mundial (s. XIX-XX)*. Barcelona, 1977, 25-28.

⁸¹ La investigadora belga a la que solemos recurrir –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 235- asegura que existe otra acta posterior del 4 mayo de 1853 (“D.31 U3, cote 32, nº 974 Acte de la Société Sax & Cie, 4 mai 1853”) que ni nosotros ni la archivista conseguimos localizar en 2013 cuando visitamos aquellos cedularios parisinos.

Compagnie” y los accionistas comanditarios aportaron 10 acciones de 4.000fr que hicieron un montante inicial de 40.000 francos. La segunda página del documento rezaba que 9 de aquellas aportaciones fueron echas por tres (acaudaladas) personas (*Neuf des actions sont souscrites par trois commanditaires présent à l’acte*), lo cual nos da a entender que en el comienzo hubo cuatro socios. Evidentemente, no dice quiénes eran y, aunque es muy tentador especular con los nombres, vamos a abstendremos de hacerlo a la espera de nueva información y acontecimientos, como su primera quiebra (1852).

Otro documento importante que posteriormente exploraremos apuntaba que el dinantés había recibido un préstamo de 12.000fr en la andadura de su empresa (*Des amis lui ont fourni un capital de 12.000fr environ*)⁸², lo cual podría apoyar la información que anteriormente Fétis nos ha proporcionado⁸³. Sin embargo, dudamos de la veracidad de esa cifra y solo encontramos dos posibles explicaciones. La primera encajaría en un préstamo privado y complementario a los 40.000fr ‘oficiales’ que lógicamente aumentaría su capital inicial. La segunda podría deberse a un cliché aprendido y recurrente –la publicación del director bruselense es de 1867- que Adolphe Sax esgrimía cuando le tocaba hablar del comienzo de su negocio.

FIGURA 196: Anuncio de la firma de Adolphe Sax para captar de accionistas y aumentar su capital.

27 INSTRUMENTS BRÉVETÉS.
10 POUR **100** CENT
 PAR AN
ASSOCIATION
 sont assurés dès aujourd’hui à MM. les Actionnaires. On pourra visiter tous les jours, de une heure à quatre heures, la fabrique de M. SAX, en plein rapport.
 10, RUE NEUVE-SAINT-GEORGES, A PARIS.
 Pour l’Exploitation de tous les Instruments de musique, à vent, en cuivre et en bois, et de ceux qu’a inventés M. AD. SAX, qui sont adoptés par les Régiments, les principaux Conservatoires et Théâtres de France et de l’Étranger.
 M. AD. SAX, pour satisfaire aux demandes qui lui sont adressées de toutes parts, se croyant obligé de donner une plus grande extension à sa fabrique, vient de fonder une Société par actions de 250 fr. et de 500 fr. Dès aujourd’hui, M. SAX assure aux actionnaires un bénéfice de 10 pour 100 par an, et une part proportionnelle dans les bénéfices. Les instruments nouveaux de M. AD. SAX, approuvés par MME. Rossini, Spontini, Auber, Halévy, Berlioz, Carafa, Ad. Adam, A. Thomas, G. Kastner, doivent remplacer une grande partie des instruments dont on se sert aujourd’hui dans les Régiments, les principaux Théâtres et Conservatoires. Il n’est pas besoin d’insister sur la moralité et le résultat d’une pareille entreprise.
 Les actions sont au porteur, de 250 et de 500 fr. Les personnes de la province, en envoyant un bon à vue sur Paris, pour la somme d’actions qu’elles désireront, recevront l’Acte de Société et les titres en échange par le courrier. On souscrit à Paris, 10, rue Neuve-St-Georges.

FUENTE: RGMP, 7 de abril de 1844, 128.

Volviendo al cauce regular de nuestro discurso, la compañía propuso en el siguiente ejercicio (1844) una nueva emisión de acciones de 250 y 500 francos por las que se ofrecía un suculento 10% de interés anual (vid. Figura 196)⁸⁴. Sin embargo y siguiendo al hagiógrafo del valón, la competencia boicoteó esta salida al mercado haciendo creer a los potenciales inversores que iban a comprar muy sobrevaloradas (50%) esas participaciones⁸⁵.

⁸² Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d’Adolphe Sax du 6 août 1873. “Rapport”, s.p. [2] e id., sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Rapport [Renseignements sur l’actif accusé au bilan]”, 7.

⁸³ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, op. cit., tomo 7, 415.

⁸⁴ Nuestra musicóloga de referencia apunta dos inversores nuevos en este punto (Leroux y Notton) –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 123-; mas, nosotros hemos intentado contrastar esta información recurriendo a su fuente (“Archives Départementales de la Seine, D.11 U3, année 1877, dr. 3731., Faillite d’Adolphe Sax du 6 août 1877.” [sic] y no hemos encontrado tal supuesto.

⁸⁵ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 60-64. Asimismo, este escritor también dice (pp. 63-64) que un célebre pintor, “M. G...” [sic] le prestó otros 20.000fr, por lo que no sabemos hasta qué punto pueden ser verdad ambos apuntes.

FIGURA 197: Corneta de tres pistones y 7 tonillos de Guichard (ca. 1840) con ornamentación floral (pinturas) en la campana y pulsadores en marfil; tasada en unos €2.500 (2020) –izquierda- y trompa natural de Halari [Halary père] “facteur de la maison du Roi rue Mazarine à Paris”, de 8 tonillos y motivos de cisnes dorados en el pabellón; tasada en unos €3.000 (2020) –derecha-.



FUENTE: [Folleto de venta de] Vichy Enchères (Guy et Etienne Laurent, Commissaires-priseurs), subasta celebrada en Vichy el 27 de junio de 2020, s.p. [14] [lotes 420 y 450].

Después de haber expuesto estas cifras económicas, es lógico que nos sobrevenga la duda si esos capitales eran importantes en comparación con lo que se solía invertir en negocios de ese estilo (o, sencillamente, el coste de la vida). La macro encuesta de 1847/48 que capitaneó el Gobierno nos queda un poco lejos todavía para situar esas cifras en contexto, por lo que podemos recurrir a la competencia y eventos más cercanos a 1844, como Raoux y Guichard y su participación en la Expo de ese último año. Este par de empresarios eran los dos constructores franceses de aerófonos más importantes en ese momento –medalla de oro y plata respectivamente- y que nos pueden servir de referencia. Ambos empleaban métodos diferentes y, según las descriptivas palabras de Boquillon, “[M. Raoux] conservaba la larga y penosa (*pénible*) fabricación a martillo, pero sus instrumentos son demandados (*recherchés*) y su precio compensa la escasez en el volumen de producción”⁸⁶. El otro constructor era Guichard, que ya había adoptado algunas de las ‘bondades’ de la creación en serie y de la Revolución Industrial, surtiendo instrumentos “en cantidades considerables a precios más bajos”⁸⁷. Este aporte nos confirma que aun convivían yuxtapuestas la elaboración de utensilios de música en latón de una forma más o menos artesanal –todavía se conservan ejemplares muy bien finalizados del propio Guichard (vid. Figura 197)- y su versión en cadena. Sin embargo, solamente tenemos los datos económicos de lo que amasaba el segundo, que desde luego

⁸⁶ No se conserva ningún catálogo de época en el que conocer lo que podían costar las trompas del combativo Raoux, pero haciendo una estimación a partir de otro de los reputados obradores de metales (Halary, que estaría a su altura), podríamos decir que esos ejemplares no saldrían por menos de 360fr o 400fr. Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 377.

⁸⁷ Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1 (2ª serie). París, 1844, 426.

y para labrarse fama y una solidez que atrajera más inversores, es muy probable que fueran exagerados. Según el informe del jurado de la Exhibición de 1844, Guichard *ainé* ocupaba en sus talleres a 200 obreros y lograba cada año un volumen de negocios equivalente a 700.000fr (*et fait chaque année pour sept cent mille francs d'affaires*)⁸⁸, la cual es una cantidad más que respetable.

Si tomamos todos estos datos con una cierta perspectiva, podríamos decir que la firma de Adolphe Sax comenzó siendo de tamaño mediano en comparación a sus competidores. No obstante, se percibe una intensa ambición, ya que para igualar esos 40.000fr que se pusieron sobre la mesa para comenzar el negocio, un obrero medio debería trabajar 40 años de su vida y dedicar íntegramente todo su sueldo en el acometimiento⁸⁹. Respecto a las otras cantidades más pequeñas que se propusieron a posteriori –la emisión de acciones de 250fr y 500fr–, podríamos encontrar buenas referencias en base a que el viaje en uno de los ómnibus de París nos saldría por unos 30 céntimos, o que dormir en un lugar con ciertas garantías de salubridad nos costaría de 2fr a 5fr. En aquellas fechas, una cena con un poco de vino vendría a costar a partir de 2fr y el precio de una porción de pan de aproximadamente 1,8kg era de unos 55c u 80c. No obstante, es posible que nos hagamos mejor una idea apuntando que una vaca adulta (190-200fr) costaba menos que las participaciones que emitió el inventor del saxofón, y que un ternero recién nacido se pagaba entre los 75fr y 90fr. Las ovejas estaban entre los 20 o 26fr y un buey no bajaba de los 300fr, mientras que el precio del metro cuadrado en un cementerio de París de una *concession à perpétuité* estaba a partir de los 125fr⁹⁰.

Volviendo al eje principal de nuestro discurso y echando un vistazo al almanaque de comercio del año en el que Adolphe Sax se asentó en París (1842), encontramos un nutrido grupo de profesionales en todos los sectores de la construcción de instrumentos de música⁹¹. Entre las 21 empresas de los metales, estaban nombres tan conocidos como Besson, Courtois, Guichard *ainé*, Raoux, Perinet, etc. Algunos de ellos, suministraban instrumentos al Ministerio de la Guerra (Bellanger o Labbaye), a la propia Casa Real, o incluso a ambos, además de a otras instituciones. Por ejemplo, Halary-Antoine surtía al rey –vid. Figura 197–, al Ministerio de la Guerra, al de la Marina, al Conservatorio, a la Ópera, al Gimnasio de Música Militar y a la Escuela de Caballería. Gambaro *ainé* decía abastecer a los regimientos de la Marina, de la Guardia nacional y hasta al pachá de Egipto. De todas maneras, conviene ser prudentes respecto a la información que estas firmas aportaban sobre su clientela. Seguramente, aprovechaban este tipo de medios – como los almanaques o los informes de las exposiciones- para airear públicamente ciertos compradores ilustres y crearse publicidad en base a ese hecho. Tampoco nos extrañaría

⁸⁸ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du Jury Central*, tomo 2. París, 1844, 559.

⁸⁹ El salario diario medio de un obrero varón en 1844 en París que se dedicaba al oficio de *chaudronnier* (calderero) –y del que luego hablaremos- era de unos 3,5fr, lo cual y trabajando en 6 días en semana, harían al mes unos 84fr y al año unos 1.000fr. Vid. *Statistique de la France. Prix et salaires à diverses époques*. Estrasburgo, 1864, xiii.

⁹⁰ Vid. *Galighani's*, op. cit., 1839, 10, 16, 18, 25, 121-122 y 138.

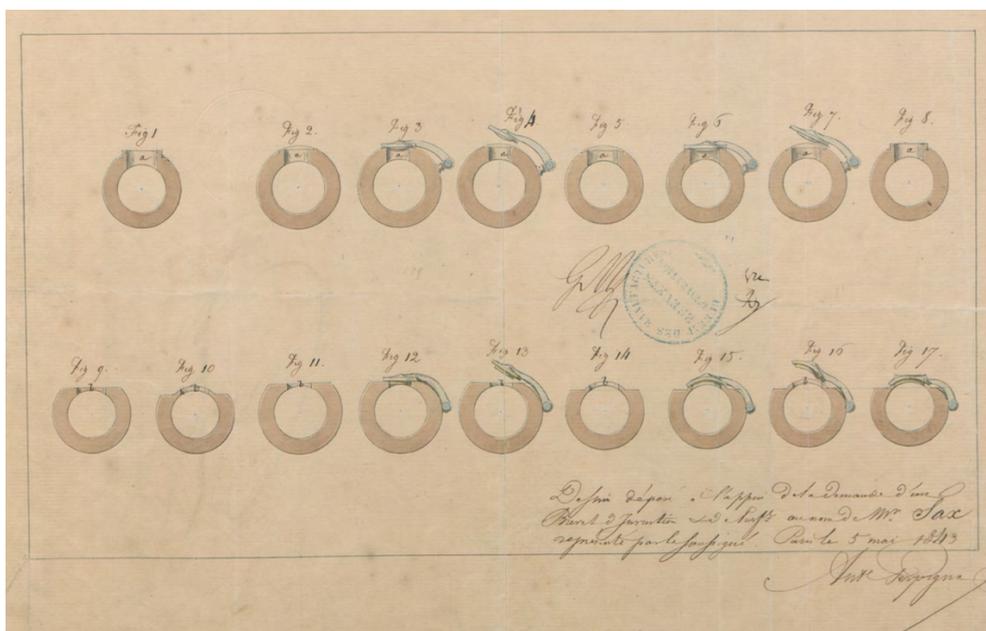
⁹¹ Sin tener en cuenta que existen compañías que repiten en dos categorías –p. ej., Érard, que está representado en los pianos y las arpas–, los cordófonos eran 27 firmas (más 6 de arcos y 24 de cuerdas), mientras que los pianos ascendían a 108, a los que habría que sumar 41 más si contamos otros sectores asociados a este instrumento –mecánicos, cajas, taburetes, afinadores...-. Los creadores de arpas se estancaban (9), mientras que las harmónicas y acordeones empezaban a despuntar (16) y los organeros aun conservaban cierto peso (20). También se ofrecían tres fabricantes especializados en metrónomos, aunque alguno de ellos repetía en varias categorías. Vid. *Almanach-Bottin du Commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*. París, 1842, 186-190.

que una empresa de estas hubiera vendido puntualmente algún instrumento a una institución y jugara con la ambigüedad de ser su proveedor habitual.

En los obradores de la madera hemos contado hasta 28 firmas, a saber, Adler, Buffet-Crampon, Buffet *jeune*, Lefèvre, Darche y otros, algunas de las cuales dotaban también a la Cartera de la Guerra. Por tanto, el hecho de que Adolphe Sax entrara tan fuerte en el mercado y muy recomendado, como veremos pronto, hizo que la competencia se le echara encima y las relaciones personales y profesionales con el resto de los comerciantes fueran hostiles desde el primer momento. A todo ello habría que añadir que no solo se iba a dedicar a explotar sus aerófonos de latón, sino también los de ébano, lo cual duplicaría el número de enemigos.

El año de 1843 fue de calma tensa y el belga lo utilizó para asentarse en París y comenzar a proteger sus invenciones en Francia⁹². Concretamente, registró su primera patente el 6 de junio de 1843, con una duración efectiva de 10 años, para un Sistema de estanqueidad llaves-agujeros (*Système d'instruments d'harmonie à trous ou à clefs donnant plus de justesse et plus d'intensité aux sons*). El primer paso en este sentido resulta lógico, ya que esta invención se aplicaba más bien a las herramientas musicales de madera y más concretamente al clarinete, instrumento que hasta entonces le había proporcionado bastantes alegrías (vid. Figura 198). Nos interesa más destacar el segundo, para un *Système d'instruments chromatiques* –que posterior y convencionalmente se llamarían saxhorns–, del 13 de junio de 1843. Esta invención, garantizada por un lustro, fue sin duda la apuesta fundamental del comienzo de su andadura profesional y un foco de crítica constante durante los años siguientes por parte de los factores rivales como ya conocemos⁹³.

FIGURA 198: Diseño principal de la primera (1842) patente francesa de Adolphe Sax para un “Sistema de estanqueidad llaves-agujeros”.



FUENTE: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15213] de Adolphe Sax del 6 de mayo de 1843 [por 10 años] para un “Sistema de estanqueidad llaves-agujeros (*Système d'instruments d'harmonie à trous ou à clefs donnant plus de justesse et plus d'intensité aux sons*)” , s.p. [7] (INPI).

⁹² Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁹³ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 367-440.

FIGURA 199: Primer anuncio publicitario de la compañía de Adolphe Sax.

MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE, EN CUIVRE ET EN BOIS,

D'ADOLPHE SAX ET C^{IE},

10, rue Neuve-Saint-Georges.

**Nouveaux Instrumens : Bugle à cylindre ; — Trompette à cylindre ;
— Cor ; — Trombone ; — Ténor-Basse ; — Basse ; — Contre-Basse
d'harmonie à trois, quatre, cinq ou six cylindres ; — Nouvelles clari-
nettes soprano, alto et basse ; — Instrumens ordinaires, etc., etc.**

**Voir dans la France Musicale du 27 août 1843, l'article de M. CASTIL-
BLAZE, sur les instrumens de l'invention de M. ADOLPHE SAX.**

FUENTE: *La France musicale*, 24 de septiembre de 1843, 316.

Además, aquella temporada apareció por primera vez en la prensa (*La France musicale*) un anuncio publicitario de su negocio (vid. Figura 199). El reclamo era relativamente modesto, pero leyendo su primera línea de texto y credencial —explotación ambivalente de aerófonos metal y madera— ya dejaba constancia de que sus intenciones no lo eran. El nombre comercial de saxhorns —patentados hacía más de tres meses desde que salió la propaganda— no aparecía, lo cual confirma su bautismo nominal *a posteriori*. El de Dinant utilizó apelaciones genéricas para referirse a ellos en base a un paradigma formal común (*bugle à cylindre*) o registro (*Ténor-Basse, Basse, Contre-Basse*). Otro detalle a señalar era que el propio anuncio remitía a un artículo previo de la revista que firmó Castil-Blaze⁹⁴. Como es fácil adivinar, esas líneas envolvían de lisonjas profesionales la prometedor manufactura del belga con una buena dosis de literatura en la que también tenían cabida obradores y ejecutantes consumados como Boehm, el propio Érard y hasta los grandes maestros italianos de la lutería. En todo caso, lo más sustancial de aquel ensayo fueron tres comentarios. El primero giraba en torno a las mejoras y grado de perfección que el belga había proporcionado a los clarinetes y especialmente al ejemplar bajo, del que se apuntaba su característico reflector sonoro (*réflecteur métallique*). El segundo, también se ensalzaban los avances (*perfectionnemens* [sic] *fort heureux*) respecto a los instrumentos latón —trompetas, trombones y bugles—, deteniéndose especialmente en estos últimos a los que les había devuelto una voz agradable [sic]. Y, tercero, el periodista dedicó un párrafo entero al saxofón, un instrumento que por su forma

⁹⁴ Vid. *La France musicale*, 27 de agosto de 1843, 277-278.

François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857), conocido simplemente como Castil-Blaze, fue uno un crítico, libretista, traductor y compositor que ya ha salido varias veces en nuestro discurso —vid., por ejemplo, Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 374-375, 556 y 558— en sentido anuente hacia Adolphe Sax. Pese a haber estudiado derecho, se consagró enteramente a la música y fue uno de los cronistas más frecuentes no solo para *La France musicale*, sino también en otros medios como el *Journal des débats*, *Le Constitutionnel*, la *RGMP*, *Le Ménestrel*, *Le Journal de la musique*, el *Magasin pittoresque*, etc. Aunque consiguió editar varios libros y manuales, sus adaptaciones musicales fueron muy polémicas, por ejemplo, una en la que ‘transformó’ el *Freischütz* de Weber a *Robin des bois* (*Robin de los bosques*) —1824—; o atreviéndose a incluir (1827) textos de Molière entre los fragmentos de música del *Don Juan* de Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte. Vid., entre otros, FÉRON, S.: “Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris: sources et méthodes de l’Académie impériale de musique”, [tema *Écrire l’histoire du théâtre. L’historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914)*], Séverine Féron et Patrick Taïeb [Dirs.]. *Territoires contemporains* [revista on-line], s.v., n° 8 (2017), disponible a través de Internet en

<[http://tristan.u-](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Severine_Feron.html#Texte)

[bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Severine_Feron.html#Texte](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Severine_Feron.html#Texte)> (con acceso el 19 de mayo de 2019). En todo caso, es uno de esos tantos autores y cronistas de este siglo XIX que, sabiendo de su carácter y peculiaridades, hay que tomar con cautela.

le recordaba al oficleide, del que decía tener 19 llaves, abarcaba tres octavas y se tocaba (ahora) con boquilla de metal, una aproximación ‘nueva’ que también había aportado a su clarinete bajo. Por supuesto, le colmaba de piropos (*La sonorité, le timbre en sont admirables; (...) et pourtant les sons immenses, vibrans [sic], pleins, riches, flatteurs*), algunos muy originales como el vaticinio de que sería “el toro de la orquesta” (*ce sera le taureau de l’orchestre*).

El año de 1844 se caracterizó sobre todo por la celebración de la cita quinquenal expositiva francesa con la industria, un lugar muy significativo en el que medir fuerzas. Como ya hemos comentado en otro apartado⁹⁵, la recién creada (1843) “Sax et Compagnie” se dio a conocer por primera vez en ese foro y compitió simultáneamente en las categorías de viento-madera y metal contra otros 16 fabricantes. La firma del belga obtuvo –gracias a una trompeta con pistones, un bugle (saxhorn?) y un *clavicor*– una de las dos medallas de plata que se concedieron en la mencionada segunda disciplina⁹⁶, aunque el saxofón no fue galardonado⁹⁷, un detalle nada baladí que ya hemos analizado⁹⁸.

No obstante, lo más interesante de la Exposición de 1844 fue el identificar a uno de los protectores indirectos y más fuertes del inventor belga, que no es otro que el propio rey Luis-Felipe⁹⁹. El de Orleans, que visitaba el enclave empresarial con parte de su familia y su séquito, se acercó a la vitrina del valón, animado probablemente por el general Rumigny. Según asegura la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, que también cerraba filas en torno a las proposiciones del belga, el monarca felicitó al joven fabricante y despachó con él y sus intérpretes estrella, los Distin¹⁰⁰. Georges Kastner revelaría unos años más tarde (1848) que el soberano se interesó vivamente por aquellos proyectos musicales que estaba llevando a cabo Adolphe Sax y que charlaba frecuentemente sobre este tema con Rumigny¹⁰¹.

Todo parecía señalar que el creador del saxofón había convencido a importantes personalidades para que apadrinaran su negocio que, como se puede ver, estaba orientado mayormente a la música de los regimientos. De todas maneras, no podemos perder de vista quién tenía dibujadas las jugadas estratégicas, que no era otro que Luis-Felipe y sus asesores, entre otros¹⁰², Rumigny. En realidad, fueron estos políticos los que permitieron

⁹⁵ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 212-221.

⁹⁶ Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 559. Como recordaremos, el *clavicor* fue patentado el 22 de mayo de 1838 por Guichard, quien lo protegió en exclusiva por un quinquenio. Así, entendemos, su construcción ya era de dominio público en 1844 y Adolphe Sax no tuvo que pagar ninguna licencia. Vid. Patente [nº 8962] de Jean-Auguste Guichard del 22 de mayo de 1838 [por cinco años] para un “Instrumento llamado *clavicor* que puede remplazar con soltura al oficleide-alto (*Instrument en cuivre dit Clavicor, et pouvant remplacer avec avantage l’ophicléide-alto*)”, 1-2 (INPI) y DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Nauheim, 1997, 34-35.

⁹⁷ Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique*, op. cit., 426-429.

⁹⁸ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 337-339.

⁹⁹ Vid. *RGMP*, 2 de marzo de 1845, 70; id., 22 de marzo de 1846, 95 y *Journal des Débats*, 12 de octubre de 1847, 2.

¹⁰⁰ Vid. *RGMP*, 2 de junio de 1844, 195.

¹⁰¹ Por otro lado, el compositor y teórico de Estrasburgo apuntaba que Su Alteza el duque de Montpensier hizo el honor de visitar los talleres del belga y asistir a una demostración de sus nuevos instrumentos, lo cual evidenciaría el interés y apoyo de parte de la monarquía orleanista en este tipo de negocios de los que no descartamos del todo su implicación como inversores. Vid. KASTNER, G.: *Manuel de musique militaire à l’usage des armées françaises*, París, 1848, 249-250.

¹⁰² Según el aristócrata melómano (Pontécoulant) y sin precisar fechas, también el ministro de la Guerra se había quedado maravillado (*émerveillé*) escuchando a los Distin, lo que le animó a tomar mayor implicación

que el de Wallonia se ‘armara’ profesionalmente y cogiera altura empresarial para hacer frente y debilitar a parte de la burguesía contestataria a la Monarquía de Julio. Poco le importaba al dinantés ser utilizado o no; sus objetivos pasaban por ganar dinero y alzarse entre –o, más bien, arrasar a- sus concurrentes, y con la ayuda de la corona y sus funcionarios la batalla sería más fácil.

En todo caso, el foco de este capítulo está puesto en este último plano –el económico y comercial- y, como decíamos, el apoyo de la realeza a la empresa del “extranjero” intensificó la furia del resto de los fabricantes¹⁰³. El inventor valón (y sus inversores) fueron muy astutos y lograron que se cuestionara la constitución de las formaciones artísticas militares de la época en la cúpula administrativa del Estado. Es más, provocaron que el propio Ministerio de la Guerra organizara (y legitimara) un concurso de bandas –a modo de competición pública- para establecer la idoneidad de un modelo. Antes de ese episodio –y previendo lo que se les venía encima-, más de 30 fabricantes mayormente parisinos remitieron una carta conjunta de protesta al ministro en cuestión en la que se quejaban por la imparcialidad de la comisión que habría que juzgar el patrón musical del Ejército francés¹⁰⁴. El encabezado de la misiva rezaba exactamente “todos los constructores de instrumentos de música militar de Francia”, lo cual era una hipérbole –y quizá también una evidencia de la vanidad que caracterizaba a los empresarios de la *Ville lumière*-. Asomándonos a Lyon, por ejemplo, nos encontramos con 9 empresarios dedicados a este sector, de los que al menos tres (Dubois et C^{ie}, Muller y Rivet) se dedicaban a la confección de aerófonos¹⁰⁵ y cuyas firmas no aparece en aquella protesta de 1845.

TABLA 16: Comparativa entre los constructores de instrumentos de viento que firmaron la protesta y los que aparecen en uno de los almanaques de comercio de ese año (1845).

<i>PROTESTATION</i>	Almanaque Didot		Firmó en contra
	Madera	Metal	
Adler	Adler		Sí
Baillet		Baillet	Sí
Bartsch		Bartsch	Sí
Besson		Besson	Sí
Buffet Crampon	Buffet Crampon		Sí
Buffet <i>jeune</i>	Buffet <i>jeune</i>	Buffet <i>jeune</i> (A.)	Sí
Buffet, Auguste			Sí
	Colinet (flageolets)		No
Courtois <i>frères</i>		[Courtois <i>frères</i>] ¹⁰⁶	Sí
Courtois, A.		Courtois, A.	Sí
Darche		Darche	Sí
David		David	Sí

en el asunto (*il avait en portefeuille tant de réclamations contre la mauvaise composition des musiques militaires, qu'il voulut enfin mettre un terme*). Vid. *La France musicale*, 5 de agosto de 1849, 240-241.

¹⁰³ Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 645.

¹⁰⁴ Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France, adressée à Monsieur le Ministre de la Guerre, sur la Commission nommée pour l'examen des nouveaux instruments*. París, [Typographie et Lithographie de A. Appert,] s.d. [1845], s.p. [1-2].

¹⁰⁵ Vid. *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*. París, [ed. Firmin-Didot frères,] 1845, 1202.

¹⁰⁶ Según el anuario, Antoine Courtois –que aparece una fila más abajo en la Tabla- era el sucesor de Courtois *frère* [sic., en singular]. Asimismo, también se lee “Courtois (les trois fils de), ancienne maison Courtois neveu”, por lo que podríamos incluir a Courtois *frères* en la lista.

Gambaro <i>ainé</i>	Gambaro <i>ainé</i>	Gambaro <i>ainé</i>	Sí
	Gentellet		No
Godfroy	Godfroy <i>ainé</i> (Clair)		Sí
Goudot <i>jeune</i>	Goudot	Goudot	Sí
	Guerre (cl, fl y flageolets)		No
Guichard <i>ainé</i>		Guichard <i>ainé</i>	Sí
Halary		Halary	Sí
	Hollzapffel		No
	Husson, Duchène et C ^{ie}		No
Jahn		Jahn	Sí
Klemmer	Klemmer		Sí
Labbaye, J.		Labbaye	Sí
		Lecoq	No
Lefèvre <i>père</i>	Lefèvre <i>père</i> “et Godefroy”		Sí
Legoupil		Legoupy [sic]	Sí
	Leroux <i>ainé</i>	Leroux <i>ainé</i>	No
Lota			Sí
Martin <i>frères</i>	Martin <i>frères</i>		Sí
Michaud			Sí
	Nadaud	Nadaud	No
Parideans	Paridaëns, (D). [sic]	Parideans [sic]	Sí
Perinet		Perinet	Sí
	Poirot, D., “dépôt de la Couture pour commission”.	Poirot, (D). [sic]	No
Raoux		Raoux	Sí
Remy			Sí
		Savary	No
	Sibout		No
		Sonier	No
Triebert, F.	Triebert, F.		Sí
Tulou	Tulou		Sí
Widmann	Widemann [sic]		Sí
Winnen	Winnen		Sí

FUENTE: Elaboración propia a partir de *PROTESTATION [sic] de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 2 y *Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*. París, [ed. Firmin-Didot frères,] 1845, 549-550.

Si nos detenemos un momento en el número de constructores que firmaron aquella comunicación de disconformidad y cotejamos los nombres con uno de los almanaques de comercio –vid. Tabla 16-, podríamos decir que más del 75% de los aproximadamente 42 constructores de viento que tenía París eran hostiles al inventor dinantés. En realidad, es posible que esa proporción se quede corta, ya que Colinet hacía flageolets, un instrumento que no había ingresado en la música de regimiento y al que esta ‘guerra’ le era ajena. También habría que saber de qué lado estaban en ese momento los constructores de piezas auxiliares –llaves o pistones, entre otras-, como Sassaingne, al que la guía de ese año etiquetaba entre los mecánicos; o, incluso, los fabricantes especializados en lengüetas, a

saber, Julien-Jaulin, Kroll y Marconnot¹⁰⁷. En cualquier caso, este escenario preludiaba un enfrentamiento empresarial descarnado.

Volviendo al contenido de aquella carta, esos empresarios señalaban directamente a Rumigny como “protector declarado de Adolphe Sax, que le ha sostenido (*soutenu*) con su propio dinero y apoyo (*sympathies*)”. Además, dejaban entrever una cierta coacción por parte del militar a las falanges musicales al señalar que este alto mando recomendaba fervientemente (*chaleureusement*) los instrumentos del belga en el curso de sus inspecciones, con gran perjuicio para los fabricantes y suministradores habituales de estos regimientos. Por último, esos obradores aseguraban que si se le concedía ese monopolio al inventor del saxofón, conducirían a la ruina a 10.000 personas –entre patronos y obreros- que se dedicaban a este sector, mientras que la música (partituras) y los instrumentos presuntamente obsoletos, serían siquiera vendidos al peso (*tout le répertoire musical de l’armée, composé et arrangé pour notre système, ne sera plus bon qu’à être livré aux flammes ou vendu au poids*). Sin embargo y como ya conocemos, el concurso tuvo lugar en el Campo de Marte en abril de 1845, coronando –si es que no lo estaba ya de antemano- como vencedor al inventor de Dinant.

El 10 septiembre de ese último año, la Cartera de la Guerra hacía obligatoria por normativa la proposición del belga de incluir saxhorns, saxofones, saxotrombas y otros instrumentos *système-Sax* [sic] en las filas de las bandas militares de la época. Además, el de Wallonia había blindado aun más su ventaja al proteger mediante patentes de invención de 15 años a las saxotrombas (13 de octubre de 1845) y al saxofón (21 de marzo de 1846). Todos estos hechos hicieron que aumentara aun más si cabe la animadversión que el resto de los fabricantes profesaba hacia Adolphe Sax, ya que a partir de ese momento, el suministro a los regimientos de firmas como Besson, Courtois, Guichard *ainé*, Raoux, Labbaye, Halary-Antoine, Gambaro *ainé*, etc., se reduciría drásticamente, o incluso, se cancelaría. El enfrentamiento en los tribunales era inevitable y no tardaría en estallar como ya hemos desarrollado en el apartado anterior¹⁰⁸. No obstante, nos interesa centrarnos más en el aspecto de la producción, al menos hasta que se las graves revueltas de 1848.

Antes de entrar en el taller central de la rue Neuve-Saint-Georges nº 10 para conocer cómo se fabricaban los saxofones, conviene conocer –a propósito del tema en cuestión- un significativo episodio en el que se embarcó el inventor belga. Un amigo y asociado de la empresa –del que Comettant solo revela su inicial (M.[onsieur] G... [sic])- propuso a Adolphe Sax la idea de crear una sucursal de su fábrica en la prisión central de Melun, una población situada a 60km del sureste de París. Ese enigmático inversor tenía el conocimiento de que se había quedado libre un espacio en esa penitenciaría donde se empleaban reos en diversos talleres profesionales¹⁰⁹. Aquella decisión podría resultar interesante porque, al desviar parte de la producción allí, se vencería parcialmente la piratería y, más importante aun, los salarios eran muy económicos. El de Wallonia acogió el proyecto –previo visto bueno del Ministerio del Interior-, firmando el 10 de enero de 1846 un contrato con el director de la cárcel (vid. Figura 200), por el que las partes se comprometían a dedicar como mínimo a 25 presos en esas labores de fabricación artística.

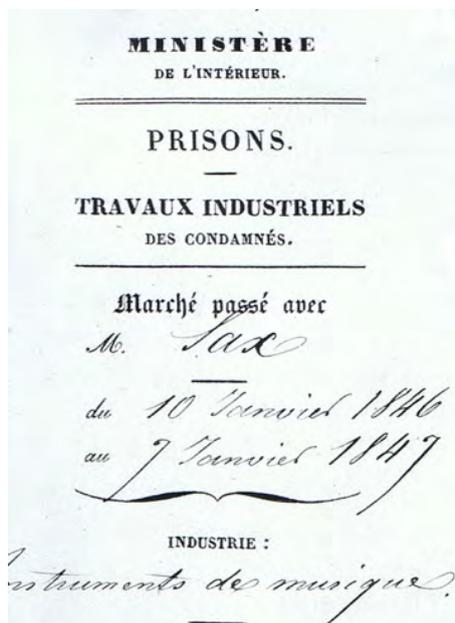
¹⁰⁷ Vid. *Annuaire général du commerce, de l’industrie, de la magistrature et de l’administration*. París, [ed. Firmin-Didot frères,] 1845, 549-550.

¹⁰⁸ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 367-396.

¹⁰⁹ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit, 168-170.

El alquiler del recinto resultaría gratis, aunque el dinantés tendría que abastecerlo de la maquinaria, las materias primas y el resto de las herramientas que necesitara.

FIGURA 200: Cabecera del contrato de Adolphe Sax con la cárcel de Melun.



FUENTE: ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-ET-MARNE, sin sección, serie [1] Y 178 [Maison Centrale de Force et de Correction de Melun. Travaux industriels des Condamnés. Instruments de musique. Documents concernant M. Sax], sin número de caja, sin fecha [10 de enero de 1846]. “Cahier des charges pour l’exploitation du travail des détenus dans la Maison Centrale de Force et de Correction de Melun”, s.p. [1].

Como ya hemos apuntado, el móvil de esta decisión tan llamativa (y en parte arriesgada)¹¹⁰ fue la baratura de la mano de obra, pero también puede darnos a entender que, Adolphe Sax soportaba desde el primer momento estrecheces económicas. En cualquier caso, los presos iban a trabajar 12 horas diarias según dictaba el artículo 11 del acuerdo general de la prisión¹¹¹. En el precepto número 13, se establecía que el sueldo por jornada sería de 15, 25 o 35 céntimos de franco para los aprendices durante su etapa de formación que, bimensualmente, no duraría más de medio año. Una vez trascurrido este periodo, la remuneración ascendería hasta los 50c y serían entonces considerados propiamente como empleados¹¹². Sin duda, parecía un negocio redondo, ya que el sueldo medio de un obrero de París era de 3,80fr y, concretamente, 4,36fr en el caso de un trabajador de los metales¹¹³.

¹¹⁰ Huelga decir –vid. RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985, 181- que, si este tipo de decisiones filantrópicas y de reinserción salían bien, también provocaban un fuerte impacto en la competencia de las otras empresas que se dedicaran al mismo sector.

¹¹¹ Vid. ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-ET-MARNE, sin sección, serie [1] Y 178 [Maison Centrale de Force et de Correction de Melun. Travaux industriels des Condamnés. Instruments de musique. Documents concernant M. Sax], sin número de caja, sin fecha [10 de enero de 1846]. “Cahier des charges pour l’exploitation du travail des détenus dans la Maison Centrale de Force et de Correction de Melun”, s.p. [4].

¹¹² Evidentemente, podemos suponer que ninguno de esos cautivos tenía formación en la creación de aerófonos y, por lo tanto, el de Dinant estaría ahorrando dinero desde el primer día. Vid. Ibid. “Cahier des charges pour l’exploitation du travail des détenus dans la Maison Centrale de Melun. Marché passé avec M. Sax”, 6.

¹¹³ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 49, 51-53, 55 y 183.

Si quisiéramos afinar un poco más, podríamos utilizar una información de 1846 que procura *Le Ménestrel*, donde se asegura que los obreros de la fábrica del inventor de Dinant han donado media jornada de su sueldo (*demi-journée de solde*) para paliar los estragos del desbordamiento del Loira¹¹⁴. Según este medio, se había reunido 401,25fr, lo que nos puede aportar dos detalles interesantes. El primero, que en torno a aquel año (1846) el inventor belga invertía más de 800fr al día en pagar a sus empleados; lo cual haría 4.800fr a la semana –suponiendo que descansaran el domingo– y unos 19.200fr al mes. Además, si establecemos una media de 4fr por jornada para cada asalariado, el negocio del belga podría albergar alrededor de 200 trabajadores.

Sin embargo, pese a un panorama tan potencialmente rentable, los problemas de conducta afloraron, a los que se les unió constantes robos del material que hicieron inviable la continuación de la explotación¹¹⁵. Adolphe Sax intentó rescindir su contrato, pero, según lo firmado, debería hacer frente a los cargos por interrupción, así como por dejar a los presos sin trabajo. Este asunto se enquistó y a fecha del 29 de octubre de 1847 el belga adeudaba 6.633,31fr a la penitenciaría en concepto de indemnización¹¹⁶. Aunque debió pagar parte (3.316fr) el 14 de enero de 1848 y tras varias prórrogas que había conseguido dejando su maquinaria como aval¹¹⁷, aún debía a fecha del 10 de octubre de 1849 la cantidad 3.317,31fr que el director de la prisión le reclamaba por carta¹¹⁸. Suponemos que, al ser una cantidad relativamente pequeña, el de Wallonia hizo frente a ella en los meses o años siguientes, pero, también comprobamos que desde el primer momento empezó a acumular deudas, un mal augurio de lo que vendría posteriormente y que refuerza la idea de que Adolphe Sax no era buen comerciante¹¹⁹.

4.3 La explotación de la rue Saint-Georges.

Antes de ir más adelante en el tiempo y después de haber situado el modelo empresarial de Adolphe Sax, vamos a descender a su fábrica de la rue Neuve-Saint-Georges nº 10 donde se empezaron a fabricar las primeras remesas de saxofones. Sin duda, los dos años previos a las revueltas de 1848 son un punto de referencia significativo y nos pueden resumir el balance general de lo que supuso la Monarquía de Julio para el sector artístico. En verdad, la época de Luis-Felipe parece culminar con un desarrollo de la gran industria, a la par que multitud de pequeñas empresas se seguían expandiendo y las famosas palabras “enrichissez-vous” de Guizot cobraban sentido. Sin embargo, en el

¹¹⁴ Vid. *Le Ménestrel*, 22 de noviembre de 1846, 4.

¹¹⁵ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 173-181.

¹¹⁶ Vid. ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DE SEINE-ET-MARNE, sin sección, serie [1] Y 178 [Maison Centrale de Force et de Correction de Melun. Travaux industriels des Condamnés. Instruments de musique. Documents concernant M. Sax], sin número de caja, sin fecha [10 de septiembre de 1849]. “Doit Monsieur Sax”, s.p. [1].

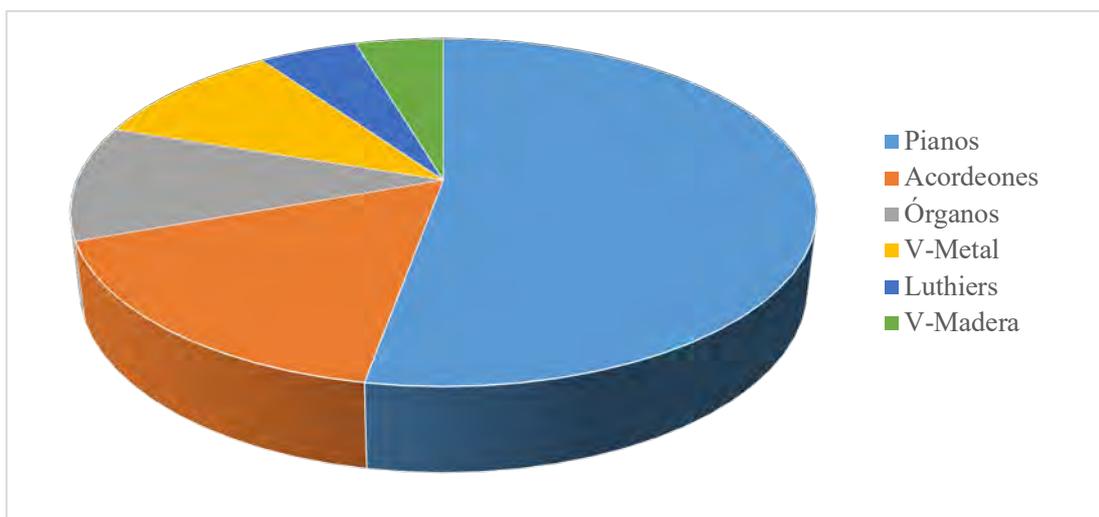
¹¹⁷ Vid. Ibid. Sin título [“Carta del director de la *Maison Centrale* de Melun, dirigida al *citoyen* Ministro del Interior [sic] relativa a un nuevo plazo de 4 meses para que que el *citoyen* Adolphe Sax [sic] haga efectiva la deuda de 3.317,31fr en los términos del acta del 29 de octubre de 1847”], s.p.

¹¹⁸ Vid. Ibid. Sin título [“Carta del 10 de septiembre de 1849 del director de la *Maison Centrale* de Melun en la que le pide a Sax que haga efectivo la deuda de 3.317,31fr”], s.p. [1].

¹¹⁹ El inventor de Dinant no fue el único empresario de herramientas artísticas que apostó por una de esas ‘aventuras’ tan presuntamente beneficiosas para la reinserción los de presos. Adrien De la Fage apuntaba en una de sus crónicas de la Exposición de 1855 que, en torno a esa fecha, un constructor de acordeones (M. Kasriel) había optado por dar trabajo a condenados, sacando también a relucir la ventaja económica para los explotadores respecto a la paga de la mano de obra en aquel lugar. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales à l'Exposition Universelle de 1855*. París, 1856, 101.

caso de las herramientas de música, cuesta un poco más conocer cómo fue, qué máquinas empleaban y las nuevas técnicas que posibilitaron aquel primer despegue tan importante.

FIGURA 201: Empresas parisinas dedicadas a la factura y venta de instrumentos musicales en 1847/48.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'Industrie de Paris, résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 757-836.

Tomando como referencia el trabajo estadístico de los años 1847/48 de la Cámara de Comercio, conocemos que el número de firmas que se dedicaban en París a la factura instrumental eran 373. De ellas, 197 pertenecían a los fabricantes de pianos –y arpas que, pensamos, eran muy pocos y se integraban en esa colectividad, p. ej. Érard o Pape- y 62 a los acordeones, mientras que 40 fueron para los órganos y 38 al metal, que se acercaba al tercer puesto¹²⁰ (vid. Figura 201); detrás, estaban los *luthiers* (19) y las maderas (17)¹²¹. Aunque los primeros copaban más del 50% del total, debe entenderse que no todos eran propiamente fabricantes o ensambladores de un ejemplar completo. Es decir, la encuesta no discrimina entre constructores de cajas, teclados, cuerdas [metálicas] o engranajes, y todos ellos están sometidos a los “pianos”. Tampoco diferencia entre órganos de iglesia [tubos], armonios, modelos mecánicos, etc. y los computa con la etiqueta “órganos”. Por otro lado, tenemos que contar con una cierta incertidumbre respecto a diversos sectores, por ejemplo los productores de teclados, pues es un elemento común que comparten ambas categorías precedentes. Lo mismo podríamos decir de aquellos especialistas que se dedicaban solo a las lengüetas libres, porque cabrían en los acordeones y en los órganos expresivos; o las llaves, típicas de los aerófonos de madera, pero también presentes en los metales y por supuesto en el saxofón que, recordemos, pertenece a estos últimos. Por

¹²⁰ Vid. *Statistique de l'Industrie de Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 757-836.

¹²¹ De todas maneras y sin perder una visión global del Hexágono, la misma fuente –vid. *Ibid.*, 813 y 815–apuntaba que en Mirecourt (departamento de los Vosgos) se fabricaba “la mayor parte” de los instrumentos de cuerda-arco que exportaba el país. Sin embargo, también se decía que los caros se confeccionaban en París “por un número pequeño” de fabricantes que “gozaban desde hacía tiempo de una buena reputación”. Respecto a los clarinetes, flautas y demás aerófonos de doble lengüeta, se destacaba la amplísima producción (*La fabrication de ces instruments est concentrée en France presque exclusivement*) de La Couture (Eure) e, igualmente, los de la capital que ofrecía “un cierto número, sobre todo de calidad superior”.

tanto, como hemos dicho en la Introducción general, los datos deben tomarse con cierta cautela y flexibilidad¹²², máxime en un terreno artístico como el que frecuentamos.

Los instrumentos de latón seguían en auge y popularizándose, no solo por sus cada vez más frecuentes y numerosas manifestaciones musicales, sino por su idoneidad y propiedades sonoras de intensidad en esos lugares abiertos. Por otro lado, la creación de nuevas disciplinas en el Conservatorio desde los años 30 de ese siglo, como la trompa de pistones y la trompeta en 1833, y la de trombón en 1836¹²³, hicieron que estos instrumentos contaran con la protección de una enseñanza reglada. Aparte, se estaba haciendo efectiva la nueva organización de 1845 que ya hemos comentado anteriormente y por la que, a efectos prácticos, obligaba a que las formaciones militares de a pie contaran con un 50% de *cüivres*, mientras que la proporción en caballería sería del 100%. Este último hecho además llevaba el valor añadido de que el *Gymnase Musical Militaire*, es decir, la academia que enseñaba música a los soldados, inaugurada en 1836, tendría a partir de ese momento (1845) el deber de acoger las nuevas disciplinas del saxofón, saxhorn y saxotromba¹²⁴.

Aquel cambio artístico a medio camino entre la estandarización y normalización tenía consecuencias en otros planos, digamos, más tangibles. Por una parte, a las empresas –la de Adolphe Sax principalmente que fue la que salió victoriosa– se les abría la tremenda oportunidad de renovar un parque instrumental (presuntamente) obsoleto. Por otra, los compositores y editores de música militar debían atenerse a la nueva paleta de aquellas formaciones piloto para que sus pentagramas fueran adquiridos¹²⁵. Pero, no todos los sectores saldrían ‘ganando’, pues los copistas y adaptadores verían mermados sus encargos debido a la mayor homogeneidad del nuevo modelo¹²⁶.

Volviendo a los datos y aunque los metales ocupaban el cuarto puesto en lo que se refiere al número de empresas o firmas, en realidad, su importancia relativa era mucho mayor¹²⁷. En esas fechas eran los segundos desde el punto de vista del número de obreros que empleaban y, también y no menos importante, del volumen de negocios que

¹²² Aunque es una recopilación muy útil, conviene apuntarse otra de sus ‘especificidades’, por ejemplo, la de considerar el término empresario en un sentido muy amplio, a saber, el empleador que daba empleo a varias personas, el que trabajaba por su cuenta –lo que vendría a ser un ‘autónomo’–, pero también –vid. *Statistique de l’Industrie de Paris (1847-1848)*, op. cit., 21– aquel que estaba solo y era contratado (*Tout individu fabriquant à façon et travaillant seul, lorsque ce travail était destiné à une clientèle bourgeoise*) o prestaba sus servicios a varias empresas (*Tout individu fabriquant à façon et travaillant seul, lorsque, employé par divers entrepreneurs*), lo cual se acerca hoy día más bien a los perfiles de obreros que a verdaderos patronos.

¹²³ Vid. LESCAT, P.: *L’Enseignement musical en France de 1529 à 1972*. Courlay, 2001, 165.

¹²⁴ Los profesores de las nuevas especialidades fueron Kocken (saxofón), Banneux (saxotromba), Arban (saxhorn contralto), Lecomte (saxhorn bajo de 4 *cylindres*) y Dantonet (saxhorn contrabajo). Vid. *RGMP*, 1 de noviembre de 1846, 351. La misma referencia aseguraba que hubo una selección previa (*concours aux places de professeurs*) entre bastantes candidatos (*comptait un grand nombre de concurrents*), responsabilidad encomendada a la sección de música del *Institut*, presidida por Auber.

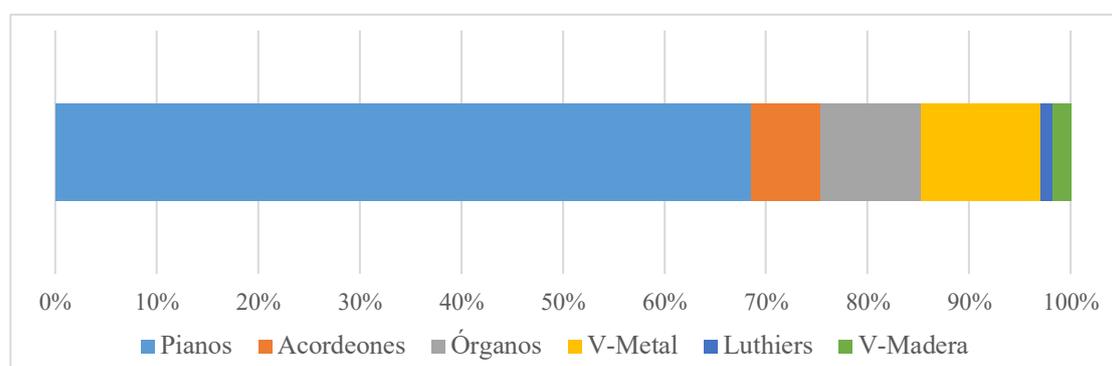
¹²⁵ El propio Gobierno iba a dotar a partir de 1846 con un incentivo de 3.000fr a los creadores que escribieran buenas obras para las nuevas formaciones castrenses. Los ganadores del concurso de aquel año fueron Bousquet (conductor del 6º de infantería de línea) y Molet, que recibieron respectivamente 400fr y 600fr por una *symphonie-ouverture*, y una *revue* y dos *pas redoublés*. Vid. *RGMP*, 6 de junio de 1847, 191.

¹²⁶ Vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon*, op. cit., 258.

¹²⁷ Hasta la propia recopilación de 1847/48 recogía explícitamente la importancia de la ciudad del Sena en este segmento, una influencia que antaño y a principios de siglo ostentaba la capital alsaciana (*Strasbourg avait, au commencement de ce siècle, une supériorité marquée que peuvent revendiquer aujourd’hui les facteurs de Paris*). Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817.

amasaban. En 1847 la factura instrumental parisina oficial ocupaba 4.216 asalariados, de los que un 68% estaban trabajando para los pianos y un 12% en el latón, es decir, unos 499. Respecto a los asuntos crematísticos, se estima que los *cuivres* lograban generar 1.620.500fr al año, lo cual es aproximadamente el 9,7% de los beneficios de todas las disciplinas musicales juntas (16.558.717fr), de las cuales, el piano se llevaba la mejor parte, nada menos que 11.486.070fr¹²⁸ (vid. Figuras 202 y 203).

FIGURA 202: Proporción de los obreros que trabajan en París en el negocio de la fabricación de instrumentos de música (1847/48)¹²⁹.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 40, 181 y cuadro n° 51 [sin paginar].

Si desglosamos esas 38 firmas del año 1847 que se dedicaban exclusivamente al trabajo del metal, debe asentarse que 23 de ellas eran autosuficientes. Es decir, preparaban por separado todas las partes de las que se compone un instrumento y luego ellas mismas las ensamblaban –o, al menos eso aseguraba el informe, lo cual nos parece demasiado optimista-. Del resto, 6 casas eran solo torneros (*tourneurs*) –y también hacían las boquillas-, dos solo elaboraban pabellones, otro par se encargaban de las llaves o pistones –seguramente Belorgey y Rodel- y las dos últimas eran exclusivamente soldadores o reparadores. El trío que queda se dedicaba únicamente a los instrumentos de percusión, a saber, cajas, bombos y tambores principalmente¹³⁰. Este hecho que ya dejó entrever el almanaque de 1842 que anteriormente hemos comentado¹³¹, confirma que la especialización y parcelación de las actividades en el latón ya se había producido.

Seguramente, Adolphe Sax fue uno de esos fabricantes podía realizar por sí mismo y en su fábrica todos los fragmentos y pasos que requería la cadena de montaje de un utensilio de música. Otra cuestión es que le interesara, pues dentro de poco confirmaremos que recurría a terceros y otros suministradores. En todo caso, Comettant

¹²⁸ Vid. Ibid. 40, 181 y cuadro n° 51 [sin paginar].

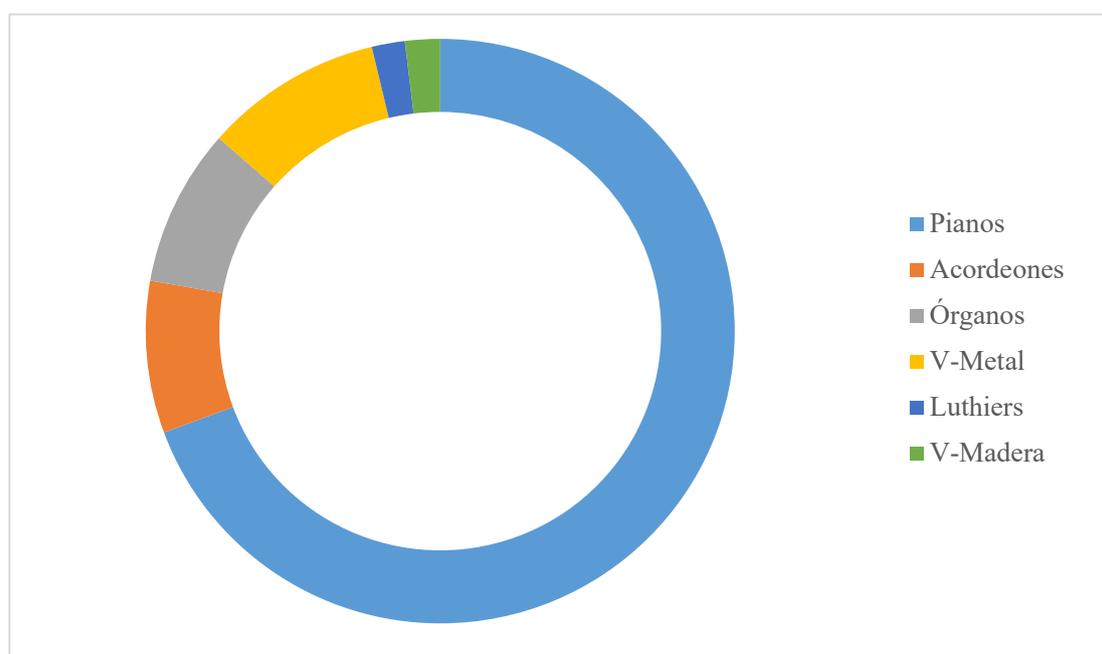
¹²⁹ Debe observarse que los *luthiers* y algunos creadores de aerófonos de madera de París no contaban (lógicamente) con un gran número de obreros porque estos dos paradigmas requerían –y requieren- de un alto grado de especialización. Es decir, los procedimientos seguían siendo artesanales o semi-artesanales, lo que hacía imposible la salida al mercado de una gran cantidad de productos de calidad. Además, esos pocos ayudantes debieron tener, en principio, también una alta cualificación.

¹³⁰ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817.

¹³¹ Belorgey *ainé* decía fabricar “llaves de instrumentos de música, refuerzos o guarniciones (*garnitures*) exteriores o interiores, y todo tipo de tubos y embocaduras”. Asimismo, Sassaigne –que firmaba como mecánico- se anunciaba como creador de extensiones digitales para casi cualquier utensilio musical de madera y metal, así como de pistones, enviando mercancía no solo al interior de Francia, sino también al extranjero. Vid. *Almanach-Bottin du Commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde*. París, 1842, 188.

aseguraba que todos los instrumentos se hacían bajo la constante supervisión del inventor de Dinant (*Sax voulut que les instruments fussent confectionnés en entier, sous ses yeux*). Además, refiriéndose específicamente a los ingenios de latón, decía que los pabellones y pistones también se construían en esa explotación (*on fabriquait les pavillons, les pistons, les cylindres et tous les ouvrages de tour, tels qu'embouchures, etc.*) para, según el hagiógrafo, librar ejemplares de excelente calidad y promocionar su nombre entre los mejores (*asseoir et à consolider sa réputation en France*)¹³². Quizá sea conveniente recordar que la manufactura elemental de un utensilio de latón se completa por el ensamblaje de un pabellón sonoro a un cuerpo (tubo/s cilíndrico o cónico) principal, al que se le adapta un mecanismo de pistones o llaves –p. ej., el del saxofón– y que requiere en este caso la perforación de orificios a lo largo de su longitud. En cambio, los utensilios de viento madera no solo necesitan del trabajo sobre la propia materia prima y calculados taladros, sino además la adaptación de llaves (de metal) que suelen configurar lo que llamamos un sistema.

FIGURA 203: Proporción del volumen de negocios de cada una de las especialidades parisinas de construcción de instrumentos de música (1847/48)¹³³.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 40, 181 y cuadro nº 51 [sin paginar].

Ninguna fuente consultada explica el equipamiento técnico¹³⁴ y, especialmente, los procesos de producción específicos de las fábricas de instrumentos de música anteriores a 1850. De todos modos, contamos con informaciones puntuales y parciales

¹³² Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 20-21.

¹³³ Saltan a la vista las abrumadoras ganancias de los fabricantes de pianos que amasan cerca del 70% de los beneficios de todo el sector. Asimismo, es interesante señalar que según la encuesta de 1847, nueve de aquellas firmas de los instrumentos de tecla superaban los 200.000fr de ganancias, aunque es muy probable que compañías como Herz, Pape y, especialmente, Érard o Pleyel, duplicaran ampliamente esta última cifra alcanzando los dos millones.

¹³⁴ En todo caso, los dosieres y memorias de las declaraciones de quiebra de este tipo de empresarios conservados en los ARCHIVES DE PARIS (cajas de la serie D11 U3) pueden contar con inventarios en los que a veces se especifican los despojos y qué tipo de herramientas, materiales y máquinas empleaban aquellas compañías fallidas, aspecto al que volveremos en breve en relación a Adolphe Sax.

que recogían las crónicas de las exposiciones, como las de 1844 y 1849¹³⁵. Y, en el caso de la empresa de Adolphe Sax de la rue Neuve-Saint-Georges n° 10, tenemos una referencia iconográfica a partir de un periódico de la época (*L'Illustration* del 5 de febrero de 1848) que nos obsequia con dos figuras de la explotación propiamente dicha (vid. Figuras Kanela y Torrija). La noticia llevaba el título “Chronique musicale” y era más bien un manifiesto publicitario a favor del constructor valón. Siguiendo al redactor –que firma con las iniciales G. B.-, el patrón belga había operado una auténtica “revolución musical” al remediar de su letargo y monotonía a “instrumentos falsos, incompletos, de mecanismo difícil y de sonoridad generalmente pobre”. El periodista abundaba en que “gracias a los saxhorns, saxotrombas y los saxofones se podía decir que la música militar había sufrido una transformación radical”. Posteriormente, recogía varias lisonjas hacia el saxofón de compositores como Rossini (“C’est la plus belle pâte de son que j’aie jamais entendu!”) y Meyerbeer (“C’est le beau idéal du son”). Más útil era la información de que el establecimiento del dinantés había crecido considerablemente desde hacía poco gracias a las disposiciones ministeriales que el Gobierno había impuesto para ordenar sus bandas de música militares. También es significativo señalar que, según ese comentarista, el fabricante de Bélgica no solo vendía a Francia y a su país natal, sino también (*sont devenues tributaires de la fabrique de la rue Saint Georges*) a Prusia, Holanda, Inglaterra, Italia, Rusia, Chile, reino de Lahore y Estados Unidos; lo cual, seguramente, obedecía a una estrategia para auto-promocionarse. Igualmente, el artículo confirmaba que no solo se dedicaba a producir *brass*, sino también aerófonos de madera, otra diferencia (provechosa) respecto a otras explotaciones de la capital o extranjeras. Por otro lado, nos completaba que, además de los talleres propiamente dichos que ocupan las dos alturas, el patrón tenía espacio para otra sala –la de los rematadores (*finisseurs*)-, la tienda de los artículos terminados y una bonita (*jolie*) sala de conciertos “destinada a la audición de los nuevos instrumentos”; además –añadimos nosotros- de su propio domicilio que el periódico obvió¹³⁶.

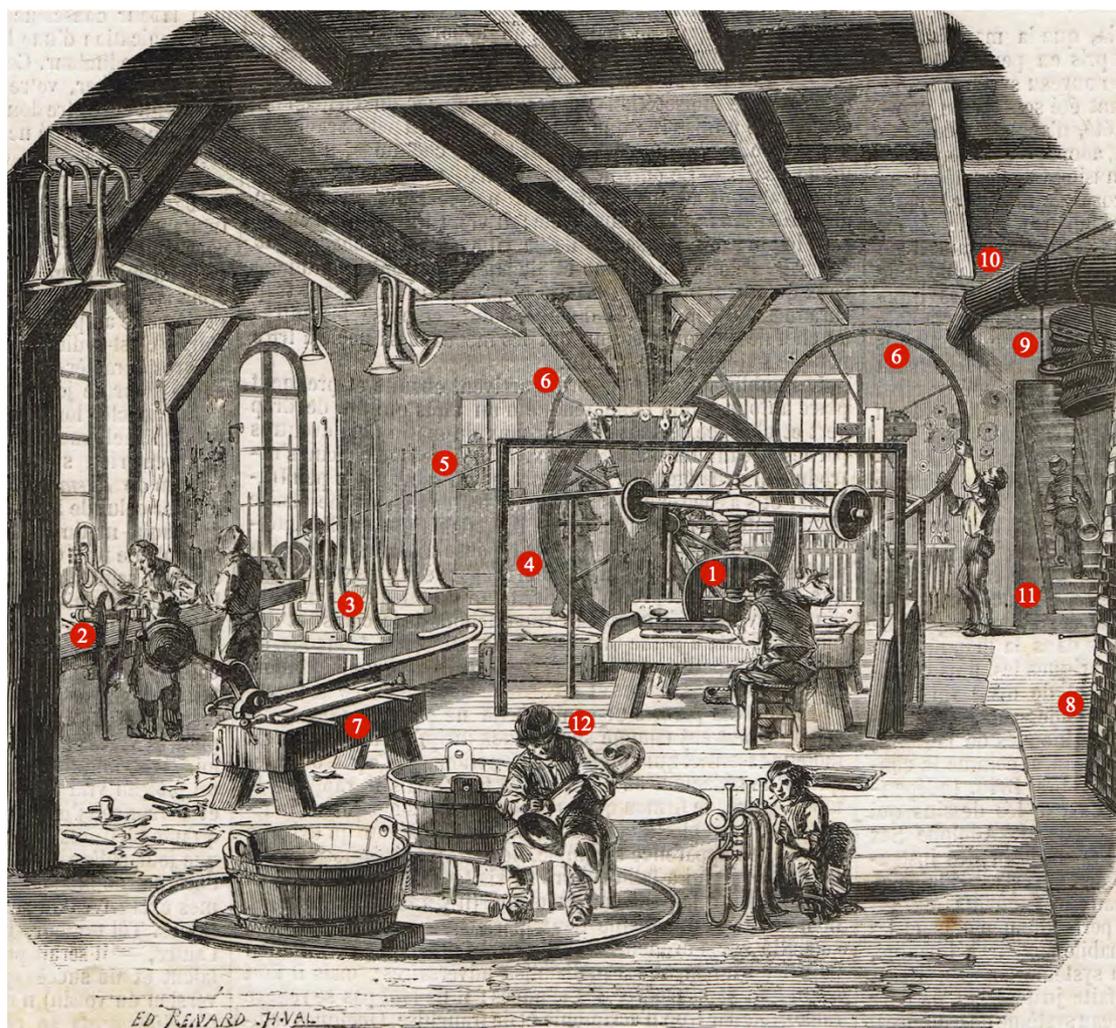
Tomando como referencia el primer grabado –vid. Figura 204- que resulta ser el taller de la planta baja según rezaba el pie de foto del periódico (*Vue d’une partie de l’atelier du rez-de-chaussée*), podemos ver un espacio de trabajo relativamente amplio e iluminado en el que se aprecian varias máquinas y herramientas importantes. La estructura de la habitación es diáfana –salvo por los aparejos de faena- y está sujeta por un entramado de pilares y vigas de madera, algunos de los cuales sirven hasta para colgar partes de instrumentos no acabados. Llegamos a contar hasta 11 obreros, dos ellos en un

¹³⁵ Por ejemplo, el informe de la exposición de 1844 aseguraba que M. Savarèse *fils*, domiciliado en París en la rue Saint-Martin, ocupaba a 20 obreros y que hacía cuerdas para instrumentos de arco; y además utilizaba “una máquina de vapor de 8 caballos de fuerza para distribuir agua a las diversas partes de su establecimiento”. Vid. *Exposition des produits de l’industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 567-568.

¹³⁶ Los dos párrafos postreros de aquel reportaje decían que el dinantés aun tenía en mente un “proyecto colosal” que no era otro que el adaptar a una especie de locomotora (*machine de la force de quatorze à quinze atmosphères*) lo que sería un órgano gigantesco para dotar de música y amplificar las grandes fiestas y solemnidades públicas; en verdad, un llamativo gancho promocional que había sido utilizado 7 años atrás –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 176-. Ese titán que recorrería la ciudad estaría provisto con un reflector sonoro para que todos lo escucharan (*déverserait torrents d’harmonie sur toute la population à la fois*) y, curiosamente, estaba validado por ‘técnicos’ en la materia como MM. Jobard y Savart, unos fieles valedores que ya han salido varias veces en el capítulo anterior. Acabando, el articulista remitía al lector a la obra de Kastner (*Manuel de musique militaire*) –y de paso le hacía publicidad- de reciente publicación además (1848), para “profundizar (*s’éclairer à fond*) en todo lo que concernía a esos nuevos instrumentos”. Vid. *L’Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357-358. Desgraciadamente, no se apuntaba nada sobre el número de obreros ni sobre las máquinas u otros utensilios productivos.

primer plano –uno de los cuales parece ser un niño, asunto al que volveremos más adelante-, otro un poco más alejado de espaldas maniobrando una máquina, tres que están detrás de las ruedas, uno que sube las escaleras a mano derecha, otra silueta que está posterior a una ventana (puerta?) al fondo y a la izquierda, y tres más operando también en ese lado –uno arredro de los mandriles y dos delante-.

FIGURA 204: Herramientas, máquinas y detalles más importantes del taller de la planta baja de la fábrica de Adolphe Sax (1848) consistentes en una presa (1), un sargento o gato de sujeción (2)¹³⁷, mandriles (3), volante –de la máquina de vapor?- (4), correa que llega hasta otra rueda más pequeña –que sirve de pulidora?- (5), otras ruedas o volantes –manejados manualmente?- (6), guillotina (7), horno –de espaldas- (8), fuelle del horno (9), tubo de expulsión –del humo del horno?- (10), escaleras –hacia la primera planta?- (11) y obrero bruñendo (12).



FUENTE: Elaboración propia –números en círculos- a partir de *L'illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

Si nos centramos primeramente en las herramientas, debemos detenernos en lo que asemeja ser una prensa de volante, situada en la mitad de la imagen. Este tipo de artificio apisonador parece tener un espacio acotado entre unas varas que copan la circunferencia del mecanismo. Además, está siendo manipulado por el obrero sentado en un taburete de madera dándonos la espalda. El trabajador hace girar las pesas sujetas a los extremos de los brazos de operación mediante una palanca –que está cogiendo con la

¹³⁷ Este utensilio tan popular también recibe el nombre de tornillo de banco o morsa.

mano derecha- por la que se baja el émbolo o perno de rosca múltiple con la suficiente fuerza o presión para cortar o conformar el metal a voluntad.

A la izquierda de la imagen se distinguen tres elementos interesantes. El primero de ellos es el trabajo de precisión de los dos obreros que están operando en la mesa al lado de la ventana. El que está más cercano a nosotros –y prácticamente de frente- brega con un bugle pinzado por un sargento o gato de sujeción que, como podemos adivinar, servía y aun se utiliza para trabajar con mayor comodidad reteniendo con firmeza el objeto en cuestión. El segundo aspecto significativo es el banco que está detrás de los dos trabajadores y que, por el contrapeso, el mango exterior y las virutas que hay en el suelo, pudiera tratarse de una guillotina o cizalla. Evidentemente, este artilugio cortante servía para seccionar las láminas o chapas iniciales de latón con las que se empezaba a construir un utensilio artístico y de las que luego hablaremos también. Por último y revisando el tercer elemento atrayente que nos queda por expresar, destacaríamos los mandriles situados en los tres escalones elevados. Como ya conocemos, estas son unas matrices de metal macizas que hacen que la hoja de latón previamente cortada a voluntad y tamaño se pliegue y coja la forma y proporciones específicas que dicta ese molde. Por otro lado, también se utilizan para sacar abolladuras o corregir prominencias no deseadas en el cuerpo del aerófono.

En el centro del dibujo y en primer plano, podemos asegurar que ese obrero sentado dentro de un círculo está lijando, untando un ácido o, seguramente, bruñendo la campana de un instrumento con los líquidos de los barreños que tiene a su derecha. Al otro flanco, el niño también le saca lustre con su mano izquierda a una de las tres cornetas de pistones que tiene ante sí y que fueron muy bien dibujadas (vid. Figura 205).

FIGURA 205: Zoom sobre el grabado de la anterior Figura –izquierda-, ejemplar original de una de esas cornetas de pistones (*à cylindres système Sax*) –centro- y su correspondiente publicidad –derecha-.



FUENTE: *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357, instrumento original procedente del US-Vermillion-NMM y [selección de] *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et en bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [Paris], s.d. [1850/51], 2.

A la diestra de la Figura 204 se distingue una pared de ladrillos, un fuelle colgado del techo y un tubo que procede de esta zona y desemboca en el exterior del recinto. Aunque veremos un ejemplo más claro en el piso de arriba, muy probablemente se trataría de una chimenea u horno donde se proporcionaba el calor necesario para tratar y hacer maleable el latón. Esta pequeña fragua servía para soldar o unir las partes de los

instrumentos utilizando como ceñidores o empalmes otros metales como el plomo, la plata o el estaño. Por otro lado y además, las estufas se utilizaban para doblar con precaución los conductos de los utensilios de música. Para obrar de esta manera, el tubo de marras se rellenaba –previo revestimiento interior de aceite u otro elemento antiadherente- de sustancias que sirvieran de hormas sólidas, normalmente arena, alquitrán, resina o plomo líquido que debía endurecerse antes de proceder¹³⁸. Taponado los extremos de la tubería y proporcionando calor en la zona de operación, se conseguía la doblez deseada sin que la sección cilíndrica o cónica se deformara.

Mas, quizá el elemento más interesante de la aquella Figura lo tenemos al fondo de la imagen, detrás de un prominente pilar de madera con cuatro ramas de refuerzo. La vista alcanza a distinguir tres ruedas o volantes, una de ellas de proporciones bastante gruesas por lo que seguramente necesitara de la fuerza de una máquina de vapor para ponerse en funcionamiento. Aunque la enorme pilastra no deja ver la cisterna ni la bomba de aire, sí se percibe el cigüeñal del que salen los radios. La circunferencia de ese enorme mecanismo está acompañada de un correaje que se prolonga hacia la izquierda hasta el rodillo de la mesa de trabajo en la que un obrero –situado detrás de los mandriles- recibe en su torno, taladro o pulidor, la energía necesaria para operar.

Los otros dos discos más delgados, como el que un hombre está claramente manipulando al fondo de la imagen, tal vez no necesitaran el impulso del vapor y su función fuera solo auxiliar. En concreto y este último al que nos referimos y que tiene tan solo cuatro radios, está sujeto en una pequeña base vertical que asciende desde el suelo, pero no llega al techo. Además, se le distingue en perpendicular un pequeño brazo con tres apuntalamientos, uno de los cuales asegura un engranaje circular dentado.

Apenas se aprecia nada al respecto del último volante que nos queda por comentar, aunque podemos descubrir cerca de él las siluetas de dos obreros más entre los radios de la gigantesca rueda principal, uno sentado a la derecha del pilar y otro de pie en la izquierda.

Todo parece apuntar que el establecimiento de Adolphe Sax contaba con la máquina de vapor al menos desde 1848¹³⁹, lo cual y sin lugar a dudas representaba, si no una primicia, al menos una singularidad que le destacaba entre las manufacturas más importantes de su género¹⁴⁰. Sin embargo, la primera empresa de aerófonos musicales en la que se hace explícito el uso de máquinas de vapor fue la de Pierre-Louis Gautrot en 1855, de la que además existen dos figuras similares a la de los talleres del inventor belga.

¹³⁸ Me gustaría agradecer a Philip Herman, técnico licenciado reparador de instrumentos por la J. R. Nerth School of Music de Airy, Carolina del Sur, USA, con 40 años de experiencia profesional y sede en Chipiona, Cádiz, su asesoramiento en esta parte de la investigación.

¹³⁹ El Dr. Ignace de Keyser, al que le agradecemos su amabilidad al obsequiarnos con una copia de su artículo, apunta desde 1847, aunque no precisa su fuente. Vid. DE KEYSER, I.: “The paradigm of industrial Thinking in Brass Instrument making during 19th Century”. *Historic Brass Society Journal*, vol. 15, s.n. (2003), 236.

¹⁴⁰ Seguramente, recordaremos que el propio padre de Adolphe Sax comunicó varios años atrás a los periodistas –quizá embriagado por su éxito en la Exposición belga de 1835- que tenía en mente emplear a 250 personas y utilizar una máquina de vapor para imprimir el movimiento de las forjas (*forges*), lamineras (*laminoirs*), tornos (*tours*), etc. Vid. FAURÉ, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALÉRIUS [B.]: *La Belgique industrielle*, op. cit., 171-172. François-Joseph Fétis –vid. *RGMP*, 7 de enero de 1841, 10- también lo apuntaría cinco años más tarde.

Como ya hemos apuntado en varias zonas de nuestra investigación¹⁴¹, este archienemigo del constructor valón se introdujo en el negocio de los utensilios de música en 1835 de la mano A-G. Guichard, su concuñado (1837), el cual le cedió (1845) –por la módica cantidad de 2.000fr anuales- el control total de la firma, renombrada consecuentemente “Gautrot *aîné*”¹⁴². A principios de los años 1850, la empresa vendía en varias ciudades europeas y también americanas (Nueva York) según su publicidad, y producía no solo aerófonos de madera y metal como Adolphe Sax, sino también de percusión y de arco. En 1855 inauguraba una segunda planta de producción en la población francesa de Château-Thierry que se encuentra a 90km de París. Con el título de “*Mélanges* [secciones o apartados] *industriels*. Fabricación de instrumentos de música, establecimiento de M. Gautrot, 60, rue Saint-Louis, del Marais”, *L’Illustration* del 21 de julio de 1855 introducía una descripción muy complaciente de su enorme establecimiento. En la primera página se comentaba literalmente que “M. Gautrot elaboraba todos los instrumentos que sirven para hacer la música con la ayuda de procedimientos muy ingeniosos que ponía en movimiento [con] una máquina de vapor de 16 caballos de potencia”¹⁴³. El articulista también hablaba de una “economía de mano de obra que permitía librar productos a bajo precio con un excelente acabado, cuestión importante en un tiempo donde los estudios musicales estaban tan desarrollados (*sont si généralement développés*)”. Después, justificando la elaboración, decía que aquel constructor francés aplicaba “un sistema más racional de división, de forma y de proporciones” en sus instrumentos, pero que no le dejaron exponer algunos ejemplos en la Exposición Universal de 1855, sin referirse a que Adolphe Sax le había denunciado por plagio e infligido una redada. La redacción continuaba enumerando la mayoría esa mercancía, así como las principales mejoras sobre algunos artículos: su “sistema para la trompa, la corneta, etc.” que buscaba la facilidad de ejecución, evitando los cuerpos de recambio; su oficleide perfeccionado con nuevos *doigtés* y proporciones; la implementación de un engranaje –llamado *systeme* Bréguet– para mejorar los cambios de notas en los instrumentos de pistones¹⁴⁴; y, finalmente, una suerte de embocadura móvil para tocar quieto o en movimiento.

Al año siguiente y enzarzados en cruentas disputas judiciales, la defensa de Adolphe Sax intentaba minimizar las aplastantes cifras de negocio y características del establecimiento de Gautrot que había publicitado *Le Monde Industriel* –otro diario- del 15 de mayo de 1856, una de las cuales aseguraba que su rival trabajaba con varias máquinas de vapor. Además, el inventor belga acusaba a su homólogo galo de que su patrimonio aumentaba gracias a la piratería y prácticas comerciales deshonestas. En relación a este asunto y seguramente con ánimo intimidatorio, el abogado del constructor

¹⁴¹ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 265 y 276-278; y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 447-474.

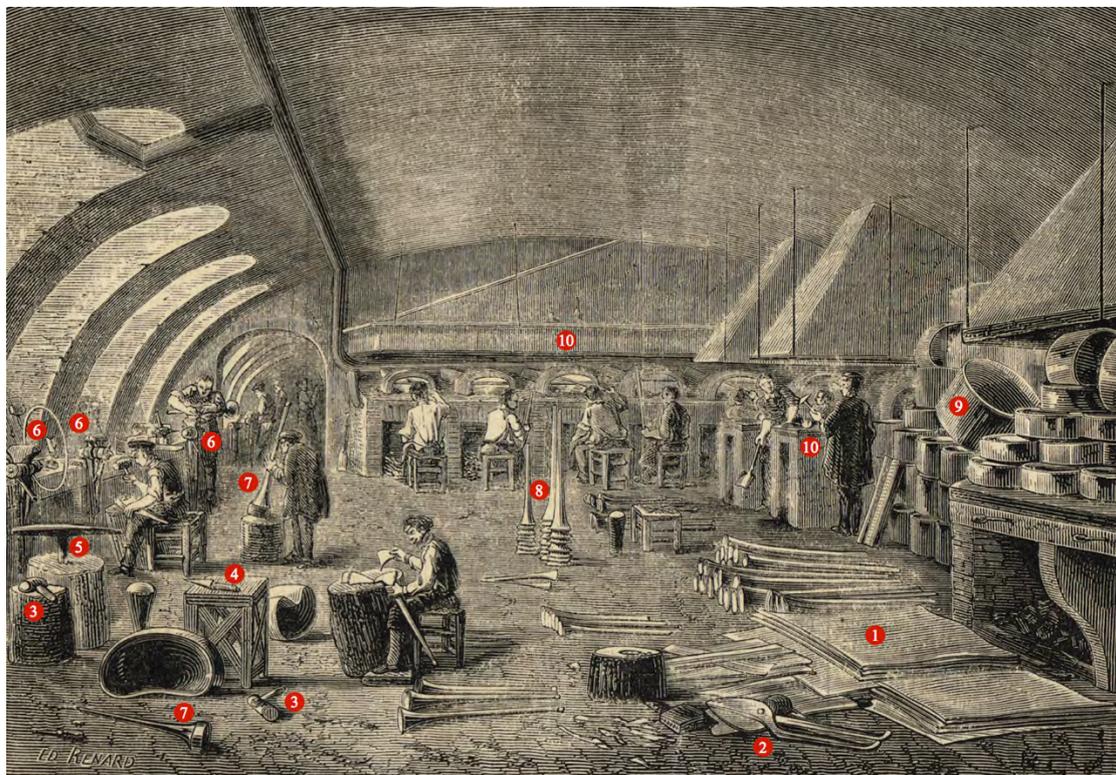
¹⁴² Vid. WATERHOUSE, W.: “Gautrot-aîné, first of the moderns”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999*. (Bucina: *The Historic Brass Society series*), s.v., nº 6 (2006), 121-125.

¹⁴³ Vid. *L’Illustration*, 21 de julio de 1855, 43-45.

¹⁴⁴ No podemos detenernos demasiado en estos avances, pero este nos parece digno de subrayado, no solo porque volvería a aparecer los años venideros –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 271-272-, sino más bien porque aquel apellido (Bréguet) está relacionado con una las firmas más importantes de relojería de todos los tiempos, lo cual nos invita a reflexionar en (lo crucial de) los trasvases de tecnología entre ramas, especialmente desde este de la *horlogerie* que requería mucha precisión mecánica hacia nuestro campo, la música y los aerófonos de latón.

del Marais apuntaba que su cliente amasaba unos 800.000fr de beneficio cada año y empleaba a 500 obreros, una cifra que el inventor de Dinant reducía a 200 personas¹⁴⁵.

FIGURA 206: Vista de una parte de los talleres de la fábrica de Gautrot *ainé* en el distrito del Marais, París (1855) y sus elementos más significativos, por ejemplo, láminas o planchas de latón (1), tijeras (2), martillos (3), perforador (4), yunque (5), sargento o gato de sujeción (6), mandriles (7), campanas o pabellones superpuestos (8), calderas –de instrumentos de percusión?- (9) y hornos (10).



FUENTE: Elaboración propia –números en círculos- a partir de *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 44.

No obstante y gracias a esos grabados de *L'Illustration* a propósito de Gautrot, podemos completar un poco más cómo eran las fábricas de los metales a mediados del siglo XIX. Echando un rápido vistazo a la primera de ellas –vid. Figura 206-, se observa en un primer plano abajo a la derecha esas características láminas de latón a las que nos referíamos antes y que son el arranque de todo instrumento musical metálico. Es obvio que estas planchas (y quizá de algunos tubos prefabricados) las proporcionaban otras factorías metalúrgicas externas que tuvieran los medios adecuados¹⁴⁶. El latón es una aleación de cobre y zinc cuyas temperaturas de fusión son respectivamente 1.083,4°C y 419,6°C, aunque también puede llevar aditivos como el hierro o el plomo, cuyos puntos líquidos son 1.535°C y 327,5°C¹⁴⁷. Según De Keyser, durante el *Ottocento* se probaron otras amalgamas, como *maillechort* (cobalto, cobre, estaño, hierro, níquel, zinc), *argentan* (cobalto, cobre, níquel, zinc) o *German Silver* (cobre, níquel, zinc). Incluso se

¹⁴⁵ Vid. *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 10-21. (Desgraciadamente, no hemos podido localizar ese número de *Le Monde Industriel* para contrastar esa información).

¹⁴⁶ La investigación de la Cámara de Comercio de París de 1847/48 nos ofrece varias profesiones que pueden cuadrar con este tipo abastecedores, concretamente los *fondeurs* (fundidores) –con un total de 77 patronos y 1.979 obreros para más datos- o los *lamineurs* (laminadores) et *planeurs* (plancheros?) de *métaux* (13 jefes y 90 trabajadores). Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 157-158.

¹⁴⁷ Quiero agradecer a mi amigo Andrés Selva Orellana (licenciado en Ciencias Químicas por la Universidad San Pablo Ceu de Madrid) el asesoramiento técnico en esta fase de la investigación.

fabricaron instrumentos o partes de estos con otros metales, como el aluminio o el acero, pero el latón fue sin duda y durante esa centuria el material que reunía las propiedades más interesantes para su tratamiento y salida no solo industrial, sino también comercial. Los saxofones no fueron una excepción y la composición de un ejemplar de la época – según unos análisis relativamente actuales- era la de 62,1% de cobre, 37,2% zinc y 0,7% de plomo¹⁴⁸. Hoy día y aunque seguramente se le añaden aditivos u otros componentes químicos que tratan de expandir el abanico del gusto y atraer diferentes bolsillos de consumidores, el latón sigue siendo el material base del cuerpo de un saxofón¹⁴⁹.

Volviendo al primer dibujo de Gautrot (Figura 206), se distinguen igualmente bien y al lado de hojas de metal unas enormes tijeras que harían la función reservada a la guillotina que hemos visto *chez Sax*. Desplazándonos a la izquierda, podemos advertir varias herramientas, tales como martillos, objetos punzantes, un yunque y los asiduos gatos de sujeción –igualmente denominados, se recordará, tornillos de banco o morsas-¹⁵⁰. Además, alcanzamos a divisar al menos dos mandriles y varias campanas de instrumentos amontonadas en el centro de la imagen. A la derecha y también apiladas, aparecen numerosas calderas o cascots que seguramente irían destinados a convertirse en los contornos de los cuerpos de instrumentos de percusión, como por ejemplo timbales, bombos, tambores o cajas. Sin embargo, lo más representativo de la imagen puede ser lo que tenemos al frente, es decir, las personas que están trabajando en los pequeños hornos o fraguas; gracias a los cuales podemos deducir que estamos en la sala de soldadura y de los que confeccionan los pabellones o reflectores sonoros.

A propósito de las calderas o peroles que hemos identificado en ese dibujo, podríamos apuntar una característica muy curiosa de algunos de los obradores del latón decimonónico y que ya Pontécoulant comentó en su momento. Según este conde melómano, el constructor Jacques-Charles Labbaye “unía todavía en 1834 el oficio de calderero (*chaudronnier*) al de fabricante de instrumentos de latón”¹⁵¹. Como hemos

¹⁴⁸ Vid. VENTZKE, K.; RAUMBERGER, C. y HILKENBACH, D.: *Die Saxophone*. Frankfurt, 1978, 104.

¹⁴⁹ Las diversas apetencias configuran lo que llamamos *Yellow Brass* (30% zinc y 70% cobre), *Gold Brass* (15% zinc y 85% cobre) y *Red Brass* (10% zinc y 90% cobre). Obviamente y por las palabras en inglés, se deduce que a mayor cantidad del último en la aleación, el color resultante será más rojizo y en principio conllevará un sonido más ‘blando’. En francés se utiliza la palabra genérica *cuivre*, aunque, en verdad, las amalgamas más habituales pueden reducirse *laiton* (o *cuivre jaune*) y el *maillechort* –que nosotros traduciríamos como alpaca o metal blanco, más bien plateado- y que une el níquel al cobre y zinc del primero. (Como curiosidad, ese último nombre proviene de sus ‘descubridores’, Maillet y Chorier). Esto no implica que intervengan mínimamente otros metales –o baños- como la plata, platino, oro, plomo... que las compañías no suelen dar a conocer. Por supuesto y también dependiendo del bolsillo del comprador, se fabrican –y venden- saxofones en plata maciza u oro. Para conocer un poco más el proceso actual de fabricación de estos instrumentos, vid. *The manufacture of brass instruments* [vídeo en VHS]. [Sin dir. ni expediente, pero producido por la compañía Boosey & Hawkes]. Londres, [s.d.], 13 min: son. col. y *Saxophon Herstellung* [vídeo en VHS]. [Sin dir. ni expediente, pero producido por la compañía Schreiber & Sohne]. Nauheim, [s.d.], 18 min: son. col. A modo de apreciación personal, la visualización de estas cintas nos confirma que algunos procedimientos de fabricación no han variado tanto desde mediados del *Ottocento*, salvando por supuesto ciertas máquinas y herramientas.

¹⁵⁰ Tomando como referencia nuevamente a Adolphe Sax y utilizando una fuente a la que volveremos pronto (los inventarios de las quiebras –vid. HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique: la cas Adolphe Sax en 1852”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., n° 13 (2012), 148-150-, podemos apuntar que otras herramientas menores que utilizaban este tipo de fabricantes eran bigaros –creemos, una especie de gancho enroscado sobre sí mismo- (*bigorneaux*), sopletes (*chalumeaux*), banco de estiramiento (*banc à étirer*), yunques (*enclumes*), cizallas (*cisailles*), tenazas (*tenailles*), codales (*tasseaux*), mandriles (*bouterolles*), tornos (*fraises*), brocas (*forets*), berbiquies (*vilebrequins*), puntas (*pointes*), punzones (*poinçons*), pinzas (*pinces*), etc., entre muchas otras.

¹⁵¹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 376.

dicho antes, en el Antiguo Régimen fueron no solo los *luthiers*, sino también algunos carpinteros y ebanistas los que construían los cordófonos frotados o punteados. En el caso de los metales y antes de que se produjera la especialización definitiva, aquellos que podían ganarse un dinero extra haciendo un instrumento de señal o de percusión, eran también forjadores, herreros, orfebres o, como en el caso de los Labbaye, caldereros o fabricantes de recipientes metálicos de cocina. Esta familia (Jacques-Charles, Jacques-Christophe y Jacques-Michel) fue una de las firmas más importantes de fabricantes de aerófonos de metal de principios y mediados del siglo XIX. Aunque ya hemos comentado parte de su andadura en los capítulos anteriores, conviene recordar que suministraban –al menos desde 1820– trompas, trombones, oficleides y otros tantos aerófonos a los regimientos militares, y que además fueron protegidos del rey como así lo hacían constar en las epigrafías de sus instrumentos (“Labbaye fils, brev.[eté] du Roi”). Bien situados desde el principio y contando con la ‘amistad’ de otros fabricantes de peso (Halary), construyeron en colaboración con Meifred en 1827 una trompa y trompeta con pistones del tipo Stölzel, que seguramente fue una de las primeras válvulas en Francia. Sin embargo y tras la explosiva entrada del dinantés en el concierto de la fabricación del latón, los Labbaye no solo protestaron ante el Ministro (1845) junto con más de 30 obradores por la falta de imparcialidad de la comisión de la batalla de Marte, sino que litigaron contra él en un principio como ya conocemos¹⁵². Sucesores del eminente creador de trompas Raoux (1857), esta familia obtuvo una licencia de Adolphe Sax para fabricar y vender aerófonos del tipo saxotromba (1856), aunque este acuerdo volvería a darles problemas y acabaron nuevamente en los tribunales. Sin embargo y tras unos años supuestamente buenos, la firma fue absorbida por François Millereau (1878)¹⁵³.

Volviendo a los aperos de cocina, Pierre también ha localizado el ejemplo de Carlin¹⁵⁴, célebre creador de trompas de caza, trompetas y timbales, entre la comunidad de los *chaudronniers*¹⁵⁵. No obstante, si quisiéramos ir hasta la Edad Media, Lavoix puntualiza que los fabricantes de trompas y trompetas de guerra de Rouen se asociaron (*s'étaient joints*) a los caldereros ya en 1209¹⁵⁶. Sin embargo, lejos de ser una característica más o menos llamativa, algunos críticos ácidos como Adrien De la Fage la consideraban más bien una particularidad chabacana¹⁵⁷.

¹⁵² Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 371, 441, 479 y 494.

¹⁵³ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 221.

¹⁵⁴ Nuestro fagotista y organólogo inglés de referencia –vid. Ibid., 57– vuelve a apuntarnos que Carlin –domiciliado en rue Croix des Petits Champs– fue en 1751 “ordinaire du Roy” y que vendió en el mismo año dos trompas a la Ópera por 84 libras (*livres*). Además, debió ser también trompista profesional y profesor de este instrumento, a la par que fabricante de otros aerófonos de metal y también de utensilios de percusión, lo que refuerza la idea que también hacía recipientes con caldera. Hoy en día se conservan dos instrumentos suyos en las colecciones del DE-Berlin-MM (trompa) y FR-Paris-MM (trompa de caza). Su empresa fue sucedida por Brunet en 1780-81.

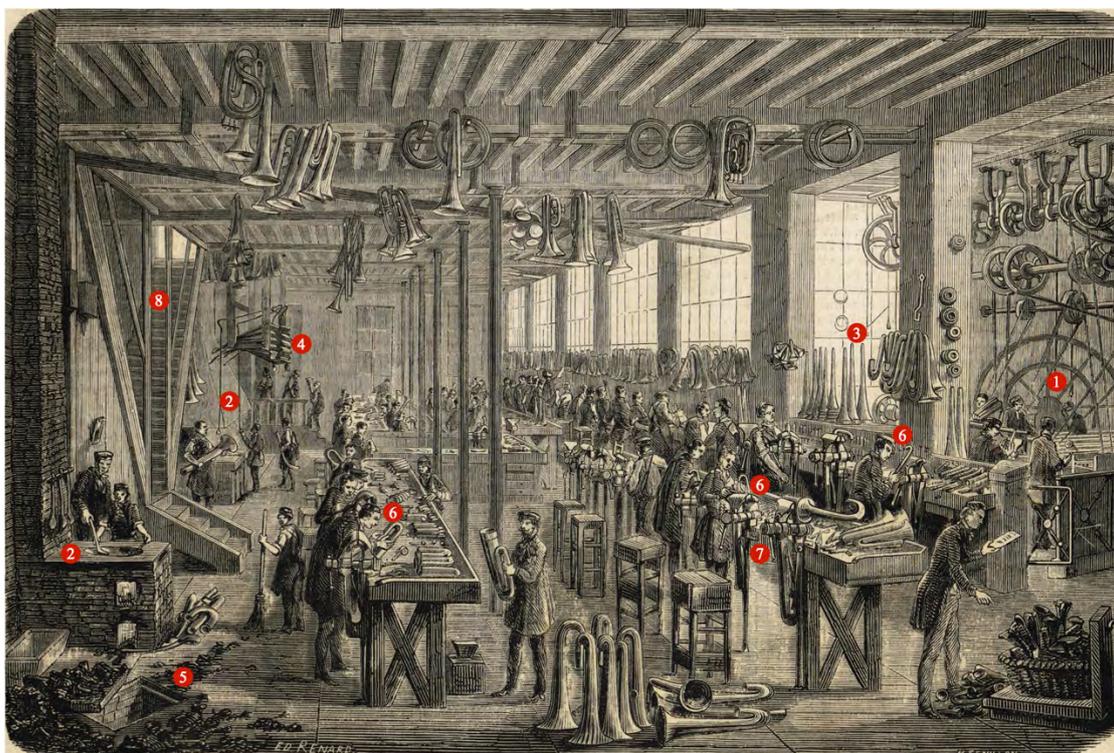
¹⁵⁵ Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 9.

¹⁵⁶ Vid. LAVOIX, H.: *Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. París, 1878, 22-23.

¹⁵⁷ “La operación material en la confección de los instrumentos metálicos no es para nada complicada, incluso tan fácil que se podría exponer con pocas palabras. Para empezar, hay que decir que desde un punto de vista vulgar, el fabricante [de instrumentos de música en latón] no difieren mucho al de calderero (*chaudronnier*): sus procesos son exactamente los mismos y esto explica por qué en el tiempo de las corporaciones estos dos oficios eran el mismo”. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 140.

Si describimos brevemente el otro diseño del taller de Gautrot (vid. Figura 207) apuntaríamos a la derecha lo que claramente es una máquina de vapor, acotada por una cancela y que parece accionar numerosos correajes. Desgraciadamente, tampoco se alcanza a ver su composición ni engranajes que parecen ser más contundentes que los de Adolphe Sax. En esta planta (que creemos era la baja) también se observan al menos dos fraguas –una de ellas con un fuelle en la parte superior- y hasta una carbonera en el suelo. Además, a partir de las mesas de trabajo y los numerosos gatos de sujeción o sargentos que divisamos, se puede decir que estamos en la zona de ensamblaje, composición o finalización de los instrumentos.

FIGURA 207: Detalles más importantes de la planta baja de la fábrica de Gautrot *ainé* en el distrito del Marais, París (1855), a saber, máquina de vapor y correajes (1), crisoles, estufas u hornos (2), mandriles? (3), fuelle (4), carbonera (5), secciones de montaje (6), gatos de sujeción o sargentos (7) y escaleras (8).



FUENTE: Elaboración propia –números en círculos- a partir de *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 44.

Retomando la explotación del *dinantés* –que es la que más nos interesa- debemos subir al primer piso donde se diferencian varios elementos interesantes (vid. Figura 208). Inicialmente, llaman la atención las 13 líneas de montaje o mesas de trabajo que nos afianzan la idea de que el inventor del saxofón había dividido y especializado a sus obreros en aquellas parcelas de las que se compone la confección de un instrumento de música. Esta es sin duda una de las características más importantes que conformaron el despegue de este tipo de fábricas, donde la Revolución Industrial se aprecia claramente¹⁵⁸. Si echamos un vistazo al primer plano de la imagen y vamos de izquierda a derecha, podemos advertir obreros que están trabajando en los pabellones o reflectores, el bufete

¹⁵⁸ Como ya hemos comentado, los *luthiers* no se extinguirían, elaborando cordófonos frotados artesanalmente para una clientela profesional y muy selectiva. Este tipo de talleres más o menos familiares y con muy pocos trabajadores no entraban en contradicción con las otras empresas que también fabricaban violines, violas o *cellos* sin esa precisión ni cuidado, pero a mayor escala y (lógicamente) con precios más asequibles dirigidos al resto de amateurs o burguesía.

de faena de los que se ocupan de los pistones, aquellos que empalman u horadan tubos y, un poco más arriba, otro que parece estar puliendo, el cual tiene debajo de la mesa un pequeño torno (vid. Figuras 209, 210, 211 y 212)¹⁵⁹.

FIGURA 208: Detalles más significativos del taller de la primera planta de la fábrica de Adolphe Sax (1848), como por ejemplo un sargento o gato de sujeción (1), un martillo tradicional (2), un horno de calor (3), ruedas o volantes –se aprecian hasta cuatro, así como algunos correajes- (4), pequeñas herramientas (5), pabellones (6) y las líneas de montaje (X).



FUENTE: Elaboración propia –números en círculos- a partir de *L'illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

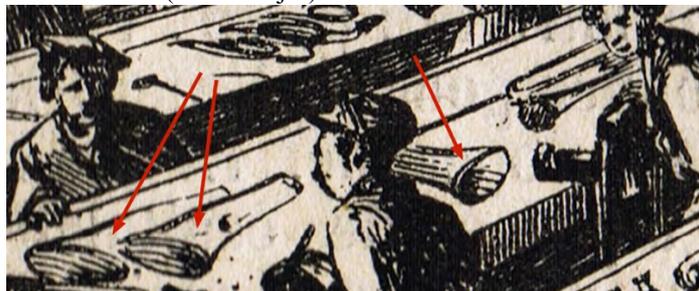
Evidentemente, este tipo de procedimientos en los que se trabaja por secciones resultó ser tremendamente útil para el número y diversificación de los aerófonos. Como ya hemos comentado, parece seguro que fue a partir de la industria del piano de finales de los años veinte de ese siglo desde donde la parcelación de las actividades se contagió al resto de sectores. En el caso de los instrumentos de tecla resultó necesario que, ya fuera dentro de la misma fábrica o a partir de suministradores independientes, existieran parcelaciones que se consagraran (principalmente) en la creación de cajas, teclados o mecanismos¹⁶⁰ no solo para aumentar la productividad, sino también para ganar en calidad. En el caso de los viento-madera, por ejemplo, era recomendable que parte de los obreros se dedicaran a la perforación y tratamiento del ébano en sí, mientras otros estaban pendientes de la composición de llaves, de su ensamblaje o, no menos importante, la elaboración de lengüetas, entre otros quehaceres. En el caso de Adolphe Sax y del resto de sus instrumentos, esa especialización ya no solo resultaría necesaria, sino

¹⁵⁹ Según Philip Herman, en las fábricas de instrumentos de viento en metal podemos encontrarnos con especialidades como los torneros, ‘pabelloneros’, pulidores, montadores, ajustadores, instaladores, los que confeccionan las llaves, soldadores, los que manipulan el cobre (cobristas), probadores, finalizadores, pintores, decoradores, limpiadores, etc. También resultaría lógico que existieran entre ellos varias categorías o escalafones, ya que desde aprendiz hasta patrón se conocen maniobradores, obreros, primeros obreros –o de primera- y contraamaestre. Según Malou Haine y aunque no hemos podido contrastarlo en ninguna otra fuente, el contraamaestre en 1847 de la *Maison Sax* se llamaba Lefort. Vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 125.

¹⁶⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 83-86.

imprescindible para que el negocio tuviera ciertos visos de rentabilidad. Además, el saxofón es un producto que no se concibe ‘artesanalmente’; es *per se* un instrumento que se fabrica en serie- y necesita de obreros especialistas en las diversas fases de su creación¹⁶¹.

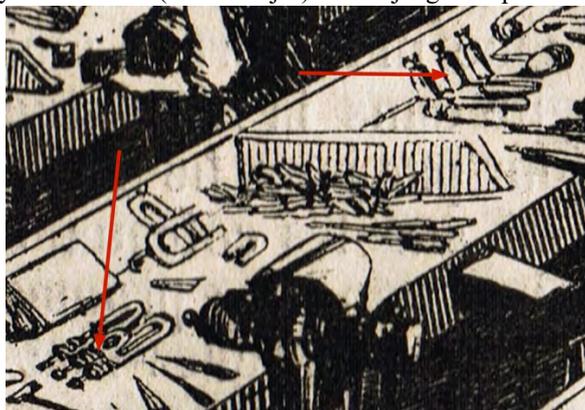
FIGURA 209: Mesa de trabajo de los ‘pabelloneros’, con indicación (flechas rojas) a varios de esos reflectores sonoros.



FUENTE: Elaboración propia –flechas rojas- a partir de *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

Volviendo a la imagen de esa planta, podemos nuevamente divisar en el margen superior lateral izquierdo las ruedas o volantes colgados en el techo, así como algunos de sus correajes que accionarían pulidoras, lijadoras, tornos, etc. En un primer plano se ven muy bien los gatos de sujeción o sargentos –como el que un obrero estaba usando en la Figura 211- y en la zona derecha un pequeño horno o crisol –que creemos hacía esquina- parecido al de la planta baja. Muy cerca, reposa un martillo encima de una base o tronco de madera, lo cual indica la existencia de mandriles. Encima de las algunas mesas de trabajo y afinando un poco la vista, detectamos herramientas más pequeñas como tenazas, punzones, cuchillas, pinceles, etc. (vid. Figura 213).

FIGURA 210: Mesa de trabajo de los ‘pistoneros’ del taller de Adolphe Sax y señalización (flechas rojas) de dos juegos de pistones.



FUENTE: Elaboración propia –flechas rojas- a partir de *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

¹⁶¹ Hasta la propia encuesta de 1847/48 logró dividir en especialidades a los 499 obreros del metal, a saber, 60 *facteurs* (fabricantes, puede que refiriéndose a un tipo genérico y sin especialidad), 56 *monteurs*, *ajusteurs* et *poseurs* (montadores o ajustadores), 32 *polisseurs* (pulidores), 31 *tourneurs* (torneros), 30 *menuisiers* (ebanistas); 27 *pavillonniers* (‘pabelloneros’ o que hacen campanas), 26 *pistonniers* (‘pistoneros’ o que hacen válvulas), 12 *ponceurs* (pulidores); 11 *clefiers* (fabricantes de llaves), 10 *finisseurs* (finalizadores); 9 *chefs d’atelier* (jefes de taller), 7 *hommes de peine* (o personas que se encargaban de tareas duras), 2 *cuivristes* (cobristas); 2 *peintres décorateurs* (pintores) y 129 *sans dénomination spéciale*. Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 818. (La suma hasta las casi cinco centenas se conformaba con los que trabajaban en su propia casa para un patrón –17-, uno era mujer y 37 niños entre los 12 y 16 años).

FIGURA 211: De talle de un ensamblador (?) del taller de Adolphe Sax trabajando en un gato de sujeción o sargento.



FUENTE: *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

Sin embargo, lo más llamativo de la Figura es el elevado número de obreros que se divisan. Aceptando como fiables los dibujos –ya que pueden ser diseños publicitarios que aumentan el tamaño de los espacios, máquinas y el número de la plantilla- y sumando los que se encontraban en el primer nivel (11) y los del segundo, alcanzamos a contar un total de 86 personas. Esta es sin duda una de las cuestiones más controvertidas de este apartado, ya que resultaría interesante saber con exactitud cuántos asalariados trabajaban en la explotación del inventor de Dinant. Lo que parece claro –y que posteriormente confirmaremos fehacientemente-, es que empleaba a niños –como los dos que están asustando a un gato en la zona más diáfana de la habitación- y, seguramente, también a mujeres¹⁶². Si utilizamos un efecto lupa, llegamos a distinguir tres siluetas femeninas entre las mesas de trabajo, una en el segundo pupitre empezando por la izquierda, la siguiente debajo de una de rueda más grande y la última detrás del pulidor –o tornero- de la mesa central (vid. Figura 214). Aunque ahondaremos más adelante en este asunto, podemos comprobar –incluso iconográficamente- que también existía trabajo infantil en las fábricas, lo cual es un buen indicador de cómo estaban las condiciones de los obreros antes de que se consagraran las regulaciones laborales y el estado liberal se viese obligado a desarrollar una legislación social. Faltaba poco para que se produjeran los estallidos de 1848 y subsecuentes luchas hacia unas mejoras laborales, y aun quedaban décadas para erradicar el empleo de menores. En uno de los dibujos del taller de Gautrot de 1855 (vid. Figura 207) se distinguen perfectamente a la izquierda cuatro chiquillos. Otro de los constructores que suelen aparecer en nuestra redacción, Halary *fils* (Jules-Léon-Antoine), empleaba, según las fuentes de Waterhouse, a 10 menores –de un total de 35 trabajadores-, atareándolos también en domingos y fiestas aun en 1872¹⁶³. Thibouville, otro de los productores más importantes que daban salida a aerófonos de metal y del que luego hablaremos, también contaba en esa última fecha con 20 chavales en su cadena de montaje¹⁶⁴.

¹⁶² La encuesta que capitaneó la Cámara de Comercio de París en los años 1847/48 recoge una única mujer en las fábricas de instrumentos de metal –vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 184 y 818-, lo cual nos resulta muy difícil de creer.

¹⁶³ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 156-157 y “Archives nationales, F 12-4726, Travail des enfants, 1872” –sin precisar más datos ni número de páginas-, cit. en HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 225.

¹⁶⁴ De todas maneras, estas prácticas no fueron exclusivas de Francia. Los ingleses también se valieron de manos infantiles para crear aerófonos de latón –incluso hacia final de siglo- como así lo atestigua una

FIGURA 212: Detalle un pulidor o tornero del taller de Adolphe Sax.



FUENTE: *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

Todo apunta a que Adolphe Sax intentaba evitar problemas importantes con sus trabajadores y no tenemos constancia de que estos se sindicaran, protagonizaran protestas o huelgas o se adscribieran a algún movimiento obrero¹⁶⁵. Es más, parece que esa relación era bastante amistosa y distendida –o eso aseguraba la prensa de la época-. Por ejemplo, en 1849 le encontramos cenando y celebrando con ellos su premio en la Exposición nacional y su resplandeciente condecoración de la Ld'H¹⁶⁶. Doce años después, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* decía que los empleados del belga le obsequiaron con motivo de Santa Cecilia –la patrona de los músicos- con una estatua en bronce de Barbedienne con la forma de la Venus de Milo colocada sobre un zócalo de mármol. Además, el periódico apuntaba que en otra ocasión el regalo fue similar, esa vez, representando a Galileo¹⁶⁷.

fotografía de la explotación de Boosey & Co. Vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. Londres, s.d. (1895), 44.

¹⁶⁵ No obstante y como hemos apuntado en el anterior capítulo, la ley *Le Chapelier* (14 de junio 1791) completaba los contenidos del *décret d'Allarde* del 2 y 17 de marzo de 1791 en relación a la libertad de empresa, pero punía el derecho asociativo obrero y, al efecto, de huelga. No sería hasta el 25 de mayo de 1864 cuando esta prohibición fue derogada definitivamente por la Ley Ollivier. De todas maneras, no es baladí apuntar que existían delegaciones de trabajadores ‘intermedias’ o ‘relativas’ anteriores a ese último año que velaban por los intereses de ese grupo y con voz propia. Uno de los documentos bibliográficos más interesantes en este sentido y relacionados con la música fueron los *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'Exposition de Londres en 1862* (1862-64) [sic] –que ya han sido introducidos en el apartado de las Exhibiciones- donde se publicaron las “Aspirations sociales” [sic] de 55 diferentes de grupos de asalariados especializados en diferentes ramas productivas, incluidos los pianos, armonios y los viento madera y metal. Pero, no será hasta 1868 cuando se constituya la primera *Chambre syndicale* –al menos, de una forma parecida a como las concebimos en la actualidad- parisina de empleados de los instrumentos de música, concretamente de tecla (pianos y órganos) y 13 años más tarde, otra de los aerófonos. Vid. HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 263 y 289-293. El 21 de marzo de 1884 se promulgaría otra normativa –*loi Waldeck-Rousseau*- o ley relativa a la creación de sindicatos profesionales que autorizaba todos los agrupamientos profesionales y no solo los de asalariados; es decir, daba más sustancia y cobertura a los sindicatos propiamente dichos.

¹⁶⁶ Vid. *La France musicale*, 23 de diciembre de 1849, 403.

¹⁶⁷ Vid. *RGMP*, 1 de diciembre de 1861, 382.

FIGURA 213: Pequeños utensilios de faena en la factura instrumental de la primera planta de la explotación de Adolphe Sax (1848).



FUENTE: *Sax Revolutions: Adolphe Sax's life* (Documental en DVD). DIAGO, J-M. (dir. y prod.). Exp. nº CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., fotograma min. 12:38.

Sí es seguro que los asalariados de los metales empezaron a tomar conciencia de sus posibilidades después de los incidentes de 1848 ya que, por ejemplo, un tal Henri Houzé¹⁶⁸, el ex *chef d'atelier* de Gautrot, comandó la *Association fraternelle d'ouvriers* a partir de esa fecha, alianza comercial que se llegó a presentar a la Feria nacional francesa de 1849 e internacional de 1855 con otro representante¹⁶⁹. Quizá más interesante para nosotros porque fabricaron saxofones fue la *Association Générale des Ouvriers facteurs d'instruments de musique en cuivre et en bois* que, liderada por Neudin y Sudre en su comienzo (1865), consiguió sobrevivir hasta ca. 1905 cuando fue absorbida por Couesnon, un industrial que pronto aparecerá en nuestro discurso en relación a Gautrot. Sin embargo, estas iniciativas obreras que partían con buenas intenciones en relación a la mejora laboral de los obreros –la última, en concreto, para rebajar de 12 a 10 las horas de faena- acabaron siendo de facto una sociedad patronal cambiante¹⁷⁰ en donde los beneficios se los repartían sus comanditarios. Es decir, aunque se suponía que los obreros participaban activamente en la gestión de la empresa, en realidad, era más bien un grupo de accionistas o asociados los que dirigían el negocio¹⁷¹.

No obstante y a modo de curiosidad, durante el *Ottocento* solo hubo un levantamiento de relativa importancia protagonizado exclusivamente por los obreros que hacían aerófonos de latón y que tuvo lugar en noviembre de 1881, concretamente del 3 al 25. (En marzo de ese año se había configurado la primera *Chambre syndicale ouvrière des facteurs d'instruments de musique [à vent]* que les representó). Esa huelga que se

¹⁶⁸ Este señor –que en realidad representaba a una suerte de cooperativa que se llamó Houzé et C^{ie}- consiguió 24.000fr de préstamo de los tres millones que el Gobierno republicano de 1848 concedió a varias asociaciones obreras (y de obreros/patronos) de los que París se quedaría con 890.500fr. Vid. AUDIGANNE, A.: *Les populations ouvrières et les industries de la France dans le mouvement social du XIXe siècle*, vol. 2. París, 1854, 214-218 y 336-337.

¹⁶⁹ Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 340 y WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 11, 184.

¹⁷⁰ En el caso de la *Association Générale* ha llegado hasta nosotros un prospecto de venta de finales del siglo XIX –vid. “*Manufacture d'Instruments de Musique de l'Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclause & C^{ie}. 81, rue Saint-Maur. Paris.* [París, s.d. (1898)]”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., nº 23 [agosto] (1999), 15-16- cuando la capitaneaban en ese momento J. Maitre y Fonclause.

¹⁷¹ Vid. LEROY-BEAULIEU, P.: *Le collectivisme: examen critique du nouveau socialisme*. París, 1885, 26. (No podemos detenernos en esta explotación, pero la *Association Générale des Ouvriers facteurs d'instruments de musique* merece un artículo monográfico).

saldó en fracaso del lado de los asalariados tuvo como objetivo principal el aumento del 20% del precio de la mano de obra¹⁷². Probablemente no debió afectar a Adolphe Sax que, técnicamente activo, estaba fuera del escenario principal como posteriormente veremos.

FIGURA 214: Detalles de tres obreras *chez* Adolphe Sax.



FUENTE: *L'Illustration*, 5 de febrero de 1848, 357.

Volviendo a las estimaciones de la capacidad productiva, es posible que Adolphe Sax estuviera en ese momento al frente de un establecimiento de no más de 80 o 90 trabajadores. Aunque en su demanda de naturalización (1855) decía que empleaba a 200 personas antes de los disturbios de junio de 1848¹⁷³, es muy posible que estos datos fueran exagerados para conseguir esa nacionalización o darse magnitud y peso. Antes de aquellas cifras, él mismo aseguraba en 1846 dar trabajo a 150 obreros en las cartas cruzadas –y que la prensa recogió¹⁷⁴– con el director de banda teutón Wilhelm Wieprecht. Unos años más tarde (1853), otro periodista –Henri Blanchard seguramente– hablaba de la banda de los *Guides* y aseguraba que el inventor dinantés estaba al frente de no menos de 191 operarios en 1848¹⁷⁵.

Haciendo comparación con los *confrères* del belga hasta ese momento, parece evidente que la empresa de M. Godefroy daba trabajo a 20 personas en 1839 según consta en el informe de la Feria gala de ese año¹⁷⁶. En el contexto de la siguiente cita expositiva, aparecía el aplastante dato empresarial y económico de “M. Guichard *ainé*, [que] ocupaba en sus talleres a 200 obreros y cada año lograba un volumen de negocios equivalente a 700.000fr (*et fait chaque année pour sept cent mille francs d'affaires*)”¹⁷⁷. Como ya hemos apuntado, aquellas cifras tan ufanas tenían como objetivo intimidar a competidores y, principalmente, hacerse ver como una empresa de entidad a la que merece la pena

¹⁷² Vid. “Archives de la Préfecture de Police de Paris, B A / 181-187, Grèves des ouvriers facteurs de pianos et des ouvriers en instruments à vent en cuivre”, ref. en HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 269-270, puntualizando –esa autora– que afectó a unos (*environ*) 15 patronos.

¹⁷³ Vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 170.

¹⁷⁴ Vid. *RGMP*, 6 de diciembre de 1846, 283-285 e id., 13 de diciembre de 1846, 293-295 o, a modo de *factum*, *Affaire Wieprecht. Lettre de M. Adolphe Sax à M. Wieprecht de Berlin*. S.l. [París, E. Brière], s.d. [1846], 6.

¹⁷⁵ Vid. *RGMP*, 16 de enero de 1853, 21-22.

¹⁷⁶ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839, Rapport du jury central*, tomo 2. París, 1839, 364. Este dossier también especificaba que el empresario que dio cabida al estreno del saxofón varios años más tarde (1844), M. Herz, en el 38, rue de la Victoire, ocupaba en estos momentos 45 obreros (p. 345).

¹⁷⁷ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 559.

comprar productos o destinar inversiones. El informe del jurado solamente nos obsequia con otro dato más sobre los fabricantes de aerófonos, concretamente el de los hermanos Hérouard, de La Couture, Eure, cerca de Lille. Estos últimos patroneaban a 40 personas y ofrecían vientos-maderas “a precios muy bajos (*à des prix très-bas*), por ejemplo, flautas de cinco llaves bien confeccionadas por 30fr”¹⁷⁸, asunto, el del valor de los instrumentos, en el que nos sumergiremos más adelante. Posteriormente, desde la perspectiva de la cita siguiente (1849), solamente se nos aportan los datos productivos de un empresario, Gautrot, el sucesor de Guichard. Los jueces de aquella exposición felicitaron al enemigo de Adolphe Sax por los esfuerzos que había hecho para perfeccionar sus productos y soportar la competencia (*concurrence*) extranjera, máxime “por el sacrificio que había debido hacer para seguir ocupando a 150 o 200 obreros desde la revolución de febrero (*nous savons gré des sacrifices qu’il a dû faire depuis la révolution de février pour occuper constamment 150 ou 200 ouvriers*)”¹⁷⁹.

Retomando la vista amplia y dando por buenos los datos que nos ofrece la encuesta de 1847/48, las fábricas de París ocupaban 342.530 obreros, de los que 204.925 eran hombres, 112.891 mujeres y 24.714 menores de 16 años. Filtrando un poco más en el segmento clasificatorio donde se encontraban los instrumentos de música (*articles de Paris*), nos encontramos con 6.124 patronos para 35.679 obreros, de los que 17.583 eran hombres, 15.540 mujeres, 1.486 niños –46 de ellos menores de 12 años- y 1.070 niñas –126 menores de 12 años-. Resulta interesante la casi paridad de género que existe entre los trabajadores en este sector que aglutina actividades tan distintas como hacedores de corpiños de mujer, algunos tipos de juguetes, botones, bastones, cartones, abanicos, figuras de cera, estuchistas, gafas, bolsas de aseo, peines, plumajes, carteras, etc. Curiosamente, la rama de este segmento que más dinero conseguía –aun delante de los pianos, que era la segunda (11.486.070fr)- fue la de los guanteros (14.268.247fr). Las siguientes cinco posiciones corresponden a los floristas artificiales (11.033.668fr), perfumistas (9.741.853fr), relojeros (9.410.340fr), paragüeros (7.498.129fr) y sombrereros (6.412.453fr)¹⁸⁰.

Aislando a las explotaciones de instrumentos de metal, estas ocupaban a unas 499 personas (vid. Figura 215); de ellas, 461 eran varones, había una sola mujer y se empleaba a 37 niños –29 aprendices-, y ninguna niña¹⁸¹. Debe observarse que el piano –con cerca de 3.000 asalariados- es sin lugar a dudas el sector donde mejor se aprecia la mecanización y los nuevos sistemas de producción que había exigido la Revolución Industrial. Al otro lado, casi 50 obreros trabajan para los 12 *luthiers* de la capital que habían optado por mantener una producción artesanal y que, obviamente, es incompatible con las máquinas y producciones masivas en serie. Ya sabemos que la viabilidad comercial de este tipo de negocios pasó por poner el precio de la mercancía en valores muy elevados. Parece claro que la burguesía no se surtía de estos violines o *cellos* profesionales –salvo algún que otro snob, que también los compraban para presumir ante sus iguales y/o utilizarlos como inversión-, sino de aquellos mucho más asequibles que venían de provincias, principalmente Mirecourt.

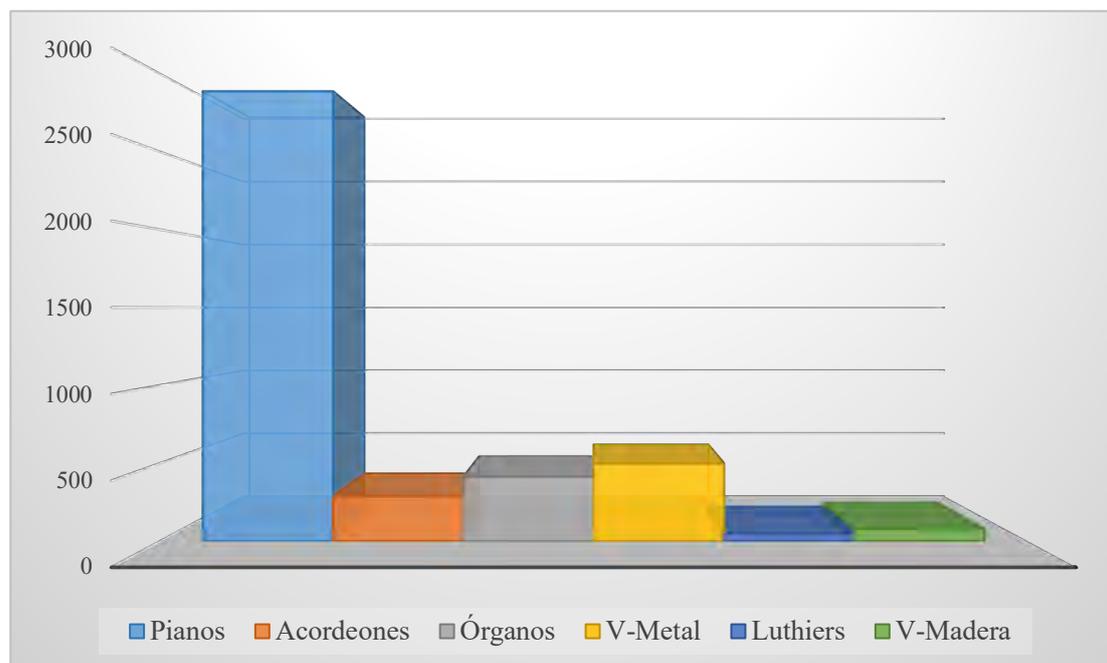
¹⁷⁸ Vid. *Ibid.*, 565.

¹⁷⁹ Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l’Agriculture et de l’Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 602.

¹⁸⁰ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., s.p. [cuadro nº 51].

¹⁸¹ Vid. *Ibid.*, 818.

FIGURA 215: Parque de obreros por secciones instrumentales en París (1847/48).



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., s.p. [cuadro nº 51].

Aun podemos exprimir más los datos, pues sabemos que el segundo distrito (*deuxième arrondissement*) albergaba el domicilio de tres obradores artísticos del latón, uno de ellos, el de Adolphe Sax, concretamente, en el *quartier* de la Chaussée-d'Antin. Asimismo, la encuesta también nos dice que entre todos capitaneaban un total de 78 obreros (concretamente 67 varones adultos, ninguna mujer y 11 niños de 12 a 16 años). De aquel trío, uno empleaba más de 10 de estas personas —el inventor belga seguro-; otro, de 2 a 10 operarios; y el tercero trabajaba solo o con un único ayudante. Por tanto, el dinantés capitaneaba oficialmente un negocio que podría, en todo caso, llegar hasta los 76¹⁸². Aunque estos cálculos son aproximativos, también es posible que hubiera obreros 'flotantes' y empleo sumergido que a los patronos no les interesara dar a conocer, ni por supuesto reflejarlo en las octavillas que la Cámara utilizó para recopilar los datos. Un ejemplo de estas ocultaciones que ya hemos comentado fue el de las mujeres, pues según el censo solamente había una entre todos los empleados del latón y, evidentemente, esto nos parece más que incierto.

Los jornales de los obreros varones adultos en las fábricas de instrumentos de viento en metal en esta época oscilaban (dependiendo supuestamente de su categoría y encomienda profesional) entre los 2,25fr y los 8fr; la mayoría —un 71%- estaban entre los 3 y 5fr. Esto nos da una media de 4,36fr al día (*à la journée*) que representaba la cuarta mejor opción en ámbito de ganancias, después del sector de los pianos, órganos y *luthiers*¹⁸³. Las peor retribuidas eran los vientos madera y los recién 'llegados' acordeones¹⁸⁴.

¹⁸² Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817. (Para más señas, estos tres empresarios aunaban un montante de 257.400fr anuales).

¹⁸³ Vid. *Ibid.*, 49-55, 183, cuadro nº 52 [sin paginar].

¹⁸⁴ Como recordaremos —vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 182-185-, un fabricante vienés dio a conocer su *accordion* en su país (1829) y en apenas cinco años ese instrumento atesoró —especialmente entre las mujeres de clase bastante alta- una enorme popularidad en París.

Ya se ha comentado anteriormente que las mujeres y los niños cobraban bastante menos¹⁸⁵. La duración de la jornada laboral oscilaba, según acuerdos, fechas y localización de los talleres y sin entrar en detalles, entre 10 a 12 horas –8 para un niño menor de 8 años-. La hora de llegada solía ser entre las 6 y las 8 de la mañana y el año solía ocupar unas 300 jornadas de trabajo. Si hacemos un simple cálculo matemático y suponiendo que estos obreros descansaran un día a la semana, llegarían a ganar, en el mejor de los casos, apenas unos 114 francos mensuales¹⁸⁶. (O, incluso menos, pues habría que contar con los momentos de paro puntual –una indisposición, por ejemplo-, o temporadas bajas –*morte-saison*-).

TABLA 17: Salario medio diario (*salairé medio ordinaire*) de un obrero varón al que no se le proporciona la comida (*non nourri*) en una explotación de París u otra ciudad –o localidad-preeminente (*chefs-lieux*).

	1847/48	1852	1860	1871	1872-75	1881
París	3,8fr (mujeres: 1,63fr)	3,82fr	4,51fr (mujeres: 2,14fr)	4,99fr	5,5fr	5,66fr
Otras ciudades		2,06fr		2,90fr		3,37fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 49-53; CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIXe siècle*. París, 1887, 42; *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860*. París, 1864, xxxvii-xxxviii y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872. Département de la Seine*. París, 1875, 56.

Si quisiéramos mayor perspectiva –espacial y temporal- y conocer el arco del poder adquisitivo de los obreros durante la Segunda República hasta bien entrada la Tercera, tenemos que recurrir a otras fuentes (vid. Tabla 17). En este sentido, llama la atención el alto nivel de vida de la capital, pues los sueldos fueron allí casi el doble que en otras poblaciones, lo cual nos puede dar una idea de lo complicado que resultaría hacerse con instrumentos de música de calidad en cualquier otro lugar del territorio.

Para tener una visión global, conviene señalarse que la población asalariada oficial de París (342.530 personas) ascendía a un tercio del total, es decir, a poco más de un millón de almas. El Galignani de 1844 comentaba que el censo de 1841 agrupó a 935.261, aunque el departamento del Sena albergaba a 1.150.728 y otra fuente importante de 1852 aseguraba que en ese último año eran 1.054.000, subiendo hasta 1.366.000 si se tenía en consideración la *banlieue*¹⁸⁷. Por cierto y a modo de curiosidad, esta fuente apunta que allí, en las afueras, “se concentraban más de 200.000 obreros, se fermentan las pasiones más desordenadas y se daban cita los bandidos más peligrosos”. También es relevante apuntar que la encuesta de 1847/48 confesaba que de los 24.714 menores de 16 años que

¹⁸⁵ El sueldo medio por jornada de trabajo de obrero adulto varón en París era de 3,80fr, mientras que el de las mujeres podía estar en torno a 1,63fr y aun menos en el caso de los niños. Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 49-53.

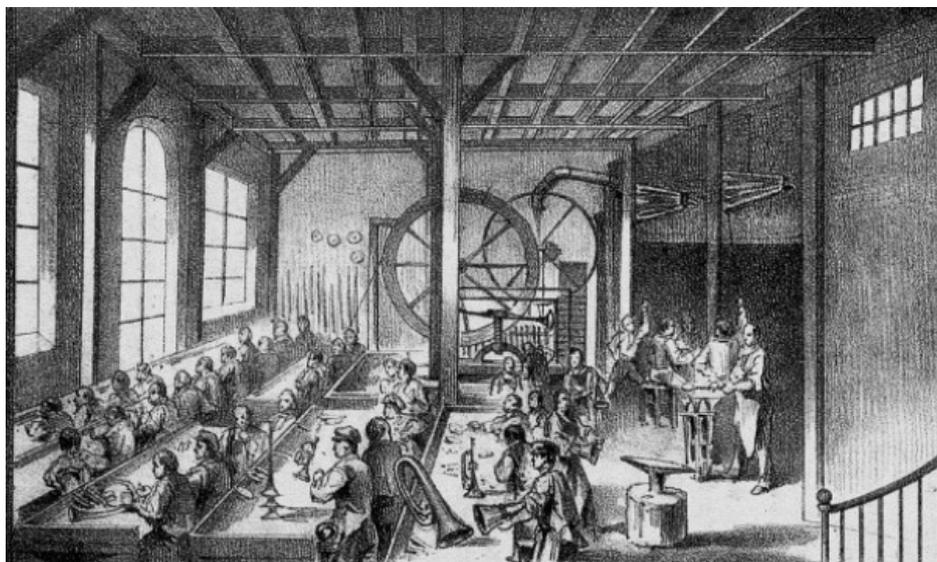
Huelga decir que los empleados podían recibir su sueldo por jornada o por tarea, esto era, *payés à la journée* o *à la pièce* –o *à la tâche*-. Nosotros vamos a obviar este detalle ya que es irrelevante para nuestro estudio y porque las *enquêtes* proporcionan las medias por día (*par jour*) –el dato verdaderamente útil- con las que evidentemente se puede trabajar con más acierto y precisión. De todas maneras y por curiosidad, de los 461 varones adultos que se dedicaban a los metales en 1847/48, 143 eran pagados al salir de la fábrica y el resto (318) por objetivos. Vid. *Ibid.*, s.p., [cuadro nº 52].

¹⁸⁶ Por cierto, siguiendo a uno de esos autores ‘entendidos’ –vid. PERRIN, A.: *Réorganisation des musiques régimentaires en France*. Mézières, 1851, 17 y 34- un músico militar era pagado, a lo sumo, con 90fr –5fr cobraban los que menos-, en los años centrales del ecuador del *Ottocento*.

¹⁸⁷ Vid. *Guide classique du voyageur en France & en Belgique*. París, 1852, 1.

trabajaban, 16.863 eran niños –1.249 menores de 12 años y 15.614 entre los 12 y 16 años– y 7.851 eran niñas –869 menores de 12 años y 6.982–.

FIGURA 216: Planta baja del taller de Adolphe Sax en 1862.



FUENTE: *Grand album des célébrités industrielles contemporaines*. París, [Imprimerie de George Kugelmann,] 1862, [34].

Tampoco queremos dejar de lado las otras explotaciones galas que nos sirven de cierta referencia (La Couture y Mirecourt). Aunque su tradición está más que contrastada, el registro oficial que tenía como objeto de estudio toda el país hasta 1847 (*Statistique de la France. Industrie*, un trabajo editado en cuatro volúmenes entre 1847 y 1852; y que recogía los datos del Hexágono desde 1839) no las identificó, al menos como industrias de instrumentos de música. Puede, no obstante, que estuvieran incluidas en otras ramas menos específicas como la del trabajo sobre las maderas en alguno de los apartados de *Bois et fer*; o quizá en *Industries diverses*. De todas maneras y a partir de la misma fuente que recopila y armoniza esos resultados¹⁸⁸, solo Marsella y Colmar tenían una explotación de artículos artísticos, sin identificar de qué tipo. La de la ciudad mediterránea era muy grande para la época, pues daba de comer a 78 personas que, por cierto, cobraban unos significativos 475fr anuales; y la de la villa del Este ocupaba a 30 obreros que recibían un estipendio mucho más reducido (235fr).

Volviendo a las imágenes de la fábrica de Adolphe Sax que salieron a la luz un 5 de febrero de 1848 y recapitulando todo lo analizado, se percibía y publicitaba en ellas un floreciente y próspero negocio de aerófonos de metal y madera que, sin embargo, iba a palidecer súbitamente. Aunque el 27 de enero anterior, el pensador, historiador y político Alexis de Tocqueville, pronunciaba un discurso en el que decía que las masas estaban tranquilas, los republicanos ultimaban los preparativos para un banquete que resultaría más subversivo de lo que se pensaba. Este tuvo lugar el 22 de febrero siguiente en un restaurante de los Campos Elíseos y que capituló con una manifestación. Sin embargo y como todos conocemos, François Guizot la prohibió e intentó reprimirla, aunque la Guardia nacional se negó a disparar contra la multitud. Al día siguiente –23 de febrero–, las revueltas por las calles de París continuaron y el rey aceptó la dimisión de su

¹⁸⁸ Vid. CHANUT, J-M. et al.: *L'industrie française au milieu du 19e siècle. Les enquêtes de la statistique générale de la France*. París, 2000, base de datos incluida en el CD-ROM que acompaña al libro.

ministro y presidente del Consejo, complicándose aun más la situación al escuchar las noticias de los primeros muertos en el boulevard de los Capuchinos y la formación de barricadas y enfrentamientos en otros barrios. Por último y tras el asalto a las Tullerías del día siguiente, Luis-Felipe abdicó y con él, se esfumaba el máximo valedor del Adolphe Sax en la sombra. El resto del Gobierno, incluido el Ministerio de la Guerra cuya titularidad ostentaba en ese momento Camille-Alphonse Trézel, también se desmoronó ese 24 de febrero, por lo que quedaban desprotegidas las normativas que legitimaban la utilización de los instrumentos del inventor belga en los regimientos militares. Los rivales de Adolphe Sax no tardaron ni un mes desde que el rey dejara su puesto para derogar las reformas que anteriormente el mariscal Soult había firmado en 1845. Como recordaremos, los principales aerófonos de madera y metal del inventor de Dinant desaparecieron –algunos de facto, otros solo nominalmente- de las bandas de infantería por la orden administrativa del 21 de marzo de 1848¹⁸⁹. Las de caballería –18 de mayo de 1848- no sufrieron ningún cambio drástico porque seguirían conservando una disposición similar, pero el fondo estaba en que se rebautizó a los instrumentos con un sustantivo genérico. De esta forma, se eliminaba la raíz representativa de algunos de esos instrumentos –p. ej, los saxhorns o las saxotrombas-, a la par que cualquier otra denotación específica –recordaremos, las trompetas, tenían que ser “système Sax”- que condujera a las ideas o a la tienda del inventor dinantés¹⁹⁰. Sin embargo, este solo iba a ser el comienzo de sus preocupaciones, porque como todos conocemos y tras unos días de euforia, las protestas se radicalizaron en los meses siguientes –especialmente en junio y julio- con numerosos fallecidos, a los que habría que sumar el problema del despido y posterior paro de los trabajadores¹⁹¹.

Los efectos en el aspecto económico fueron devastadores y la industria instrumental no fue una excepción, aunque la peor parte se la llevaron los pianos, cordófonos y especialmente los organeros, con un impacto regresivo brutal del 67, 75 y 86% respectivamente; siendo para los metales ‘solo’ de un 43%¹⁹². En el plano de los despidos, la tasa en el sector que englobaba los instrumentos de música (*articles de Paris*) fue de un 52%, aunque según la investigación de la Cámara de Comercio solo se despidieron durante los meses de marzo a junio de 1848 a 102 de los 499 obreros que aglutinaban los metales, lo cual hace un 20,44%¹⁹³.

¹⁸⁹ Vid. *Le Moniteur de l’Armée*, 20 de abril de 1848, 4.

¹⁹⁰ Para mayor información específica sobre estas mudanzas, vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 378-380 y 410-415, y las Tablas 8, 10 y 11 del anterior capítulo.

¹⁹¹ Citando fuentes originales (“Archives nationales, F 12-2270, dr. 1, instruments de musique, demandes de prêts, an III-1865”), la doctora Haine recoge que el 23 de marzo de 1848 unos 70 patronos –representados por cuatro magnates de pianos (Pleyel, Pape, Kriegelstein y Érard)- escribieron al ministro (del Interior?) para solicitar al nuevo Gobierno un préstamo de 600.000fr para hacer frente a la paga de los obreros durante la depresión. Según las estimaciones de aquellos patronos, a los vientos les corresponderían 80.000fr, de los cuales 55.000fr serían para los metales y 25.000fr para las maderas. Los firmantes de estas dos ramas eran Adler, Baillet, Bartsch, Besson, Godefroy, J. Nonon, Raoux, Triébert y Maillot, este último, especializado solo en la percusión. Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 82 y 84.

De todas maneras, nosotros tampoco descartamos que se tratara de una estratagema de ciertos comerciantes para aprovecharse de la situación de caos y conseguir financiación a fondo perdido. No había pasado siquiera un mes desde la abdicación de Luis-Felipe y se suponía que aquellas firmas con tanto pedigrí y dividendos, y que ahora pedían (Pleyel, Érard, Vuillaume, Herz, Cavaillé-Coll, Triébert, etc.) estaban saneadas y no vivían al día. Tampoco debe extrañarnos la falta de escrúpulos de la mayoría de esos nombres, antaño tan apegados a la realeza, ahora pidiendo a la república y dentro de poco buscando cobijo en las faldas del Emperador, pues lógicamente el dinero es el que mandaba.

¹⁹² Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 181-182.

¹⁹³ Vid. *Ibid.*, 817.

FIGURA 217: Otro diseño de la planta inferior de la explotación de Adolphe Sax, ca. 1860.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 3 de enero de 1863, 13¹⁹⁴.

Hasta ese momento de crisis, no se conocía ningún episodio clave entre Adolphe Sax y sus trabajadores. Pero, a causa de la revolución de 1848, el patrón de Dinant se vio en la necesidad de licenciar a parte de ellos. Comettant dijo que los inversores del belga le disuadieron de tomar esa drástica medida y prefirieron esperar a cobrar los dividendos prometidos. El biógrafo explica que los societarios temían más la virulencia y agresividad de los operarios contrariados (*menacés par suite de la révolution que le mécontentement des ouvriers*) que el hecho de perder dinero. Incluso, uno de sus asociados, M.[onsieur] L... [sic] (Leroux?), le adelantó 30.000fr para que el creador del saxofón hiciera frente al salario de sus obreros durante unos meses. Esta ayuda transitoria llevaba implícito la esperanza de que el estallido iba a ser solo puntual y se resolvería rápidamente, dejando las cosas como estaban antes de la explosión. Sin embargo, esa solución no funcionó, ya que la economía tardó en activarse y la fábrica del belga no iba a vender lo suficiente (*qui fabriquait beaucoup et n'écoulait pour ainsi dire plus aucun de ses produits*)¹⁹⁵.

Curiosamente y para darle un toque novelesco a la historia, resultó que aquel inversor que le había prestado dinero falleció súbitamente. Su yerno, que heredó los poderes y que además tenía el título de marqués, presionó al inventor de Wallonia para que este hiciera efectivo el adeudo inmediatamente, así como los intereses derivados. Ante esa intimidación –que podría dar lugar a un proceso de encarcelación–, Adolphe Sax se lanzó a la búsqueda de nuevos avalistas, no solo en París, sino también en Londres

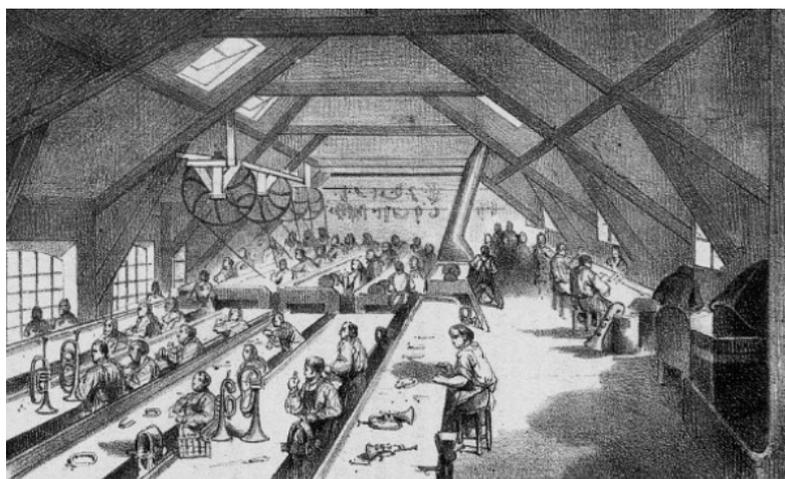
¹⁹⁴ Un autor alemán también ha reproducido esta Figura y la 219 en su propia publicación –vid. DULLAT, G.: *Saxophone. Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumenten-Familie und ihrer bedeutendsten Hersteller*. Nauheim, 1994, 26-, faltando a la precisión y ubicándolas erróneamente (“L’Illustration, Paris–Div. Ausgaben aus den Jahren 1848 und 1855”).

Por cierto, el contenido escrito que acompañaba al grabado original –pp. 11 y 14–, firmado por Auguste Luchet, apenas decía nada de importancia y se trataba más bien un ejercicio publicitario a favor del empresario dinantés para dar a conocer su currículum y reciente éxito en la Exposición londinense de 1862, amén de manifestar la envidia [sic] que los otros constructores le tenían y las calamidades judiciales que estos le habían provocado.

¹⁹⁵ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 388-403.

donde incluso, decía su hagiógrafo, se fue a buscar ese dinero. Sin embargo y ahogado por las deudas, se unieron a este problema los cruentos episodios en los tribunales con el resto de fabricantes rivales. Este estrangulamiento económico y judicial concluyó con el belga rindiéndose y declarándose en quiebra el 5 de julio 1852, opción que ya sufría de facto bastante antes y que intentó esquivar hasta ese momento y a toda costa (*l'inventeur ne trouvait d'issue à sa position que par le dépôt de son bilan, qui' il s'obstinait à ne pas vouloir déposer*) por lo dañina que era para su credibilidad e imagen empresarial.

FIGURA 218: Segunda planta del taller de Adolphe Sax en 1862.



FUENTE: *Grand album des célébrités industrielles contemporaines.*
París, [Imprimerie de George Kugelmann,] 1862, [34].

No obstante y antes de acabar definitivamente con la descripción de la fábrica de Adolphe Sax, debemos apuntar que contamos con otras cuatro fuentes iconográficas de comienzo de la década de 1860 (vid. Figuras 216, 217, 218 y 219). La definición de los dibujos es peor y en lo que se refiere a las herramientas, máquinas y procedimientos, no se aprecia nada demasiado relevante. Respecto a la planta baja, merece señalarse que se incorporaron varias mesas de trabajo, lo que podría dar a entender que en ese momento el inventor del saxofón gozaba de una significativa demanda. Asimismo, todavía se divisan al fondo izquierda los mandriles y la máquina de vapor a espaldas del pilar central. Muy cerca y en la Figura 217 se alcanza a ver a un operario cortando una lámina de latón con la guillotina y varios trabajadores bruñendo metales cerca de los dos barreños. También parece que la prensa de volante ha tenido que desplazarse hacia atrás para dejar sitio a los obreros. Sin embargo, lo más interesante son los dos puntos de calor de la derecha con aquellos fuelles que avivaban el fuego y el yunque que, a buen seguro, servía para trabajar a martillo los metales. Por tanto, todo parece apuntar que el trabajo de ensamblaje y por sectores que percibimos ya en los dibujos de la planta alta de 1848 no solo se mantuvo, sino que en 1862 ha pasado también a la zona de baja.

El *Grand album* de 1862, además de las figuras, dedica una página entera de dos columnas –una en francés y la otra traducida al inglés– a repasar los logros curriculares más destacados del inventor valón. A pesar de eso, el tono es el de un discurso publicitario que serviría para promocionar a esta y a las otras industrias francesas que aparecían en ese porfolio dentro del marco de la Exposición internacional de 1862 que ese año se celebraba en Londres. No obstante, en este caso y al hablar del saxofón, se defendía su existencia a partir de los estudios de mejora y reforma acústica del clarinete. Según aquellas investigaciones, Adolphe Sax habría adivinado la posibilidad de aplicar, entendemos correctamente, el sistema de oscilación o fluctuación (*ébranlement*)

vibratorio a un instrumento de metal que por su forma cónica escapara a todas las imperfecciones que se le puedan reprochar al de madera¹⁹⁶. Estas explicaciones, bastante abstractas y un tanto contradictorias –hemos encontrado más en el curso de uno de nuestros anteriores apartados¹⁹⁷–, no son sino otra de las (forzadas) justificaciones acústicas que difundía el creador valón para asentar sus ingenios.

FIGURA 219: Un tercer diseño de la planta superior de la explotación de Adolphe Sax, ca. 1860.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 3 de enero de 1863, 13.

Además y con el propósito de explotar todas las fuentes visuales a nuestro alcance, debemos asentar una última que nos parece completamente falsa y que según asegura *Le Monde Illustré* de 1867 pertenece a la *vue intérieure des ateliers* de Adolphe Sax (vid. Figura 220). Como se puede comprobar, parece un sitio totalmente diferente al que hemos visto antes; no solo se aprecian cambios en la estructura del edificio y una enorme ampliación de los talleres donde las ruedas y correajes se han multiplicado, sino que ahora el techo es de cristal. Parece asimismo que los dos niveles que habíamos visto anteriormente se hayan convertido en uno solo y se cuenta con una especie de balaustrada en la que también se opera. Tampoco el cuerpo del texto de la fuente en cuestión nos ayuda a comprenderla mejor ni nos parece fiable. El periodista que firmó el artículo (Auguste Luchet) repasaba todos los méritos curriculares del valón –adornados con una buena dosis de literatura– y también se lamentaba por sus infortunios. Entre estos últimos, decía que cuando el belga se preparaba para aumentar el ritmo de la producción y reconstruir sus talleres, “el Ministerio de la Guerra, por falta de caballos [sic], había suprimido la música de 80 regimientos”¹⁹⁸.

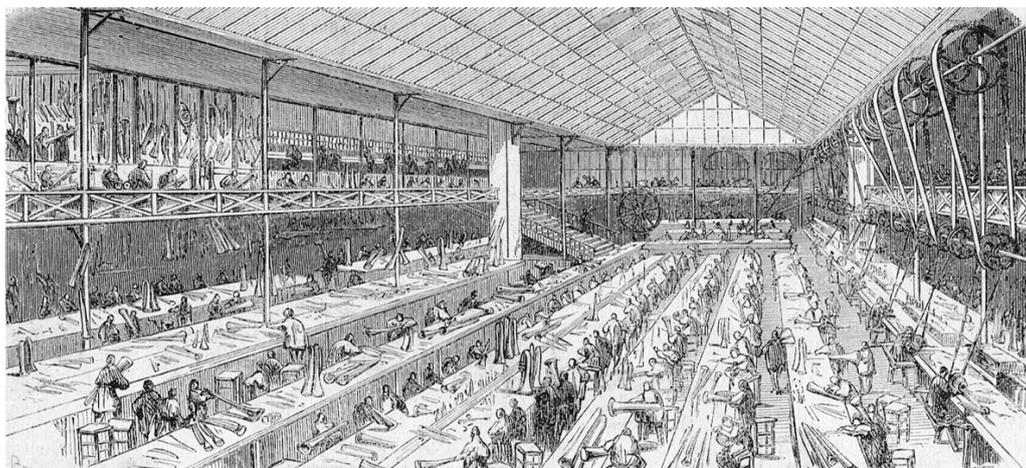
En el párrafo siguiente, Luchet se volvía a apenar por este hecho, recalcando que aquella tienda estaba viuda (*veuve*) “de una noble (*belle*) clientela militar”, invocando a las formaciones de Saint-Germain, Fontainebleau y Versailles. Fuera de esos apóstrofes, lo más significativo para nosotros es que se vuelve a confirmar que el principal consumidor de Adolphe Sax fueron las bandas militares.

¹⁹⁶ Vid. *Grand album des célébrités industrielles contemporaines*. París, [Imprimerie de George Kugelmann,] 1862, [35].

¹⁹⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 287-288.

¹⁹⁸ Vid. *Le Monde Illustré*, 30 de noviembre de 1867, 341.

FIGURA 220: Incierto grabado representando presuntamente la fábrica de Adolphe Sax en 1867 según *Le Monde Illustré* de ese año.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 30 de noviembre de 1867, 341.

Para terminar, el articulista obsequiaba al lector con una breve descripción más de esos “talleres perfectamente contruidos, bañados por el aire y la luz, donde el trabajo apacible (*paisible*) y visible es hecho por hombres para los que él [Adolphe Sax] es un hermano y un padre”. Evidentemente, se trata de un ardid propagandístico –boceto de aquellas reestructuraciones?, otro lugar de trabajo proyectado?- y de cara a la galería, en la que los espacios, herramientas y faenas están exagerados, como solía ser habitual en este tipo de grabados.

4.4 La quiebra de 1852.

Sin duda, aquel segmento temporal que discurrió desde las revueltas de 1848 hasta la declaración de bancarrota del inventor del saxofón (1852) fue uno de los más interesantes y paradójicos para el propio empresario dinantes y sus instrumentos. Por un lado, el belga se veía acosado y tremendamente oprimido por sus deudas, pero, desde otros flancos, se le coronaba como el más destacado constructor de aerófonos de metal de toda Francia (medalla de oro en la Feria de 1849)¹⁹⁹ y uno de los dos mejores del mundo en la especialidad de viento –junto con el muniqués Theobald Boehm- en la Exhibición internacional de Londres de 1851²⁰⁰. Asimismo, se le impuso la más alta distinción honorífica gala en noviembre de 1849 (Caballero de la Ld’H)²⁰¹, mientras que paralelamente la lucha en los tribunales se estaba decantando definitivamente del lado de sus enemigos.

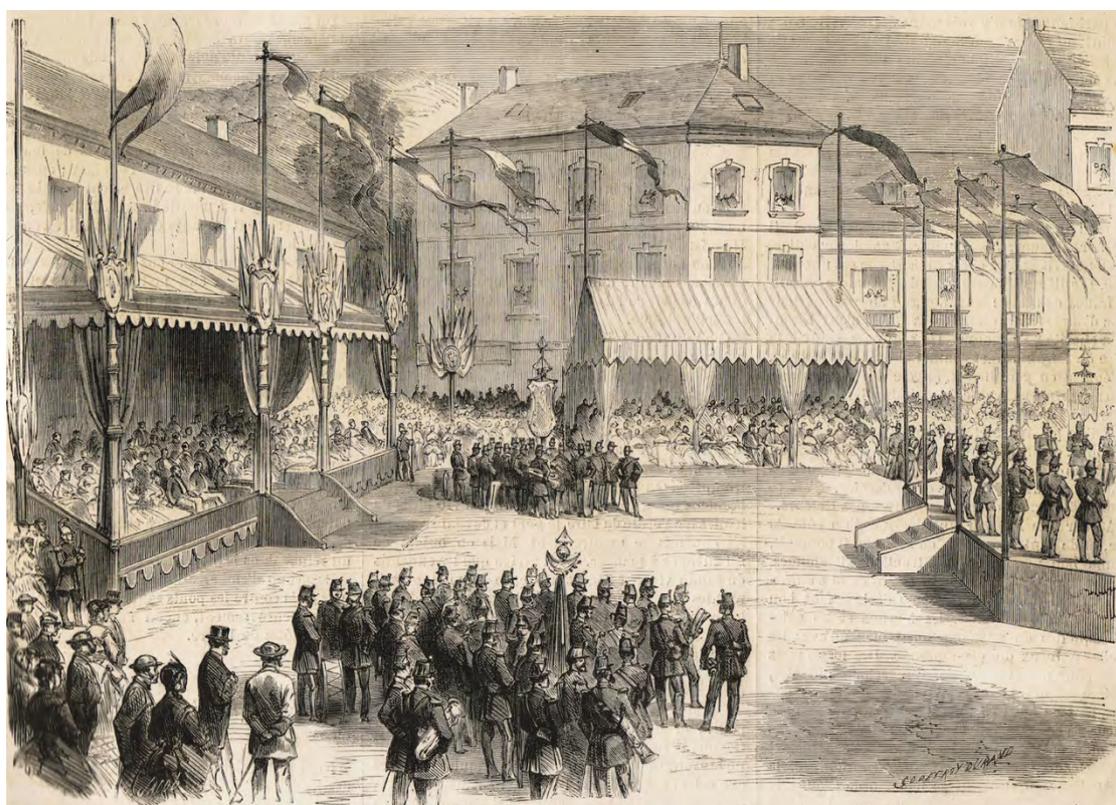
¹⁹⁹ El nº 39 de una de las revistas que frecuentamos –vid. *Le Ménestrel*, 26 de agosto de 1849, 2- le encumbraba indirectamente como el primer constructor de aerófonos del Hexágono: “Si nous passons maintenant aux instruments à vent, nous trouvons tout de suite M. Adolphe Sax, qui, comme inventeur surtout, mérite de marcher le premier de tous”. Además, el redactor de la noticia comentaba que, “a ojos de todo espíritu imparcial”, el belga se había aupado a lo más alto con las familias de los saxhorns y *saxophones* como ejemplos mayores.

²⁰⁰ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 245-246.

²⁰¹ Posteriormente a la entrega oficial de premios, otro de los diarios –vid. *RGMP*, 30 de diciembre de 1849, 416- apuntaba que en los últimos días de diciembre se organizó una fiesta en el Théâtre-Italien para volver a agasajar a los galardonados de la Feria de ese año. Con el presidente de la República al frente, se escucharon “varias obras compuestas expresamente para los nuevos instrumentos de Sax que habían obtenido los honores del primer premio, entre las que destacan fantasías de Fessy sobre *Les Huguenots* [de Meyerbeer] y de *La Favorite* [de Donizetti]. Los aplausos fueron unánimes y todos los fragmentos fueron acogidos con el calor del público; así el éxito [sic] de Sax fue completo”.

Desde este último frente y como recordaremos²⁰², el fabricante de Dinant interpuso una apelación a la decisión del 19 de agosto de 1848 por la que el juez había dejado invalidados parcialmente a los saxhorns y totalmente a las saxotrombas, estas últimas, claves en su estrategia comercial, ya que la patente de los primeros había caducado el 13 de junio de ese mismo año. Dieciocho meses después –16 de febrero de 1850-, la Corte de apelación de París ratificó el fallo del Tribunal civil de primera instancia y se reafirmó en lo decidido entonces, desestimando la alzada que el inventor valón había interpuesto. Solo quedaba un complicado foro sumarial al que recurrir (*Cour de cassation*) y su dictamen podía significar la derrota definitiva en la carrera empresarial y profesional del empresario dinantés. Apparently, Adolphe Sax estaba siendo penalizado por unos instrumentos y productos musicales que resultaban ser, a la vez, los mejores de toda Francia según atestiguaban las exhibiciones industriales del momento.

FIGURA 221: Concurso de bandas en Vimoutiers, una comuna francesa de la región de Baja Normandía²⁰³.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 25 de septiembre de 1869, 197.

El creador valón se aferró a ese último salvoconducto legal que le quedaba, aunque supusiera una incómoda y sangrante espera hasta que el Tribunal Supremo (*cassation*) se pronunciara. Mientras tanto y a lo largo de todo ese tiempo, nuevos y viejos aliados del constructor de Wallonia iban (re)tomando sus posiciones, al tiempo que Luis-Napoleón seguía haciendo acopio de poder e inspiraba las simpatías de una gran masa de la población (campesinos, burgueses, militares e, incluso, entre los obreros). El que iba a ser coronado Emperador muy pronto articuló un agudo programa político y social que le

²⁰² Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 415-418.

²⁰³ Obsérvese en el grabado al menos a tres grupos, uno que espera con su estandarte en alto –justo en el centro-, otro que también aguarda –abajo- y (la mitad del) tercero que es está empleándose en el estrado –derecha-.

legitimara en la cúspide, a la par que efectuaba disimuladas injerencias en las decisiones del poder judicial e infiltraba agentes en el sistema. Aunque resulta difícil detectar aquellos tentáculos que llegaron hasta la causa de Adolphe Sax, es también evidente que el ‘príncipe-presidente’ iba a tomar parte a su favor en los combates sumariales y que lo acogió –siendo ya Emperador- bajo su protección haciéndole fabricante de instrumentos su Casa Militar- y la de sus coroneles (p. ej., Fleury, en un primer momento). Obviamente, el inventor de Dinant no era una pieza clave en las esferas políticas de aquel cambio de régimen, pero podía merecer la pena reflotarlo por varias razones. Como ya hemos apuntado en el anterior apartado, el creador del saxofón no despertaba la simpatía de los republicanos, sino más bien todo lo contrario, de tal manera que al empoderarlo y reactivarlo, podría actuar de ‘ariete’ y contención ante ese enemigo tan fuerte. O, al menos, como agente desestabilizador para mantenerlos ocupados en aspectos empresariales y se olvidaran de sus preferencias políticas. De paso y no menos importante, serviría para que Bonaparte compartiera afinidades con aquellos influyentes compositores y músicos (Berlioz, Meyerbeer, Féty, Halevy, etc.) que anteriormente habían alabado el proyecto del valón. Situándose en ese flanco, no solo instrumentaba un sector clave del arte a su favor (la música y, especialmente, la ópera), sino que además podía ‘acercarse’ a la gente con aquella música militar que pregonaba el enérgico obrador belga. Asimismo y aunque es más complicado demostrarlo, es posible que Bonaparte –o más bien sus amigos (militares?)- ganaran algo de dinero invirtiendo en un floreciente negocio al que le iban a intentar poner una alfombra de terciopelo.

Haciendo un paréntesis en la música de banda que acabamos de apuntar, resulta conveniente volver a insistir en la aplicación que al Emperador le interesaba y, especialmente en este capítulo, cómo esta se engarzó con los intereses personales y profesionales del empresario valón. Ya hemos comentado que las formaciones artísticas castrenses tienen ciertas propiedades sociales y representativas que los consejeros de Bonaparte conocían y que era muy necesario explotar. También y a estas alturas tenemos claro que las ambiciones de Adolphe Sax pasaban por recuperar su posición preponderante en el mercado y hacerse notar –ganar celebridad- en el panorama musical. Por tanto, había nexos comunes y ambas partes, midiendo bien los pasos, podrían conseguir sus objetivos. Estamos seguros que los interlocutores del lado del Gobierno eran de la cúpula militar de la época y hubo varios encuentros privados en 1851-52. No obstante, resulta lógico que antes de apostar por el inventor dinantés, este produjera una muestra de su ideario –algo así, como un anticipo que se pudiera ver y escuchar- para que su cliente –el régimen imperial- ‘comprara’ (apadrinase) el producto y se convenciera de su valía. En verdad, este adelanto no resultaba un problema para el constructor, sino más bien todo lo contrario; era una oportunidad para rescatar uno de sus inmutables proyectos, el de crear una banda propia. Esta idea rondaba la cabeza del inventor del saxofón al menos desde 1844, cuando hasta la prensa apuntó que 9 músicos se habían asociado (*réunis en société*) para emplear los instrumentos del inventor belga y que ya habían comenzado los ensayos bajo su asesoramiento (*C’est en présence de cet ingénieux facteur que les répétitions ont déjà commencé*)²⁰⁴. Al año siguiente (1845), la formación ya contaba con 80 ejecutantes y, muy significativamente para nosotros, tenía el nombre de *Grande société d’harmonie de Paris*, cuyo director iba a ser M. Mohr, clarinete de la Ópera y, “sin dudas, el primer director de banda militar del momento”²⁰⁵.

²⁰⁴ Vid. *La France musicale*, 11 de agosto de 1844, 248.

²⁰⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 23 de noviembre de 1845, 3.

Recuérdese de este apartado y uno anterior –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 209-210- que Adolphe Sax tocó el clarinete bajo en las belgas *Société Royale de la Grande Harmonie* y

FIGURA 222: Émile-Henry Mellinent (1798-1894), general del Ejército francés.



FUENTE: Álbum familiar de la familia Sax, perteneciente a la AIAS.

Ni siquiera tenemos que esperar un mes de la proclamación oficial del Imperio para encontrar esa reveladora prueba, porque el inventor belga presentó un nueva banda piloto en su sala de conciertos de la rue Saint Georges el 30 de diciembre de 1852²⁰⁶. Entre los insignes invitados que adornaban y daban sumidad a aquel evento estaban compositores de la talla de Meyerbeer, Berlioz, Auber, Halevy o Ambroise Thomas, los cuales fueron testigos del bautizo de la *Société de la Grande Harmonie*, que no era otra cosa que la punta de lanza para rehabilitar sus cuestionados instrumentos e incluirlos en las falanges²⁰⁷. Como ya conocemos, aquel proyecto estuvo apadrinado por el coronel M. Émile-Félix Fleury, *Premier Ecuyer* y edecán del Emperador, quien, además, tutelaba a los modélicos *Guides*, un destacamento creado por decreto imperial el 23 de octubre de ese año²⁰⁸. Resultaba bastante claro que este último regimiento iba a absorber –si no lo

Société Philharmonique. La primera formación –que hundía sus raíces en 1811 o 1813- con personal civil y militar contaba con el apoyo de la monarquía, amén de la burguesía más influyente de Bruselas. Sus actuaciones, conciertos y bailes en los prestigiosos locales de la rue de la Madeleine la hicieron muy célebre y, seguramente, esta fue la ‘receta’ de origen que Adolphe Sax quiso aplicar en París. Vid. JACOBS, E.: *Nomenclature des Sociétés musicales de la Belgique*. Amberes, 1853, 14-16. A modo de curiosidad, el Conservatorio Real de Bruselas conserva un grabado de L. Ghermar de 1842 reproducido en una publicación actual (vid. *Catalogue Sax200*. Bruselas, 2014, 14) con una caricatura de ese conglomerado que incluía una orquesta –dirigida por cierto por Singelée-, coro e, incluso, banda, entre la que se atisba la silueta de Adolphe Sax empleándose al clarinete bajo.

²⁰⁶ En realidad, hubo una especie de pre-estreno (*exécution préparatoire*) el 11 de diciembre de 1852 de los *Guides* en la sala del inventor valón que las autoridades militares consideraron útil para agasajar a una delegación turca encabezada por Vély-Pacha. Vid. *RGMP*, 12 de diciembre de 1852, 463.

²⁰⁷ Vid. Id., 2 de enero de 1853, 7.

²⁰⁸ Vid. <<https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/Ga144>> (con acceso el 15 de abril de 2019).

había hecho ya, al menos parcialmente- aquellas proposiciones musicales²⁰⁹. Este respetado destacamento haría de rompehielos ante el resto de las incrédulas formaciones mientras la lucha por ese mismo *instrumentarium* se estaba librando en los tribunales.

Hasta que se resolviera positivamente ese pleito –y las interferencias del poder ejecutivo surtieran efecto-, el obrador belga dedicó los siguientes 18 meses a divulgar popularmente su nueva banda²¹⁰, mientras la prensa le apoyaba de forma mediática y patriótica²¹¹.

Tenemos un revelador ejemplo –ya introducido en el apartado anterior- de cómo se articulaban simbióticamente todas aquellas alianzas a partir de un ejercicio diplomático. Concretamente, se trataba de agasajar a S.A.R. el príncipe de Sajonia-Coburgo que estaba de visita en París y del que se decía que “era un excelente músico”. M. Mohr, el hábil jefe de la banda de los *Guides*, había adaptado una ópera del príncipe (*Casilda*) para música militar y su alteza se había quedado muy satisfecho; sentir que trasladó para su gozo a S.M. el Emperador. Toda aquella comitiva plenipotenciaria que incluía al General Roguet, el marqués de Belmont²¹² y otros altos representantes franceses y extranjeros, fueron asimismo de visita a los talleres de Adolphe Sax. El célebre fabricante les obsequió con un concierto-demostración de sus nuevos instrumentos de los que su celsitud se confesaba encantado (*ravie*), destacando especialmente al saxofón que intervino en *La marche aux flambeaux* que dirigió Arban. Igualmente, asistieron al evento “eminentes hombres de letras y artistas” entre los que se destacaba a Meyerbeer y, significativamente, Berlioz, que condujo su *Carnaval Romano*, pieza que conformó una audición “que no duró menos de dos horas”²¹³.

²⁰⁹ Otra fuente de aquel momento –vid. *Le Ménestrel*, 2 de enero de 1853, 4- ni siquiera ocultaba que se trataba de una formación prototipo para el mencionado escuadrón “organizada bajo los cuidados (*soins*) del hábil fabricante”. A las dos semanas, los prestigiosos *Guides* ya habían rondado al Emperador con motivo del año nuevo y los redactores se felicitaban del resultado obtenido, alegrándose aun más al constatar que aquella remodelación le hubiera sido encargada al propio Adolphe Sax. Vid. *RGMP*, 16 de enero de 1853, 21-22.

²¹⁰ La formación instrumental de Adolphe Sax intervino durante ese año y medio en salas de concierto como la Herz (vid. Id., 20 de marzo de 1853, 99 y *Le Ménestrel*, 20 de marzo de 1853, 3), en escenarios al aire libre como el del Jardin d’hiver (vid. *RGMP*, 22 de mayo de 1853, 187; *Le Ménestrel*, 15 de mayo de 1853, 4 y *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211); en concursos públicos –vid. Figura 221 para hacerse una idea visual de cómo eran- como el de Fontainebleau (vid. Id., 26 de junio de 1853, 227-228) o Lille (vid. Id., 24 de julio de 1853, 239-240); en iniciativas populares como la que tuvo lugar a beneficio de los damnificados de los incendios del 7º distrito de París en diciembre de 1853 (vid. Id., 11 de diciembre de 1853, 430) o a favor de los hijos de un tal Edouard Fitte (vid. Id., 25 de diciembre de 1853, 447); en el Conservatorio (vid. Id., 11 de diciembre de 1853, 431); etc. Con respecto a esta último marco, Meyerbeer debió transcribir alguna pieza y los periodistas aseguraban que este insigne compositor le había dicho al Emperador que tenía la mejor banda del mundo entero. Vid. *Le Ménestrel*, 11 de diciembre de 1853, 1-2 e id., 25 de diciembre de 1853, 1-2.

²¹¹ Incluso habiendo pasado dos años de la inauguración de la primera Exposición Universal de Londres de 1851, se seguían exaltando los laureles conseguidos por Sax a favor de la propia Francia. Vid. *RGMP*, 1 de mayo de 1853, 164.

²¹² Christophe-Michel Roguet (1800-1877), que también consiguió el título de conde, se labró una brillantísima carrera militar y política ascendiendo desde paje de Napoleón I (1814-15) hasta general (1851) y ayuda de campo del ‘príncipe-presidente’, responsable de la Casa Militar (1852) y senador, ese mismo año. Por otro lado, Marie-Louis-Gabriel-Alfred-Stanislas Briançon-Vachon (1804-1857), conocido más bien como marqués de Belmont, fue diputado entre 1855 y 1857, además de chambelán del Emperador, el detalle que más nos interesa para confirmar esas conexiones. Vid. ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 5. París, 1891, 185 e id. (tomo 1), 248.

²¹³ Vid. *RGMP*, 12 de marzo de 1854, 89 y *Le Ménestrel*, 16 de marzo de 1854, 4.

FIGURA 223: [Jean-]Nicolas Mohr (1802-1865²¹⁴), director de los *Guides* del Emperador.



FUENTE: Pintura original de Adolphe Aze, procedente del *Musée de l'Armée* de París.

No obstante y si quisiéramos volver a sacar el ejemplo más flagrante de aquel favoritismo (corruptela?), podríamos citar la designación del belga como constructor de la Casa Militar del Emperador antes de que la Justicia se pronunciara respecto a la legitimidad de sus instrumentos²¹⁵. Incluso cuando tuvo lugar aquella vista definitiva (28 de junio de 1854) y todos los problemas legales parecieron disiparse, el general de brigada M. Émile Mellinet (vid. Figura 222) –que había tomado el relevo ‘protector’ de Fleury-inspeccionaría, esta vez bajo normativa²¹⁶, que las proposiciones instrumentales de Adolphe Sax fueran obligatorias en todas las formaciones militares. A partir de ahí, los *Guides* se hicieron aun más solícitos como útil de comunicación y prestigio²¹⁷ –si es que

²¹⁴ Una de nuestras revistas de referencia –vid. *Le Ménestrel*, 3 de diciembre de 1865, 8- recogía un sentido panegírico donde se comentaba que su cortejo fúnebre lo componían “amigos, *confrères* y el cuerpo de música del que había sido director, así como los oficiales superiores y a la cabeza su coronel”. El periodista hizo un rápido repaso de la carrera de este “excelente músico”, dedicado siempre a las “labores de Estado y a su familia”, y comentó que tuvo unos orígenes muy humildes como niño de tropa (*enfant de troupe*) del 13º regimiento de infantería ligera en los “últimos y memorables combates del Primer Imperio”. Posteriormente, pasó a otras formaciones –legión del Norte, al 7º regimiento de infantería de la Guardia Real, al 1º regimiento de granaderos a caballo de la misma guardia y, por último, al 25º de línea- hasta que lo licenciaron (*Congédié*) en 1832. Después de pasar una etapa en el mundo civil (como músico), Fleury lo volvió a rescatar en 1852, una *confiance* [sic] que “no fue malgastada (*trompée*); pues M. Mohr hizo de la música de los *Guides* una orquesta fuera de serie (*hors ligne*)”.

De todas maneras, aunque estos datos parecen relativamente fiables, recuérdese que en lo hemos encontrado en 1837 como músico militar –vid. PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs, artistes et commerçants en musique de Paris, de la province et de l'étranger*. París, 1837, 82-88-, precisamente como sargento mayor de la 2ª legión, músico oportunista en la 3ª y subdirector en la 11ª.

²¹⁵ La prensa anunciaba sin tapujos que “S.M. el Emperador, queriendo dar a M. Adolphe Sax una marca particular de su benevolencia (*bienveillance*) y de su protección (*protection*), acaba de nombrarle Fabricante de Instrumentos de su Casa Militar”. Vid. Id., 30 de abril de 1854, 4.

²¹⁶ Vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “Règlement ministériel [del 25 de agosto de 1854] pour l’exécution du décret impérial du 16 août sur l’organisation de la musique militaire de la garde impériale”, 284-292.

²¹⁷ Hasta el vaso –la parte del cilindro visible- de los tambores se marcó con el logo del Emperador para que fuera bien visible, respetada y apreciada por el público. Vid. “JMO, 1853, 2e semestre, décision

alguna vez no lo fueron en acontecimientos que van desde los más populares y festivos hasta los más diplomáticos y graves²¹⁸. Entre los primeros, encontramos por ejemplo a todas las músicas de la Guardia imperial y de París, “un total de 800 ejecutantes” conducidos por Mohr –quien había sido distinguido (‘curiosa’ y) recientemente con la *Ld’H*²¹⁹-, animando *Les concerts du Pré-Catelan* en el Bosque de Bolonia. En este escenario tan festivo se pudo disfrutar también de “marionetas italianas, sesiones de magia, gabinetes de lectura, fotografía, juegos, buffet, *brasserie*, entre otros placeres”²²⁰.

Con respecto a episodios más serios, podíamos citar el que tuvo lugar entre Francia e Inglaterra en tiempos de la política de libre-cambio que apadrinó Napoleón III. Este acontecimiento, al que hemos hecho alusión antes, se conoce con el nombre de *coup d’État douanier* en alusión a que las negociaciones se fraguaron de forma secreta. En realidad, se trataba de una alianza comercial en la que los galos pretendían aprovecharse de la bonanza comparativa a favor de los productos nacionales²²¹, agrandar el mercado, estimular la innovación y bajar los precios de productos básicos, sobre todo para las clases más bajas. El Emperador volvió a enviar la música de sus *Guides* para que acompañasen a unos orfeonistas a Londres –ya habían visitado esa capital en 1854²²²- y ofrecieran un concierto a los británicos²²³. El escuadrón artístico también servía de afectuoso emisario y alimentaba la buena sintonía que existía en ese momento entre los dos países. El propio artífice –el coronel Fleury- se felicitaba en sus memorias por aquel escuadrón militar y describía la formación artística de aquel regimiento como “sin rival” y señalaba a su director Mork [sic] –entendemos, Mohr- y el concurso de los principales solistas del Conservatorio. Asimismo, apuntaba que ese grupo era objeto de admiración por parte de los extranjeros y una “especie de guardia consular” cuyo uniforme recordaba al de los *Guides* del Primer Imperio²²⁴. Por lo demás, la prensa hacía el resto adornando²²⁵ aquellos

ministérielle du 4 novembre, p. 306”[, entendemos, *Journal militaire officiel*. [segundo semestre de] 1853, 306], cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l’armée française*, op. cit., 307.

²¹⁸ Vid. PÉRONNET, P.: “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914: le cas français”. *Relations internationales*, vol. 155, n° 3 (2013), 49-54.

²¹⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 7 de diciembre de 1856, 4.

En única imagen que tenemos suya –vid. Figura 223-, la porta (medalla a la izquierda).

²²⁰ Vid. Id., 3 de mayo de 1857, 4.

²²¹ Según una fuente con datos macroeconómicos de 1844 –vid. WATERSTONE, W.: *A Cyclopaedia of Commerce, Mercantile Law, Finance, Commercial Geography, and Navigation*. Londres, 1844, 485-, el Reino Unido importaba instrumentos de música por valor de £12.000, que vendrían a ser al cambio unos 300.000fr. En lo tocante a nuestro foco de estudio, la misma referencia apuntaba que los mejores aerófonos eran importados (*the finest brass wind-instruments are imported*), por lo que los británicos eran unos clientes muy interesantes.

²²² Vid. *Le Ménestrel*, 5 de noviembre de 1854, 4 o *La presse musicale*, 23 de noviembre de 1854, [2-4], cuyo director y redactor en jefe hizo una ‘entusiasta’ crónica de aquel evento y apuntó que el saxofonista destacado del grupo se llamaba Prinx.

²²³ Vid. *RGMP*, 24 de junio de 1860, 230.

Para ampliar información sobre esta legión desde otro enfoque diferente, vid. PÉRONNET, P. “La Musique des Guides de la Garde”. *Napoléon III, le magazine du Second Empire*, s.v., n° 37 [diciembre-enero-febrero] (2017), 46-52, aunque preferimos la versión larga del artículo, disponible a través de Internet en <https://www.academia.edu/43333593/La_Musique_des_Guides_de_la_Garde_Imp%C3%A9riale_1852_1867> (con acceso el 18 de octubre de 2020) que ofrece unos interesantes anexos que intentan cristalizar la paleta instrumental de esa formación en 1853 y 1867, su repertorio a lo largo de los años –incluidas algunas composiciones de su jefe-, su *partothèque virtuelle* [sic] (‘biblioteca’ o enumeración de las obras que tocaron según la prensa) y una cronología.

²²⁴ Vid. FLEURY, E-F.: *Souvenirs du général C^e Fleury*, tomo 1 (1837-1859). París, 1897, 226.

²²⁵ “Una fiesta musical se transformó en evento (*événement*) político y social [sic]. Nada podría dar una idea del entusiasmo con el que nuestros compatriotas han sido recibidos por nuestros vecinos. Jamás la hospitalidad más cordial de una nación con otra se había mostrado. (...). Un cartel fijado sobre un pilar

acuerdos económicos tan comprometidos y que, pese a aquel optimismo, no trajeron los dividendos deseados para Francia en los siguientes años como pronto veremos.

Cerrando el paréntesis de la música militar, comentábamos antes –en relación a los juicios que habrían de legitimar los coeficientes del belga- que resultaba complicado saber cuáles fueron aquellos contactos decisivos. Sin embargo, echando un vistazo al elenco de jueces, consejeros y abogados en aquel foro tan importante al que nos referíamos –*Cour de cassation*- y que forzaron el cambio en el curso de los acontecimientos a favor de Adolphe Sax²²⁶, podemos encontrar varios indicios de ese abrigo. Por ejemplo y en el caso del presidente de la sala, Alphonse-Marie Bérenger (1785-1866), nos percatamos primeramente de su sólida carrera desde que este estudiante de derecho trabajó como consejero-auditor en Grenoble en 1808, confirmandose abogado en 1811. Sin embargo, muy pronto entró en política (Cámara de los Representantes) en 1815 por su localidad de nacimiento (Valence) y fue ya diputado en 1827 por el departamento de la Drôme. Aunque lo podemos situar del lado de André Dupin y de sus coaligados intermedios (*tiers parti*) en el derrocamiento de Carlos X y ensalzamiento de Luis-Felipe, parece virar hacia posiciones más conservadoras con el paso de los años, como el propio diccionario de los parlamentarios franceses reconoce (*il appartient à la majorité conservatrice*)²²⁷, pidiendo, por ejemplo, la rehabilitación del título hereditario en la Cámara de los Pares –los cuales participaban en el poder legislativo-, a la que iba a pertenecer desde 1839 –y hasta que los republicanos la quitaron en 1848-. Desde entonces, se consagró a su carrera profesional –fue miembro del *Institut* también-, aunque siguió trabajando como asesor (*rapporteur*) de la Cámara Alta en relación a los asuntos penitenciarios y compaginando esta labor con la que más nos interesa, la de consejero (juez) en la Corte de *cassation* desde 1831. Sin embargo, lo más significativo en relación a nuestro caso es que si en el Almanaque de 1847 lo encontramos como Consejero –y, por cierto, portador de la orden de Caballero de la Ld'H²²⁸-, cuando Luis-Napoleón se hizo con el poder, pasó a ser uno de los tres presidentes de esa cámara –concretamente en la civil y quizá la más sensible²²⁹-, los cuales eran designados directamente por el Presidente de la República²³⁰. Evidentemente, Bonaparte no iba a dejar a nadie que no fuera de su confianza a la cabeza de una sala tan importante y estratégica como ésa.

Además y si indagamos en el abogado general Gustave Rouland (1806-1878), nos encontramos con información aún más flagrante. Este letrado obtuvo su puesto en la Corte de casación en 1847 –mientras militaba como diputado ‘guizotino’ (1846-48)- y más tarde pasó a ser procurador general de la Corte de París en 1853. Ya hemos apuntado en el tercer apartado que Napoleón III le ofreció un Ministerio (Instrucción Pública), puesto que ostentó 7 años (1856-1863) e inmediatamente después también ejerció como *Ministre Président de le Conseil d'État* por una anualidad. En todo caso y volviendo al momento temporal en el que nos encontrábamos, Rouland enarboló las conclusiones del ministerio

rezaba cuatro brindis (*toasts*): *À la Reine! À l'Empereur! Aux Orphéonistes! À l'Alliance!*”. Vid. *RGMP*, 8 de julio de 1860, 242-243.

²²⁶ Vid. *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. Année 1857*, tomo 3. París, 1857, 214.

²²⁷ Vid. ROBERT, A. y COUGNY, G.: *Dictionnaire des parlementaires français de 1789 à 1889*, tomo 1. París, 1889, 263.

²²⁸ Vid. *Almanach Royal et National pour l'an 1847*. París, 1847, 376.

²²⁹ Como recordaremos, la Corte de *cassation* se dividía en tres cámaras –compuesta cada una de ellas por 15 consejeros o un presidente-, a saber, de las *requêtes* o peticiones que, básicamente, filtraba los recursos fundamentados o no; la *civile*, que se pronunciaba definitivamente sobre las demandas en casación y, por último, la *criminelle* que decidía en relación a los asuntos de cariz penal.

²³⁰ Vid. *Almanach National pour 1848-1849-1850*. París, 1850, 347-348 y 350.

apartamento en París por más de 44 años –a razón de una media de 150fr al mes de renta-, o también conseguir la locación de una de las codiciadas y concurridas tiendecitas de la *Galerie d’Orléans* del *Palais Royal* durante 20 primaveras. En ese mismo lugar y sentados en una de las *buvettes* (cantinas o bares), podríamos tomarnos 200.000 tazas de café –a 40c cada una- o ir a la Ópera 8.000 veces y ubicarnos en mejor lugar de la sala (10fr por persona). También podríamos pagar 80 matrículas anuales de la prestigiosa *École Polytechnique* o conseguir espacio para 160 personas –a razón de 2m²- a perpetuidad en los cementerios parisinos²³².

TABLA 18: Personas a las que Adolphe Sax debía dinero en 1852, según el balance de su quiebra de 1852.

Sujeto	Profesión (y lugar de residencia si era fuera de París)	Montante debido
Darche	Fabricante	1.311fr
Labbaye	Fabricante	731,75fr
Drouelle (Sébastien)	Fabricante	2.920,80fr
Toufflin	Carbonero	936,10fr
Boquillon	Ingeniero	500fr
David	Abogado de apelación	419fr
Daurey (Nicolas-François)	Grabador	160fr
Horez (Storez?)	Arquitecto	205,50fr
Rouze	Pintor	85,60fr
Thierry [Delanque]	Propietario	18.717,75fr
Bougerie	Diseñador	105fr
Saavedra	Anuncios	391,05fr
Brandus	Editor de música	1.088,30fr
Chamouillet	Vidriero	436,50fr
Petit	Embalador	130,15fr
Pigneau	Transportista [?] (<i>compagnie de roulage</i>)	210fr
Bernandel	Fabricante	160fr
Laperche <i>jeune</i> [?]	[Fabricante?]	65fr
Lefèvre <i>père</i>	Fabricante	569fr
Gaubert	Fabricante (de Lille)	412fr
Demarquette	Aceitero	32fr
Potin	Químico o proveedor de ácido (<i>Vitriol</i>) [sic]	25,60fr
Médard	Diseñador	175fr
Belorgey	[Fabricante de] pistones	11,15fr
Massabo	[Fabricante de] cañas	10fr
Thibouville Roussel	[Fabricante de] (de La Couture, Eure)	282fr
Guillou	Dorador	117,75fr
Velère [o Valères]	Estuchista	17fr
Robert		9fr
Demeur	(de Marsella)	490fr
E. Viel		9.371,89fr
Total parcial		39.095,89fr

²³² Vid. COGHLAN, F.: *The miniature guide to Paris and its environs*. Londres/París/Frankfurt/Bruselas, 1853, 53, 83-84, 86, 102, 129 y 157.

M ^{me} la princesa de Beaufremont, representada par M. Boyard	30.013,17fr
Oudart	8.100fr
Croizette	136,25fr
Cholet	180fr
Rispail	400fr
Pagos retrasados (<i>Aux contributions pour solde arrière</i>), <i>privilège</i>	250fr
Martin	1.271fr
Obreros y empleados, <i>privilège</i>	2941,50fr
TOTAL	82.397,81fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d'Adolphe Sax du 5 juillet 1852. "Bilan", s.p. [1 y 3].

El expediente que recogía toda esa información está muy enmarañado y es complejo de desgranar, a lo que se suma la caligrafía de los escribientes que apenas es legible²³³. En todo caso, el documento que adivinamos más importante es el del *bilan* –o balance²³⁴– entre lo que (supuestamente) tenía y, muy significativamente, lo que debía y a quién. Respecto a lo último, el documento aporta una columna de personas, su oficio –si es que lo profesaban–, su dirección –o lugar de residencia– y el montante que el inventor belga les adeudaba, amén de si son *privilège*, a saber, con prioridad en el cobro (vid. Figura 224). Si lo reproducimos y limpiamos –vid. Tabla 18–, podemos filtrar datos muy interesantes. Por ejemplo, que había varios fabricantes, algunos rivales, como posteriormente comentaremos y con los que se enzarzaría en cruentas batallas judiciales en el futuro inmediato. Otro apunte interesante es que debía dinero a Boquillon, recordaremos, el perito que en 1847 había firmado junto Savart y Halevy un informe (*rapport*) que daba autenticidad judicial a los instrumentos del valón²³⁵, lo cual podría reforzar la parcialidad de este sujeto. El siguiente que llama la atención es un tal David, *avoué d'appel*, entendemos un abogado asesor –no hemos encontrado en los juicios a nadie protagonista con ese apellido– que nos hace pensar en el tremendo desgaste económico que le estaban produciendo sus procesos jurídicos. Thierry es muy significativo, porque resultará ser el arrendador del inmueble que hacía las veces de fábrica, tienda y domicilio de Adolphe Sax y al que debía ya en esos momentos la escalofriante cifra de 18.717,75fr.

Otra suma interesante es la de E.[dmon] Viel (9.371,89fr) –la tercera mayor–, quien resulta ser una suerte de libretista y crítico-periodista que frecuentaba los diarios de la época. Creemos que este individuo fue uno de los primeros ‘intelectuales’ (e inversores) en apoyar la empresa del valón. Ya en enero de 1844 apareció en

²³³ Afortunadamente, contamos con un poco de ayuda –vid. HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique”, op. cit., 143-163–, en donde esta doctora ha transcrito parte de aquella declaración. No obstante, el objetivo del artículo es dar conocer –promocionar como fuente bibliográfica y documental– los datos que puedan aportar las cajas de la serie D11 U3 de los ARCHIVES DE PARIS donde vienen los manifiestos de los 250 quebrados desde la caída del Antiguo Régimen hasta 1900.

²³⁴ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d'Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Bilan”, s.p. [1-4].

²³⁵ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 397-400.

L'indépendant un artículo titulado “M. Sax”, firmado por E. V. [sic] en el que se publicitaba que los instrumentos del belga “son de una superioridad incontestable”, destacando especialmente al saxofón. De este, explicaba que era “enteramente nuevo, con cuerpo de metal y una boquilla como la del clarinete bajo. El timbre es vibrante, pleno, sonoro, majestuoso, de un carácter particular (*sui generis*) [sic] que difiere esencialmente de todos los timbres conocidos; las cantinelas largas, las melodías solemnes le convienen [al saxofón], lo que no le impide abarcar las complicaciones de los movimientos rápidos”. Asimismo, espoleaba a los compositores (*s'empresseront*) a introducirlo en la orquesta y músicas militares, ya que “puede emplearse como [instrumento o voz a] *solo*, [de forma] concertante o [haciendo el rol de] bajo, bien preferible [en este último papel] al oficleide”. Por último, señalaba que Adolphe Sax había “establecido una familia completa: soprano, alto o tenor y bajo [sic]”. Otro comentario que albergaba más de lo que parecía estaba dedicado a los “viejos” instrumentistas, los cuales formaban y reclutaban futuros ejecutantes destacados a los que recomendaban sus propias herramientas, una conducta que estaba relacionada –*associés* [sic]- con las fábricas de instrumentos, que, por lo que apuntaba, tenían también intereses en ello. Posteriormente, venía un frase dedicada a ambas facciones –profesores y explotaciones- (“El miedo a perder una posición adquirida, la conciencia de su inferioridad y la certitud de no poder sostener una lucha contra una rivalidad seria, iluminadora –*éclairée*- y progresiva”) y luego una retahíla de compositores, músicos e intelectuales que apoyaban el ideario del valón (“MM Rossini, Meyerbeer, Fétis, Halévy, Berlioz, Carafa, Donizetti, Blanchard, Kastner, Castil-Blaze, Adam, Hécquet, H. Prévost, Viel [él mismo], Thomas, Niedermeyer, Ricci, etc.”), para terminar con otra inflamada locución: “Innovación, libertad, progreso; tal es la divisa que la nueva generación [refiriéndose al joven, pujante y prometedor Adolphe Sax] ha inscrito en su bandera”²³⁶. Así, podemos fácilmente deducir que, apenas establecido en París –hacia poco más de 6 meses-, el constructor valón fue percibido como un agente hostil y desequilibrante para unos constructores que parecían tener controlado el sector. Ni siquiera es necesario esperar a la Exposición nacional francesa que se celebraría a principios de mayo de ese año para comprobar la enemistad y rivalidad que ambas bandos se tenían desde el comienzo.

Retomando la lista, también aparece su amigo y editor Brandus –al que, recordaremos, hemos conocido en el capítulo anterior²³⁷-, lo cual refuerza el pensamiento de que el inventor valón sufrió constantemente estrecheces económicas y acudía a sus más cercanos para solventarlas²³⁸. No obstante, la cantidad mayor era de la princesa de

²³⁶ Vid. *L'indépendant*, 21 de enero de 1844 [año 17], 1-2.

Asimismo, hemos encontrado a Viel en un artículo anterior a la quiebra y relativo a los premiados de la Exhibición Internacional de Londres de 1851 aupando a su amigo (y su propia inversión) con un tono más bien patriótico (“nada comparable a la lutería de Vuillaume, los metales de Sax y los pianos de Érard”). Vid. *Le Ménestrel*, 14 de septiembre de 1851, 2-3. Posteriormente a la debacle comercial –vid. Id., 11 de diciembre de 1853, 1-2- nos ofrecía una crónica titulada “La marche aux flambeaux de Meyerbeer. La Société de la Grande Harmonie” en donde volvía a encumbrar al belga, “ese infatigable atleta”, y a sus productos.

²³⁷ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 558-559.

²³⁸ También cabría la posibilidad de que el dinantes recurriera a los medios de impresión que tenía ese influyente empresario –recuérdese que Adolphe Sax imprimió con él (*ca.* 1846) su manual sobre el saxhorn (*Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur*)- y la renovación del de saxofón de Kastner (vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846])- y que luego no pudiera pagárselos, extremo que no hemos podido fundamentar todavía. Vid. DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación.

Beaufremont, representada por M. Boyard, suponemos su abogado. Si no hemos errado en las pesquisas, esta señora se llamaba Anne-Elisabeth-Laurence de Montmorenc y había nacido en París en 1802²³⁹. En realidad, su marido era el príncipe Théodore de Beaufremont Courtenay, teniente coronel (*lieut.-colonel*) de caballería²⁴⁰, otra señal de que no todos los altos mandos castrenses se mantuvieron impasibles ante la posibilidad de ganar dinero, aunque fuera, como en este caso, poniendo a su mujer como titular.

Volviendo a la valoración global de la quiebra, el síndico o comisario de la liquidación (*syndic de faillite*) interpuesto por el Tribunal de Comercio –Georges-Nicolas Boulet- se sorprendió del volumen de negocios y de producción que podía generar un establecimiento como este, mostrándose favorable no obstante a su continuidad (“una industria que todavía es capaz de ofrecer garantías de futuro –*dans l’avenir*–”). La salvación para el de Wallonia pasaba por una negociación con sus 23 acreedores y que la mayoría admitiera el reembolso íntegro –más intereses derivados- a lo largo de los próximos años. (Entendemos que los acreedores eran los accionistas y que, aparte, existían otras personas a las que el Adolphe Sax debía dinero y que aparecen en la Tabla 18, por ejemplo, los obreros o su casero que, a todas luces, no tenían voz ni voto en el la negociación de la reflotación de la empresa).

Aunque hemos dicho anteriormente que el valor de su negocio se estimó en 155.081fr, su patrimonio ‘real’ apenas rozaba los 72.000fr. Según el inventario y sumando todas sus posesiones, nos encontramos con el mobiliario de su despacho (240fr) y el de la sala de conciertos (1.615fr). Posteriormente, venían en 14 lotes los enseres, máquinas y demás herramientas de la fábrica, que hacían 12.132fr en conjunto. Después, los materiales en bruto o partes de instrumentos se valoraron en 5.700fr; mientras que los operativos alcanzaban los 41.000fr. A estos últimos habría que sumarles otros grupos que había depositados en el Ministerio de la Guerra (700fr), en la Ópera (1.500fr) y en los establecimientos de otros marchantes de Bruselas –*chez Detrée-Tomson*- (1.200fr), Burdeos –*chez Raver*- (700fr) y Lyon *chez* Beaucourt & Wegels (800fr)²⁴¹. Llama la atención que la inmensa mayoría de las herramientas artísticas especificadas eran metales –cornetas, clarines, saxhorns, etc.-, lo que vuelve a demostrar cuál era el interés del inventor valón. Además, se ve que Adolphe Sax todavía no había recogido cierto material de construcción de la prisión de Melun y que el árbitro valoró a su favor en 3.000fr. En caja, había 293,10fr en efectivo; pero según unos pagarés de entre 10fr y 30fr firmados por músicos militares, se podrían añadir 2.028,40fr, es decir, lo que estos artistas le debían. Por último, añadieron sus bienes y efectos personales y cotidianos –objetos de mobiliario, hogar, menaje, etc.- (1.075fr) e inversiones (*valeurs en portefeuille*) de 350fr²⁴².

²³⁹ Vid. <<http://gw.geneanet.org/favrejhas?lang=fr;p=anne+elisabeth+laurence;n=de+montmorency>> (con acceso el 21 de mayo de 2019).

²⁴⁰ Vid. *Almanach de Gotha*. Gotha, 1846, 159. Otra referencia –vid. DE SAINT-ALLAIS, V.: *Annuaire Historique, généalogique et héraldique de l’ancienne noblesse de France*. París, 1836, 198- también apuntaba ese matrimonio y que el aristócrata obtuvo la orden real militar de Saint-Louis y fue ayuda de campo de S.A.R. el duque de Burdeos.

²⁴¹ De las maderas especificadas, solo se señalaron 24 clarinetes –dos de ellos bajos- y un oboe, este último en el almacén de la tienda de su socio Bruselas. Respecto a los saxofones, decía haber 31 –sin especificar otra naturaleza-, 132 en Sib, 19 en Lab [?] y un par de ellos también en la capital de Bélgica.

No entramos en un aspecto tan evidente, pero está claro que la existencia de esos revendedores en un triángulo geográfico casi perfecto obedecía a una estrategia de satisfacción de demanda inmediata de instrumental a agrupaciones militares y amateurs.

²⁴² Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Inventaire”, s.p.

Gracias a nuestro hagiógrafo habitual²⁴³, conocemos que esa reunión tuvo lugar el 17 de septiembre de 1852 y que el juez que arbitró la prórroga fue M. Lachaussée²⁴⁴. Aquel día supuso para el inventor del saxofón “una tremenda angustia”, ya que temía la influencia de sus adversarios sobre las personas a las que debía dinero. Además y para dar mayor suspense en la negociación, cuatro de los fabricantes enemigos eran miembros de la sociedad. Drouelle, Darce, Pierre –que no sale en la Tabla 18, por lo que creemos se trataba de Laperche, aunque en el índice de Waterhouse no aparece nadie con este nombre- y Labbaye iban a tener dictamen²⁴⁵, al igual que el resto, para decidir la suerte de la compañía, en una votación que debía resultar favorable en dos tercios respecto al número de los fiadores y que a la vez estos aglutinaran los tres cuartos del total del capital comprometido, es decir, unos 60.000fr.

Como recordaremos, Drouelle suministraba juegos de pistones –y otras partes sueltas- de aerófonos de metal a empresas mayores que posteriormente estas ensamblaban con el resto de tubos y campanas. El pugilato venidero entre este constructor y Adolphe Sax comenzaría (ya inmersos en el Segundo Imperio) el 5 de febrero de 1858 –cuando el inventor valón decomisó varios materiales de su enemigo- y se dilataría en más de 9 años. Darce fue uno de los constructores de aerófonos de metal (y madera) más fuertes de la mitad del *Ottocento*. Otro de los asiduos a las exposiciones (1839, 1844 y 1849), su enemistad con Adolphe Sax venía desde antes, ya que encontramos su firma entre la de la treintena de constructores que expresaron su indignación ante la parcialidad de la comisión que iba arbitrar el modelo castrense artístico francés en 1845 en el Campo de Marte. No obstante y antes de sumergirse en problemas jurídicos mayores con el empresario belga, negociaría con él una licencia para las saxotrombas en 1855. A partir de ese año, sus sobrinos E. Henry y Jules Martin colaborarían y le sucederían en el negocio. La familia Labbaye también certificó su descontento en la protesta ante el ministro francés de la Guerra en 1845, e incluso sufrió en un primer momento el latigazo de las redadas del inventor del saxofón (1854); sin embargo, se convirtió en licenciataria del belga en 1856 y sus problemas con él disminuyeron²⁴⁶. Dando validez a Comettant y aunque no hemos encontrado nada de un fabricante de esa época que tuviera el apellido Pierre, puede tratarse, en todo caso, del nombre del hijo mayor de la saga de los Thibouville²⁴⁷, los cuales sí eran constructores y estaban representados entre los acreedores.

Al final y tras esperar más de 45 minutos a uno de los implicados de mayor peso económico (8.000fr), parece que otro de los representantes (M. O.) [sic.] –a todas luces, Oudart- cedió, no sin expresar su indignación –“il humilia l’inventeur, (...) en insultant à sa misère, qu’il aurait voulu pouvoir aggraver”-. Por tanto y vencidas las condiciones del concordato, Adolphe Sax iba a tener otra oportunidad para continuar con su negocio y seguir fabricando saxofones, aunque con la obligación firmada de compensar económicamente a sus asociados en menos de 8 años²⁴⁸. No obstante y cerrando este episodio, merece destacarse que el biógrafo recogió una carta de G. Boulet, el síndico del

²⁴³ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 403-409.

²⁴⁴ Echando un vistazo al almanaque de 1852, encontramos a Delachaussée [sic] entre los jueces suplentes del Tribunal de Comercio de París. Vid. *Almanach National pour 1852*. París, 1852, 909-910.

²⁴⁵ Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 324 y WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 396-399.

²⁴⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 441, 479, 503, 524-535 y 537-538.

²⁴⁷ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 397.

²⁴⁸ Vid. MASCRET, H-F: *Dictionnaire des conditions sommaires de tous les concordats homologués par les tribunaux de Paris depuis le 24 février 1848 jusqu’au 1er janvier 1863*. París, 1864, 197.

concurso de acreedores, en la que se puso del lado de Adolphe Sax y maquillaba su primera debacle empresarial. Según ese árbitro, el creador belga “había sido conducido a esta catástrofe por el abandono de dos de sus comanditarios”, a la par que dejaba constancia de que sus “libros [de registros] estaban asentados (*étaient tenus*) con regularidad y daban testimonio de su moralidad”²⁴⁹. Aunque quizá nunca aparezcan aquellos movimientos, parece que, una vez más, el inventor de Dinant volvió a recibir ayuda, esta vez, respecto a la benevolencia de los interventores del Tribunal de Comercio. Además, la inclusión de esta carta en el libro de Comettant induce a pensar que quería dejar a su amigo en una posición más que honrosa a ojos de la opinión pública, denotando la importancia que las gentes del siglo XIX daban al cuidado y proyección de la imagen.

En todo caso, el inventor de Wallonia iba a consumir casi los 8 años que le dieron para hacer frente a todas sus deudas, lo cual también puede ser otro signo que demuestra que siempre estuvo falto de liquidez. En realidad y avanzando en el tiempo, Adolphe Sax no se resarcó administrativamente de esta primera quiebra hasta 1884 debido a un (avieso?) fallo de asiento. Según él mismo aseguraba en su lastimoso *Appel au public* de 1887²⁵⁰, estaba sufriendo un angustiante episodio derivado todavía en aquella fecha (*je me trouvai de nouveau jeté dans une vie de combat, bien autrement ardue que celle que j'avais menée*). Resultaba que unos años antes le habían ofrecido ayuda económica para reflotar la firma; pero, antes de eso, los nuevos inversores querían cerciorarse de que la empresa estaba saneada y sin cargas. Situándose en aquellos momentos posteriores al crack, comentaba que, tan pronto tuvo los medios –recursos económicos- su prioridad se centró en recuperar su “buen nombre”. Por ello, invirtió “el primer dinero que recibió de sus adversarios, 500.000fr²⁵¹” para conseguir su restitución, concedida “el 23 de enero de 1860 por la primera y segunda salas de la Corte de apelación [del Tribunal de Comercio] establecidas en sesión formal”. Sin embargo, “debido a un increíble descuido, que según las palabras del Sr. Deshayes, Presidente de la Tribunal de Comercio, *no ha ocurrido en cien años*”, el registro de la restitución no se ratificó (*l'arrêt de réhabilitation ne fut pas transcrit en marge du registre tenu au greffe du tribunal de commerce*). Así, cuando a los plausibles socios del patrón dinantés les dijeron que el belga nunca había recuperado su solvencia (*que je n'avais jamais été réhabilité*), los fondos prometidos se esfumaron y le acusaron de *imposteur*.

Volviendo a 1852 y a la firma del concordato (septiembre), el inventor iba a poder retomar por segunda vez su negocio de construcción de instrumentos. Aunque con taras, las perspectivas para su empresa –había conseguido aliados muy poderosos en el Gobierno- se presentaban favorables. Además y a su favor, merece destacarse su resistencia ante las dificultades y demás situaciones de acorralamiento económico y procesal. Quizá sea oportuno rescatar las palabras de Henry Blanchard –uno de sus amigos periodistas- que resumían la situación que el belga estaba viviendo. Por un lado, denunciaba que los instrumentos del belga habían provocado la envidia (*éveillé la jalousie*) de los fabricantes y que estos estaban poniendo todo tipo de cortapisas e impedimentos a su proyecto, tentando incluso la fidelidad de su mano de obra (*et jusqu'à la perfection et la solidité même de sa main-d'œuvre*). El informador ofrecía una

²⁴⁹ Vid. COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur*, op. cit., 403-409.

²⁵⁰ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

²⁵¹ En realidad, eso no era exacto, porque como recordaremos –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 436-437- el dinantés había recibido 10.000fr de compensación por las persecuciones civiles que desembocaron en Rouen 1854 y tenía varios licenciatarios entre sus otrora contrincantes.

acertada metáfora (*bon cheval de trompette*) para señalar la obstinación, fortaleza y perseverancia del inventor de Dinant²⁵².

4.5 *Le Second Empire*, la edad de oro de los *cuivres*.

Volviendo al eje de nuestro discurso principal y entrando en el Segundo Imperio, analizaremos la zona más significativa de la cuestión y donde mejor se pueden dimensionar los datos. Esos casi 20 años (1852-1870) fueron la edad de oro –una especie de etapa de meseta productiva- para el sector de la construcción de los instrumentos musicales –y, significativamente, para los aerófonos de metal- donde se marcó gran parte de la proyección de futuro del saxofón. En realidad, ese impulso formaba parte de otra ola más grande, la de la estandarización en la estructura y componentes de las bandas de música²⁵³, una modelización que se ha mantenido más o menos afín hasta hoy día.

Como es bien sabido, Napoleón III conjugó en su política interior un ejercicio de autoridad, mientras que en la exterior enarbolaba un intervencionismo que le llevaría a la soledad y derrota en los últimos años de su gobierno. Fuera de estos aspectos tan discutidos de la gestión bonapartista, es indudable que durante esas dos décadas se produjo el definitivo proceso de industrialización de Francia, que tampoco estuvo exento de unas contradicciones y oquedades que iremos desgranando progresivamente en lo referente a nuestro campo de acción. Descendiendo desde esa perspectiva general, podríamos decir que, a partir del ecuador decimonónico, se apostó por una política activa de modernización y transformaciones que dejó atrás los anarquismos industriales de principios de siglo. También, y afortunadamente para los campesinos, se alcanzó una cierta prosperidad agrícola que mitigó en parte la pobreza y el hambre, aunque los que se trasladaron a las ciudades en busca de una mejora laboral tuvieron que sufrir las severidades de otro trabajo basado en la explotación y precarización del empleo. Por otro lado, nació el sistema bancario moderno y numerosas ciudades francesas empezaron a cambiar su *allure* (aspecto) gracias a los grandes trabajos de renovación urbana²⁵⁴. Sin embargo, lo que resultó clave para la industrialización de todo el Estado fue la apuesta inversora en el ferrocarril, división que ‘tiraría’ del resto de sectores²⁵⁵, especialmente de

²⁵² Vid. *RGMP*, 12 de agosto de 1849, 253-255.

²⁵³ Mas, no todos los constructores veían con buenos ojos aquella homogeneización –quizá no les interesara-, así, por ejemplo, el estrasburgués Jean-Chrétien Roth la tildaba de “monotonie insupportable” y de “uniformité déplorable”. Vid. ROTH, J-Ch.: *Les musiques militaires en France. De leur réforme au point de vue de l'amélioration du sort des musiciens et de leur perfectionnement dans la limite des crédits du budget*. Estrasburgo, s.d. [1852], 14-15. (En la introducción de esta suerte de manifiesto –p. 4- también comentaba que “le era imposible disimular que las medidas adoptadas hasta ese momento [1852] para sacar a nuestras músicas militares de su estado de inferioridad y decadencia no habían sido nada más que paliativas (*n'ont été que des palliatifs*), modificando hasta cierto punto la fisonomía, la forma exterior [de los instrumentos], sin remediar los vicios orgánicos de su constitución (*sans remédier aux vices organiques de leur constitution*)”.

²⁵⁴ Huelga decir que en el caso de París se realizaron dos grandes ejes, uno a lo largo de los Campos Elíseos y el Sena; y el otro transversal, de la *cit * a las estaciones ferroviarias por el boulevard de Sebastopol. Con estas reformas se luchaba contra el paro y, a la vez, los grandes espacios y avenidas permitían más eficazmente el mantenimiento del orden y la disolución de manifestaciones. Vid., entre otras, GOULD, R-V.: “Urban transformations, 1852-70”, en *Insurgent identities: class, community, and protest in Paris from 1848 to the Commune*. Chicago, 1995, 71-77.

²⁵⁵ Con la red de ferrocarril francesa ya bastante desarrollada –en 1858 se terminó la primera red nacional y en 1863 ya tenían 20.000km-, la economía se podía seguir agilizando. Además, se consiguió abaratar los costes del transporte de mercancías que eran hasta cinco veces menores por tren que por carretera. Así, era más fácil y rápido hacer llegar personas, materias primas y productos elaborados a numerosas regiones. Las

los que mueven ingentes cantidades de dinero, como el de los metales pesados. Todas estas apuestas necesitaron de materias primas y fuentes de energía, al igual que la propia locomotora que iba llegando a diversas zonas del territorio. Como era de suponer, comprobamos que no solo aumentaba el número de mineros –de 33.600 en 1851 a 92.000 en 1872-, sino también la extracción de hulla –cinco millones de toneladas en 1850 a 13 millones en 1870-²⁵⁶.

FIGURA 225: Concierto de una banda militar en una arboleda de Versalles.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 29 de agosto de 1868, 133.

Las mutaciones del paisaje industrial se caracterizaron por una concentración financiera y técnica que, pese a los intereses de las firmas, también fue auspiciada por el Gobierno. Las fusiones y absorciones eran habituales y se formaron oligopolios en sectores como la banca, los transportes ferroviarios, la industria metalúrgica y la prensa. Además, la división y especialización del trabajo eran ya una constante, produciéndose la intensificación del tráfico comercial y un nuevo modelo en el sector de la distribución (*grands magasins*), impensables en una producción artesanal o en una economía arcaica. No obstante, fue también normal que alrededor de las grandes factorías gravitara un significativo número de establecimientos medianos o pequeños, ya fueran proveedores o no²⁵⁷, que completaban un tejido profesional bastante avanzado. Los extrarradios de París

comunicaciones fluviales y marítimas fueron la otra cara de la moneda, ya que se resintieron de la pérdida de clientela. Vid. POLLARD, S.: *La conquista pacífica*. Zaragoza, 1991, 161-168.

²⁵⁶ Vid., entre otras fuentes que analizan la especificidad de esta meseta industrial francesa, PIERENKEMPER, T.: *La industrialización en el siglo XIX*. Madrid, 2001, 57-82; ARENAS, C.: *Historia económica del trabajo (siglos XIX y XX)*. Madrid, 2003, 15-19; LANDES, D-S. et al.: *La revolución industrial*. Barcelona, 1988, 107-129; DELFAUD P. et al.: *Nueva historia económica mundial*. Barcelona, 1980, 165-187 y DI VITTORIO, A. (Coord.): *Historia económica de Europa*. Barcelona, 2003, 230-264.

²⁵⁷ La mayoría de los estudios de la Revolución Industrial coinciden en que el esquema francés tardó en despegar, tildando el período de 1815 a 1848 como una especie de infancia o adolescencia de ese estadio que no llegó a una cierta madurez hasta 1860. Otros fechan una revolución “preindustrial” a partir de 1825 o puntualizan que el comienzo real de la escalada se produjo a partir de 1830. Cf. POLLARD, S.: *La conquista pacífica*. Zaragoza, 1991, 171.

empezaron a adquirir una dimensión industrial, al igual que los de otras capitales importantes como Lyon.

TABLA 19: Mercado de los aerófonos de metal franceses en 1860.

País	Valor (fr)
Francia	2.032.620
América	615.000
Inglaterra	228.000
España	55.000
Alemania	45.000
Suiza	38.000
Rusia	30.000
Italia	26.000
Bélgica	25.000
Argelia	20.000
Otros países	75.000
TOTAL	3.189.620fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 754.

Ya lo hemos comentado varias veces, pero no está demás volver a citar el *coup d'État douanier* y que este tuvo lugar en el ecuador (1860) de aquella época de bonanza. Antes de llegar a esa fecha, los franceses disfrutaban de un ambiente optimista que podía ser aun mayor primando el comercio exterior. El Hexágono era la segunda potencia económica mundial e iba tras los británicos también en las finanzas. Aquel acuerdo con Inglaterra significó el libre intercambio de mercancías, incluidos los instrumentos de música. Los objetivos eran, recordaremos, aprovecharse de la bonanza comparativa a favor de los productos galos y agrandar el número de clientes, a la par que estimular la innovación y que bajaran los precios de bienes básicos, sobre todo para las clases más bajas. Después del tratado con los británicos se firmaron algunos análogos con otros países europeos y la consiguiente liberalización de la circulación de capitales.

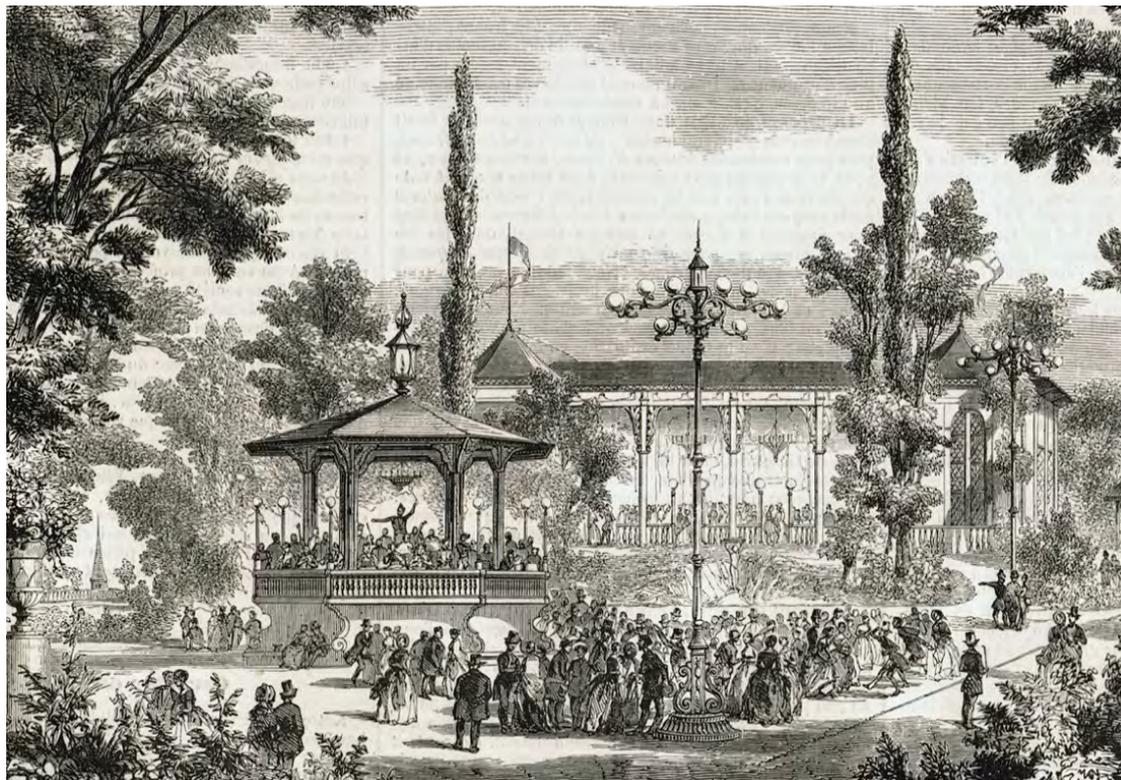
Aquella decisión económica a nivel estatal podría ser interesante para los exportadores galos de instrumentos de música²⁵⁸, pues simplemente y en el caso de los metales, los vecinos del otro lado del Canal de la Mancha eran su mejor cliente –vid. Tabla 19–, exceptuando el propio mercado interno y al continente americano. Así, sin ni siquiera haberse puesto en funcionamiento aquel pacto, los dividendos podrían multiplicarse en los años venideros²⁵⁹. Mas, a pesar de que este asunto no está del todo resuelto, los galos no contaban con la proliferación de empresas británicas en las islas, algunas directamente copiando los aerófonos franceses y, evidentemente, poniéndolos a mejor precio.

²⁵⁸ La propia *enquête* de 1860 apuntaba que las exportaciones de herramientas artísticas francesas eran elevadas, especialmente órganos –un 52% de la producción–, las maderas y otros instrumentos *à vent* (metales?) –47%– y los acordeones 42%. Vid. *Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860*. París, 1864, xlvii.

²⁵⁹ Nuestro conde melómano ofrecía datos de las inmensas importaciones inglesas de instrumentos de música de los años 1853, 1854 y 1856 –sin especificar de qué fuentes bebió ni la procedencia de esos productos, por lo que debemos tomarlas con cautela (vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 544.)– que ascendieron a 2.970.678fr, 2.929.316fr y 3.614.312fr respectivamente.

Concretando más y posicionándonos en el tapiz del París artístico, se podría decir que estamos en una época de relativa ilusión y entusiasmo donde las manifestaciones musicales se multiplicaron y revelaron el gusto de una burguesía ávida de contactos sociales en diversos encuadres, no solo en el poderoso y representativo palacio de la Ópera. Entre las agrupaciones, géneros y espacios más populares, destacaríamos los frecuentes orfeones –y sus populares competiciones (*concours*)²⁶⁰-, los cafés-concierto, la proliferación de bandas y fanfarrias, no solo militares sino también civiles a imitación de las primeras²⁶¹, el auge de las salas de baile, el *revival* de la música religiosa, etc.

FIGURA 226: Concierto de una banda en un kiosco.



FUENTE: *L'Illustration*, 5 de agosto de 1848, 340.

²⁶⁰ Según un anuario oficioso –vid. *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales*. París, 1864, 50-52-, en 1863 hubo 38 certámenes de ese tipo en los que se dieron cita 1.300 grupos que reunieron 39.000 vocalistas. La recopilación del año anterior –vid. *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales*. París, 1863, 28-33- recogía que el festival más exitoso fue el que se organizó en París en 1859 con sede en el Palacio de Industria, interviniendo 172 corales y bandas venidas del todo el territorio francés.

A modo de curiosidad –no se aclara exactamente de qué manera (poniendo el dinero o solo como asesor, posiblemente esto último)-, una asociación (l'Orpheon) abrió un concurso de composición “bajo los auspicios de M. Adolphe Sax para un coro de cuatro voces masculinas con acompañamiento de saxhorns”. El primer premio (200fr) le fue otorgado a Leprévost, organista de Saint-Roch, a quien el belga le dio personalmente una medalla. Vid. *Le Ménestrel*, 24 de abril de 1864, 167.

²⁶¹ Aunque el Reino Unido está fuera de nuestro análisis –en verdad porque el saxofón apenas anidó en las islas durante el siglo XIX-, sí es verdad que las bandas civiles y fanfarrias británicas crecieron constantemente en número, especialmente a partir de la Exposición Internacional de 1851. Un autor –vid. TAYLOR, A-R.: *Brass Bands*. Londres, 1979, 62-92-, tomando datos del *Amateur Band Teacher's guide and Bandsman's Adviser of 1889*, apuntaba unas 40.000 ese último año. (Otro entendido –vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*, op. cit., xi- también apuntaba ese número, quizá bebiendo de las mismas fuentes). Además, se organizaron concursos y competiciones entre ellas, lo que motivaba el compromiso de sus miembros y atraía a mucha gente. Vid. BRAND, V. y BRAND, G.: *Brass Bands in the 20th Century*. Londres, 1979, 12-13 y 44-71; y HERBERT, T.: *The British brass band. A musical and social history*. NY, 2000, 32-33 y 47-67.

FIGURA 227: Fotografía –posiblemente, una de las primeras- de una banda civil (fanfarria?) con *allure* militar (ca. 1869?) en un templete.



FUENTE: Colección del autor, sin otras referencias en el anverso y reverso de la fotografía.

El grupo artístico que más nos interesa a nosotros en este momento (bandas) iba a disfrutar de su mayor grado de admiración pública desde su ‘creación’, pues nunca hasta ese momento había estado tan cercano a la gente. El hecho de no solo participar en desfiles y paradas que pudieran infundir cierta respetabilidad y solemnidad, sino tocar en entornos más ‘amables’ –como los jardines y parques- que cobraban vida durante algunos meses del año, hacían que los lazos con estas formaciones fueran aun más cálidos²⁶². Durante aquella época fueron frecuentes los conciertos populares de bandas de música en torno a las cuales se agolpaba gente de diferentes clases sociales en un ambiente festivo (vid. Figura 225). Además, los parterres y espacios abiertos se adornaron con estatuas, fuentes, pequeños invernaderos y demás mobiliario urbano que tuvo un elemento central y protagonista, a saber, el kiosco de música. Estos templetos iban a ser uno de los elementos iconográficos –vid. Figuras 226 y 227- y de difusión musical y sonorización del siglo XIX y buena parte del XX²⁶³. No podemos detenernos en sus propiedades colectivas y extra-musicales –que darían para hacer una investigación aparte-, pero tampoco deberíamos dejar de mentar unas cualidades, si no de cohesión porque las clases sociales estaban muy marcadas, al menos de respetuosa convivencia y asueto momentáneos. Al igual que los orfeones –vid. Figura 228-, la música que emanaba de estrados techados tenía ese poder para ‘elear’ culturalmente a las masas sin, en verdad, proporcionarles ningún poder real u otras herramientas que pudieran ser desestabilizadoras para el

²⁶² La prensa publicitaba esas intervenciones, por ejemplo, en 1863, cuando se comunicaba que a partir del 1 de mayo de aquel año alguna de las bandas de música con sede en París tocarían “todos los días” excepto el domingo en los jardines de las Tullerías. Vid. *Le Ménestrel*, 3 de mayo de 1863, 175. Un poco más adelante (vid. Id., 24 de mayo de 18463, 200), la de la *Garde de Paris* emplazaba a sus oyentes los martes en la Place Vendôme y los sábados en el jardín del Palacio Real.

²⁶³ Vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d'Apollon*, op. cit., 458-470.

régimen. Por otro lado y nada baladí, la asistencia a esos conciertos resultaba gratis; lo cual era el único medio de muchas personas para escuchar música. Además, el repertorio resultaba fácil de digerir –ligero, en todos los sentidos de la palabra- y una aunque eran frecuentes los temas y reminiscencias de ópera, estos se adaptaban y ‘vulgarizaban’ para que se los instrumentos de música –y ejecutantes- pudieran lucirse, configurando un nuevo ‘código’ de admiración.

FIGURA 228: Concierto de un orfeón en otro de esos temples.



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 17 de julio de 1869, 36.

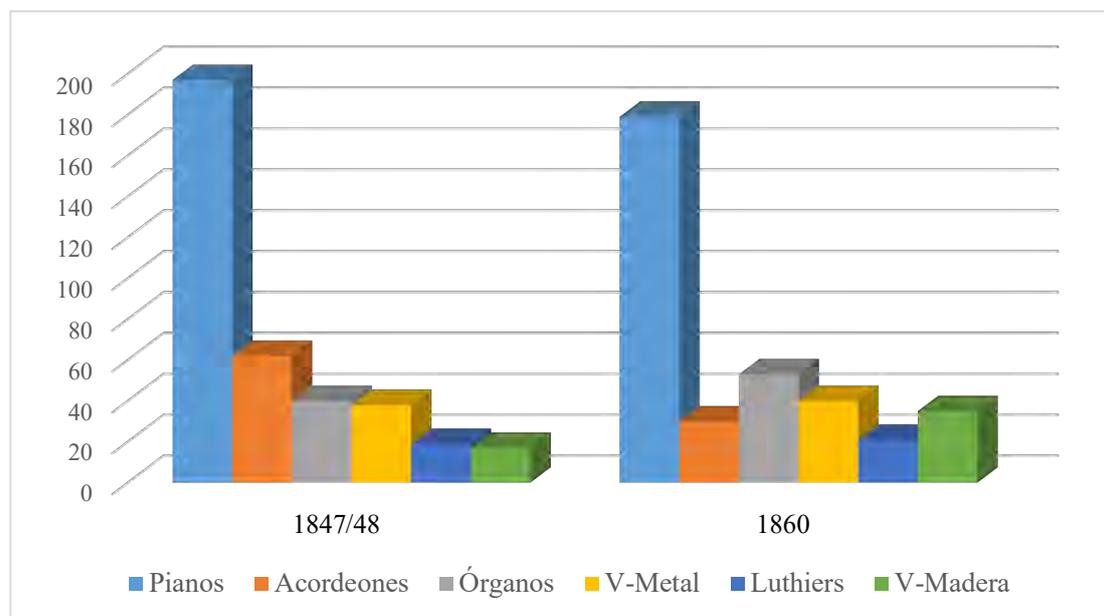
Evidentemente, la factura instrumental no se iba a mantener ajena ante semejante clientela potencial que, sin embargo, no se tradujo tanto en el aumento de fabricantes, sino más bien en el crecimiento del volumen de los negocios. Adelantándonos un poco en el tiempo y echando un vistazo a la encuesta que capitaneó la Cámara de Comercio durante el Segundo Imperio (1860) a instancias del Ministerio de *Agriculture, du Commerce et des Travaux publics*, nos encontramos con datos interesantes²⁶⁴. Por ejemplo y descendiendo desde las cifras generales y macroeconómicas, podría resaltarse que la capital francesa ofrecía residencia a 101.171 empresas dentro su nuevo cinturón²⁶⁵.

²⁶⁴ Esta vez, el estudio completo se compone de 10 grupos asociados por criterios de similitud, siendo el décimo y último subdividido a la vez en 6 partes. Los utensilios de música están dentro de la primera de estas últimas –junto con los *instruments de précision* y relojería- y fuera de los *articles de Paris* (que hacen la quinta de categoría de esa fragmentación). Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., x-xi.

²⁶⁵ Somos conscientes –y también se dice en la introducción de la encuesta de 1860- que el campo de acción de ese segundo estudio tomó como referencia los 20 nuevos distritos –divididos a su vez en cuatro barrios (*quartiers*) cada uno- que a partir de esa fecha sustituyeron a los 12 por los que anteriormente estaba delimitado el núcleo del Sena. George-Eugène Haussmann –que, por cierto, estudió en el Conservatorio de Música algún tiempo- anexionó las comunas periféricas (Montmartre, La Chapelle, La Villette, Belleville, Charonne, etc.) y la superficie de la ciudad de la luz se vio más que doblada. Vid., entre muchas otras, TELLA, G.: *Hacer Ciudad: La construcción de las Metrópolis*. Buenos Aires, 2006, 173-174 y GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, 2009, 709-737. Administrativamente, no encontramos prácticamente ninguna correlación entre los anteriores y actuales planos. Sin embargo, creemos que la fuente de 1860 sigue siendo útil comparativamente con la de 1847/48, a sabiendas que el ‘antiguo París’ comprendido en 860 aglutinaba el 84% del conjunto de los fabricantes de instrumentos. Vid. HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 121. En sustancia y yendo hacia la nueva localización del inventor de nuestro instrumento, Adolphe Sax iba a pertenecer al distrito 9

Los instrumentos de música, junto con los de precisión y relojería –que sumaban en total 2.247 establecimientos- amasaron ese año un beneficio de 66.040.233fr, es decir, un 1,96% la riqueza oficial que generó en 1860 la capital gala. Desglosando un poco más estas cantidades, encontramos que los 358²⁶⁶ patronos que se dedicaban a fabricar herramientas de música fueron los responsables de rendir unos nada desdeñables 22.270.978fr²⁶⁷. Como era de esperar, las compañías de pianos seguían siendo las más numerosas (179), mientras que los metales sumaban 40, conservando un cómodo tercer puesto –después de los organeros (53)- en cuanto al número de negocios (vid. Figura 229).

FIGURA 229: Número de negocios musicales por especialidades (1847/48 vs 1860) en París.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 757-836; y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767.

Si quisiéramos asomarnos brevemente a 1872, otro punto de referencia significativo, comprobaríamos que según los estudios oficiales²⁶⁸ los fabricantes de pianos iban a seguir creciendo (250), así como los de viento en metal que ascendieron hasta 120. No obstante, habría que puntualizar que estos resultados tan amplios comprenden el abanico desde las grandes factorías de piano a aquellos pequeños talleres de empresarios que funcionaban solos o con pocos ayudantes, así como a los marchantes, vendedores o intermediarios que también podían confeccionar elementos auxiliares sencillos (boquillas, cañas, abrazaderas, estuches, atriles de mano, zapatillas, etc.). Utilizando otra interesante fuente²⁶⁹ y contrastando esos datos, nos encontramos poco

(*L'Opéra*), barrio de Saint-Georges que hace el número 33 del total de los 80 que en 1860 tenía la *Ville Lumière*.

²⁶⁶ Otra fuente secundaria –vid. SOULLIER, C.: *Annuaire musical ou Guide des compositeurs, professeurs, artistes, amateurs, facteurs d'instruments et éditeurs de musique pour 1855*. París, 1855, 37-44-, revela que en realidad eran 313 fabricantes y comerciantes (*marchands*) de instrumentos. No obstante, nos parece que este dato a la baja se debe matizar, en tanto en cuanto aun quedaban cinco años respecto al de mayor envergadura de 1860 y también porque se olvida de los *façonniers* (artesanos o trabajadores en solitario).

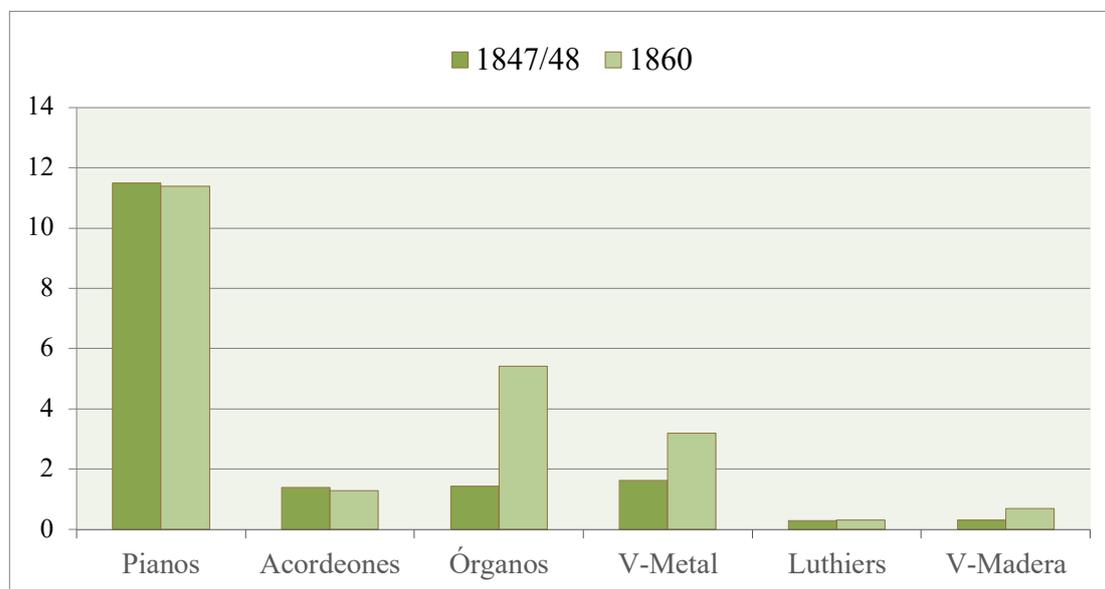
²⁶⁷ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., xvii, xxi y xxviii, 751, 761 y 767.

²⁶⁸ Vid. *Enquête sur les conditions du travail en France pendant l'année 1872. Département de la Seine*. París, 1875, 12-123.

²⁶⁹ Vid. COYON, É.: *Annuaire musical et orphéonique de France*. París, 1875, 66-72. Las firmas de aerófonos de latón eran 20 ese año de 1875; a las que sumaríamos una decena más si consideramos que

más de 450 negocios dedicados a la fabricación y distribución de herramientas y componentes musicales que, en realidad, eran menos porque algunos repiten en varias categorías (por ejemplo, Gautrot aparece entre los fabricantes de cuerda, viento-madera y viento-metal). En cualquier caso, lo que queremos manifestar es que la tendencia seguiría siendo positiva.

FIGURA 230: Volumen de ganancias por especialidades (1847/48 vs 1860) en millones de francos.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 40, 181 y cuadro nº 51 [sin paginar]; y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767.

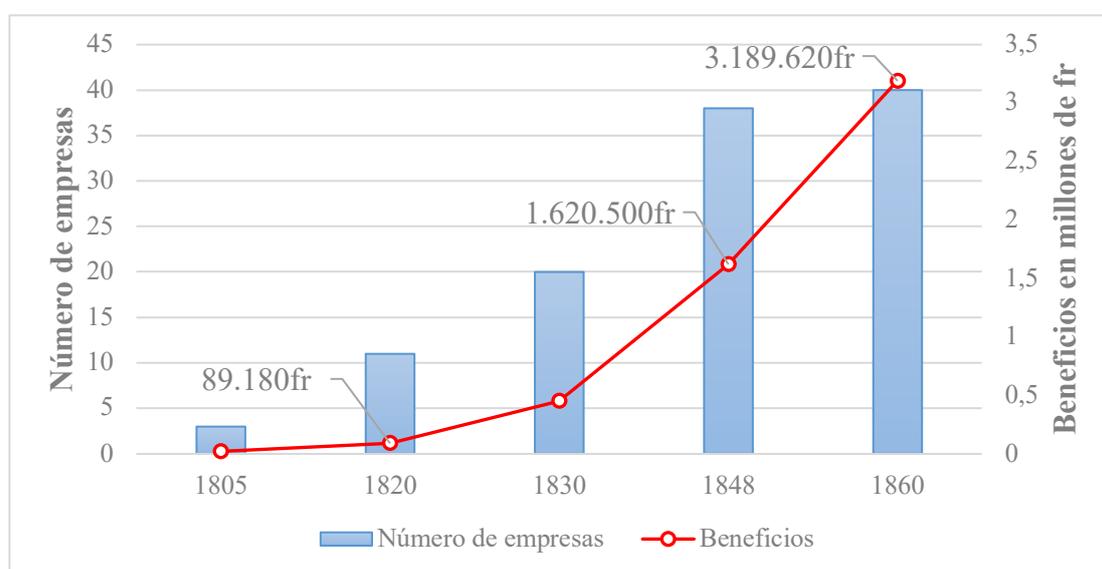
Antes de analizar con mayor precisión los beneficios de la *l'enquête* de 1860, merece destacarse un detalle significativo del que carecía la anterior recopilación: todas las ramas en las que se dividían los *Instruments de précision, de musique et d'horlogerie* son prologadas con un *Historique*, es decir, una narración con diferentes cotas cronológicas de la industria en cuestión que desembocaban en ese momento (1860). En el caso de los metales, están bastante bien presentados y el autor –seguramente un colaborador especializado que la fuente no recoge– acierta a identificar los primeros constructores de esta rama de París en 1297, nos habla de los *forçetiers* y apunta la reglamentación de 1599 que hemos comentado al principio del capítulo. Sin embargo, lo más destacado en este sentido para nosotros es la citación en el propio prólogo oficial a Adolphe Sax varias veces. Primeramente, para decir que el clarín (*clairon*) recibió del belga una extensión (*appareil armé de pistons*) para hacerlo cromático. Posteriormente, para introducir a los saxhorns, “une premier famille de bugles” en 1843; y dos años después, “une seconde famille [de bugles] à laquelle a été donné le nom de saxotromba”, lo cual refuerza la idea de que eran instrumentos conocidos a los que se les imprimió una supuesta propiedad o mejora. Sin entrar de nuevo en cuestiones organológicas, el redactor cita también a las saxtubas y, de forma más destacada, a los saxofones, a los cuales les da forma de cono parabólico, de lo que deducimos que el autor bebía de fuentes cercanas al inventor belga. Además, dejaba establecido que se trataba de “un instrumento

había empresas especializadas en cañas de clarinete y saxofón, otras tres que se dedicaban solamente a la fabricación de boquillas y un par para las zapatillas y escobillones de limpieza. Además, añadiríamos 14 nombres si tenemos en cuenta a los que hacían solo estuches, boquillas para metales, pistones, máquinas de cañas, pistones o muelles.

completamente nuevo por su taladro (*perce*), por las proporciones del tubo y por su timbre”, resultando *une des plus belles créations de la facture instrumentale*²⁷⁰.

Retomando ahora sí los dividendos, los aerófonos de latón ocuparon otro engañoso tercer lugar ya que, aunque ‘solo’ amasaban el 14,3% de esos más de 22 millones de francos, en realidad, casi doblaron (3.189.620fr) su rentabilidad respecto a la referencia de 1847/48 (1.620.500fr). Además y si tenemos en cuenta que el número de patronos se mantuvo casi estacionario –aumentando apenas de 38 a 40-, el rendimiento proporcional fue mayor (vid. Figuras 230 y 231). La encuesta de 1860 también subdividía a los fabricantes en grupos de ganancias, por lo que sabemos que en el caso de los metales había cinco fabricantes que amasaban entre 200.000 y 500.000fr, la cual es una cifra más que respetable (vid. Figura 232).

FIGURA 231: Crecimiento del número de empresas de aerófonos de latón, así como su rentabilidad.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 48-55 y 403 [Tableau n° 74]²⁷¹; *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817 y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 751.

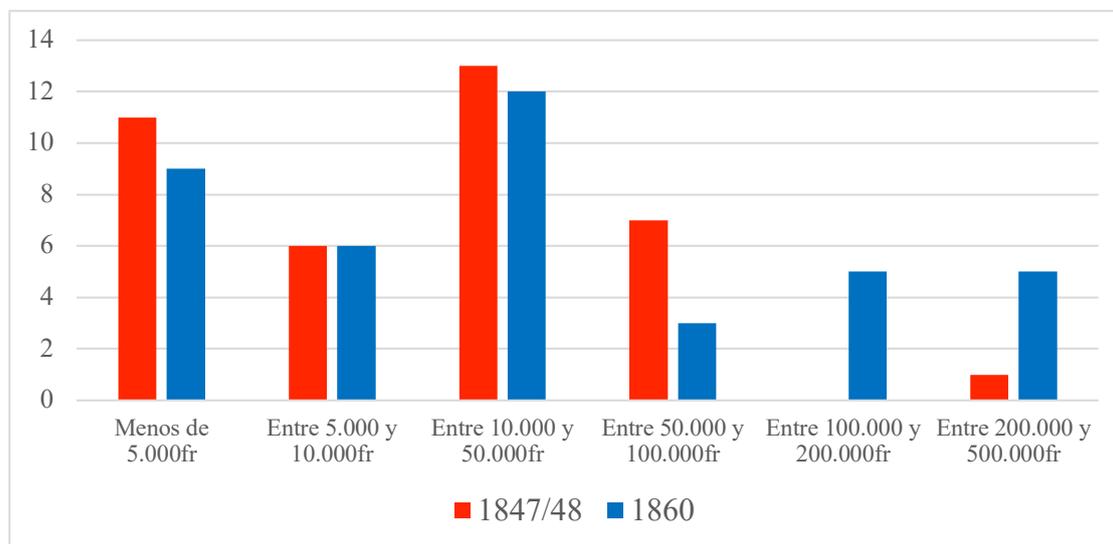
En verdad, el grueso de los beneficios siguió siendo para los pianos (51%), seguidos por los órganos que se llevaban casi un cuarto del total, siendo estos últimos, sin lugar a dudas, los que experimentaron un mayor dividendo relativo que casi se multiplicó por cuatro respecto al volumen de ganancias de hacía 13 años (de 1,4 millones en 1847 a 5,4 en 1860; atestiguando tres de ellos que llegaban a acumular más de 500.000fr al año). Como podemos ver y sin detenernos demasiado en la lectura global de los abultados datos crematísticos de los instrumentos de tecla, el piano continuaba siendo el instrumento predilecto de una burguesía que, lejos de cansarse de él, seguía guardándole hueco en sus salones. Por otro lado, el órgano y toda su idiosincrasia –música religiosa, acompañamiento de orfeones, etc.-, disfrutaban de una gran popularidad y

²⁷⁰ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 752-753.

²⁷¹ Para calcular los valores de 1820, hemos tomado el apartado de exportaciones nacionales de las “trompas (*cors*), *serinettes* [o pequeños organillos mecánicos], serpentones, trompetas y trombones”, platillos (*cymbales*) y, por último, “bajos (*basses*), chinescos (*chapeaux chinois*) [o idiófonos de golpe indirecto fabricados de metal] y bombos (*grosses caisses*)”. Desgraciadamente, no hay ningún dato que podamos utilizar de 1805 y 1830, ni si quiera aproximativo como el anterior, por lo que no hemos apuntado ninguna cifra en esas cotas y solo hemos seguido la tendencia.

veneración²⁷². Es evidente que las corales de aficionados requerían menos entrenamiento y perfeccionamientos que otro tipo de agrupaciones o géneros, así como pocos gastos. Por eso era normal que mucha gente –desde obreros²⁷³, pequeña burguesía, etc.- se acercara a ellas sin tener un bagaje previo ni recursos económicos²⁷⁴, consiguiendo una satisfacción personal y colectiva.

FIGURA 232: Número de empresas por volumen de ganancias en los aerófonos de metal en miles de francos (1847/48 vs 1860).



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 817 y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 753.

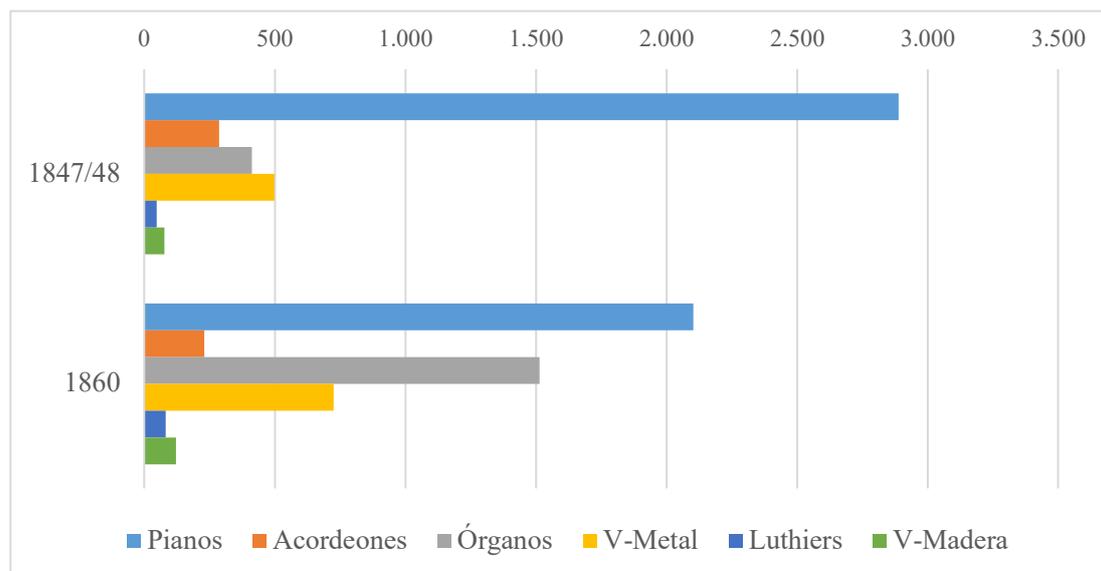
Focalizándonos en el segmento de los *cuivres*, encontramos, también entre ellos, fabricantes de subespecialidades como boquillas, llaves, pabellones, pistones e incluso percusión, como el propio Adolphe Sax en este último caso. Por tanto, podemos aseverar que estamos ante la confirmación de ese trabajo de especialización, tan característico y propio de una Revolución Industrial que en el caso de los metales y en el Segundo Imperio iba a alcanzar una relativa madurez. Análogamente, aquellas empresas que no se adaptaron a las nuevas mutaciones y preferencias del consumidor verían palidecer sus negocios. Además, había que capear la acuciante competencia no solo nacional, sino también extranjera –belga y alemana principalmente- que siempre estuvo presente en París y en toda Francia. Ya comprobaremos próximamente que el inventor del saxofón sería uno de estos empresarios que no supo ajustar su establecimiento ni interpretar correctamente las necesidades de un mercado complejo.

²⁷² De ahí que fuese habitual que los almanaques de los coralistas –vid., por ejemplo, *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales*. París, 1864, s.p. [152]- también llevaran publicidad de aquel instrumento (y de otros que sirvieran de acompañamiento, a saber, el armonio), como la de la sociedad Alexandre Père & fils, que los tenía desde los 100fr a los 4.000fr.

²⁷³ En el número 10 de *Le Ménestrel* de 1853 se comentaba que la sociedad de obreros cantantes (*société d'ouvriers chanteurs*) conocida con el nombre de *Choral de Paris* iba a actuar en la sede del popular *Orphéon* de la capital gala. La noticia apuntaba que aquellos trabajadores tenían por costumbre reunirse una vez al año para celebrar un banquete e invitaban a distintas personalidades de las artes. Vid. *Le Ménestrel*, 6 de febrero de 1853, 4. Otro ejemplo bastante significativo es el de Wolff, director de la afamada casa Pleyel de pianos quien, para fomentar entre sus obreros la fraternidad y camaradería, creó una sociedad coral compuesta solamente por sus asalariados, pues les acercaba (*rapproche*) a la moral y a la música. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 139.

²⁷⁴ Vid. HARRISON, C-E.: *The bourgeois citizen in nineteenth-century France: gender, sociability, and the uses of emulation*. Oxford/NY, 1999, 211-212.

FIGURA 233: Número de obreros por especialidades (1847/48 vs 1860).



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 40, 181 y cuadro nº 51 [sin paginar]; y *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767.

Si echamos un vistazo al número de obreros en ese punto central del Segundo Imperio antes de descender al valor económico propio de los instrumentos, nos encontramos con 4.773 personas trabajando para la música (de un total de 406.022 trabajadores –incluyendo hombres, mujeres y niños– que aglutinaba París). Los obradores del latón ocuparon oficialmente 725 plazas (el 15%), siendo los pianos y órganos los que le superaban en cantidad (44% y 31% respectivamente). Por cierto, también sabemos que para los empleados del metal la jornada se extendía 12 horas –aunque dos de ellas solían ser para comer y descansar– y se empezaba 6 de la mañana; en invierno, a las 8²⁷⁵.

Volviendo al grueso de los datos y a diferencia de la época anterior –vid. Figura 233–, en estos años se mantiene una correlación directa entre el número de patronos, importancia de los negocios y cantidad de trabajadores de este pódium de especialidades más importantes. Los aerófonos de metal siguieron ocupando un cómodo tercer puesto en la capital de Francia, y algunos habían divisado ya la posibilidad deslocalizar (toda o) parte de la producción fuera de la *cit * para abaratar costes; caso de Gautrot y al que volveremos en breve. En consecuencia, el precio de los instrumentos se redujo, a lo que Adolphe Sax no pudo (ni supo) hacer frente, concentrándose unas pírricas batallas judiciales que parecían nunca acabar.

Como hemos comprobado, la industrialización de la música de esta época no se caracterizó tanto por una explosión desde el punto de vista del número de fábricas o gente que trabajaba en ellas, sino más bien por una madurez en el planteamiento productivo. También debe señalarse la persistencia y florecimiento de empresarios de pequeña y mediana escala que gravitaban alrededor de unas firmas dominadoras, especialmente en lo que se refiere a la lutería, madera, acordeones y metales. Los pianos siguieron conservando su estatus de instrumento predilecto, mientras que los órganos experimentaron una especie de desarrollo no solo por las inauguraciones de algunos templos de la época, sino más bien y sobre todo por el apogeo y moda que supuso el

²⁷⁵ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 754.

modelo expresivo o armonio. Según los datos de la Cámara de Comercio de 1860, hubo 18 fabricantes de órganos expresivos que ocuparon 1.167 obreros, lo que hace una respetable media de 65 trabajadores por patrón. Igualmente, sabemos que en 1860, Cavaillé-Coll ocupaba 52 personas, mientras Alexandre daba empleo a más de 300. El propio Adolphe Sax tenía uno de estos instrumentos tan de actualidad en su sala de conciertos de la rue Saint-Georges como atestigua la prensa de la época. Concretamente, el nº 10 de *Le Ménestrel* del año 1856 comentaba que M. A. Ropiquet, violinista de la Ópera, alquiló la sala al inventor del saxofón para interpretar, entre otras, una *Meditación religiosa* suya para órgano y viola, ejecutada en esta ocasión con el armonio por M^{me} Ch. Dreyfus y el autor²⁷⁶. Además y curiosamente para la popularización de este instrumento, el propio rotativo que acabamos de mencionar informaba que el nuevo reglamento para la enseñanza de la música en las escuelas e institutos incluía cinco horas por semana para las prácticas artísticas con acompañamiento de piano, órgano o armonio²⁷⁷.

Algunos obreros con ganas y ambición se emanciparon y probaron suerte por su cuenta. Normalmente, se trató de negocios modestos que subsistían sufriendo de materiales auxiliares o partes complementarias de instrumentos a las manufacturas grandes. Pero, singularmente y en lo referente a los de latón, ciertos impávidos lograron pujar más alto en ese complicado mercado y encontraron un corredor entre la competencia dando salida a sus ‘especialidades’. Aun más significativo para nosotros y coincidiendo con la liberación de la patente del saxofón, dos de estos avispados emprendedores, Feuillet y Millereau –vid. Figura 234-, utilizaron esta herramienta de música para promocionarse y diferenciarse del resto. Además y en el caso del primero de ellos, podemos apuntar que había trabajado como asalariado de Adolphe Sax y recibió un pequeño galardón –medalla de bronce- en la Exposición de 1867 respecto a su labor de colaborador (*coopérateur*) en la factoría del valón²⁷⁸. Según Waterhouse, ese hombre se emancipó de su patrono ese mismo año y se distinguió como experto en saxofones²⁷⁹.

²⁷⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 3 de febrero de 1856, 4.

²⁷⁷ Vid. Id., 5 de febrero de 1865, 77 y DE TOYON, P.: *La Musique en 1864*. París, 1865, 186-188. En un plano paralelo, los propios fabricantes tampoco perdían la oportunidad de popularizar su instrumento como acompañante en corales. Recordaremos –vid. Capítulo 1: Concepción organológica del saxofón, op. cit., 179- por ejemplo a Alexandre-François Debain, un empresario que acababa de constituer una sociedad cantora llamada literalmente *L’Harmonium*. Vid. *Le Ménestrel*, 28 de enero de 1866, 71. Este tipo de iniciativas para implicar activamente a los obreros en la música –y popularizar instrumentos- eran conductas relativamente frecuentes y, por otro lado, muy interesantes de analizar desde un punto de vista sociológico. Por nuestra parte y centrándonos en los metales, desarrollaremos más adelante un caso muy significativo del propio Guatrot.

²⁷⁸ Vid. COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*. París, 1869, 720. No obstante, la relación de premios en la cita ferial de 1867 le apuntaba como inicial una “P” (P. Feuillet), pero sabemos que se anunciaba como Aug.[uste], concretamente “Feuillet Aug. et fils”, por lo que nos queda la duda si es una errata en la lista de premios, si se cambiaría el nombre o se trataba en todo caso del hijo. Sea como fuere, lo encontramos en las referencias de la época en el 90 de la rue Rochechouart –muy cerca por cierto de su anterior patrón- como fabricante y marchante de aerófonos de metal. Vid. COYON, É.: *Annuaire musical*, op. cit., 70-71. La compañía logró sobrevivir por su cuenta hasta 1885, cuando fue absorbida por la *Association Générale des Ouvriers* en 1884. Esta última firma seguía publicitando esa herencia de los Feuillet en su catálogo ca. 1898 como “maison spéciale pour la fabrication des Saxophones” de los que decía guardaba su línea fabricación y exponía literalmente en su publicidad: “Saxophones A. Feuillet & fils. Saxophones Association, perfectionnés et nouveau modèle breveté”. Vid.. “*Manufacture d’Instruments de Musique de l’Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclouse & C^{ie}. 81, rue Saint-Maur. Paris.* [París, s.d. (1898)]”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., nº 23 [agosto] (1999), 16 y 25.

²⁷⁹ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 114.

FIGURA 234: Anuncio publicitario de Feuillet y Millereau, el primero, “especialista” en saxofones; y el segundo, garante de una “fabricación superior y artística propia de la experiencia del propietario”, siguiendo unas “nuevas combinaciones matemáticas” que producen unos “resultados satisfactorios, universalmente acreditados por los artistas civiles y militares”.



FUENTE: RGMP, 5 de diciembre de 1871, 348.

François Millereau, al que hemos hecho referencia ya en otras partes de nuestra investigación por haber sido el segundo después de Adolphe Sax en registrar una patente de saxofón (1866) –tercero teniendo en cuenta a Soualle²⁸⁰- y exponer ejemplares en la Exhibición Internacional de 1867²⁸¹, fue más conocido. Su nombre consiguió perdurar algún tiempo más –hasta *ca.* 1930 y su estela fue también más interesante ya que empezó compitiendo en los metales, se extendió a las maderas, absorbió a los Labbaye en 1878 – por lo que heredó además el legado de Raoux²⁸²- e invirtió en una editorial propia. Antes de todo eso, trabajó para Besson, del que debió independizarse a finales de los años cincuenta del siglo XIX ya que el Bottin de 1862 aseguraba que ese gerente –“Millereau et C^{ie}, instruments de musique militaire, pass. Causson, 6”- consiguió una medalla de primera clase en 1857 en la Academia de las Artes y Manufacturas²⁸³.

Si volvemos a la encuesta de 1860 y continuamos filtrando capilarmente los datos, podemos deducir información interesante respecto a Adolphe Sax. Las subclasificaciones de aquel estudio aseguran que París albergaba 13 fábricas de instrumentos de metal que ocupaban más de 10 obreros, otras 13 explotaciones de 2 a 10 empleados y, finalmente, 14 personas que trabajaban solas o con un solo ayudante; en total, 40. La primera lectura es muy significativa porque confirmaría que había un número relativamente bajo de firmas que eran capaces de aglutinar un negocio fuerte. Obviamente, la empresa del belga estaba entre ellas, pero, sin lugar a dudas, el más

²⁸⁰ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194-195 y 197.

²⁸¹ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 314.

²⁸² En un catálogo de venta *ca.* 1910, la *Maison Millereau* –que debía estar gestionada por un tal H. Schoenaers, quien se presentaba como su *successeur*-, se jactaba de ser la “plus ancienne [manufacture], pour les instruments de cuivre du monde entier” ya que había recogido el testigo de Raoux, cuya familia había comenzado en 1685 la construcción de instrumentos –vid. “*Manufacture d'Instruments de Musique [de la] M^{on}. Millereau. H. Schoenaers successeur*”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., nº 11 [septiembre] (1992), 16-31-; lo cual no era nada más que otra estrategia publicitaria y de distinción respecto a las otras firmas del mercado.

²⁸³ Vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1862, 416, 674 y 869. Pierre, sin referirse a ninguna fuente en concreto, aseguraba que se independizó en 1861. Vid. PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments*, op. cit., 360-362.

importante desde el punto de vista numérico fue Pierre-Louis Gautrot. Ya hemos apuntado que este constructor podía estar al frente de unos 500 empleados²⁸⁴ sumando las fábricas de París y la de Château-Thierry²⁸⁵, una cantidad impresionante si la comparamos con algunas de los pianos de esa época (Pleyel, 400; Thibout, 150 y Bord, 100)²⁸⁶. Pero, lo bueno, es que en esta ocasión, podemos precisar aun más cuántos empleados pagaba el empresario dinantés, ya que en el 9º distrito de París solo había dos fabricantes del metal, uno que empleaba más de 10 obreros –a todas luces, Adolphe Sax y otro, que trabajaba solo o con un ayudante. Así, la suma total de operarios en ese barrio era de 94, por lo que el empresario belga dirigía una explotación de 93 o 94 personas, o eso es al menos lo que les hizo llegar a las autoridades. Para mayor detalle, todos eran hombres (91), a excepción de 3 niños (aprendices) –ninguna chiquilla-, lo cual confirma que empleaba a menores. Además, aquella fila tan esclarecedora de la encuesta también nos dice lo que ganaba al año, un monto –algo inferior a- 281.500fr, la suma que ambos patronos del *arrondissement de l’Opéra* amasaban en conjunto²⁸⁷.

A propósito de máquinas de vapor, la encuesta asegura que tan solo había tres en el sector de los aerófonos de metal –sin especificar en qué distritos-, y que juntas sumaban 22 caballos de potencia²⁸⁸. Es evidente Adolphe Sax tenía una y Gautrot, otra. Este último, además, la utilizaba ya desde hacía algunos años no solo en su establecimiento del barrio del Marais, sino también en el ubicado fuera de la capital²⁸⁹. Y, la tercera, podía estar en manos de Arsène-Zoë Lecomte²⁹⁰, un ex-empleado del adversario del inventor del saxofón que también se distinguía publicitando su mecanismo industrial de gas²⁹¹.

Respecto a la mano de obra y aunque ya hemos dibujado la idea, resulta muy interesante analizar los proyectos de algunos patronos para implicar y organizar entre sus obreros agrupaciones musicales a modo de orfeones, fanfarrias o bandas. Esas iniciativas eran atrayentes y motivadores para los operarios, a la par que los gerentes intentaban que su mano de obra no se ‘disipara’ en los tiempos de asueto. Además, de esta forma se daba

²⁸⁴ Charles Robin, antiguo inspector de la comisión imperial de la Exposición Universal, aseguraba que eran en realidad 400 y decía que “la *maison* Gautrot fabricaba ella misma todas las partes de las que se componían los instrumentos de música, desde las más pequeñas hasta las más grandes”, lo cual incide en la idea de que este constructor era completamente autosuficiente y la magnitud de su negocio importante. Vid. ROBIN, Ch-J-N.: *Histoire illustrée de l’exposition universelle [francesa de 1855]*. París, 1855, 130-131.

²⁸⁵ Vid. WATERHOUSE, W.: “Gautrot-aîné, first of the moderns”, op. cit., 121-125.

²⁸⁶ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 107.

²⁸⁷ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1860)*, op. cit., 751.

²⁸⁸ Vid. *Ibid.*, 754.

²⁸⁹ Como recordaremos –vid. *L’Illustration* del 21 de julio de 1855, 43-45-, la prensa comentaba literalmente que Gautrot elaboraba los instrumentos mediante “procedimientos muy ingeniosos” y con ayuda de “una máquina de vapor de 16 caballos de potencia”.

²⁹⁰ Según el catálogo oficial de la sección francesa de la Exhibición londinense de 1862, la *Maison Lecomte* se inauguró el 1 de diciembre de 1859 y a los 6 meses ya contaba en sus filas con más de 100 obreros, “número [que] no había cesado de crecer”. Vid. *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel*. París, 1862, 103 (de los anexos, informaciones o *renseignements*).

²⁹¹ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 258. Aunque Lecomte murió en 1892, su nombre consiguió sobrevivir algunos años más y superó también el fallecimiento de su principal socio (C-A. Casserini) y otras adquisiciones, como la de Ch. y J. Ullmann, quienes compraron la firma en 1898. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 229. Se conserva un catálogo de 1907 de 360 páginas en el que nos encontramos varios modelos de saxofones sopranos, altos, tenores, barítonos y uno de bajo. Vid. “*Manufacture d’Instruments de Musique Ch. & J. Ullmann. Anciennes maisons A. LECOMTE & Cie [et] Charles MATHIEU*, 171-173”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 4 spécial [noviembre] (1994), 50-53.

salida a aquellas teorías sociales, tan en boga entonces, de ‘moralizar’ y ‘educar’ a las clases populares mediante actividades culturales²⁹². No obstante, es posible que esas acciones no fueran tan filantrópicas como se puede advertir en un primer momento, pues aparte de servir a los administradores para mostrarse ante la opinión pública como hombres benevolentes y comprometidos con la sociedad, también servía para divulgar aquellos instrumentos en los conciertos, veladas y concursos. El ejemplo más interesante vuelve a proporcionárnoslo Gautrot, quien, una vez puesta en funcionamiento su fábrica de Château-Thierry, seleccionó en 1856 o 1857 a 36 de sus asalariados para formar un grupo de música (*corps de musique*), contratando además a un profesor. Igualmente, les habilitó un lugar de ensayo (*salle de répétitions*) y por si esto fuera poco, abrió un fondo de ahorro (*fond de caisse*) que aumentaría pagándoles una pequeña (*légère*) retribución mensual. Aquella formación se estrenó en 1857 en un concurso público en Meaux – población a mitad de camino entre París y Château-Thierry- en donde consiguieron cosechar una medalla de plata. Este premio y otro posterior en la misma villa hicieron que otros proletarios solicitaran su admisión en el grupo de música. Para ingresar en esa banda, Pontécoulant comentaba que primeramente debían versarse en solfeo cuatro veces por semana a razón de dos horas. Luego, y si habían avanzado lo suficiente, los aspirantes seguirían yendo a lectura tan solo una vez, pero se les proporcionaría un instrumento por el que tendrían dos lecciones y además deberían asistir a un ensayo general (*répétition générale*) los domingos por la mañana. Llama la atención que, después de 10 o 12 horas de trabajo diario, los operarios aun tuvieran fuerzas para dedicar otros 120 minutos a la instrucción musical).

Sin embargo, el conde melómano aseguraba que merecía la pena el esfuerzo ya que los (obreros-)músicos gozaban de una consideración especial (*certaine considération*) y tenían una posición importante (*ils ont la meilleur place*) en las solemnidades o festividades de la explotación. Además, les solían salir bolos y actuaciones en ferias agrícolas vecinas donde se les compensaba por el desplazamiento. Durante los meses de invierno, daban conciertos benéficos (*au profit du bureau de bienfaisance*) y en verano salían también dos o tres veces para participar en la fiesta patronal de algún pueblo vecino donde siempre eran bien acogidos. Asiduamente y en su población originaria (Château-Thierry)²⁹³, el domingo por la tarde “tocaban en la plaza como las bandas de los regimientos”. Por último, Pontécoulant volvía a destacar las propiedades ‘aleccionadoras’ de la música para aquellos trabajadores –les “divertía, instruía y elevaba el alma”- y la importante labor que realizaba Gautrot que no solo los vinculaba de esta forma a su establecimiento, sino que, al mismo tiempo, era “un medio de destruir o al menos prevenir las visitas a los cabarets donde los obreros se dilapidaban (*engloutissent*) en un día el fruto del trabajo de toda una semana”²⁹⁴.

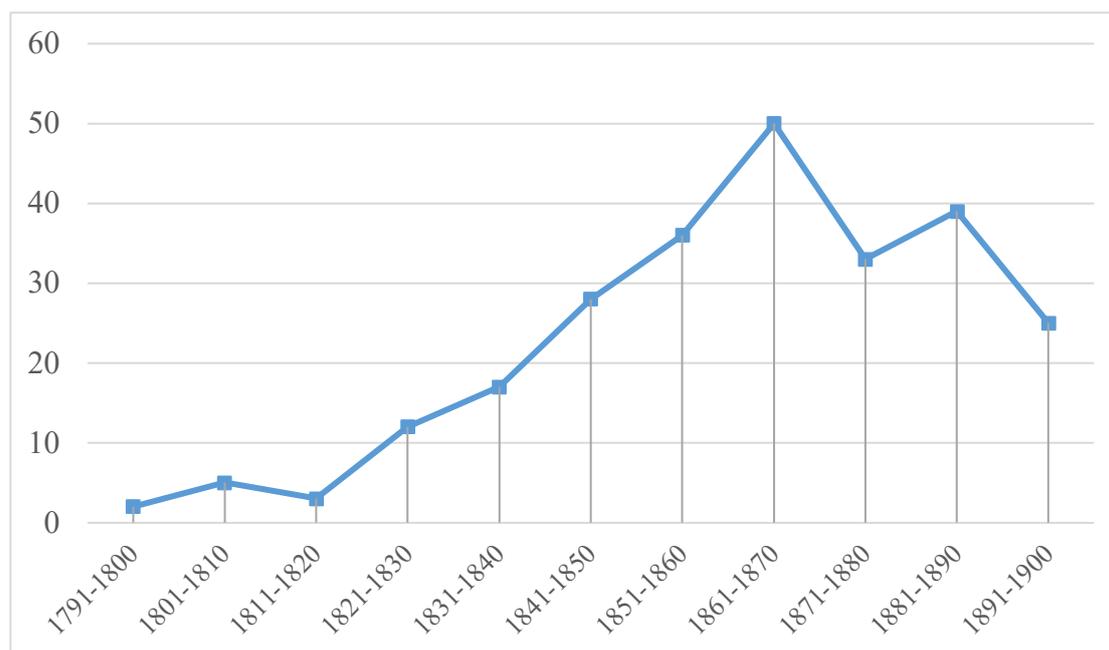
²⁹² Vid. QUÉNIART, J.: “Les formes de sociabilité musicale en France et en Allemagne, 1750-1850”, en [FRANÇOIS, É. (Ed.)] *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*. París, 1987, 144-145.

²⁹³ La prensa musical –vid. *RGMP*, 8 de julio de 1860, 246- tuvo a bien destacar “L’excellente musique d’harmonie de la fabrique de M. Gautrot” que en el estío de aquel año había contribuido a la fiesta de aquella población a (“puissamment contribué à l’éclat de la fête”).

²⁹⁴ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 236-238.

El ‘musicólogo’ también habló de este asunto en una aportación posterior –vid. PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition Universelle de 1867*. París, 1868, 104-105- y del paternalismo y protección que aquel patrón les ofrecía a sus empleados, como seguros (*une caisse de secours, une caisse de prévoyance*). Igualmente, Gautrot debía ceder terrenos a los que más se lo merecían e incentivaba el ahorro para que otros se hicieran con mejores alojamientos (*et il est accordé aux plus méritants une portion de terrains dans lequel posent de petits jardins. Une caisse de réserve est aussi créée de façon à permettre aux ouvriers*

FIGURA 235: Declaraciones de quiebra de empresas relacionadas con la fabricación instrumental desde la caída del Antiguo Régimen hasta 1900.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 113 e id.: “Les faillites des facteurs d'instruments de musique”, op. cit., 155-160²⁹⁵.

Volviendo al eje central de nuestro discurso y contrariamente a lo que se podía deducir por la buena salud de los negocios parisinos de instrumentos de música, se observa que las quiebras aumentaron casi al doble respecto a la época posterior. Si contamos 45 negocios en el periodo de 1831 a 1850, fueron 87 empresas –incluida la de Sax y la de su padre Charles-Joseph– las que cayeron en los años del Segundo Imperio²⁹⁶ (vid. Figura 235). Advirtiendo la cantidad de dinero que podía amasarse con el comercio de los instrumentos de tecla, el progenitor de Adolphe intentó dar salida a un nuevo piano de su invención²⁹⁷. Su apuesta era realmente ambiciosa, no solo por los tres millones de francos que pretendía gestionar²⁹⁸, sino también por la cantidad de gente influyente que le apadrinaba, a saber, Adolphe Adam, Hector Berlioz, Brandus (editor de música y director de la *RGMP*), Félicien David, Georges Kastner, Léon Kreutzer, Massé, Giacomo Meyerbeer, Louis Niedermeyer, Ambroise Thomas, De Coislin (banquero), Jobard (director del Museo de la Industria de Bruselas) y Pavie (banquero)²⁹⁹. Además y según

dans un temps indéterminé de se rendre propriétaires de terrains et même de maisons au moyen d'avances égales à leur épargne, faites par M. Gautrot). Huelga decir que aquel astuto empresario también quería fidelizar y sedentarizar mano de obra cualificada para que esta rechazara ofertas laborales más lucrativas de otros concurrentes, a la par que retenía buenos formadores para los aprendices.

²⁹⁵ Como ya hemos apuntado, esa autora ha tomado los datos a partir de los dossiers custodiados en los ARCHIVES DE PARIS de las cajas de la serie D11 U3 relativas a aquellos actos judiciarios que fueron arbitrados por el Tribunal de Comercio.

²⁹⁶ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 113.

²⁹⁷ Charles-Joseph había protegido el 30 de octubre de 1851 una patente de importación –que expiraría el 17 de marzo de 1863– para “Un nuevo tipo de piano (*Gendre de piano*)” que, en realidad, había sido previamente registrada por otro de sus hijos –Joseph-Edouard Sax– el 14 de febrero de 1848 en su país natal. Vid. Apéndice documental VI: Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.

²⁹⁸ Vid. *Bulletin financier* [de París], 29 de julio de 1853, 4.

²⁹⁹ Desde el flanco publicitario de su propio país, el director del Conservatorio de Bruselas –vid. [FÉTIS, F.-J.]: “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, en *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n° 5 [sic]. Bruselas, 1851,

atestiguaba la prensa³⁰⁰, el propio Emperador se interesó por esta nueva versión del instrumento de macillos, lo cual refuerza otra vez más la protección de Luis-Napoleón sobre esta familia belga. Sin embargo y pese a toda esta publicidad, la empresa naufragó el 5 octubre del 1855, aunque consiguió un concordato el 11 de junio del año siguiente, obligándose a pagar a los acreedores el montante integral de lo debido en menos de un año a contar desde la fecha del acuerdo³⁰¹. Aun así, la compañía –que supuestamente tenía la sede en el 18 y 20 de la rue Saint-Quentin- volvería a caer en desgracia el 8 de octubre de 1857 y esta vez no se levantó. Si nos asomamos brevemente a aquellas debacles comprobamos que Charles-Joseph declaró en la primera de ellas un pasivo de 51.511,89fr contra un activo de 39.554,5fr (vid. Figura 236), lo cual nos resulta poco para lo que conlleva un instrumento de esas características, amén de las máquinas y herramientas pesadas que hacen falta. Aunque el *rapport* del síndico no se entiende demasiado bien por su caligrafía y detalles técnicos, todo apunta que el objetivo del dinantés [Charles-Joseph] era la explotación de la patente, es decir, servirse del contenido y procedimientos del documento para, utilizando capital (prestado), encargar a terceros la fabricación propiamente dicha. Pero, nunca llegó a aglutinar ni de lejos ese dinero. Por otro lado, otras decisiones desafortunadas –como regalar pianos a ciertos accionistas que aportaban una determinada cifra- acabaron debilitando la sociedad. (Por cierto, hasta ese momento –1855- solo se confeccionaron 148 instrumentos y la tasación de la patente fue de 15.000fr). De todas maneras, tampoco descartamos que esta aventura fuera auspiciada por otras personas o inversores, y estos eligieran al otrora célebre de Charles-Joseph como director artístico –cabeza de turco?- para la empresa; o, más bien, este se dejó embaucar³⁰². Puede que la ambición y el recuerdo de viejas glorias pesaran más que su capacidad y su estropeada salud. Aunque ‘solo’ tenía 64 años, debemos fijarnos en el tembleque de su letra y firma (vid. extremo inferior derecho de la Figura 236).

Oteando el segundo de sus fiascos (8 de octubre de 1857), comprobamos que esa situación era aun más grave la primera. Sus deudas se habían mantenido estacionarias (51.814,79fr), pero su activo se había reducido más de 30.000fr (9.550fr). Esta vez, la escritura del síndico (M. Bourbon) es legible³⁰³ y nos enteramos que después del registro de la patente, esta fue vendida por 3.000fr, pero el adquiriente renunció a su explotación y se la retrocedió a Charles-Joseph. En ese punto, el padre de Sax se lanzó a la búsqueda de capitales y constituyó un sociedad en nombre colectivo con un tal Testard y otra en comandita cuyo capital fue fijado en esos 3.000.000fr. Ambos socios discutieron –no se dice por qué-, se separaron y se quedó solo al frente el belga quien no logró aunar nuevos apoyos económicos (*les ressources sociales étaient trop minimes*), por lo que se hundió, comprometiéndose a pagar lo debido en menos de una anualidad como ya sabíamos. Sin embargo, este compromiso no se llevó a cabo y, tras las consiguientes presiones, nuevamente se declaró una segunda bancarrota. Los 36 acreedores tuvieron que esperar

566-571- solicitaba a la *Classe* de Bellas Artes de Bélgica una recompensa a nivel nacional (*récompense nationale*) para su compatriota por sus avances en el desarrollo del piano.

³⁰⁰ Vid. *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211.

³⁰¹ Vid. MASCLET, H-F.: *Dictionnaire des conditions sommaires de tous les concordats homologués par les tribunaux de Paris: depuis le 24 février 1848 jusqu’au 1er janvier 1863*. París, 1864, 197.

³⁰² La prensa satírica también recogió ese episodio y los dos pies de foto de un conocido rotativo (vid. *Le Journal Amusant*, 5 de enero de 1856, 1) empezaban preguntando “¿Sabes ustedes por qué las nuevas trompetas de Sax hacen tanto ruido? (*Savez-vous pourquoi [sic] les nouvelles trompettes de Sax font tant de bruit?*)”, a lo que el siguiente contestaba “Es para impedir que se escuche lo que se dice de sus antiguos pianos (*C’est pour empêcher d’entendre ce qu’on dit de leurs anciens pianos*)”.

³⁰³ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1857, dossier 14286: Faillite de Charles Sax du 8 octobre 1857. “Rapport”, s.p. [1-4].

más de dos años hasta que se liquidara la sociedad –todos perdieron su dinero–, pues Charles-Joseph solo había logrado aportar 600fr en metálico y sus bienes personales fueron evaluados en apenas 100fr. (Por cierto, en ese momento, la patente no fue si quiera tasada, por lo que no valía nada). De todas maneras –y esto era lo importante en ese momento–, M. Bourbon no vio ninguna conducta delictiva en la gestión de Charles-Joseph (*il ne s'est révéle d'ailleurs aucun fait de fraude ou de mauvaise foi*).

FIGURA 236: Deudas y patrimonio declarado de Charles-Joseph Sax en el momento de la declaración de su primera quiebra (1855).

The image shows a handwritten financial statement (Bilan) on two pages, dated 12 October 1855. The document is written in French and details the assets and liabilities of Charles-Joseph Sax at the time of his first bankruptcy. The left page lists assets (Actif) and the right page lists liabilities (Passif). The total assets are 51,511.89 francs, and the total liabilities are 39,514.50 francs.

Actif		Passif	
Ferme de Carby	36,950.75	Mobilier	
Navire à Dourpied	9,58.75	Mobilier	2,478.50
Popillon	267.50	Mobilier	2,600.00
Dollingen pour son A. Bureau	209.00	Mobilier	1,000.00
Dollingen pour son A. Bureau	390.00	Comme pour son A. Bureau	200.00
Journal de la Patente	1,200.00	Comme pour son A. Bureau	400.00
Journal de la Patente	6,000.00		
Journal de la Patente	1,000.00		
Journal de la Patente	275.00		
Journal de la Patente	600.00		
Journal de la Patente	238.75		
Journal de la Patente	1,000.00		
Journal de la Patente	275.00		
Journal de la Patente	262.50		
Total	51,511.89	Total	39,514.50

At the bottom of the document, there is a signature and date: "Certifié le présent Bilan de l'Actif et du Passif sans erreur et omission par moi le 12 octobre 1855. Charles-Joseph Sax".

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1855, dossier 12699: Faillite de Charles Sax du 5 octobre 1855. “Bilan”, s.p. [1-2].

En verdad y aunque el riesgo es inherente a este tipo de aventuras, el número tan elevado de quiebras al que hacíamos referencia antes pudo deberse a la nueva flexibilización normativa que se promulgó en tiempos de Luis-Felipe. Como recordaremos, el Código de comercio de 1807 había reservado todo su tercer libro a arbitrar los conflictos derivados de las debacles comerciales. Sin embargo, el 28 de mayo de 1838 se promulgaría una nueva ley que derogó aquella batería de artículos de tiempos de Napoleón I y dio un enfoque diferente, menos severo y más negociador, a los problemas de solvencia. Sin entrar en el análisis profundo de toda aquella normativa, algunos autores señalaban que la más antigua contenía el encarcelamiento provisorio³⁰⁴, aunque sin embargo nosotros no hemos encontrado explícitamente ese extremo sin antes ser encausado formalmente y declarado culpable. No obstante, lo cierto es que la primera

³⁰⁴ “Esta nueva redacción [1838] permitía a los desafortunados comerciantes que quisieran depositar su balance, la posibilidad de hacerlo sin temer el ser arrojados enseguida (*aussitôt*) a la paja de la cárcel (*maison d’arrêt*) departamental”. Vid. MARTIN, J-C.: “Le commerçant, la faillite et l’historien”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, s.v., n° 6 (1980), 1.252.

tenía un carácter menos contemplativo cuando se detectaban problemas graves³⁰⁵ y la segunda tendía a definirlos mejor. En realidad, los dos preceptos contemplaban el alcance de la situación, pero también la mala fe o daño deliberado en contra de la propia compañía por parte de su representante. En aquellos lances, el castigo menor (*banqueroute simple*) sería arbitrado por los tribunales de *police correctionnelle* (penales) –y, entendemos, de primera instancia- previa acusación del propio síndico, de los acreedores o del propio ministerio público. Si la acusación prosperaba, sería tipificado como delito (*délit*), el cual y en caso de prosperar, daría lugar a ser encarcelado un mínimo de un mes y un máximo de dos años. A diferencia, la *banqueroute frauduleuse* constituía un crimen (lo que daría lugar a ser juzgado por la *Cour d'assises*) que podía conducir no solo al calabozo y por más tiempo (de 5 a 20 años), sino también a realizar trabajos forzados³⁰⁶.

No es necesario recordar que en esta época se seguía manteniendo –e incluso aumentaba- la parcelación del trabajo en casi todas las ramas de la producción instrumental. Sin embargo, también es oportuno tener en cuenta que dependiendo de la magnitud del negocio, había quien se autoabastecía de todo y llegaba por sí mismo a todas las partes del montaje –presumiblemente, Gautrot-; o bien, se suplían de compañías externas especializadas –por ejemplo, la de Drouelle (pistones)- que luego las más grandes ensamblaban (Besson, Raoux y Halary)³⁰⁷. Además y a colación de este tema, encontramos firmas que se dedicaban únicamente a los aspectos complementarios o auxiliares de un instrumento, como el de las lengüetas (p. ej., los Barbu, Kroll o Masabo, con los cuales Adolphe Sax pleiteó a este respecto y en relación al saxofón³⁰⁸), lo cual demuestra –esta es el punto- que se podía vivir de esa segmentación³⁰⁹.

³⁰⁵ Por ejemplo, el capítulo primero *De la Banqueroute simple* artículo 586 comenzaba diciendo que el comerciante que quebrase por una de las cuatro causas que preveía la ley –gastos excesivos, apuestas en juegos de azar, más endeudamiento en situación económica grave y haber fiado por encima del triple de su activo- “sería perseguido”, lo cual no dejaba de ser una disposición imperativa. Vid. *Code de Commerce [de 1807] (Édition originale et seule officielle)*. París, 1810, 182-183. El nuevo reglamento escindió esa exigencia y abrió la posibilidad voluntaria de comenzar el encausamiento por uno de los tres actores que pueden hacerlo (acreedores, síndico o ministerio). Vid. THIERIET, M.: *Code des faillites et banqueroutes ou recueil des travaux préparatoires de la loi du 28 du mai 1838*. París, 1840, 365-367.

³⁰⁶ Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2. París, 1836, 154-157 y LAINNÉ, A-F.: *Commentaire analytique de la loi du 8 juin 1838 sur les faillites et banqueroutes*. París, 1839, 568-576.

³⁰⁷ Como recordaremos, Adolphe Sax encausó a Drouelle el 5 de febrero de 1858 cuando el inventor valón decomisó del taller de su rival numerosos juegos de válvulas y el libro de movimientos. Según este último documento, el inculpado había fabricado y vendido pistones durante los tres años anteriores a Besson (por un valor de más 70.000fr), Raoux (5.329fr, entre 1855 y 1856) y Halary (6.360fr, entre 1855 y 1856). Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 7, 1861, 74.

³⁰⁸ El inventor de Dinant denunció a estos tres obradores –además de Gautrot, Halary, Millereau, Leroy et Goumas, Buffet *jeune*, Jules Martin, M^{me} Besson, los hermanos Martin y, fuera de París, a Couturier de Lyon; y a Gaubert y Bohem de Lille- la víspera exacta en que la patente del saxofón caducaba (20 de marzo de 1866). Adolphe Sax pensaba que era injusto que, mientras el instrumento fuera suyo, sus rivales fabricaran y comerciaran con aquellos artículos menores que hacían posible que el instrumento sonara (boquillas, abrazaderas, cañas y zapatillas). Vid. *Annales de la propriété industrielle*, op. cit., tomo 15, 1869, 304.

³⁰⁹ La propia *l'enquête* de 1860 –como ya lo había hecho la anterior de 1847/48- conseguía incluso diferenciar la especialización de los obreros entre *contre-maîtres* (contramaestres), *facteurs* (fabricantes, entendemos como término genérico), *essayers* (probadores?), *ajusteurs* (ajustadores), *pistonniers* (hacedores de válvulas o pistones), *clefliers* (id. respecto a las llaves), *tourneurs* (torneros), *monteurs* (montadores), *peintres* (pintores o quizá bruñidores), *décorateurs* (decoradores), *pavilloniers* (‘pabelloneros’ o que hacen campanas), *ponceurs* (pulidores), *menuisiers* (ebanistas), *ponceurs* (pulidores), *finisseurs* (finalizadores), *soudeurs* (soldadores), *tireurs de tubes* (tirador de tubos), *polisseurs* (pulidores, entendemos, otra clase), *cuivristes* (cobristas), *aides* (ayudantes) y *hommes de peine* (o personas que se encargaban de tareas duras). Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 754.

Si nos desplazamos específicamente al montaje de este último utensilio de música y conociendo el celo de su inventor por sus instrumentos, parece seguro que toda la cadena se hacía en su propio taller, evitando suministros de fuera. Sin embargo, no debemos llevarnos a engaño en relación a que, a pesar de esa especialización y eslabones, los aerófonos de metal –incluido el que tiene por objeto nuestro estudio– se fabricaban en sucesión. Por tanto, su confección y producción era más bien rápida, en masa y relativamente barata –aspecto al que volveremos pronto–, a diferencia por ejemplo de un violín de calidad que necesita de cuidados constantes y madurativos a lo largo de cierto tiempo.

FIGURA 237: Ubicación de la *maison* Sax respecto a la Ópera y el Conservatorio (1866) en el entonces –y actual (2020)- 9º distrito de París³¹⁰.



FUENTE: *Sax Revolutions: Adolphe Sax's life* (Documental en DVD). DIAGO, J-M. (dir. y prod.). Exp. nº CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., fotograma min. 8:25.

Otro aspecto importante y relacionado con la salud de todo negocio, fue el los arrendamientos de inmuebles donde se fabricaban instrumentos y donde vivían muchos de estos obradores. Evidentemente, el valor de este tipo de locales dependía a la vez de su emplazamiento, así como de la superficie que ocupaba, dato que desgraciadamente ninguna fuente contempla con precisión. En todo caso, sabemos que la locación de los creadores de aerófonos de metal oscilaba abismalmente entre los 150fr de un local en el distrito 13 (*Les Gobelins*, al sur-sureste de París, rivera izquierda del Sena) y los 5.150fr que se pagaban en el representativo noveno distrito (*L'Opéra*, nor-noroeste, rivera derecha) donde vivía el inventor del saxofón³¹¹ (vid. Figura 237). Afortunadamente para nuestros intereses y volviendo a recurrir a *l'enquête* de 1860, podemos aproximarnos mucho a lo que en realidad pagaba el belga en torno a esa fecha. Al haber dos industriales en aquella demarcación –el propio Sax y otro que trabajaba solo o con un único

³¹⁰ Huelga decir de nuevo que la manufactura de instrumentos de música Adolphe Sax et Cie estaba en el 50, rue Saint-Georges; la *Académie de Musique* u *Opéra*, en la rue le Pelletier –para mayor información del edificio y la calle, vid. LURINE, L.: *Les rues de Paris*, tomo 1. París, 1844, 373-382-; y al Conservatorio se entraba por el nº 2 de la rue Bergère (conciertos) o por la calle Faubourg Poissonnerie (alumnado).

³¹¹ Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 123, que no aporta sus fuentes y/o procedimientos deductivos para llegar a esas medias.

ayudante³¹²-, podemos repartir entre ambos la cantidad de 10.300fr³¹³. Evidentemente, el otro empresario del barrio no creemos que necesitara grandes infraestructuras ni extensiones al ser una compañía tan pequeña, por lo que no nos equivocamos en suponer que el alquiler del número 50 de la rue Saint-Georges superaría los 9.500fr³¹⁴.

Un poco más adelante en el tiempo y dando fiabilidad a las declaraciones del propio Adolphe Sax, su inmueble de la rue Saint-Georges le costaba 12.000fr en aquellos años centrales de la década de 1860, a lo que habría que sumar otros 6.000fr para amortizar unas obras de adaptación que había hecho por su cuenta³¹⁵. Con aquel dinero (18.000fr) podríamos desayunar café, pan y mantequilla unas 20.000 mañanas, asistir más de 6.000 veces a los bailes más exclusivos de París en la sala de Mabilie en la Avenue Montaigne (Campos Elíseos), pagarnos una habitación de estudiante durante más de 37 años, jugar al billar 45.000 horas en uno de los cafés de París, o alquilar un apartamento de 4 o 5 habitaciones con cocina y sala de estar durante 15 años³¹⁶. Sin lugar a dudas, aquella cantidad era importante y pudo suponer para el inventor del saxofón otro de los hándicaps más incómodos que quizá influyera en su debacle comercial.

Hubo otros ‘colegas’ que se percataron de las ventajas de llevar el grueso de la creación del negocio a los extrarradios de París y, en todo caso, dejar una pequeña sucursal o tienda representativa en el centro. Entre aquellos constructores de aerófonos que advirtieron primeramente esta ventajosa posibilidad estuvo Jean-Louis Buffet (o Buffet-Crampon como se le conoció popularmente, después de desposarse con Zoé Crampon en 1836)³¹⁷. Este fabricante que se especializó en el clarinete y todavía hoy se conserva su marca, publicitaba en 1850 haber abierto una segunda fábrica en Mantes – actualmente en funcionamiento³¹⁸-, lo que hogaño es una comuna situada en los suburbios occidentales (subprefectura del departamento de Yvelines, a 57km del l’Hôtel de Ville de París), en aquel tiempo perteneciente al departamento de Seine-et-Oise. Sin embargo y de forma perfectamente estudiada, la empresa siguió conservando su antiguo emplazamiento en el Passage du Grand Cerf, que apenas se encontraba a 15 minutos a pie del Louvre (1,4km).

No obstante, tenemos que volver a citar a Pierre-Louis Gautrot, pues fue el que más acertó con aquella decisión de deslocalizar su negocio. Como recordaremos,

³¹² Una posible explicación de aquel solitario emprendedor sería la de un obrero que, después de numerosos años trabajando para una empresa mayor y habiéndose especializado en una parte de la fabricación de un instrumento de latón, toma la decisión de independizarse y trabajar por su cuenta en esa misma rama en la que se siente fuerte. Así, este prototipo de ‘artesanos’ –pabellones, boquillas, zapatillas, pistones, mecánica, arregladores, etc., citando solo algunas de las posibles ocupaciones singulares de los metales- aumentaría en número a lo largo de la segunda mitad del Imperio, llegando incluso a ser copiosos en la *Troisième République* como pronto veremos.

³¹³ Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1860)*, op. cit., 751.

³¹⁴ Nuestra musicóloga de referencia especula que en 1852 el inventor dinantés invertía en espacio 7.000fr –vid. HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique”, op. cit., 152-, pero sin defenderlo con ninguna referencia.

³¹⁵ Vid. *Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie et M. Vidal, liquidateur de la Société dite Maison Adolphe Sax, Goudot et Chantepie*. París, [Impr. E. Brière,] s.d. [1866], 44.

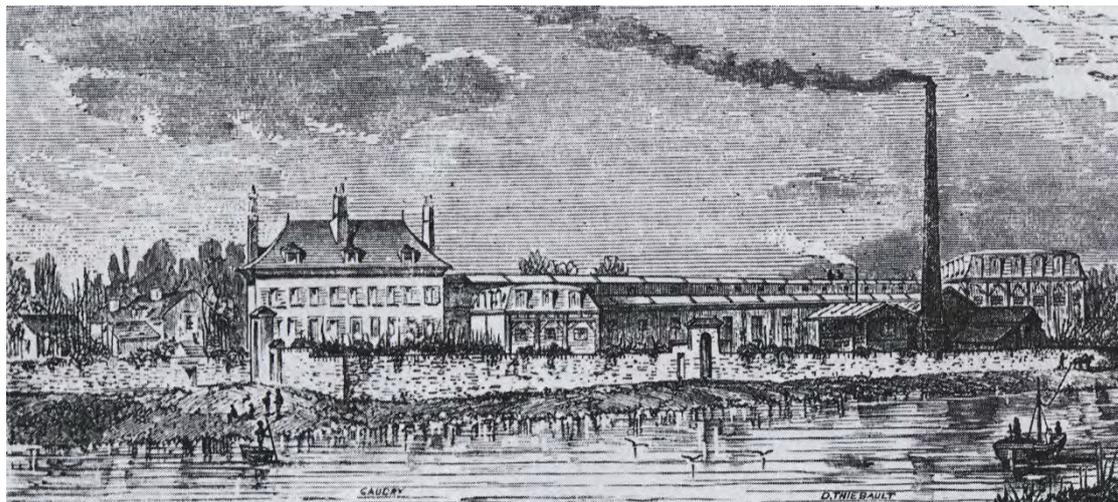
³¹⁶ Vid. *Chambers’s handy guide to Paris*. Londres/Edimburgo, 1863, 15 y 122-123; y JOANNE, A.: *Le guide parisien*. París, 1863, 17, 263-264 y 275. Como dato complementario, también podríamos asistir 4.500 veces en el mejor asiento a los espectáculos del Eugène Robert-Houdin, ilusionista y uno de los padres de la magia moderna, autor del truco del “árbol de naranjas”.

³¹⁷ Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 49-50.

³¹⁸ Vid. <<http://www.buffet-crampon.com/en/our-story>> (con acceso el 28 de septiembre de 2018).

Guichard le cedió unos talleres situados literalmente a los pies de la mismísima catedral Notre-Dame de Paris, rue Cloître-Notre-Dame, 6³¹⁹. A buen seguro y queriendo dar un mayor impulso a su negocio, este fabricante dejó este singular emplazamiento a finales de 1849 o principios del año siguiente³²⁰ por otro en el 60 de la rue Saint-Louis – posteriormente, llamada rue Turenne, ocupando en la reordenación, para más señas, el nº 80- en el barrio del Marais. Ese edificio era conocido como Hôtel Voysin y tampoco estaba muy lejos del centro, era grande –daría cabida a unos 200 obreros³²¹- y serviría a la vez como dispensador oficial.

FIGURA 238: Fábrica de instrumentos de música de Gautrot en Château-Thierry (Aisne).



FUENTE: *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel*. París, 1862, 120 (de los anexos o renseignements).

Aunque haremos un estudio específico de esta explotación en el futuro³²², podemos adelantar que, según los datos del catastro de 1852 a 1892³²³, ese inmueble tenía cuatro alturas y su planta hacía una forma de hache, pero sin una de sus extremidades. *Grosso modo* y filtrando entre los diversos apuntes, ralladuras, correcciones y adendas, la finca (ca. 1860-1880) estuvo dividida en 4 y/o 5 particiones entre las que había apartamentos de residencia y negocios. El principal propietario y arrendador era Desiré Guillaumet, el mismo que le alquiló al propio Gautrot varios de esos espacios, creemos, hasta 1881. Hemos encontrado entre las anotaciones varias referencias a una máquina de vapor que unas veces tenía 6 caballos y otras 10 o 15. Además, según otros de esos asientos, la fábrica tenía además un generador [sic] de 20 unidades de potencia, amén de una chimenea. Entre los papeles aparece un cuartilla fechada el 22 de noviembre de 1872

³¹⁹ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839*, op. cit., tomo 2, 361-362 y WATERHOUSE, W.: "Gautrot-ainé, first of the moderns", op. cit., 121-125.

³²⁰ En 1849 aun conservaba aquel espacio en la cité. Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 602.

³²¹ Vid. *L'Illustration*, 21 de julio de 1855, 45.

³²² Vid. DIAGO, J.-M.: "Gautrot and his sarrusophone revisited: a new and multidisciplinary approach", artículo en preparación.

³²³ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, sub-serie D1P4 [1032], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Saint-Louis, rue (4e), nº 32-112, 1852", s.p.; id, sin sección, sub-serie D1P4 [1033], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Saint-Louis, rue (4e) 1862, 1876, 1900", s.p.; id., sin sección, sub-serie D1P4 [1160], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Turenne, rue de (3e, 4e) 1862", s.p.; id, sin sección, sub-serie D1P4 [1161], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Turenne, rue de (3e, 4e) 1876, 1900", s.p. No obstante, debe decirse que lo más sustancial está en los *Cadastres* de los años 1862 y 1876.

con el encabezamiento “Notre demandée pour M^r le contrôleur”, que entendemos puede ser una copia o el original de los datos que el Gobierno pidió a la empresa para la encuesta de la Cámara de Comercio de aquel año. El folio dice que la máquina de vapor tenía 10 caballos, y la explotación contaba con 120 gatos de sujeción (*étaux*), 18 tornos (*tours*), 2 *banes à étirer* (estiradores?), 6 forjas, 1 *découpoir* (cizalla?) y otro utillaje diverso – entendemos, menor- que no especifican en profundidad (*enclumes, mandrins, limes, etc.*). Asimismo, el personal sumaba 170 personas ese año –lo cual se corresponde con otras anotaciones a este respecto que salían en los papeles propios del catastro- y que el alquiler le costaba 20.000fr anuales, aunque tenía subarrendado (*sous-loue*) una parte a un tal Schmoll por 6.000fr, haciendo que a él se le quedara en 14.000fr. El último detalle importante que queremos apuntar es que Gautrot se hizo construir una especie de anexo en el espacio final –el jardín- de uno de esos huecos que dejaba esa hache –y que colindaba con lo que era el *impasse* o callejón sin salida de St. Claude- para ampliar su negocio (*Ateliers de rez et 1^{er} Ét.[age] en charpenter et moellon* [mampostería], *élevés au fond d’un ancien Jardin*); de ahí esa quinta fragmentación que viene reflejada en el catastro, aunque tachada.

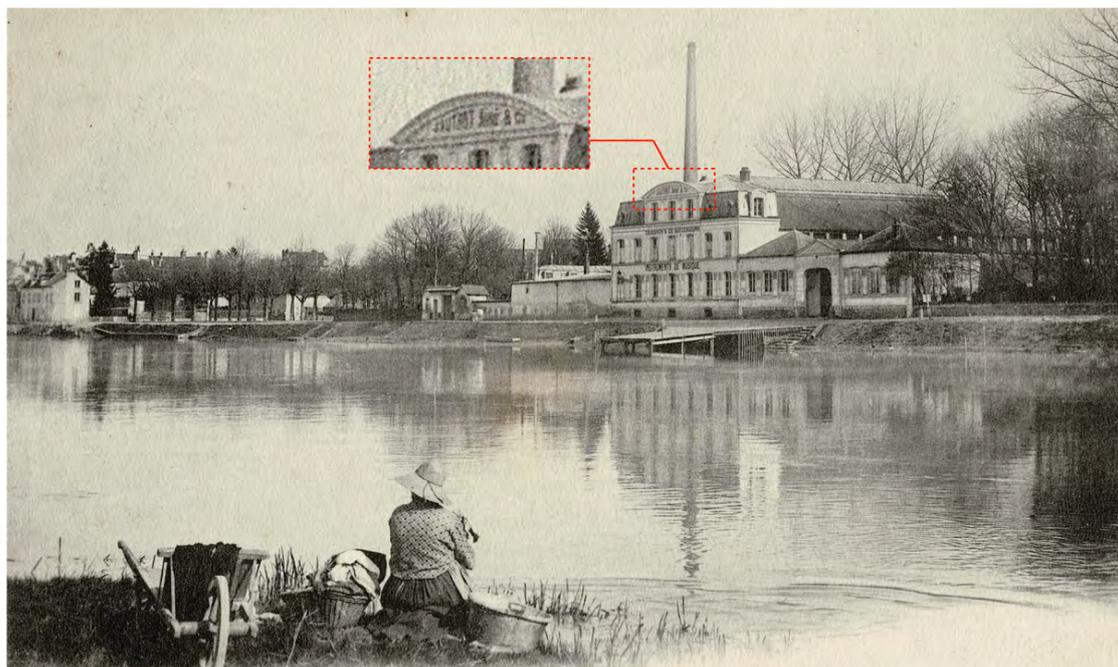
Sin embargo, el hecho que pudo marcar la diferencia fue abrir en 1855 la segunda planta de producción con otros 320 empleados en Château-Thierry, departamento de Aisne, región de Picardía, a casi 90km al este de París³²⁴. (Huelga decir de nuevo que esa población está atravesada por el río Marne, un afluente del Sena y que por tanto tiene conexión fluvial directa con París, lo que da pie a pensar que era la vía de envío a la capital de Francia). Obviamente, el coste del alquiler y el jornal de los obreros eran sensiblemente menor que en la *cité*. Es muy difícil saber con exactitud estos datos, pero nos podemos aproximar bastante recurriendo a una recopilación impresa en Estrasburgo en la que se nos puntualiza que los caldereros –*chaudronniers*- de Laon, la *ville chef-lieu* o prefectura del departamento de Aisne, cobraban en 1853 entre 2,5 y 3fr, aunque si el patrón les procuraba la comida –o sea, eran *ouvriers nourris*- el sueldo podía ser de tan solo 1fr diario. También nos puede resultar útil saber que la media nacional de un obrero que se dedicara a este oficio estaba entre los 1,79fr y 2,7fr sin comida y 1,32fr y 1,8fr con ella³²⁵. Afortunadamente, contamos con más de un grabado de la fábrica de Gautrot a los pies del río Marne –vid. Figuras 238, 239 y 240- y, por el aspecto exterior del edificio de la izquierda con ventanas más pequeñas que parece dedicado al descanso, todo apunta a que los empleados vivían y se alimentaban en la propia fábrica. Esta característica justificaría que el enemigo de Sax se ahorrraba mucho dinero en la paga de sus obreros, lo cual posibilitaba vender sus productos más baratos en comparación a otros fabricantes como próximamente veremos. Además, conviene decir en este punto que un año después de aquella inauguración (1856), el abogado de Gautrot aseguraba que su cliente amasaba por temporada la abrumadora cifra de 800.000fr³²⁶, entendemos, brutos.

³²⁴ No lo habíamos dicho todavía, pero se supone –el autor no lo defiende con fuentes (vid. GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 22-23 y 49)- que Gautrot enviudó de Aimée Fischer en 1851, y cinco meses más tarde se casó con Augustine-Desirée Marquet, una rica propietaria con terrenos en Septeuil (departamento de Yvelines) y otros bienes inmuebles en París. Así, podría entenderse mejor que este empresario tuviera cierta ‘ayuda’ económica y la compra de esos terrenos industriales en Château-Thierry.

³²⁵ Vid. *Statistique de la France. Prix et salaires à diverses époques*. Estrasburgo, 1864, 18-19 y 200. En cualquier caso, estamos seguros que Gautrot se ahorrraba (bastante) más de la mitad del sueldo que un obrero pudiera ganar en París.

³²⁶ Vid. *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 10-21.

FIGURA 239: Vista de frente de la fábrica Couesnon (ca. 1900)³²⁷, otrora propiedad de Gautrot y cuyo nombre (“GAUTROT AÎNÉ & Cie”) aun es visible debajo de la chimenea.



FUENTE: Elaboración propia –zoom y localización del apellido– a partir de una postal (ca. 1900) propiedad del autor.

Sin embargo y volviendo a la importancia de la empresa de Gautrot, llama la atención que el estudio oficial que computó todos los datos completos del Hexágono – *Statistique de la France. Industrie. Résultats généraux de l’enquête effectuée dans les années 1861-1865*. Nancy, 1873- no lo contabilizara³²⁸. Gracias al tratado y clasificación de esos registros globales por parte de un grupo de autores³²⁹, hemos filtrado varias explotaciones artísticas por todo el territorio (vid. Tabla 20). Esta vez sí hemos identificado –o, por lo menos, hemos creído hacerlo, pues Chanut y sus colegas no especifican el tipo- los negocios de La Couture y Mirecourt en el distrito de Évreux y el departamento de Vosgos. Los cifras del cuadro son un poco desconcertantes sosteniendo que había dos y cuatro empresas en cada demarcación, unas exiguas ganancias – especialmente las de La Couture- y los escasos obreros que empleaban, en el caso de los

³²⁷ Al igual que Guichard traspasó (1845) su negocio a Gautrot, este debió hacer lo propio –o, al menos, dejarlo estipulado a su muerte (1882)- con Amédée Couesnon, su entonces yerno, pues se divorció de su pareja –Mathilde se llamaba- en 1885-. Obviamente desconocemos los términos de aquel acuerdo, pero tras una etapa de transición que terminó el 1 de septiembre de 1888, la sociedad pasó a llamarse “Couesnon et Cie”, una empresa en comandita por acciones valorada en 1.800.000fr, de los que su dueño le pertenecían 862.500fr. Vid. LE ROUX, T.: “Le patrimoine industriel à Paris entre artisanat et industrie: le facteur d’instruments de musique Couesnon dans la Maison des métaux (1881-1936)”. *Le Mouvement Social*, s.v., n° 199/2 (2002), 11-36, disponible a través de Internet en <<https://doi.org/10.3917/lms.199.0011>> (con acceso el 4 de agosto de 2019).

³²⁸ En el ecuador del Segundo Imperio, Château-Thierry era uno de los cinco *arrondissements* o distritos – junto con Saint-Quentin, Soissons, Vernins y Laon, este último el *chef-lieu*- del departamento de Aisne. A su vez, se componía 5 cantones y 124 *communes* o villas, una de ellas de nombre homónimo y ciudad donde Gautrot fundó su nueva explotación de, presuntamente, cerca de 300 obreros. El distrito tenía 62.315 habitantes –vid. *Almanach Impérial pour 1862*. París, 1862, 576-578-, mientras que la localidad rondaría las 5.700 almas. Vid. <http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=8715#> (con acceso el 2 de octubre de 2019).

³²⁹ Vid. CHANUT, J-M. et al.: *L’industrie française au milieu du 19e siècle. Les enquêtes de la statistique générale de la France*. París, 2000, base de datos incluida en el CD-ROM que acompaña al libro.

arrondissements de Mirecourt y Neufchâteau, apenas de 131 sumados, muy lejos de la cifra de 2.000-3.000 personas que hemos dado antes. En base a su tradición y todo lo que hemos comentado, es muy posible que las entradas se quedaran cortas y la estadística no se hiciera correctamente –sin discriminación fina ni llegar a todos los empresarios-, máxime teniendo que cubrir todo el territorio. En todo caso, merece señalarse que los datos de París coinciden con la el trabajo monográfico de 1864 (*Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860*), seguramente porque los tomaron de ahí. Asimismo y siguiendo literalmente esos registros, sobresale la enorme riqueza que generaba París (22.270.000fr) en comparación con el resto de provincias juntas (3.305.000fr), aun contabilizando en este grupo los otros dos distritos del antiguo departamento del Sena –Saint-Denis y Sceaux-, lo cual nos parece, nuevamente, demasiado poco.

TABLA 20: Localización y número de empresas de construcción de instrumentos de música en el Hexágono, obreros que empleaban, así como su salario y facturación anual (1861-1865).

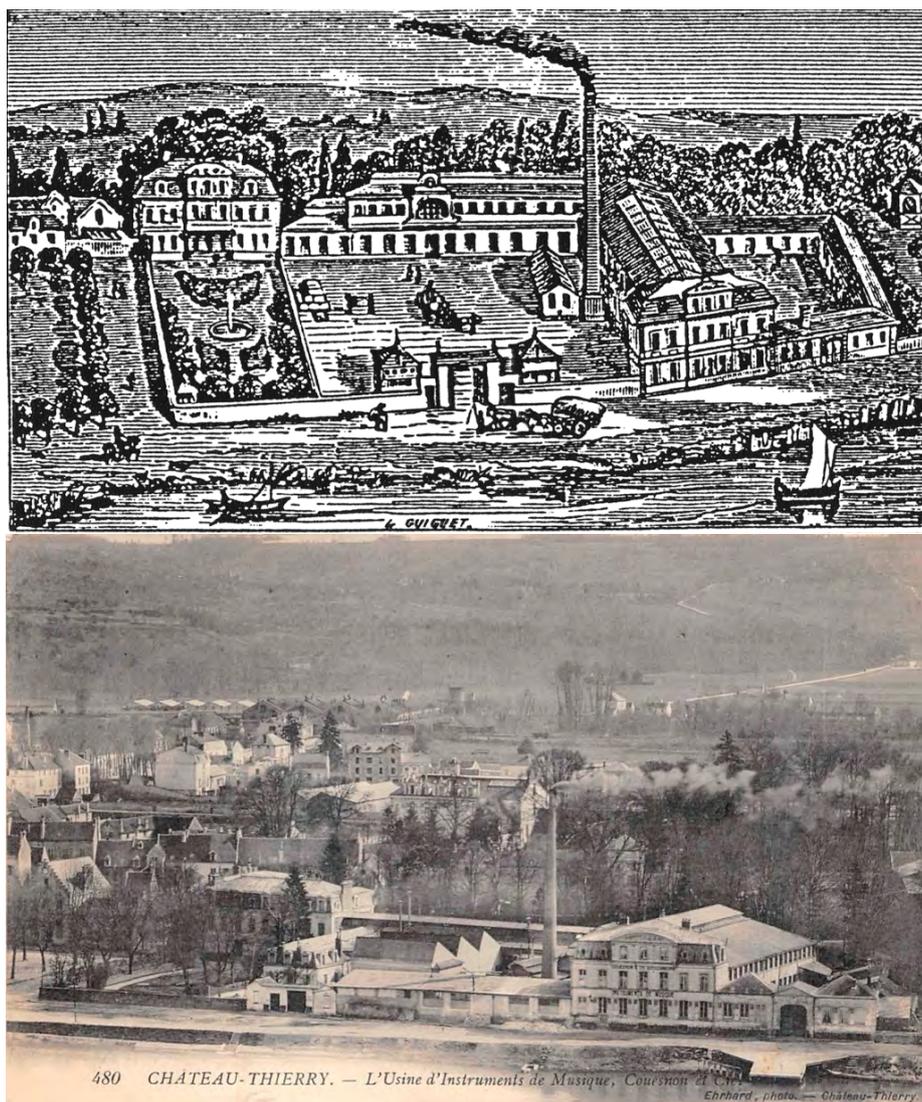
Distrito (<i>arrondissement</i>) y departamento	Número de empresas	Obreros			Facturación (<i>Production</i>)
		Total	Salario anual		
		Hombres	Hombres		
		Mujeres	Mujeres		
		Niños	Niños		
		120			
Marsella (<i>Bouches-du-Rhône</i>)	1	120	475fr	390.000fr	
		0			
		0			
		35			
Évreux (<i>Eure</i>) ³³⁰	2	32	235fr	50.000fr	
		2	80fr		
		1	150fr		
		53			
Nimes (<i>Gard</i>)	2	53	425fr	132.000fr	
		0			
		0			
		24			
Tours (<i>Indre-et-Loire</i>)	1	24	400fr	75.000fr	
		0			
		0			
		18			
Nantes (<i>Loire-Inférieure</i>)	2	18	550fr	92.000fr	
		0			
		0			
		4			
Angers (<i>Maine et Loire</i>)	1	4	200fr	10.000fr	
		0			
		0			
		63			
Nancy (<i>Meurthe</i>)	3	63	350fr	240.000fr	
		0			
		0			

³³⁰ La Couture era –y sigue siendo- un municipio (*commune*) perteneciente al distrito (*arrondissement*) de Évreux –por cierto, el *chef-lieu*- que, junto con otras cuatro divisiones administrativas de ese último tipo –Bernay, Les Andelys, Louviers y Pont-Audemer; en la actualidad (2020), solo cuenta con tres-, conformaban el departamento del Eure, perteneciente a la región de Normandía. Vid. *Almanach Impérial pour 1862*. París, 1862, 607-609.

		117		
Estrasburgo (<i>Bas-Rhin</i>)	7	117 0 0	300fr	270.000fr
Saint-Denis (<i>Seine</i>)	1	31 25 6 0	350fr 150fr	75.000fr
Saint-Denis (<i>Seine</i>)	1	45 18 27 0	300fr 175fr	180.000fr
Sceaux (<i>Seine</i>)	1	1.025 1.000 0 25	500fr 150fr	1.500.000fr
Melun (<i>Seine-et-Marne</i>)	2	74 74 0 0	350fr	156.000fr
Mirecourt (<i>Vosges</i>)	3	125 103 10 12	215fr 125fr 75fr	115.000fr
Neufchâteau (<i>Vosges</i>)	1	8 8 0 0	175fr	20.000fr
París (<i>Seine</i>)	179	2.068 2.064 3 1	500fr 300fr 175fr	11.380.000fr
París (<i>Seine</i>)	53	1.492 1.490 0 2	500fr 200fr	5.407.000fr
París (<i>Seine</i>)	30	227 166 56 5	500fr 250fr 100fr	1.284.000fr
París (<i>Seine</i>)	21	81 80 0 1	400fr 150fr	321.000fr
París (<i>Seine</i>)	35	111 110 1 0	500fr 300fr	688.000fr
París (<i>Seine</i>)	40	682 680 0 2	500fr 125fr	3.190.000fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de CHANUT, J-M. et al.: *L'industrie française au milieu du 19e siècle. Les enquêtes de la statistique générale de la France*. París, 2000, base de datos incluida en el CD-ROM que acompaña al libro [y que mayormente ha tomado de *Statistique de la France. Industrie. Résultats généraux de l'enquête effectuée dans les années 1861-1865*. Nancy, 1873].

FIGURAS 240: Vistas de pájaro de la explotación Gautrot en Château-Thierry ca. 1867 y 1936.



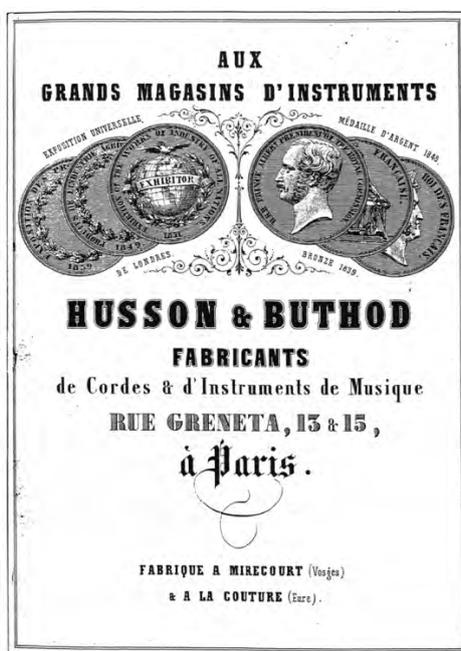
FUENTE: “Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne). Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils,] s.d. [1867]”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999), s.p. [contra] y Postal de la fábrica Couesnon con la chimenea humeante, ca. 1936, propiedad del autor.

Una explicación parcial es que, por razones de promoción y diferenciación, las firmas de los departamentos podrían estar ‘censadas’ en la capital. Parece contrastado que desde mediados o finales de la década de 1840 los principales nombres de La Couture – por ejemplo, los hermanos Martin y Poirot- y Mirecourt abrieron un taller en París para que los instrumentos fueran terminados por obreros más cualificados que los de provincias³³¹. Y, al revés, los de la capital intentaban crear explotaciones fuera por razones obvias –baratura de la mano de obra- y así, ofrecer una gama más extensa y amplia de productos que incluyera también los baratos o menos caros. Husson et Buthod es un magnífico exponte –vid. Figura 241-, así como Goudot *jeune* que pronto volverá aparecer en nuestro discurso. Por supuesto, los mayores beneficiarios y clientes de este ‘nuevo’ modelo de negocios eran los burgueses y demás diletantes, que podían acercarse a la música y presumir ante sus iguales con una de aquellas herramientas artísticas distintivas.

³³¹ Vid. HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 87 y 98.

Evidentemente, estos traslados centrífugos hacia las periferias de la Île-de-France y al resto del territorio constituían una señal de madurez y un signo que marcaría el crecimiento lógico de este tipo de negocios. Las empresas de instrumentos de música estaban a la par de cualquier otra que se dedicara a los productos corrientes de consumo. Es decir, se trataba de firmas que, bajo notables edificios funcionales, empleaban a un buen número de asalariados y poseían grandes máquinas auxiliares y herramientas específicas³³². Sin desplazarnos a las fábricas de pianos donde también se puede comprobar perfectamente esta cadena –que incluso se encuentra dividida en más de un hangar-, parece que existía una competición no declarada de exteriorizarse como industrial. La iconografía de la época –muy a menudo con la simbólica chimenea humeante-, los artículos de la prensa, las memorias de las Exposiciones internacionales, e incluso los artículos publicitarios de las propias firmas, daban fe de ello y reservaban en sus credenciales el hecho de poseer máquinas de vapor, tener varios emplazamientos productivos o incluso de dar trabajo a mucha gente.

FIGURA 241: Portada del catálogo de venta de 1856 de la firma Husson et Buthod, con sede en París, pero con sucursales en La Couture y Mirecourt como ellos mismos apuntan en la base de la publicidad.



FUENTE: “Catalogue Husson & Buthod 1856”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 15 [junio] (1994), 4.

Si ahondamos en aquellas ostentaciones fabriles, podemos asegurar que el primer constructor de aerófonos que cuida de promocionarse así, fue, nuevamente, el propio Gautrot. Este lúcido empresario se dio también cuenta del potencial publicitario de una característica como esa y la trasladó deliberadamente a los periodistas de la época, haciendo además que un eventual defecto se convierta en virtud. Nos estamos refiriendo

³³² Si retomamos el inventario de la primera quiebra del inventor valón de 1852 y nos situamos si quiera en el primer lote de material de fábrica –que valoraron en 3.600fr- nos encontramos con 92 sargentos –tornillos de banco o morsas- giratorios y fijos (*étaux tournants et fixes*), 39 de mano (*à main*), 13 de zarpa (*à griffes*), 724 limas y ralladores (*râpes*), 163 raspadores (*grattoirs*), 145 martillos de acero y 84 de hierro fundido (*de fonte*), 97 compases, 134 pinzas-cizallas (*pinces-cisailles*), 48 sierras manuales, 32 metales (*fers*) para soldar y tenazas de forja, 3 cucharas de plomo, 18 tornos –6 de ellos sin punta (*contre-pointe*)- y, finalmente, 111 lámparas. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Inventaire”, s.p.

a los instrumentos “de pacotilla” [sic] o confeccionados deprisa y sin mucho esmero –en los que posteriormente nos detendremos en relación a los metales- que generalmente no eran del agrado de los críticos, como por ejemplo de Adrien De la Fage, quien los solía sentenciar con dureza. Sin embargo, el industrial consiguió ‘darles la vuelta’, haciendo además que el cronista reconociera que estaba equivocado respecto a ellos (*on aurait grand tort d’en conclure que l’auteur des Visites ne rende pas pleine justice*) y admitiera los esfuerzos del propietario para dar impulso a su industria. Además, apuntaba que los establecimientos de París y de Château-Thierry eran los únicos de ese género que contaban con una máquina de vapor, por medio de la cual se obtenían piezas y partes [de instrumentos] rápidamente y con extrema precisión [sic], lo que permitía ofrecer un género bastante bueno a precios reducidos³³³. Desde otro frente, pero en el mismo marco –Exposición Internacional francesa de 1855-, otro periodista, Charles Robin, aseguraba que el patrono de la rue Saint-Louis no solo recurría a la ayuda del vapor, sino también a la del gas. Asimismo, decía que las módicas cornetas de Gautrot no tenían nada que envidiar en construcción ni calidad a las otras más caras que ofrecían sus *confrères*. Este último informador concluía estatuyendo que ese administrador tenía el honor [sic] de haber creado el modelo de baratura (*bon marché*) en la venta de aerófonos de metal. Por otro lado y en un guiño un tanto populista y patriótico, no exento de un claro fondo publicitario, el periodista alababa la labor social de esa *maison* que “rendía inmensos servicios al arte, librando instrumentos de buena calidad y precios humildes a artistas pobres”; además de destruir allá donde existiera la competencia alemana y asegurar por largo tiempo la superioridad de los instrumentos franceses en todos los mercados del mundo³³⁴.

Sin embargo, los que más pujaban por alzarse con las primeras plazas del ranking manufacturero eran los constructores de pianos, sector en el que por otra parte y como ya hemos apuntado, ofrecía el mayor margen de beneficios. No obstante, Pontécoulant avisaba a sus paisanos (*que les facteurs français y fassent attention*) y vaticinaba una proyección inmensa del mercado interior y exterior norteamericano. Ese melómano ponía el ejemplo de Chickering de Boston –quien no acudió a Londres 1862, seguramente por el conflicto armado interior de su país-, una compañía que ya en 1855 barajaba por sí misma un volumen de negocios que superaba los 14 millones de francos brutos, es decir, más que los dividendos oficiales de todas la fábricas parisinas de teclados juntas. Asimismo, aquella factoría ‘presumía’ de dar de comer a las familias de 1.765 empleados y competir con los 38 establecimientos de la misma especialidad que había entonces en Nueva York³³⁵.

Sin lugar a dudas, fue en aquella última reunión expositiva a la que aludíamos (*The London International Exhibition on Industry and Art* de 1862) donde todas las firmas sacaron a la luz sus mejores virtudes, intentando al mismo tiempo que estas les sirvieran de reclamo para granjearse inversores y clientela, así como para diferenciarse y desmarcarse del resto. Había quienes presumían de solera y abolengo al hundir sus raíces profesionales en mitad del siglo XVIII, como por ejemplo el Blanchet (1750), pianos; o incluso dejando implícito su éxito comercial respecto a los abrumadores datos de

³³³ “C’est le seul établissement de ce genre qui possède une machine à vapeur au moyen de laquelle quantité de pièces sont obtenues rapidement et avec une extrême précision, ce qui permet de fournir à des prix inférieurs des instruments [sic] très-satisfaisants”. Vid. DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales*, op. cit., 177.

³³⁴ Vid. ROBIN, Ch-J-N.: *Histoire illustrée de l’exposition*, op. cit., 129-131.

³³⁵ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres*, op. cit., 150-151.

producción que dedicaban a la exportación (Breton –vientos- 90%, Polrot –cuerdas- 80%, Labbaye –metales- 75%-, etc.). Los condecorados con la Legión de Honor (Cavaillé-Coll –órganos-, Vicent –órganos-, Debain –armonios-, Vuillaume –cuerdas-, Boisselot –pianos-, Montal –pianos-, Pape –pianos-, Blanchet –pianos-, Sax –metales-, Alexandre –órganos-,...) tampoco dejaron pasar la oportunidad de sacar a relucir esa medalla, al igual que otras de pasados encuentros expositivos nacionales o internacionales. Asimismo, los que además de ser patronos de esas empresas pertenecían a las instituciones ‘sabias’ del país, como Vicent –órganos-, que era miembro del respetado *Institut*³³⁶, también lo decían. En este sentido patriótico o nacional, A. Cavaillé-Coll alardeaba de ser el autor del carismático y monumental órgano de Saint-Sulpice, ejemplar de 15.836 tubos. Igualmente presumía de haber ‘descubierto’ determinados aparatos o novedades, como Blanchet y los pianos de pared (*carrés*), o Tillancourt y sus *acribelles* o cuerdas de seda para los instrumentos de arco.

En el plano totalmente industrial, unos se jactaban de tener depositadas varias patentes importantes (como Montal –pianos-, que contaba en ese momento con 6) o de la potencia de su máquina de vapor, como la de Alexandre –órganos- que era de 30 caballos. En ese sentido, Lecomte –metales- se enorgullecía de que, habiendo inaugurado su fábrica hacía apenas dos años, ya contaba con más de 100 obreros, número que aseguraba seguía aumentando; o nuestro recurrente Gautrot, que pese a emplear a casi 700 personas asalariadas entre París y Château-Thierry, estaba intentando ascender hasta las 900 a partir de otras factorías que (supuestamente) estaba abriendo en Mantes y La Couture. Otros engrandecían su firma dejando claro que tenían varios agentes en el extranjero, como Chappell y Metzler que servían de contacto a Alexandre –órganos- en la capital británica. Un gancho diferente era el de hacerse ver como empresarios de éxito que habían ascendido a la cúspide desde sus crudos y humildes orígenes, como Montal (pianos) y sobre todo Debain (armonio) que comenzó siendo un simple obrero –se supone que de Charles-Joseph Sax- y “sin otro capital que sus ahorros (*économies*)”. Asimismo, se aprovechaba la táctica de alzarse como suministrador oficial y protegido de Napoleón III, como Blanchet (pianos); de la Emperatriz (Montal –pianos- quien, además lo era del Emperador del Brasil) o Kriegelstein –pianos- que, al mismo tiempo, quizá fuera su decorador (*fournisseur du mobilier de la Couronne*).

Sin embargo, las credenciales profesionales que más nos llaman la atención por la similitud a manual son las de la compañía de órganos Alexandre, quien no solo se envanecía de tener localizado su emplazamiento en París, sino también otro muy significativo en Ivry-sur-Seine, apenas a 9km de la *cit *, pero fuera de lo que hoy es el Boulevard périphérique. Según el catálogo de 1862, esa firma era “la más importante fábrica de instrumentos que existía”. Los materiales de construcción llegaban en estado totalmente salvaje (*brut*) y eran completamente tratados en la propia factoría. Aquellas instalaciones trataban las mejores maderas (palisandro, caoba,  bano,...) en troncos

³³⁶ Ya ha salido anteriormente, pero quizá no est  de más recordar que el *Institut* era una institución o colectivo ‘intelectual’, consultivo y de referencia, inaugurado en 1795 y pagado por todos los ciudadanos. Su misión a grandes rasgos pasaba por cuidar y difundir el conocimiento desde diversas perspectivas, a saber, ciencias, artes, lengua, literatura, historia, etc., agrupadas en cinco *Académies*. En los años centrales de la década de 1860 se componía de poco más de 220 miembros numerarios –que eran compensados con un estipendio de 1.500fr anuales- y otros satélites. Su presidente era el ministro de Instrucción Pública y, aunque las vacantes se cubrían entre los nominados que proponían las propias Academias, estos debían ser visados por el Emperador. La música (composición) era una rama de la *Académie royale des Beaux-Arts*, *Académie des Sciences morales et politiques* y la componían 6 personas. Vid. *Galignani’s*, op. cit., 1867, 89-91.

(*billes énormes*) para ser cortadas (*débitées*), fragmentadas (*fondues*), pulidas (*polies*), esculpidas (*sculptées*)... siguiendo los mejores cuidados de la aquella confección. Igualmente, el latón y el hierro venían en lingotes (*lingots*) o en barras, para ser fundidos, vertidos (*coulés*), forjados, acuñados (*battus*) y estirados (*étirés*) a voluntad y conforme a lo que se necesitara. Cada una de las diferentes partes de la fabricación se hacía en un taller especial (*spécial*) provisto de utillaje apropiado, completo y específico. Asimismo, mencionaban satisfecha y orgullosamente la máquina de vapor de 30 caballos –a la que nos referíamos antes- y que daba movimiento a los mecanismos y artilugios que iban en ayuda de la mano de obra. En esta misma línea, apuntaban que la división del trabajo estaba basada sobre una armonía (*entente*) perfecta entre los procedimientos y las propias necesidades de la fabricación, permitiendo producir en unas condiciones excelentes y de economía óptima, características que, por otra parte, el jurado de 1855 ya había advertido como “las más perfectas posibles”. Aquellas instalaciones contaban con una galería de más de 150 metros de longitud con 800 instrumentos preparados para ser librados, a los que habría que sumar los de la tienda de la rue Meslay (el emplazamiento en París capital, concretamente en el actual tercer distrito de París). La organización les permitía un flujo (*écoulement*) siempre previsto para regular la fabricación y que los asalariados no pasaran largos periodos de inactividad (*de ne pas laisser passer sur les ouvriers de longs chômages*). Los obreros vivían en la propia explotación, concretamente en una colonia industrial [sic] compuesta de 40 casas (*maisons*) reunidas en 11 grupos que ofrecía a 120 familias alojamientos confortables (*logements commodes*), bien aireados, incluso con jardín. Por último, el catálogo sigue enfatizando el cuidado y mimo por parte de la casa Alexandre de su mano de obra (*La maison Alexandre n’a, en outre, rien négligé pour établir dans sa colonie toutes les institutions prévoyantes qui peuvent assurer le bien-être des ouvriers*)³³⁷.

FIGURA 242: Aspecto exterior de la tienda de instrumentos musicales de Adolphe Sax (ca. 1867).



FUENTE: *Le Monde Illustré*, 30 de noviembre de 1867, 341.

Otra cuestión interesante y relacionada con todo lo anterior es saber de qué manera este tipo de empresas exponían sus productos ante su clientela. Si echamos un vistazo a las fachadas exteriores de las principales fábricas de música, nos solemos encontrar con edificios prácticos, sobrios y clásicos a la vez, de amplios ventanales, aunque con escasa

³³⁷ Vid. *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue Officiel*. Paris, 1862, 103-106 (de los anexos, informaciones o renseignements).

decoración y sin apenas nada que difiera de las *maisons d'habitation du voisinage* o viviendas habituales de la clase media y media-alta. No obstante y como veremos pronto, la amplitud interior de ese enclave parisino y, más significativamente aun, las proporciones y peculiaridades de la sala de conciertos que la algunas de ellas atesoraban dentro, eran testigos de una concurrencia y visitantes diferentes. Pero, volviendo a la cuestión del aspecto exterior del negocio y ya que se conserva una única imagen del frontispicio de la fábrica de Adolphe Sax (vid. Figura 242), podríamos describir ciertos aspectos interesantes. Como recordaremos, su planta se encontraba situada en el 50 – previamente en el 10- de la rue Saint-Georges a partir de un cambio de número que se produjo en 1849³³⁸. En todo caso, la calle cae un poco en pendiente y en el grabado se alcanza a ver hasta una fuente que debía existir en la Place Saint-Georges –hoy (2020) una estatua-.

FIGURA 243: Fachada del 50 rue Saint-Georges, París, a principios del siglo XX.



FUENTE: *L'Illustration*, 10 de mayo de 1941, 60.

Aquel edificio del que salieron todos los saxofones que se fabricaron en el mundo entre 1843 y 1866 llama primeramente la atención por su vistosidad exterior y la amplitud de su escaparate, encima del cual se pudo leer “M^{RE} [Manufacture] D’INSTRUMENTS DE MUSIQUE. FONDÉE EN 1843. ADOLPHE SAX”. Además, podemos comprobar que la fachada es completamente simétrica, aunque comparte espacio con la vecindad del número 48. La altura aproximada y tomando como referencia el edificio anexo, correspondería a la de una segunda planta. Si describimos brevemente la decoración de la frontal, no pueden pasarnos desapercibidas las 10 columnas cuadradas en bajo relieve –seis de las cuales están rayadas en su parte media inferior y rematadas con capiteles corintios- que terminan con un arquitrabe que sobresale y conecta con la cornisa y el balcón. Por otro lado, también merecen señalarse esos dos óculos –*œils-de-bœuf* en voz francesa- que aportaban otro toque embellecedor³³⁹. No obstante, lo más significativo

³³⁸ Para mayor información urbanística de la rue Saint-Georges, vid. LAZARE, F. y LAZARE, L.: *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*. París, 1844, 248.

³³⁹ Vid. GOLDEMBERG, M. : *Le guide du promeneur. 9^e arrondissement*. París, 1997, 156. Este autor asegura que el empresario de Dinant tenía su sala de conciertos en el primer piso.

para nosotros, a parte de la sensación exterior de ser una respetable fábrica de aerófonos de metal, es el tamaño de los 9 ventanales que darían luz natural a los obreros que hemos visto antes. El constructor belga optó por intentar conciliar en un solo lugar no muy lejos del centro de París, lo que podría ser perfectamente un inmueble residencial burgués y aparentemente confortable, con la presencia de una tienda de instrumentos de música y su amplio muestrario en un primer plano. Pero, además y lo que no se veía a simple vista, era que ese mismo enclave albergaba en su interior una máquina de vapor –además de multitud de herramientas y útiles- y fue el lugar de trabajo de casi 200 obreros, al menos en épocas de bonanza. Afortunadamente, contamos con otra fotografía anterior a 1941 de aquel frontispicio que acompaña a un artículo de J-G. Prod’homme en cuyo pie se puede leer “La maison d’Adolphe Sax, rue Saint-Georges (modifiée depuis 1900)” (vid. Figura 243). Hoy día –vid. Figura 244- el inmueble son varios apartamentos de doble altura en los que se ha conservado parte de la fachada que no obstante ha disminuido –como también se aprecia en la anterior imagen- el número de tragaluces³⁴⁰.

FIGURA 244: Aspecto exterior actual (2013) del 50 rue Saint-Georges.



FUENTE: Fotografía tomada en mayo de 2013 por Javi De Lara (EnFin Producciones).

³⁴⁰ A modo de curiosidad y según la información parcelaria –vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, sub-serie D1P4 [1012], sin número de caja, sin fecha [1852]. “Saint-Georges, rue (9e) 1852”, s.p. e id., sin sección, sub-serie D1P4 [1013], sin número de caja, sin fecha [1862-1900]. “Saint-Georges, rue (9e) 1862, 1876, 1900”, s.p., una fuente a la que le falta bastante información y que sobrepasa la fecha que indica la última carpetilla-, el número 50 fue asiduamente un comercio. El primer registro es de M^{me} Mamontoff, que pidió permiso en 1937 al ayuntamiento para hacer unas obras menores de acondicionamiento. Posteriormente (1944), el propietario en ese momento –un tal M. Lawrence- solicitaba también licencia para arreglar la cornisa. La tercera y última referencia que hemos encontrado es de 1963 y análogamente se pide conformidad para adecuar una peluquería a nombre de Gabriel Dorado. Hoy día (2019) es una sala de masajes terapéuticos, aunque sus propietarias nos comentaron –según una visita y breve entrevista mantenida con ellas en abril de 2013- que después de la Segunda Guerra Mundial el inmueble estuvo varios años sirviendo de mancebía, información que también nos confirmó otra fuente, el coleccionista Bruno Kampmann en un encuentro posterior (mayo de ese último año).

4.6 Precios y panfletos publicitarios de los primeros saxofones.

Llegados a este punto y con el bagaje adquirido, puede ser el momento de analizar el valor económico de los primeros saxofones de la historia, uno de los puntos más importantes de nuestro recorrido y determinante para explicar parte de la escasa y/o particular adopción del instrumento en los foros musicales del momento.

Además de cuál era su precio en relación al coste de vida, la otra pregunta que primero nos haríamos es si el precio del instrumento estaba fundado, es decir, si era ‘justo’; o, de otra manera, existía un desnivel motivado por una singularidad que acreditara una tasación elevada. No va a ser tan fácil responder a esa última cuestión, ni podemos hacerlo de forma precipitada; y para ello debemos que tener en cuenta varios factores, unos más obvios y ‘tangibles’ que otros. De un lado, se haya lógicamente el lo que costaba producirlo, esto es, el proceso que comienza en las materias primas, pasa por una transformación y, finalmente, se pone a la venta. Por otro, la demanda –hay que tener clientela (músicos)- y, significativamente, que es un artículo artísticos, por lo que las apreciaciones no son tan sencillas. Además, estamos en un tablero donde el saxofón tenía que encontrar un hueco (competir) entre los aerófonos de metal y madera; y, paralelamente, no perder de vista al resto de las especialidades (pianos, cuerda, etc.) con las que era necesario ‘asocairase’ para conseguir aquel repertorio tan deseado y entrar en foros y agrupaciones. En este sentido, toda estimación pasaba por crearse una reputación positiva, ganar credibilidad y que los compositores se interesaran por ese nuevo advenedizo.

Sin embargo y antes de entrar de lleno en este asunto, conviene hacer un historial de aquellos valores. Aunque ya se han ido diseminando varios datos crematísticos a lo largo de nuestro estudio, no está de más hacer un breve recorrido desde el comienzo del siglo que nos ocupa y tener unas referencias aproximadas en paralelo a los bienes de consumo habituales. De esta manera, podemos tener una perspectiva más amplia y dimensionar unas cotizaciones que a menudo han sido y siguen siendo más bien abstractas³⁴¹. Un buen punto de comienzo puede ser Pierre y Blanqui, que nos corroboran que en el primer tercio del *Ottocento*, se pagaron pequeñas fortunas para tener un buen clarinete (280-300fr), una flauta (250fr), un oboe (270fr), un corno inglés (220fr), un fagot (400fr), una trompa (300-500fr) o un violín (400fr)³⁴². Tampoco hay que olvidar que estas herramientas de música eran todavía productos artesanales o semi-artesanales y, en base a esta característica, se podría argumentar parte de su elevado importe. No obstante, quizá nos hagamos mejor una idea de esas cifras puntualizando que con lo que costaba un clarinete podríamos ir 30 *premières* a la Ópera y sentarnos en las mejores butacas, conseguir 600 tickets para el espectáculo las sombras chinas de Séraphin en 121 del Palais Royal, o disfrutar unas 120 veces de los fantásticos dioramas del Boulevard

³⁴¹ El ejemplo por antonomasia puede ser la actual evaluación económica –si es que puede hacerse- de un cordófono frotado de algún maestro de la Gran Época italiana (siglo XVII principalmente) –Amati, Guarneri, Ruggeri, Stradivarius...-, ya que además de ponderarse en base a unas reglas musicales de trabajo artesanal, se valora, sobretodo, en relación al etéreo índice por el que se miden las obras de arte y/o antigüedades. Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 91-92 y PASQUALI, G. y PRÍNCIPE, R.: *El violín*. Buenos Aires, 1952, 53-54. La historia –y quizá su propia ‘leyenda’- les ha puesto nombres como el “El coloso”, “Lord Nelson”, “El Mesías”, “El regente”, “El formidable (*superbe*)”, “El canto del cisne”, etc. Vid. PINTO, J.: “El espíritu de Tarisio”. *Doce Notas*, s.v., nº 38 [octubre-noviembre] (2003), 24-25.

³⁴² Vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 377-378 y BLANQUI, A.: *Historie de l'exposition*, op. cit., 219.

Saint-Martin. Una flauta nos daría para convidar a 125 cenas regadas con un poco de vino (*a plentiful dinner, including wine*) en un pequeño restaurante. Sin embargo, con lo que suponía un oboe podríamos pagarnos sobradamente una pensión completa mensual durante el invierno en el fastuoso Hotel Meurice's City of London de la rue Saint-Honoré y, con el dinero que emplearíamos en un corno inglés, tendríamos durante esos 30 días un lujoso coche privado –*voiture de remise* o *glass coach*– a nuestra disposición. No obstante, si prefiriésemos la independencia de un apartamento, alquilaríamos uno bien amueblado durante más de un trimestre no muy lejos del centro por lo que ascendería el valor de un fagot. El dinero de una trompa serviría para satisfacer la estancia anual de una persona mayor en una de las mejores habitaciones del Asile Royal de la Providence, 50 rue de la Chaussée-des-Martyrs. Por último, y con los francos que invertiríamos en dos violines de alguno de los *célèbres* lutieres parisinos, liquidaríamos la carrera completa de medicina o 20 matrículas anuales en la respetada y modélica Philotechnique, 16 rue des Petits-Augustins, donde no solo se enseñaban artes plásticas, sino también literatura y música³⁴³.

En los años siguientes que coincidieron con la Monarquía de Julio (1830-1848) y el demarraje de la Revolución Industrial –por lo menos en las ramas de música–, se produjo claramente una ‘democratización’ de los precios. Gracias a la división del trabajo y las nuevas herramientas y máquinas, los instrumentos de música se venderían un poco más baratos y así pudieron llegar a más gente de diferentes clases sociales, y no solamente a la adinerados. Los principales esfuerzos en este sentido tuvieron a un protagonista claro, el piano, que además iba a seguir siendo extraordinariamente acogido por la floreciente burguesía. Si a comienzos de siglo el prohibitivo precio de uno de estos instrumentos de teclado rara vez bajaba de los 1.000fr³⁴⁴, en 1839 encontramos un buen Pleyel *carré* de dos cuerdas y 6 octavas por 750fr³⁴⁵. Con este dinero –que tampoco era baladí– nos daría para pagar un seguro médico privado para una familia de cinco personas durante más de 6 años, o incluso tener servicio doméstico ininterrumpido a lo largo de dos trimestres³⁴⁶. No obstante y si avanzamos en el tiempo hasta 1844, hubiéramos podido encontrar una oferta mejor, como un Bautz de 600fr³⁴⁷, que superaba en 200fr el subsidio anual que se le quedaba a un trabajador de la Imprimerie Royal después 30 años de servicio³⁴⁸.

Aunque podríamos dedicar varios párrafos más a desarrollar toda la información social y económica que emana del piano³⁴⁹, debemos centrarnos en los vientos que son

³⁴³ Vid. PLANTA, E.: *A new picture of Paris*. Londres, 1827, 88 y 97 y *Galignani's*, op. cit., 1830, xiv, xlix, liii, 381-382, 437, 467, 541 y 561-562.

³⁴⁴ Algunos autores –vid. BLANQUI, A.: *Historie de l'exposition*, op. cit., 212-214– se quejaban de la especulación sobre estos instrumentos tan de moda al ponerles sin reparo precios de “3.000fr, cien luises, 2.000fr, como [si fueran cantidades de] bagatela”. Además, apelaba a que los “grandes fabricantes dieran ejemplo moderando esos valores” que, en la mayoría de los casos, venían sobrecargados al pasar antes de su venta por las manos de un grupo de profesores y probadores que se embolsaban 200fr o 300fr por instrumento.

³⁴⁵ Vid. GABALDE, B. y DURET, A.: *L'Exposant de 1839, publication spéciale et complète sur les produits de l'industrie française admis au concours quinquennal*. París, 1839, 289.

³⁴⁶ Vid. *Galignani's*, op. cit., 1839, 19 y 112.

³⁴⁷ Vid. *Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l'exposition quinquennale de 1844*. París, 1844, 8.

³⁴⁸ Vid. *Galignani's*, op. cit., 1844, 262-264.

³⁴⁹ Pierre Erard nos vuelve a proporcionar un ejemplo bastante significativo y arquetípico, promocionándose al abrigo y formas de realeza para ‘distinguirse’ del resto. Así, se identificaba como “fabricante de pianos y de arpas del rey y de las princesas, rue du Mail, nº 13, fabricante de pianos y de arpas de la reina y de las princesas de Inglaterra (great Marlborough street à Londres)”. Este respetado

los que nos pueden dar unas referencias más útiles. En realidad, los aerófonos también disfrutaron de ese ciclo económico expansivo y de las ideas más o menos sociales que intentó impulsar Luis-Felipe, como la de ‘exteriorizar’ la música, haciéndola llegar a más gentes y lugares. Aunque su propósito principal con la música militar fue más bien de acople al modelo ceremonial de Estado³⁵⁰ –exhibición y exaltación de poder, entre otros-, este fue solapándose y mutando a un entorno menos grave, más civil y compartido, es decir, más festivo y de distracción. La burguesía tenía sus salones y reuniones³⁵¹, pero también bajaba cada vez más frecuentemente a la calle y a los parques y jardines para disfrutar de un concierto alrededor de una de esas bandas militares que atraían igualmente a otras gentes de condición más humilde en un cuadro festivo, compartido y pacífico para todos.

Por tanto, sería lógico –y así fue de hecho- encontrar precios más moderados en lo que se refiere a los aerófonos no solo de metal, sino también de madera. Paralelamente, volvemos a reflotar a los cordófonos frotados –especialmente al violín- que, como los de insuflación tienen la propiedad de poderse transportar fácilmente y colaborar en danzas y movimientos festivos –como ya lo habían hecho siglos atrás³⁵²-. En este sentido y a partir del segundo tercio del siglo XIX, empezó a coger fuerza y viabilidad comercial lo que en voz francesa se llaman “instrumentos de pacotilla” –y que ya hemos introducido hace poco-, es decir, ejemplares musicales de inferior calidad o hechos sin demasiado esmero, y cuyo precio era acorde a esta característica. Asomándonos a la Exposición nacional francesa de 1834, encontramos el stand de un tal M. Nicolas, de Mirecourt (departamento de Los Vosgos), que según sus credenciales daba trabajo a “600 obreros, que fabricaban al año más de un millón” de utensilios artísticos de arco. El precio más elevado de uno de estos ejemplares no superaba los 60fr y con tan solo 2,5fr se podría adquirir un violín. Paralelamente y del flanco de los aerófonos tenemos por ejemplo a M. Martin, de La Couture –una localidad del departamento de Eure, a tan solo 80km de París- que daba trabajo a 20 de los 150 obreros –sobre una población de 400 personas- que se dedicaban

empresario expuso, entre otros ejemplares, un modelo de piano llamado “del estilo de Louis XIV, con pinturas de color sobre un fondo de oro, decorado con esculturas doradas del mismo estilo”. El reportero comentaba que este instrumento era de tal magnificencia (*magnificence*) que solo con la vista se podía dar una idea exacta [de su belleza]”. Vid. *Notice des produits de l'industrie française, précédée d'un historique des expositions antérieures et d'un coup d'œil général sur l'Exposition actuelle*. París, 1834, 106-107.

Otro caso curioso en relación a nuestro país y la compañía Érard fue el hecho de que esta firma presumiera (1849) de su distinguida clientela y del éxito de su exportación. Según el empresario francés, la “joven reina de España, Isabel II, había hecho venir de Inglaterra un piano [de otra marca] para decorar (*ornier*) su salón de Madrid”. Pero, posteriormente escuchó –entendemos que asistió a- un concierto de Thalberg que interpretaba sobre un Érard. La soberana, maravillada y seducida (*elle fut séduite*) “por la belleza del sonido y la precisión del teclado (*clavier*)”, encargó uno de esa marca inmediatamente (*et en fit venir un de Paris immédiatement*). El relato seguía enumerando las bondades de ese instrumento, a saber, “la belleza de sus sonidos”, “la perfección del teclado”, “la solidez en su construcción” que evidenciaba que el modelo inglés “no había podido resistir el clima seco y penetrante (*pénétrant*) de Madrid” y “se había deteriorado muy pronto, mientras que el Érard se mantenía perfecto (*parfaitement*)”. Por ello –y aquí estaba lo que buscaba esta empresa-, “la reina, satisfecha de encontrar en este instrumento todas las cualidades reunidas, ha querido testimoniar su satisfacción a MM. Érard concediéndoles el título de *Facteurs ordinaires* (habituales o frecuentes)”. Vid. *Exposition des produits de l'industrie française. Exportation. Piano d'Érard en Espagne, Italie et le Levant, Suisse, Russie, Prusse, Belgique, Hollande, Angleterre et les Indes, Amérique*. París, 1849, 5-6.

³⁵⁰ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 200, 204 y 213-217.

³⁵¹ Vid. SCHNAPPER, L.: “Entre le théâtre et salon: les premières salles de concert parisiennes au XIX^e siècle”, en *Mémoires urbaines, la musique dans les villes d'Europe (XVI^e -XIX^e siècles)*. París, 2008, 201-220.

³⁵² Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 89-90.

a la manufactura intensiva de flautas, clarinetes, flageolets³⁵³, etc.³⁵⁴. Evidentemente, aquellos violines no tenían nada que ver con los que un *luthier* de París como Vuillaume –que ocupaba a 8 trabajadores y daba salida a 150 instrumentos al año–, por los que pedía no menos de 200fr³⁵⁵. Tampoco las flautas de Martin, que podrían rondar los 30fr –o las de los hermanos Hérouard, también de La Couture³⁵⁶–, se parecían demasiado a las de Tulou, Godefroy, Bréton u otros –algunas de las cuales ya llevaban impreso el ‘novedoso’ sistema Boehm– cuyo precio rondaría al menos los 250fr o 300fr.

Con respecto a los aerófonos de latón en los primeros años de la década de los 40 del siglo XIX, todavía no vemos esa práctica tan descarada de librar trompetas, trombones o *basses* a precios tan reducidos. Quizá el trabajo sobre el metal necesitaba herramientas más contundentes y fuentes de calor específicas; o puede que la razón fuese que el dominio sobre la fabricación de los pistones no estaba consolidado todavía. Sin embargo, de alguna manera empezamos a intuirlo con Guichard, que después de abrir su taller en 1827, se presentaba por primera vez a una feria en 1839, recibiendo una Mención Honorable por su *clavicor* y trompeta *rallonge* (alargada), “así como por la extensión (*étendue*) de su establecimiento”³⁵⁷. Este último dato ya nos hace pensar que el familiar político de Gautrot estaba al frente de una fábrica importante y que surtía metales a buen precio, o por lo menos que ofrecía varias versiones de calidad del mismo instrumento. El propio informe informaba que Guichard se había presentado con “un gran número de ejemplares de toda especie”, algunos de los cuales se empleaban “con éxito en las músicas militares”. No obstante, la prueba definitiva la tenemos en la Exposición de 1844 donde se confirmaría que Guichard empleaba a 210 obreros y obtenía 700.000fr de beneficio al año³⁵⁸, cifra probablemente exagerada para granjearse publicidad o hacer de reclamo para inversores ante semejante potencial de negocio. Al año siguiente (1845), la empresa pasaría a manos de Pierre-Louis Gautrot quien se presentó a la posterior cita quinquenal francesa de 1849 con varios aerófonos de metal de factura media-alta (una corneta de pistones en la que había incluido varios perfeccionamientos propios, un clarín cromático para la música militar y una trompa transpositora). No obstante, lo que más nos interesa saber es que seguía empleando a 150 o 200 obreros pese haberse visto afectado –como el resto de sus *confrères*– por la revolución de 1848³⁵⁹, lo cual evidencia que seguía dando

³⁵³ Aunque ya ha salido en este apartado y en el primero –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 130-131, quizá no esté de más recordar que este aerófono de doble lengüeta vivió también una pequeña época dorada en el ecuador del siglo XIX gracias a su simplicidad técnica y volumen, recursos necesarios para poner música a bailes y fiestas.

³⁵⁴ Vid. *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, tomo 3. París, 1836, 295 y 298-300.

³⁵⁵ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839*, op. cit., tomo 2, 351 y *Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, op. cit., tomo 3, 294-295. Otra práctica común que nos confirmaba Boquillon de este y otros fabricantes era la de hacer buenas imitaciones por 300fr de un violín de un maestro italiano antiguo, que en aquellos años podría costar entre 8.000fr y 10.000fr; o también, si se tenían 600fr, esforzarse por imitar un violonchelo como el de los Dupont valorado en 22.000fr. Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique*, op. cit., 426-429. Un poco más adelante en el tiempo, el Álbum de la Exposición de 1855 nos revela que se pagaban 600fr por un *cello* Vuillaume, barato si lo comparáramos con los Stradivarius que venían a salir por al menos 12.000fr. Vid. BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition Universelle*, tomo 3. París, 1856, 424.

³⁵⁶ MM. Hérouard frères empleaban a 40 obreros en 1844 para fabricar también de forma masiva aerófonos de madera. Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 565.

³⁵⁷ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1839*, op. cit., tomo 2, París, 1839, 360 y 362-363.

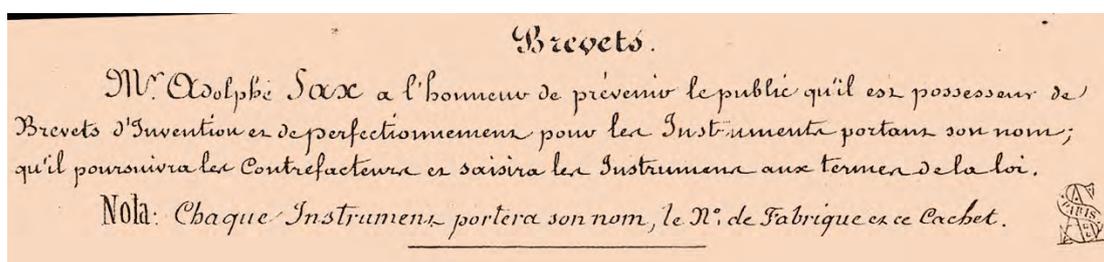
³⁵⁸ Vid. *Exposition des produits de l'industrie française en 1844*, op. cit., tomo 2, 559.

³⁵⁹ Vid. *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, tomo 2. París, 1850, 601-602.

salida al mercado de productos ordinarios. De todas maneras, ya hemos comentado antes que Boquillon identificó en 1844 dos modelos diferentes de concebir los instrumentos de música de latón de acuerdo al trabajo de dos constructores ejemplares. En un polo estaba M. Raoux, que conservaba una vena más o menos artesanal a base de martillazos; y en el otro Guichard, que surtía instrumentos “en cantidades considerables a precios más bajos”, sin especificar valores³⁶⁰.

Si bien podríamos seguir ampliando la circunferencia en relación a más instrumentos, parece claro que antes de que comenzara el Segundo Imperio ya existían varios tipos de clientela, aunque el abanico no era demasiado amplio. En un extremo, seguían estando los músicos –o foros- profesionales, como la Ópera, Conservatorio u otros teatros- que necesitaban herramientas con garantías y que, en base a sus posibilidades económicas, compraban productos de caché alto. En el otro lado, se situaba una entusiasta burguesía y demás músicos amateurs que no necesitaban ejemplares de tan altas prestaciones para un acercamiento más bien pro-distintivo y/o lúdico. En todo caso, la mesocracia que había conseguido bastante dinero en esos años invertía, como una de sus primeras opciones, en un piano que desde luego no solo servía para amenizar las veladas de sus salones, sino también como ornato de mobiliario y ejemplo de buen gusto entre sus iguales. (En definitiva, un vehículo de prestigio al servicio de la consolidación de su estatus social). Dentro de este contexto y antes de que Napoleón III se hiciera definitivamente con el poder y proclamara el Segundo Imperio francés, la *Maison Sax* puso a la venta los primeros saxofones de la historia.

FIGURA 245: Declaración de intenciones en el primer libelo publicitario del inventor valón.



FUENTE: *Manufacture d'instruments de musique. Adolphe Sax et Cie. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10. [París], s.d. [ca. 1845/47], 2.*

Afortunadamente para los intereses de nuestra investigación, la BnF conserva 8 prospectos publicitarios con los productos más interesantes del inventor belga³⁶¹, aunque ahora nos ocuparemos de cinco de ellos para no romper el orden cronológico. Sin duda, fue el propio Adolphe Sax el que los elaboró y, gracias a su estilo y explicaciones, podemos conocer con mayor precisión la realidad de aquella ‘interfaz’ de mitad de siglo. El documento primero se compone de cuatro páginas en las que, además del precio de los instrumentos, se aportan atractivos datos que nos permiten fechar el panfleto (1845-1847)³⁶². Concretamente, en la primera cuartilla vienen redactados cinco párrafos manuscritos, de los que cuatro están dedicados a desmarcarse cualitativamente de la creación de herramientas para bandas de música militar (*Les divers instruments inventés*

³⁶⁰ Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique*, op. cit., 426.

³⁶¹ Nos gustaría dar las gracias a Pierre Vidal, director de la Bibliothèque-musée de l'Opéra por su amabilidad y ayuda para encontrar las fuentes que necesitamos en esa estupenda institución durante agosto de 2008.

³⁶² Vid. *Manufacture d'instruments de musique. Adolphe Sax et Cie. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10. [París], s.d. [ca. 1845/47], 1-4.*

ou perfectionnés par M. Sax ont une grande supériorité sur les anciens instruments en usage dans les armées Européennes). El empresario de Bélgica argumentaba estos envanecimientos basándose en que la comisión nombrada por el Ministerio de la Guerra francés para determinar un modelo nacional le había proclamado vencedor. Como ya hemos comentado muchas veces, aquel concurso tuvo lugar en abril de 1845 y según el dinantes había quedado perfectamente probada la superioridad de su sistema que ofrecía garantías de sonoridad, potencia y afinación (*justesse*), amén de la interesante amalgama tímbrica grupal. Sin embargo, los datos más interesantes en relación al presente enfoque vienen expresados en el quinto párrafo, donde el de Wallonia recordaba que casi todos esos instrumentos que habían quedado finalistas eran suyos y estaban protegidos por patentes de invención. Este aspecto, que dejaba claro desde el comienzo, tenía como objetivo disuadir a posibles piratas y también recordar su sobrada legitimidad para tasarlos como considerara oportuno. Evidentemente, y antes de que le acusaran de especulador, matizaba que no iba a tomar parte de esa ventaja y basaría su precio en una manufactura cuidada (*M. Sax n'a pas voulu que ses prix fussent en dehors du cours ordinaire de bonne fabrication*). Posteriormente, aludía que la diferencia en la elaboración de todo producto tiene consonancia en el precio, por lo que le parecía justificado que su nueva corneta de tres cilindros costara 120fr, mientras que la versión de pacotilla [sic] de otros comerciales fuera de tan solo 30fr. Además, defendía que tampoco se podía comparar el precio de un saxhorn tenor de 150fr con el de uno de los instrumentos que habían quedado desplazados, como el del *clavicor*, que valía entre 80fr y 90fr.

TABLA 21: Precio de los instrumentos de música de la manufactura Adolphe Sax et Cie para los regimientos de infantería según la nueva organización de 1845.

Instrumento o tipo de instrumento	Precio
Flautín	70fr
Requinto	125-150fr
Clarinete	125-150fr
Clarinete bajo	200fr
Saxofón	300fr
Corneta de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) (Système Sax) [sic]	125fr
Trompeta de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) (Système Sax) [sic]	125fr
Trombón de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) (Système Sax) [sic]	150fr
Trompa de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) (Système Sax) [sic]	150fr
Trombón de varas	90fr
Oficleide	125fr
Pequeño saxhorn en Mi \flat	100fr
Saxhorn en Si \flat	110fr
Saxhorn alto en Mi \flat	150fr
Saxhorn barítono en Si \flat	175fr
Saxhorn en Si \flat de 4 cilindros	200fr
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	200fr
Bombo	85-110fr
Caja	50-70fr
Platos	75-110fr
Metrónomo	15fr
Diapasón	25fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Manufacture d'instruments de musique. Adolphe Sax et Cie. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10*. [París], s.d. [ca. 1845/47], 2.

En la segunda página de ese volante, advertía que todos aquellos utensilios de música estaban protegidos por patentes y que no dudaría “en perseguir a los imitadores (*contrefacteurs*) y confiscar (*saisira*) el *instrumentarium* [corrupto] según los términos [que marcaba] la ley” (vid. Figura 245). Posteriormente, expresaba una lista con los precios de los productos para un regimiento de infantería, donde, por primera vez, viene reflejado el costo de un saxofón que, como podemos comprobar –vid. Tabla 21-, era el artículo más caro de todos.

Aquel precio tan elevado podía deberse a dos razones principales. La primera coincidiría con la de aprovechar el efecto de novedad del instrumento, es decir, lo que en argot económico se conoce como un producto ‘descremado’ (*skimming*). La otra razón sería que su fabricación y/o la cadena de montaje no estaban del todo perfeccionadas, por lo que los primeros ejemplares pudieron ser más dispendioso. En cualquier caso, el saxofón se antoja una herramienta muy cara, máxime para el colectivo militar al que fue dirigido en un primer momento, aunque estuvieran ‘obligados’ a adquirirlo, asunto que de momento dejamos aparcado. Por otro lado y pese a todo ese carácter exclusivo que pudo quererle imprimir, la tasación nos parece desorbitada e inviable tanto para el mercado entusiasta como para el profesional. Era muy complicado que cualquiera de estos dos últimos sectores se acercaran a él sin apenas existencia ni repertorio, pudiendo, en el caso de la burguesía, elegir la modicidad y sencillez de manejo de una flauta travesera, un clarinete o, si se tuviese dinero, la representatividad del piano.

No obstante, Adolphe Sax daba una garantía de 8 meses que, también y a nuestro juicio, nos resulta bastante corta, máxime pagando tantísimo por unos instrumentos que se suponía eran de factura cuidada.

TABLA 22: Precio de los instrumentos de música de la manufactura Adolphe Sax et C^{ie} para los regimientos montados según la nueva organización de 1845.

Instrumento o tipo de instrumento	Precio
Trompeta de banda (<i>d'harmonie</i>)	90fr
Trompeta de cilindros (<i>cylindres</i>) (Système Sax) [sic]	125fr
Pequeño saxhorn alto en Mi ^b	100fr
Saxhorn en Si ^b	110fr
Saxhorn en La ^b , para remplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	125fr
Saxotromba en Mi ^b , para remplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	150fr
Saxhorn alto en Mi ^b , para remplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	150fr
Saxhorn barítono de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) en Si ^b	175fr
Saxhorn en Si ^b de 4 cilindros	200fr
Saxhorn contrabajo en Mi ^b	200fr
Trombón de 3 cilindros (Système Sax) [sic]	150fr
Corneta de pistones (<i>pistons</i>)	125fr
Trombón de varas	90fr
Trompeta de ordenanza (<i>d'ordonnance</i>)	22fr
Metrónomo	15fr
Diapasón	25fr
Diapasón antiguo en acero	2fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Manufacture d'instruments de musique. Adolphe Sax et Cie. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [París], s.d. [ca. 1845/47], 3.

La tercera cuartilla de la publicidad nombraba la composición y el precio de los nuevos ‘inquilinos’ de las compañías de a caballo –vid. Tabla 22- donde, como recordaremos, no tuvo cabida el saxofón³⁶³. En todo caso, la cuarta página es más interesante para nosotros por la iniciativa de organizar unos torneos enfocados al mundo militar que, evidentemente, detentaban el propósito de popularizar los nuevos productos. Asimismo y con el objetivo de divulgar y extender el nuevo sistema, los dos últimos párrafos de esa hoja venían a decir que el empresario había hecho editar (*faire graver*) las composiciones de Fessy estrenadas en el Campo de Marte en abril de 1845 y que le habían dado la victoria en aquella ocasión³⁶⁴. Además, nuevas piezas acordes a la nueva ordenación militar, tales como *Fantaisie, Overture, Pas redoublé, Fanfare, Walse, etc.* estaban ya en la imprenta y aparecerían *chez divers Éditeurs*.

La primera categoría de aquellos certámenes a los que nos referíamos en líneas anteriores –que tendría su cita al final de julio de cada año- englobaba asimismo dos modalidades, la de los regimiento de a pie y los montados. Las falanges que consiguieran alzarse con la victoria recibirían como premio un par de instrumentos de lujo [sic] sobre los que se grabaría el nombre de la compañía.

La otra rama del certamen convocaba a cualquier músico militar a un campeonato de ejecución individual el primero de mayo de las temporadas venideras. Los vencedores de cada especialidad obtendrían “un instrumento de cada especie (nuevo sistema adoptado por la *armée*)” sobre el que también se cincelaría el nombre del campeón. Desgraciadamente, no hemos encontrado en la prensa (*RGMP* y *Le Ménestrel*³⁶⁵ de 1846 y 1847) ninguna información a propósito de estos lances musicales, por lo que seguramente estas ideas no llegaron a materializarse.

El siguiente panfleto publicitario (1847) del inventor del saxofón estaba básicamente confeccionado como el anterior. Tenía cuatro páginas de media cuartilla, a saber, la primera dedicada a la presentación del volante, la segunda y la tercera con el precio de sus productos –artículos que seguían la paleta de la nueva ordenanza musical militar de infantería y caballería-, y la última con una especie de resumen de los importes económicos³⁶⁶. No obstante, el tono de su discurso dejó de ser tan entusiasta y se volvió

³⁶³ Seguramente y si se hubiera podido ejecutar el saxofón con una mano, Adolphe Sax hubiera intentado incluirlo entre las formaciones montadas.

Aunque se necesitan las dos extremidades, el futuro proveería ejemplares que con solo cinco dedos logran completar el registro completo. Vid. COHEN, P.: “The one-handed saxophone”. *Saxophone Journal*, vol. 12, n° 3 (1987), 4-8.

³⁶⁴ A modo de curiosidad y ampliación, ambas pueden consultarse por a la versión digital de la BnF, a saber, vid. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500297z?rk=193134;0>> y <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525002935?rk=171674;4>> (con acceso el 29 de septiembre de 2018). La primera, *Fantaisie pour musique militaire d'infanterie*, dedicada por cierto a “à Monsieur le Lieutenant Général, Comte de Rumigny, aide de camp du roi” es la que contiene un pentagrama para un par de saxofones saxofón en Si^b que, sin embargo, nunca se desdoblán –siempre aparece una única voz-, y a los que tampoco se les otorga ningún fragmento solístico ni *solí*, lo que induce a pensar lo poco que se fiaban de ellos y/o de los ejecutantes, máxime siendo un exponente tan novedoso.

³⁶⁵ No obstante y aunque se trataba de otro tipo de participación, el n° 7 de este rotativo apuntaba que “a partir de un acuerdo llegado (*par suite d'un traite*) con M. Sax, el Hipódromo[, esto era, un vasto recinto a cielo abierto en la place de l'Étoile –hoy llamada place Charles-de-Gaulle, donde se encuentra el célebre Arco del Triunfo- no solo relacionado con los caballos, sino también con otros eventos para albergar espectáculos diversos] contaría para la próxima temporada (*saison*) con una orquesta de 50 músicos formados únicamente con instrumentos-Sax”. Vid. *Le Ménestrel*, 18 de enero de 1846, 3.

³⁶⁶ Vid. *Nouveau prospectus [de venta] d'Adolphe Sax et Cie. Manufacture d'instruments de musique. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10*. [París], s.d., 1-4.

más grave, denotando ya la presión a la que le estaban sometiendo el resto de sus contrincantes, acusándole judicialmente de monopolio y falta de originalidad³⁶⁷.

En la portada de su octavilla recalcaba la supremacía de su paleta instrumental, establecida por la comisión militar de 1845 y legitimada por normativa oficial. En esa ocasión se daban más detalles de aquella cita al denunciar que su banda modelo participó solo con 37 jóvenes ejecutantes, mientras que la de su oponente “estaba compuesta de 45 artistas profesores del Conservatorio, del Gimnasio [de Música Militar] y de sus mejores alumnos”. El inventor belga apeló al orgullo con estas declaraciones y además volvió a avisar que su género estaba protegido por cédulas de propiedad (patentes) que le permitían establecer precios específicos (*établir des prix particuliers*), pero que sin embargo –y como indicó en el anterior libelo- no quería fijarlos más allá de un curso ordinario y de una buena fabricación. Además, asentaba que había conseguido economizar el trabajo de elaboración, por lo que podía ofrecer en ese momento un notable descuento (*il a apporté dans l'ensemble de ses travaux une économie telle, qu'il peut aujourd'hui offrir une réduction notable sur ses anciens prix*), a la par que daba ya dos años de garantía y no 8 meses como en el anterior volante.

La rebaja en el precio de la mayoría de los productos no fue nada más que de 10 o 15fr (20fr en el caso de los saxhorns profundos) que seguramente seguían estando por encima de muchos bolsillos y, presumiblemente, también socavaban sensiblemente el presupuesto que el Ministerio de la Guerra tenía para la compra de este tipo de material. Sin embargo, lo más significativo es que el saxofón se mantenía en los 300fr, por lo que el inventor de Dinant seguía ‘estirando’ la primicia de su advenedizo; o bien, continuaban los problemas en alguna parte de su confección o la cadena de montaje. En cualquier caso, volvemos a reparar que no era un precio popular para que, incluso las gentes que tuvieran algo de dinero, invirtieran en un artefacto muy caro que nacía en un (cerrado) entorno militar, un ambiente que podría ‘etiquetar’ si esa vinculación de único sentido seguía prolongándose en el tiempo.

En la contraportada de este último panfleto, Adolphe Sax volvía a resumir los precios “corrientes” dividiéndolos en metales y maderas –vid. Tabla 23-, avisando igualmente que si alguien violaba las patentes de invención y perfeccionamiento de su propiedad, perseguiría a los piratas y les incautaría la mercancía contaminada según marcaba la ley. Finalmente, recalcó que estos eran los instrumentos reglamentarios (*La présente nomenclature ne comprenant que les instruments d'ordonnance pour musique militaire*) y que imprimiría otra con los no comprometidos, entendemos, oboes o fagots, por ejemplo.

³⁶⁷ Como ya sabemos –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 367-419-, el inventor de Dinant estuvo inmerso durante más de 20 años en numerosos procesos judiciales relativos a la propiedad inventiva y su comercio. La primera disputa legal –que duraría más de 7 años- comenzó el día de año nuevo de 1847. Los enemigos del empresario belga se organizaron durante 1846 en una suerte de coalición que tenía incluso tasas de afiliación para sufragar todos los gastos derivados, recopilar pruebas y contratar a los mejores asesores del momento. En la primera sesión, el juriconsulto de los demandantes –M. Marie, futuro ministro de la Segunda República francesa- definió las líneas de su ataque, llamando primeramente la atención sobre el grave peligro que corría la manufactura francesa musical del viento. Esta advertencia venía motivada porque la confección de los aerófonos se estaba convirtiendo en un “privilegio exclusivo, un monopolio” a favor del acusado. Además, no tardó en subrayar que las patentes de Adolphe Sax “no tenían legitimidad” y “no eran invenciones verdaderas”.

TABLA 23: Resumen del precio de los instrumentos del segundo panfleto publicitario de Adolphe Sax repartidos en familias.

<i>Instruments en Cuivre [sic]</i>		<i>Instruments en Bois [sic]</i>	
Instrumento o espécimen	Precio	Instrumento o espécimen	Precio
Clarín	16fr	Flautín	70fr
Trompeta de ordenanza (<i>d'ordonnance</i>)	20fr	Requinto	125-150fr
Trompeta de banda (<i>d'harmonie</i>)	80fr	Clarinete	125-150fr
Pequeño saxhorn alto en Mi \flat	90fr	Clarinete bajo	200fr
Corneta de pistones (<i>pistons</i>)	115fr	Bombo	85-110fr
Trombón de cilindros (<i>cylindres</i>)	135fr	Caja	50-70fr
Oficleide	115fr	Platos	75-110fr
Saxotromba para reemplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	135fr	Metrónomo	15fr
Saxhorn alto en Mi \flat para reemplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	135fr	Diapasón nuevo	25fr
Saxhorn en La \flat para reemplazar a la trompa (<i>pour remplacer le cor</i>)	115fr	Diapasón antiguo en acero	2fr
Saxhorn en Si \flat	100fr		
Saxhorn barítono de 3 cilindros (<i>cylindres</i>) en Si \flat	160fr		
Saxhorn bajo de 4 cilindros (<i>cylindres</i>) en Si \flat	180fr		
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	180fr		
Trompa de cilindros (<i>cylindres</i>)	135-170fr		
Trompeta de cilindros (<i>cylindres</i>)	115fr		
Saxofón	300fr		

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Nouveau prospectus [de venta] d'Adolphe Sax et Cie. Manufacture d'instruments de musique. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [París], s.d., 4.

El tercer prospecto (1848) que publicó el empresario de Wallonia venía con el título de “Grande Diminution Provisoire de Prix” y evidenciaba que tenía problemas graves. Esta rebaja –que solo afectaba a los instrumentos de latón y no a las maderas- iba a ser momentánea (del 1 de junio al 31 de agosto de 1848)³⁶⁸. Como el propio constructor reconocía en la portada, su negocio estaba soportando unos ataques injustos y perjudiciales por parte de un gran número de contrincantes y fabricantes rivales. Aprovechando la confusión reinante, estos industriales querían cambiar el nombre a los instrumentos que el belga aseguraba haber inventado o perfeccionado con sus propias

³⁶⁸ Vid. *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [París], s.d. [1848], 1-4.

manos, y así conseguir que su confección pasara a ser de dominio público³⁶⁹. Ante semejante ofensiva, el de Dinant apostaría por una rigurosa depreciación de su mercancía de más del 40% –decía él- respecto a la tasación inicial para poder competir “con la piratería (*contrefaçon*) y los instrumentos de pacotilla [sic]” (vid. Tabla 24). Además y para ganar credibilidad ante la opinión pública, adjuntaba fragmentos de las cartas –la mayoría fechadas- que varios de los compositores, músicos y fabricantes más influyentes del momento le habían remitido durante los años anteriores apoyando la originalidad de sus propuestas. Aquellas epístolas ocupaban toda la segunda y tercera páginas, más la mitad de la cuarta. Entre aquellos entendidos se encontraba las plumas de Adolphe Adam (25 de noviembre de 1843), Berlioz (30 de octubre de 1843), Carafa (14 de enero de 1842), Halevy (11 de agosto de 1842 y 3 de noviembre de 1844), Kastner, Rossini (13 de marzo de 1844), Liverani –profesor de clarinete del Conservatorio de Bolonia- (11 de abril de 1844), Meyerbeer (noviembre de 1844), Marschner (13 de marzo de 1846), Niedermeyer (diciembre de 1844), Ricci (8 de octubre de 1844), Schollmeyer –director del regimiento de música de Aix-la-Chapelle- (1 de septiembre de 1846), Spontini (20 de enero de 1844), Ambroise Thomas (noviembre de 1844)³⁷⁰ o Ch.[arles] Fink –constructor de aerófonos de metal de Estrasburgo- (14 de octubre de 1844)³⁷¹.

La mayoría de esos testimonios carecen de sustancia, ya que son más bien pareceres de aliento y estímulo profesional como los de Halevy que ya se han comentado en relación a otro asunto³⁷². Sin embargo, hemos filtrado varios detalles significativos de boca de esos personajes y que llaman nuestra atención. El primero, quizá porque no hacía mucho tiempo fue rival directo en el Campo de Marte, procede de Michele Carafa. En la carta que Adolphe Sax fechaba a principios de 1842, el que fuese miembro de la Academia de Bellas Artes y profesor de contrapunto en el Conservatorio reconocía complaciente unos “interesantes trabajos” que “rendirían grandes servicios a la música instrumental”. Entre los tres especímenes que debió examinar aquel influyente artista estaba un clarinete soprano mejorado, el interesante ejemplar de clarinete bajo que había patentado el belga en 1838 en Bruselas y un “nuevo instrumento de metal que portaba una boquilla de clarinete que podría llegar a ser un buen instrumento (*pourra devenir un très bon instrument*)”. Sin embargo, lamentaba no haber podido verlo acabado, por lo que no se atrevía a pronunciarse sobre las ventajas que ese inédito utensilio de música pudiera ofrecer (*présentera*). Aquel prototipo era el saxofón y se demuestra que durante los viajes de Adolphe Sax a París en 1839, 1842 –y seguramente también 1841-, el instrumento seguía estando en un estado embrionario.

³⁶⁹ Como ya se ha comentado numerosas veces, el gobierno de Luis-Felipe –incluido el Ministerio de la Guerra cuya titularidad ostentaba desde el 9 de mayo de 1847 Camille-Alphonse Trézel- se desmoronó definitivamente el 24 de febrero de 1848, por lo que las normativas que dictaban la utilización de los instrumentos del inventor belga en los regimientos militares quedaron sin escoltas. Los émulos de Adolphe Sax tardaron tan solo 25 días (21 de marzo de 1848) en hacer que se derogasen las reformas que anteriormente el mariscal Soult había firmado en 1845. Como recordaremos, los saxofones, los saxhorns, los clarinetes bajos y demás instrumentos “système Sax” –dos trompetas y un trombón- fueron eliminados de las bandas de infantería. Las formaciones de caballería ‘mantuvieron’ la paleta (18 de mayo de 1848), pero con el nombre de los instrumentos cambiados y utilizando apelativos ‘genéricos’, despojando al de Dinant de su uso privativo y mercantil.

³⁷⁰ Hemos localizado otra carta del *Prix de Rome* 1832 [Ambroise Thomas] del 16 de noviembre de 1843 no relacionada con el panfleto en cuestión, pero en la que también peraltaba al inventor valón. Vid. <<https://www.richmondautographs.co.uk/products/thomas-ambroise-autograph-letter-signed-1843-praising-adolphe-sax-inventor-of-the-saxophone>> (con acceso el 10 de febrero de 2020).

³⁷¹ Precisamente ese año –vid. PIERRE, R.: “Jean Finck (1783-1858) facteur d’instruments de musique en cuivre à Strasbourg”. *Larigot*, s.v., nº 47 [marzo] (2011), 22-25- debió suceder a su padre.

³⁷² Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 373-376, 391-392-393, 428, etc.

TABLA 24: Depreciación de los productos de Adolphe Sax durante 1848.

Instrumento o tipo de instrumento	Precio
Clarín	14fr
Trompeta de ordenanza (<i>d'ordonnance</i>)	18fr
Trompeta ordinaria (<i>de harmonie</i>)	50fr
Trompeta de cilindros	75fr
Corneta de cilindros o pistones	70fr
Trombón de cilindros	85fr
Trombón de varas	50fr
Oficleide	100fr
Pequeño saxhorn soprano en Mi \flat	55fr
Saxhorn en Si \flat (o La \flat)	60fr
Saxotromba o saxhorn en Mi \flat tenor	85fr
Saxhorn barítono	95fr
Saxhorn bajo en Si \flat a 4 cilindros	100fr
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	100fr
Saxofón	200fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [Paris], s.d. [1848], 1 y 4.

Otra declaración atrayente fue la de Gaspare Spontini –ya se ha dicho, una celebridad en la época-, quien reconocía haber visitado la fábrica del inventor valón y asistido a un concierto demostrativo. El ya veterano compositor –tenía 69 años en 1843- destacaba entre todas las aportaciones los *bugles à cylind.* (*Saxhorns*), *les clarinettes basses et soprano, ainsi que le Saxophone*, los cuales producirían “excelentes efectos” en la música “dramática”, es decir, la ópera; pero especialmente (*et plus encore*), en la militar. Finalmente, se apenaba –a modo de alabanza retórica hacia el inventor belga y hacia sí mismo como persona que dominaba ese campo- de la lentitud con la que los progresos anidaban en el Hexágono en comparación con los Estados alemanes (*je n'ai pu m'empêcher de témoigner mon étonnement sur la lenteur avec laquelle des découvertes pareilles s'introduisent en France*). Estas palabras confirmarían de una manera más o menos ‘inocente’ –todavía no habían comenzado las batallas legales- varias de nuestras sospechas en el sentido de que los principales metales del belga –saxhorns y saxotrombas- son aportaciones a los ampliamente conocidos bugles (entenderíamos, aerófonos con tubería de predominio cónico) y por tanto, difícilmente defendibles como miembro o familia original como su autor defendía. Kastner, en otra similar y ‘cándida’ declaración, decía algo parecido cuando hablaba de “perfeccionamientos” aportados al clarinete bajo, *ainsi qu'au Bugle*. Igualmente y compartiendo la misma percepción, Ambroise Thomas señalaba que los “Bugles y trompetas de cilindros tenían una superioridad incontestable por la homogeneidad (*égalité*) y afinación (*justesse*) de sus sonidos”, pero sin explicitar ningún apelativo que contuviese la raíz del apellido del valón.

Por otro lado y retomando la ‘lamentación’ del autor de *La Vestale* [Spontini], se trataba de un reflejo de la situación industrial francesa de los *cuivres*, muy posiblemente ‘bloqueada’ y minada por los intereses económicos de ciertos constructores que no querían aceptar el cambio de aires y la tremenda fuerza de una Revolución Industrial que lo estaba transformando todo. En cualquier caso y ponderando el peso mediático de este último compositor, parece que en un principio se posicionó a favor (1844) del de Wallonia y posteriormente (1847?) se sumó –o se vio forzado a sumarse- a “la opinión de que M.

Sax es un hábil copista y no un inventor; [a la de que] sus instrumentos son los de otros [fabricantes] con algunos cambios en las formas exteriores y nombres nuevos”³⁷³, un episodio que ya hemos comentado³⁷⁴.

Otro sujeto interesante es Fink que, al igual que el anterior artista, cambió su discurso dentro en los pírricos enfrentamientos judiciales a los que se vio arrastrado, declarando más tarde en contra el belga³⁷⁵. Antes de eso, este empresario se había desplazado desde Estrasburgo para asistir a uno de los ensayos en casa del inventor para conocer aquellos instrumentos nuevos y mejorados, los cuales juzgaba superiores al resto (*je suis enchanté de la supériorité de cette instrumentation*), e incluso a los de Alemania y Bélgica (*j’ai eu occasion d’entendre dans mes voyages en Allemagne et en Belgique dont je trouve les instruments bien inférieurs à ceux que vous avez construits*).

Por último, tenemos que destacar parte de las palabras de Meyerbeer que decía conocer bien al saxofón, un “bello” y “potente” portador de efectos para la música de orquesta (*avantageusement employé*) –y que, ‘por supuesto’, no empleó ni una sola vez en su música³⁷⁶- y “sobre todo, para la militar”. Más allá de los piropos, encontramos otro creador que parece encasillar al saxofón en los regimientos.

Retomando aquella disminución de precios, el inventor belga volvía a recalcar que había tenido que hacer “semejante sacrificio económico (*pareil sacrifice*)” por la íntima [sic] convicción de que cualquier músico que probara sus instrumentos y tras un breve periodo de tiempo de familiarización –que estimaba en tres meses-, preferiría pagar un poco más por esa calidad y evitar un conflictivo instrumento de pacotilla. Después de aquella declaración en la que se ponía de manifiesto que sus instrumentos no eran baratos –ni tampoco tenía una gama definida de precios para un mismo ejemplar-, continuaba recordando su cada vez más lejana victoria en el Campo de Marte y las exitosas regeneraciones instrumentales completas de su sistema, que varios regimientos de a pie (74º de línea) y a caballo (9º de dragones³⁷⁷ y el 2º de lanceros) habían tenido la fortuna de probar. Por otro lado y para reforzar sus credenciales, este tercer panfleto recogía por primera vez sus premios en las exposiciones belga de 1841 y su medalla de plata en la francesa de 1844.

No obstante, lo más interesante es que el saxofón costaba un 33% más barato que en las anteriores referencias publicitarias. Sin embargo, el de Wallonia nos confirmaba el desconocimiento del instrumento por parte del público en general, haciendo una llamada al respecto, explicando que el “saxofón es un instrumento [fabricado] de metal (*cuiivre*) con boquilla [parecida a la del clarinete]. Es tan fácil de tocar que, en [apenas] 8 meses, cinco alumnos del Gimnasio de Música Militar se han examinado y han conseguido un primer premio, dos segundos y dos accésits”.

³⁷³ Vid. *Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax. Documents.* París, [Imprimerie de M^{me} Dondey-Dupré.] 1855, 53-58.

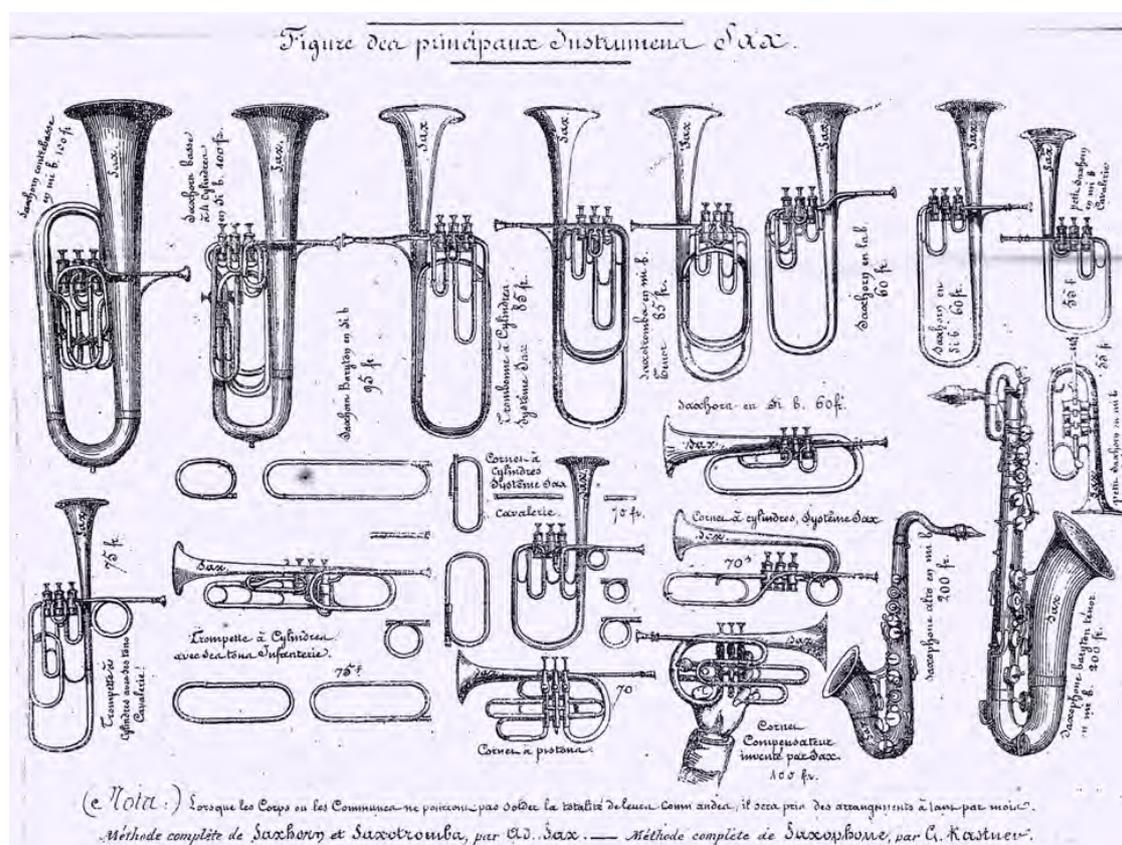
³⁷⁴ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 385-386 y 481-482.

³⁷⁵ Vid. *Ibid.*, 509-510.

³⁷⁶ Para ser exactos, permitiría emplearlo en *L’Africaine* (1865), pero como sustituto del clarinete bajo. Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

³⁷⁷ Dos números posteriores de un rotativo –vid. *Le Ménestrel*, 13 de octubre de 1850, 3-4 e id., 3 de agosto de 1851, 4- recordarían la calidad de la reconversión prototípica de esa falange.

FIGURA 246: Representación gráfica más temprana de los instrumentos de Adolphe Sax en venta, con los saxofones –un alto y un barítono- en la parte inferior derecha.



FUENTE: Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10. [París], s.d. [1848], 4.

Asimismo, es interesante señalar que era la primera vez que se recogía en un folleto publicitario de Adolphe Sax el dibujo de sus principales instrumentos, entre los que estaban representados un par de saxofones –vid. Figura 246-. De igual modo, nos parece muy sustancioso apuntar que también se hacía referencia a un método para saxofón, el de Georges Kastner, lo cual se nos antoja fundamental en ese momento inicial para que el utensilio de música ‘recién nacido’ tuviera un manual de aprendizaje básico. Aunque la vía pedagógica ya existía en el *Gymnase*³⁷⁸, era seguramente muy exigua, solo se encontraba en manos militares y era ajena a casi cualquier amateur.

Por último, debe señalarse una estrategia comercial que no había aparecido hasta entonces, esta era, la de ofrecer aquellas herramientas en bloques prefijados o ‘paquetes’. El empresario belga dibujó una suerte de tabla en la que guiaba a los consumidores a

³⁷⁸ Cokken, fagotista de la Ópera, es el autor de un manual cuya portada reza “COKKEN, (de l’Académie Royal de Musique et Professeur au Gymnase Musical Militaire): *Méthode complète de saxophone applicable à tous les Saxophones des différents tons, adoptée au Gymnase Music Militaire*. Paris, [chez J. MEISSONNIER et FILS, rue Dauphine, 22], [1846]. Prix 15fr” (disponible a través de Internet en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3103048/f7.item>> (con acceso el 24 de febrero de 2020). Además de este y el de Kastner –los más tempranos- existía uno más barato (9fr) en las librerías en cuya tapa leemos “HARTMANN, (ainé): *Méthode Élémentaire de saxophone contenant le doigté, Tablature, position de corps, Gammes, Exercices, Leçons, Airs et Duos*. Paris, [SCHONENBERGER, Éditeur des Méthodes pour Instruments de Sax, Boulevard Poissonnerie, n° 28. S. 1297], [1846]”. En relación al aspecto didáctico más temprano del instrumento no está demás volver a citar el trabajo monográfico dirigido por un autor francés –vid. TERRIEN, P. (dir.): *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France (1846-1942)*. Sampzon, 2014, 93-103- que intenta dibujar una historia del instrumento a partir de los breviarios franceses.

comprar en grupo sus productos, entendemos, de una forma que él consideraba idónea y se mantuviera el equilibrio de las voces (vid. Tabla 25). Obviamente, la idea era buena, pero el tema económico vuelve a aflorar en nuestros pensamientos, pues si ya de por sí eran herramientas caras, la inversión múltiple –sobre la que no se hacía ninguna rebaja– resultaría más bien inasequible no solo para los consejos de administración de los regimientos, sino para otros clientes potenciales, tales como cuadrillas de obreros y entusiastas. De todas maneras, es evidente que el dinantés las configuró siguiendo el criterio que a él le interesaba –es decir, vender saxhorns de su propia tienda–, porque aunque vemos bien definidas las voces a través de los componentes –sopranos (saxhorn y corneta), altos (saxhorn y trompeta), tenores (saxotromba o saxhorn y trombón), barítono (saxhorn), bajo (saxhorn) y contrabajo (saxhorn); estas se podían hacer con los metales ‘genéricos’ habituales. En cualquier caso, tenemos claro que el objetivo era hacer negocio, por lo que tampoco desdeñaba cerrarse ninguna posibilidad, ofreciendo ambivalente cilindros o pistones, un ejemplar análogo en dos afinaciones, o al revés –dos supuestos modelos diferentes en idéntica tonalidad, como la saxotromba o saxhorn en Mi \flat tenor- o, incluso, el mismo instrumento que requiere técnicas ejecutorias diferentes –varas o válvulas– como el trombón.

TABLA 25: Composición y precio de las fanfarrias sugeridas por Adolphe Sax.

Instrumento	Precio	Número de componentes							
Pequeño saxhorn soprano en Mi \flat	55fr	1	1	1	1	1	1	2	2
Corneta de cilindros o pistones	70fr	1	1	2	2	2	2	2	4
Saxhorn en Si \flat (o La \flat)	60fr	1	2	2	2	2	2	4	4
Trompeta de cilindros	75fr					2	2	2	2
Saxotromba o saxhorn en Mi \flat tenor	85fr	1	2	2	2	2	4	4	4
Trombón de varas o cilindros	50-85fr							2	4
Saxhorn barítono	95fr	1	1	1	2	2	2	2	2
Saxhorn bajo en Si \flat a 4 cilindros	100fr	1	1	2	2	2	2	2	4
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	100fr				1	1	1	2	2
Total instr.		6	8	10	12	14	46	22	28
Precio grupal		465fr	610fr	780fr	975fr	1.125fr	1.295fr	1.740fr	2.250fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10. [París], s.d. [1848], 1.*

Antes de pasar al siguiente panfleto, merece la pena dedicar un párrafo a apuntar la primera vez que aparecen los precios en un periódico (vid. Figura 247), precisamente coincidente en el punto temporal en el que estamos. Adolphe Sax decía que, tras la numerosas consultas que había recibido en lo referente a la bajada de precios anunciada hasta el 1 de noviembre [de 1848]³⁷⁹, este dilataría aun más (*ultérieurement*) esa rebaja

³⁷⁹ En realidad, la publicidad a la que nos referimos (*Grande Diminution Provisoire de Prix*) hacía referencia al 31 de agosto de 1848, por lo que entendemos que hubo otro libelo que no ha sobrevivido y

en ciertos ejemplares. El saxofón –que seguiría costando 200fr- era uno de ellos, al igual que los saxhorns y saxotrombas. Huelga decir que esos dos últimos instrumentos no tenían en ese momento ninguna formación militar en la que anidar. Aunque, para ser exactos, sí que podían instalarse, pero compitiendo con el resto de los productos que ahora se llamaban clarines (*clairons*) o bajos (*basses*) cromáticos. Es decir, aunque el empresario belga los seguía llamando con su apellido, la normativa militar republicana los había ‘rebautizado’ con la supuesta acepción genérica “que jamás debían haber perdido”³⁸⁰. Esto explicaría que aquella “disminución provisional de precios” se extendiera en el tiempo, porque para poder vender su género –y que su negocio sobreviviera, máxime habiéndolo enfocado tanto al sector del latón- era imprescindible reajustar aquellos valores.

FIGURA 247: Primera publicidad periodística de los productos del inventor valón que incluye precios de varios instrumentos.

BEAUX-ARTS.	
<i>Tableaux, Gravures, Musique, Objets d'art.</i>	
INSTRUMENTS. — M. A. SAX recevant chaque jour un très grand nombre de lettres pour s'informer si la baisse de prix annoncée jusqu'au 1 ^{er} novembre sera maintenue ultérieurement, croit devoir prévenir ses clients que cette baisse est maintenue pour les instruments suivans :	
Peut Saxhorn en mi B soprano.....	55 fr.
Cornet à cylindres et à pistons	70
Saxhorn en si B et en la B	60
Trompette à cylindres	75
Saxotromba ou Saxhorn en mi B tenor..	85
Trombone à cylindr. 85 f. ou à coulisses.	50
Saxhorn baryton.....	95
Saxhorn basse à 4 cylindres en si B....	100
Saxhorn contre-basse en mi B.....	100
Trompette d'harmonie	50
Trompette d'ordonnance.....	18
Saxophone.....	200
On trouve à la fabrique un prix courant donnant les prix des autres instruments, le dessin de tous les instruments, leur étendue, leur diapason et tous les autres détails nécessaires.	

FUENTE: *La Presse*, 3 de diciembre de 1848, [4].

La cuarta propaganda que imprimió el inventor de Dinant solamente constaba de dos carillas en las que trataba de exteriorizar su valía³⁸¹, pregonando su primer premio en la Exposición nacional gala de 1849 y reciente galardón de Caballero de la Ld'H. El propio Adolphe Sax hacía la presentación de sus nuevos laureles y recalca ser el único hasta la fecha que había conjugado estas dos distinciones que “no solo le colocaban en primer lugar (*rang*) entre sus concurrentes, sino que le permitían desmarcarse singularmente (*hors de ligne*) [de ellos]”. Además y por si no quedaba claro su despejo, adjuntaba una carta fechada el 2 de febrero de 1850 del barón Charles Dupin, presidente del jurado central de la feria de 1849, en la que este respetado estudioso se reconocía testigo de aquellas “remarcables e interesantísimas” proposiciones instrumentales del talentoso inventor belga. Curiosamente, este último personaje, que aparentaba ser un incondicional del trabajo del de Dinant durante esos años³⁸², parece darle la espalda en la

_____ aumentó en un mes más el tiempo de la reducción, o más bien, el redactor no precisó con exactitud aquella finalización.

³⁸⁰ Vid. *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de junio de 1848, 5 o *Journal militaire officiel*, [primer semestre de] 1848, 291.

³⁸¹ Vid. *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [París], s.d. [1850/51], 1-2.

³⁸² El 7 de mayo de 1853 encontramos a la banda de Adolphe Sax amenizando un concierto en el Jardín d'hiver ante “un público de élite”, entre los que estaban M. el barón Charles Dupin, M. el barón Taylor, el

Exposición de 1855 y pasarse al lado de sus adversarios. Este matemático intervino en la organización de la cita internacional y su obra al respecto dedicaba cuatro páginas a Gautrot y Besson, mientras que solo se limita a mencionar a Adolphe Sax, aun habiendo obtenido el primer premio³⁸³.

Merece la pena detenerse en esta última cuestión y profundizar en el uso de los honores políticos en las actividades mercantiles o haciendo de sostén en las causas judiciales. En este último caso y retomando aquella carta de Dupin, sabemos que no solo se utilizó para el panfleto publicitario, sino también que se remitió al presidente de la Corte de apelación (tercera sala) donde se estaba determinando la legitimidad del *instrumentarium* del obrador belga³⁸⁴. Esta maniobra tenía como objetivo no solo el de añadir una declaración más al sumario, sino el de presionar al jurado tomando la opinión que un considerado aristócrata e intelectual había producido en un contexto dudosamente extrapolable.

No obstante, donde mejor comprobaríamos todas estas interferencias y recíprocos apoyos entre la cúpula dirigente y la iniciativa artística y económica, sería recurriendo al contacto con los compositores. Nuestro primer ejemplo –por lo vinculado con este tema– sería el de Daniel-Françoise-Esprit Auber que compartía una buena sintonía con el Emperador. Aquel que alcanzó el reconocimiento nacional con *La Muette de Portici*, ópera en cinco actos estrenada en la *salle* Le Peletier de París el 29 de febrero de 1828, fue nombrado director del Conservatorio de París en 1842, sucediendo a Cherubini, quien anteriormente había sido su mentor y protector. El nuevo cargo al frente del Centro de enseñanza oficial más influyente del mundo ocuparía ese despacho durante el resto de la Monarquía de Julio, la República y, significativamente para nosotros, a lo largo del Segundo Imperio. Luis-Napoleón y sus consejeros, conscientes de la fuerza de un puesto como ese, lo atrajeron rápidamente a su causa –o Auber se prestó dócilmente a ello– y ya en 1853 le encontramos como *Directeur de la musique de la Chapelle et de la Chambre* del Emperador³⁸⁵. No sabemos si dentro de sus funciones o fuera ya de sus compromisos, el compositor se esforzaba por mantener una buena correspondencia de amistad con sus majestades, obsequiándoles, por ejemplo, con la creación música para acontecimientos íntimos como el bautizo del príncipe imperial³⁸⁶. A los pocos meses, el máximo mandatario de Francia le devolvía el gesto invitándole a él y también a Meyerbeer y Verdi a su fastuoso palacio de Compiègne³⁸⁷, apenas a 85km del centro de París.

Paralelamente, Auber fue sin duda un aliado de Adolphe Sax y de su círculo de influencia que, en cierta medida, se esforzaba para ayudarlo. Un ejemplo bastante evidente fue que bajo su proposición y con el beneplácito del ministro de Estado, introdujo a Georges Kastner, uno de los más firmes valedores del inventor belga, como “miembro del comité de los estudios musicales del Conservatorio Imperial de Música y

prefecto de la Seine, M. Jobard de Bruselas y “un gran número de generales, coroneles y oficiales”. Vid. *RGMP*, 12 de junio de 1853, 210-211.

³⁸³ Vid. ROBIN, Ch-J-N.: *Histoire illustrée de l'exposition*, op. cit., 128-131.

³⁸⁴ Aquella misiva siguió utilizándose en el futuro y reaparecería en un reclamo posterior (1864) que apadrinaba uno de los aliados de Adolphe Sax. Vid. ELWART, A.: *Histoire des concerts populaires de musique classique contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu'à ce jour*. Paris, 1864, XXXII-XXXIII.

³⁸⁵ Vid. *Almanach Impérial pour 1853*. Paris, 1853, 47.

³⁸⁶ Vid. *RGMP*, 22 de junio de 1856, 202.

³⁸⁷ Vid. *Id.*, 26 de octubre de 1856, 346.

Declamación”³⁸⁸. Seguramente, este último hizo fuerza para que a los pocos meses otra vez el Ministerio y bajo la petición del propio Auber, se creara una clase de saxofón y otra de saxhorn para alumnos militares en el Centro que, además, tendrían al inventor de estos artilugios impartiendo docencia en la primera especialidad³⁸⁹. La contrapartida –por llamarla de alguna manera- a estas y otras concesiones fue que los acólitos del Emperador y gente de mucho peso presidirían y tutelarían el Conservatorio y sus actos más solemnes. Por ejemplo y en esa época, encontramos al conde Walewsky³⁹⁰, ministro de Estado, presidiendo la distribución de los premios. En su discurso previo ante la comunidad educativa, anunciaba con gran pompa que Napoleón III iba a elevar a Auber al grado de Gran Oficial de la Ld’H –el segundo en importancia de los cinco que había-, lo que el público recibió “con vivas aclamaciones y numerosas salvas y aplausos”³⁹¹.

Con el paso de los años y en tan singulares circunstancias, la presencia de altos cargos y militares se hizo aun más frecuente y copiosa en el seno del Centro de enseñanza artística civil. En el acto de 1864 concretamente, la distribución solemne de los galardones del Conservatorio tuvo lugar el martes 2 de agosto bajo la presidencia de S. Exc. M. el mariscal Vaillant³⁹², ministro de las Bellas Artes y de la Casa del

³⁸⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 1 de febrero de 1857, 3.

³⁸⁹ Vid. Id., 14 de junio de 1857, 3.

A modo de curiosidad –y referencia-, el sueldo anual del empresario valón como docente estaba entre los 1.000fr (1863) y 1.500fr (1864), sobre un presupuesto total de 20.000fr que el Ministerio de la Guerra concedía para estos estudios tan peculiares. La remuneración más alta del profesorado dedicado a alumnado militar era la de Bazin (harmonía) que cobraba 2.000fr, mientras que Arban (saxhorn) y Dieppo (trombón) conseguían lo mismo que Adolphe Sax. En cambio, Alkan y Durand que impartían solfeo estaban entre los 600fr y 800fr. Ahora bien, el conserje o vigilante (*surveillant*) solo era compensado con 240-300fr. Vid. [*Archives du*] “S.H.A.T. [Service Historique de l’Armée de Terre à Paris-Vincennes, aunque en la actualidad –2020- recibe el nombre de Service Historique de la Défense (SHD)], 1 M, 2016, pièce 245/293”, cit. en RORIVE, J-P: *Adolphe Sax (1814-1894) Inventeur de génie*. París, 2004, 209.

Los haberes del claustro civil (1860) eran un poco más elevados (vid. PIERRE, C.: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*. París, 1900, 426), a saber, Auber, director, 8.000fr; Berlioz, bibliotecario, 1.500fr; los de composición –Halévy, Carafa, Leborne y Thomas- 2.500fr; los de viento: Dorus (fl) 1.200fr, Verroust (ob) 1.200fr, Klosé (cl) 1.500fr, Cokken (fgt) 1300fr, Gallay (tpa) 1.600fr, Meifred (tpa de pistones) 1.600fr, Dauverné (tpt) 1.600fr y Dieppo (trb) 1.600fr. A modo de ampliación, el US-NY-Met custodia cuatro litografías de aquellos alumnos (vid., por ejemplo, Figura 248).

³⁹⁰ Alexandre-Florian-Joseph Colonna Walewski, conde Colonna Walewski (1810-1868) como se le conoció, fue un hijo que Napoleón I tuvo con la Condesa Marie de Walewska. Protegido del Emperador – aun después de que este desapareciera-, ascendió entre los espacios militares, políticos y diplomáticos, haciendo que su cuestionado estatus aristocrático se consolidara. No sin sobresaltos ni un cierto coqueteo con las ideas liberales, su primo Luis-Napoleón le incluyó en su estructura de gobierno, primero como representante en el exterior y después con puestos de mayor calado como el de Senador (1855), ministro de Asuntos Extranjeros (1855-1860), presidente del Congreso (1856), miembro del Consejo privado del Emperador (1860), ministro de Estado (1860-1863) y presidente de la Asamblea (1865). Hoy día la descendencia de este curioso personaje sigue ofreciendo determinada información de su linaje. Vid. <<http://www.walewski.org/accueil.htm>> (con acceso el 27 de septiembre de 2018).

³⁹¹ Vid. *RGMP*, 11 de agosto de 1861, 249-250.

³⁹² Ya lo hemos introducido, pero quizá no esté demás recordar que Jean-Baptiste-Philbert Vaillant (1790-1872) fue uno de los hombres de confianza de Napoleón III que anteriormente había batallado con su tío, quien también debió tenerle aprecio. En su sufrida, pero exitosa escalada entre los mandos militares, se cuentan títulos y cargos políticos de nivel como mariscal de Francia, Senador y ministro de varias carteras (Guerra, de la Casa del Emperador y de las Bellas Artes), o el de conde romano con efectos hereditarios que el Papa Pío IX le impuso en reconocimiento de la ayuda que le prestó en 1849. Vid., entre otras, VALYNSEELE, J.: *Les maréchaux de Napoléon III: leur famille et leur descendance*. París, 1980, 179 y sig.; GRANGER, C.: *L’empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*. Chartes, 2005, 54-57; y <<http://www.napoleontriois.fr/dotclear/index.php?post/2006/03/26/47-le-marechal-vaillant>> (con acceso el 28 de septiembre de 2014).

Emperador³⁹³. En aquella reunión de alto copete acompañaron al alto funcionario y hombre fuerte del dirigente francés todo un elenco de personalidades, a saber, M. el conde Baciocchi, primer chambelán del Emperador, subintendente general de los teatros; M. Alphonse Gautier, consejero de Estado, secretario general del Ministerio; M. Camile Doucet, director de la Administración de los teatros; lugarteniente-coronel Monrival, ayuda de campo del mariscal; M. Delacharme, jefe del gabinete de Su Excelencia; M. el general Mellinet, comandante de la Guardia nacional del Sena, MM. Ambroise Thomas y Louis Clapisson, miembros del *Institut*; Édouard Monnais, comisario imperial; M. Lassabathie, administrador del Conservatorio; y MM. Émile Perrin, Édouard Thierry, De Leuven y La Rounat, directores de los teatros imperiales. Es evidente que el Conservatorio –y su director– eran permeables a aquel conjunto de vectores profesionales entre los que se encontraba la supervisión y tutelaje del propio Napoleón III. No obstante y por si no quedaba claro, el ministro que presidía la escena, “interrumpido por numerosos y frecuentes bravos” reconocía que se estaba llevando a cabo “una gran e importante reforma, debida a la voluntad liberal y a la generosa iniciativa del Emperador” que, en ese momento no se encontraba en París, pero “cuya paternal atención (*sollicitude*) no estaba jamás ausente”³⁹⁴. Sin embargo y acabando con Auber, resulta curioso que pese a aquellas buenas intenciones y ayuda ‘política’, este compositor no produjera ni una sola nota de música para el saxofón.

FIGURA 248: Grabado de Barthez, “lauréat du Gymnase musical militaire, Élève de M^r. Dieppo, Professeur au Conservatoire”, alumno de trombón³⁹⁵.



FUENTE: Litografía de Alexandre Désiré Collette, propiedad del US-NY-Met.

³⁹³ Vid. *Le Ménestrel*, 24 de julio de 1864, 272.

³⁹⁴ Vid. *Id.*, 7 de agosto de 1864, 285.

³⁹⁵ Por cierto, los organólogos del US-NY-Met se equivocan identificando al instrumento como “Tenor Saxhorn” –vid. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506046>> (con acceso el 15 de mayo de 2020-, cuando en realidad es un trombón con la campana hacia arriba. (Además, el docente de esa clase era Dieppo, trombonista, detalle que también han pasado por alto). Este ‘típico’ error se ha producido por la ‘falsa’ forma de la mayoría de saxhorns –y el efecto de ‘eclipse’ que genera el empresario dinantés con los metales-, aspecto en el que ya nos hemos sumergido en el anterior apartado y al que nos volveremos a enfrentar precisamente un poco más adelante cuando retomemos al trombón como canalizador.

Otro ejemplo bastante evidente de aquellas amistades perfectamente calculadas fue el caso que atañe a Gioachino Rossini. Aunque el autor de *Il Barbiere di Siviglia* o *Guillaume Tell* estaba prácticamente retirado, aun gozaba de una enorme influencia mediática que no estaba de más aprovechar y afianzar constantemente. Napoleón III envió la banda de música de los *Guides* –a los que hemos hecho referencia en numerosas ocasiones- para que agasajaran con su música al compositor en su villa de Passy, acción que el maestro agradeció fervientemente³⁹⁶. A los pocos años, la prensa apuntaba que la Casa del Emperador, a través de su ministro M. el mariscal Vaillant³⁹⁷, elevaban al compositor al grado de Gran Oficial de la Ld'H³⁹⁸ –como recordaremos, el segundo en importancia de los cinco de que constaba la orden-. La misma fuente comentaba también que Berlioz ascendía a Oficial –el cuarto en envergadura- y que en realidad era otro acercamiento al excéntrico, aunque magnético creador de *La Côte-Saint-André*. Sin duda, la relación del autor de *Les Troyens* con sus majestades era excelente e, incluso, bastante rentable. Ya hemos comentado el curioso ejemplo que tuvo como excusa la Exposición de 1855³⁹⁹, donde el instrumentista compuso un *Te Deum* en el que convocó a 900 músicos en tres coros, orquesta⁴⁰⁰ y órgano en la iglesia de Saint-Eustache para la víspera de la apertura de la Feria internacional⁴⁰¹. La rentabilidad comercial de esa partitura era sin duda complicada, así que el propio Ministerio de Estado compró 10 ejemplares de aquellos pentagramas y, por si no fueran suficientes, SS.MM. los reyes de Prusia, de Sajonia y de Hanover también se hicieron con algunos más⁴⁰². Además de la inauguración, el creador de la ya lejana *Symphonie Fantastique* fue contratado⁴⁰³ también para la ceremonia de clausura en el Palacio de la Industria. El programa contaría con creaciones de Haendel, Beethoven, Mozart y Gluck, entre otros, y una obra –que además se tocaría en último lugar- del propio Berlioz. En concreto, esta pieza fue *L'Impériale* para doble coro y orquesta cuyo libreto y música no eran sino la contrapartida de aquellos contratos y demás réditos económicos que el compositor iba atesorando. A cambio, el auditorio internacional, con Napoleón III presidiendo, escuchaba explícitos (y repetitivos) versos como los de “Dieu, qui protèges la France, Veille sur son Empereur!” o, directamente, “Grand Dieu, veille sur l'Empereur! Vive l'Empereur! Vive l'Empereur!”⁴⁰⁴.

Para cerrar este asunto, podrían citarse dos ilustrativos ejemplos más de cómo la cúpula ejecutiva no se mantenía independiente al resto de sectores sociales. El primero se trata del constructor de pianos de origen austriaco Henri Herz –y que suministraba

³⁹⁶ Vid. Id., 23 de septiembre de 1860, 343.

³⁹⁷ A modo de curiosidad, este alto cargo tenía alquilado el palco número 12 de la Ópera durante toda la semana (lunes, miércoles y viernes). Vid. PALIANTI, L.: *Petites Archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans, du 1er janvier 1855 au 31 décembre 1864, et des six premiers mois de 1865*. París, 1865, 10.

³⁹⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 21 de agosto de 1864, 303.

³⁹⁹ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 262.

⁴⁰⁰ Tampoco entre esas 900 personas tuvo cabida la convocatoria del saxofón, aunque sí –según la prensa (vid. *RGMP*, 22 de junio de 1856, 200)- la de otros instrumentos de viento y saxhorns.

⁴⁰¹ Vid. *La France musicale*, 15 de abril de 1855, 119; id., 22 de abril, 123 e id. 6 de mayo de 1855, 140.

⁴⁰² Vid. *RGMP*, 8 de febrero de 1857, 4.

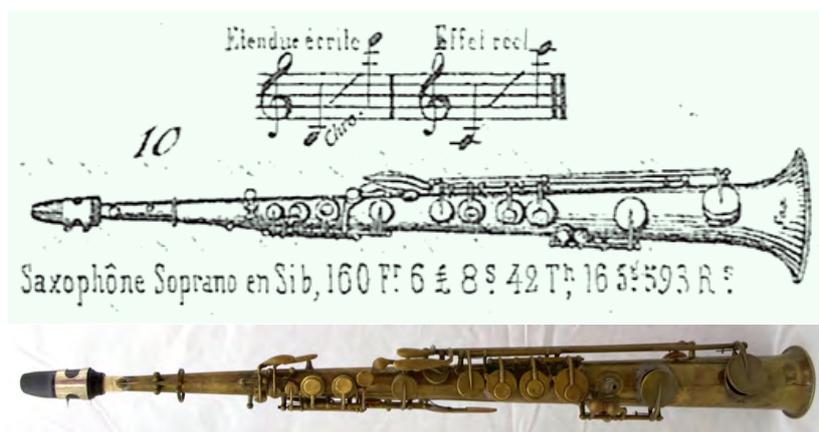
⁴⁰³ El nº 43 de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* de 1855 apuntaba que S.A.R. el príncipe Napoleón acababa de encargar a Berlioz el concierto de clausura, del que le pedía “fuera de proporciones grandiosas”. Vid. Id., 28 de octubre de 1855, 339.

⁴⁰⁴ Vid. Id., 11 de noviembre de 1855, 355. Además de todo el dinero invertido en el compositor, el Emperador –de manos del ministro de Estado- siguió premiándole al año siguiente por esa cantata con “una medalla de oro en la que se leía la inscripción *Otorgada por el Emperador Napoleón a M. Hector Berlioz*”. Vid. Id., 14 de septiembre de 1856, 298.

teclados a la Emperatriz⁴⁰⁵- quien, bajo decreto imperial, se convertía en ciudadano francés⁴⁰⁶. Sin embargo y si quisiéramos un ejemplo aun más cercano de cómo el poder económico se sirve del político y a la inversa, podríamos volver a citar al propio Adolphe Sax y al Emperador que lo iba a nombrar fabricante de su Casa Militar (1854), noticia que la prensa recogía sin escrúpulos y no ocultando el objetivo defensivo⁴⁰⁷.

Retomando el eje de nuestro discurso principal y volviendo a los panfletos publicitarios, hay que volver a señalar la explicitud en la exteriorización de aquellos galardones (Ld'H) y premios en las exposiciones. Por un lado, representaron una bocanada de oxígeno en el plano curricular para el descubridor del saxofón; y, por otro, denotaban más la importancia que el belga daba a las críticas y demás opiniones. No obstante, su situación económica seguía siendo grave, a la par que sus documentos de propiedad –las patentes del saxhorn y de la saxotromba, claves en su estrategia- no eran tenidos en cuenta. A todo ello habría que sumar que su calvario por los tribunales no había hecho nada más que comenzar y se encontraba en jaque durante ese año de 1850⁴⁰⁸. Por eso, no es de extrañar que aquella reducción de los precios que iba a ser transitoria y solo durante un trimestre de 1848, seguía estando presente dos años después, incluida la del saxofón que seguía valiendo 200fr.

FIGURA 249: Saxofón soprano en venta *chez* Adolphe Sax, valorado en 160fr y expresado también en moneda extranjera –arriba- y ejemplar original –abajo-.



FUENTE: Adolphe Sax & C^{ie}. *Manufacture d'Instruments en cuivre et en bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [París], s.d. [1850/51], 2 e instrumento original propiedad del autor.

⁴⁰⁵ La prensa anunciaba que H. Herz acaba de recibir el título de “fournisseur de S.M. la Emperatriz”. Vid. *Le Ménestrel*, 22 de mayo de 1864, 199.

⁴⁰⁶ El n° 50 de 1865 de *Le Ménestrel*, citando a *Le Nord*, aseguraba la noticia y la justificaba arguyendo que “desde hacía ya mucho tiempo [el versátil instrumentista era] en realidad nuestro compatriota, como profesor del Conservatorio, Oficial de la Ld'H y uno de nuestros más célebres fabricantes de pianos”. Vid. Id., 12 de diciembre de 1865, 399.

⁴⁰⁷ “S.M. el Emperador, queriendo dar una M. Adolphe Sax una marca particular de su benevolencia (*bienveillance*) y de su protección (*protection*), acaba de nombrarle fabricante de instrumentos de su Casa Militar”. Vid. Id., 30 de abril de 1854, 4.

⁴⁰⁸ Como recordaremos, Adolphe Sax había apelado la decisión del 19 de agosto de 1848 en la que se ‘mutiló’ a los saxhorns y se dejaban totalmente inactivas a las saxotrombas. Dieciocho meses después –concretamente el 16 de febrero de 1850-, la Corte de apelación de París, tercera cámara, ratificaba el fallo del Tribunal civil y se reafirmaba en que los instrumentos del valón no tenían legitimidad. Esta sentencia podía significar el preludio de la derrota definitiva y judicial para el dinantés que, incluso remontando, no tenía asegurado que le devolvieran parte del tiempo de validez de sus patentes. Sin embargo, el inventor de Bélgica elevó un recurso de casación, el último asidero legal al que se podía acoger. Esta protesta debía filtrarse previamente en la *Chambre des requêtes* para demostrar que su causa estaba bien fundamentada, y, en tal caso, debatirse *a posteriori* en la sala civil de ese foro supremo que decidiría en última instancia.

Además, el ejemplar soprano –del que se aportaba un diseño por primera vez en este tipo de publicidad, vid. Figura 249- costaba 40fr menos y su valor –como el del resto de los instrumentos- no solo venía expresado en francos, sino también –e igualmente de forma novedosa- en moneda inglesa, alemana y española (reales de vellón). Estas equivalencias pueden demostrar que la Sax et C^{ie} pretendía hacer llegar sus utensilios artísticos a los países vecinos. Sin embargo, esa pretendida ‘expansión’ iba a ser mucho más difícil de lo que se podía imaginar –por la competencia extranjera y también nacional, entre otros motivos (no había demanda)-. Además, antes, el de Dinant debía solventar sus problemas jurídicos en Francia para que sus productos tuvieran un cierto apoyo ‘nuclear’ del que partir.

El quinto y último boletín publicitario de esa época era esencialmente como el anterior, divulgando en la cabecera los últimos premios y reconocimientos de nivel nacional (vid. Figura 250)⁴⁰⁹. Sin embargo, el folleto volvía a tener cuatro páginas en las que reaparecía la carga contra los instrumentos de pacotilla y la piratería. Una vez más y en un tono de redacción más severo, se percibe ese estrangulamiento económico, sumarial y credencial que seguía cerniéndose sobre la empresa del valón. Adolphe Sax trataba de refugiarse en sus viejas glorias, rememorando por ejemplo su aplastante victoria en el Campo de Marte cinco años atrás. Igualmente, denunciaba que sus propiedades (las patentes) estaban siendo asaltadas (*atteinte à sa propriété*) y sus enemigos estaban vertiendo ríos de calumnias sobre él. Para combatir esas agresiones, volvía a airear aquellas cartas y testimonios de personalidades competentes que avalaban sus trabajos y productos (Charles Dupin, Adolphe Adam, Berlioz, Carafa, Halevy, Kastner, Rossini, Rossini, Liverani, Spontini, Meyerbeer, Marschez, Niedermeyer, Schollmeyer, Ambroise Thomas y Fink).

FIGURA 250: Presentación publicitaria y credenciales de la Manufactura de instrumentos de Adolphe Sax.



FUENTE: Adolphe Sax & C^{ie}. *Manufacture d'Instrumens en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [Paris], s.d. [1850/51], 1.

El contenido de esas declaraciones coincide con el del tercer prospecto publicitario (1848) que ya hemos analizado, salvo unas declaraciones al *Chancelier* de la embajada belga provenientes del puño del autor *Les Huguenots*, fechada el 6 de junio de 1849. Por su contenido, destinatario y fecha, podemos especular que Meyerbeer estaba intentando influir en aquel diplomático para que se sumara a la reestructuración de las

⁴⁰⁹ Vid. *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instrumens en cuivre et en bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [Paris], s.d. [1850/51], 1-4.

bandas que parecía haberse iniciado en el vecino de Francia. Todavía está fresca en nuestra mente aquella carta que François-Joseph Fétis –director del Conservatorio de Bruselas- había publicado en la prensa gala aireando su nombramiento como presidente de una comisión para vestir de nuevo instrumental a las formaciones militares castrenses y que presumiblemente iban a adoptar las ideas de su paisano Adolphe Sax. Sin embargo y aunque este último ya les había adelantado una muestra (*en a envoyé une cargaison*), Fétis se quejaba de la detención y administración ineficiente del proceso (*mais il y a dans toutes les administrations des difficultés contre ce qui est nouveau, des lenteurs insurmontables*)⁴¹⁰. Evidentemente, Bélgica podría actuar como vía de escape comercial del empresario valón, pues en el Hexágono y con la República sus patentes e instrumentos estaban –como ya sabemos- arrinconados.

Por lo demás y referente a lo organológico, las líneas de Meyerbeer, esta vez sí, explicitaban los nombres de “saxhorns, saxo-trombas”, a los cuales colmaba de lisonjas y propiedades, a saber, resplandecientes (*éclatantes*), repartidos en familias, bien afinados, con timbres bonitos (*beau timbre*) y sonidos plenos y potentes. De otro lado, el saxofón –que decía contar con 6 miembros en la camada- lo volvía a encasillar en los regimientos (*sera d’un précieux secours à la musique militaire*), mientras que su entrada en la música de sinfonía la veía más complicada (*et pourra même devenir à l’Orchestre*).

Obviamente, en aquella situación tan delicada, el de Wallonia siguió sin subir los precios⁴¹¹ –y manteniendo los dos años de garantía-, asegurando que podía rivalizar con los de la competencia. Sin embargo y en una nota a pie de página, el dinantés advertía que además (*en dehors*) de las tarifas que figuraban en este catálogo, existían otros dos tipos (*sortes*) de precios. El primero, “excesivamente bajo” que pertenecía a “los instrumentos ordinarios, antiguo modelo”; y el segundo, más alto, para ejemplares “fabricados con un cuidado particular, tal que confeccionados por M. Sax, para los primeros artistas o para bandas de élite (*musiques d’élite*), como por ejemplo los Horse-Guards de Londres”. Estos últimos eran sometidos a un procedimiento especial (*argentés ou dorés pour le procédé Ruolz*) y ofrecían un aspecto más espléndido [sic], a la par que se conseguía eliminar el mal olor del latón. Por tanto y a partir de esos apuntes, no solo inferimos que el creador belga parecía tener hasta tres modelos de algunos instrumentos, sino que ya había conseguido introducirlos en Inglaterra, seguramente a instancias de los Distin⁴¹².

Asimismo y antes de que acabara esa línea de texto, el valón decía que los clientes encontrarían piezas musicales “para las diferentes organizaciones”. En realidad, este aviso ya lo había expresado en la primera página donde lo extendía “ainsi que tout ce qui s’y rapporte”–es decir, a cualquier formación-, no solo a aquella suerte de tabla con las 8 fanfarrias modelo de 6, 8, 10, 12, 14, 16, 22 y 28 componentes que también aparecían ahí. Esta estrategia comercial era muy importante porque sin música escrita era muy complicado que esos advenedizos encontraran seguidores y se popularizaran. De todas maneras, el belga no promovió su editorial hasta el final del decenio de 1850 como posteriormente ampliaremos, por lo que pensamos que aquellos pentagramas fueron comercializados manuscritamente y por encargo, lo cual resultaría muy caro. Sin

⁴¹⁰ Vid. *RGMP*, 29 de octubre de 1848, 334.

⁴¹¹ En el folleto leemos que la reducción respecto a su antigua tarifa era mayor (*les prix de son ancien Tarif subiraient une réduction momentanée de plus de 40%*), pero, en realidad, coinciden con los del libelo publicitario anterior.

⁴¹² Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 216-221.

embargo, lo más expresivo de aquella carilla desde el punto de vista organológico es que aparece, por primera vez diseñado, un saxofón bajo en forma convencional y afinado en Do (vid. Figura 251). En la patente de 1846 están representados en la zona central un barítono y otro más grave, pero este con forma de oficleide⁴¹³.

FIGURA 251: Primera representación gráfica de un saxofón bajo en Do –izquierda- y (único) ejemplar ‘superviviente’ –derecha-.



FUENTE: Adolphe Sax & C^{ie}. *Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [París], s.d. [1850/51], 1 y ejemplar original procedente de la colección Bruno Kampmann.

Igualmente significativo y en la zona baja de la segunda hoja, Adolphe Sax invitaba a “les amateurs et les artistes” a confiarle pedidos, ya provinieran de la capital o de fuera de París. Así, el empresario belga intentaba ampliar la salida de su producción al mercado civil y curiosamente, también al místico. En una llamada con la palabra “Église”, el inventor de Dinant animaba a “MM. les Ecclésiastiques” a que probaran el acompañamiento del canto litúrgico con sus nuevos saxhorns barítono o bajo en detrimento de serpentones y oficleides⁴¹⁴. Análogamente, también pensaba que un saxofón grave –como el bajo en Do, que costaba 50fr más caro que sus hermanos menos profundos-, podía hacer la misma función. En esta declaración, entrevemos que, pese a seguir siendo su principal caballo de batalla, Adolphe Sax temía perder para siempre su exclusiva con la música castrense.

⁴¹³ Apéndice documental III-A: Patente de invención [n° 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*systeme d'instruments à vent, dits Saxophones*)” –Figura III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846-.

⁴¹⁴ El sector católico seguía teniendo mucha fuerza institucional (y económica) en el panorama de mitad del siglo XIX. Según los Galignani, el clero católico en Francia ocupaba 42.000 personas, de las que 15 eran arzobispos, 65 obispos, 176 vicarios generales, 661 canónigos, 3.301 coadjutores (*curates*) y 28.801 sacerdotes de *églises succursales*. A todos estos deberíamos sumar 8.500 seminaristas. El sueldo del arzobispo de París ascendía a 40.000fr anuales, mientras que el de los otros era de 15.000fr y los obispos amasaban 10.000fr. El presupuesto anual de este tipo de fe cristiana superaba los 36 millones de francos por temporada. Vid. *Galignani's*, op. cit., 1851, 127.

El de Wallonia abría tímidamente el empleo de sus productos a los aficionados, virtuosos –que seguramente y por falta de ‘tradición’ tampoco le tomaban en serio- y, curiosamente, a la música del templo. En cualquier caso, parte del negocio y tratándose de una fábrica de aerófonos estaba no solo en las bandas de música, sino también en los amateurs. Este último frente no iba a ser sencillo tampoco para el saxofón, ya que tendría que encontrar un hueco entre la flauta travesera y el clarinete –o desplazarles, tarea harto difícil-, los dos rivales directos y preferidos de la burguesía en el segmento del viento. No obstante, nuestro instrumento tenía a su favor el efecto ‘novedad’ que, aun sin haber sido explotado, podría hacer que su timbre emergiera momentáneamente entre los otros, actuación que, nos tememos, tampoco llegó a cristalizarse.

TABLA 26: Precios de saxofones (1845/47-1864).

	1845/47	ca. 1847	1848	1850	1850/51	1864
Saxofón (genérico)	300fr	300fr	200fr		200fr	
Saxofón Soprano				160fr	160fr	200fr
Saxofón Alto			200fr	200fr	200fr	225fr
Saxofón Tenor						225fr
Saxofón Barítono			200fr	200fr	200fr	250fr
Saxofón Bajo					250fr	

FUENTE: Elaboración propia a partir de los folletos publicitarios anteriormente exhibidos y *RGMP*, 27 de marzo de 1864, 104.

De todas maneras y recapitulando (vid. Tabla 26), los saxofones, al igual que el resto de los ingenios de Adolphe Sax, resultaban ser productos bastante caros para casi todos los bolsillos. El inventor belga, que recordemos había perdido su exclusiva con el ejército desde 1848, estaba compitiendo con otros fabricantes de instrumentos corrientes de La Couture o del propio París y sus alrededores que tenían su mercancía a mejor precio. Era muy difícil resistirse a un oficleide de Gautrot que podía costar hasta 70fr menos que uno de los de Sax. Este último tenía los trombones de varas a 50fr, mientras que su contrincante los vendía un 56% más baratos. Con los pistones, la diferencia aumentaba todavía más, ya que si la corneta del inventor del saxofón estaba en 115fr, la de su oponente se podía conseguir a partir de 25fr, elevándose hasta los 70fr el modelo más refinado⁴¹⁵. El grado de ahorro era muy significativo, ya que en ese momento con 2fr se podía dormir en un alojamiento de garantía, alquilar una calesa durante una hora, e incluso comer bastante bien en un restaurante medio. Por 8fr conseguiríamos la suscripción por temporada a uno de los periódicos de la capital y por 7fr más pagaríamos las costas de un funeral. Tener un saxofón también suponía un lujo, pues con esos 200fr satisfaceríamos la manutención anual de una persona mayor en *La Maison de Retraite* u *Hospice de la Rochefoucauld*, podríamos comprar un par de terneros u 8 ovejas, o pertenecer a círculos exclusivos, como el de la *Société des Amis des Arts* durante más de dos años⁴¹⁶.

Es evidente que en esta primera etapa los productos de Adolphe Sax no podían rivalizar por sí solos con los del resto de fabricantes, máxime cuando la competencia todavía no se había intensificado como iba a ocurrir en los siguientes años de bonanza económica. Recuérdese que su ‘monopolio’ con el Ejército estuvo desactivado durante esa época, ca. 1848-1854. Asimismo, todo parece apuntar que el inventor de Wallonia se

⁴¹⁵ Vid. *Manuf^e d’Instruments de Musique. Rue S’ Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. Album & Catalogue 1850*. París, [Plista,] 1850, 1, 1-bis, 2, 2-bis, 3 y 3-bis.

⁴¹⁶ Vid. *Galignani’s*, op. cit., 1851, 5, 12, 14, 16, 49, 57, 121-122 y 129-130.

quería hacer fuerte en la gama alta de fabricación; o, más bien, crear una versión ‘exclusiva’ que justificara ese precio, situación que vamos a contenernos de analizar todavía. Sin embargo y aunque sus instrumentos eran presumiblemente ‘mejores’ a los de Gautrot –o, más bien, no concebía una gama media-baja del producto-, el mercado y/o clientela de los aerófonos de latón del dinantés estaba prácticamente abocado a las bandas de música y una (pequeña) fracción a los aficionados. La venta de ejemplares de calidad a músicos profesionales seguía existiendo, pero era muy complicada, máxime porque esos instrumentos (el saxofón o el resto de los metales graves) carecían de ese ‘pedigrí’ y repertorio cualitativo –amén, de cierto apoyo institucional-. No era el caso de las flautas, clarinetes, oboes y fagots, que tenían un amplio abanico cuantitativo y cualitativo de sí mismos, a la par que numerosas partituras y foros en los que tomar parte. Por tanto, ofrecer ese tipo de producto tan caro a personas que tan solo se querían acercar a la música de forma lúdica y tangencial, era una misión poco menos que inviable. Posteriormente y con más perspectiva temporal reflexionaremos sobre esta última cuestión, amén de si los músicos militares –o los integrantes de una agrupación musical civil- necesitaban esos utensilios tan preciados *chez Sax*, pudiéndolos conseguir entre un 50-60% más baratos en otra tienda.

4.7 El *business* de los aerófonos de latón.

Sin embargo y antes de que comenzara el Segundo Imperio, el inventor del saxofón seguía obcecado en labrarse una reputación y demostrar que su enfoque musical y empresarial –que, por cierto, parecía querer conexionar- eran viables y rentables. Como recordaremos, Adolphe Sax había sido vencido en los tribunales (16 de febrero de 1850) y estaba a la espera de un último juicio que podía convertirse en su golpe de gracia. Mientras se resolvía aquel pleito, el belga continuaba promocionando sus ideas y recabando apoyos. El 19 de mayo de 1850, *Le Ménestrel* y la *RGMP* se hacían eco del concierto de la *Société de nouvelle harmonie d’instruments en cuivre*, es decir, una suerte ‘avanzadilla’ de la más ambiciosa *Société de la Grande Harmonie* y ariete artístico para volver a la carga y hacer que se rehabilitaran sus instrumentos en las bandas militares⁴¹⁷. Esta iniciativa suponía para el saxofón un pequeño amparo y la oportunidad de volverse a asomar entre el resto de los aerófonos. Los periodistas resaltaban las propiedades dinámicas y tímbricas de ese advenedizo, puntualizando además que ocupaba (*tiennent*) el lugar intermedio (*le milieu*) entre los instrumentos de viento[-metal?] y las cuerdas, idea angular que provenía del de Wallonia –y que otros músicos (Berlioz) habían intentado promocionar tímidamente-. Los piropos no acababan ahí y recogían unas declaraciones del propio Rossini comentando que “jamás había escuchado un sonido tan bonito (*belle pâte de son*)”. Del saxofón alto en Mi^b –ejecutado por un tal Printz- se puntualizaba que “hacía maravillas, no solo por la belleza de su voz, sino por la expresión de su canto”. Léon Kreutzer se refería a esa voz como una de la más conmovedoras (*émouvantes*) con las que se podía enriquecer a las orquestas. De todas maneras, este pianista, compositor y crítico musical –que, ya lo hemos apuntado, amigo del belga y que

⁴¹⁷ En el concierto tomaron parte 14 músicos que se repartieron saxhorns, saxofones y otros tantos utensilios de música. Los periodistas subrayaban complacientemente el trabajo del valón, comentando que los metales habían llegado a un grado de perfección que ninguna dificultad les era inaccesible. Asimismo, comentaban que la pieza en cuestión para esta pequeña formación fue compuesta por M. Bellon, “que ha comprendido muy bien los recursos de la nueva combinación de Sax” en su *Symphonie pour instruments en cuivre*, “excelente pieza instrumental”. Vid. *Le Ménestrel*, 19 de mayo de 1850, 2-3 y *RGMP*, 19 de mayo de 1850, 171.

contaba con recursos económicos⁴¹⁸- tampoco lo incluyó nunca en una obra con cuerdas; y solo dejó un tímido y convencional cuarteto de saxofones (*Quatuor*) ca. 1863 en la editorial del inventor⁴¹⁹.

Al año siguiente, la Sax et Cie se presentaba a la primera Gran Exhibición Universal de Londres con la determinación de seguir ganando credibilidad. Además y en el lado de las buenas noticias, la *Chambre des requêtes* –o de las Peticiones- había validado la última alzada que Adolphe Sax interpuso hacía más de 14 meses. En realidad, ese fallo suponía una nueva espera hasta que la ‘todopoderosa’ sala civil de la *Cour de cassation* recibiera el sumario; pero, también era una especie de ‘salvoconducto’ legal para que el dinantés se presentase al evento sin mácula. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior⁴²⁰, resulta muy ‘llamativo’ que ese asunto fuera resuelto tan solo tres días antes de que comenzara la Feria internacional, concretamente el 28 de abril de 1851. Es muy probable que las antiguas amistades de Adolphe Sax –y también las nuevas (Fleury o el propio Luis-Napoleón)-, apremiaran a la Justicia para que se pronunciase antes de que la Exposición empezara. Además y después de competir, hubiera sido muy contradictorio, irrisorio y un absurdo a ojos de la opinión pública y del mundo entero que, por un lado las mentes más preclaras de la música otorgaran el primer premio –como así fue- al inventor valón y, de otra parte, los tribunales franceses fallaran como falso ese mismo proyecto.

Sin embargo, todos aquellos laureles no pudieron frenar el considerable déficit que había acumulado la sociedad del belga durante los últimos años y que ascendía, como recordaremos, a más del doble de lo que se había invertido en su constitución inicial. Aquel pasivo insostenible (82.397,81 fr) terminó por derrumbar a la compañía y forzar su quiebra el 5 de julio de 1852. No obstante y tras la negociación del concordato en el mes de septiembre siguiente, la empresa volvió a levantarse.

Un poco más adelante en el tiempo, seguimos viendo la sombra del Emperador y sus acólitos para que el propio Adolphe Sax y su negocio reflataran. Primeramente y desde el plano jurídico, el Tribunal Supremo (*Cour de cassation*) dio por válidas –8 y 9 de febrero de 1853- las tesis de su defensa y enviaba la causa a otro foro para que se dictaminase el final del pleito con el resto de los fabricantes. Al año siguiente (28 de junio de 1854), la Corte imperial de Rouen se pronunció totalmente a favor de los intereses del belga y concedió completa legitimidad a su *instrumentarium*⁴²¹.

Después de este paso que era fundamental, el Gobierno no tardó ni dos meses (16 de agosto de 1854) en reglamentar la organización de las bandas de la Guardia imperial⁴²², o lo que era lo mismo, conforme al sistema preconizado por Adolphe Sax. Nuevamente,

⁴¹⁸ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 280-281.

⁴¹⁹ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

⁴²⁰ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 420-421.

⁴²¹ Vid. *Ibid.*, 436-439.

⁴²² Vid. *Journal militaire officiel*. [Sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 282-292 o *Le Moniteur de l'Armée*, 16 de septiembre de 1854, 2-3.

A modo de curiosidad, en 1855 la *Garde impériale* comprendía un regimiento de gendarmería, dos de granaderos, otro para par de *voltigeurs* (saltadores), uno de zuavos, un batallón de cazadores a pie, un escuadrón también de gendarmería, un regimiento de coraceros (*cuirassiers*), el de los *Guides*, dos de artillería –un montado y otro a pie-, una compañía de ingenieros y otra de transporte (*train des équipages*); aunque posteriormente aumentaría con nuevos grupos. Vid. *Almanach Impérial pour 1855*. París, 1855, 54-55. (Huelga decir, no todos ellos tenían una banda de música).

un octeto de saxofones y 17 metales más –14 saxhorns y 3 saxotrombas- se hicieron obligatorios en las formaciones de infantería⁴²³. Otros 23 aerófonos de latón propiedad del de Wallonia también serían rehabilitados en las tropas montadas.

TABLA 27: Precio de los instrumentos para una banda de infantería de 55 personas según la disposición de 1854.

Instrumento	Precio unidad	Total
2 flautas –grandes o pequeñas [sic]-	110fr	220fr
4 requintos (<i>petites clarinettes</i>)	225fr	900fr
8 clarinetes sopranos (<i>grandes clarinettes sopranos</i>) en Si \flat	225fr	1.800fr
2 oboes	150fr	300fr
2 saxofones sopranos	160fr	320fr
2 saxofones altos	200fr	400fr
2 saxofones tenores	200fr	400fr
2 saxofones barítonos o bajos [sic]	225fr	450fr
2 cornetas de pistones o cilindros (<i>à pistons ou cylindres</i>)	115fr	230fr
4 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)	115fr	460fr
4 trombones, uno de los cuales, bajo	90fr	360fr
2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns sopranos en Mi \flat	80fr	160fr
2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns contraltos en Si \flat	85fr	170fr
3 saxotrombas en Mi \flat	110fr	330fr
2 saxhorns barítonos en Si \flat	120fr	240fr
4 saxhorns bajos en Si \flat	150fr	600fr
2 saxhorns contrabajos en Mi \flat	150fr	300fr
2 saxhorns contrabajos graves [sic] en Si \flat	250fr	500fr
1 bombo (<i>grosse caisse</i>)	150fr	150fr
2 pares de platillos (<i>cymballes</i> [sic])	100fr	200fr
2 tambores (<i>tambours</i>)	80fr	160fr
TOTAL		8.650fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 292 y ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. París, [segunda ed.] 1862, 82⁴²⁴.

Por si esto fuera poco, al año siguiente (5 de marzo de 1855) aparecía una *Décision impériale* en la que el ministro de la Guerra –Jean-Baptiste-Philibert Vaillant- proponía al Emperador que la disposición instrumental de la *Garde impériale* pasase a las formaciones de línea (*j'ai l'honneur de proposer à Votre Majesté de décider que le décret du 16 août 1854 et les arrêtés des décisions rendus pour l'exécution de ce décret seront*

⁴²³ Vid. *Le Moniteur de l'Armée*, 16 de septiembre de 1854, 2-3. La prensa civil y especializada (vid. *Le Ménestrel*, 1 de octubre de 1854, 3) se hacía eco de la nueva normativa y apuntaba que los directores (*chefs*) de los regimientos de música “serían nombrados directamente por decreto del Emperador”; los subjeses y los músicos de primera por el ministro de la Guerra o, en su nombre, por el general comandante de la Guardia imperial; lo cual vuelve evidenciar la tupida red que se estaba tejiendo desde la Administración para el control de estos cuerpos.

⁴²⁴ En todo caso, los precios de los saxofones coinciden mayormente con los valores que el dinantés tenía en el panfleto publicitario de 1850/51–vid. *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50*. [París], s.d. [1850/51], 1 y 4-, aunque el bajo costaba 250fr y el barítono “baryton ténor en Mi \flat ” 200fr.

applicables aux musiques de la ligne)⁴²⁵, las cuales contaban en ese momento con 100 regimientos⁴²⁶. Esta ‘sugerencia’ era la vía normativa para que las propiedades del valón anidasen en las bandas de aquellos escuadrones. Pero, además, otro reglamento (*Note ministérielle*) de la siguiente temporada (22 de abril de 1856) instaba a que los escuadrones de artillería imitasen la paleta de las músicas de caballería de la disposición del 16 de agosto de 1854⁴²⁷. Es decir, no solo se rescataron los instrumentos del belga, sino que además este iba a disfrutar de su exclusividad comercial en la mayoría de agrupaciones castrenses.

FIGURA 252: Banda del primer regimiento de Granaderos [de la Guardia imperial] ca. 1863, con varios educandos (*soldats élèves musiciens*) en los flancos.



Fuente: <<http://www.military-photos.com/gardemus.htm>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

Resulta más que evidente que el Gobierno había extendido a los pies de Adolphe Sax una alfombra de terciopelo para que este disfrutase de una ventaja comercial extraordinaria. La cuestión en este punto es saber a cuánto ascendía ese negocio en aquella primera mitad del Imperio y qué supuso para el saxofón.

Para ello y primeramente, tenemos que retomar aquella formación ‘modelo’ que dictaba la Guardia imperial para las formaciones de a pie y a caballo con 55 y 37 personas respectivamente (vid Tabla 27 y 28). Aquel constructor que si hiciera con el abastecimiento completo de una de esas falanges conseguiría un suculento beneficio de 8.650fr y 4.560fr. Sin embargo, el negocio estaba en adjudicarse el contrato de varias de ellas y saber cuántas bandas había en ese momento. Afortunadamente, tenemos el trabajo de Bouzard que, citando fuentes del Service Historique de la Défense (SHD)⁴²⁸, apunta que en 1858 había 192 *orchestres militaires*, “sin contar las fanfarrias de los cazadores a pie, la de los zuavos y las de la infantería ligera de África”. Por tanto, siendo muy prudentes –el saxofón fue exclusivamente vendido por Adolphe Sax, pero desde 1855 había concedido varias licencias para la explotación de los saxhorns⁴²⁹- y considerando que pudiera conseguir una media de 3.000fr por regimiento (tampoco era ‘obligatorio’ que le compraran las flautas, los clarinetes o la percusión a él), las ganancias durante esa

⁴²⁵ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1855 [nº 11], 158-159.

⁴²⁶ No es una fuente como la anterior –vid. *Galignani's*, op. cit., 1856, 66-67 -, pero creemos que esta guía no estaba demasiado desencaminada al apuntar que el grueso del Ejército francés lo componían 380.000 soldados de infantería, 80.000 de caballería, 57.000 de artillería, 8.200 ingenieros y 33.800 de “other troops” –incluyendo 25.000 gendarmes-.

⁴²⁷ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 15], 430.

⁴²⁸ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 329-330 e id. y DE LA TOUR, D.: “Gagistes et tambours majors. Le statut du musicien militaire au XIX^e siècle”. *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., nº 279 [2º trimestre de] (2015), 68.

⁴²⁹ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 471-473, 484-486, 494-496, 525-526 y 533-538.

primera mitad del Imperio pudieron elevarse a más de 575.000fr. Este montante –al que, obviamente se le sumaría otros fuentes de ingresos que tenía (las compensaciones de sus licenciarios, otras bandas civiles, músicos profesionales y amateurs, el alquiler de su sala de conciertos, etc.)- parece más que suficiente para mantener y hacer crecer una empresa como la suya. Si quisiéramos dimensionar esa cifra, podemos apuntar que el sueldo anual de un ministro era de 100.000fr, mientras que un senador o diputado ‘solo’ percibían 30.000fr. Otras pagas altas de funcionarios, como comisarios de policía (6.000fr), médicos (7.000-10.000fr) o profesores de Universidad (2.000-8.000fr) también nos pueden ayudar a entender ese más de medio millón de francos. Otros puntos de referencia pueden ser los emolumentos de los religiosos que más cobraban (vicarios generales y canónicos) y que oscilaban entre 2.000 y 4.000fr, mientras que el gobernador del Hôtel des Invalides recibía una compensación de 40.000fr por su administración y el coronel-mayor al cargo, 7.000fr. Desde una perspectiva más terrenal y mundana, los viajes en ómnibus estaban a 0,3fr –0,15fr a la intemperie-, el alquiler diario de una habitación con garantías empezaba en los 2fr, lo mismo que una cena regada con un poco de vino. Un baño con agua caliente reconfortante nos saldría por 0,2fr –un poco más (0,6fr) con ciertas comodidades-; el precio de gas tampoco era muy alto (de 15c y 30c) y el del pan –controlado- estaba a 0,15fr la libra (450 gramos)⁴³⁰.

FIGURA 253: Sección de saxofones –un barítono, dos tenores, dos altos y un soprano- de la Banda del primer regimiento de Granaderos [de la Guardia imperial], ca. 1863.



FUENTE: Elaboración propia (zoom) a partir de <<http://www.military-photos.com/gardemus.htm>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

Otra cuestión interesante que emanaba de aquella normativa de 1854, pero alejada del eje principal de nuestro discurso es que se estableció claramente una jerarquía entre los músicos; unos grados que, en muchos sentidos, ha llegado hasta nuestros días y todavía se emplea no solo en algunas formaciones castrenses, sino también civiles y municipales⁴³¹. La diferenciación, de menor a mayor grado iba desde músico de tercera

⁴³⁰ Vid. *Galignani's*, op. cit., 1856, 6, 11, 33, 48, 60-66, 76, 101, 120-121, 134 y 352.

⁴³¹ Pronto entraremos en la *Troisième République* y lo comprobaremos con precisión, pero podemos avanzar que las bandas civiles seguirían aumentando y sobrepasarían ampliamente el número de las armadas como así atestiguaba la prensa (*Leurs débouchés courants sont moins les orchestres régimentaires*

clase hasta primera (*musicien de première classe*), subdirector (*sous-chef de musique*) y director de regimiento (*chef*). Cada formación de a pie tendría 13, 10 y 5 músicos de tercera, segunda y primera clase respectivamente, amén de un subdirector y otro director –total, 30-; mientras que la proporción para las de a caballo era 8, 8, 4, 1 y 1 –resultado, 22-. Evidentemente, se cobraba más en la cúspide –más responsabilidad, destreza, veteranía, etc.- y los músicos solían ascender por su valía artística, retiros, desplazamientos, etc. Hasta 55 y 37 –el número de efectivos que contenían estas formaciones- se llegaba con “soldats élèves musiciens” (25 y 17 para cada especialidad)⁴³², es decir, alumnos soldados (niños algunos) –vid. Figuras 252 y 253- y que en España hemos llamado así o educandos. Como decíamos, la repartición en grados no es sustancial para nuestra investigación⁴³³, pero sí el hecho que la educación o formación musical de muchos saxofonistas estuviera en manos de sus ‘veteranos’⁴³⁴, con las implicaciones que eso conllevaba. Por supuesto, no nos olvidamos que hasta 1857 hubo un *Gymnase Musical Militaire* donde se impartía clases –incluido saxofón- a alumnos enrolados, y tampoco se nos pasa que a partir de esa última fecha el Conservatorio tomó el testigo creando unas clases anexas para los soldados músicos. Evidentemente, no todos aquellos efectivos pasaron por esas aulas, más bien una pequeña representatividad, que vendría a ser “una media de 7”⁴³⁵. Por tanto, si en 1858 había 192 bandas militares y 8 saxofonistas en cada una de ellas, solo tenemos que multiplicar (1.536) y comparar esa cifra con la anterior, concluyendo que la mayor parte de la pedagogía del saxofón se hizo en los cuarteles.

Retomando nuestro sendero hacia la segunda mitad temporal del Imperio, es oportuno volver a señalar el magnífico posicionamiento empresarial del que Adolphe Sax disfrutaba. No conforme con semejante ventaja –u obligado a ello-, el inventor de Dinant tomó la ofensiva y emprendió acciones legales contra quienes él interpretaba no respetaban sus documentos de propiedad. Aunque perdió su primera batalla procesal (29 de diciembre de 1854), ganaría casi todas las siguientes y que no le ocuparon menos de

que les corps civils de musique. Ces derniers se multiplient), a la par que numerosos orfeones se pasaban también al viento (*Peu d’orphéons naissent aujourd’hui; beaucoup d’anciens se transforment en fanfares municipales ou de sapeurs-pompier*). Vid. *RGMP*, 22 de septiembre de 1878, 303.

⁴³² Vid. *Journal Militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 282-292.

⁴³³ Quizá el constructor que primeramente preconizó escalafones –director, subdirector y músicos de primera a cuarta clase- con sueldos acordes (150fr, 90fr, 60fr, 30fr, 20fr y 15fr) fue uno de los empresarios estrasburgueses a los que nos solemos referir. Vid. ROTH, J-Ch.: *Les musiques militaires en France*, op. cit., 16-21. Según él, a comienzos del Segundo Imperio los músicos de las falanges de a pie (25 *musiciens* y 23 *élevés*) solamente cobraban 15fr, y el director y su sustituto (*chef sargent-major* y *corporal*) 36,90fr y 19,80fr respectivamente. Otro de los ‘entendidos’ –vid. PERRIN, A.: *Réorganisation des musiques régimentaires en France*, op. cit., 34-, recordaremos, apuntaba un margen de entre 5fr y 90fr. Si buscamos referencias oficiales de aquel momento –vid., por ejemplo, *Journal Militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 260-261- el director de música de los *granadiers* cobraba 1,74fr, 1,89fr o 2,39fr al día dependiendo de su situación (“avec vivres de campagne ou sans vivres, en station avec le pain seulement, en marche en corps avec le pain”), y un músico-soldado de la misma compañía recibía lo mismo que un soldado al uso, a saber, 0,65fr; 0,80fr o 1,10fr. Pero, los empleados músicos que tuvieran la suerte de pertenecer a la Guardia imperial verían aumentadas estas cifras, a saber, de 6,87fr a 9,37fr para los directores, de 3,64fr a 4,54fr para sus ayudantes, de 2,71fr a 3,36fr para los músicos de primera, de 1,80fr a 2,45fr para los de segunda y entre 1,32fr y 1,87fr para los de tercera (Vid., *Ibid.*, 262-263 y 266-267).

⁴³⁴ Un poco más adelante (1861), se reconocerían esas “escuelas” para que a combatientes se les enseñara “a solfear, vocalizar y tocar un instrumento de música militar” (vid. *RGMP*, 23 de junio de 1861, 198 y *Le Ménestrel*, 23 de junio de 1861, 238).

⁴³⁵ Vid. [*Archives du*] “S.H.A.T., 1 M, 2016, pièce 245/293”, cit. en . RORIVE, J-P: *Adolphe Sax*, op. cit., 209.

13 agónicos y sufridos años. Entre las más sonadas, estuvo la que le enfrentó con Gautrot y en la que consiguió una compensación inicial de 200.000fr en metálico (8 de julio de 1859), a la que habría que sumar otros 305.000fr. Además, aquel antagonista se comprometía a respetar un (abusivo) acuerdo de licencia (1859) mientras las patentes del valón estuvieran activas⁴³⁶, presumiblemente dos años más. Otras firmas que seguramente querían evitar problemas con el inquisitorio obrador belga –o no tenían los recursos económicos para soportar un pleito- firmaron también otros convenios similares a partir de 1855 como ya sabemos.

TABLA 28: Precio de los instrumentos para una banda de caballería de 37 personas según la disposición de 1854.

Instrumento	Precio unidad	Total
1 pequeño (<i>petit</i>) saxhorn agudo (<i>aigu</i>) en Si \flat	100fr	100fr
2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns sopranos en Mi \flat	80fr	160fr
4 saxhorns contraltos Si \flat	85fr	340fr
2 saxhorns altos en La \flat	155fr	310fr
4 saxotrombas altos en Mi \flat	110fr	440fr
2 saxotrombas barítonos en Si \flat	125fr	250fr
4 saxhorns bajos en Si \flat	150fr	600fr
4 saxhorns contrabajos en Mi \flat	150fr	600fr
2 saxhorns contrabajos en Si \flat	150fr	300fr
2 cornetas de pistones o cilindros (<i>à pistons ou cylindres</i>)	115fr	230fr
6 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)	115fr	690fr
6 trombones altos, tenores y bajos	90fr	540fr
TOTAL		4.560fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal Militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854 [nº 59], 292 y ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. París, [segunda ed.] 1862, 82.

Sin embargo, la jugada maestra –y que comprometía directamente a Bonaparte y al sistema legislativo- fue la aprobación de una ley (1-4 de agosto de 1860) por la que se prolongaba en cinco años las patentes del saxofón y de la saxotromba⁴³⁷. El primero iba a caducar el 21 de marzo de 1861 mientras que a la otra –que implicaba a casi todos los metales- tan solo le quedaban apenas dos meses de vida (13 de octubre de 1860). Como ya hemos comentado⁴³⁸, fue la segunda vez en la historia que se concedía una prórroga de estas características y la primera en la que el documento pasaba el filtro parlamentario completo sin ser cercenado.

Una vez superado el ecuador del Segundo Imperio y con todas estas ventajas, puede ser interesante volver a testar el precio de los saxofones –y del resto de aerófonos de latón- que desde luego seguían siendo exclusivos de la Sax et C^{ie}. Presumiblemente, los procesos de fabricación que pudieron justificar el excesivo precio del instrumento en los años iniciales (1845/47-1850/51) habían tenido tiempo suficiente para haber sido perfeccionados. Por tanto, no es descabellado pensar que el importe del género en

⁴³⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 470-474.

⁴³⁷ Vid., entre otras, DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*. París, 1860, 368-370.

⁴³⁸ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 474-484.

cuestión disminuyera y así alcanzara los bolsillos de más gente. Sin embargo, no solo no lo había hecho, sino que aumentó entre 25fr y 50fr (vid. Tabla 26). Cabe preguntarse si se nos escapa algún detalle de procedimiento en la manufactura que no hemos tenido en cuenta o, en realidad, se trataba meramente de un acto especulativo al tener el monopolio. El propio Adolphe Sax defendía que sus metales no eran utensilios artísticos caros, ya apenas sacaba rendimiento económico. Según él, solamente conseguía un beneficio de poco más del 25% por un saxhorn o saxotromba bajos que costaban en torno a 200fr (vid. Tabla 29).

TABLA 29: Desglose del coste de cada uno de los conceptos de realización de un aerófono profundo (*d'un saxotromba ou d'un saxhorn base* [sic]) de metal *chez* Sax.

Material, concepto o técnica	Coste
Latón (<i>cuivre</i>)	15fr
Juego de cilindros (<i>Jeu de cylindres</i>)	12fr
Pabellón (<i>Pavillon</i>)	2fr
Acción del obrero (<i>Façon de l'ouvrier facteur</i>)	20fr
Pulido (<i>Polissage</i>)	8fr
Carbón (<i>charbon</i>), trapos (<i>chiffon</i>), soldaduras (<i>soudures</i>), accesorios (<i>accessoires</i>), etc.	15fr
Gastos (impuestos?) generales (<i>Frais généraux</i>)	12,5fr
Malos acabados o trabajos perdidos (<i>Mauvais créances</i>)	2,5fr
Fabricación infructuosa, ensayos perdidos (<i>Fabrication perdue, essais infructueux</i>)	2,75fr
Subtotal 1	89,75fr
Adaptación a ciertos compradores (<i>Remise à certains acheteurs entre 60 et 50 fr., soit</i>)	55fr
Subtotal 2 (<i>Ensemble</i>)	144,75
Precio de venta (<i>Le prix de vente</i>)	200fr
Beneficio neto (<i>bénéfice net de</i>)	55,25fr⁴³⁹

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre*. París, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856, 20-21.

Este desglose pertenece a un ejemplar tipo grave –de lo que hoy llamaríamos en España bombardino o más bien tuba- que, salvo por los pistones, podríamos extrapolar a un saxofón. En cualquier caso, esos datos que aportaba el creador de Wallonia nos parecen un tanto elevados. Aunque no podemos conocer a cuánto estaba la lámina de latón en ese momento, con 15fr podríamos dormir cinco noches en el espléndido Hotel du Louvre de la rue de Rivoli, tomar 60 cafés con leche matutinos de una *crèmerie*, comer 12 veces en restaurante –como el Gosselin de la rue Vivienne, 48- o hacer 50 trayectos en ómnibus resguardados en sus interior⁴⁴⁰. Por otro lado, esos 12fr por un mecanismo de pistones se nos antojan igualmente costosos; incluso proviniendo de un tercer obrador. Sin embargo, lo que más llama la atención son los 20fr que pagaba de mano de obra y que equivalían al trabajo de una persona durante más de cuatro días a razón de 10 o 12 horas diarias –y se supone dedicadas por entero-. También es chocante que el pulido o abrillantado de un ejemplar se llevara 8fr, lo cual equivaldría al tiempo completo de dos jornadas. El carbón, los trapos y demás material similar resultaban ser igualmente altos,

⁴³⁹ En el original, Adolphe Sax se equivocó al restar y decía salirle (*Il me restait un bénéfice net de*) una rentabilidad limpia de 56,25fr.

⁴⁴⁰ Vid. *Stanford's Paris Guide*. Londres/París, 1858, 29, 35, 37, 50.

máxime cuando podían compartirse hasta que acabaran consumidos para la elaboración de otros ejemplares.

No somos los primeros en afirmar que los instrumentos de Adolphe Sax eran caros. Sus propios rivales –Gautrot y Besson principalmente- le acusaron además de especular con su ventaja, monopolizar el mercado del metal y gozar en exclusiva del equipamiento (*fourniture*) del Ejército⁴⁴¹. El belga se defendía arguyendo que, lejos de obtener beneficios considerables, sus patentes solo le reportan 6.000fr anuales; además de que sus contrincantes empleaban prácticas comerciales deshonestas como la piratería y el plagio. Aquellos denunciaban que sobre un precio medio de 150fr por instrumento, el de Dinant cosechaba una suculenta rentabilidad neta del 40%. El de Wallonia les contestó que los tenía a 60fr –una cantidad que, calculadamente, coincide con el ejemplar soprano de la lista de precios de 1848 y 1850/51- y que “un vendedor honesto como él” solo sacaba el 20%. Los oponentes del belga también evaluaron que el comercio en exclusiva con saxofones reportaba a su autor un lucro de al menos el 50% sobre el importe de venta; si no más, pensamos nosotros. Él les replicaba que solo había construido 945 especímenes hasta ese momento (1860) y que además había tenido muchos gastos –sin especificar cuáles- para sacar adelante este instrumento⁴⁴².

Evidentemente, en este punto –ecuador del Segundo Imperio- conviene recopilar información y conocer a cuánto se despechaban los metales, no solo por parte del propio creador dinantés, sino de sus licenciarios, lo cual no es del todo fácil. Primeramente, porque el último inventario comercial conocido del empresario belga en el que vienen importes económicos es de 1850/51. (Aquella cuartilla publicitaria de 1862 –y que ya hemos presentado en otra parte de nuestra investigación⁴⁴³- forma parte más bien de la presentación y bondades de los participantes de la Feria internacional londinense de ese año, pero, como comentamos, sin datos crematísticos). Habría que trasladarnos al final del régimen de Napoleón III (1869) o al principio de la Tercera República (*ca.* 1870-72) para volver a encontrarnos con precios –dentro de algunos párrafos nos ocuparemos de esos panfletos-, pero esas postas nos parecen demasiado alejadas en el tiempo. Por tanto y para tener una referencia del valón, vamos a utilizar una fuente indirecta –el *Manuel* de Elwart de *ca.* 1862- que estamos seguros representaba los verdaderos importes a los que el belga tenía sus instrumentos. Asimismo, pensamos que una normativa militar que abordaremos pronto nos puede dar otro punto de apoyo. Tampoco ha sido sencillo encontrar libelos publicitarios de empresarios con permiso de explotación –incluso recurriendo a la ACIMV, BHVP y BnF-; pues solo hemos localizado dos (Millereau y Lecomte)⁴⁴⁴, a los cuales no hace falta introducir porque ya han aparecido numerosas veces en nuestro discurso⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ Vid. *Réponse de Sax à une note de M. Besson*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 9-10.

⁴⁴² Vid. *Réponse aux observations soumises par M. Besson aux membres du corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par M. Adolphe Sax*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 3-5.

⁴⁴³ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 288-289.

⁴⁴⁴ Quizás se recuerden del apartado anterior los de Husson & Buthod (1856 y 1862) –vid. “Catalogue Husson & Buthod 1856” y “Catalogue Husson & Buthod 1856 (fin)”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., nº 15 [junio] (1994), 4-15 y nº 16 [febrero] (1995), 4-12- donde aparecen instrumentos autorizados. Sin embargo, estos últimos no aportan precios –o por lo menos las reproducciones de *Larigot* no los contemplan, por lo que no nos sirven.

⁴⁴⁵ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194-195, 197-198 y 200-201; Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 282, 314, 322 y 331; y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 479, 534-538

TABLA 30: Comparación de los precios de venta al público de los instrumentos de Adolphe Sax con los de dos de sus licenciatarios (Millereau y Lecomte) en la época donde sus patentes –significativamente, la de la saxotromba que afectaba a este ‘instrumento’ y a los saxhorns- estaban vigentes.

Precios Sax 1850/51	Precios (Sax 1862)	Normativa Ejército 1861	Instrumento	Precios Millereau 1864	Precios Lecomte 1864
50-75fr	110fr	100-300fr	Flautín-Flauta	70-160fr	
80-150fr	225fr	250fr	Clarinete	110-250fr	
	150fr	250fr	Oboe	125-150fr	
			Fagot	180fr	
40-100fr	115fr	115fr	Corneta	55-180fr	32-76fr
75fr	115fr	125fr	Trompeta	135fr	72fr
14fr			Clarín	17,50fr	
55fr	80-100fr	80fr	<i>Petit</i> Saxhorn	85-90fr	44-54fr ⁴⁴⁶
60fr	85fr	85fr	Saxhorn contralto	90fr	54-64fr
		90fr	Saxhorn alto		90fr
85fr	110-155fr	110fr	Saxotromba alto	110-130fr	
			Saxhorn tenor		85fr
95fr	120-125fr	120fr	Saxhorn barítono	150-155fr	100fr
100fr	150fr	160fr	Saxhorn bajo	180-190fr	120-140fr
100fr	150-250fr	170-270fr	Saxhorn contrabajo	180-190fr 300-310fr	140-200fr
100fr			Oficleide	120-150fr	72fr
160-250fr	160-250fr	200-250fr	Saxofones		
85-125fr	90fr	115-130fr	Trombones de pistones	120-160fr	80fr
50fr	90fr		Trombones de varas	60-80fr	40fr
125-150fr			Trompa	140-160fr	
45-80fr	80fr	75fr	Caja	28,25-70fr	40-60fr
100-150fr	150fr	160fr	Bombo	150-180fr	76-100fr
60-100fr	100fr	110fr	Platillos	120-300fr	
			Triángulo	9-12fr	
			Metronomo	20-30fr	

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50.* [Paris], s.d. [1850/51], 1 y 4; ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée.* Paris, [1862], 82; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [n° 27], 689-690 y *Manufacture d'Instruments de Musique. Millereau & C^{ie}. Fournisseurs de l'Armée. 6 Passage Chausson, près la caserne du Prince Eugene.* Paris, [1864], 1⁴⁴⁷ y *Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales.* Paris, 1864, s.p [154]⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Saxhorn soprano en Mi \flat y Re \flat de tres pistones.

⁴⁴⁷ En la primera línea del encabezado de la página puede leerse “Licence de M.AD. Sax pour la fabrication des Saxotrombas, des Saxhorns et des Instruments anciens forme Saxotrombas”.

⁴⁴⁸ En realidad, no era exactamente un catálogo al uso, sino un extracto de este. En cualquier caso, esa página venía con el encabezado “A. Lecomte et Cie. Manufacture d'Instruments de Musique. (Usine à vapeur). Paris, 12, rue Saint-Gilles”. Además, debajo del esa presentación venía escrito “Licence de M. Sax pour la fabrication des saxotrombas, saxhorns et instruments anciens forme saxotromba”.

Así completa –vid. Tabla 30–, no se puede decir que los artículos del valón fueran especialmente costosos comparados con los de Millereau. En realidad, estaban en una franja de precios similar; algunos, por ejemplo, la corneta o la trompeta, eran incluso más baratos. Curiosamente, los metales de ese último se encarecían a medida se iban haciendo más profundos, mientras que los de Adolphe Sax se contenían respecto a lo que marcaba la normativa del Ejército. Por supuesto, no debemos olvidarnos que el cesionario tenía que pagar las compensaciones o regalías que marcaba el acuerdo por todos los saxhorns y saxotrombas fabricados y/o vendidos, y que seguramente aumentaban a medida el instrumento se iba haciendo más grave⁴⁴⁹. Por tanto, parece que el de Dinant se guardó para sí los ejemplares más grandes⁴⁵⁰ porque, evidentemente, proporcionaban más dinero, aunque fueran un poco más costosos de fabricar. Por tanto, esto explicaría la ‘presión’ sobre Millereau y que este fuera incapaz de moderar los valores de los barítonos, bajos y contrabajos.

FIGURA 254: Caricatura de varios músicos militares portando lo que parecen voluminosos saxhorns con el pie de foto ironizando sobre la “Fatigosamente sostenido [?]-[sistema?] Sax. Fácil de tocar, incluso en desplazamiento o viaje (*L'ériento-Sax. – Facile à jouer, même en voyage*)”.



FUENTE: *Le Journal Amusant*, 17 de septiembre de 1864, 2.

Por otro lado, los valores de Lecomte son más moderados y sí existe un ligero y/o templado ahorro respecto a las tasaciones del belga. Los casos de la corneta, trompeta y trombón resultan significativos, pero preferimos centrarnos en que todas las cifras de los

⁴⁴⁹ Desconocemos los términos concretos del acuerdo con Millereau, pero en aquel que firmó en julio de 1859 con Gautrot, se especificaba una comisión de 5fr, 7,5fr o 10fr dependiendo del tamaño del saxhorn (tercer artículo del acuerdo); amén de 3fr o 5fr sobre una reparación. Vid. HAINE, M.: “Les licences de fabrication accordées par Adolphe Sax à ses concurrents. 26 juin 1854-13 octobre 1865”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 34-35, s.n. (1980-1981), 199-200.

⁴⁵⁰ Por cierto, el público no era ajeno al tamaño de algunos de esos aerófonos –sería interesante comprobar cómo se empleaban los ejecutantes con ellos y su efectividad–, pues, mucho nos tememos que actuaban más bien como ‘reclamo’ visual para llamar la atención, detalle que la prensa satírica no dejó de capturar (vid. Figura 254).

saxhorns son inferiores, lo cual nos lleva a preguntarnos cómo soportaría los costes de producción, las pagas de los obreros y el recargo del dinantés –nos acordaremos⁴⁵¹, al menos 2.000fr al año desde 1860-. Además, la explotación estaba ubicada en el 12 rue Saint-Gilles, es decir, en pleno corazón de París (barrio del Marais, distrito 3), por lo que las tasas del alquiler del inmueble en el que supuestamente había una máquina de vapor y trabajaban alrededor de 100 obreros⁴⁵² no debían ser precisamente baratas. Sin duda, este hábil empresario (nunca quebró) tuvo que tener ciertas ventajas –que sus socios se contentaran con menos dividendos o aplazados en el tiempo?, ahorrarse el arrendamiento?-, usar procedimientos de dudosa honorabilidad –precarizar aun más los sueldos de sus trabajadores?- o emplear una metodología que se nos escapa⁴⁵³.

Retomando el asunto que nos ocupa en este sub-apartado (negocio de las bandas de música) desde otro punto de vista, debemos primeramente recordar del capítulo anterior el contenido que emana de la normativa que regulaba aquellas agrupaciones (*Décret impérial* del 26 de marzo de 1860) en el ecuador del régimen de Napoleón III. Básicamente, aquel bando redujo el número de efectivos en las bandas de infantería de 54 a 40; mientras que la merma en las montadas fue de 10 personas, quedándose en 27. La relación jerárquica desde la base iba de los músicos de cuarta –desapareció la figura de los *soldats élèves musiciens*- a primera clase, subdirector y director en proporción de 15, 10, 8, 5, 1 y 1; mientras que las de a caballo tenían 7, 8, 6, 4, 1 y 1 efectivos en esa media docena de escalones. La explicación oficial a esa reducción de personal venía motivada por la laxitud que esas ‘distracciones’ musicales provocaban en los reclutas, amén de una falta de efectivos en las filas combatientes (*l'inconvénient de distraire des rangs un trop grand nombre d'hommes*)⁴⁵⁴. De todas maneras, estamos seguros que había muchos mandos detractores y que consideraban inútiles aquellas formaciones artísticas o, directamente, un despilfarro económico. El coronel del 12º regimiento de infantería de 1859 nos proporciona un ejemplo contrastado al remitir un informe al general Pirion en el que le proponía suprimir las bandas de música –incluidos tambores-, y remplazarlas por un pequeño cuerpo de clarines. Según sus cálculos⁴⁵⁵, se economizarían 4.760fr por regimiento, lo que proporcionaba un ahorro anual de 224.000fr en medios y más de 6 millones en personal, además de contar con 13.000 combatientes suplementarios. Con aquellas estimaciones, es muy posible esa facción de coroneles y oficiales superiores presionaran al Gobierno para recortar esos gastos ‘superfluos’, máxime después de dos conflictos armados graves (Crimea e Italia) en los que habían tomado parte; (y los que se vislumbraban en el horizonte, a saber, la Segunda intervención francesa en México – 1862-67- que resultaría desastrosa).

En cualquier caso, lo sustancial estaba en que el gasto en instrumentos se recortaría y, además, que la ‘nueva’ disposición sería mejor controlada y regulada. Si empezamos comentando esta última característica, el Ministerio de la Guerra precisó bastante bien las especificaciones técnicas de cada herramienta artística –incluido el sistema de llaves que debía tener, las materias primas de su composición, etc.-, así como

⁴⁵¹ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 537-538.

⁴⁵² Vid. *Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française*, op. cit., 103 (de los *renseignements* o informaciones anexas del catálogo)

⁴⁵³ Por todo ello, este patrón merece un artículo monográfico que esclarezca estos interrogantes.

⁴⁵⁴ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261 o DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*, tomo 60. París, 1860, 109.

⁴⁵⁵ Vid. “Archives du duc de Guise, carton G3, enveloppe 1858-1859”, cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 328-329.

el precio al que el Ejército debía adquirirla, su vida útil e, incluso, lo que costaría un estuche (vid. Figura 255).

FIGURA 255: Especificaciones técnicas de los instrumentos militares a partir de la *Note ministérielle* del 24 de mayo de 1861.

MUSIQUE D'INFANTERIE.		Prix.	Durée.
PETITE FLUTE, ré, b.	{ Système Boëhm, en grenadille, avec ses accessoires, écouvillon, pupitre, étui. }	de 400 } à 130 }	» 5 ans.
GRANDE FLUTE.	{ Même système, en grenadille, dite flûte cylindrique, étui à patte d'oie donnant l'ut, clefs et garniture en maillechort. . . }	300	» 5 ans.
PETITE CLARINETTE, mi, b.	{ Système Boëhm, ébène de Portugal, clefs et garnitures en maillechort, 2 becs. en ébène; une ligature en maillechort avec son sac ou étui en cuir, écouvillon; étui à 2 becs; pupitre à tige en maillechort. }	250	» 5 ans.
GRANDE CLARINETTE, si, b. 	<i>Idem.</i>	250	» 5 ans.
<p>NOTA. Il est indispensable d'abandonner le système clarinette en buis; elles sont moins chères, il est vrai, mais elles se fendillent, se resserrent, se déforment, etc., et font un mauvais usage.</p>			
HAUTOIS (système Boëhm).	{ Bois de palissandre (meilleur comme solidité que le buis), avec viroles et clefs en maillechort avec les accessoires. . . }	250	» 6 ans.
<p>NOTA. Les accessoires se composent de : 4 arches, écouvillon, pupitre, couteau, mandrin, plaque, billot, lime, 20 roseaux taillés et préparés. Ces accessoires sont indispensables, vu la difficulté de se procurer des anches. Chaque élève de la classe de hautbois au Conservatoire apprend d'ailleurs à les confectionner.</p>			
		Sans sac. Sac en basane.	Durée.
SAXOPHONES.	{ Soprano, si, b. } { Alto, mi, b. } { Ténor. } { Baryton. }	200 225 225 250	6 22 24 25
CORNET A PISTONS avec les tons de si-bémol, la bémol, et sol.		415	43 } 4 ans.

FUENTE: *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], 689.

El celo y control sobre el *instrumentarium* se hizo patente en una circular del 4 de octubre de 1860. El ministro no solo recordaba el diapason normal obligatorio en Si \flat , sino además que todas las bandas debían estar estructuradas conforme al decreto del 26 de marzo de 1860. De forma explícita y “bajo ninguna circunstancia”, el máximo responsable de aquella cartera permitiría que hubiera instrumentos extra-reglamentarios en las filas de las falanges musicales armadas⁴⁵⁶.

TABLA 31: Precio al que los consejos de administración de los regimientos debían comprar los instrumentos según el *Décret impérial* del 26 de marzo de 1860 –que dictaba la paleta de las bandas militares- y la *Note ministérielle* –que determinaba los “modelos- tipos (*modèles types*) y las dimensiones de los instrumentos”, así como los precios y la duración útil de esos artículos⁴⁵⁷.

Instrumento	NI	PcInstr	PpInstr	PcF	PpF	D
Flautín en Re \flat ⁴⁵⁸		De 100 a 130fr				5
Flauta	2	300fr	600fr			5

⁴⁵⁶ Vid. ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. París, [1862], 86.

⁴⁵⁷ NI = Número de integrantes; PcInstr = Precio de cada instrumento; PpInstr = Precio parcial del número de integrantes de un instrumento por el precio de esa herramienta; PcF = Precio de cada funda; PpF = Precio parcial del número de integrantes por el precio de cada funda y D = Duración o vida útil de cada instrumento en años.

⁴⁵⁸ Los flautines (o pícolos) suelen estar en Do –una octava más alta que las flautas-, por lo que esa afinación en un semitono más nos resulta chocante. Asimismo, la instrumentación original del 26 de marzo de 1860 no contemplaba ningún pícolo, por lo que especulamos que, en vez de haber dos flautas, se permitía una y un flautín. De todas maneras y para el cómputo global de la Tabla, vamos a contabilizar dos ejemplares estándar.

Requinto en Mi \flat	2	250fr	500fr			5
Clarinete en Si \flat ⁴⁵⁹	4	250fr	1.000fr			5
Oboe	2	250fr	500fr			6
Saxofón soprano en Si \flat	2	200fr	400fr	6fr ⁴⁶⁰	12fr	5
Saxofón alto en Mi \flat	2	225fr	450fr	22fr	44fr	5
Saxofón tenor en Si \flat	2	225fr	450fr	24fr	48fr	5
Saxofón barítono en Mi \flat	2	250fr	500fr	25fr	50fr	5
Corneta de pistones con tonos de Si \flat , La \flat y Sol	2	115fr	230fr	13fr	26fr	4
Trompeta de cilindros (<i>à cylindres</i>) con tonos de Sol, Fa, Mi, Mi \flat , Re, Re \flat , Do y Si \flat	2	125fr	250fr	15fr	30fr	4
Trombón de pistones	3	130fr	390fr	15fr	45fr	4
Saxhorn contralto en Si \flat	2	85fr	170fr	13fr	26fr	4
Saxotromba alto en Mi \flat	3	110fr	330fr	15fr	45fr	4
Saxhorn barítono en Si \flat	2	120fr	240fr	22fr	44fr	4
Saxhorns bajo en Si \flat de cuatro cilindros	3	160fr	480fr	23fr	69fr	4
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	1	170fr	170fr	24fr	24fr	4
Saxhorn contrabajo en Si \flat	1	270fr	270fr	30fr	30fr	4
Caja (<i>caisse claire</i>)	1	75fr	75fr			20
Bombo (<i>grosse-caisse</i>)	1	160fr	160fr			10
Par de platillos (<i>cymbales</i>) ⁴⁶¹	1	110fr	110fr			4
TOTAL INTEGRANTES	40					
TOTAL INSTRUMENTOS			7.275fr			
TOTAL FUNDAS					493fr	
TOTAL GENERAL (PcInstr+ PpF)				7.768fr		

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [n° 14], 261-263 y *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [n° 27], 689-690.

Como decíamos, el presupuesto dedicado a este tipo de herramientas se reduciría a partir de 1860, aunque haciendo cálculos –cf. Tablas 31 y 32– no fue ni mucho menos drástico, pues las de infantería pasaron de 8.650fr a 7.768fr, mientras que las montadas fueron de 4.560fr a 3.823fr; es decir, una reducción de poco más del 10% y 16% respectivamente⁴⁶². En todo caso y para interpretar mejor estas cantidades, deberíamos saber cuántas formaciones militares había en la segunda mitad del Imperio, para lo cual y recurriendo nuevamente a Bouzard –que toma información del SHD–, nos encontramos

⁴⁵⁹ Tanto el requinto como el clarinete debían funcionar con el sistema Boehm y ser fabricados con ébano “de Portugal”, esto es, un tipo de madera superior.

⁴⁶⁰ Curiosamente, tampoco escatimaban en los estuches, pues la normativa especificaba que la funda sería en *basane*, es decir, piel curtida.

⁴⁶¹ Estos tenían que tener un diámetro de 14 *pouces* (pulgadas) o 0,379m.

⁴⁶² Jean-Christien Roth fue uno de los constructores que anteriormente –y de forma un tanto tibia– criticaría que el grueso de esas cantidades fueran a parar a un solo constructor, abogando porque fueran los músicos los que eligieran y pudieran comprarse su propio instrumento. Vid. ROTH, J-Ch.: *Les musiques militaires en France*, op. cit., 15.

con 195⁴⁶³, aunque no contabiliza las fanfarrias de los zuavos –por cierto, estos tenían también banda propia (vid. Figura 256)-, las de los tiradores (*tirailleurs*), las de la infantería ligera de África y las de los cazadores a pie⁴⁶⁴. Así, el número se había mantenido prácticamente estacionario (192) con respecto a la referencia anterior de 1858, por lo que podemos especular que Adolphe Sax seguía recibiendo buenos dividendos de sus ‘amigos’ militares. Además, el nivel de vida y la inflación apenas subieron en esos primeros años de la década de 1860 y un viaje en ómnibus, por ejemplo, seguía costando lo mismo, esto era, 15c (afuera) o 30c (a cubierto). El precio de la comida también era similar y con relativamente poco dinero podríamos saciarnos en un *établissement de bouillon*, una especie de restaurante barato. Allí, combinaríamos varios platos y bebidas, a saber, pan (0,10fr), una gustosa botella vino (0,80fr) –aunque de *carafon*, menos: 0,15fr-, potajes y sopas (0,20fr), ternera (0,20fr), asado (0,35fr), platos hechos (0,50fr), pescado (0,35-0,50fr), aves y caza (0,50fr), verduras (0,20-0,30fr), ensaladas (0,25fr), tortillas (0,35fr) y postres 0,20fr. Ahora bien, si quisiéramos algo más ‘burgués’, pediríamos mesa en el restaurante Grand Vattel, donde por 5,60fr disfrutaríamos de una cena para dos compuesta por pan (0,5fr), sopa (0,3fr), bistec con patatas (0,90fr), bogavante con ensalada y mayonesa (1,5fr) y, como *dessert*, una tortita azucarada al ron –*omelette sucrée au rhum*- (1,5fr), por supuesto, todo ello regado con un buen caldo (1,5fr). Después, nos tomaríamos un café (*demie-tasse*) y un digestivo (*petit verre*) de coñac tranquilamente sentados en una terraza por entre 0,4fr-0,65fr. El taxi –*vouture de place* para dos personas- que nos llevaría al hotel nos pediría 1,25fr y la factura del alojamiento –desde 3fr por habitación en el Hotel du Louvre- tampoco debería ser muy elevada para un hospedaje de esa categoría y si no nos hemos excedido con el espacio o el lujo. Al día siguiente, tomaríamos un desayuno rápido (*café au lait*) con algo que llevarnos a la boca (0,25-0,30fr) y el viaje a Londres –tren y vapor incluidos- nos saldría por 31,25fr en primera clase; 6,25fr menos si prefiriéramos algo más modesto⁴⁶⁵.

Cerrando con esta franja temporal tan importante para el destino de muchos instrumentos (1860-65/66), podemos concluir que el inventor de Dinant disfrutó de una posición, a todas luces, privilegiada desde los frentes representativo y empresarial. No obstante, la cuestión más ‘interesante’ –y que pronto abordaremos- es si ese benigno escenario se sostendría cuando sus patentes perdieran la autoridad y el régimen de Napoleón III –con todos aquellos influyentes militares- empezara a desmoronarse. Antes de llegar ahí, el industrial de Wallonia debería haber forjado un ‘nombre’ que le ayudara a sostenerse en épocas menos bonancibles y, sustancialmente, disfrutar de un holgado colchón económico. Además, se supone había ingresado más de medio millón de francos de la compensación que firmó con Gautrot (julio de 1859), amén de otras contrapartidas, por ejemplo, la de Halary hijo, que pudo ser de 20.000fr⁴⁶⁶. Sin embargo, existió un episodio que contradecía esa suposición y que incluso demostraría que la Adolphe Sax et C^{ie} seguía escondiendo o arrastrando grandes problemas de liquidez tras su estela de excelencia manufacturera. Prueba de ello fue la –ya mentada- asociación con MM. Goudot y Chantepie que apenas duró unos meses, pues se firmó el 18 octubre de 1864,

⁴⁶³ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l’armée française*, op. cit., 349.

⁴⁶⁴ Nuestro habitual conde ‘musicólogo’ nos dice que, en total (“infanterie et cavalerie, artillerie, etc.”), había 229 formaciones, por lo que no parece que estemos tan lejos de la realidad. Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 613. Asimismo, apuntaba un grueso de beneficios (“nous savons également que cette fourniture peut être évaluée en moyenne”) de 1.145.000fr que, nuevamente, no especificaba cómo los había calculado.

⁴⁶⁵ Vid. *Stanford’s Paris Guide*. Londres/París, 1862, 15, 30, 41-42, 44, 47-48 y 50.

⁴⁶⁶ Vid. *Brevets Sax. Motifs à l’appui du rejet du projet de loi*. Paris, [Impr. E. Brière,] 1860, 1-6.

empezaría a correr el 5 de enero de 1865 o, a más tardar, el 18 de marzo de ese año, y se disolvió el 31 agosto 1865.

TABLA 32: Precio al que, según el Ejército, se debían comprar los instrumentos para las bandas de caballería, amén de la duración útil estimada para esas herramientas.

Instrumento	NI	PcInstr	PpInstr	PcF	PpF	D
Pequeño (<i>petit</i>) saxhorn agudo (<i>aigu</i>) en Si \flat	1	80fr	80fr	10fr	10fr	4
Pequeño (<i>petit</i>) saxhorn soprano en Mi \flat	1	80fr	80fr	12fr	12fr	4
Saxhorns contraltos Si \flat	4	85fr	340fr	15fr	60fr	4
Saxhorn alto en La \flat	1	90fr	90fr	15fr	15fr	4
Saxotrombas altos en Mi \flat	3	110fr	330fr	15fr	45fr	4
Saxotrombas barítonos en Si \flat	2	120fr	240fr	22fr	44fr	4
Saxhorns bajos en Si \flat de cuatro cilindros	4	160fr	640fr	23fr	92fr	4
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	1	170fr	170fr	24fr	24fr	4
Saxhorn contrabajo grave [sic] en Si \flat	1	270fr	270fr	30fr	30fr	4
Cornetas de pistones (<i>à pistons</i>) con tonos de Si \flat , La \flat y Sol	2	115fr	230fr	13fr	26fr	4
Trompetas de cilindros (<i>à cylindre[s]</i>) con tonos de Sol, Fa, Mi, Mi \flat , Re, Re \flat , Do y Si \flat	4	125fr	500fr	15fr	60fr	4
Trombones	3	130fr	390fr	15fr	45fr	4
TOTAL INTEGRANTES	27					
TOTAL INSTRUMENTOS			3.360fr			
TOTAL FUNDAS					463fr	
TOTAL GENERAL (PcInstr+PpF)			3.823fr			

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261-263 y *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], 690.

El génesis y fundamento de esa aventura no están del todo claros, porque las únicas fuentes con las que podemos trabajar son dos *factums* que hizo publicar el empresario belga y, por tanto, son (aun más) parciales. En todo caso, según los estatutos que reprodujo en ellas, el valón dejaría explotar la industria a sus nuevos socios y él conservaría la “dirección artística” y la supervisión de las manufacturas. Los nuevos actores venían muy recomendados (*arrivaient sous le couvert de recommandations honorables*) y con los bolsillos llenos (*ils se donnaient comme possédant quelque fortune*). Chantepie había sido notario –de ahí, seguramente, provenía la mayor parte del dinero– y se ocuparía de la administración de la sociedad; mientras Goudot, “que tenía cierta experiencia en la fabricación de instrumentos”, se encargaría de los talleres⁴⁶⁷. Después de las presentaciones y en el párrafo inmediatamente posterior, el belga señalaba a este último como perteneciente a la coalición de fabricantes que antaño quisieron tumbar sus patentes, “un detalle que había sido omitido por M. Goudot cuando expuso sus credenciales (*dans l’exposé de sa situation*)”. Tras la ironía, el de Dinant se lamentaba de “haber dado asilo a un adversario”, una acusación bastante tendenciosa y que habría que matizar, porque se supone que su –en ese momento– discrepante socio también había invertido dinero y esfuerzos en la constitución del nuevo negocio. Sí es cierto que Gaudot

⁴⁶⁷ Vid. *Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie et M. Vidal, liquidateur de la Société dite Maison Adolphe Sax, Goudot et Chantepie*. París, [Impr. E. Brière,] s.d. [1866], 1-2.

jeune estampó su rúbrica entre la treintena de fabricantes que protestaron ante en el ministro de la Guerra en 1845⁴⁶⁸, pero no hemos encontrado rastro suyo en todos los procesos del capítulo anterior. Además, también hubo otros firmantes de esa queja que posteriormente se hicieron ‘amigos’ de Adolphe Sax –caso de Michaud y Labbaye- y que incluso intervendrían como “expertos” de su elección para inventariar lo que la sociedad había generado durante aquellos meses.

FIGURA 256: Banda de militar de los Zuavos (1867) [de la Guardia imperial] con varios saxofones –y otros presuntos metales del creador dinantés- entre sus filas⁴⁶⁹.



FUENTE: *Catalogue Sax200*. Bruselas, 2014, 61, y estos de los fondos del *Musée de l'Armée* de París.

El mediador (*arbitre rapporteur*) que seleccionó el Tribunal de Comercio (M. Delahodde) había accedido a la disolución de la sociedad, lo que, según el inventor dinantés, MM. Gaudot y Chantepie quisieron desde la primera reunión (*dès la première séance MM Goudot et Chantepie proposèrent de dissoudre la Société*). Sin embargo, Adolphe Sax no les iba a permitir que se librasen tan fácilmente de sus responsabilidades (*M. Sax hésitait à les délier aussi facilement de leurs engagements*). El empresario de Wallonia reclamaba una compensación económica de 113.880fr a sus ya ex-socios y les achacaba, entre otras incorrecciones, la falta de pericia en el negocio, problemas con ciertos clientes –como el 26º regimiento de línea-, la negativa en el pago de ciertos recibos –el alquiler y el seguro, por ejemplo-, haber creado a sus espaldas un sello (*poinçon*) paralelo para validar instrumentos terminados e, incluso, vejaciones [sic] hacia su padre Charles-Joseph que en ese entonces se encargaba de supervisar la cadena de montaje de los saxofones.

⁴⁶⁸ Vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France*, op. cit., 1-2.

⁴⁶⁹ Esta, junto con la Figura 252, hacen el par de las únicas fotografías conocidas hasta la fecha de agrupaciones militares completas del Segundo Imperio francés.

A modo de ampliación, su conductor era Joseph Hemmerlé (1836-1908), un responsable con el típico perfil de arreglador de música para banda –vid. <https://data.bnf.fr/fr/16365643/joseph_hemmerle/> (con acceso el 8 de septiembre de 2020)-.

Rastreando nuestra principal base de datos –vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón-, no hemos encontrado ninguna aportación suya que tuviera el aerófono del dinantés como protagonista.

Como evidentemente el divorcio no iba a ser amistoso, el árbitro nombró a un abogado, M. Vidal, para estudiar el caso y liquidar la empresa. La tarea no iba a ser nada fácil, pues Gaudot y Chantepie habían aportado inicialmente 100.000fr, aunque Adolphe Sax respondió que aquella suma era bastante inferior a lo que realmente valía la explotación (*représentait plusieurs fois ce chiffre*). Además, durante la realización del inventario hubo –según el valón- escaramuzas y sus adversarios se llevaron de la factoría ciertas materias primas, instrumentos en proceso de finalización y otros ya terminados e, incluso, enseres pertenecientes a los obreros⁴⁷⁰. Fue especialmente conflictivo el latón, la maquinaria, los pistones, etc. y los productos en fase de construcción o partes de estos, pues ambas facciones reclamaban su derecho sobre ellos ya que, lógicamente, representaban el grueso de los despojos. Así, toda vez realizado el informe, la catalogación y la repartición que había creído justa el liquidador (Vidal), siguió sin haber acuerdo y por tanto, un juez decidiría.

Según reza el segundo de los *factums* a nuestro alcance y que hizo imprimir el creador de Wallonia, lo cual ya nos dice quién gana, este asunto se resolvió en una sala del Tribunal de Comercio el 6 de noviembre de 1866 presidida por M. Boudault, con el concurso de otros togados, a saber, MM. Balaine *fiils*, Mercier, Dommarlin, Mauban y Paillard-Turenne. Aquella judicatura concedió la mayor parte de la razón a Adolphe Sax, pues, de los 83.880fr que pedía, los jueces le otorgaron razón sobre 62.170,40fr; mientras que el resto hasta la primera cantidad (21.710,17fr) fue repartido. Por otro lado, sus pretensiones de 30.000fr en concepto de daños y perjuicios fueron completamente rechazadas. Sin embargo, el conflicto no acabó ahí, pues el demandado también había demandado a Vidal por la mala gestión de su tarea, especialmente, respecto a la venta (liquidación) de instrumentos; a quien pidió 13.781fr como resarcimiento. El tribunal consintió (*Dit que Vidal ès-nom sera tenu d’opérer les redressements visés ci-dessus au profit de Sax*) o, más bien, dictaminó que el liquidador rectificara teniendo como criterio válido el del empresario de Dinant⁴⁷¹, aunque este último no se libraría de pagarle sus honorarios que ascendían a 3.544,90fr más intereses.

Volviendo a la búsqueda del móvil de aquella asociación y pese que persisten varias sombras al respecto, es más que probable que el inventor belga accediera a ese triángulo por la inyección de esos 100.000fr, si no fueron más, ya que solo conocemos su versión. Además, él mismo reconoció en el primero de sus *factums* que, sabiendo de su cercana asociación con Gaudot y Chantepie –o sea, la obtención de dinero rápido-, el belga tomó (unilateralmente) la decisión de expandir su negocio y realizar obras en su fábrica⁴⁷². Para ello y previo a la constitución de la sociedad, el valón había contraído un

⁴⁷⁰ Vid. *Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie*, op. cit., 17-18.

Debía ser habitual –al menos en ese ecuador del siglo XIX- que algunos operarios trajeran utensilios o enseres propios a la explotación, tales como trapos (*chiffons*), piedra pómez (*Pierre ponce*), linternas (*huile d’éclairage*) y otras pequeñas herramientas. Vid. HAINE, M. *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 247 y 259.

⁴⁷¹ Vid. *Jugement rendu par le Tribunal de commerce de la Seine, le 6 novembre 1866, entre M. Sax, d’une part; MM. Goudot et Chantepie, d’autre part; et M. Vidal, liquidateur de la société: Maison Adolphe Sax, Goudot, Chantepie et Cie, d’une dernière part*. París, [impr. E. Brière], s.d. [1866], 1, 3-4 y 6-16.

⁴⁷² En un prospecto publicitario suyo de 1869 y que dentro de muy poco exploraremos –vid. *Maison Adolphe Sax. [Légion d’Honneur Exposition 1849. Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l’Empereur, 50, rue Saint-Georges, Paris]*. París, s.d. [1869], 3- se aseguraba que la empresa “acababa de construir nuevos talleres (*vient de faire construire de nouveaux ateliers*) e instalar una máquina de vapor (*et d’y établir une machine à vapeur*)”, entendemos, nueva.

préstamo a 25 años que ascendía a 130.000fr⁴⁷³; pero como la aventura conjunta había finalmente fracasado, soportaba en solitario una situación muy complicada (*obligations énormes*). Evidentemente, cuesta mucho dar credibilidad a su versión y no sabemos hasta qué punto todo este episodio formaba parte de un maquiavélico plan para ‘desplumar’ a incautos inversores⁴⁷⁴. Lo único incuestionable es que Adolphe Sax perseguía el dinero y parecía estar siempre falto de él.

Retomando el eje principal de nuestro discurso, debemos situarnos en los últimos coletazos del Segundo Imperio de Napoleón III donde, esta vez sí, nuestro empresario perdería su posición dominante. El ciclo temporal de las patentes de la saxotromba (13 de octubre de 1865) –que incluía los saxhorns- y del saxofón (21 de marzo de 1866) se había consumido y con él, la mejor arma a su alcance. Sin lugar a dudas, este hecho fue el comienzo del fin para su empresa que, a partir de entonces, debería hacer frente no solo a los gastos inherentes del negocio (reparto de dividendos, alquiler del edificio, paga de los obreros, etc.), sino especialmente a una feroz competencia extranjera y sobre todo nacional.

A partir de esas fechas, cualquier fabricante podría fabricar y vender este tipo de instrumentos sin temor a que el inventor belga pudiera denunciarle. Además, los acuerdos privados entre empresarios y que hasta entonces estaban bajo el radar del valón, quedarían libres de represalias. Evidentemente, existían comerciantes –de provincias también- que hacían negocio revendiendo instrumentos que previamente habían conseguido de mayoristas (presumiblemente Gautrot o Besson, incluso de La Couture). Adolphe Sax se quejó de esta práctica –que le dañaba especialmente a él- aduciendo que no solo plagiaban sus productos (saxhorns), sino que además los vendían por debajo de su verdadero valor para perjudicarlo y quitarle clientes. En este caso concreto ponía el ejemplo de Kretschmann que dejaba los saxhorns 35fr más baratos de lo que él los tenía (140fr)⁴⁷⁵. Otra pauta parecida la aportaba Pontécoulant, sacando a luz una carta de Kretschmann enviada a Halary en 1846 donde decía frívolamente (*naïveté*) que vendía trombones a los alumnos por 80fr mientras su proveedor (Gautrot) se los había dejado a él en 22fr; o de hacer lo mismo con las cornetas de pistones, que las ponía en 90fr mientras que a él le habían costado un 66% menos⁴⁷⁶.

Antes de que el resto de empresas se le echaran encima, debe recordarse los dos zarpazos que Adolphe Sax les atizó precisa y alevosamente las vísperas en que sus principales documentos caducaban⁴⁷⁷. Aquellas redadas (12 de octubre de 1865 y 20 de

⁴⁷³ “En vue de son existence, il avait contracté un bail de vingt-cinq ans et commencé des constructions qu’il fallait quand même terminer, et dont la valeur dépasse aujourd’hui 130.000fr”. Vid. *Ibid.*, 21. También se habla de aquel montante en las páginas 14 y 44.

⁴⁷⁴ El asunto pasó a la justicia ordinaria y siguió coleando varios años. La última crónica al respecto que hemos encontrado es del 27 de julio de 1869 y volvió a dar la razón a Adolphe Sax. El Tribunal cargó a sus ex-socios con el grueso de las pérdidas que la empresa había acumulado (86.256,82fr), amén de hacerles pagar una compensación de 30.839,27fr. Vid. *Journal des notaires et des avocats. Année 1869*, tomo C. París, 1869, 826-831; *Journal du palais*. París, 1870, 226 y *Recueil général des lois et des arrêts*. París, 1870, 47 (de la segunda parte: *Jurisprudence des Cours Impériales, du Conseil d’État, et Décisions Diverses*).

⁴⁷⁵ Vid. *Note pour M. Sax contre MM. Besson et Kretschmann: tribunal correctionnel de la Seine: audience du jeudi; jugement par défaut du 26 juillet 1860 auquel Kretschmann a formé opposition, et dont M. Sax demande au contraire le maintien; Besson prétendant, sans le justifier légalement, qu’il y a aussi formé*. París, [Imprimerie française et anglaise de E. Brière,] [1860], 28-29.

⁴⁷⁶ Vid. PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie*, op. cit., vol. 2, 613.

⁴⁷⁷ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 486 y 534-535.

marzo de 1866) le supusieron algo de dinero –en el caso de la que atañía a la patente del saxofón, más bien problemas-, pero dinamitaban aun más si cabe los puentes que aun pudieran quedar con sus compañeros de profesión.

No obstante y fiel su estilo de mostrarse radiante –aunque su negocio estuviera gravemente herido-, el belga se presentó a la Exposición Universal de 1867, obteniendo el *seul* (único) *Grand Prix* y que no iba ser otra cosa que el canto del cisne de su carrera⁴⁷⁸. Con esta feria internacional podemos enlazar el hecho de que por primera vez y públicamente, otros fabricantes, no solo franceses (Gentellet-Prestreau, Millereau y Gautrot, al menos), sino también extranjeros (Mahillon, de Bélgica), exhibieron saxofones. Sin embargo y antes de entrar en los precios, merece la pena que dediquemos varios párrafos a conocer cómo estaba en ese momento el mercado de los instrumentos de música (aerófonos de metal principalmente) y qué estrategias emplearon los principales protagonistas.

Si nos limitamos a las bandas militares y nos asomamos un poco a la Tercera República –nuestras fuentes de referencia no ofrecen datos intermedios-, la *armée* francesa disfrutaba en 1873 de 190 agrupaciones artísticas (153 de infantería y 38 de artillería) y 110 fanfarrias (3 de infantería ligera de África, 30 de los cazadores de a pie y 77 de caballería)⁴⁷⁹. Por tanto, podemos convenir que, pese a los graves altercados que sufrió el país en 1870-71 y el cambio de gobierno, los galos siguieron aumentando sus agrupaciones castrenses respecto a las referencias anteriores (1858 y 1862)⁴⁸⁰. Sin embargo, lo que es más difícil de calcular es el número –también creciente⁴⁸¹- de las civiles que se repartían por todo el Hexágono (vid. Figura 257)⁴⁸².

Quizá por ello y con el propósito de llegar a una clientela más bien ‘municipal’ y obrera –y con recursos económicos más limitados-, el ocaso del Segundo Imperio fue también el alba –o, más bien, la afirmación definitiva- de unas empresas que se adaptaban a ese nuevo mercado. Ya conocemos la de Gautrot, un pionero en este sentido y que ‘descubrió’ la posibilidad de hacer negocio poniendo (parte de) sus productos a precios populares. Otro ejemplo es el de Jérôme Thibouville-Lamy –en verdad, una compañía que se había fusionado con Husson & Buthod y Savarèse- que desde 1867 ofrecía no solo instrumentos de casi todo tipo (cordófonos frotados y punteados, órganos, pianos,

⁴⁷⁸ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 317-318.

⁴⁷⁹ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 342.

⁴⁸⁰ El creador valón –vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género-, también ofreció sus ‘particulares’ cifras. Ese panfleto aducía que en torno a ese último año había unos 7.000 músicos militares –uno por cada 100 soldados, aseguraba; comparándose con los prusianos cuya proporción era del 3%-, que cada instrumento costaba una media de 125fr, y que el gasto anual para ese tipo de dotación ascendía “como mucho” a 150.000fr, *somme relativement minime*, decía.

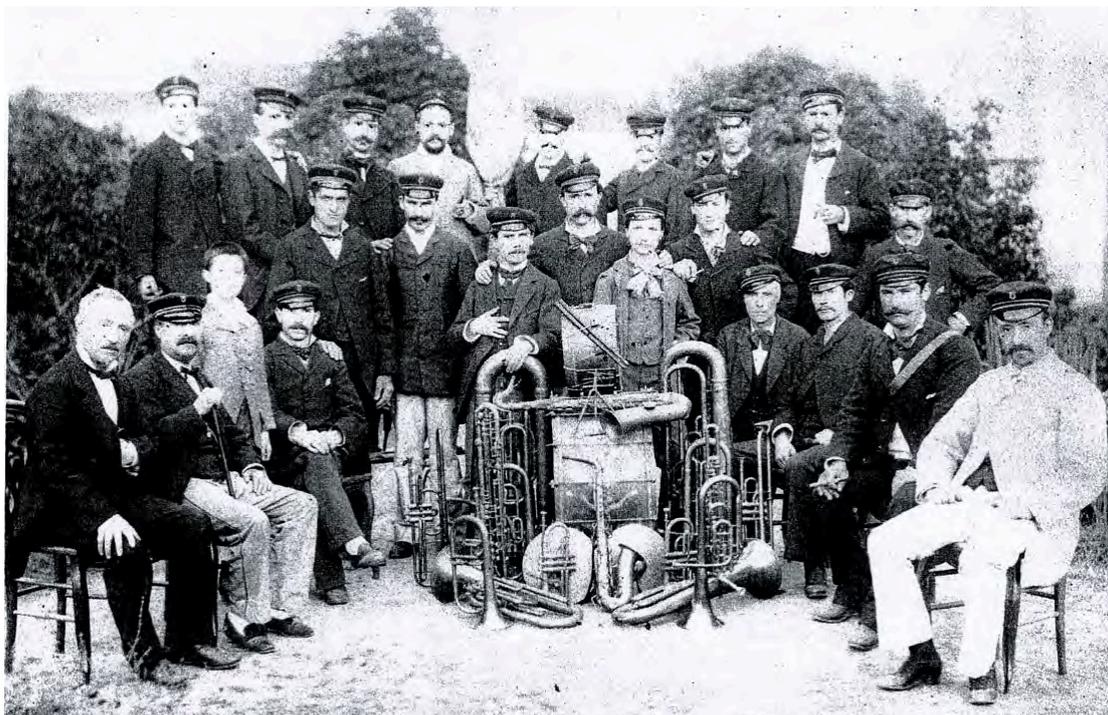
Según varios autores –vid. EBEL, E. (Dir.): *Les ministres de la Guerre, 1792-1870*. Rennes, 2018, 446- que beben del *exposé sur la situation de l'Empire français d'octobre de 1867* se contaban 384.032 hombres en la *armée* activa, mientras 226.466 estaban en la reserva. Por tanto, nos cuesta dar credibilidad a los datos que aportaba el empresario belga también en este manifiesto, una constante que ha resultado habitual en sus *factums* que hemos conocido en el anterior capítulo.

⁴⁸¹ A partir de un autor con relativa credibilidad –vid. GUILBAUT, E.: *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*. París, s.d. (1894), 111-112-, el Hexágono alcanzó, a final de siglo (1894), unas 8.500 formaciones civiles entre bandas y fanfarrias. (Las corales, calculaba, estarían cerca de las 7.500 cuando se celebró la Expo de 1889).

⁴⁸² Sí tenemos, en cambio, datos concretos de Bélgica –vid. CLOSSON, E. y VAN DEN BORREN, Ch.: *La musique en Belgique*. Bruselas, 1950 y 423-424-, donde también aumentaban, contándose 465 bandas civiles en 1851, 531 en 1860, y 1.694 entre fanfarrias (1.216) y agrupaciones con maderas (478) en 1910.

etc.), sino también aerófonos a precios excelentes. Las flautas, en su versión “ordinaria” iban de los 5fr a los 140fr, mientras que la gama de su confección “artesanal” oscilaba entre los 25fr y 230fr. En el lado de los metales, una corneta de pistones corriente se pagaba entre los 18fr y 70fr mientras que su versión de calidad valía de 60fr a 90fr⁴⁸³. En la portada de la publicidad se puede leer que además de poseer explotaciones en París – en la rue Réaumur, seguramente el dispensario; y en el barrio de Grenelle, este sí, una fábrica con máquina de vapor, recalcan-, tenía otras en Mirecourt (Los Vosgos) y La Couture (Eure)-.

FIGURA 257: Banda civil (ca. 1875) “del suroeste” de Francia con varios ejemplares de saxofones, sarrusofones y otros metales.



FUENTE: “Superbe et intéressante photo ancienne d’une harmonie du sud-ouest de la France datant des années 1870”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 32 [octubre] 2003, 9.

Jules Martin, Couturier y Lecomte son otras tres firmas que produjeron material musical de viento en masa aun cuando el régimen de Napoleón III todavía no había colapsado. Ya hemos hablado de esos tres administradores varias veces, aunque quizá no esté demás subrayar en este punto al segundo, pues tenía la ‘ventaja’ de trabajar desde Lyon, dejando una dependencia en París (92 rue Turenne) –según rezaba su publicidad de 1869⁴⁸⁴- para, entendemos, finalizar la mercancía que viniera de la región Auvernia-Ródano-Alpes y/o como simple despacho en la capital. Asimismo y en la primera cuartilla de su libelo, Couturier decía dar trabajo a 100 personas y, significativamente, haber mejorado su técnica de producción “[mediante] el empleo de una práctica nueva que le permitía diferenciarse de cualquier otro fabricante y [producir] en menos tiempo (*de produire en aussi peu de temps*), sin la ayuda de ningún mandril [además], [creando]

⁴⁸³ Vid. “Manufacture de Cordes Harmoniques et D’Instruments de Musique. M^{on} Husson Buthod & Thibouville et H^e Savaresse. Jérôme Thibouville-Lamy. 42^{bis} Rue Réaumur”. París, 1867, 52 y siguientes, disponible a través de Internet en <http://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville1867_1.htm> (con acceso el 11 de junio de 2020).

⁴⁸⁴ Vid. *Manuf^e d’Instruments de Musique Couturier. 73, Cours Lafayette. Lyon. Rue Turenne, 92. Paris.* París, s.d. [1869?], s.p [portada].

cualquier tipo de instrumento en la tonalidad y timbre deseados”. Este (dudoso) método que daba lugar a los “mésophones” era el ‘gancho’ para hacer más atractiva la versión ordinaria de su mercancía (*La fabrication d’instruments bon marché, vient d’être jointe à celle des mésophones, ils ont désignés sous le nom d’instruments ordinaires*).

Otro detalle nada baladí de este empresario que ya revelaba una publicidad suya un poco anterior (1868?)⁴⁸⁵ es que Bonaparte lo nombró *Fournisseur de la Maison de Sa Majesté l’Empereur* el 15 de febrero de 1867 (vid. Figura 258). Parece que la exclusividad en este sentido que gozaban Adolphe Sax y otros pocos era cada vez compartida por más gente⁴⁸⁶, lo cual nos puede dar a entender que el poder central estaba no solo buscando nuevos aliados con dinero, sino también quizá cortando lazos pretéritos y que ya no le servían tanto.

FIGURA 258: Dos tomas de un saxofón soprano Couturier (1867-69) –izquierda y centro- con la inscripción en la campana “COUTURIER à Lyon FOUR^R [Fournisseur] BREVETÉ DE LA MAISON DE L’EMPEREUR” –derecha-.



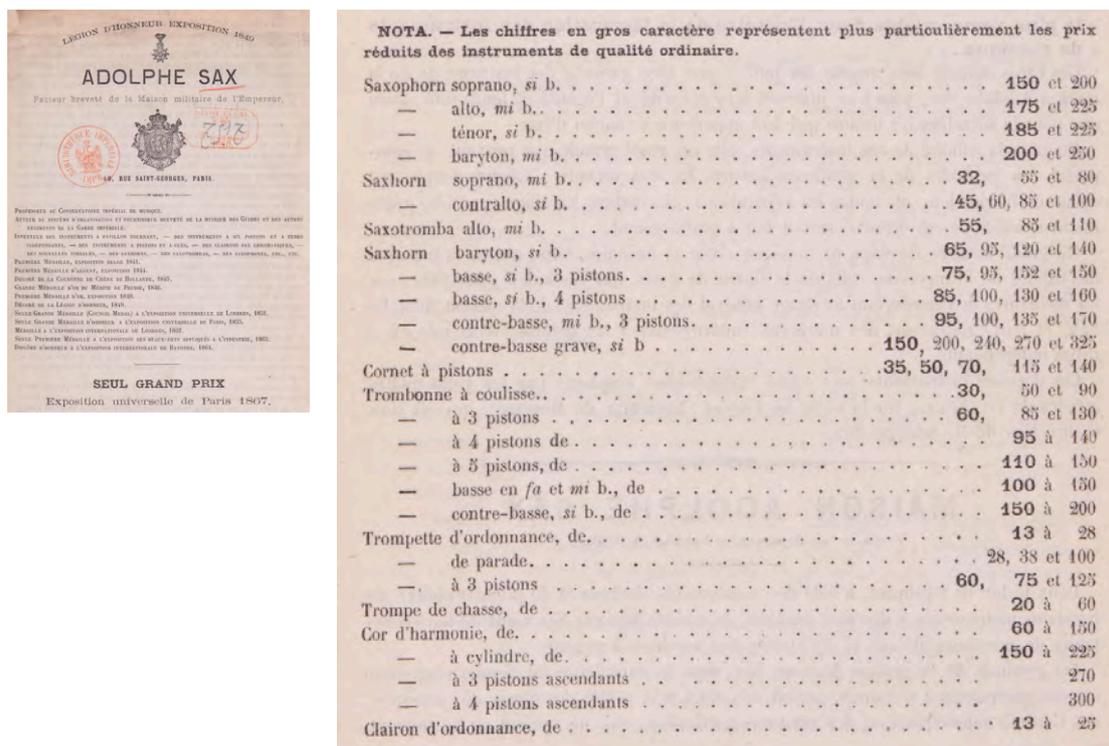
FUENTE: Lote nº 384 de la subasta de Vichy Enchères (Guy et Etienne Laurent, Commissaires-priseurs), celebrada en Vichy el 27 de junio de 2020.

⁴⁸⁵ Vid. *Manuf^e d’Instruments de Musique en Cuivre et en Bois de Couturier de Lyon. A. Rustant concessionnaire. Paris. Rue de Turbigo, 70 [en adenda]*. Paris, s.d. [1868?], 1.

⁴⁸⁶ Nuestra organología de referencia –vid. “Archives nationales, 05-747, Acquisition d’instruments, 1851-1870”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 319- aumenta los protegidos a Montal, Kriegelstein, Alexandre, Debain y Raoux, aunque se olvida del que acabamos de apuntar nosotros y también a Halary, que disfrutaba del título desde 1852. Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 425-427.

Precisamente, el día antes de esa fecha (1869) un prospecto comercial de 8 páginas que sería el último dentro de los límites temporales del Segundo Imperio (vid. Figura 259). Aquella propaganda es muy sugestiva para nosotros porque refleja su estrategia y posición después de haber perdido la ventaja de sus patentes. Fiel a su estilo, las tres primeras cuartillas estaban inundadas de sus méritos, incluyendo los grabados de la medalla de Ld'H y del escudo de armas de Bonaparte para evidenciar que pertenecía a su Casa Militar como suministrador oficial. Igualmente, se permitía resaltar que había sido merecedor del “seul Grand Prix [único Gran Premio] pour toute la facture du monde entier” en la Exposición internacional de 1867, mientras que a sus concurrentes directos les entregaron una distinción bien inferior (*les récompenses les plus élevées de ses concurrents dans cette partie n'étant que des médailles d'argent*). Su petulancia no terminaba ahí, sino que además subrayó –modificando incluso el formato con aumento del tamaño de letra y resalte en negrita– que aquella excelsa recompensa recibida fue por unanimidad del jurado y que este le consideró “l’inventeur le plus remarquable dans l’histoire de la fabrication des instruments de musique”. (Lo que se le olvidó recoger es que aquel comité estaba compuesto de amigos y panegiristas suyos)⁴⁸⁷.

FIGURA 259: Primera –izquierda- y cuarta –derecha- páginas del prospecto publicitario de Adolphe Sax mostrando sus credenciales y su (presumible) reducción de tarifas.



FUENTE: Maison Adolphe Sax. [Légion d'Honneur Exposition 1849. Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l'Empereur, 50, rue Saint-Georges, Paris]. Paris, s.d. [1869], 1 y 4.

Más que aquellas fatuidades, nos interesa destacar las líneas donde podamos comprobar cuáles fueron sus tácticas comerciales para salir adelante y hacer frente a la competencia. Primeramente, llamaba la atención sobre (supuestas) reducciones de precios (“Nous appelons plus particulièrement votre attention sur les importantes réductions qui ont été faites sur les prix des instruments de qualité ordinaire”). Antes de aclarar esas dos últimas palabras paradójicas –o directamente contradictorias?– (“calidad ordinaria”), el

⁴⁸⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 306-307.

valón cargó contra los ejemplares “de pacotilla o de calidad inferior” y todos aquellos consejeros o intermediarios que aconsejaban uno de estos para empezar (“Mettre un mauvais instrument entre les mains d’un élève, c’est opposer le plus grand des obstacles à ses études et à ses progrès”). Él abogaba por comenzar por uno de los suyos, cuya superioridad estaba sobradamente demostrada (*dont la supériorité est partout*), máxime teniendo 25 años de experiencia en el sector y ser un profesor avezado. (No se le pasó apuntar su faceta de responsable de la fanfarria –*orchestre*- de la Ópera –decía tener a 24 personas a su cargo- ni la de docente en el Conservatorio, aunque sin especificar que sus alumnos eran exclusivamente militares). En todo caso, quería que sus instrumentos fueran accesibles a todos (*deviennent accessibles à tous*) y por ello volvía a resaltar esa presunta rebaja, así como ofrecer facilidades de pago. Por tanto –y aquí estaba lo interesante y la confirmación del cambio de tendencia-, animaba a “Les Musiques municipales, les Sociétés musicales de collèges, usines [fábricas], établissements de tous genres, ou les artistes et amateurs” a acercarse a su tienda y preguntar por esas comodidades. Incluso –no lo decía directamente⁴⁸⁸-, ajustaría el precio a los clientes que le compraran en cantidad elevada.

Confrontando las cifras de la Figura 259 con los “precios ministeriales” oficiales –el valón también los reproducía en su publicidad- que hemos anotado en la precedente Tabla 31, sí que se nota cierto alivio económico. Por ejemplo, el saxhorn contralto en Si \flat que el Ejército compraba a 85fr se podía ahora adquirir a partir de 45fr; y la saxotromba alto en Mi \flat (110fr) también por la mitad (55fr). El ahorro en los metales profundos (saxhorn bajo en Si \flat , contrabajo en Mi \flat y contrabajo en Si \flat , 160fr, 170fr y 270fr respectivamente) empezaba en 85fr, 95fr y 150fr. Pero, incluso el saxofón –por cierto, mal escrito [Saxophorn] en el libelo-, había sufrido una depreciación muy significativa; así el soprano costaba entre 150-200fr; el alto 175-225fr; el tenor 185-225fr y el barítono 200-250fr.

En verdad, semejantes reducciones en aerófonos de “qualité ordinaire” nos provocan desconfianza –y seguramente estaban supeditados a ciertas condiciones-, igual que tampoco nos fiamos del copioso muestrario que ofrecía y que abarcaba los ecosistemas completos de las maderas –salvo los fagotes-, metales y percusión. También vendía elementos menores como fundas, boquillas, cañas, abrazaderas, etc. y otros accesorios como cartucheras para los músicos –hoy no se utilizan- y papel pautado. Sin embargo, antes de dispersarnos, este catálogo confirmaría el aplanamiento del mercado militar y la ebullición del civil que ya habíamos notado anteriormente. Por otro lado, el Ejército fue muy ingenuo al creer que un saxofón u otro metal durarían –tendrían una vida útil de- tan solo cuatro o cinco años como había marcado la *Note ministérielle* del 24 de mayo de 1861, ya que pueden durar muchos decenios si cuidan bien. Quizá se fiaron demasiado de sus asesores (Adolphe Sax?) a los que les interesaba renovar continuamente ese parque de instrumentos.

En cualquier caso, había que bajar el precio para competir e interesar a las comunidades civiles que se acercaban a la música –el ‘nuevo’ cliente- y cuyo presupuesto era mucho más limitado que la partida del Gobierno destinaba a cada uno de los escuadrones de fuerzas armadas que contaban con bandas. Sin embargo, el empresario belga seguía pregonando que confeccionaba mercancía superior a la de sus rivales, lo cual

⁴⁸⁸ “Les corps de musique ou les artistes et amateurs qui désireraient faire l’acquisition d’un certain nombre d’instruments et ne pourraient destiner à cette acquisition qu’une somme inférieure à celle exigée par les tarifs, peuvent s’adresser en toute confiance à la maison Adolphe Sax”

casa difícilmente con esos abaratamientos, pues supuestamente requiere más controles de calidad, mejores materiales y máquinas, mano de obra más especializada y por consiguiente más cara, etc., por no sumar que seguía manteniendo su explotación en uno de los barrios más caros de París.

FIGURA 260: Actualización de las rebajas de precios en la primera (ca. 1870-72) publicidad de Adolphe Sax durante la Tercera República.

NOTA. — Les chiffres en gros caractères représentent plus particulièrement les prix réduits des instruments de qualité ordinaire.

Saxophone soprano, si bémol.....Fr.	160—200	Trombone à coulisse.....	30— 50— 90
— alto, mi bémol.....	175—225	— à 3 pistons.....	60— 85—130
— tenor, si bémol.....	185—225	— à quatre pistons de.....	95 à 140
— baryton, mi bémol.....	200—250	— à cinq pistons, de.....	110 à 150
— basse, en si bémol, employé dans la musique de la		— basse, en fa et mi bémol,	
Garde républicaine.....	350	à 3 pistons, de.....	100 à 150
Saxhorn soprano, mi bémol.....	32— 55— 80	Trombone-Sax basse, en mi bémol, à 6 pistons et à tubes indé-	
— fa et si bémol....	42— 65— 90	pendants, employé dans la Garde républicaine et dans la	
— contralto, si bémol.....	45— 60— 85—100	Fanfare de l'Opéra.....	300
— ut et si bémol....	55— 70— 95—110	Trombone-Sax contre-basse, si bémol, de	150 à 200
Saxotromba alto, mi bémol.....	55— 85—110	— Sax contre-basse, à 6 pistons et à tubes indépen-	
— fa et mi bémol....	65— 95—121	dants, employé dans la Fanfare de	
Saxhorn baryton, si bémol.....	65— 95—120—140	l'Opéra.....	225
— ut et si bémol....	75—105—130—150	Trompette d'ordonnance, de.....	15 à 28
— basse, si bémol, 3 pistons.	75— 95—150	— de parade.....	28— 38—100
— ut et si bémol....	85—105—160	— à trois pistons.....	60— 75—125
— si bémol, 4 pistons.	85—100—130—160	— Sax, à 6 pistons et à tubes indépendants, employée	
— ut et si bémol....	100—115—145—175	dans la Garde républicaine.....	210
— si bémol, à 6 pistons et à tubes indépendants,		Trompe de chasse, de.....	20 à 60
employé par la Garde républicaine et dans la Fanfare de		Cor d'harmonie, de.....	60 à 150
l'Opéra.....	275	— à cylindre, de.....	150 à 235
Saxhorn c.-basse, mi bémol, 3 pist..	95—100—135—170	— à trois pistons ascendants.....	270
— ut et si bémol....	115—120—155—190	— à quatre pistons ascendants....	300
— grave, si bémol....	150—200—240—270—325	— à 6 pist. et à tubes indépendants	360
Cornet à pistons.....	35—50—70—115—140	Clatron d'ordonnance, de.....	13 à 25
— Sax, à 6 pistons et à tubes		Trompette d'ordonnance.....	18 à 24
indépendants.....	200	— de parade, modèle Sax.	21 à 35

FUENTE: *Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre et en Bois Adolphe Sax*. 50, rue Saint-Georges, Paris. París, s.d. [1870-72], s.p. [2].

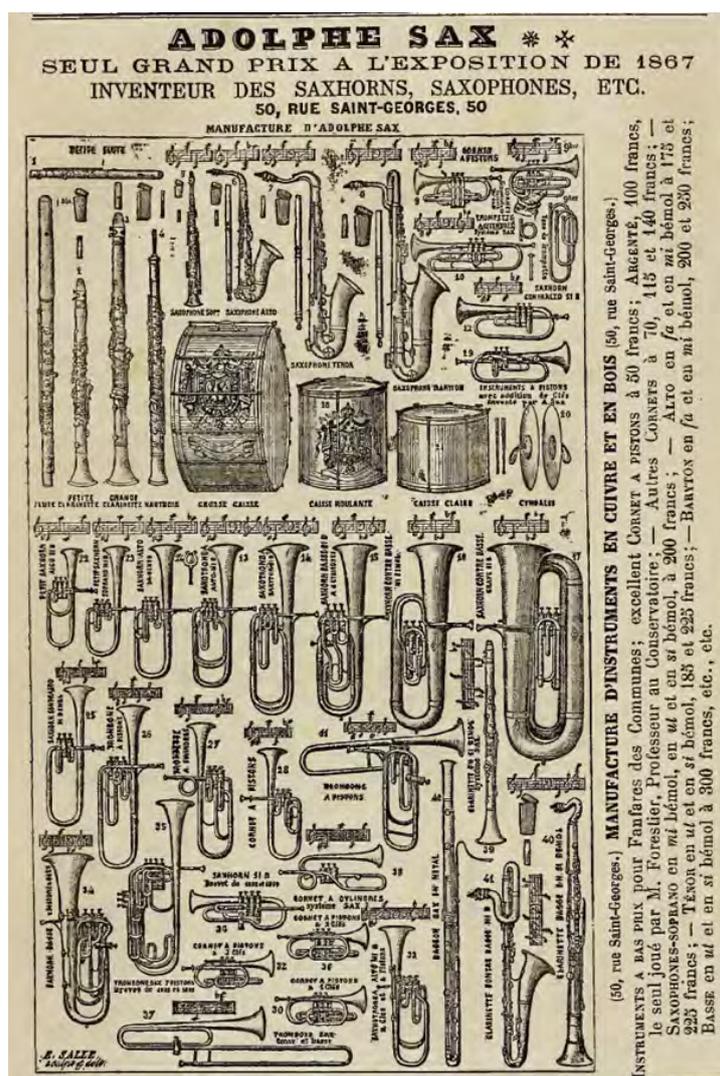
Pero, aun considerando que existían esos estándares de exigencia, era muy complejo y gravoso mantenerlos en el tiempo, máxime sobre una 'fauna' instrumental tan cuantiosa. Si nos permitimos volver a asomarnos a la Tercera República y comprobar su siguiente prospecto (ca. 1870-72)⁴⁸⁹ —más austero, de tan solo cuatro cuartillas-, este seguía ofreciendo la misma retahíla de productos (incluidas flautas, clarinetes, oboes, cornos ingleses, etc.). Si bien seguía existiendo una preponderancia de metales, se resistía a dejar de abarcar un tremendo abanico; no había una especialización real en uno —o pocos- de esos latones. En cualquier caso, tampoco perdió la oportunidad para volver a airear en la primera página todos sus triunfos e inventos, decir que la *Garde républicaine* (antigua *Garde de Paris*) vestía numerosos productos suyos y, más interesante para nosotros, mantenía una reducción importante en sus tasaciones. Similarmente al anterior catálogo de 1869, existían varias gamas de precios (vid. Figura 260), aunque también apuntaba los "prix ministériels" según la ordenanza de 1860 que, más o menos indirectamente, seguían siendo referencia. Afortunadamente, tenemos otra fuente iconográfica de la prensa —vid. Figura 261- de ese momento que nos confirma esos márgenes.

De todas maneras, la viabilidad del negocio enfocado de esa manera —aerófonos de calidad a precios presuntamente reducidos?- era muy complicada. Primeramente, porque sus potenciales compradores eran músicos de banda, la mayoría con escaso bagaje profesional que no apreciaban esos 'matices' tan importantes queregonaba el belga. El presupuesto era limitado y el dinero importaba mucho, máxime en provincias donde los sueldos eran sensiblemente más bajos. Pero, aunque el valón se hubiera podido o querido

⁴⁸⁹ No podemos datarla con más precisión, pero estamos seguros que pertenece a aquel margen de años porque ya se hace referencia a la *Garde républicaine*, y algunos de los precios que ofrece siguen refiriéndose a la normativa de 1860, por lo que todavía no estaba vigente la disposición de 1873 de la que nos ocuparemos próximamente.

focalizar en los saxhorns o en los saxofones, sus dos presumibles ‘puntos fuertes’, estas herramientas apenas tenían hueco más allá de esas formaciones amateurs –o, en el ‘mejor’ de los casos, militares-. Esos metales no podían competir cuantitativa ni cualitativamente con la literatura de cámara o sinfónica del clarinete, la flauta, el oboe, etc. donde sí existía un mercado –también muy difícil- mucho más amplio y diferenciado, pero para un abanico de clientela que iba desde la amateur hasta la profesional. Esta última mantenía activos a los intérpretes y hacía que algunos constructores se esforzaran por mejorar la versión exigente –y cara- del utensilio en cuestión y que, igualmente, esta –la que presumiblemente quería Adolphe Sax- tuviera salida comercial.

FIGURA 261: Publicidad de la *Manufacture d'instruments en cuivre et en bois* –léase texto vertical en la zona derecha- de Adolphe Sax, promocionándose también con las medallas y premios obtenidos.



FUENTE: *RGMP*, 28 de abril de 1872, 136⁴⁹⁰.

Además de la competencia, Adolphe Sax y su saxofón deberían batallar con otro ‘enemigo’ en aquellos momentos de finales del Segundo Imperio. Ya hemos hablado en

⁴⁹⁰ En un número anterior –vid. *RGMP*, 31 de marzo de 1872, 104- también apareció un anuncio suyo con imágenes de un saxofón, trombón y corneta, pero sin precios.

varias partes de nuestro estudio del sarrusofón de Gautrot⁴⁹¹, un nuevo inquilino que, presuntamente, pretendía hacerse hueco entre las bandas de música a costa de ocupar el espacio que habían dejado los oboes y fagotes⁴⁹²; o, más bien, liquidarles. Sin embargo, su ‘genética’ contenía gran parte de las ideas del *instrumentarium* del inventor de Dinant –por ejemplo, la de configurar una familia que abarcara todo el registro- y una digitación prácticamente idéntica a la del saxofón. Por ello, el valón le denunció y ambos empresarios se enzarzaron en batallas legales que llegaron incluso a casación y que determinaron que el ingenio de Gautrot era totalmente novedoso y original⁴⁹³. Como recordaremos, aquel advenedizo fue patentado en 1856 y vuelto a proteger el 20 de mayo de 1865, precisamente el año encontramos un catálogo comercial del empresario del Marais en el que ponía a la venta su ‘antiguo’ producto, pues antes del segundo abrigo no estaban desarrollados según el propio autor reconoció. Además, podemos utilizar su completísimo folletín comercial de 1867 en el que reaparecía este producto y, además, saxofones, pues ya estaban liberalizados. Si confrontamos sus productos con los del inventor valón –vid. Tabla 33-, podemos filtrar interesantes datos.

TABLA 33: Comparativa de los precios de los saxofones y sarrusofones que produjeron entre 1864 y 1867 las compañías de Adolphe Sax y Pierre-Louis Gautrot.

	Sxs (Sax 1864)	Sarrs Gautrot 1865	Sxs Gautrot 1867	Sarrs Gautrot 1867
Sopranino Mi \flat				150fr
Soprano Si \flat	200fr	160fr	160fr	160fr
Contralto Mi \flat	225fr	170fr	180fr	170fr
Tenor Si \flat	225fr	180fr	190fr	180fr
Barítono Mi \flat	250fr	190fr	210fr	190fr
Bajo Si \flat		210fr		210fr
Contrabajo Mi \flat		260fr		260fr
Subcontrabajo (<i>contre-basson</i>) Do o Si \flat				300fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *RGMP*, 27 de marzo de 1864, 104; *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné. À Paris, rue Saint-Louis (Marais, 60) et À Château-Thierry (Aisne)*. [“80 rue Turenne”, en manuscrito]. París, [Imprimerie Édouard Blot,] 1865, 8, 10 y 12; *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne)*. Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils,] 1867, reproducido en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999), 4, 6, 8 y 10.

El primero y más evidente, es que los sarrusofones eran más baratos que sus homólogos de lengüeta simple, gozando de una respetable rebaja que comenzaba en los 40fr de un ejemplar soprano y que se dilataba hasta los 60fr en el barítono. Aquel significativo ahorro por instrumento era una suma lo suficientemente apetecible para

⁴⁹¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 140-143; Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 286-287 y 314-315; y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 462-464 y 540-546.

⁴⁹² En realidad, el *Décret impérial* del 26 de marzo de 1860 –que ya hemos citado numerosas veces– rehabilitó una pareja de oboes en las agrupaciones de infantería.

Según el propio Gautrot, fue Pierre-Auguste Sarrus –director del 13º regimiento de línea– quien le produjo el germen de la idea de “construire ces instruments qui, par la nature de leur timbre, devaient être destinés à remplacer, dans nos musiques militaires, les hautbois et les bassons qui en avaient été exclus”. Vid. *Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné. À Paris, rue Saint-Louis (Marais), 60 et à Château-Thierry*. París, 1865, 7.

⁴⁹³ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 544-546.

cualquier amateur u obrero medio que apenas llegaba a ganar 100fr al mes⁴⁹⁴. Además, resultaban una opción bastante interesante para no socavar el presupuesto de las formaciones bandísticas civiles y aquellas militares que pudieran eludir la decisión gubernamental de incluir saxofones.

Si nos asomamos exclusivamente a estos últimos, los clientes del empresario del Marais economizaban entre 35fr y 45fr en comparación a los de Adolphe Sax, una horquilla nada desdeñable. Con aquel dinero nos daría para alquilar un coche (*voiture de grande remise*) durante casi dos días, mandar más de 100 cartas a España, enviar 80 despachos de telegrama dentro de París, satisfacer dos funerales –incluidos los oficios-, tener permiso de armas durante casi dos años, alquilarnos una habitación de estudiante durante un mes, comer más 26 días en un *Établissements de boillon*, pagar cuatro multas por no tener el pasaporte en regla, bebernos 100 chupitos o fumarnos 200 pequeños puros y, si no estamos muy perjudicados, ir a tirar con armas de fuego más de 8 sesiones⁴⁹⁵.

TABLA 34: Ámbito de los precios entre sarrusofones, fagotes y oboes fabricados por la casa Gautrot 1867.

Ámbito de precios Catálogo 1867	
Sarrusofones Gautrot (gama única)	150-300fr
Fagotes Gautrot (gama alta)	300-350fr
Oboes Gautrot (gama alta)	300-400fr

FUENTE: “Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne). Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils,] s.d. [1867]”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999), 4, 6, 8, 130 y 132.

Desde otra perspectiva –vid. Tabla 34-, los aficionados interesados en iniciarse en el estudio del oboe o del fagot tenían también otra posibilidad más sencilla –principalmente por la digitación- y económica si elegían el ingenio musical del marchante galo⁴⁹⁶. Además, aquellas paletas bandísticas civiles y militares que no querían renunciar a los siempre ‘gloriosos’ instrumentos de doble caña⁴⁹⁷, podían adquirir unos módicos y competentes sarrusofones, evitando el desembolso de una pequeña fortuna.

Como decíamos anteriormente, además de Gautrot, otras firmas se sumaron al comercio de saxofones –y de los otros metales del inventor valón que anteriormente habían estado vedados-, y con ellas, la temida guerra de precios que terminó, entre otros factores, por desgastar (aun más) al inventor de Dinant. Recorriendo varios catálogos publicitarios supervivientes desde el ocaso del Segundo Imperio francés hasta mediados de la Tercera República sin rebasar el cambio de siglo (vid. Tabla 35), confirmamos lo que ya suponíamos. Esto es, que el saxofón ya nunca fue cuestionado en las bandas

⁴⁹⁴ Si convenimos –vid. Tabla 17- que un obrero medio de París ganara 4,5fr al día en 1867 y trabajaba 6 jornadas a la semana, esto nos daría un sueldo de 108fr al mes. La remuneración para los empleados de provincias eran mucho menores, pues concediéndonos una media de 2,8fr y haciendo la misma operación, apenas llegamos a los 67fr mensuales.

⁴⁹⁵ Vid. *Galignani's*, op. cit., 1868, 4, 10, 11, 39 y 86; y JOANNE, A.: *The Diamond guide for the stranger in Paris*. París/Londres, 1867, 18, 23-25, 27, 30 y 223.

⁴⁹⁶ Ningún investigador ha conseguido encontrar las potenciales licencias –si es que las hubo, que creemos que no- que Gautrot pudo conceder para que se fabricaran sarrusofones hasta 1871, fecha en la que su invención pasaría a dominio público. En el resumen de un prospecto (ca. 1870) –posterior según Waterhouse- del constructor inglés Lafleur recogido por Baines se ofrecían sarrusofones por unos elevadas 17£ (425fr aprox.). Vid. BAINES, A.: *Woodwinds instruments and their history*. NY, 1991, 336-33 y WATERHOUSE, W.: *The New Langwill*, op. cit., 222.

⁴⁹⁷ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 129-143.

francesas civiles y militares⁴⁹⁸ –modelos, por cierto, para las de otros países⁴⁹⁹- y, casi más importante, que básicamente y por esta razón, había demanda del producto.

TABLA 35: Evolución del precio del saxofón desde la liberalización de la patente (1866) hasta finales del siglo XIX a partir de los catálogos de varias empresas.

	Soprano Si \flat	Alto Mi \flat	Tenor Si \flat	Barítono Mi \flat	Bajo Do o Si \flat
(Sax 1864)	200fr	225fr	225fr	250fr	
Gautrot 1867	160fr	170fr	180fr	190fr	
Couturier 1868	200fr	225fr	225fr	250fr	
Couturier 1869	200fr	225fr	225fr	250fr	
Sax 1869 ⁵⁰⁰	150-200- 300fr	175-225- 360fr	185-225- 370fr	200-250- 400fr	350-550fr
Millereau 1870	200fr	225fr	225fr	250fr	350-375fr
Sax 1870-72 ⁵⁰¹	160-200- 300fr	175-225- 360fr	185-225- 370fr	200-250- 400fr	350-550fr
(Sax 1872)	200fr	175-225fr	185-225fr	200-250fr	300fr
(JMO 1873)	175fr	200fr	200fr	225fr	
Thibouville- Lamy 1873	174fr	194fr	200fr	220fr	
Thibouville- Lamy 1878	174fr	194fr	200fr	220fr	
David 1883	175fr	200fr	210fr	230fr	

⁴⁹⁸ En lo que quedaba de siglo XIX, los galos solamente se otorgaron dos normativas importantes al respecto, la primera de ellas triple (1872-1875) y que comentaremos en las próximas páginas, y otra de 1898 –con 7 saxofones en sus filas (un soprano, dos altos, dos tenores y dos barítonos) para una banda de 40 personas- que no reviste especial atención. Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 392-397. En todo caso, podríamos señalar que, en ese último año, el Ejército siguió conservando los nombres comerciales de “saxhorn” en detrimento del –presumiblemente- genérico de bugle, que, no obstante, apuntaba entre paréntesis para los miembros más agudos. Curiosamente, también hacían obligatorias las “saxo-trombas”, a las cuales se les guardó tres atriles en infantería regular y dos en la de los tiradores (*tirailleurs*) de África y cazadores (*chasseurs*). En caballería solo había un ejemplar. Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1898 [nº 110], 219-221.

⁴⁹⁹ Esta –la influencia del patrón artístico miliciano francés sobre otros Estados- sería otra canalización que debería ser explorada de forma independiente. En el próximo capítulo nos adentraremos en el caso estadounidense que es el que más nos interesa, pero hubo otros –incluida España que, no obstante, tiene sus particularidades-; o regiones latinoamericanas ya contrastadas (vid. SARMIENTO, M-A.: “Bandas militares y su repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-46”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, nº 31 [julio-diciembre] (2016), 65-71 y REGENMORTER, P-J.: *Brazilian music for saxophone: a survey of solo and small chamber works*. Tesis, College Park, University of Maryland, 2009, 7-9)- en los que se percibe ese calco. (También, al contrario, sería interesante visar en cuáles no –p. ej., Alemania y otros países del este de Europa- y por qué).

⁵⁰⁰ Como hemos comentado antes, el primer valor de esa fila obedecía a una reducción ‘especial’ que tenía en ese momento, el segundo, al “Prix ministériel” –el precio al que el Gobierno lo compraría para sus regimientos (y al que evidentemente se tenía que adaptar Adolphe Sax si quería hacer negocios con él), y el tercero –muy elevado, por cierto- representaba el modelo *argenté*, entendemos, bañado con alguna aleación que pudiera contener plata o similar con propiedades anticorrosivas.

Por otro lado, el belga ofrecía también un *saxophone aigu* –sopranino- en Fa o Mi \flat al precio de 200fr o 280fr. El resto de la familia también estaba en tonalidad doble, a saber, sopranos en Si \flat y Do; altos en Mi \flat y Fa; tenores en Si \flat y Do; barítonos en Mi \flat y Fa; y bajos en Si \flat y Do. En todo caso, apenas han sobrevivido –en verdad, dudamos mucho que los fabricara normalmente- instrumentos del inventor belga en Do y Fa, concretamente, un soprano, dos altos y cuatro tenores. Vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

⁵⁰¹ Análogamente a su publicidad de 1869 y siguiendo las mismas pautas, el belga brindaba tres importes.

Sudre 1888	170fr	200fr	220fr	250fr	360fr
Humbert 1892	200fr	225fr	225fr	250fr	350fr
Margeritat 1892	145fr	160fr	170fr	190fr	
(Pierre 1893)	140-150fr	145-170fr	150-170fr	180-190fr	280fr
Couesnon 1893	178-200fr	200-230fr	208-240fr	230-260fr ⁵⁰²	
Lecomte (1894)	160-180fr	180-210fr	206-230fr	230-260fr	
(JMO 1898)	145fr	155fr	155fr	180fr	
Association Générale des Ouvriers 1898	180fr	210fr	235fr ⁵⁰³	280fr	420fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *RGMP*, 27 de marzo de 1864, 104; “Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne). Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils,] s.d. [1867]”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999), 10; *Manuf^e d’Instruments de Musique en Cuivre et en Bois de Couturier de Lyon. A. Rustant concessionnaire. Paris. Rue de Turbigo, 70 [en adenda]. Paris, s.d. [1868?]*, 28; *Manuf^e d’Instruments de Musique Couturier. 73, Cours Lafayette. Lyon. Rue Turenne, 92. Paris. Paris, s.d. [1869?]*, 28; *Maison Adolphe Sax. [Légion d’Honneur Exposition 1849. Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l’Empereur, 50, rue Saint-Georges, Paris]. Paris, s.d. [1869]*, 4-5; *Manufacture d’Instruments de Musique Millereau & Cie. 29, rue des Trois Bornes, 29. [Paris]*, 1870, 1; *Manufacture d’Instruments de Musique en Cuivre et en Bois Adolphe Sax. 50, rue Saint-Georges, Paris. Paris, s.d. [1870-72]*, s.p [2-3]; *RGMP*, 28 de abril 1872, 136; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [n° 67], 544; *Manufacture de Cordes Harmoniques et d’Instruments de Musique. Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris. Paris, 1873*, 108; *Manufacture d’Instruments de Musique Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris. Paris, 1878*, 134; “*Catalogue général Illustré des Instruments de Musique fabriqués para la Maison David. 5, boulevard de Sébastopol. Paris, [Imprimerie N-M. Duval, 17, rue de l’Echiquier,] 1883*”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 17 [agosto] (1995), 17; *Manufacture d’Instruments de Musique en cuivre & en bois F. Sudre. Ancien Maison Halary, fondée en 1768. 6 & 8, rue des Poitevins, Paris. Paris, 1888*, 4; *Manufacture d’Instruments de Musique en cuivre [Maison fondée en 1889] H. Humbert. 25, rue Germain, Lyon. Lyon, [Imprimerie Lédon Delaroche et Cie.] 1892*, 9; *Margueritat. Catalogue des ouvrages et instruments de musique. 21, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris. Paris, 1892*, 5?; PIERRE, C.: *Les Facteurs d’instruments*, op. cit., 390-391⁵⁰⁴; *Manufacture d’Instruments de Musique La plus importante du monde [sic] Couesnon & C^{ie}. 94, rue d’Angoulême, Paris. Paris, 1893-94*, 5 y 42; GUILBAUT, E.: *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique. Paris, s.d. (1894)*, 267; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1898 [n° 110], 221; “*Manufacture d’Instruments de Musique de l’Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclouse & C^e. 81, rue Saint-Maur. Paris. [Paris, s.d. (1898)]*”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., n° 23 [agosto] (1999), 15-34.

Otra de las conclusiones que se pueden sacar de la Tabla anterior es la escasa variación del precio del instrumento en prácticamente 40 años. Podríamos especular con la inflación de los alimentos⁵⁰⁵ o, mejor y más tangiblemente, con las referencias de

⁵⁰² Los modelos con precios más elevados se señalaban como “nouveau Modèle de l’armée”, entendemos, una versión con ciertas mejoras hecha para el Ejército y que, con esta asociación en positivo, se justificaba el aumento de precio.

⁵⁰³ A modo de curiosidad, ofrecían sopranos en Si^b, Do y Mi^b [sopranino?]; altos en Mi^b y Fa; y tenores en Si^b y Do.

⁵⁰⁴ Huelga decir que la de Pierre no es ninguna referencia publicitaria; él solo ofrece precios genéricos (*tarif actuel*) en aquel año, pero nos ha parecido útil añadirla para tener otra apoyo más.

⁵⁰⁵ Un litro de leche costaba 0,2fr en 1803, mientras que en 1885 se pedían 0,23fr. Un kilogramo de mantequilla pasó de 2,2fr (1804) a 3,26fr (1883); el de queso –tipo *de comté*- de 1,15fr (1806-10) a 1,82fr (ca. 1887); los huevos (1.000) de 48,6fr (1806-10) a 83fr (1883); el pescado habitual de 68c (1846) a 78c (1872); el café (100kg) de 85fr (1826) a 139fr (1883); el azúcar estaba en 4fr (1804) y bajó a 1,10fr (ca. 1887). Vid. CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIXe siècle*, op. cit., 138-140. Otro asunto distinto era el alquiler de la vivienda y aunque no hemos podido contrastarlo con otra fuente –seguramente porque depende mucho del espacio y del barrio-, Chevalier asegura que los obreros tenían que dejarse 90fr en 1817, 110fr en 1829, 150fr en 1872 y 180-190fr en 1880. Vid. *Ibid.*, 146.

alguna de las guías de viaje de finales de siglo XIX, pero todo apunta que la aquellos constructores no se volcaron en una versión mejorada de la herramienta. Apenas hay variantes de calidad –en todo caso, en el niquelado (*nickelage*) para mejorar la resistencia a la corrosión o por razones estéticas, que podría aumentar en 8fr o 12fr más el costo en el caso de Thibouville en 1878⁵⁰⁶-. Más bien, esto podría ser una consecuencia de que, con las pocas mejoras morfológicas y de construcción que recibió, el instrumento fue prácticamente autosuficiente para lo que se le exigía⁵⁰⁷. Lo cual, nos lleva a otra de las cuestiones de fondo, a saber, el encasillamiento del saxofón como instrumento de banda, aspecto que ya hemos sopesado también desde otros enfoques y que formó parte de un incómodo etiquetaje.

FIGURA 262: “Catalogue” de las obras editadas en la *Maison Adolphe Sax* al pie de un anuncio de sus saxhorns o saxotrombas.

MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN CUIVRE ET EN BOIS

A Paris, rue Saint-Georges, 50. **MAISON ADOLPHE SAX** * * * A Paris, rue Saint-Georges, 50.

Facteur de la Maison militaire de l'Empereur. — Professeur au Conservatoire impérial de musique. Auteur de systèmes d'organisation et fournisseur breveté de la musique des Gardes et des autres régiments de la Garde impériale.

SEULE GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE 1851 ET 1855 (Grand médaille)

SEULE 1^{re} MÉDAILLE À L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS À L'INDUSTRIE, PARIS 1862

Inventeur des Saxo-Trombas, Saxhorns, Sax-Tubas, Saxophones, des instruments à six pistons et à tubes indépendants, etc., etc.

Résumé des avantages des Saxhorns et des Saxotrombas, invention de 1845 :

Le Saxotromba ou le Saxhorn est supérieur à ses analogues existant précédemment, comme son, comme trompette, comme création de famille complète, comme facilité et santé de doigté, comme forme pour le placement et le maintien de l'instrument, comme ayant une même direction des sons (avantage pour l'auditeur de recevoir tous les sons avec la même puissance); supérieur, en ce que quelques jours suffisent pour former, avec des amateurs ou de simples conscrits militaires, une musique passable; supérieur, en ce que les plus gros instruments comme les basses se tiennent facilement au moyen de la main gauche et du bras gauche, et laissent le bras et la main droite entièrement libres et dans la meilleure position pour le jeu des doigts sur les pistons ou cylindres; supérieur, en ce que, quand un élève a déjà fait des études et qu'il est obligé de changer d'instrument, soit faute de disposition des lèvres ou pour tout autre motif, ses études acquises servent pour le nouvel instrument, soit trompette, trombone ou tout autre instrument; supérieure, en ce que, dans les Sociétés de fanfares ou dans un régiment, surtout lors des congés, il arrive souvent que tous les artistes d'une même catégorie d'instruments partent, et que, dans ce cas, on peut les remplacer en prenant des musiciens dans les parties les mieux garnies pour occuper ou remplacer les parties manquantes; supérieur, en ce que la musique en marche conserve la même sonorité qu'à repos, par suite de la facilité de l'embouchure sur les lèvres; supérieur pour les régiments, en ce que tout le monde se trouve dans la même position, toutes les muses à la même hauteur et tous les instruments penchés de gauche à droite; supérieur, pour la musique à cheval ou de cavalerie, en ce que si, pendant que l'on joue, le cheval vient à faire un écart, il est facile de ressaisir les brides pour le ramener, sans déranger l'instrument de sa position. — (Pour les propriétés et les avantages des autres inventions de M. Adolphe Sax, consulter la notice qui se distribue à sa manufacture, rue Saint-Georges, 50.)

Tous les instruments sortent de la fabrique par les employés suivants: Adolphe Sax, à Paris, facteur de la maison militaire de l'Empereur, le nombre d'ordre de l'instrument et le poids et après :

Catalogue des Ouvrages en vente chez ADOLPHE SAX, rue Saint-Georges, 50 :

<p>MUSIQUE POUR INSTRUMENTS SAX à pistons et à clés (Inventés par Adolphe Sax.)</p> <p>SINGELÉ, chef d'orchestre du théâtre de Gand et du Jardin zoologique de Bruxelles. Fantaisie.</p> <p>Pour paraitre incessamment : SAVALÉ, chef de musique au 4^e Régiment. FANTASIE. ARNA, chef d'orchestre au Casino. FANTASIE. DEBERNARD, Air varié.</p> <p>MUSIQUE POUR INSTRUMENTS SAX à pistons et à tube indépendant. (Inventés par Adolphe Sax.)</p> <p>DEBERNARD, Fantaisie sur le <i>Deux</i>, de Debouy, pour Trombone Sax à pistons et à tube indépendant. 6 »</p> <p>— 3 morceaux (études de trompette; Solo de trombone et saxhorn) Fantaisie pour-basse (air varié sur <i>Don Juan</i>); deux duos. 6 »</p> <p>J.-B. SINGELÉ, 1^{er} solo de concert pour Trombone Sax à pistons et à tube indépendant. 7 50</p> <p>B.-C. FAUCONNER, Morceau solennel vocal et instrumentale (musique militaire); à l'usage de toutes les localités, quelle que soit leur importance, comprenant les motifs de la Marche de Danton et des morceaux: cantabile, offertorio, élégant, commémorial et sortie. 26 »</p> <p>MUSIQUE MILITAIRE</p> <p>Fantaisie, Variations, Quadrilles, Morceaux religieux, Morceaux et plus redoublés.</p> <p>FEST, Six fantaisies pour la cavalerie en deux suites, chacune. 12 »</p> <p>— Pas redoublé. 7 50</p> <p>— 2^e Fantaisie à S. M. Léopold 1^{er}. 20 »</p> <p>— Fantaisie à S. M. le comte de Namur. 25 »</p> <p>MARS, chef de musique des guides de la garde Gr. Fant. sur <i>Marche Dancord</i> (Gervais). 20 »</p> <p>— Quadrille sur <i>Quadrille Dancord</i> (Gervais). 15 »</p> <p>— Fantaisie id. 15 »</p> <p>— Grande valse sur <i>Fest</i>, de Ch. Gounod. 25 »</p> <p>— Chœur des Soldats, de <i>Fest</i>, id. 15 »</p> <p>B.-C. FAUCONNER, 5 morceaux religieux : N^o 1. Cantabile. N^o 2. Offertorio. Chœur. 6 » N^o 3. Élévation. 5 » N^o 4. Communion. N^o 5. Spirit. Chœur. 6 »</p> <p>J. CASSENOUX, chef de mus. de 2^e cuirassiers de la garde. <i>Les Francs</i>, avec chœur, à S. M. LÉON CAÏO, chef de musique aux équipages de la flotte. Fantaisie sur <i>Oh Dieu</i> (Smet). 18 »</p> <p>FRANÇOIS DEBERNARD, directeur de la musique des grenadiers et chasseurs, à la Haye. Grande Fantaisie : Sur <i>Phénoix et Baccus</i>, de Ch. Gounod. 20 » Sur l'opéra de <i>Léonard</i>. 20 »</p> <p>PARLIS, chef de musique de la garde de Paris. <i>Élisa</i>, de Mendelssohn. 20 »</p> <p>LÉON MAGNER, chef de musique de la garde de la garde. <i>La Fête du premier pas</i>, à S. A. le Prince Impérial. 6 »</p>	<p>LÉON MAGNER, <i>Révolte de Crémée</i>. 9 »</p> <p>— <i>Souvenir de Constantinople</i>, marche. 10 »</p> <p>— <i>Les Petits Éléphants</i>, fantaisie. 20 »</p> <p>— <i>Le Jeune soldat</i>, marche. 12 »</p> <p>— <i>L'Amiral</i>, marche. 12 »</p> <p>— <i>Miss Flotier</i>, fantaisie. 10 »</p> <p>— <i>L'Alouette</i>, fantaisie. 10 »</p> <p>— <i>Les Papilles</i>, marche. 7 50</p> <p>— <i>Emilie</i>, redoubt. 12 »</p> <p>— <i>Fantaisie</i>, marche. 10 »</p> <p>FRANÇOIS DEBERNARD, Grande fantaisie sur <i>Lalla-Roukh</i>, de Félicien David. 20 »</p> <p>— Grande fantaisie sur <i>Les Petits Prodiges</i>, de Haile Jouck. 25 »</p> <p>— Pas redoublé sur <i>Le Roi Roi</i>, d'Emile Simeon. 10 »</p> <p>H. CLOÛÉ, chef de musique de l'artillerie de la garde. <i>Morceau de Fugère</i>, d'Arban. 12 »</p> <p>MUSIQUE POUR SAXHORN OU CORNET avec accompagnement de piano.</p> <p>ARNA, Fantaisie et variations sur le <i>Carnaval de Venise</i>. 9 »</p> <p>— Caprice et variations (si b.). 7 50</p> <p>J. CASSENOUX, <i>La Chanson du Printemps</i>, pour chant et Saxophone. 3 »</p> <p>— <i>Les Francs</i>, piano et chant. 3 »</p> <p>— id. grand orch. 5 »</p> <p>VARIATIONS ET FANTASIES pour Saxophones, avec accompagnement de piano.</p> <p>LÉON CAÏO, Tyrolienne variée (alto mi b.). 7 50</p> <p>ARNA, Caprice et variations (alto mi b.). 7 50</p> <p>H. KLOÛÉ, Solo (mi b.). 7 50</p> <p>SAVALÉ, Fantaisie sur <i>Le Freydeiler</i> (alto mi b.). 7 50</p> <p>— 1^{re} fantaisie sur un thème original (mi b.). 7 50</p> <p>— 2^e fantaisie sur un thème original (mi b.). 7 50</p> <p>— 3^e fantaisie sur un thème original (si b.). 7 50</p> <p>J. B. SINGELÉ, Op. 49. Fantaisie (si b.). 6 »</p> <p>— Op. 54. (si b.). 6 »</p> <p>— Op. 51. Sur un thème suisse (alto mi b.). 6 »</p> <p>— Op. 53. Duo concertant (2 saxophones : soprano et si b., alto mi b.). 6 »</p> <p>— 1^{er} partie. 6 »</p> <p>— 2^e partie. Andante. 6 »</p> <p>— 3^e partie. Final. 7 50</p> <p>— Op. 50. Fantaisie pastorale (si b.). 7 50</p> <p>— Op. 57. Concerto (si b.). 6 »</p> <p>— Op. 66. Fantaisie (mi b.). 5 »</p> <p>— Op. 63. Adagio et croce (si b.). 4 »</p> <p>— Op. 73. Souvenir de la Savoie, fant. (si b.). 5 »</p> <p>— Op. 71. Solo de concert (mi b.). 5 »</p> <p>— Op. 75. Fantaisie brillante (si b.). 5 »</p> <p>— Op. 77. Solo de concert (mi b.). 6 »</p> <p>— Op. 78. Concertino (mi b.). 6 »</p> <p>— Op. 80. Caprice (soprano si b.). 6 »</p> <p>— Op. 83. 3^e solo de concert (baryton mi b.). 7 50</p> <p>— Op. 84. 4^e solo de concert (alto si b.). 5 »</p> <p>— Op. 80. Fantaisie brillante (alto mi b.). 6 »</p>	<p>DEUX FOUR SAXOPHONES</p> <p>SINGELÉ, Op. 52. Duo concertant (2 saxophones : soprano et si b., alto mi b.). 9 »</p> <p>— 1^{er} partie. 9 »</p> <p>— 2^e partie. Andante. 6 »</p> <p>— 3^e partie. Final. 7 50</p> <p>SAVALÉ, Soprano et alto, ou téor et basse. 3 »</p> <p>— 2^e et 3^e parties. Chaque. 3 75</p> <p>J. CASSENOUX, <i>Rondeau de Prosperpère</i>. 3 »</p> <p>TROIS FOUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, En 2 parties: 1^{re} partie. 5 »</p> <p>— 2^e et 3^e parties. Chaque. 3 75</p> <p>J. CASSENOUX, <i>Rondeau de Prosperpère</i>. 3 »</p> <p>QUATRES FOUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, En 4 parties, 1^{re} et 2^e parties, chaque. 5 50</p> <p>— 3^e et 4^e parties. 6 »</p> <p>— 1^{re} partie. Andante. 3 »</p> <p>— 2^e partie. 3 »</p> <p>SELLANNE, Andante religieux. 3 »</p> <p>J. CASSENOUX, <i>Figurari</i>. 3 »</p> <p>EMILE JONAS, <i>Sextor ou quatuor</i>. 3 »</p> <p>J.-B. SINGELÉ, En 4 parties, chaque. 5 »</p> <p>— Grand quatuor concertant en 3 parties: 1^{re} partie. 7 50</p> <p>— 2^e partie. Andante. 5 »</p> <p>— 3^e partie. 2 25</p> <p>J. CASSENOUX, <i>Fantaisie (de Bismarck)</i>. 4 50</p> <p>LÉON KAÏO, 1^{re} partie; petite part., int. 3 75</p> <p>QUINZES FOUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, 2 sop., alto, téor et basse, 4 parties, Chœur. 5 »</p> <p>LEBERNARD, 1^{re} partie, petite part., int. 1 50</p> <p>SEPTOIS FOUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, 2 sop., 2 altos, téor et basse. 5 »</p> <p>EMILE JONAS, <i>Sextor ou quatuor</i>. 5 »</p> <p>SEPTOIS POUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, 2 sop., 2 altos, 2 téors et 2 basses. 7 50</p> <p>OCTOIS POUR SAXOPHONES</p> <p>SAVALÉ, 2 sop., 2 altos, 2 téors et 3 basses. 9 »</p> <p>PIANO SOLO.</p> <p>J. CASSENOUX, <i>Révolte de cavalerie</i>. 4 50</p> <p>LÉON MAGNER, <i>Souvenir de Constantinople</i>. 6 »</p> <p>— <i>La Fête du premier pas</i>, à S. A. le Prince Impérial. 4 »</p> <p>— <i>Révolte de Crémée</i>. 4 »</p> <p>— <i>Turkour et Trompette</i>. 6 »</p> <p>— <i>Emilie</i>, redoubt. 5 »</p> <p>— <i>Les petits éléphants</i>, fantaisie. 6 »</p> <p>— <i>Le Jeune soldat</i>, marche. 5 50</p> <p>— <i>L'Amiral</i>, marche. 5 »</p> <p>— <i>Miss Flotier</i>, fantaisie. 3 »</p> <p>— <i>L'Alouette</i>, fantaisie. 5 »</p> <p>— <i>Les Papilles</i>, marche. 3 »</p> <p>— <i>Fantaisie</i>, marche. 4 50</p> <p>ARNA, <i>Les Éperons</i>. 7 50</p> <p>— <i>Fugère</i>, marche. 7 50</p> <p>Pour paraitre prochainement, nouvelles Publications et Petites Méthodes pour tous les instruments et pour les instruments à 6 bouches et tubes indépendants.</p>
--	---	--

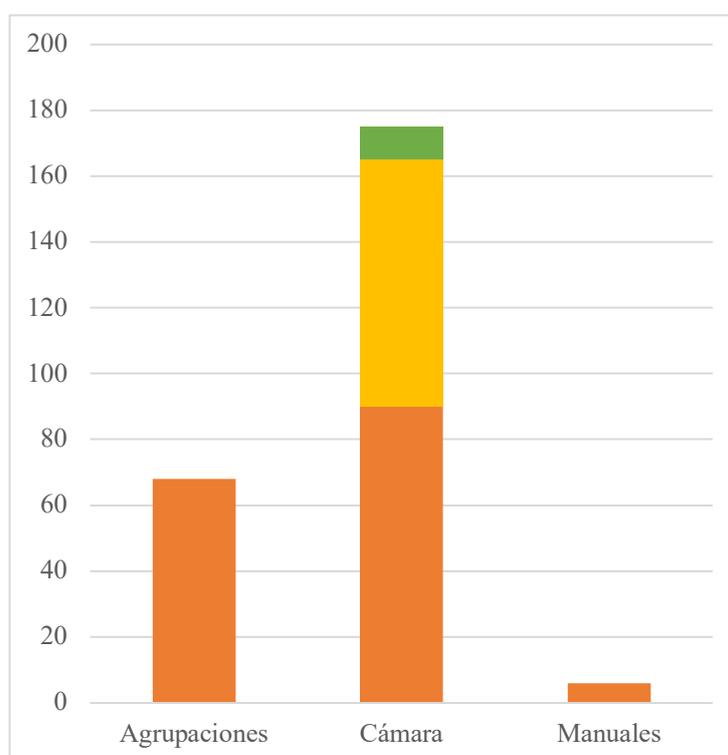
FUENTE: RGMP, 14 de febrero de 1864, 56.

⁵⁰⁶ Vid. *Manufacture d'Instruments de Musique Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris. Paris, 1878, 134.*

⁵⁰⁷ El catálogo de Couesnon de 1893 es representativo, ya que prácticamente todos los instrumentos contruidos de latón –bugles, altos, barítonos, trombones, bajos, contrabajos, helicones, etc.– tenían 8 modelos (Excelsior, H, BA, MO, GM, AM, CG et GA, y CF), salvo los saxofones, que tan solo disfrutaban de dos. Hasta los clarines, trompetas de caballería y las trompas de caza –los tres, sin válvulas– gozaban de cuatro versiones; mientras que las trompas al uso –de banda– contaban con 6. Vid. *Manufacture d'Instruments de Musique La plus importante du monde [sic] Couesnon & C^{ie}. 94, rue d'Angoulême, Paris. Paris, 1893-94, 6-7.*

Sí es verdad –y ya lo hemos asentado unos párrafos atrás– que el creador de Wallonia se percató de la posibilidad de promocionar sus instrumentos creando una editorial y, con mayor o menor asiduidad, dio salida a entre unas 195 y 250 obras durante al menos 27 años (1845- *ca.* 1872) –vid. Figura 262–, aunque solo sacó cuatro antes de 1858⁵⁰⁸. En realidad, no fue el único que advirtió el creciente interés por las actividades musicales y explotó la impresión de partituras para el mundo académico y, especialmente, de banda y aficionado (burgués). Otros numerosos y avispados vendedores aprovecharon el tirón de estas colecciones de música que tenían su mayor demanda en el piano *a solo* o con el concurso de la voz, aunque también eran populares los timbres del violín, la flauta, etc. Publicar música era relativamente barato, no solo porque las máquinas y procedimientos de la Revolución Industrial pudieron ayudar a la tipografía de la época, sino porque ya se habían sustituido los costosos métodos como los de grabado y la copia manuscrita⁵⁰⁹.

FIGURA 263: Número y relación aproximada del tipo de repertorio en el que invirtió Adolphe Sax, con visualización de las que son adaptaciones (verde) y en las que tomó parte el saxofón (amarillo) en el grupo de las de cámara.



FUENTE: Elaboración propia a partir de Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

Sin embargo, el opus que apadrinó Adolphe Sax fue poco ambicioso, caracterizado por piezas ligeras y de banda, dejando vacío un espacio que correspondería a una literatura más profunda y sustancial que ayudara al mejor sostenimiento de sus

⁵⁰⁸ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax y DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación.

⁵⁰⁹ Vid., entre otras, PLATINGA, L.: *La música romántica*. Madrid, 1992, 22-23 y 105-107; y ROWLAND, D.: “Clementi’s music trade”, en [Michael Kassler (ed.)] *The Music Trade in Georgian England*. Londres/NY, 2011, 125-158. Uno de los pioneros este sentido fue el cosmopolita Muzio Clementi (1752-1832), considerado ambivalentemente como virtuoso del piano y compositor, se dedicó también a la venta de esa herramienta artística con teclado y la edición de partituras.

instrumentos ‘originales’. No obstante y si tuviéramos que clasificar en grupos aquel repertorio –vid. Figura 263-, hablaríamos primeramente de obras para esas agrupaciones militares y civiles que comentábamos, así como de coro y fanfarrias, de autores como Fessy, Mohr, Cressonnois, Léon Maguier, etc. (También tuvo cabida un ejemplar para voz solista, orquesta y coro)⁵¹⁰. Este tipo de foros nos lleva a pensar, otra vez, que las bandas fueron el principal receptor para ‘colocar’ a aquellas herramientas artísticas, incluido el saxofón. Un segundo conjunto se trataría de creaciones de cámara, algunas para instrumento solista con o sin acompañamiento de piano –ninguna con orquesta- de variaciones y fantasías que, evidentemente, tenían como función la de entretener y florear. Dentro de estas, podríamos incluir las transcripciones, tanto desde o hacia el piano u otros instrumentos de viento⁵¹¹. Por último, también hubo –lógicamente- espacio para los métodos o manuales (tablaturas incluso), en uno de los cuales –el de saxhorn- su inventor se vistió también de enseñante.

Si abrimos el círculo (otras firmas) y llegamos hasta 1894 –es decir, la “zona 1” de nuestra base de datos⁵¹²-, el comercio de música impresa en la que intervino el saxofón no fue demasiado boyante. Apenas encontramos 310 ejemplos –65 de ellos serían de la casa del belga, además-, de los cuales, cerca de 45 podrían resultar transcripciones; y así, es muy difícil que un instrumento con más de medio siglo de vida obtenga una respetabilidad entre sus iguales.

Volviendo los esfuerzos de Adolphe Sax para sacar adelante a su creación y el enfoque económico de este capítulo, vamos a retomar aquellas obras que convocaban exclusivamente a saxofones fuera del conglomerado de las bandas. Es decir, las de música de cámara donde se reunían varios miembros de la familia o en las que el piano hacía de acompañante. Sin quitar un ápice de valor histórico a aquella música –vid. Tabla 36-, los compositores son de segunda o tercera fila y las partituras sirven más bien a un efecto demostrativo. Además, muchas de estas obras fueron creadas para satisfacer la falta de literatura en las clases anejas al Conservatorio para alumnos militares (1857-1870). Sin embargo y aunque pudieran ser aplicadas al ámbito amateur –ya que la mayoría son de nivel medio-, nos resulta complicado creer que la burguesía se interesase por ellas porque, como vemos, el instrumento difícilmente lograba traspasar el ámbito castrense o el probatorio de la *Salle Sax*.

⁵¹⁰ Concretamente el número “AS. 16.” –a partir del sistema de ordenamiento que utilizaba el valón-, una obra de Jules Cressonnois de ca. 1860 con el título *La France. Hymne national. Poésie d’A. Quiertant* y dedicada a Napoleón III –vid. <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42927743m>> (con acceso el 4 de julio de 2019) y Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax-. Aquellos pentagramas emplazaban a una voz solista, voces sopranos primeras y segundas, tenores, bajos, violines, violas, cellos, contrabajos, flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, percusión –timbales, caja y bombo-, pero no ofrecieron espacio al saxofón, un ‘curioso’ detalle de la única partitura orquestal que editó el dinantés, confeccionada además por un amigo suyo.

⁵¹¹ Uno de los exponentes de este tipo fue *Le Tambourin* de Rameau para cuatro saxofones que fue arreglada por Cressonnois; y, al revés, la *Transcription du solo op. 77 de saxophone de Singelee, op. 22* que se trasladó al piano de la mano de Emmanuel Baumann.

⁵¹² Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

Como ya hemos explicado en la Introducción general, existen creaciones impresas que no cuentan con una datación, por lo que, basándonos en otras señales –por ejemplo, la muerte del compositor, que tampoco es una garantía; o la recepción de esas páginas en un Conservatorio, el cual solía inventariarla poniéndole un año-, hemos conseguido clasificarlas. También se ha explicado que si, de todas maneras hubiera sido imposible fecharlas, mantenemos y expresamos unos márgenes de error.

TABLA 36: Precio de música de cámara para saxofón de la editorial Adolphe Sax (1864).

	Autores/compositores	Ámbito de precios
Saxofón y acompañamiento de piano	Chic Arban Klosé Savari Singelée	De 5,5fr a 9fr
Dúos de saxofones	Singelée Savari	De 3,5fr a 9fr
Tríos de saxofones	Savari Cressonnois	De 3,75fr a 9fr
Cuartetos de saxofones	Savari Sellenick Jonas Singelée Cressonnois Kreutzer	De 3,75fr a 7,5fr
Quintetos de saxofones	Savari Limnander	De 1,5fr a 9fr
Sextetos de saxofones	Savary Jonas	5fr
Octetos de saxofones	Savari	9fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de *RGMP*, 14 de febrero de 1864, 56.

Por otro lado, no eran partituras precisamente baratas para que las clases populares (obreros) u otras asociaciones municipales y más humildes se pudieran interesar en esa literatura. Extrapolando estos valores a otros instrumentos, esas cifras avalarían que los burgueses eran los principales consumidores de este tipo de material ya que solo ellos podían permitírselo. Así, las elites se reservan espacios de la cultura que, si se extendieran a toda la sociedad, dejarían de ser útiles para marcar las fronteras del poder. Tres dúos de saxofón-piano de 9fr nos darían casi para alquilar una habitación durante un mes, un cuarteto de 5fr ahorrado nos valdría para convidar al menos a 8 cafés (*demi-tasse*) en uno de los afamados cafés de París con un chupito (*petit verre*) de coñac⁵¹³ y, evitándonos un octeto de saxofones, podríamos entrar en una selecta sala de lectura durante más de un mes y consultar todos los periódicos de la mañana⁵¹⁴. Además, aun no existían verdaderos virtuosos que verdaderamente pujaran el instrumento, lo cual hacía más complejo su posicionamiento en la órbita cualitativa, máxime en una época en la que había tanta competencia no solo entre los constructores, sino también entre los aerófonos.

4.8 El mercado a comienzos de la *Troisième République*.

Volviendo a nuestro discurso principal y acercándonos al final del Segundo Imperio, podemos concluir que aquella imagen de constante prosperidad y modernización de Napoleón III iba descubriendo también sus debilidades. A partir de los años 1860 el balance económico se volvió deficitario, se ralentizó el crecimiento industrial,

⁵¹³ Vid. *Stanford's Paris Guide*. Londres/París, 1858, 32 y 44.

⁵¹⁴ Vid. *Chambers's handy guide to Paris*. Londres/Edimburgo, 1863, 118.

umentaron el triple las importaciones y la superioridad agrícola de los ‘nuevos’ países agravaron un déficit que resultaba insostenible.

Antes siquiera de entrar en los años 1870, la industrialización francesa daba muestras de agotamiento y la naciente Alemania empezaba a erigirse como potencia rival. Además, los acuerdos de libre cambio que Francia había hecho con algunos países –como el famoso de Inglaterra en 1860- resultaron más bien decepcionantes porque no supusieron las exportaciones deseadas. Asimismo, aparecieron otros elementos coyunturales adversos, como que la Guerra de Secesión afectó negativamente al algodón americano que venía a Francia, plagas en las cosechas de viñedos, ralentización en la construcción del ferrocarril, etc. Pero, con seguridad, lo que afectó directamente a la empresa de Adolphe Sax fue el conflicto armado con Prusia en el verano de 1870. La caída de un ya debilitado Napoleón III, la de sus influyentes amigos –como el general Mellinet-, y la desaparición de sus fervientes críticos (a saber, Kastner –1867-, Berlioz –1869- o Fétis –1871-), obligaron al inventor del saxofón a soportar su ‘supervivencia’ en solitario. Tampoco iban a ser favorables para él la inestabilidad durante el asedio de París, la vuelta de la República y el levantamiento de la Comuna. La supresión en 1870 de las clases de saxofón –y de las otras cinco disciplinas- para alumnos militares en las aulas anejas del Conservatorio de París fue otro mazazo que tuvo que encajar el creador belga. Tampoco es baladí volver a apuntar que tres años antes (1867) el ministro de la Cartera bélica (Adolphe Niel) había ordenado el desmantelamiento de todas las bandas montadas del Ejército francés –vid. Tabla 37⁵¹⁵-, un nicho de mercado importante que supuestamente afectaba a casi la mitad del total de agrupaciones artísticas de ese tipo⁵¹⁶.

TABLA 37: Lista cronológica recopilatoria de los máximos responsables del Ministerio de la Guerra durante la Monarquía de Julio, Segunda República y Segundo Imperio franceses, así como una síntesis de las normativas que afectaron a las bandas militares –con especial atención a la presencia de saxofones- bajo aquella autoridad.

Titular de la Cartera de la Guerra	Sinopsis de la decisión
Límites temporales de su mandato	
Monarquía de Julio	
Jean-de-Dieu Soult, duque de Dalmacia	19 de agosto de 1845: Estandarización de las bandas militares de a pie –incluyendo varios saxofones- y a caballo teniendo mayormente como

⁵¹⁵ Con este catálogo compilamos información que ha sido también desarrollada y contextualizada en los dos capítulos anteriores. Asimismo, hemos querido mantener la lista completa de los ministros –incluso aquellos sin un protagonismo central en las decisiones más importantes; pues, tácitamente aceptaron las normativas de su predecesores-, los cuales han sido reproducidos con un tamaño de fuente más pequeño. Por ejemplo y en el caso de Alexandre-Pierre Moline de Saint-Yon, presuponemos que estuvo de acuerdo con las reconversiones de Soult. Además y siguiéndole la pista, sabemos que tenía ciertas inquietudes musicales –en 1830 puso letra a una ópera de Prosper Ginestet (vid. [Anónimo:] “Académie royale de musique: première représentation de François Ier à Chambord, opéra en deux actes”. *Revue Musicale*, vol. 7, nº 7 [marzo] (1830), 210-212), compartía –apoyó- las mismas opiniones que Rumigny según apuntó Berlioz (vid. *Journal des Débats*, 12 de septiembre de 1845, 3-4) y visitó la sala de conciertos de Adolphe Sax (vid. COMETTANT, O.: *Histoire d’un inventeur*, op. cit., 79-80), lo cual nos muestra un esbozo de aquellas redes de influencia y poder que hemos detectado a lo largo de nuestro discurso. (Y, por si quedaba alguna duda ello, la segunda de las obras interpretadas en el concurso del Campo de Marte –*Pas redoublé pour musique militaire d’infanterie*- y a la postre editadas por el belicoso empresario dinantés fue dedicada a Saint-Yon –vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax-).

⁵¹⁶ Según datos de uno de nuestros autores de referencia –vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l’armée française*, op. cit., 334-, *l’armée* francesa de 1870 contaba con 60 regimientos de caballería por 115 de infantería, a los que habría que sumar cuatro montados más de los 21 en total que tenía artillería.

29 de octubre de 1840-10 de noviembre de 1845	referencia las aportaciones de Adolphe Sax que incluían sus instrumentos.
Alexandre-Pierre Moline de Saint-Yon 10 de noviembre de 1845-9 de mayo de 1847	
Camille-Alphonse Trézel 9 de mayo de 1847-23 de febrero de 1848	
Segunda República y Segundo Imperio	
Marie-Alphonse Bedeau (24 de febrero de 1848)	
Jacques-Gervais, barón de Subervie 25 de febrero de 1848-19 de marzo de 1848	
Dominique-François-Jean Arago 19 de marzo de 1848-11 de mayo de 1848	21 de marzo de 1848: Reconversión de la paleta de las bandas de infantería –los saxofones fueron revocados- y ajuste en la nomenclatura de los instrumentos.
Jean-Baptiste-Adolphe Charras (<i>par intérim</i>) 11 de mayo de 1848-17 de mayo de 1848	
Louis-Eugène Cavaignac 17 de mayo de 1848-28 de junio de 1848	18 de mayo de 1848: Reconversión de la paleta de las bandas montadas y ajuste en la nomenclatura de los instrumentos.
Christophe-Louis-Léon Juchault de Lamoricière 28 de junio de 1848-20 de diciembre de 1848	
Joseph-Marcellin Rullière 20 de diciembre de 1848-31 de octubre de 1849	
Alphonse-Henri, conde d’Hautpoul 31 de octubre de 1849-21 de octubre de 1850	
Jean-Paul-Adam, conde de Schramm 22 de octubre de 1850-9 de enero de 1851	
Auguste-Michel-Étienne Regnaud de Saint -Jean-d’Angély 9 de enero de 1851-24 de enero de 1851	
Jacques-Louis-César-Alexandre, conde Randon 24 de enero de 1851-26 de octubre de 1851	
Arnaud-Jacques (Achille), o Leroy de Saint-Arnaud 26 de octubre de 1851-10 de marzo de 1854	23 de octubre de 1852: Creación del regimiento de los <i>Guides</i> (y sus grupos artísticos montados y uno de a pie –todos con abundancia de productos del inventor belga, incluido el saxofón en la banda de suelo-, aunque sin ninguna composición específica en esa normativa).
Jean-Baptiste-Philibert Vaillant 11 de marzo de 1854-4 de mayo de 1859	16 de agosto de 1854: Especificación de la composición de las bandas de la Guardia imperial

	<p>según las ideas e instrumentos de Adolphe Sax. (Los saxofones volvían oficialmente a la paleta). 5 de marzo de 1855: El patrón de las bandas de la Guardia imperial pasó a ser también el de las formaciones de línea. 12 de marzo 1856: Se reguló la banda de la Guardia de París –futura <i>Garde Républicaine</i>- sin precisar <i>instrumentarium</i>, aunque sí el número de integrantes y su nuevo director, Jean-Georges Paulus. (Contenía saxofones). 22 de abril de 1856: Instancia para que las bandas montadas de los regimientos de artillería imitaran la composición de las músicas de caballería de la disposición del 16 de agosto de 1854.</p>
<p>Jacques-Louis-César-Alexandre, conde Randon 5 de mayo de 1859-20 de enero de 1867</p>	<p>26 de marzo de 1860: Delimitación de las bandas armadas galas, con una reducción del número de efectivos de 56 a 40 personas (infantería); y también de las de caballería, que perdieron 10 ejecutantes, quedándose con 27. 24 de mayo de 1861: Prescripción con las medidas físicas específicas de los instrumentos y los precios a los que el Ministerio compraría ese material para sus bandas.</p>
<p>Adolphe Niel 20 de enero de 1867-13 de agosto de 1869</p>	<p>23 de febrero de 1867: Supresión de las bandas de los regimientos de cazadores de África. 4 y 25 de abril de 1867: Supresión de todas las bandas de las tropas a caballo –las de los <i>Guides</i> inclusive, aunque su versión de a pie se prolongaría hasta el final de la Exposición de ese año- y composición del pelotón de trompetas en los regimientos de caballería.</p>
<p>Edmond Le Bœuf 21 de agosto de 1869-10 de agosto de 1870</p>	
<p>Charles-Guillaume-Marie-Appoline-Antoine Cousin de Montauban, conde de Palikao 10 de agosto de 1870-4 de septiembre de 1870</p>	

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1845, 197-198; *Le Moniteur de l'Armée*, 10 de septiembre de 1845, 2; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 67-68 y 291; *Le Moniteur de l'Armée*, 20 de abril de 1848, 4; id., 10 de junio de 1848, 5; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1852 [nº 47], 212-215; id., [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854, 292; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1855 [nº 11], 158-159; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 13], 394-397; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 15], 430; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261-263; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], tablas [*tableaux ci-joints n° 1 et n° 2*] sin paginar, pero inmediatamente posteriores a la hoja 690; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 3], 39-40; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 6], 166; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1867 [nº 7], 166-168 y EBEL, E. (Dir.): *Les ministres de la Guerre*, op. cit., 472-474 y 512-515.

La consabida guerra –y suponemos que otras medidas de recorte presupuestario- hicieron que ni el gobierno de Thiers ni tampoco el Ministerio de la Guerra prestaran

atención a la rehabilitación de las músicas militares como pidió el director Auber –quizá, con la boca pequeña y más bien obligado por los artistas a su alrededor– en octubre de 1871. Dentro del plano profesional, era cuestión de tiempo que la Sax et Cie volviera a caer y así fue en el fatídico año de 1873.

TABLA 38: Número de empresas dedicadas a la confección instrumental en la ciudad de París y su *banlieue* a lo largo de los años según diversas fuentes recopilatorias⁵¹⁷.

	1847/48	1860	1872/75
Encuesta de la Cámara de Comercio	373	358	679
Almanaque de comercio Didot-Bottin (1860)		483	
Anuario musical de Coyon (1875)			407
Almanaque de comercio Didot-Bottin (1873)			ca. 510

FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 757-836; *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 772-773; HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique*, op. cit., 29, que ha utilizado el Almanaque de comercio Didot-Bottin de 1860 sin precisar el número de páginas; COYON, É.: *Annuaire musical et orphéonique de France*. París, 1875, 66-71; y *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1873, 641-642, 1.007, 1.051-1.053, 1.109, 1.186-1.187, 1.240-1.242.

Sin embargo, antes de sumergirnos en la segunda depresión comercial de nuestro empresario piloto, conviene analizar cómo era el escenario económico y empresarial en el que estaba inmerso. Para ello, un buen punto de partida es la tercera encuesta que capitaneó la Cámara de Comercio y que tuvo como epicentro el año de 1872, aunque fue publicada tres años más tarde. En ese estudio, los constructores de instrumentos de música se encasillaban dentro del décimo grupo, junto con los productores de utensilios de precisión y los de relojería. Como de costumbre, estos se subdividían en 6 categorías (pianos, acordeones, órganos-armonios, metales, *luthiers* y aerófonos de madera), aunque en esta ocasión las dos últimas disciplinas venían contabilizadas en una sola, sin posibilidad de disociación. Ese trabajo nos señala el número de patronos y obreros, el salario medio de estos últimos, pero no nos proporciona, como en las precedentes representaciones, el montante de los beneficios por especialidad. Sin embargo y observando aquellos datos que ahora desvelaremos con mayor precisión, nos parece extraño la tremenda brecha que existía respecto a los antecedentes de 1860. En ese sentido, la fuente de 1872 asegura que los responsables de las manufacturas de instrumentos habían aumentado en número hasta 679⁵¹⁸, es decir, 321 más que en la anterior referencia. Recurriendo a otro documento auxiliar, pero interesante, como el primer *Annuaire musical* que editó Émilie Coyon igualmente en 1875, este anotó en realidad 407 patronos⁵¹⁹, lo que hace una sensible reducción de 272 gerentes. Asimismo y contrastando con otra fuente secundaria, como el Almanaque de comercio Didot-Bottin

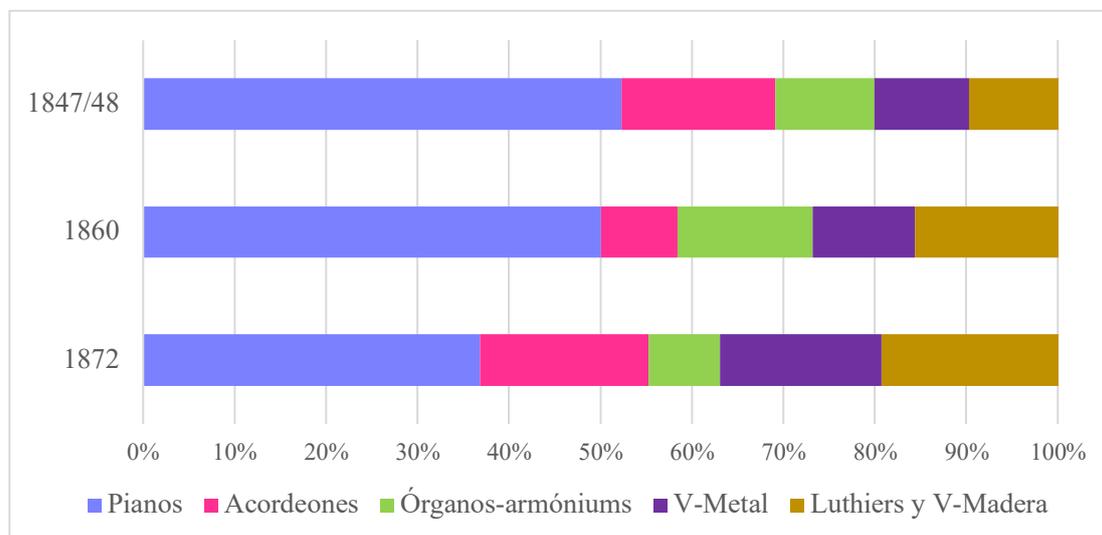
⁵¹⁷ Como ya se ha apuntado en la Introducción general, este tipo de fuentes han de tomarse como aproximación, perspectiva y cautela; nunca como valores absolutos. Recordaremos, por ejemplo, las palabras de uno de los musicólogos a los que solemos recurrir asiduamente –vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 156-157– diciendo que los almanaques de comercio presentan “no solamente lagunas, sino informaciones erróneas”, por ejemplo, repitiendo constructores en varias categorías o clasificándolos mal. Esto es mayormente cierto –por ejemplo, Besson, Gautrot y Lecomte aparecen entre los *luthiers* (vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1860, 822) y en otras disciplinas–, pero, filtrando adecuadamente estos inconvenientes y jugando con ese margen de error, estas recopilaciones son útiles y nos dan una información complementaria que no debemos desechar.

⁵¹⁸ Vid. *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872. Département de la Seine*. París, 1875, 122-123.

⁵¹⁹ Vid. COYON, É.: *Annuaire musical et orphéonique de France*. París, 1875, 66-71.

de 1873, nos seguimos sorprendiendo cuando en este manual contamos cerca de 510 administradores⁵²⁰ (vid. Tabla 38).

FIGURA 264: Proporción del número de empresas dedicadas a la factura instrumental en París según las encuestas de la Cámara de Comercio en sus estudios de 1847/48, 1860 y 1872.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 48, 182 y cuadro n° 51 [sin paginar]; *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767; y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872*, op. cit., 121.

Desgranando un poco más esos apuntes desde las tres fuentes –para intentar llegar a una explicación lógica de semejante disparidad-, resulta claro que París y su *banlieue* experimentaron un crecimiento industrial importante en la segunda mitad del imperio de Napoleón III y principios de la Tercer República. Aquella progresión fue, según la Cámara de Comercio, espectacular en los acordeones –que pasaron de 30 a 125 firmas-, y en los metales⁵²¹, sector que más nos interesa, donde las 40 empresas de 1860 se multiplicaron exactamente por tres durante los 12 años siguientes⁵²². Los pianos crecieron en menor media –de 179 a 250-, mientras que la conjunción de maderas y *luthiers* ascendió más de un 50%. Los organeros fueron la única excepción, ya que se mantuvieron prácticamente estacionarios (vid. Figura 264). Sin embargo, contrastando los datos con el Anuario musical de Coyon, los resultados parecen menos optimistas, pues, por ejemplo, en el caso de los acordeones o de los metales, aquel incremento no solo no fue real, sino que descendió de 30 a 19 en los primeros. Respecto a los segundos, la reducción se produjo de 40 a 28, sumando incluso los *fabricants d'accessoires* (muelles, boquillas de taza, pistones, pabellones, etc.). Si quisiéramos apurar, podríamos añadir algunos más gracias a los que hacían cañas (10) –normalmente ambivalentemente para clarinete y saxofón-, los especialistas de las boquillas [para lengüetas simple] (2), zapatillas (1), escobillones (1) o estuches (6)⁵²³. De todas maneras, cuesta mucho creer que una empresa

⁵²⁰ Vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1873, 641-642, 1.007, 1.051-1.053, 1.109, 1.186-1.187, 1.240-1.242. No hemos podido encontrar el ejemplar de 1872 –por hacerlo coincidir con el de la Cámara de Comercio-, pero pensamos que apenas nos desviamos utilizando el del año siguiente.

⁵²¹ En los distritos de Saint-Denis y Sceaux –es decir, los que conformaban el *département de la Seine* junto con París- no había ninguna manufactura del latón-, solo cuatro de pianos, una de órganos –el de Alexandre- y 15 entre aerófonos de madera y *luthiers*.

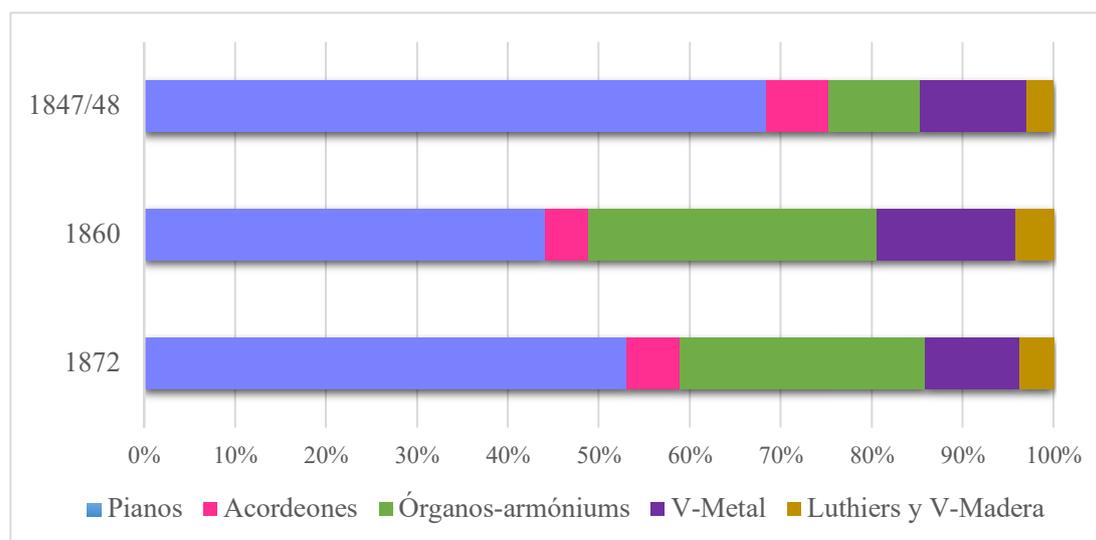
⁵²² Vid. *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872*, op. cit., 122-123.

⁵²³ Vid. COYON, É.: *Annuaire musical*, op. cit., 69-72.

Por cierto, este autor no incluye a Adolphe Sax entre los fabricantes de instrumentos de viento-madera. Aunque el patrón belga seguía promocionándose como especialista en este segmento –vid., por ejemplo,

que fabricara muelles para pistones de trompeta o escobillones de limpieza pudiera sobrevivir solo vendiendo esos enseres a fábricas de instrumentos o incluso directamente a ejecutantes, máxime en París, una de las capitales más caras del mundo. Probablemente y en realidad, elaborarían espirales de metal para otros objetos o aplicaciones (por ejemplo, armas, vehículos, camas, juguetes, etc.) –y de otros muchos tipos (de disco, de torsión, de tracción, etc.)-, además de los específicos para válvulas de aerófonos. En el otro caso que apuntábamos (escobillones), los talleres confeccionarían extensores o alargadores que sirvieran para limpiar conductos y tubos, entre los que crearían un modelo para clarinetes o saxofones, e incluso para las canalizaciones de los órganos.

FIGURA 265: Proporción del número de obreros por segmentos instrumentales productivos en las empresas parisinas según las encuestas de la Cámara de Comercio de 1847/48, 1860 y 1872.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 182 y cuadro nº 51 [sin paginar]; *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 735, 747, 749, 751, 761 y 767; y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872*, op. cit., 122-123.

Poniendo el foco en el número de obreros que nos ofrece la encuesta de 1872, comprobamos lógicamente el aumento de la población trabajadora acorde con la de los patronos. La confección de herramientas musicales daba de comer a más de 8.000 personas en París, lo que significaba un representativo aumento de casi 3.300 respecto a 1860. Por sectores, los pianos casi doblaron su anterior número, mientras que los metales crecieron solo un 15% y pasaron de 725 a 834 asalariados (vid Figura 265). Recurriendo a otro sondeo complementario –entendemos, capitaneado también por el Gobierno- y que no llegó a publicarse (“Archives nationales, F 12-4726, Travail des enfants, 1872”)⁵²⁴, podemos filtrar aun más la población de los latones.

Figura 261-, es muy posible que la hubiera abandonado de facto y que aquel anuncio publicitario solo fuera para, una vez más, aparentar. Además, solo han sobrevivido entre 11 o 14 ejemplares de clarinete –entre sopranos y bajos, todos sin número de serie- firmados por o atribuidos al dinantes, un par de oboes –también sin referencia numérica de fábrica-, otros dos fagotes –uno de ellos en latón- y ninguna flauta. Vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> con acceso el 5 de agosto de 2019. Asimismo, creemos que ya se puede dar por sentado que el belga se servía de otros fabricantes y ponía posteriormente su sello, una práctica relativamente común y que ya ha aparecido en nuestro relato no solo con él –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 132-133-, sino también con Gautrot.

⁵²⁴ Desgraciadamente, no hemos podido llegar a la fuente original, así que nos vamos a apoyar en los datos recopilados por nuestra musicóloga belga –vid. HAINE, M. *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 25- que, sin embargo, elude especificar más detalles técnicos sobre la referencia y números de páginas. Esa investigación inédita ponía el foco en asunto del trabajo infantil en la industria –esta vez, nacional-, aunque

Aquel informe asienta 7 negocios de menos de 20 operarios, pero ninguno relacionado con los metales⁵²⁵. En el siguiente segmento –de 21 a 50 proletarios- aparecen 11 manufacturas, tres de ellas pertenecientes a los *cuvres* que nos desvelan que, aparte de Sudre (42) y Halary (35), Adolphe Sax proporcionaba un sueldo a 24 hombres (algunos niños?) en 1872. Sin embargo, en el tramo superior –de 51 a 100 obreros-, no hallamos entre los 9 talleres ninguno que se dedicara al latón. Sí emergen tres de ellas (Lecomte –151-, Gautrot –190- y Thibouville-Lamy –240-) entre las 9 empresas daban de comer a más de 100 familias⁵²⁶. De todas maneras, hay que seguir tomando con precaución estos datos, especialmente en el caso de los tres últimos, ya que estamos seguros que esos guarismos englobaban también otras ramas instrumentales. Por ejemplo, según los catálogos de 1873 y 1878 de Jérôme Thibouville-Lamy, este administrador poseía ya en 1867 tres o cuatro fábricas de instrumentos de música en las que decía dar empleo a 420 personas, lo cual, a todas luces nos parece exagerado y se trataría más bien de una maniobra de atracción publicitaria. Según sus panfletos, la primera de ellas, en Mirecourt, ocupaba a 125 obreros y hacía instrumentos baratos de arco, organillos y partes de los grandes; la segunda, en La Couture, suponemos dedicada al viento madera, daba empleo a 40-45 personas; mientras que la de Grenelle –localizada en lo que hoy es 59º barrio administrativo de París, 15º distrito-, inaugurada en 1861, empleaba a 80 en los metales; y el resto –también en esa demarcación- en cuerdas harmónicas de seda y metal (*cordes harmoniques en soie et en boyaux*). Además de estas localizaciones, tenía otro taller en el centro de la capital de Francia –68 y 70, rue Réaumur- donde, a parte de actuar como casa de venta y sede central de la compañía, recibía los instrumentos “para ser acabados y ajustados”⁵²⁷. Por tanto, la cifra de empleados en esa compañía que confeccionaría trompetas, saxofones, bombardinos, etc., rondaría, como mucho, las 6 o 7 docenas.

Después de exponer la disparidad de los datos económicos más significativos, nos resulta difícil dar credibilidad –o, por lo menos, aplicabilidad- a las cifras tan optimistas de la encuesta que la Cámara de Comercio comandó en 1872, máxime conociendo las piezas que conformaron el tablero tan complejo y convulso que sobrevino a la caída del Segundo Imperio francés. La organización de la Tercera República, el sitio prusiano de más de cuatro meses, las indemnizaciones de guerra, pillajes o apropiaciones –incluso en la fábrica del valón, como pronto conoceremos-, abandonos de fábricas y personal, pero sobre todo, el alzamiento de la Comuna –que, recordemos, fue cruelmente aplastada el 28 de mayo de 1871, dejando un saldo de 30.000 muertos, a la que siguió una ley marcial de cinco años-, hacen complicado entender cómo es posible que apenas 7 meses después de aquellos graves altercados, la población activa (patronos y obreros) de la música fuera tan ufana. Es cierto que pasaron más de 10 años desde el sondeo anterior de 1860 y aquel periodo, ausente para Francia de conflictos armados graves –aunque la segunda

solamente los datos del departamento del Sena estarían especificados. El estudio tenía en cuenta también las empresas –37 en total- que empleaban a más de dos decenas de jornaleros o que utilizaban motores mecánicos o fuentes de calor, independientemente del número de peones en este último caso.

⁵²⁵ No obstante, sí deben citarse dos fabricantes de viento-madera (Godefroy y Lot) que ocupaban respectivamente 7 y 6 asalariados.

⁵²⁶ A modo de curiosidad, las manufacturas más grandes eran la de Alexandre en Ivry –que ya hemos comentado anteriormente- con 400 obreros y la de Érard, que aun podía mantener 315 sueldos.

⁵²⁷ Vid. *Manufacture de Cordes Harmoniques et d'Instruments de Musique. Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris. Paris, 1873, 2 y Manufacture d'Instruments de Musique Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris. Paris, 1878, 2.* Según apuntaba orgullosamente el propio gerente (*la seule direction*) de la compañía, había conseguido semejante volumen empresarial absorbiendo otros *ateliers, fabriques et manufactures* otrora dirigidos por MM. Husson et Duchêne, Porot (de París), Gaudot jeune –seguramente, el que fuera asociado de Adolphe Sax por unos meses-, Thibouville-Grandin, Henry Savarèse y, por último, Husson-Buthod y Thibouville.

intervención en México (1862-67) les salió cara-, fue ‘positivo’ para muchos sectores industriales. Somos conscientes también que la música era algo habitual y seguía actuando de nexo socializante (orfeones⁵²⁸, bandas militares y amateurs, fanfarrias⁵²⁹, bailes, etc.) para un buen número de población⁵³⁰, incluida la burguesa, que además continuaría teniendo predilección por las representaciones de ópera. Sin embargo, no es baladí apuntar por otro lado que la Cámara de Comercio fue mayormente renovada en 1872⁵³¹ y en el estudio de ese año se prescindió de aquellas explicaciones introductorias respecto al método de investigación que precedieron sus anteriores sondeos de 1847/48 y 1860⁵³². Por tanto, es plausible pensar que, pese a seguir un modelo similar de exposición basado en patronos, obreros y su sueldo medio, los datos de la encuesta de 1872 fueron recogidos con un prisma diferente y más ‘laxo’. Publicada y expuesta en 1875, quizá se utilizara para transmitir optimismo o interpretar a favor unos aparentemente bonancibles datos económicos que venían muy bien a la instauración de un gobierno que, en aquel último año, sentaría las bases definitivas de la república con la aprobación de las leyes constitucionales y otros resortes organizativos de envergadura –por ejemplo, los cargos de Presidente de la República y Presidente del Consejo-.

Tampoco es menos cierto que la década de 1870 siguió contando con aquellos pequeños talleres que gravitaban alrededor de las firmas mayores a los que ya hemos referencia antes cuando hablábamos de las mutaciones del paisaje industrial. Esos modestos establecimientos casi anónimos podrían, en todo caso, explicar parte del abrumador número de compañías de 1872 que rezaba la encuesta oficial. No obstante, las únicas especialidades donde existía la posibilidad de evitar el utillaje o las máquinas de la Revolución Industrial eran los acordeones, lutería y, en menor medida, los aerófonos. Por ejemplo y respecto a los constructores de instrumentos de arco, está claro que algunos pocos seguían ofreciendo productos artesanales o semi-artesanales donde los factores tiempo y cantidad están a expensas del cuidado de la madera y su barnizado, entre otras prolongadas atenciones. En el caso de los acordeones y los utensilios artísticos de

⁵²⁸ Conforme a un estudio autorizado –vid. GERBOD, P.: “L’institution orphéonique en France du XIX^e au XIX^e siècle”. *Ethnologie Française*, vol. 10, n^o 1 (1980), 28 y 31-, en 1867 había en el Hexágono 3.243 agrupaciones corales con más de 250.000 miembros activos y benefactores. (El departamento del Sena contaba con 150 asociaciones musicales de este tipo). Sin embargo, este número siguió aumentando hasta 2.500 en 1874 y más de 10.000 a principios del siglo XX.

⁵²⁹ Ya hemos apuntado que el aspecto ‘humano’ y sociológico de este tipo de grupos está poco estudiado, y desde luego existen dimensiones muy interesantes que alumbrarían los puentes invisibles entre las relaciones personales y propiedades de la música. Vid., por ejemplo, HAZEN, M-H. y HAZEN, R-M.: *The Music Men*. Washington/Londres, 1987, 43-67 que, tan solo y sucintamente en el ámbito de los USA entre ca. 1860-1910 distinguen bandas tipo *town*, *industrial*, *institutional* –incluyendo su capacidad rehabilitadora en los presidios-, *lodge*, *ethnic & national*, *women*, *children* –de los orfanatos también-, etc.

⁵³⁰ Si damos credibilidad a Coyon, solo la ciudad de París ofrecía entretenimiento musical en 55 cafés-concierto y tenía 17 bandas civiles y 39 fanfarrias. Abriendo el abanico, este autor aseguró que durante 1874 se organizaron 72 festivales y concursos de música por todo el país. Además, daba los nombres de los directores de las bandas militares de artillería (12), ingenieros (3), línea (126) y de la marina (3). Vid. COYON, É.: *Annuaire musical*, op. cit., 17, 35-39, 55 y 72.

⁵³¹ Vid. BOUNEAU, Ch.: *La Chambre de commerce et d’industrie de Paris (1803-2003): histoire d’une institution*, vol. 2. Ginebra, 2003, 91-98.

Ninguno de los 21 miembros de la Cámara de 1860 –incluidos presidente, vicepresidente, secretario y tesorero- aparecen entre los 23 nombres de la institución en 1872; solamente repiten el responsable del trabajo –Moréno-Henriquès- y Cottenet –secretario- y que, a todas luces, eran funcionarios. Vid. *Statistique de l’industrie à Paris (1860)*, op. cit., v y *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l’année 1872*, op. cit., 5.

⁵³² En las páginas previas a los datos en bruto del estudio de 1872, los autores respondían a una serie de preguntas en base a tres tipos de cuestionarios, incluyendo ciertas llamadas a una especie de cómputo global de aquellos números (*Renseignements destinés à compléter les réponses faites aux questionnaires*).

insuflación, tendríamos parte de la explicación en la manufactura de piezas auxiliares de precisión, en la propia confección cuidada –más en consonancia en oboes, clarinetes o flautas- o, por supuesto, en aspectos que atañen a la decoración.

Aquel elevado número de empresas podría explicarse también porque las tres fuentes principales que hemos utilizado no distinguen entre las facetas de productor y marchante. Como ya hemos apuntado, estas dos actividades se pueden dar en una sola misma persona (por ejemplo, en el propio Adolphe Sax) o de forma separada, como en Gautrot que, además de tener su propia fábrica y tienda en el barrio del Marais, negociaba igualmente con otros comerciantes y simples expendedores. Es muy probable que las encuestas de 1847/48 y 1860 redujeran en lo posible aquellas firmas que tan solo actuaban como firmas y concentraran su recopilación en los negocios creadores. Esto explicaría –al menos fragmentariamente- que el Almanaque de comercio Didot-Bottin de 1860 contara con 483 firmas, es decir, 125 más que la recopilación oficial.

En lo relativo a cómo todo este panorama podría afectar a Adolphe Sax y el linaje original de los saxofones, destacaríamos, primera –y casi únicamente- la enorme competencia comercial ante la cual el inventor valón no supo reaccionar. Sin negarle un escenario muy complejo, podemos decir que, pese a sus más de 15 años de ventaja respecto a sus títulos de propiedad (patentes) y los importantes apoyos políticos que tuvo en ese tiempo, no había conseguido calar –ni entender?- el microcosmos de la facturación de instrumentos de música. Aun más y una vez entrados en la *Troisième République*, constatamos la artificialidad de la mayoría de sus estrategias y argumentos comerciales que no pudieron sostener el frágil andamiaje de su fábrica, herida de muerte antes, la cual se vino abajo por segunda vez, como ya hemos adelantado, en 1873, concretamente el 6 de agosto. De todas maneras y entrando en los papeles principales –el balance, el informe y el concordato- de aquella depresión, esta parece menos grave de lo que cabría esperar. O, más bien y visto de otra manera más realista, puede que estuviese completamente ‘maquillada’.

4.9 Más quiebras y ‘entrequiebras’.

El primero de los documentos arrojados por su expediente de quiebra (*le bilan*) valoraba el patrimonio del inventor del saxofón en 231.000fr (vid. Tabla 39), una cifra más que respetable teniendo en cuenta su historial y la coyuntura de ese tipo de industria. (Ya veremos en el siguiente debate comercial si todos sus bienes valen igual o, siquiera, parecido). Y, más interesante aun, que su pasivo era de tan ‘solo’ 60.678fr, es decir, menos de lo que quedó a deber en el crack de 1852.

La relación de acreedores que completaban aquella cifra –vid. Tabla 40- es muy elocuente porque ratificaría nuestra sospecha de la penosa situación que el inventor belga estaba atravesando y su incapacidad para remontar. Entre aquellos apellidos destaca Thierry, el propietario del edificio de la rue Saint-Georges al que se le debía una cantidad considerable –menos, supuestamente⁵³³, que en la bancarrota de hacía 21 años-, pero que

⁵³³ En realidad y según otro documento que apenas se entiende por la mala letra del redactor –vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D119 E3 [20], sin número de caja, 5 de agosto de 1873. “Vente par autorité de justice. Requête de Thierry de la None sur Sax. Étude de M^c Carre”, s.p.-, queremos entender que casero y arrendatario ya habían tenido anteriormente problemas legales. Thierry le había encausado – se debieron enfrentar en la tercera sala del Tribunal civil *de la Seine*- por una deuda de más de 29.000fr.

apostilla la idea de que Adolphe Sax nunca estuvo al día en los pagos del alquiler. Igualmente, vuelve aparecer –con la mayor cantidad además- Edmon Viel, aquel crítico y periodista que ya había invertido miles de francos en el principio del negocio y que, pese a ser uno de los mayores damnificados en 1852, volvió a arriesgarse.

TABLA 39: Valor (*actif*) del negocio de Adolphe Sax en 1873, según el balance (*bilan*) de quiebra.

Concepto	Estimación
Mobiliario personal	4.000fr
Mobiliario industrial	10.000fr
Mobiliario de la sala de conciertos ⁵³⁴	4.000fr
Instrumentos de música	42.000fr
Colección (<i>Musée</i>) de instrumentos	48.000fr
Partituras [?] (<i>Musiques</i>)	2.000fr
Derechos editoriales (<i>Propriété d'éditeur</i>)	12.000fr
Personas que le debían dinero (<i>Créances sur divers</i>)	9.000fr
Empresa (<i>Fonds estimé à</i>)	100.000fr
TOTAL	231.000fr

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d'Adolphe Sax du 6 août 1873. "Bilan", s.p. [1].

Asimismo, llaman la atención un tal Dupressoir del que no hemos logrado encontrar ninguna pista y que representaba el tercer mayor montante de lo debido, dos banqueros, algunos sastres y zapateros –por cierto, nada baratos⁵³⁵- que no habían cobrado sus facturas, el dueño de la firma Ruggieri –fuegos de artificio para celebraciones⁵³⁶, que parece que diversificaba en otros negocios muy diferentes al suyo- y un contratista (Dubief) –el cuarto en el volumen de cantidades- que posiblemente fuera el responsable de aquellas obras de mejora que Adolphe Sax hizo en el inmueble para aumentar sus talleres y producción en torno a 1864. Sin embargo y paradójicamente, lo más destacado de aquella relación son las personas con las cantidades más pequeñas, a saber, sus empleados. No solo eran los obreros al uso, sino también criadas, un subalterno, la cocinera, la lavandera, la costurera, las cuidadoras, etc. El impago a estos hombres y mujeres –que a buen seguro tenían unos sueldos muy bajos⁵³⁷- podría reforzar la idea de

En el fichero posterior, que viene con fecha de dos años después –Id., sin sección, serie D119 E3 [21], sin número de caja, 31 de julio de 1875. "Ajournement de la vente par autorité. Requête de Thierry de La None. Étude de M^e Carré", s.p.-, se posponía o aplazaban las persecuciones gracias a un principio de acuerdo entre las partes.

⁵³⁴ En el inventario se atestigua que aquel espacio demostrativo estaba en el la primera planta y que había 90 sillas, 15 banquetas y una caja para el órgano. También, en ese piso debía haber cinco dormitorios, un comedor, un despacho, un salón, otra habitación y una cocina.

⁵³⁵ Jules Dusautoy se asoció con su también hermano Auguste para gestionar una reputada sastrería parisina –en aquel momento ubicada en el boulevard de los Capuchinos- a la que encargaban trajes numerosos dignatarios franceses y extranjeros. Vid. *Le Follet*, 1 de mayo de 1847, 4 y <www.diktats.com/products/facture-du-tailleur-jules-dusautoy-8-boulevard-des-capucines-a-paris-1882> (con acceso el 18 de agosto de 2019).

⁵³⁶ Vid. <www.ruggieri.fr> (con acceso el 18 de agosto de 2019).

⁵³⁷ Después de la agricultura, el servicio doméstico era la actividad laboral donde más mujeres se empleaban. Huelga decir que a veces el padre de aquellas muchachas negociaba el contrato; y los sacrificios incluían jornadas intensivas de 16 y 18 horas, celibato obligatorio, obediencia, docilidad, etc. Aquella labor también era vista como un apreciado 'entrenamiento' antes de contraer nupcias y así preparar a la mujer como dócil sirvienta y esposa. Vid. BERLANSTEIN, L-R.: *The Industrial Revolution and work in 19th-century Europe*. NY/Londres, 1992, 70-73.

que el empresario valón era un pésimo administrador o, peor aun, había cargado a los más débiles con el peso de su mala gestión.

TABLA 40: Acreedores (*passif*) y valor de las deudas del negocio de Adolphe Sax en 1873 según el balance (*bilan*) de quiebra.

Con prioridad en el cobro (<i>Privilégiés</i>)		
Sujeto	Calidad o función o dirección	Cantidad
Thierry Delanoue	Propietario	16.056fr
Impuestos (<i>Contributions</i>)		1.447,54fr
Salarios de obreros		1.202,65fr
M. Bartsch	Contramaestre	845fr
Demoors	Contable	88fr
Reinander	Empleada doméstica (<i>Domestique</i>)	115fr
Mathias	Obrero subalterno (<i>Homme de peine</i>)	150fr
[M ^{me}] Benoist	Antigua criada (<i>Ancienne bonne</i>)	65fr
[M ^{me}] Roze	Antigua cocinera (<i>Ancien cuisinière</i>)	150fr
Total parcial		20.119,19fr
Jeanne	Niñera (<i>Nourrice</i>)	700fr
M ^{me} Vincent	Lavandera (<i>Blanchisseuse</i>)	400fr
Ordinarios (<i>Ordinaires</i>)		
Sabrazzes	Carbonero	340fr
M ^{me} Payen	Costurera	91fr
Gas		46,30fr
Debrau	Zapatero (<i>Cordonnier</i>)	35fr
Jakoski	Zapatero de botas (<i>Botter</i>)	95fr
Banelly	Sastre (<i>Tailleur</i>) de Bruselas	250fr
Jules Dusautoy	Sastre (<i>Tailleur</i>) de París	230fr
Austrue <i>fil</i> s	Banquero	1.323fr
Rossignol	Banquero	2.000fr
Ruggieri	Artificiero (<i>Artificier</i>)	3.229,40fr
M ^{me} Aubert	Institutriz (<i>Institutrice</i>)	400fr
[M ^{me}] Georgette	Antigua criada (<i>Ancienne bonne</i>)	450fr
Cabelle	<i>r. du Commerce à Bruxelles</i> [sic]	380fr
Dubief	Contratista (<i>Entrep'</i>) [sic]	6.000fr
Hart	Agente de cambio (<i>ag. de Ch.</i>) [sic]	3.000fr
Viel	<i>96 avenue des Ternes</i> [sic]	14.000fr
Dupressoir	<i>95 rue d'Amsterdam</i> [sic]	7.000fr
M ^{me} Schaeffer	Servicio doméstico (<i>S^{ov}</i>) [?]	180fr
Guerler	Grabador (<i>Graveur</i>)	280fr
Possart	Grabador (<i>Graveur</i>)	130fr
TOTAL		60.678fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d'Adolphe Sax du 6 août 1873. "Bilan", s.p. [1-2].

Toda vez finalizado el chequeo de las sumas en positivo y negativo, tocaba conocer la opinión de M. Lamoureux, el síndico (*syndic de faillite*) encargado de recopilar información y evaluar "los antecedentes del señor Sax, su carrera comercial y las

principales causas y circunstancias” que desembocaron en aquella quiebra. Aquel mediador redactó un informe (*rapport*) muy condescendiente; es más, tenemos la sensación que le dio su ‘bendición’ para que el negocio continuase, asegurando que no veía indicios de “fraude o mala fe” en el caído, y que el de Dinant no había hecho “gastos personales exagerados ni operaciones ruinosas”. Para sostener sus conclusiones, el intermediario daba por ciertas 10 causas. La primera era el desgaste y debilitamiento provocado por unos procesos judiciales que se habían dilatado durante mucho tiempo. En este sentido, Lamoureux era de la opinión de que el de Wallonia sucumbió (*malheur et de perte éprouvée*) en 1852 por las tropelías de unos empresarios rivales que le copiaban incesantemente –fue víctima, decía, de una expoliación [sic]- y que habían paralizado (*paralysé*) su industria. Asimismo, apuntaba que aun habiendo vencido en los tribunales (1854), se vio obligado nuevamente a pelear (*défendre*) en los juzgados mientras sus patentes expiraban, pues esas firmas no cesaban en su afán por arruinarle (*Pendant les débats sans cesse renouvelés de ces procès, le temps s’était écoulé, et l’expiration du terme des brevets approchait sans que Sax en eut leur bénéfices*). La segunda razón hacía referencia a sociedad fallida con Gaudot y Chantepié, una aventura que, según él, le había supuesto pérdidas por 50.000fr. La tercera eran las mejoras en el edificio de las que ya hemos hablado varias veces y, curiosamente, la cuarta fue una inversión errada en un hotel en Passy que no dio los beneficios esperados y que fue vendido o subastado por mucho menos de lo que costó (*vendu sur saisie moyennant un prix inférieure de beaucoup à ce qu’il avait coûté*)⁵³⁸. La siguiente –quinta- fue la decisión del Gobierno de suprimir las bandas de caballería antes del ocaso del Imperio, por lo que decía haber perdido (*perdu*) más de 100.000fr. El sexto móvil fueron los gastos en el desarrollo y puesta en funcionamiento de un instrumento de 6 pistones⁵³⁹. El séptimo fundamento recaía en el desempleo (*chômage*) y escasez de clientes que provocaron la guerra, el sitio y la insurrección, pues durante aquella época, sostenía, no se vendía nada. Además, recalca, la Guardia nacional le requisó (*lui ont réquisitionné*) instrumentos por valor de 8.000fr que no fueron satisfechos tampoco después. Las octava y novena justificaciones eran, por un lado, la insolvencia de otros deudores suyos, y por otro, unos inespecíficos gastos de procedimiento (*frais de procédure*). Por último, aseguraba padecer un exceso de stock desde el fin de la contienda bélica que no lograba encontrar acomodo (*une très-grande quantité d’instruments dont il n’a pu trouver le placement*)⁵⁴⁰ desde entonces.

Así y tras la opinión de Lamoureux, el juez del Tribunal de Comercio (M. Cogniet) se mostró también favorable a la rehabilitación⁵⁴¹. El inventor de Dinant consiguió en apenas tres meses (7 de noviembre de 1873) llegar a un acuerdo por el que se

⁵³⁸ Aunque no se especifican más detalles y existen tres comunas francesas con ese nombre en los departamentos de Saona y Loira, Alta Saboya y Yonne, es más posible que aquel hospedaje estuviera ubicado en la antigua demarcación homónima del departamento del Sena, incorporada a París en 1860 y que hoy se circunscribe en el 16º distrito de la *Ville lumière*, también llamado, no por casualidad, *Arrondissement de Passy*.

⁵³⁹ No sabemos exactamente a qué instrumento se refería, pero echando un vistazo a sus registros, la primera vez que habló de media docena de válvulas fue en su patente del 1 de octubre de 1852 para “Dispositions applicables aux instruments de musique à vent, notamment en cuivre”. Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁵⁴⁰ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d’Adolphe Sax du 6 août 1873. “Rapport”, s.p. [2-8].

⁵⁴¹ Huelga decir que, además de volver a poder comerciar y limpiarse la deshonrosa mancha que producía una quiebra, la rehabilitación conferiría ciertas ventajas perdidas al caído, como la de ejercer derechos políticos, ser juez de comercio, agente o corredor de cambio, participar en la bolsa u obtener réditos (*escomptes*) del banco de Francia. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 356.

comprometía a pagar íntegro su adeudo en 8 años a un interés del 10% los cuatro primeros y del 15% el resto⁵⁴². De todas maneras, la interpretación sobre los datos que hicieron aquellos árbitros –intermediario y sentenciador- fue demasiado benévola y superficial, es decir, no entró en las verdaderas causas y cantidades de semejante depresión. En ausencia de este análisis, solo se nos ocurren dos posibles razones para obrar con esa laxitud; la primera, no es otra que la falta de profesionalidad de los autores; y la segunda, que la política económica del Gobierno fuera de ‘manga ancha’ para que las empresas caídas se recuperasen después de los tres años tan duros que sobrevinieron a la contienda con Alemania⁵⁴³. Esta flexibilidad encajaría muy bien con los buenos resultados de la encuesta que capitaneó la Cámara de Comercio en 1872 y que hemos desgranado hace poco. Todo apunta a que este tipo de estrategias y conductas formaban parte de un juego de apariencias y sombras a varios niveles en los que Adolphe Sax era un actor más en una de esas capas. Por su parte, el creador del saxofón sobrevaloró su patrimonio, interpretó los sucesos a su favor y obvió muchos detalles en aquel informe que visó el síndico, por ejemplo, el del monopolio del que habría disfrutado durante dos décadas sobre numerosos aerófonos de metal o el medio millón de francos que había obtenido de Gautrot.

Por tanto y tras el *concordat*, el empresario belga fue restituido y conseguía una nueva oportunidad para encauzar y reconducir un negocio que más bien pronto que tarde volvería a caer (1877), y esta vez ninguna interpretación magnánima le salvaría. Pero, antes de llegar a ese punto, conviene conocer qué estrategias y remedios implementó para sanear sus cuentas, y si verdaderamente las puso en marcha (o siquiera existía alguna solución).

Para ello, hemos peinado la prensa más representativa (*RGMP* y *Le Ménestrel*)⁵⁴⁴ de aquella franja temporal entre sus dos debacles económicas y no hemos encontrado ningún procedimiento serio que nos haya hecho pensar en una reflotación efectiva. Es más, algunas de las noticias de o sobre Adolphe Sax son poco realistas y exóticas, como la de construir una sala de conciertos inmensa de forma ovoide (vid. Figura 266). En realidad, esa idea no era nueva, pues ya la había protegido con una patente de invención el 16 de junio de 1866 (*Dispositions de salles de concert, de théâtre, etc.* [sic])⁵⁴⁵ y presentado en la Exposición Universal de 1867⁵⁴⁶. No sabemos qué le pudo llevar a vestirse de arquitecto, aunque ya hemos conjeturado que fuera la galopante especulación inmobiliaria que sufría París durante el Segundo Imperio y de la que el inventor del saxofón quería sacar tajada a lo grande. Aquel proyecto se desinfló durante los últimos años de Napoleón III –seguramente por la carcoma que aquejaba al régimen- y quedó completamente parado en tiempos de la guerra. Mas, con la recuperación del país, el empresario dinantes lo retomó y le insufló energía. En este sentido concreto, la prensa le

⁵⁴² Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Rapport”, s.p.

⁵⁴³ En realidad y teniendo en cuenta los datos oficiales, los negocios de música –fabricantes y marchantes- quebrados entre 1871 y 1873 fueron 14 –dos en 1871, tres en 1872 y 9 un año después- (vid. HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique”, op. cit., 158-), aunque, curiosamente, el único de todos ellos que trabajaba el viento era Adolphe Sax. Además, y según otras fuentes públicas –la *Enquête sur les conditions de travail en France pendant l’année 1872-* y oficiosas –el *Annuaire musical* de Coyon o el *de Commerce* de Didot-Bottin que hemos comentado hace poco-, había entre 407 y 679 empresas de música solo en París y su departamento, por lo que 14 caídos no nos parece que sea un número catastrófico.

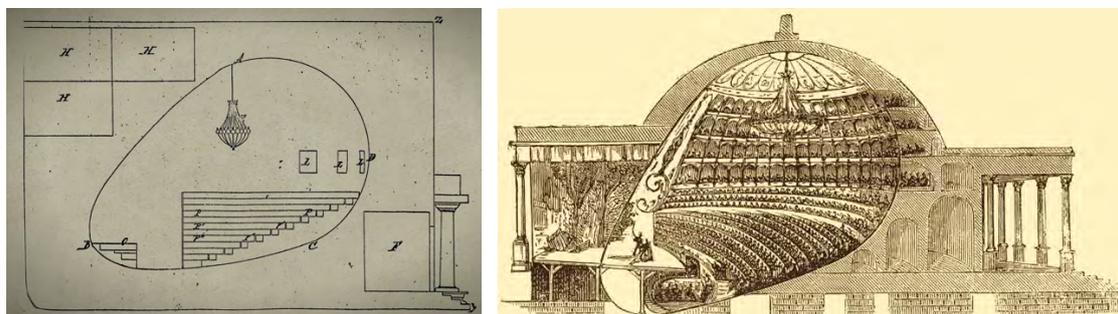
⁵⁴⁴ *La France musicale*, otra de nuestras fuentes periódicas asiduas, dejó de imprimirse en 1870.

⁵⁴⁵ Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁵⁴⁶ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 309-310 y PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l’Exposition Universelle de 1867*, op. cit., 93.

prestó columnas para que explicara y aclarase a los lectores en qué consistía ese novedoso coliseo musical y su escenario de doble parábola (*parabole tournant autour de son axe, fermée par une seconde parabole très-ouverte*)⁵⁴⁷. A estas alturas, ya habremos adivinado que esas y otras palabras técnicas eran parte del disfraz y cebo de la noticia, pues el verdadero objetivo era publicitar su idea y captar inversores, aunque el belga se refugiara en un inocente escudo explicativo (*Comme ces notices incomplètes sont de nature à induire en erreur les personnes que ce plan peut intéresser, je crois utile de donner un aperçu exact de mon projet*). Es más, el valón se tomó la molestia de costearse una suerte de libro-cuadernillo de apenas 8 páginas ese mismo año (1873) “en vente chez tous les libraires” con el título *Salle de Théâtre-Sax. Son but et ses avantages, par Adolphe Sax* – y que, por cierto, costaba 25c- reproduciendo íntegramente ese artículo. Al poco tiempo, aquel ‘globo sonda’ tuvo el efecto deseado y la prensa recogía que los planos “habían interesado a un grupo de hombres eminentes” que querían conocerlo mejor⁵⁴⁸. Esos próceres habían constituido una comité preliminar compuesto por MM. Emile de Girardin, Bardoux –subsecretario de Estado del Ministerio de Justicia-, Ambroise Thomas –el director el Conservatorio-, Halanzier –el administrador de la Ópera en ese momento-, Carvalho –otro gerente, en ese momento del Théâtre du Vaudeville y un poco más tarde (1874-75) responsable de escena de la Ópera-, Joncières –un compositor y crítico-, el barón Reinach –banquero-, Dennery –autor dramático-, Détryot –libretista- y Camille Doucet –también dramaturgo-. La noticia terminaba aseverando que si el informe resultara finalmente favorable no se tardaría a reunir los fondos y conseguir la mano de obra (*on s’occupera sans retard de réunir des fonds et de mettre la main à l’œuvre*).

FIGURA 266: Cortes longitudinales de la sala de conciertos ovoide imaginada por Adolphe Sax según la propia patente –izquierda⁵⁴⁹- y un diseño representativo –derecha-.



FUENTE: Patente de invención [nº 72010] Adolphe Sax del 16 de junio de 1866 [por 15 años] para unas “Disposiciones de sala de conciertos, teatro, etc. (*Dispositions de salles de concert, de théâtre, etc. [sic]*)”, 19 (INPI) y *Le Monde Illustré*, 30 de noviembre de 1867, 341.

Otro diario comentaba literalmente que “M. Adolphe Sax sería el Charles Garnier de la nueva sala en cuestión, que tendría la forma de un huevo gigantesco [sic]”, pero un aforo más reducido (entre 10.000 a 16.000 personas) en relación al que el célebre

⁵⁴⁷ El inventor de Dinant abogaba por un espacio en forma de huevo inclinado que, según él, tenía propiedades acústicas y visuales positivas para los intérpretes y espectadores, así como para los directores. Además de proyectista, el belga hacía las veces de productor aduciendo que entre las ‘bondades’ de su diseño estaba también la de ofrecer el espectáculo a más gente, pues el aforo debería ser de 20.000 personas –el Palacio Garnier da asiento hoy a unas 1.900 (empezó acomodando a 2.156 en 1875, vid. WILD, N.: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon, 2012, 175-176); mientras que la ‘moderna’ Bastilla (1989) alcanza las 2.700-, lo que abarataría el precio de las entradas y compensaría el gasto de la representación. Vid. *RGMP*, 9 de marzo de 1873, 74-76.

⁵⁴⁸ Vid. Id., 31 de octubre de 1875, 352.

⁵⁴⁹ En palabras del propio autor, este tipo de sección era “la coupe verticale d’une Salle de Concerts parabolique incliné”.

constructor había pensado⁵⁵⁰. En el número posterior, el proyecto se bautizó como “L’Opéra Populaire” –por aquello, seguramente, de proporcionar asientos a más gente- y se reconocían desavenencias (*vives discussions*) en el seno de aquella comisión que parecía haberse decantado del lado de los detractores⁵⁵¹. El mayor antagonista era Camille Doucet que aportaba una carta del venerado creador Charles Gounod advirtiendo que ese teatro sería “la MORT [sic] de l’art musical”. En todo caso, el comité pediría opinión a dos arquitectos experimentados (Davioud y Bourdais) que emitieron su informe –más bien técnico que favorable o no- del que se hizo eco otro periódico (*Le Gaulois*) y que la *RGMP* también reprodujo sustancialmente. Según los rotativos, el plan iba a ser valorado por el Consejo municipal (*Conseil municipal*) de París en las semanas centrales de noviembre de 1875, el cual debería autorizar también la concesión de un terreno que los interesados ya habían buscado, concretamente cerca de la plaza du Château-d’Eau⁵⁵², hoy de la República. Quince meses más tarde aparecía una breve noticia en el diario quejándose de la tardanza de noticias sobre el asunto (*Le silence s’est fait depuis sur ce projet; on attendait que le Conseil municipal se prononçât sur la destination à donner aux terrains*) y que finalmente se produjo, pues los solares iban a ser vendidos en subasta pública el 24 de abril 1877, con lo que no se levantaría ningún teatro (*Adieu donc l’Opéra-Populaire!*)⁵⁵³.

Asimismo, tampoco fue al único al que se le ocurrió una idea semejante para ganar dinero rápidamente. Un tal M. Fechter se dio pábulo para construir un teatro, este con una cúpula espectacular, pintada en *bleu d’azur* y donde haría circular trampantojos de nubes de diferentes tamaños⁵⁵⁴. El foso tendría otras ‘sorpresas’ y decoraciones, como flores y fuentes de agua corriente. El periodista que recogía aquella extravagancia hacía la analogía con los que Wagner se había querido construir en Bayreuth y, precisamente, el de Adolphe Sax que ya había presentado “il y a déjà bien longtemps”.

Huelga decir que aquella iniciativa fue un fiasco para el constructor belga y una pérdida de energía que mejor la hubiera empleado en promocionar sus instrumentos o intentar obtener liquidez. Está claro que había más personas –igual de insensatas-influyentes e interesadas en esa promoción inmobiliaria que presionarían a los poderes públicos y municipales y que, llegado el momento, tomarían su parte del botín; pero nada más lejos de la realidad.

Del lado de los ingresos más o menos contantes, estamos seguros que el creador valón tenía al menos dos fuentes indirectas y que, por cierto, no había declarado en sus respectivos informes de quiebra. Estas eran, de una parte, el alquiler de su sala privada de conciertos ubicada en la propia explotación de la rue Saint-Georges; y, de otra, ser el responsable de la *bande* o músicos externos (metales) de la Ópera de París. No creemos que le produjeran remuneraciones importantes, pero ambas actividades se mantuvieron activas durante aquellos años. La *Salle Sax* albergó conciertos –entre otros, el de M^{me}

⁵⁵⁰ Vid. *Le Ménestrel*, 6 de noviembre de 1875, 387.

⁵⁵¹ Vid. Id., 14 de noviembre de 1875, 366.

Por supuesto, hubo quien antes –vid. *RGMP*, 19 de octubre de 1873, 332-333- ya había rebatido las presuntas propiedades sonoras y visuales que preconizaba el belga (*On y trouvera le complément, et sans doute aussi, en quelques endroits, le correctif des idées d’Adolphe Sax*) tomando como fuente un manual de M^r Patte [sic], Paolo Landriani y Giulio Ferrairo titulado *Storia e descrizione de’ principali teatri antichi e moderni*.

⁵⁵² Vid. Id., 21 de noviembre de 1875, 372 y *Le Ménestrel*, 14 de noviembre de 1875, 395.

⁵⁵³ Vid. *RGMP*, 24 de abril 1877, 126.

⁵⁵⁴ Vid. *Le Ménestrel*, 24 de noviembre de 1872, 422.

Léonie Collongues, M^{lle} Clémence Holz, o Guillaume y M^{lle} Amélie Buonsollazzi⁵⁵⁵-, cursos –como el de transposición impartido por Alexis Azebedo⁵⁵⁶-, conferencias-concierto [sic] –caso de un tal Bernardin Rhan que presentaba una novedosa pedagogía para aprender música⁵⁵⁷-, reuniones –la de la Sociedad de autores, compositores y editores de música o la de la *Société Aéronautie-Club*⁵⁵⁸ son dos ejemplos-, ensayos de amateurs y músicos –como el del coro del director Charles Lamoureux⁵⁵⁹- o, incluso, lo que hoy llamaríamos una *performance*, caso de un violinista con un espectáculo titulado “Le spectre de Paganini” y que interpretaría los archiconocidos 24 estudios en semi-oscuridad y con efectos de luz acordes al carácter o volumen de la música (*demi-obscurité dans la salle, vive lumière projetée sur le virtuose et changeant de nuance suivant le caractère du morceau*)⁵⁶⁰.

En su faceta como encargado de los músicos de refuerzo de viento del Palacio Garnier [la Ópera] –y, seguramente, de forma ocasional en otros foros-, el inventor belga fue retribuido al menos por *La partition de Pétrarque*, ópera en cinco actos de Hippolyte Duprat⁵⁶¹; *Le Déluge*, un poema bíblico en tres partes con libreto de Gallet y música –incluida de saxtubas- de Saint-Saëns que fue estrenado en el Châtelet el 5 de marzo de 1876⁵⁶². Asimismo, tenemos otros ejemplos de la exitosa *Sylvia, ballet-pantomime* en tres actos de Léo Delibes, presentada el 14 de junio de 1876 y en cuya crónica se destaca positivamente (*douce langueur*) la barcarola en La^b candada por el saxofón alto⁵⁶³; caso similar de *Le Roi de Lahore, grand opéra* en cinco actos de Massenet inaugurada el 27 de abril de 1877 donde un “un vals lento, precedido de un delicioso solo de saxofón fue muy apreciado (*fort goûtée*)”⁵⁶⁴. No solo hubo *premières*, sino también re-estrenos por los que el empresario dinantés cobró, como *La reine de Chypre* de Halevy el 6 de agosto de 1877⁵⁶⁵ o *Voyage en Chine* de Labiche y Delacour en el Théâtre-Lyrique que en su instrumentación habían contado con trombones-Sax [sic]⁵⁶⁶.

A propósito de periódicos y medidas desesperadas, no es baladí apuntar una iniciativa del propio industrial valón que recurrió a un medio de más amplio espectro – *Le Figaro*- para pedir ayuda (*M. Sax, qui jusqu'ici a lutté courageusement, se trouve acculé dans ses derniers retranchements. C'est sous le coup de cette infortune, qu'il est venu nous exposer sa situation*)⁵⁶⁷. Según apuntaba la primera línea de la noticia, *la maison Sax* estaba a punto de desaparecer (*est sur le point de disparaître*) por la tremenda presión –entendemos, un desahucio autorizado- que estaba ejerciendo su casero para que el belga le pagase inmediatamente [sic] 40.000fr. Después del despliegue de las medallas

⁵⁵⁵ Vid. *RGMP*, 20 de abril de 1873, 127, *Le Ménestrel*, 4 de febrero de 1872, 80 e id., 24 de marzo de 1872, 136.

⁵⁵⁶ Vid. *RGMP*, 23 de marzo de 1873, 95.

⁵⁵⁷ Vid. Id., 4 de febrero de 1877, 38 y *Le Ménestrel*, 4 de febrero de 1877, 80.

⁵⁵⁸ Vid. Id., 9 de junio de 1872, 231 e id., 14 de diciembre de 1873, 15.

⁵⁵⁹ Vid. Id., 14 de octubre de 1874, 359.

⁵⁶⁰ Vid. *RGMP*, 1 de febrero de 1874, 39.

⁵⁶¹ Vid. Id., 23 de noviembre de 1873, 372.

⁵⁶² Vid. Id., 12 de marzo de 1876, 83.

⁵⁶³ Vid. Id., 18 de junio de 1876, 193-195.

⁵⁶⁴ Vid. Id., 6 de mayo de 1877, 137-139 y *Le Ménestrel*, 16 de mayo de 1877, 77.

⁵⁶⁵ Vid. *RGMP*, 12 de agosto de 1877, 249-251.

⁵⁶⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 9 de enero de 1876, 43. Según ese mismo diario, pero en un número del año siguiente –vid. Id., 1 de julio de 1877, 243-, *La reine de Chypre* tenía un presupuesto de 250.000fr –lo cual era claramente una exageración- para decorados y vestuario (*aux décors et costumes*) en una segunda edición de la ópera. En todo caso, suponemos que también se guardaría una partida para las decoraciones y sonidos, ya que el periodista decía que se necesitaban “24 trompettes de scène à long tube de la manufacture Sax”.

⁵⁶⁷ Vid. *Le Figaro*, 1 de julio de 1874, 3.

y méritos curriculares para preparar su intención, la noticia explicaba que el contrato de arrendamiento había pasado de los 3.000fr iniciales a 15.000fr a partir de 1864. Además y para afianzarse en sus posiciones, el dinantés decía haber invertido 200.000fr en diversas mejoras en el inmueble (*salles de concert, ateliers et bâtiments*). Por ello, el periódico hacía una llamada para que alguien saliera en socorro del malogrado inventor e impidiera la catástrofe (*nous avons pensé qu'il se trouverait peut-être quelqu'un qui voudrait empêcher la catastrophe*). En tal caso, el belga se comprometía a devolverle el dinero más los intereses, y ofrecía como avales su negocio y material, más su colección de instrumentos.

En un número del siguiente mes se volvía a retomar el tema –esta vez, como primera noticia y en la primera página⁵⁶⁸- para comunicar a los lectores que el problema se había resuelto “milagrosamente” [sic]. Un profesor retirado y que vivía en el campo se personó en el despacho del redactor jefe para ofrecer esos 40.000fr a condición de que su anonimato quedara cubierto. Sin embargo, la noticia no acababa ahí, pues el diario se conjuraba a seguir escribiendo –a fin de cuentas, ayudando- sobre Adolphe Sax (*Maintenant que les choses ont repris leur cours réguliers, reparlions de M. Sax*). Los primeros párrafos volvían a sacar a la luz sus ‘valías’ profesionales, incluyendo el testimonio de cuatro compositores –Victor Massé, Félicien David, Auguste Mermet y François-Auguste Gevaert- que lo apoyaban. (Esta vez, el belga no omitió los 500.000fr de compensación que había conseguido de uno de sus rivales –recordaremos, Gautrot-, pero, para ‘compensar’ esa cifra, dijo que previamente se había dejado un millón (*Moyennant cinq cent mille francs, il donna quittance, perdant sans douleur un million pour être libéré plus tôt. Voilà l'homme!*). Sin embargo, no se escondían sus dificultades económicas y el peso de llevar un negocio que soportaba un elevado alquiler –se volvieron a reportar los 15.000fr por año- y daba de comer a 40 obreros. Mas, habida cuenta que ya habían pasado los peores años de la crisis y el ministro de la Guerra iba nuevamente a prescribir sus instrumentos (*Une circulaire récente de M. le ministre de la guerre prescrivant à tous les régiments l'emploi des derniers instruments Sax, va contribuer à rendre leur activité*), la empresa retomaría su actividad. Aunque posteriormente desarrollaremos brevemente esa normativa, huelga decir que aquella información de *Le Figaro* no era veraz, pues no existía garantía de que la *armée* encargara ninguna dotación al belga. En cualquier caso y volviendo a esa entrada tan adulterada, la meta era introducir el anuncio de una *souscription* por la que se pretendía recaudar 150.000fr para sanear la empresa y hacerla viable⁵⁶⁹. Por supuesto, se daba por sentado una “organización [fabril] sólida”, que además sería bicéfala (*M. Sax se trouvait doublé*), gestionada por el responsable de la firma –el propio inventor dinantés- y un administrador –del que no se proporcionaba el nombre- “que se encargaría de dar impulso comercial al negocio, valorado [según el reportero] en 500.000fr”. Así, aquellas aportaciones a modo de ampliación de capital serían de al menos 50fr –o un décimo de una participación- y, entendemos, los beneficios en proporción comanditaria (*L'intention formelle de M. Sax étant de donner à chacun de ses bienfaiteurs une part de son avoir*). Para dar ejemplo –y servir de gancho-, la *première liste* de aquella colecta dio como fruto 6.700fr reunidos

⁵⁶⁸ Vid. Id., 4 de agosto de 1874, 1.

⁵⁶⁹ La prensa musical, que también apuntaba ese objetivo económico, se hizo eco de esa iniciativa –amplificándola de esa manera- en varios de sus números. En uno de aquellos –vid. *RGMP*, 16 de agosto de 1874, 262-, el periodista decía que el belga sufría un desastre financiero “consecuencia de años atormentados” y estaba a punto de ser expulsado de su fábrica por un *créancier inexorable*, adivinamos, el casero. Animando a su audiencia a colaborar, el reportero decía que se habían recaudado más de 20.000fr hasta ese momento.

gracias al propio rotativo que había concurrido con 1.000fr; Hippolyte de Villemessant – responsable del medio- (5.000fr), Alfred d’Aunay –el periodista que redactó esas líneas- (100fr), B. Jouvin –otro colaborador de la revista- (100fr) e Ismaël –*artiste, collègue de M. Sax au Conservatoire-* (500fr).

Con la del 4 de agosto de 1874 hemos contado hasta cinco series de personas que juntaron unos sorprendentes 23.800fr⁵⁷⁰, a todas luces insuficientes y muy lejos de los 150.000fr que se pretendían. Además y como pronto apuntaremos, ese dinero ni si quiera se utilizó para lo convenido, por lo que el problema de base seguía aumentando y los nuevos inversores verían peligrar sus participaciones.

Precisamente, aquí podemos conectar la cuestión del Ejército que habíamos dejado congelada antes, pues como bien apuntaba d’Aunay, se acababa de regular por primera vez la composición –y por tanto, la paleta- de las bandas de música militar durante la *Troisième République*. Aquella normativa (*décret*) a la que hemos hecho referencia indirecta varias veces está fechada el 5 de octubre de 1872⁵⁷¹. En verdad, como decíamos, no tiene información sustancial para nosotros porque la presencia de saxofones en este tipo de agrupaciones artísticas armadas ya nunca fue un tema de discusión. Aquel precepto codificaba algunas cuestiones más bien de estatus profesional, como que los músicos volverían ser considerados simples soldados o tropa, mientras que los mandos – directores o subdirectores de música- equivaldrían a los de sargentos y cabos (*caporaux*). Otro asunto interesante que emanó de ese precepto fue que la elección de estos últimos oficiales la haría un jurado “*désigné par le Ministre de la guerre*”, lo cual (afortunadamente) los desvincula del ámbito civil. En un sentido similar –delimitación de ámbitos-, los músicos castrenses iban a tener prohibido formar parte de las orquestas ciudadanas y por las que el público pagaba una entrada. Así y gracias a una ley posterior de más amplio calado (*Loi du 13 mars 1875 relative à la constitution des cadres et des effectifs de l’armée*)⁵⁷², una banda de a pie quedó definitivamente conformada por aquellos dos mandos y 38 músicos. Y, para completar el tema, un par de años antes – concretamente el 11 de agosto de 1873-, el *Journal militaire officiel* había recogido una *Note ministérielle* determinando “el tipo, el precio y la duración de los instrumentos” que se emplearían en aquellos regimientos de infantería, escuelas de artillería y fanfarrias de caballería⁵⁷³. Como era habitual, la muda se produciría “*au fur et mesure du remplacement des instruments aujourd’hui en service*”, lo que quería decir que el remplazo no tendría por qué ser inmediato. (Ninguno de estos tres preceptos dividía a los 38 efectivos en clases, por lo que entendemos que sería el director y los oficiales a su alrededor los que decidirían cuántos –y de qué tipo- clarinetes, metales o saxofones tendría su formación).

⁵⁷⁰ Entre los nombres, encontramos a viejos conocidos como el Ambroise Thomas (100fr), el general Mellinet (100fr), Heugel –director de *Le Ménestrel-* (500fr), Gevaert (100fr) o el cantante Gustave Roger (50fr). Vid. *Le Figaro*, 5 de agosto de 1874, 1; id., 7 de agosto de 1874, 1; id., 10 de agosto de 1874, 1 e id., 18 de agosto de 1878, 2.

⁵⁷¹ Desgraciadamente, no hemos podido llegar hasta el original, por lo que vamos a basarnos en una fuente autorizada –vid. “JMO [*Journal militaire officiel*], 1872, 2e semestre, p. 263”[, así como las páginas 264 y 638 de esa revista], cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l’armée française*, op. cit., 335-339-.

⁵⁷² Vid. *Bulletin des lois de la République française. XIIe Série. Premier semestre de 1875. Partie principale*, tomo 10. París, 1875, 605-668.

⁵⁷³ Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 543-545.

TABLA 41: Relación y nominación específica (*modèles-types*) de los instrumentos militares a partir de la disposición de 1873, amén del valor máximo al que la *armée* los compraría y su vida útil⁵⁷⁴.

Instrumento	PcInstr	PcF	D
Flautín en Re \flat	100fr		10
Flauta	250fr		10
Requinto en Mi \flat	200fr		8
Clarinete en Si \flat	200fr		8
Oboe	200fr		7
Saxofón soprano en Si \flat	175fr	6fr	6
Saxofón alto en Mi \flat	200fr	22fr	6
Saxofón tenor en Si \flat	200fr	24fr	6
Saxofón barítono en Mi \flat	225fr	25fr	6
Corneta	100fr	13fr	6
Saxhorn contralto en Si \flat	85fr	13fr	6
Trompeta de 3 pistones	125fr	15fr	6
Saxotromba alto	100fr	15fr	6
Saxhorn barítono	110fr	22fr	6
Trombón de 4 pistones	130fr	15fr	6
Saxhorn bajo en Si \flat	150fr	23fr	6
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	160fr	24fr	6
Saxhorn contrabajo grave en Si \flat	250fr	30fr	6
Caja (<i>caisse claire</i>)	60fr		20
Bombo (<i>grosse-caisse</i>)	150fr		10
Par de platillos (<i>cymbales</i>) ⁵⁷⁵	110fr		4
<i>Instruments Sax à 6 Pistons: [sic]</i>			
Trombón	200fr	15fr	6
Trompeta	195fr	15fr	6
Corneta	185fr	13fr	6
Petit saxhorn soprano en Mi \flat	150fr	12fr	6
Saxhorn contralto en Si \flat	165fr	15fr	6
Saxhorn alto	200fr	15fr	6
Saxhorn barítono	225fr	22fr	6
Saxhorn bajo	250fr	23fr	6
Saxhorn contrabajo en Mi \flat	300fr	24fr	6
Saxhorn contrabajo en Si \flat	350fr	30fr	6

FUENTE: *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 544.

Aprovechando un poco más del contenido de esa nota en relación con Adolphe Sax, hemos filtrado cuatro puntos. Primeramente, todos los utensilios –salvo los oboes– remitían al *Modèle 1861* [sic], esto era, la disposición que los había descrito en aquel último año y que hemos comentado varias páginas atrás y en el apartado anterior⁵⁷⁶. El segundo es que, pese a estar en un régimen completamente diferente al de Napoleón III,

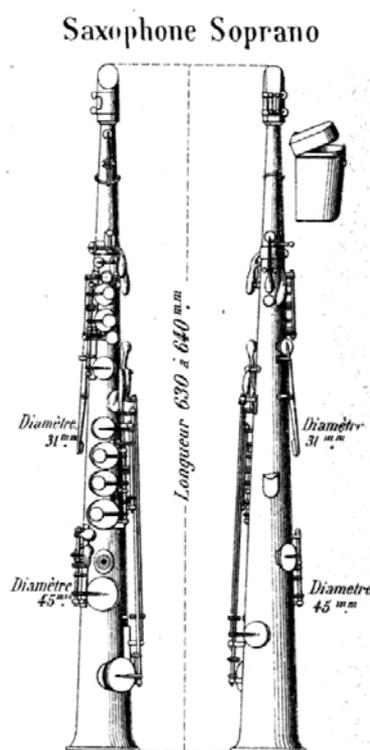
⁵⁷⁴ PcInstr = Precio de cada instrumento; PcF = Precio de cada funda y D = Duración de cada instrumento.

⁵⁷⁵ A diferencia de 1861 que tenían un diámetro de 14 *pouces* (pulgadas) o 0,379m, los de 1873 eran de 12, es decir, 0,304cm.

⁵⁷⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 519-524.

se mantenían los apelativos ‘particulares’ de los metales, es decir, los saxhorns y saxotrombas⁵⁷⁷. Podría haberse dado el caso, como ocurrió en 1848, que el gobierno (también) republicano execrara cualquiera nominación específica y buscara una más común o genérica. Tercero, el precio de los saxofones había sido rebajado en 25fr respecto la disposición de hacía 12 años, por lo que un soprano de 1873 se compraría a 175fr, los altos y tenores estaban en 200fr, y por el barítono se pagarían 225fr. (También se les otorgaba un año más de durabilidad, aumentando hasta 6; media docena que, en realidad, podrían ser más bastantes más en la práctica como hemos comentado antes). Cuarto y último, se volvieron a representar diseños descriptivos con las medidas específicas –vid. Figura 267- para, entendemos, evitar confusiones y velar por la uniformidad.

FIGURA 267: Dibujo de un saxofón soprano reglamentario en un par de planos según la normativa del 11 de agosto de 1873 con dos medidas diametrales del tubo y una de largura.



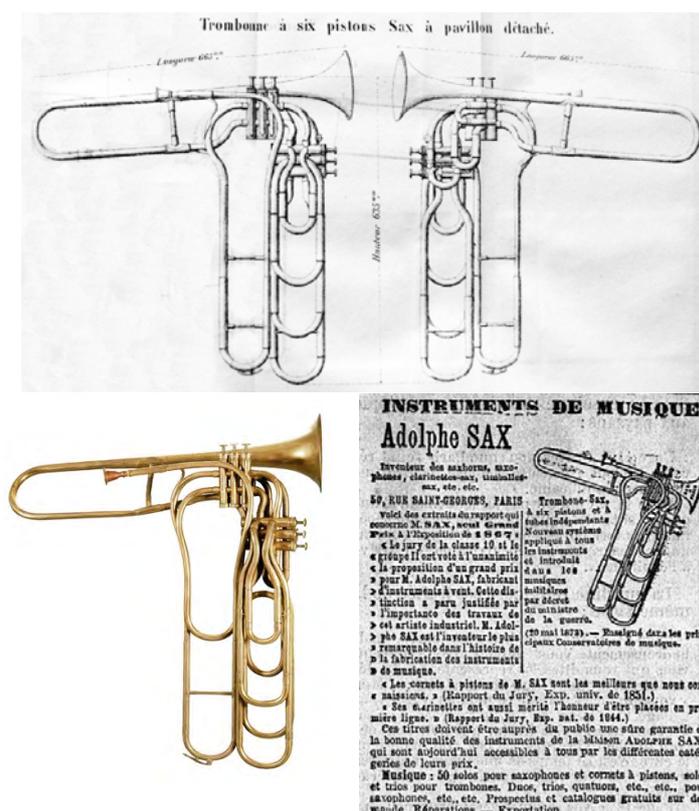
FUENTE: *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 546 [diseño nº 5 de la primera *partie réglementaire*].

Así y a partir de esas observaciones, podemos sacar un par de conclusiones significativas. De una parte, que el sistema instrumental que se había diseñado a finales de la Monarquía de Julio y optimizado durante el Segundo Imperio seguía adelante. De otro flanco, todavía quedaban altos mandos en el Ejército que seguían apoyando al inventor belga. Otra cuestión era saber si esos coroneles y generales serían capaces de traspasar el ámbito anímico o meritorio conservando los epónimos e ir más allá, pasando a la concesión de dotaciones y contratos sin criterios objetivos y públicos. En todo caso,

⁵⁷⁷ La revistas especializadas en música se mantenían al tanto de cualquier novedad en la organización de las bandas –vid. *RGMP*, 29 de junio de 1873, 205 y *Le Ménestrel*, 6 de julio de 1873, 256- y eran conscientes de que el Gobierno movía dinero de esa manera. Además, fueron –siguieron siendo- uno de los medios que dejaron claro que había que apelar a los instrumentos según dictaba la nomenclatura anexa (*être pris que parmi ceux dont la nomenclature est annexée à la décision*) a la decisión del 26 de mayo de 1861, y siguiendo en lo posible las proporciones (*dans des proportions de nombre analogues*) a las indicadas en aquella decisión.

como decíamos, el patronímico de los instrumentos es un indicio de aquella simpatía, pero todavía lo es más que aquel *Tableau indicatif* de la normativa del 11 de agosto de 1873 recogiera un apartado específico para los “Instruments Sax à 6 pistons” –y que ya hemos introducido hace poco (vid. Tabla 41)-. Según esa sección, la media docena de válvulas podía aplicarse a los trombones –entendemos, principalmente, porque aparecen primero y creemos que era el destinatario base-, trompetas, cornetas y a los saxhorns. (De esta manera y al no circunscribirse a ningún latón, el principio se dejaba abierto a plausibles ‘anidamientos’ y acoples exitosos que podrían aumentar los beneficios; una estrategia muy habitual en Adolphe Sax⁵⁷⁸).

FIGURA 268: “Trombón de 6 pistones Sax” [sic] (dos vistas) según la normativa oficial (1873) –arriba-, ejemplo de un original –abajo izquierda- y publicidad relativa –abajo derecha-.



FUENTE: *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 546 [diseño nº 2 de la segunda *partie réglementaire*]; trombón de Adolphe Sax de 6 pistones perteneciente al BE-Brux-MIM y *Le Figaro*, 19 de junio de 1874, 4.

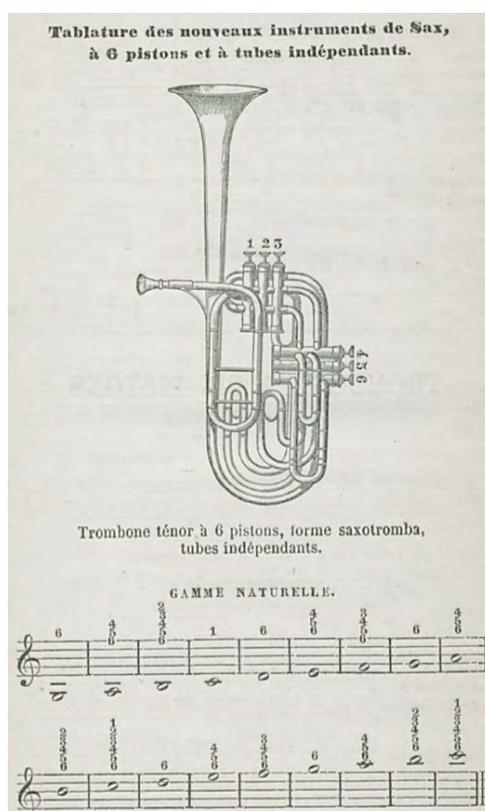
Además, ese anuncio contaba con una llamada que decía que este tipo de instrumentos –en la versión de los dos primeros metales que acabamos de aludir- sería obligatorio para las músicas de las escuelas de artillería que quedasen por crearse; y opcional (*facultatif*) para los cuerpos de ese tipo que ya existieran, amén del resto de infantería y caballería. La redacción de esa normativa y su carácter discrecional conducen a pensar que era una concesión a alguien –un oficial de alto rango amigo del inventor?- que se había empeñado en la introducción de ese nuevo advenedizo en las bandas. No tenemos claro si estaba patentado, porque no se hace referencia a ello en ninguna parte de las fuentes que hemos consultado, ni tampoco el inventor belga advirtió de ello en su publicidad como antaño. Sí que el nombre específico (“Trombone-Sax”) podía ‘invitar’

⁵⁷⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 168-169 y 195-199; y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 553.

a que los clientes fueran a comprarlo a su empresa, lo cual no suponía ninguna ilegalidad. Y quizá también fuera incómodo para otros constructores que en la normativa se intuyeran las preferencias de algunas autoridades del Ejército, pero desde luego era mucho menos cantoso (y corrupto?) de lo que había ocurrido con Napoleón III, cuando una sola persona –el dinantés- atesoraba varias de esas herramientas artísticas y el propio gobierno las había hecho obligatorias.

En realidad, era un concepto instrumental abocado al fracaso porque, como ya conocemos⁵⁷⁹, los tres pistones son autosuficientes –desde un punto de equilibrio y economía- y satisfactorios para conseguir todas las alturas cromáticas. Además, el trombón de varas ya estaba asentado en numerosos foros en detrimento del de válvulas. Por otro lado, no tenía sentido emplearlos en la música montada porque se necesitan las dos manos para su ejecución, lo cual entraría en contradicción con aquella seguridad, comodidad y maniobrabilidad que preconizó el inventor belga cuando protegió la saxotromba.

FIGURA 269: Tablatura de un trombón de 6 pistones y tubos independientes con “forma saxotromba”.



FUENTE: GIRAUD, J-P.: *Le Polycorde ou Nouvelle méthode théorique et pratique de musique vocale et de musique instrumentale. Deuxième partie.* París, 1869, 62.

En cualquier caso, todo apunta a que este diseño fue la ‘gran’ apuesta comercial del empresario dinantés después de la guerra para retomar el vuelo y conseguir salir de la penosa situación económica en la que se hallaba. Realmente, fue una mala estrategia, ya que cuesta creer que vendiendo esos visualmente atractivos –vid. Figura 268-, pero complicados trombones y trompetas al Ejército se pudiera salir de una crisis tan aguda como la suya; máxime siendo opcionales para la mayoría de regimientos. Esta idea viene reforzada por la intencional e imprecisa publicidad a colación que publicó *Le Figaro* y

⁵⁷⁹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 102-103.

rezaba “Trombón-Sax con 6 pistones y tunbos independientes⁵⁸⁰. Nuevo sistema aplicado a todos los instrumentos e introducido en las bandas militares por normativa (*décret*) del Ministerio de la Guerra (20 mayo 1873). Impartido (*Enseigné*) en los principales conservatorios de música”. En realidad, creemos que esa nueva aplicación o instrumento nunca penetró en ningún centro docente oficial; solo hemos encontrado un anuncio en prensa donde se aseguraba que la corneta de 6 pistones del sistema de Sax se iba a introducir en el Conservatorio de Bruselas (*A propos des concours d'instruments de cuivre, le même journal [Guide musical] se félicite vivement de l'introduction au Conservatoire du cornet à six pistons, système Sax*)⁵⁸¹. No hace falta recordar que el gestor de esa institución era François-Aguste Gévaert y, como buen aliado del valón, daría ciertas ‘noticias’ positivas a favor de su compatriota, aunque luego no se llevasen a término. Eso sí, no escribió una sola nota para saxofón en toda su carrera.

Con aquella táctica, parece evidente que el belga tendía a supeditar su futuro a los veleidosos encargos que pudiera hacerle la *armée*⁵⁸², pero sin patentes que protegieran esos productos y amigos ‘influyentes’ en la cúpula gestora de aquellas falanges como los hubo en otras épocas, su porvenir resultaba más que incierto. Otros colegas empresarios suyos resultarían más competitivos con los precios, por lo que presumiblemente tendrían más opciones de conseguir un contrato en igualdad de condiciones. Evidentemente, existía también la alternativa de importar material al Ejército de terceros países, pero tampoco le tuvieron en cuenta en otras latitudes⁵⁸³.

Y, para acabar con el análisis de este periodo de ‘entrequeiebras’, solo nos queda comentar cuál fue en el papel del saxofón y de los otros productos del dinantés en pos del restablecimiento de la empresa. Respecto al primero, huelga decir que estaba cómodamente asimilado –como ya hemos dicho numerosas veces– en los regimientos de a pie, y era cada vez más frecuente en las agrupaciones civiles. Hemos encontrado en la

⁵⁸⁰ Supuestamente, la nueva forma ‘actualizaba’ la anterior con forma de saxotromba, pero compartía el mismo principio (vid. Figura 269).

⁵⁸¹ Vid. *Le Ménestrel*, 2 de agosto de 1874, 279.

⁵⁸² No sabemos en qué términos exactos, pero bebiendo de uno de nuestros autores de referencia –vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 337-338–, los responsables de las fanfarrias de los regimientos de coraceros, dragones, cazadores, húsares y cazadores de África tendrían en ese momento un presupuesto anual de 1.200fr para su mantenimiento (*pour l'entretien de la formation*), contra los 7.000fr establecidos para las bandas de música de infantería. Por tanto, entendemos, la partida para la compra de instrumentos se sacaba de esos fondos y que con ese dinero se adquiría también otros materiales como partituras, atriles, boquillas, cañas, etc.

(Apoyándose en normativa –“JMO [*Journal militaire officiel*], 1872, 2e semestre, p. 638”–, ese historiador también señala que la Administración había autorizado a que las unidades en las que se suprimieron las formaciones artísticas montadas en 1867, creasen ahora una esas fanfarrias compuestas por las trompetas de ordenanza y otros 6 músicos con, a saber, un *petit saxhorn* Mi^b agudo, una corneta de pistones o saxhorn contralto en Si^b, una saxotromba alto en Mi^b, un trombón de 6 pistones o un saxhorn barítono en Si^b, dos trombones bajos de 6 pistones o saxhorns bajos de cuatro cilindros en Si^b).

⁵⁸³ Según un diario –vid. *Le Ménestrel*, 25 de junio de 1876, 239–, todos los regimientos rusos iban a ser equipados con una banda militar, por lo que aquel gobierno necesitaría 300 directores (*Avis aux intéressés*, exprimía el periódico). Además, se apuntaba que, tomando como fuente otro rotativo (*Le Signale*), la dotación instrumental iba a ser adjudicada a casas de Alemania e Inglaterra. Con simpatía hacia el inventor belga y cierto reproche a las autoridades galas, el periodista se preguntaba si las invenciones de Adolphe Sax eran desconocidas en San Petersburgo (*Est-ce que le nom de Sax et ses magistrales inventions seraient inconnus à Pétersbourg?*).

Por lo visto, los conductores y ex-responsables de bandas militares gozaban de salidas profesionales más allá de su andadura regimiental y retiro. Otro anuncio –vid. *RGMP*, 22 de abril de 1877, 127–, ofrecía una remuneración anual de 1.200fr por conducir (*de préférence un ancien chef de musique de l'armée*) la *Société musicale* de Senlis –comuna francesa de la región de Picardía–, una fanfarria con saxofones.

prensa alguna que otra aportación solista, como una *Pastorale* “pour saxophone et orchestre” [sic] de Ferdinand Lavainne en los conciertos de los Champs-Élysées⁵⁸⁴; o fuera de París, como en Boulogne-sur-Mer, donde un tal M. Lodève “joue le solo de saxophone avec beaucoup de goût” en una composición también de aquel creador titulada *Une scène champêtre*⁵⁸⁵, o Burdeos, ciudad en la que otro saxofonista (M. Offrey) tuvo éxito con el Cercle Philharmonique⁵⁸⁶. Además, parece que sus escasas participaciones en la música de sinfonía y ópera también fueron bien recibidas, ya que encontramos piropos de su concurso en las reseñas de *L’Arlésienne* en el Théâtre du Vaudeville⁵⁸⁷ o *Hamlet* en Rennes⁵⁸⁸, donde el periodista calificaba los solos de trombón y saxofón como “excellents”. En cambio, en otra representación que debió haber en Nantes, no encontraron saxofonista y su voz fue transportada al clarinete, interpretado por un tal Parme⁵⁸⁹. Naturalmente y explorando sus posibilidades y adaptabilidad, se tocaron transcripciones, como la de M. Rosseau en Mónaco que ofreció su versión del *Adieu* de Schubert⁵⁹⁰ o incluso incursiones en la música de templo. Un ejemplo representativo fue con ocasión de la fiesta de la Anunciación por parte de la Sociedad de Artistas Músicos en la catedral de Notre-Dame. El saxofón participó en el ofertorio con un *prière* (ruego o plegaria) de Ambroise Thomas con otros instrumentos⁵⁹¹. Fuera de las fronteras galas, nuestro instrumento seguía impartándose en el Conservatorio de Bruselas –donde, recordemos, mandaba Gevaert- bajo la pedagogía de Beckmann⁵⁹².

El resto de los instrumentos ‘centrales’ de Adolphe Sax –los saxhorns y saxotrombas, y demás *cuivres*- también tuvieron un emplazamiento confortable en las bandas. De vez en cuando, igual que el saxofón, sobresalía en prensa alguna intervención solista o novedad editorial, como *L’art de phraser sur le Cornet à piston et le Saxhorn* de Arban, el cual seguía activo⁵⁹³. De todas maneras, resulta inexplicable la ausencia de anuncios publicitarios del empresario belga en los principales diarios musicales de París, máxime en la *RGMP* y *Le Ménestrel* que eran los más importantes e influyentes. Otros patronos sí se hacían valer en esos medios y, además, de forma constante y continua, caso de Feuillet, Millereau, Martin, Courtois y, especialmente, Lecomte que estaba muy fuerte y, entre otros instrumentos, destacaba en “bugles ou saxhorns”⁵⁹⁴. Es posible que el

⁵⁸⁴ Vid. Id., 10 de septiembre de 1876, 295 y *Le Ménestrel*, 10 de septiembre de 1876, 327. El intérprete se llamaba Gaubert y era de Lille, como el compositor.

Esta composición no aparece en nuestra base de datos –tan solo hemos localizado una obra suya para saxofón y piano (*Souvenir et regrets-ballade*) que ni si quiera sabemos si fue original –vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón- y tampoco en la de la BnF –vid. <https://data.bnf.fr/16381124/ferdinand_lavainne> (con acceso el 20 de marzo de 2019)-. Más que probablemente, se trataba de una creación –o adaptación de una obra suya- para banda y saxofón solista.

⁵⁸⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 8 de septiembre de 1878, 334.

⁵⁸⁶ Vid. Id., 29 de diciembre de 1872, 39.

⁵⁸⁷ Vid. Id., 13 de octubre de 1872, 372.

⁵⁸⁸ Vid. Id., 16 de febrero de 1873, 94.

Por cierto, un periodista –que no se identifica- aseguraba en un número posterior –vid. Id., 14 de diciembre de 1873, 12- que representar esta *grand-opéra* costaba unos 100.000fr que se distribuían entre el alquiler de las partituras (6.740fr), accesorios (513fr), decorados (48.186fr), vestuario (41.814fr) y ensayos (*frais de répétitions*) –3.0607fr-. Este último apartado englobaba a los bomberos, figurantes y comparsitas, herramientas, maquinistas, servicio de electricidad, instrumentos y campanas y, curiosamente, *musiciens et bande Sax* [sic], que no se especifica cuánto se llevaban.

⁵⁸⁹ Vid. Id., 13 de abril de 1877, 159.

⁵⁹⁰ Vid. Id., 5 de marzo de 1876, 109.

⁵⁹¹ Vid. Id., 24 de marzo de 1878, 134.

⁵⁹² Vid. Id., 22 de agosto de 1875, 301. Como curiosidad, el primer premio de ese año fue un tal D’Ours.

⁵⁹³ Vid. Id., 7 de abril de 1872, 152.

⁵⁹⁴ Vid., por ejemplo, *RGMP*, 28 de enero de 1872, 32.

inventor belga no tuviera dinero siquiera para costearse publicidad y alimentar sus puntos fuertes (los metales y saxofones), o que ciertamente empleara sus recursos en la promoción y aplicación de las 6 válvulas.

En todo caso, lo que sí hemos encontrado en aquellos diarios es su nombre relacionado con artículos divulgativos sobre las voces de la orquesta, las exposiciones – como la de Viena de 1873-, componentes de la banda de Guardia republicana, etc. También y aumentando esas credenciales insustanciales, Adolphe Sax recibió algún premio –como el de la *Société* musical de Bianche de Bélgica, que le nombró miembro honorario⁵⁹⁵- o fue invitado tomar parte en comisiones evaluadoras, por ejemplo, en aquella creada por el Ministerio de Bellas Artes para evaluar un piano de cola de Ch. Petitclerc que ocupaba muy poco espacio⁵⁹⁶.

Nada en los cuatro años que distaron sus últimas debacles comerciales nos ha hecho pensar que hubiera alguna esperanza en la recuperación de la empresa. Es más, resultaba inevitable que esta volviera a caer y esta vez sin ninguna amortiguación ni parachoques, por lo que el belga tendría que responder con todo su patrimonio, lo cual – y conociendo el terreno artístico e intangible en el que nos movemos-, complicaría la resolución del acuerdo. El expediente de la tercera quiebra de Adolphe Sax fue registrado el 14 de mayo de 1877 y es el más largo y complejo de los que hemos estudiado. El propio abogado de la Corte de casación al que asiduamente recurrimos para aclarar doctrina legal (Joseph-Adrién Rogron) nos advierte que la ley sobre las bancarrotas (*faillites et les banqueroutes*) en vigor (28 de mayo de 1838) era, “sin discusión” (*sans contredit*), una de las normativas más difíciles en aplicar (*à faire*)⁵⁹⁷. Anteriormente, en los cracks de 1852 y 1873 se llegó a un acuerdo ‘amistoso’ y rápido –sin el despojo de pertenencias y propiedades del belga, además- del que esta no iba a disfrutar, por lo que sería necesario sumergirse más en el código y procedimiento. Aquel laberinto no era solo doctrinal – había que combinar también otros postulados-, sino que estaban en juego el futuro y los intereses de la propia firma, del quebrado, de su familia, de los obreros y otros secundarios, de los prestamistas, etc. Para manejar esos equilibrios, era imprescindible unas excelentes dotes de circunspección, experiencia y respetabilidad por parte del juez del Tribunal de comercio –recordaremos, lego⁵⁹⁸- para que la salida al conflicto no pasase al ámbito judicial ordinario o penal donde, entendemos, los gastos y amarguras serían si cabe aun mayores en todas facciones.

⁵⁹⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 20 de octubre de 1878, 380.

⁵⁹⁶ Entre sus colegas examinadores estaban, a saber, Ambroise Thomas, director del Conservatorio y miembro del *Institut*; H. Reber, Félicien David, Victor Massé, también representantes de la última institución; Vaucorbeil, comisario del Gobierno para los teatros subvencionados, Camille Saint-Saëns (compositor) y A. Cavaillé-Coll (fabricante de órganos). Vid. *Id.*, 6 de abril de 1873, 150.

⁵⁹⁷ No es baladí apuntar que el Código distinguía entre quiebra (*faillite*) y bancarrota (*banqueroute*), aunque en español se utilicen estas palabras como sinónimos. La primera –cuya traducción más precisa sería “insolvencia”- no daba lugar a persecuciones penales y se entendían como el resultado de los infortunios que el comerciante no pudo evitar. La otra tiene un componente doloso y fraudulento y, evidentemente, eran arbitradas por vía común correccional. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 230-231 y 343.

⁵⁹⁸ Como ya hemos comentado –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 363-367-, la justicia francesa tenía 6 vías por las que pleitear (proximidad, comercio, militar, alta corte de justicia –cuyas funciones, en la Tercera República fueron atribuidas al Senado constituido en *Cour de justice*-, de cuentas y ordinaria. Las dos primeras estaban presididas por sentenciadores no profesionales. Para más información, la *Juridiction commerciale* y la organización de los tribunales de este tipo están regulados por el libro cuarto del Código de comercio, artículos del 615 al 648.

Para poder tratar e interpretar mejor ese hundimiento, hemos ordenado y dividido en secciones aquellos papeles, aunque evidentemente solo vamos a detenernos en los apartados con información sustancial. Primeramente y en la portada se nos presentan los datos generales y los dos principales gestores, los cuales repiten de la anterior vez, a saber, el juez Cogniet (*juge-commissaire*) y el síndico Lamoureux (*syndic*). Además, la cartulina introductoria nos desvela que su pasivo ascendía a 89.274,87fr, frente a unos activos que se estimaron en 197.000fr –vid. Tabla 42-; cifras que aparecen en el habitual balance (*bilan*) y como segundo documento.

TABLA 42: Bienes y derechos con valor monetario de Adolphe Sax según su propio *bilan* o declaración de patrimonio a partir de los documentos de su quiebra de 1877.

Concepto	Valor
Mobiliario personal	4.000fr
Mobiliario industrial	10.000fr
Mobiliario de la sala de conciertos	4.000fr
Instrumentos de música [para la venta]	42.000fr
Colección (<i>Musée d'instruments de musique</i>)	50.000fr
Partituras (<i>Musique</i>)	2.000fr
Editorial (<i>Propriété d'éditeur</i>)	10.000fr
Empresa (<i>Fonds</i>)	75.000fr
TOTAL	197.000fr

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877. "Bilan", s.p. [1 y 3].

Posteriormente, se suceden varios certificados y modelos administrativos invocando determinados artículos del Código de comercio -458, 442 y 462⁵⁹⁹- y con los que se inició el procedimiento, a la par que se convocaba a los acreedores (*Ordonnance de Syndicat*).

FIGURA 270: (Improbable) identificación de saxofones con pistones a partir del inventario de Adolphe Sax de su quiebra de 1877.

The image shows a handwritten inventory list on aged paper. It lists four items, each with a quantity, a description in French, and a value. The descriptions specify the type of saxophone and the number of pistons.

1	1	Saxophone contrebasse à 7 pistons	200
2	1	" " si ^b 3 " rond	150
3	1	" " mi ^b 3 " "	120
4	4	" " " 3 " "	480

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877. "Inventaire", s.p.

Mientras llegaba el día de esa reunión, el juez y el síndico, con la presencia del quebrado, realizaron el inventario de todo el patrimonio –personal, industrial y artístico- que Adolphe Sax había acumulado en sus más de 35 años de carrera en París y el que

⁵⁹⁹ Sondeando en esa normativa, el primero de esos tres puntos era para precintar los enseres del caído –entendemos, inmovilizarlos-, el segundo, con el objetivo de dar publicidad a lo ocurrido, y el tercero para nombrar definitivamente a uno o más liquidadores si fuera necesario. Vid. ROGRON, J.-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 241, 267 y 269.

pudo traer de cuando vivía en Bruselas. Aquella lista se confeccionó en 8 días comprendidos entre el 18 y 28 de mayo de 1877. Primeramente, se constata que el belga no tenía ningún dinero con el que hacer frente a su quiebra (*Nous n'avons trouvé en caisse aucun argent comptant*). Después, se pasó a catalogar y tasar el mobiliario que había en varias dependencias –en el propio dispensario, en la sala de conciertos, en la habitación de su colección (*musée*), etc.- y, lo que más nos interesa a nosotros, el de la fábrica (*atelier*). Entre todas aquellas herramientas destacaba un gran eje o árbol de transmisión (*un grand arbre de transmission et accessoires*), entendemos, perteneciente a esa máquina de vapor que ya localizamos en 1847, valorado en 900fr; y 13 tornos a vapor con poleas (*tours à vapeur avec poulies*), por los cuales pedirían 455fr. El 19 de mayo de 1877 se dedicaron a hacer recopilación de la tienda de música, es decir, los instrumentos que allí había y entendemos estaban preparados para la venta. En esa estancia y con los números del 1 al 4 se identificaron saxofones contrabajos con pistones –vid. Figura 270- valorados entre 120-200fr. Aunque posiblemente fueran asientos equivocados y se tratara de saxhorns u otros metales, una explicación plausible es que esos especímenes estuvieran relacionados con su segunda patente del saxofón en la que había protegido la posibilidad de aplicar válvulas a estos instrumentos⁶⁰⁰. También se nombraba un “saxophone horizontal alto Mi \flat ” que tampoco sabemos qué podía ser –un ejemplar de tubo recto sin curvatura final?- que estimaron en 40fr. Curiosamente, entre los más de 1.493 instrumentos, conjuntos de estos, partes y estuches –que, por cierto, tomaron cuatro días para enumerarse- se localizaron en la tienda, en la *bibliothèque* y en un espacio que llamaban *Magasin n° 24* tan solo 28 saxofones –16 de los cuales estaban *en cours de fabrication*-. Los completos fueron tasados en una horquilla entre los 60fr de un soprano y los 200fr de un bajo en Si \flat . La gran mayoría de esos casi 1.500 enseres eran metales o fragmentos de estos, y no todos los había confeccionado el inventor valón, pues hemos encontrado otros nombres –Besson, Fink, Couturier, Gentellet, Darche, Guichard, Muller, Jacquot, Raoult, Daniel, Alary [sic], Bufet [sic], *Association [Générale des Ouvriers facteurs]*, Kretzshmann, por ejemplo-, que conducen a la pensar que el belga seguía reteniendo –y comerciando con?- material de las redadas que inició en 1854, amén de productos de otros *confrères* con los que no tuvo problemas –por ejemplo, la propia *Association* que acabamos de mentar⁶⁰¹-.

Posteriormente, el síndico listó y contó las partituras que había en la tienda, donde encontramos títulos de Magnier, Mayeur, Léon Chic, Commettant, Batta, Mohr, Fauconnoer, Sellenick y Greive, Paulus, Mendelssohn, Leon Gatinel, Conty, Molet, Pottier, Leprévost, Fessy, Baumann, Dunkler, Arban, Singelée, Cressonois, Savari, Demersseman, Klosé, Jonas, Delisse, Génin y Gastinet⁶⁰². Y, para terminar con esta sección –*marchandises*-, se identificaron dos *goudronnières* (exhaladores higiénicos) ordinarios cuyo valor se estimó en 6fr cada uno.

La comitiva invirtió todo el 25 de mayo en catalogar la colección instrumental de Adolphe Sax y que él llamaba “le Musée”, la cual se componía de 382 ítems no solo

⁶⁰⁰ Vid. Apéndice documental III-C: Patente de invención [n° 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”.

⁶⁰¹ Un autor suizo –vid. VON STEIGER, A.: “Sax figures: can we deduce details of Adolphe Sax’s instruments production from the sources?”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 139-148- ha intentado contabilizar el número de maderas y tipo de metales de las tres debacles comerciales que sufrió el inventor de Wallonia, pero las conclusiones derivadas son demasiado inconsistentes y no nos sirven.

⁶⁰² Para conocer una relación de esta música y más datos al respecto, vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

franceses, sino también europeos y de otras partes del mundo⁶⁰³. Poniendo nuestro foco en los saxofones, solo estaban relacionados el primer ejemplar soprano en Do (100fr), altos en Mi \flat (150fr) y Fa (150fr), tenor en Do (150fr) y barítono en Mi \flat (150fr). No aparece identificado aquel saxofón bajo en forma de oficleide del que tanto hablamos en otra parte de nuestro estudio⁶⁰⁴. Sí se señala uno de “tipo experimental”, pero solo lo tasan en 60fr; y *un essai* de tenor (200fr), así que es probable que ninguno esos dos sean el que estamos buscando.

TABLA 43: Estimación del patrimonio de Adolphe Sax según el inventario de su tercera quiebra (1877).

Concepto	Cantidad	Cantidad	
Dinero en efectivo	0fr	0fr	
Herramientas y máquinas (<i>Matériel</i>)	9.931fr	9.931fr	
Artículos (<i>Marchandises</i>) en tienda	22.650,90fr	35.285,90fr	
Colección (<i>Musée</i>)	12.635fr		
Deudas dudosas (<i>Créances douteuses</i>)	1.712,30fr	1.712,30fr	
Deudas malas (<i>Créances mauvaises</i>)	108,90fr	108,90fr	
Declaraciones (<i>Déclarations</i>) de Adolphe Sax	Derecho al contrato de arrendamiento y construcciones sobre el terreno alquilado (<i>Droit au bail et const^{ons} sur terrain loué</i>)	20.000fr	?
	[Derechos de explotación sobre la] Patente de los <i>émanateurs</i>	200fr	0
	Editorial (<i>Propriété d'éditeur</i>)	5.000fr	?
Efectos personales		2.025,50fr	
Nombre de la empresa		?	
TOTAL	74.363,60fr	?	

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Inventaire”, s.p. y elaboración propia.

El sábado 26 se empleó para compilar el mobiliario personal, empezando por la primera planta donde estaba el despacho, un salón, la cocina, un dormitorio, la *toilette*, la habitación de M^m^e Scheffer (la institutriz) –que, por cierto, reivindicaba varios objetos en ese espacio y en una sala de trabajo aparte- y las estancias de sus hijas, M^{lles} Adèle y Emilie. (La última tenía una máquina de coser Singer valorada en 50fr). En la segunda planta había más piezas, a saber, la “chambre de la mère décédée” –donde la educadora seguía pidiendo cosas-, el cuarto de la criada (*bonne*) y, por último, lo que entendemos era la habitación de juegos (*chambre des jeunes gens*).

El domingo descansaron y, finalmente, el lunes exploraron en 25 *cotes* o numeraciones los documentos (*livres et papiers*) del valón. Algunos de esos archivos contenían información relativa a los procesos (*pièces qui sont relatives à divers procès en dommages intérêts pour contrefaçon*) y copias de las patentes de sus concurrentes,

⁶⁰³ A modo de curiosidad, de España “& Portugal” solo conservaba dos guitarras.

⁶⁰⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 160-161 y 164-165.

entre los que citan a Besson, Skollsch [?], Courtois, Gautrot, Halary y su hermano Alphonse Sax.

Así y acabando con este desagradable asunto, estimaban (*Récapitulation*) que todo el patrimonio de Adolphe Sax a partir del inventario de sus bienes podría valer 74.363,60fr, distribuidos en diversas partidas (vid. Tabla 43). De todas maneras, no estaban contemplados sus efectos personales y el nombre de la empresa. Además, también hay que hacer alguna salvedad a esa adición –de ahí, la zona sombreada en el cuadro-, como que la tasación de sus productos y su colección fue de 88.214,90fr, pero el síndico la redujo un 60% previendo lo que sacarían si los sometían finalmente a subasta. Asimismo, las tres últimas entradas son apreciaciones (*déclarations*) del dinantés y no derechos adquiridos. Estas eran las de querer un vale o aval de alquiler de 20.000fr por las obras que había hecho en el edificio, ceder el control de su música por 5.000fr y, finalmente, conseguir 200fr por su patente de los exhaladores (*Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques*) a los que apenas les quedaban 6 meses de vida antes de caer en el dominio público⁶⁰⁵.

FIGURA 271: Publicidad de la empresa de Adolphe Sax (27 de agosto de 1877).

Adolphe SAX, 50, rue Saint-Georges

Inventeur des Saxhorns, Saxotrombas, Saxophones, Instruments à 6 pistons. — Clarinettes Sax, dites Belges, etc. Seul grand prix, Exp. 1867. Récomp. uniques, Exp. univ. de Londres 1851, Paris 1855, etc. Rapp. jury: « Les cornets de M. Sax sont les meilleurs que nous connaissons. » Musique pour harmonies et fanfares. — Solos avec acc^t de pianos, duos, trios, etc. — Export., Commiss., réparations.



FUENTE: *Le Petit Journal*, 27 de agosto de 1877, 4.

En un documento registrado el 6 de junio de 1877 y titulado *Syndicat* parece – porque la letra del secretario es prácticamente ilegible- que el juez visó los trabajos de Lamoureux e instaba –en base al artículo 486 del Código de comercio⁶⁰⁶- a continuar adelante con la venta de las propiedades del valón⁶⁰⁷. Sin embargo, no hemos encontrado ningún papel fechado en el verano de ese año –aunque sí, curiosamente, un pequeño anuncio de su empresa como si nada estuviera ocurriendo (vid. Figura 271), por lo que deducimos que el asunto se retomó en otoño. En verdad, podemos apoyarnos nuevamente en la prensa para explicar lo que estaba ocurriendo en esa estación, donde encontramos – ya en noviembre- un anuncio de la subasta de la colección de Adolphe Sax (vid. Figura 272). Ese aviso ofrecía adquirirla en su totalidad el 12 del corriente por 40.000fr más un 5% de impuestos, informando también que si no la vendían en conjunto, lo harían por lotes más adelante. En el número siguiente⁶⁰⁸, la publicación confirmó que nadie se interesó por ella y emplazaban a los interesados a personarse los días 4, 5 y 6 de diciembre para hacerse con los despojos. Los rotativos de la siguiente semana informaban que esa subasta produjo unos (*d'environ*) 12.000fr y quiénes fueron los principales adquirentes,

⁶⁰⁵ Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

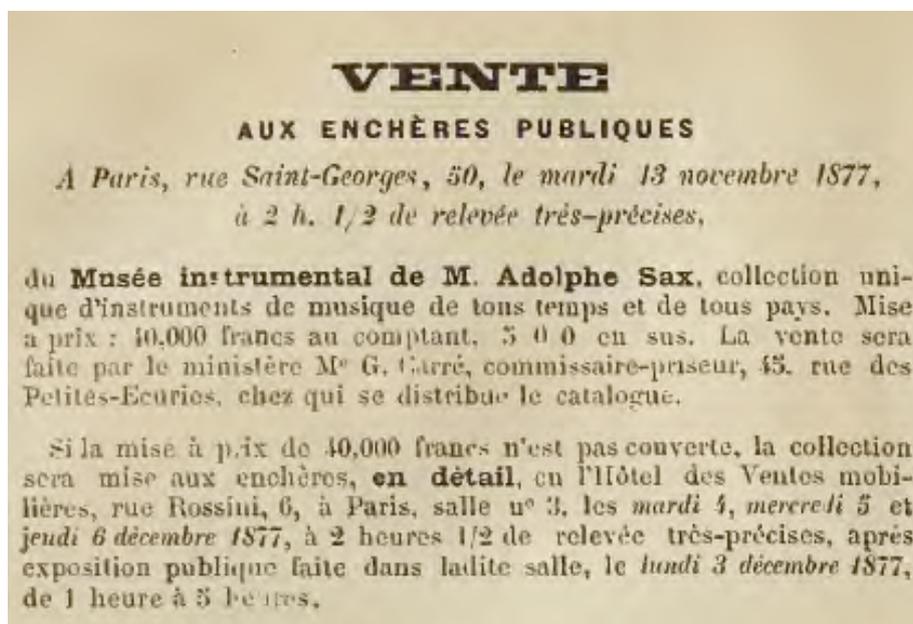
⁶⁰⁶ Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 276-278.

⁶⁰⁷ Sin duda, Thierry de La None, el arrendador de Adolphe Sax, fue el mayor azote para el belga y ejerció una inmensa presión para obligar a la Justicia a que el empresario sacara a subasta su patrimonio. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D119 E3, sin número de caja, 14 de mayo de 1877. “Tentative de vente par autorité de justice -Requête de Thierry de La None sur Sax. Étude de M^e Carré” e id., 12 noviembre de 1877. “Tentative de vente après faillite - Requête de Thierry de La None sur Sax Étude de M^e Carré”, ambos sin paginar.

⁶⁰⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 18 de noviembre de 1877, 406.

a saber, M. Gustave Chouquet para el museo del Conservatorio de París (54 lotes –y que además adquirió todos los saxofones-), M. Mahillon para el museo del Conservatorio de Bruselas (50 piezas [*une cinquantaine de pièces*]) y M. Charles Meerens para la colección (*musée particulière*) de M. César Snoeck de Rennaix (Bélgica), también “una treintena de artículos”⁶⁰⁹.

FIGURA 272: Reclamo de la subasta pública de la colección instrumental de Adolphe Sax.



FUENTE: RGMP, 4 de noviembre de 1877, 352⁶¹⁰.

Por supuesto y habida cuenta del poco dinero que recolectaron, las ventas no acabaron ahí y en la segunda semana del año siguiente (1878) se ofrecían en dos únicos lotes los derechos sobre la empresa –50.000fr-; así como los de editor –10.000fr- (vid. Figura 273). Y, finalmente –ya en marzo-, se pusieron en saldo las planchas de impresión de las partituras, por las que pedían 5.000fr (vid. Figura 274).

⁶⁰⁹ Vid. RGMP, 9 de diciembre de 1877, 391.

Por su parte, la otra revista –vid. *Le Ménestrel*, 16 de diciembre de 1877, 23- daba algún detalle más, como que el saldo atrajo a “un gran número de artistas y amateurs franceses y extranjeros”. Además de Chouquet –“conservateur du musée”-, se personó con el director del Conservatorio (M. Ambroise Thomas). De Meerens se indicaba que era el hermano de un afamado constructor de pianos de Bruselas y crítico musical. Además, *Le Ménestrel* reconoció a M. Rogiers, un anticuario de Gante, y a M. Cahen, un acaudalado dilettante de Amberes. Por último, daban los precios de venta de algunos ítems y los tres primeros fueron para un tam-tam chino (451fr), un gong del mismo país (451fr también) y el famoso saxhorn subcontrabajo (*le fameux saxhorn-bourdon*) de 17m de largura [de tubo enroscado, entendemos] cotizado en 410fr. (De todas maneras, en los ARCHIVES DE PARIS y en una carpeta anexa a la de la tercera quiebra se encuentra el acta del síndico dando luz verde a la puesta en venta, así como la lista de instrumentos, el precio de adjudicación y los compradores).

Un año más tarde –vid. Id., 3 de noviembre de 1878, 394- el medio lamentaba que la colección (*musée Sax*) se hubiera “desperdigado a los 4 vientos”.

Para conocer algunos detalles más de aquel acopio de enseres artísticos –especialmente, organológicos y cuantitativos-, vid. DE KEYSER, I. y HAINE, M.: “Le musée instrumental d’un artiste inventeur: la collection privée d’Adolphe Sax”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 149-164-, unos autores que curiosamente han obviado los datos económicos y los apuntes de prensa que hemos aportado nosotros.

⁶¹⁰ El otro diario que utilizamos de referencia –vid. *Le Ménestrel*, 4 de noviembre de 1877, 389 y 391- también hablaba de la venta, expresando su temor a que se dispersase y animando al Conservatorio a que se hiciera con ella. Asimismo, el mismo medio apuntaba que parte de la colección del dinantés provenía de un tal M. Jomard, miembro del *Institut*.

FIGURA 273: Notificación en prensa por la que se ofrecía el negocio y nombre empresarial de “Adolphe Sax et C^{ie}” por 50.000fr debido a la quiebra del dueño.

ADJUDICATION, en l'étude de M^e CHATELAIN, notaire à Paris, rue d'Aboukir, 77, le samedi 12 janvier 1878, à 3 heures précises, en deux lots qui pourront être réunis :

1^o D'un Fonds de commerce de fabricant d'instruments de musique.
2^o D'un Fonds d'édition de musique.

Le tout exploité à Paris, rue Saint-Georges 50 et dépendant de la faillite ADOLPHE SAX.

Mise à prix :

1^{er} lot. 50.000 francs.
 2^{me} lot. 10.000 francs.

S'adresser audit M^e CHATELAIN, notaire, et à M^e LAMOUREUX, syndic de faillites, à Paris, rue Chanoinesse, 14.

FUENTE: RGMP, 30 de diciembre de 1877, 415 (y *Le Ménestrel*, 30 de diciembre de 1877, 39).

FIGURA 274: “Planchas y piedras litográficas” de la colección de partituras de Adolphe Sax.

ADJUDICATION après faillite, en l'étude de M^e CHATELAIN, notaire à Paris, rue d'Aboukir, 77, le 4 mars 1878, à 3 h. précises, de

Droits d'Auteurs

avec les planches et pierres lithographiques dépendant de la faillite SAX.

Mise à prix pouvant être baissée : 5.000 francs.

S'adresser audit M^e CHATELAIN, notaire et à M. LAMOUREUX, syndic de faillites, à Paris, rue Chanoinesse, 14.

FUENTE: RGMP, 24 de febrero de 1878, 64 (y *Le Ménestrel*, 24 de febrero de 1878, 104)

El siguiente documento oficial –que apenas se entiende debido a la pésima letra del secretario- comenzaba el 23 de febrero de 1878 y acababa el 17 de junio de ese año y consistía en una especie cuadernillo con la relación e identificación de los acreedores reconocidos. Esas hojas ofrecen nuevos detalles, como las residencias habituales de los damnificados, así como sus representantes si fuera el caso; y las cifras económicas que reclamaban⁶¹¹. Sin embargo, las cantidades y algunos nombres –un total de 18 personas en ambas fuentes- diferían de los del *bilan* inicial. (vid. Tabla 44).

TABLA 44: Relación del nombre y cantidad de los fiadores de la tercera quiebra de Adolphe Sax (1877) según el *bilan* –columna más escorada a la derecha- y los propios interesados –columna verde-.

Con prioridad en el cobro (<i>Privilèges</i>)			
Sujeto	Calidad, función o dirección		Cantidad
Thierry Delanoue	Propietario	36.176,32fr	20.582,28fr
<i>Le même, pour loyers pendant litige</i>	Propietario		11.000fr
[Thierry Delanoue]			
Bartsh			50fr
Subtotal <i>Privilégié</i>		36.176,32fr	31.632,28fr

⁶¹¹ Siguiendo la doctrina del Código de comercio –vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 280-285-, debemos estar en la fase que se conoce como *De la Vérification des Créances*, regulada por la sección V y artículos 491 en adelante.

Ordinarios (<i>Ordinaires</i>)		
Sujeto	Calidad, función o dirección	Cantidad
Astrue	Banquero	902fr
[M ^{lle}] Aubert	Institutriz	280fr 200fr
[Jules] Dusautoy	Sastre	328,80fr 210fr
Dupressoir		6.011,70fr 4.200fr
Fossard	Grabador	75fr 40fr
[Auguste] Hart	Agente de cambio	3.000fr 3.050fr
Gautier	Ujier	130fr 80fr
Coutrault [<i>frères</i>]		4.041,52fr 3.251,02fr
Chaix	Impresor	2.349,24fr 2.430,24fr
<i>Moniteur Universel</i>	Periódico	3.777,28fr
Delastre et C ^{ie}	Agentes de publicidad	565,50fr 420fr
[Léon] Gélis	Banquero	2.865,15fr 2.500fr
[Louis] Vaillant	Antiguo ujier	7.146,75fr 7.146,75fr
Guyot	Abogado	4.747,36fr 3.440,85fr
Dessansseaux [?]	Abogado [de la Corte de apelación de París]	2.547,35fr 1.894,45fr
[Viuda de] Viel [M ^{me} Joséphine-Marie-Charlotte-Fontaine]	Propietaria	22.273,85fr 16.000fr
[Viuda de] Pagès	Propietario y editor del <i>Album du Monde Élégant</i>	1.541fr
Le Masson	Juez del Tribunal civil de Rouen	219fr
Rivolet	[Vivía en Longjumeau, una población a 24km al sur de París]	25.000fr
Subtotal <i>Ordinaires</i>		83.122,22fr 57.642,59fr
TOTAL		119.298,54fr 89.274,87fr

FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877. "Bilan", s.p. [1-3] y "[Lista acreedores]", s.p.; y elaboración propia.

Afortunadamente y en ayuda a la comprensión de ese rompecabezas, Lamoureux emitió (10 de abril de 1878) su informe (*Rapport*) que, precisamente, estaba remitido a los reclamantes (*À Messieurs les créanciers de la faillite du Sieur Sax*). Aquellas páginas empezaban recordando cuáles habían sido el activo y pasivo originales para, posteriormente, ir relatando los pasos que el síndico –con autorización del juez- había hecho. Así, volvía a recordar las cifras de la estimación del inventario (74.263,60fr) y pasaba a las *formalités légales* respecto a la –ya realizada- reunión con los demandantes y demás trámites administrativos. En lo relativo a los acreedores, comentaba que se había pagado a aquellos con prioridad en el pago (*privilèges*), a saber, la contribución del edificio (987,12fr) –un gasto que tampoco se había tenido en cuenta al principio- y al casero, al cual le había adelantado 19.298,10fr. Además, apuntaba otros deudores *ordinaires* distribuidos en 11 “admisés et affirmés ensemble” (36.999,86fr), 14 “produites non affirmés” (83.726,32fr) y 17 “non produite” (21.372,68fr)⁶¹², los cuales

⁶¹² Bebiendo del Código de comercio –capítulo VII- y del civil –artículos 2093, 2094 y 2095- los acreedores se distribuían en tres grupos, a saber, *chirographaires* –sin garantía o no preferenciales-, hipotecarios –o

hacían un total de 142.098,86fr y, entendemos, eran las personas que pedían dinero a Adolphe Sax distribuidos en grupos de mayor a menor grado de credibilidad. Posteriormente y en 6 puntos, daba más detalles y cifras respecto a las actuaciones y dinero que se había recaudado con la puesta en venta de los enseres del empresario belga, a saber, primero, que nadie se había interesado en comprar el negocio; segundo, que la venta de la colección de instrumentos había dado 12.045fr; tercero, que el conjunto de los enseres industriales, los de la sala de conciertos, el resto de instrumentos y los efectos personales (*En ce que touche le mobilier industriel, le Mobilier de la Salle des Concerts, les Marchandises et le Mobilier personnel: Le tout a été vendu sur saisie à la requête du propriétaire et le produit net de cette vente montant à 10.731,35fr a encore été insuffisant pour payer les loyers dus*) habían producido 10.731,35fr; cuarto, que las “propriétés d’éditeur et les planches gravées” se vendieron por 5.050fr; quinto, que las patentes – entendemos, la de los *émanateurs*- no valían nada porque ya eran de dominio público y, sexto y último, que había recibido algo de dinero (1.401,50fr) de lo que otros sujetos debían por su parte al caído⁶¹³. En la parte final de ese apartado, Lamoureux adjuntaba una suerte de anexo “actif omis au Bilan” en donde decía que el casero había decidido rescindir (*résilier*) el contrato definitivamente al belga, por lo que, conforme a la ley, este sería indemnizado con 6 meses de alquiler. Por su parte, el inventor de Dinant quiso dejar escrito que no se había tenido en cuenta las mejoras interiores que había hecho en el edificio.

Posteriormente y tras una especie de liquidación (*compte du syndic*) en donde se mezclaban entradas y salidas de todas las cifras que acabamos de exponer –más impuestos y pagos a terceros, por ejemplo, al subastador-, quedó una liquidez de 1.103,15fr. Así, el síndico concluía aseverando que “laquelle somme [1.103,15fr], répartie sur un passif de 142.098,86fr vous donnerais à espérer un dividende de 0,80fr environ pour cent”. No entendemos exactamente qué significa ni por qué Lamoureux tomó la suma completa de todos los fiadores, incluidos los menos sólidos, pero se obtiene un resultado muy aproximado relacionando que por cada 100fr invertidos solo se van a poder recuperar 0,80fr.

Las siguientes cuartillas de ese *rapport* manuscrito estaban dedicadas a los antecedentes profesionales (y algunos personales) de Adolphe Sax, los cuales ya hemos comentado en las dos debacles anteriores –1852 y, especialmente, en la de 1873, que tiene una narrativa y estilo muy similar al ser hechas por el mismo redactor-. Centrándonos en la información nueva y que emanaba del periodo entre sus dos últimas quiebras (1873-77), percibimos algo menos de condescendencia por parte de Lamoureux. Por ejemplo, reconociendo que el belga había perdido dinero y tiempo invirtiendo en productos que no le proporcionaron solvencia (*il s’est de nouveau livré à des inventions et à des perfectionnements qui ont motivé beaucoup de dépenses et n’ont pas produit les résultats qu’il espérait*). El síndico también apuntó las excusas que le transmitió el empresario valón (*Il comptait, dit-il*), como la de no haber podido presentarse a la Expo de 1878 y mostrar en ella “le fruit de son travail”; o la de que el dinantés contaba (*Il comptait aussi*) con las “comandas que le habían sido prometidas por el Gobierno, pero que no habían

que tienen un derecho real sobre los inmuebles del deudor- y *privilégiés* –con derecho prioritario en los activos-. Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 309. Así, entendemos que los fiadores de Adolphe Sax eran de los tipos primero –los que acabamos de apuntar y han hecho emanar esta nota al pie- y tercero –por ejemplo, el casero-.

⁶¹³ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Rapport”, s.p.

sido satisfechas todavía (*qui ne lui ont pas encore été faite*). Por lo que parece, el inventor del saxofón caía recurrentemente en los mismos fallos. A esas alturas y en la situación crítica en la que se encontraba, ya debería saber que su hipotética participación en la Exhibición de ese año solo le reportaría –y en el mejor de los casos- algunas medallas y palmadas en la espalda, pero ningún beneficio económico directo. Todavía nos resulta aun más inverosímil que la *Troisième République* o sus políticos le hubieran asegurado nuevos pedidos y fiase su futuro a esos encargos.

Por supuesto, también se quejaba de que las ventas que había hecho desde su segundo crack fueron “evidentemente insuficientes para cubrir sus gastos corrientes (*frais généraux*) que habían sido siempre muy elevados (*trop importantes*) a causa de su letra de alquiler de 15.700fr”. Enlazando con este agobiante tema, Lamoureux narraba que cerrada la quiebra de 1873, el belga volvió a enfrentarse a las persecuciones del rentista que le reclamaba 40.000fr de atrasos. Afortunadamente, salió en su auxilio un tal Rivolet, el “profesor” –y creemos también propietario y arrendador de edificios- que leyó el artículo de *Le Figaro* que hemos hecho referencia hace poco y que reclamó anonimato al periódico. Por ese lado –el del diario-, el síndico escribió que se habían reunido 22.000fr y que estaban proyectados para formar una *commandite*, pero que finalmente se suspendió la publicación del medio y con él, la colecta (*mais pendant le cours de cette souscription, Le Figaro ayant été suspendu, elle [la colecta] a été arrêté*).

Estos últimos datos no se corresponden con la realidad, pues el periódico estuvo sin aparecer 15 días –entre el 14 y 27 de julio de 1874- debido a un editorial antiparlamentario de Emmanuel-Arthur Bucheron, alias Saint-Genest⁶¹⁴. Por tanto, es intencionadamente confuso hablar de “suspensión” y más aun dar a entender que la postulación de Adolphe Sax se paró por ese motivo. Además, la primera lista de la suscripción es posterior, concretamente del 4 de agosto siguiente, cuando el rotativo ya había sacado 8 números. De todas maneras, estas mentiras tampoco le iban a servir mucho porque el dinero colectado se empleó para rembolsar parte de la cantidad a Rivolet (*a été employé à rembourser M. Rivolet auquel il ne reste dû que 20.000fr*), lo cual engendraba nuevas deudas con sus respectivos intereses –como hemos visto en la Tabla 44, este le reclamaba no 20.000fr, sino 25.000fr- y aumentaba el número de acreedores.

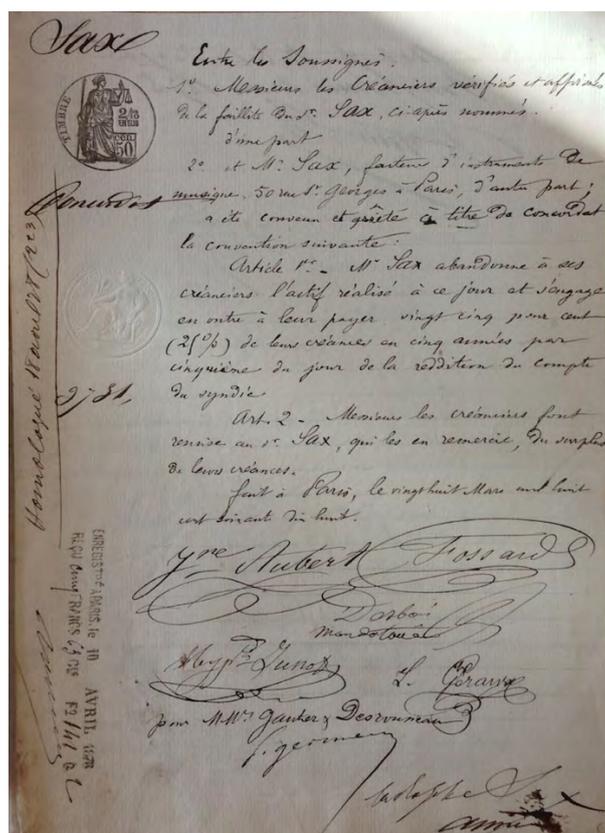
Para intensificar esa angustia, también se dejó escrito que el dinantés tuvo que emplear recursos en hacer frente a diversos procesos judiciales, especialmente contra un tal Doctor Déclat –que le reclamaba una suma importante-, al que se le sumaban otros contra antiguos falsificadores de los que no había podido obtener nada (*faire face à ses frais généraux que se sont augmentés les frais de différents procès, notamment contra le Docteur Déclat que lui réclamait une somme importante, et contre d’anciens contrefacteurs auxquels il réclamait des dommages-intérêts qu’il n’a pu obtenir*). En realidad, esa información también era incierta, pues aquellas batallas legales relativas a su instrumental terminaron hacía ya 11 años y no todas se fallaron de su lado, por ejemplo, la del sarrusofón⁶¹⁵. La zozobra no acababa ahí, ya que el valón constató que los dos años anteriores a su bancarrota final fue perseguido (*était poursuivi*) por los prestamistas que le habían dado su confianza en el concordato de la segunda quiebra y con los que no había llegado a cumplir (*dividendes échus et non payés*).

⁶¹⁴ Vid., entre otras, BONIFACE, X.: “Le loyalisme républicain de l’armée dans la crise du Seize-Mai 1877”, en [GUSLIN, J-M. (dir.)] *Le Seize-Mai revisité*. Lille, 2009, 66.

⁶¹⁵ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 540-546.

Finalizando con el *rapport*, Lamoureux establecía sus conclusiones y resumía las causas de aquella bancarrota para que el juez decidiera el cariz del concordato. Así, el síndico enumeró tres motivos, a saber, las malas inversiones en los nuevos instrumentos y perfeccionamientos, los gastos asumidos en los procesos judiciales y, por último, un excedente en los costes (*excédant de frais généraux*) que no se correspondían con el volumen de ingresos. Asimismo, reconocía que la contabilidad del valón no estaba correctamente asentada (*n'est pas complètement ni régulièrement tenue*), por lo que le había resultado imposible verificar sus movimientos y declaraciones. Sin embargo –y balanceando aquella crítica–, no detectaba mala fe, operaciones ruinosas o fraude en su gestión.

FIGURA 275: Acuerdo de concordato de Adolphe Sax correspondiente a tercera quiebra (1877).



FUENTE: ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877. "Concordat", s.p. [1].

El mismo día que se registró el informe que acabamos de analizar (10 de abril de 1878), también se validó el concordato, aunque este se firmó el 25 de marzo anterior (vid. Figura 275). Previo a este, pero con las firmas del secretario y el síndico, tenemos el acta de aquel acuerdo (*Assemblée Concordat*), redactado de forma lamentable por el secretario (*greffier*). En este último documento alcanzamos a entender una suerte de trato por el que 7 de los 11 acreedores (Gautier, M^{lle} Aubert, Fossard, Dessansseaux [?], Chaix, Delastre y la viuda de Viel) habían aceptado una proposición del belga. Esa oferta desbloqueaba la situación porque con la suma de lo debido a esas personas (28.223,33fr) se superaba en tres cuartas partes el saldo negativo de los 11 acreedores "admisés et affirmés ensemble" que hemos apuntado antes y cuyas cantidades ascendían a 36.999,86fr⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Por lo que nos explica el abogado de la Corte de casación –vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 287-, la ley del 22 de agosto de 1848 sobre

La parte más interesante del acuerdo propiamente dicho –y que aparece también en la *Assemblée Concordat*– es el primer artículo, donde el belga renunciaba a su activo en favor de sus acreedores y se comprometía a pagarles el 25% de sus deudas en cinco años “por quinto del día de la rendición [o reembolso] de la cuenta del síndico” (*M^r Sax abandonne à ses créanciers l’actif réalisé à ce jour et s’engage en outre à leur payer vint cinq pour cent (25%) de leurs créances en cinq années par cinquième du jour de la reddition du compte du syndic*). No estamos muy seguros de qué significa esa última parte, pero entendemos que los firmantes aceptaban una quita del 75% a cambio de que el belga les pagara el resto en menos de un lustro.

El asunto no acabó ahí, pues hay más documentos con fechas posteriores, como la Cuenta (*Compte*) de *Gestion et d’Administration* de la quiebra de Adolphe Sax (13 de julio de 1878). En ella se recogen varios asientos de ingresos (*Recettes*) procedentes de pequeñas aportaciones monetarias suyas al inicio del proceso, lo recolectado por la subasta de su colección instrumental y la editorial, pequeños frutos de la acumulación de ese dinero, etc., que, sumados, se elevaban a 18.531,15fr; y gastos (*Dépenses*), a saber, de secretaría, intereses, pagos a terceros, impuestos, casero, etc., montos que daban un total de 15.834,91fr. El *solde à répartir* era de 2.696,24fr, una cantidad que se repetía en una hoja posterior –pero registrada el mismo día– que remitía al artículo 537 del Código de comercio⁶¹⁷ y por la que se concluía que los deudores tendrían derecho a un dividendo de 2,26fr por un pasivo *affirmé* de 119.300,99fr⁶¹⁸. Por último, en otra cuartilla con la misma data y escrita a dos caras por aquel secretario con una caligrafía inteligible se recogía lo que iba a ser la rendición de cuentas después de la unión (*Reddition de Compte après Union*⁶¹⁹), pero que venía con la última palabra tachada y la añadidura manuscrita *Concordat par abandon d’actif* en el título⁶²⁰. Apoyándonos en bibliografía externa⁶²¹, esta última fórmula estaba defendida por otra ley (del 17 de julio de 1856) que, por lo que entendemos, venía a ser una cesión de bienes a cambio de que el empresario pudiera

los concordatos amigables (*concordats amiables*) se aplicaba cuando se llegaba a un acuerdo consentido entre el caído y la mitad de sus fiadores, siempre y cuando la suma de las cantidades debidas fueran del 75% (*arrangement amiable entre le débiteur et la moitié de ses créanciers, représentant les trois quarts en somme*).

⁶¹⁷ Ese apartado encomiaba al juez a volver a citar a los fiadores y quebrado para que el síndico diese lectura final de sus validaciones (*leur compte*), teniendo asimismo los prestamistas un último turno de palabra con el que se cerraba el proceso (*l’union sera dissoute de plein droit*). Vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 307-308.

⁶¹⁸ Según unos investigadores autorizados –vid. HAUTCOEUR, P-C. y LEVRATTO, N.: “Petites et grandes entreprises face à la faillite au XIXème siècle en France: du droit à la pratique” [2007], [pp.] 41-42, artículo disponible a través de Internet en <https://economix.fr/pdf/dt/2008/WP_EcoX_2008-07.pdf> (con acceso el 14 de septiembre de 2019)-, “los dividendos son tradicionalmente considerados como indicadores en base a los cuales es posible evaluar el rendimiento (*performance*) de los dispositivos jurídicos asociados a la quiebra en la medida en la que apuntan (*visent*), entre otros, a la recuperación de la mayor parte posible de las sumas debidas a los prestamistas”. Así, y en el caso de Adolphe Sax (*concordat*), representan “la parte de los antiguos prestamistas a los que el deudor se ha comprometido a rembolsarles [lo acordado] en el futuro según un nuevo registro o calendario de vencimiento (*échancier*)”.

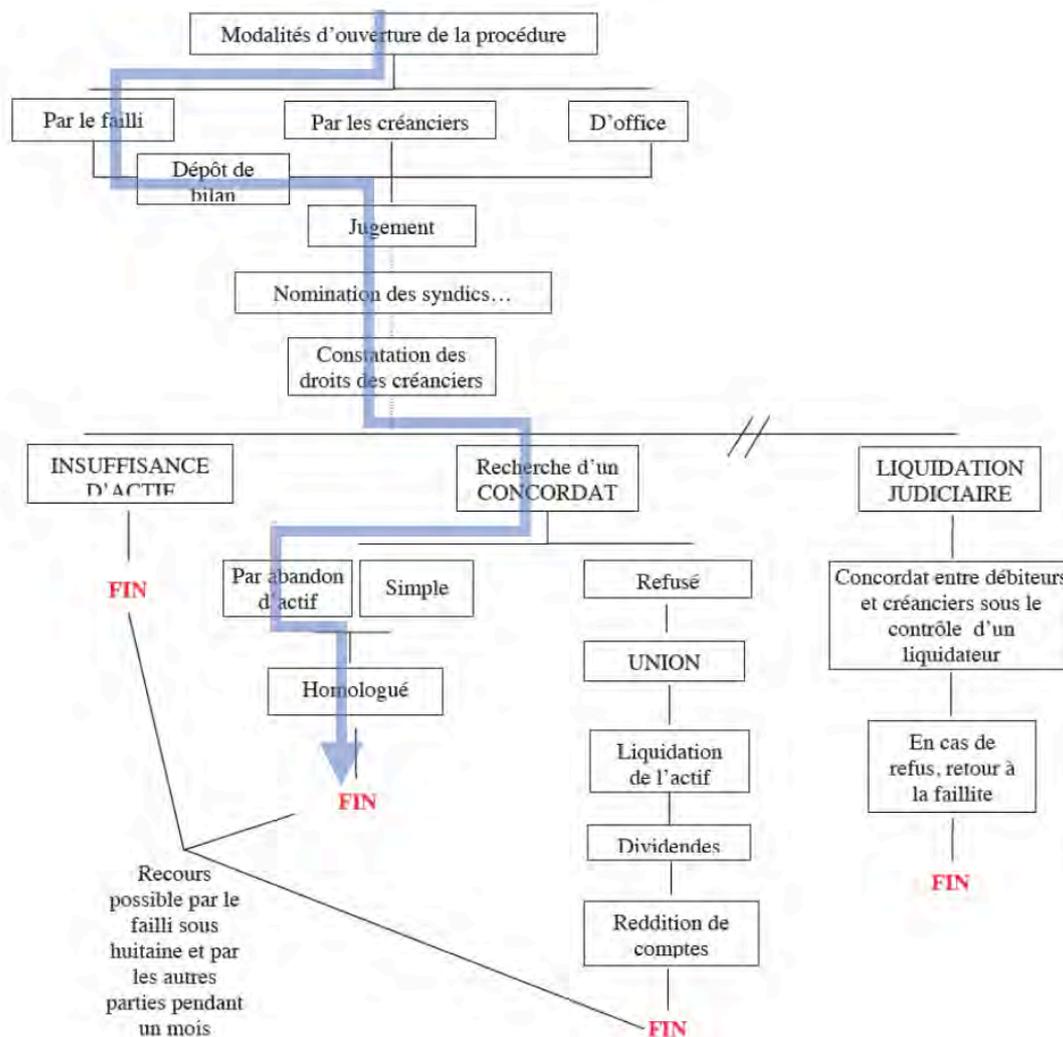
⁶¹⁹ Por lo que nuestro guía nos comenta –vid. ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 2 [Code de commerce expliqué]. París, 1863, 303-, la *Union des créanciers* o acreedores era una situación en la que no se había logrado pactar un concordato y los fiadores se unían para actuar de forma conjunta, llegar a una liquidación lo más temprana posible y conseguir lo que pudieran.

⁶²⁰ Desgraciadamente, el contenido es incomprensible, pero sí alcanzamos a ver el nombre de Aubert y Coutrault –estos últimos, se recordará, hermanos y que actuaban conjuntamente– y sus pretensiones (280fr y 4.041,52fr), por lo que podemos especular que solo se presentaron a la última reunión esas dos partes interesadas.

⁶²¹ Vid. COQUERY, N. y PRAQUIN, N.: “Règlement des faillites et pratiques judiciaires”. *Histoire & mesure*, vol. 23, nº 1 (2008), 48.

proseguir con su negocio –con apenas recursos, añadiríamos nosotros- mientras intentaba alcanzar lo pactado en el concordato.

FIGURA 276: Trayectoria administrativa de Adolphe Sax –flecha azul semitransparente- entre las distintas posibilidades que se podían dar en un procedimiento de quiebra al uso durante el siglo XIX.



FUENTE: Elaboración propia –flecha azul superpuesta- a partir de HAUTCOEUR, P-C. y LEVRATTO, N.: “Petites et grandes entreprises face à la faillite au XIXème siècle”, op. cit., [p.] 9.

Como ya hemos comentado hace poco, este tema es muy complejo de entender y seguir, pero parece que no nos hemos desviado demasiado de los pasos administrativos que dio Adolphe Sax en 1877 y 1878 (vid. Figura 276). Los autores que han inspirado la forma anterior también ‘calificaban’ a los quebrados en cinco tipos en base a cómo acababa la aventura empresarial, a saber, desafortunados (*liquidation judiciaire*), torpes –“maladroits”- (*faillite avec concordat*), imprudentes (*faillite avec union*), incompetentes (*banqueroute simple*) y deshonestos (*banqueroute frauduleuse*); por lo que nuestro protagonista recaería en los del segundo grupo. Y, según lo expuesto en las últimas páginas, resulta un encasillamiento completamente acertado. Por mucho que el inventor dinantes se quejara de mala suerte o expoliación, es evidente que fue un mal empresario y un pésimo administrador al que solo le salvaba su tesón y siguió adelante debido a la aplicación de una doctrina bastante indulgente con los patronos. En realidad, el concordato de su tercera quiebra fue una ‘victoria’ en el sentido que, pese a haberse caído tres veces y estar soportando una desquiciante situación financiera, se le permitió

continuar comerciando. Además y si Lamoureux no mintió, vendieron toda su maquinaria industrial y demás herramientas, lo que hacía muy adversa una supervivencia o recuperación en el negocio, pero así fue, aunque fuera al ralenti.

En realidad, la primera aparición pública de Adolphe Sax desde que se atisbó el finiquito de sus cuentas fue en la prensa⁶²², precisamente para generar polémica y quejarse –nuevamente- de su situación. En la sección *Nouvelles de l'Exposition* –recordaremos, estaba a punto de clausurarse (10 de noviembre de 1878) la feria internacional de ese año y la primera que organizaba Francia desde la guerra con Prusia-, el periodista apuntaba una de las ausencias más notables y sentidas (*les plus remarquées et les plus regrettées*), la de Adolphe Sax. Según aquel redactor, el belga no había logrado satisfacer a tiempo las tasas de inscripción (2.400fr). En consecuencia, la organización cedería a otro participante el espacio que iban a ocupar sus instrumentos y el plano de su ‘novedoso’ auditorio (*plan du théâtre populaire dont il est l'inventeur*), un proyecto –este último- que seguía coleando pese haber recibido portazo del Ayuntamiento hacía más de año y medio. Así, el inventor de Dinant pedía al diario que le permitieran hacer pública una carta de protesta enviada al ministro de Agricultura y Comercio, amén de al comisario (Krantz) y director de la sección francesa (Dietz-Monnin) de la Muestra. En aquella misiva, el valón consideraba injusto [sic] que no pudiese mostrar sus trabajos (*je ne puisse pas exposer mes travaux*) después de desarrollar y multiplicar la factura instrumental global (*à qui la facture instrumentale est redevable de la plupart des produits qui l'alimentent aujourd'hui et qui figurent dans les catalogues des facteurs de tous les pays*). Además, se interrogaba sobre lo desastroso (*ne sera-t-il pas désastreux*) que sería su exclusión y el efecto que tendría sobre su imagen pública (*mon abstention dans cette grande manifestation industrielle puisse faire croire que moi ou ma maison avons cessé de produire?*). Para más inri, consideraba –y ponía en boca de técnicos- que los otros fabricantes del metal no había producido nada original (*Les autres facteurs d'instruments de cuivre qui, de l'aveu de toutes les personnes compétentes, n'ont rien produit d'original*) y que casi todo lo que exponían eran derivados suyos (*dérivés, pour la plupart, de ces mêmes inventions de M. Sax*). Para terminar, seguía hablándose a sí mismo reconociéndose triunfador pese a su ausencia (*Je suis obligé de constater que, malgré son absence, c'est encore M. Sax qui triomphe ici*). Por supuesto, aquellos delirios de grandeza no fueron replicados por ninguno de los tres destinatarios.

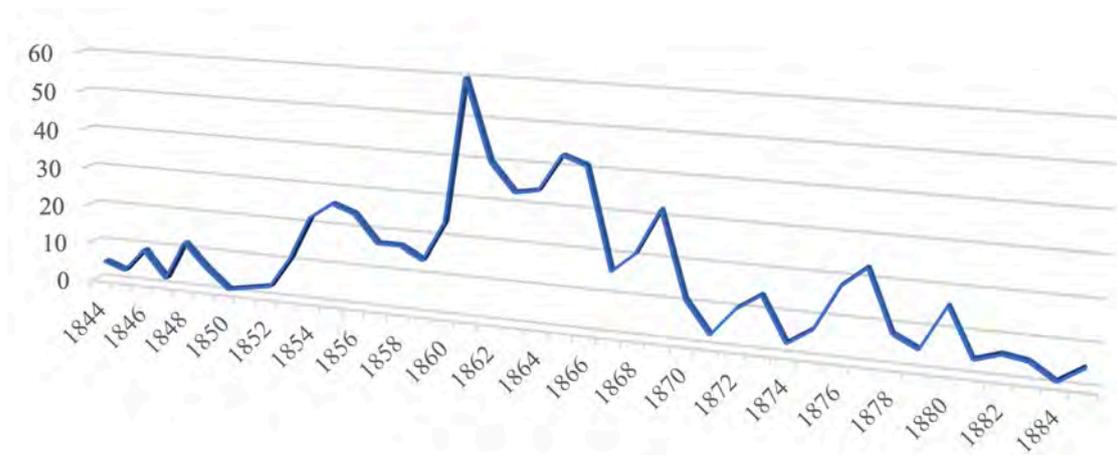
En cualquier caso y pese a todas sus quejas y demandas, se podría decir que el empresario belga fue ‘afortunado’ en varios sentidos. Primeramente, porque nadie compró sus fondos de comercio en la subasta y por tanto pudo seguir a la cabeza de fábrica; segundo, debido a que la mayoría de los acreedores aceptaron una quita importante para que se produjera un concordato y evitar la *union*, lo cual le hubiera dejado completamente consumido; y tercero y último, en lo referente a que las apreciaciones del juez y síndico durante el proceso fueron más que benevolentes, pues no identificaron incompetencia ni fraude en sus gestiones. Gracias a estos tres factores, Adolphe Sax pudo mantener su negocio de fabricación de instrumentos de música, aunque fuera con más pena que gloria. Si, como él mismo aseguraba en su *Appel au public* de 1887, solo consiguió vender “el valor de 2.000 francos de instrumentos al Ejército”⁶²³ desde que acabó la guerra con Alemania –lo que harían unos paupérrimos 10 o 12 saxhorns o saxofones-, solo queda imaginarnos la angustia y pesadumbre de sus últimos años de profesión.

⁶²² Vid. *RGMP*, 3 de noviembre de 1878, 356.

⁶²³ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

Sin embargo, han sobrevivido unos 70 instrumentos fabricados o datados en esta última época de producción (1877-1885) –vid. Figura 277-, por lo que entendemos que las fuerzas armadas no fue (afortunadamente) su único cliente, y existieron otros amateurs o músicos que le compraban, así como instituciones, una de ellas, la Ópera⁶²⁴. Además y pese a haber quebrado, el valón seguía conservando el puesto de responsable de la *bande* de ese teatro, lo cual era otra vía profesional de ingresos. Igualmente, recibía una pensión anual de 300fr de la *Association des artistes musiciens*⁶²⁵, una comunidad en la que cotizaba desde el principio (1843) y con la que había interactuado de vez en cuando⁶²⁶, fundada –recordaremos- por un compatriota y, entendemos, amigo suyo, el barón Taylor⁶²⁷.

FIGURA 277: Número y datación aproximada de instrumentos supervivientes de Adolphe Sax a partir de los números de serie.



FUENTE: Elaboración propia a partir de <<http://www.galpingsociety.org/gdsl.html>> (con acceso el 23 de septiembre de 2019).

⁶²⁴ Además del Palacio Garnier, Adolphe Sax aparece como director [sic] de la fanfarria de la *Société artistique et philanthropique “Les Enfants de la Belgique à Paris”*, presidida por Arthur Renier. Vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1881, 1636.

⁶²⁵ Vid. *Annuaire de l’Association des artistes musiciens*. París, 1877, 48, <<http://www.iremum.cnrs.fr/sites/default/files/cr1844-1880.pdf>> y <<http://iremum.huma-num.fr/aam/sax-adolphe>> (con acceso el 1 de agosto de 2019).

⁶²⁶ Por ejemplo, en 1846 la Asociación organizó una rifa –un franco costaba la participación- para una “operación filantrópica que interesa al porvenir de los artistas”. El belga donó una familia de 6 saxhorns, que configuraron uno de los 34 lotes de premios, y la persona con el boleto nº 8540 se los llevó. Vid. *Le Ménestrel*, 15 de febrero de 1846, 2 y *RGMP*, 19 de abril de 1846, 123-124. Un poco más adelante (1854) y en marco de la “semana teatral”, el primero de esos diarios informaba que la *Société d’harmonie Sax* había intervenido en el intermedio –*Marche aux flambeaux* de Meyerbeer y *Air varié* de Möhr [sic]- en concierto espiritual del Sábado Santo anunciado por la Ópera Cómica en beneficio de la caja de seguros y pensiones de aquella organización. Vid. *Le Ménestrel*, 9 de abril de 1854, 2.

⁶²⁷ Lo retendremos de otra parte de nuestra investigación –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 280-281 y *RGMP*, 20 de febrero de 1859, 61-, pero quizá no está demás recordar que en el ágape organizado por J. Mathieu, E. Mareuse y Léon Kreutzer para festejar la recuperación física de Adolphe Sax al haber sanado del cáncer de labio, el barón Taylor tomó la palabra para dar las gracias al doctor Vries por “devolver la salud, la vida a un artista que necesita de todas sus fuerzas para concluir su misión”.

Además, la firma de este filántropo hacía la décima entre las de los compositores Kastner, Berlioz, Clapisson y Ambroise Thomas; pintores Auguste Couder (1790-1873) y Abel de Pujol (1785-1861) y los escultores François Jouffroy (1806-1882) y Bernard Seurre (1895-1867); amén del general Mellinet- que –también lo hemos comentado ya (vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 319-321)- aparecen en un dossier de 1859 para la promoción y avance de Adolphe Sax en la Ld’H desde el primer rango (*Chevalier*) al segundo (*Officier*) y que, recordaremos, no le fue concedido.

Como ya conocemos, Adolphe Sax no disponía del espacio de la rue Saint-Georges en esta última época porque el casero decidió rescindirle el contrato, por lo que se mudó con sus hijos a otra/s residencia/s, a saber, rue de Dunkerque n° 39 y/o rue de Rocroy n° 26, donde, supuestamente, almacenaba (era el *dépôt central*) los exhaladores higiénicos según un prospecto de ca. 1878 (vid. Figura 278). Algunos de los Didot-Bottin de aquellos años también confirman este nuevo domicilio –más bien, el segundo⁶²⁸-, hasta que en 1885 lo encontramos reubicado en la rue Laffitte n° 56⁶²⁹. Si volvemos a utilizar la prensa –la *RGMP* dejó de publicarse en 1880- para que nos muestre los últimos movimientos profesionales de su carrera, lo cierto es que percibimos una tímida reactivación del negocio. Desde el flanco ‘representativo’, su nombre y trabajos seguían apareciendo en los artículos divulgativos sobre la historia de los instrumentos de música⁶³⁰ o, incluso, en ‘estudios’ etnográficos⁶³¹. El apellido también ganó perennidad debido a las cada vez más frecuentes publicaciones pedagógicas y camerísticas que convocaban a sus principales inventos en diferentes editoriales. Tenemos ejemplos de obras originales para saxofón y piano de Génin o Mayeur –ambos a sueldo de Richault⁶³²-, el método de Kastner por parte de Brandus que seguía a la venta⁶³³; los títulos de la casa O’Kelly para metales, como los *Trois concertos* de Maury para corneta de pistones o saxhorn (bugle) [sic]⁶³⁴; o las aportaciones de Klosé para la imprenta de Alphonse Leduc⁶³⁵, una empresa que todavía pervive⁶³⁶.

FIGURA 278: Catálogo de venta de los *émanateurs* de Adolphe Sax de 1878.



FUENTE: Copia del original conservado en la biblioteca de BE-Brux-MIM.

⁶²⁸ Vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1880, 1.880.

⁶²⁹ Vid. *Manufacture d'instruments de musique en cuivre et en bois. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte*. [París, 1886], 1 y *Annuaire de l'Association des artistes musiciens*. París, 1885, 121.

⁶³⁰ Vid. *RGMP*, 4 de mayo de 1879, 137; id. 11 de mayo de 1879, 146; id., 18 de mayo de 1879, 153; id., 25 de mayo de 1879, 161-163 e id., 1 de junio de 1879, 177-179

⁶³¹ Vid. *RGMP*, 1 de febrero de 1880, 35.

⁶³² Vid. Id., 6 de abril de 1879, 112 y *Le Ménestrel*, 19 de mayo de 1878, 199 e id., 30 de marzo de 1879, 143.

⁶³³ Vid. *RGMP*, 27 de julio de 1879, 248.

⁶³⁴ Vid. Id., 18 de abril de 1880, 128.

⁶³⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 18 de febrero de 1883, 96.

⁶³⁶ Vid. <http://www.alphonseleduc.com/FR/historique_editions_leduc.php> (con acceso el 20 de septiembre de 2019).

Afortunadamente, los directivos de la Ópera siguieron contando con él para que dirigir la *bande* o fanfarria de las representaciones del teatro cantado que requerían un elenco más allá de las cuerdas, percusión o vientos base del foso orquestal⁶³⁷. Después del cierre de su tercera debacle comercial, el primer exponente fue *Polyeucte*, una partitura en cinco actos de Gounod⁶³⁸. Un poco más adelante tenemos ejemplos mucho más importantes y exitosos, como *Françoise de Rimini* de Ambroise Thomas, en cuatro episodios a los que se les sumó un prólogo y un epílogo. Las crónicas resaltaban lo efectista de “los instrumentos de Sax en el infierno y su impactante banda de metales (*éclatante bande de cuivres*)” durante el cortejo fúnebre de Malatesta⁶³⁹. Aun más significativo fue el estreno en el Palacio Garnier de *Aida* bajo la dirección del propio Verdi (1880)⁶⁴⁰, donde las trompetas ‘tebanas’ del belga colaboraron también en la grandeza visual del espectáculo en escena (vid. Figura 279, 280 y 281)⁶⁴¹, aunque el compositor no quedó muy convencido⁶⁴².

FIGURA 279: Trompeta “triumfal” de *Aida*.



FUENTE: Ejemplar procedente del BE-Brux-MIM con el número de serie 41205.

Una de las mayores satisfacciones del inventor de Wallonia durante ese tiempo fue probablemente que el saxofón fuera un ‘indiscutible’ en las bandas, no solo en las

⁶³⁷ Como ya hemos comentado numerosas veces, los productos de valón intervenían si la partitura los requería o si se necesitaba puntualmente un grupo de viento en escena, pero no hemos dicho que de vez en cuando también participaban en bailes y piezas exclusivamente instrumentales –si era necesario, se quitaban los asientos del patio de butacas-, caso de un evento titulado la *Fanfare antique* y en el que se anunciaba el concurso de *l’orchestre de Sax* [sic]. Vid. *Le Ménestrel*, 26 de octubre de 1879, 380 e id. 10 de enero de 1886, 43. (Otra publicación –*Les Annales du théâtre et de la musique*, capitaneada por Édouard Noël y Edmond Stoullig- también se hizo frecuentemente eco de ese tipo de participaciones durante aquellos años finales).

Por otro lado y según apuntaba la revista de música superviviente –vid. *Le Ménestrel*, 28 de agosto de 1886, 314-, que a su vez bebía de otra fuente periódica (*l’Indépendance belge*), la orquesta del Teatro Real de la Moneda de Bruselas –es decir, la Ópera de esa ciudad- había reservado una silla para un saxofonista entre sus 80 músicos de plantilla.

⁶³⁸ Vid. Id., 13 de octubre de 1878, 367-368.

⁶³⁹ Vid. Id., 16 de abril de 1882, 153-155; id., 23 de abril de 1882, 164; id., 14 de mayo de 1882, 188 e id., 21 de mayo de 1882, 195.

⁶⁴⁰ El primer estreno parisino tuvo lugar en la *Salle Ventadour* –el llamado Théâtre-Italien- el 20 de abril de 1876 –por cierto, con precios nada populares (vid. Id., 13 de febrero de 1876, 83) y no hemos encontrado nada en prensa que apuntara al dinantés como el suministrador de esos metales ‘especiales’. El estreno mundial en el Cairo (1871) contó con el milanés Pelitti –al que ya conocemos del apartado anterior- para proporcionar reproducciones de trompetas ‘antiguas’ que, no obstante –y como las del inventor dinantés-, contaban con válvulas, una por lo menos. Vid. MANIGUET, T.: *Adolphe Sax Aida’s trumpets*. Ponencia ofrecida el 6 de julio de 2018 durante el “Congresso de Organologia 2018 (Animusic)” organizado por la Associação [portuguesa] Nacional de Instrumentos Musicais en Caldas de Rainha, PT.

⁶⁴¹ Vid. *RGMP*, 28 de marzo de 1880, 98. Otro diario –vid. *L’Illustration*, 30 de octubre de 1880, 283- apuntaba –hiperbólicamente- que se escuchó “violentamente una explosión de cobre, de metal (*de cuivre, de métal*), una tempestad de sonidos que colmó (*emplit*) de estruendo (*tonnerre*) la sala de M. Garnier”.

⁶⁴² Vid. DE KEYSER, I.: “Adolphe Sax and the Paris Opéra”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999. (Bucina: The Historic Brass Society series)*, s.v., nº 6 (2006), 149-151 y <www.mim.be/aida-trumpet> (con acceso el 24 de septiembre de 2019).

militares⁶⁴³, sino también en las civiles, disfrutando a veces papeles protagonistas, caso de un tal M. Deligny en la *Harmonie municipale* de Douai⁶⁴⁴. Además, algunos conservatorios de provincias y extranjeros iban creándole espacio, por ejemplo el de Lille, donde otro saxofonista –M. Dassonneville– fue uno de los 9 galardonados de su promoción⁶⁴⁵. Sería interesante saber –el medio impreso no lo apuntaba– quién impartía docencia, pues a falta de especialistas, seguramente fuera el profesor de clarinete u otro aerófono de madera el que haría las veces de enseñante. La Escuela de música de Rennes solventó este problema abriendo una bolsa –los interesados debían enviar su currículum (*demande*) con aquellos documentos de apoyo (*avec pièces à l'appui*) al director– para cubrir una plaza de instructor ambivalente de “fagot y saxofón”⁶⁴⁶. Fuera de las fronteras galas, Ginebra resultó una de las primeras ciudades que ofreció aula propia al saxofón o, por lo menos, eso apuntaba la prensa⁶⁴⁷.

FIGURA 280: Otros tipos de trompetas fabricadas por Adolphe Sax y ex profesos para la ópera *Aida* (y otro aerófono de metal situado más a la derecha).



FUENTE: Fotografía perteneciente a la AIAS.

⁶⁴³ Un ejemplo bastante representativo lo encontramos en el verano de 1889, cuando los parisinos disfrutaron de un festival de este tipo en el Palacio de la Industria donde se reunieron varias agrupaciones que, en total, aglutinaron 115 saxofones. Vid. *Le Ménestrel*, 11 de agosto de 1889, 256.

⁶⁴⁴ Vid. Id., 10 de diciembre de 1882, 16.

⁶⁴⁵ Vid. Id., 2 de agosto de 1885, 279.

⁶⁴⁶ Vid. Id., 3 de junio de 1888, 184.

En el municipio francés de Roubaix –departamento del Nord y de la región de los Hauts-de-France– tenemos otro caso temprano (1871) y característico, pues M. Knoor enseñaba “flute, hautbois [oboe], basson [fagot] et saxophone”. Vid. JARDIN, E.: *Le Conservatoire et la Ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Etienne au XIXe siècle*. Tesis, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006, 366-367.

Los conservatorios belgas –p. ej., el de Gante (vid. BERGMANS, C.: *Le Conservatoire Royal de Musique de Gand*. Gante, 1901, 112)–, también se valieron de otras especialidades y sacaron adelante una clase de saxofón (1874) donde un tal A. Van der Gracht simultanearía esa docencia con la del clarinete.

A modo de curiosidad y en España, también se hizo algo parecido, y el conservatorio de Valencia –posiblemente el pionero en este sentido (1881)– autorizó la enseñanza de saxofón con el mismo profesor que impartía clarinete y flauta. Vid. FONTESTAD, A.: *El Conservatorio de música de Valencia: antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Tesis, Valencia, Universitat de Valencia, 2006, 370-371. Sin embargo, pronto desaparecería de la oferta educativa de ese centro (hasta 1910, que volvió a aparecer), según comenta la autora, porque “era un instrumento demasiado reciente como para gozar de aceptación”.

⁶⁴⁷ Vid. *Le Ménestrel*, 15 de julio de 1888, 229.

Sin embargo, lo llamativo y contradictorio –y perjudicial, más a medida que pasaba el tiempo– era que París no le concedió un magisterio. Como ya hemos comentado anteriormente⁶⁴⁸, esa exclusión entraba dentro de lo ‘lógico’, pues el instrumento adolecía de una trayectoria sólida y un repertorio autoritativo, amén de pedigrí profesional y foros representativos –orquesta y ópera, principalmente–. De todas maneras, se produjeron iniciativas, esfuerzos y presiones para proporcionarle refugio en el que era Conservatorio más influyente del mundo en ese momento, a fin de cuentas, un baluarte institucional. Según apuntaba *Le Ménestrel*, ese centro docente iba a soportar algunas renovaciones organizativas y la subcomisión encargada (*sous-commission musicale pour la réforme du Conservatoire*) ya había concluido su informe y establecido sus conclusiones. Una de ellas era la creación de 6 nuevas clases, a saber, una para viola, otra de saxofón, dos de contrapunto y otro par más de canto⁶⁴⁹. En un número posterior⁶⁵⁰, el periódico concretaba que solamente se iban a conceder tres –una de ellas, la ‘nuestra’–; y así se reiteraba en otra postrera noticia, donde, además, se añadía que *le saxhorn baryton, basse et contrebasse* tendrían igualmente aula propia, pese a la opinión del redactor que no lo veía apropiado y los etiquetaba dentro del ámbito castrense (*à quoi bon ces classes de saxhorn, instrument spécial de musique militaire?*)⁶⁵¹. Sin embargo, esa adopción no se llegó a materializar –habría que esperar hasta 1942–, al igual que tampoco se hizo 10 años antes, aquella vez, con los deseos del propio Adolphe Sax de ocupar esa plaza⁶⁵². Conforme a una carta (1883) remitida al director del centro en ese momento (Ambroise Thomas)⁶⁵³, el empresario belga –ya con 69 años de edad– se ofrecía como enseñante, pues había oído rumores sobre una reapertura⁶⁵⁴ (*Le bruit s’étant répandu naguère de la réouverture de la classe de saxophone au Conservatoire*) y la existencia de un postulante porfiado en adueñarse de ella (*Il [M. Rély] m’a été assuré ces derniers jours qu’un artiste se livrait à des démarches pressantes pour obtenir la place*).

Sin querer ir más allá en este asunto para no alejarnos demasiado del enfoque de este capítulo –el aspirante era, muy probablemente, Louis Mayeur⁶⁵⁵–, podemos convenir que el enfoque didáctico raras veces traspasaba el ámbito militar donde el saxofón sí consiguió asilo y fue encasillado. Una noticia muy descriptiva de esta idea provenía paradójicamente de Japón, cuyo Gobierno había solicitado orientación a los franceses en el ámbito artístico (*La civilisation musicale pénètre au Japon, et c’est avec l’aide de la France qu’elle va s’introduire dans ce pays à tant d’égards si intéressant*). Así, M. Leroux, conductor del 78º regimiento de línea, iba a ser el encargado de viajar al Este y encargarse de la organización de las músicas militares del Ejército nipón, a lo que el redactor reaccionaba expresando “Adieu le chapeau chinois! Tout pour le saxophone!”⁶⁵⁶.

⁶⁴⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 71-73, 86-88 y 99-100.

⁶⁴⁹ Vid. *Le Ménestrel*, 10 de julio de 1892, 222.

⁶⁵⁰ Vid. Id., 30 de octubre de 1892, 350.

⁶⁵¹ Vid. Id., 28 de mayo de 1893, 174.

⁶⁵² Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 328-337.

⁶⁵³ Vid. Apéndice documental XI: Carta –30 de julio de 1883– de Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatorio de Música de París.

⁶⁵⁴ Como hemos apuntado numerosas veces, –vid., por ejemplo, Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, 237–, Adolphe Sax fue nombrado profesor de saxofón de alumnos militares en 1857, unas enseñanzas que se impartían en el propio edificio del Conservatorio, huelga decir, un establecimiento civil. La guerra con Prusia –y el declive de Napoleón III y su cúpula armada– no soportaron el mantenimiento de esa y de las otras cinco disciplinas artísticas castrenses, y todas fueron canceladas en 1870.

⁶⁵⁵ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 331.

⁶⁵⁶ Vid. *Le Ménestrel*, 20 de julio de 1884, 271.

Por cierto y a modo de curiosidad, la *armée* gala contaba en esa época (1880) con unos 9.000 músicos de regimiento entre bandas de infantería, señal (caballería), más otras escuelas, artillería, ingenieros y marina.

FIGURA 281: Músicos de refuerzo (*orchestre de renfort*) [sic] bajo el escenario donde alcanzamos a ver varios metales –posiblemente, dos de ellos trombones- y percusionistas –otro par con bombos- en una de las representaciones de *Aida*.



FUENTE: *L'Illustration*, 30 de octubre de 1880, 292.

En el ocaso su la trayectoria profesional de Adolphe Sax también hubo determinados momentos dulces –la hija se estaba convirtiendo en una cantante de cierto nivel⁶⁵⁷- y homenajes. Sus compatriotas se acordaban a menudo de él y, por ejemplo, 11 personas –incluidos el presidente, el director y secretario- de la *Société musicale* de Binche, una población belga ubicada entre Mons y Charleroi, se desplazaron hasta París –rue de Dunkerque, según apuntaba la revista, por cierto- para entregarle un *diplôme* honorífico⁶⁵⁸. Otro enaltecimiento vino a colación de la Feria Universal de Amberes de 1885 cuando el periodista que la cubría el evento se preguntaba por la ausencia de su

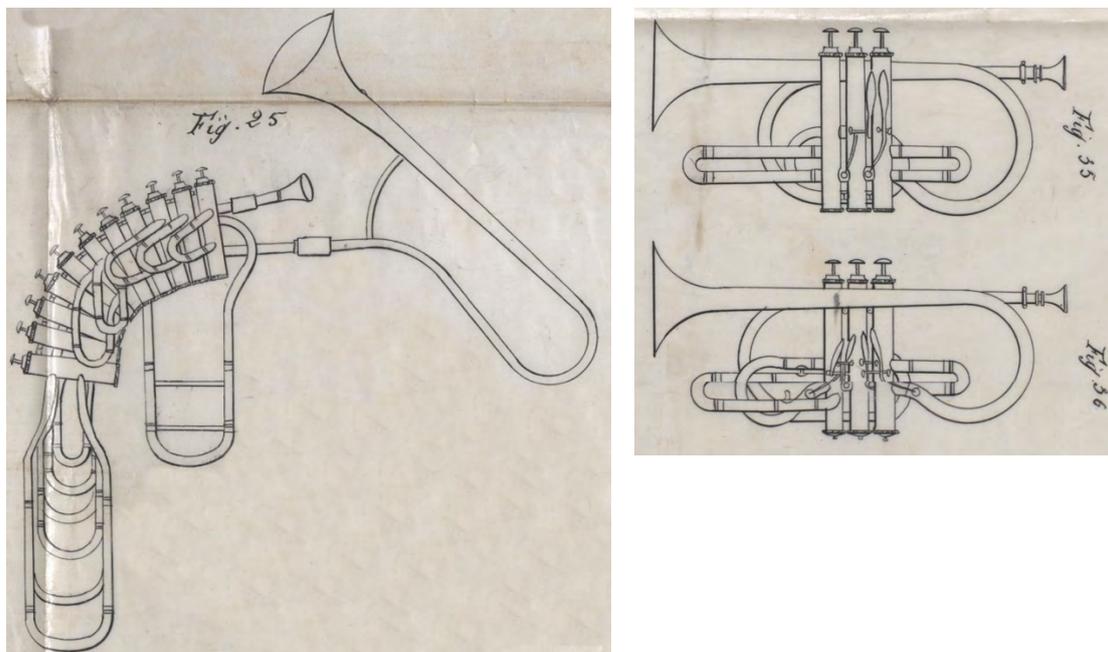
Según nuestra referencia –vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 395-, había 159 cuerpos de infantería de 40 ejecutantes cada uno, lo que, siguiendo escrupulosamente la normativa en vigor que ya conocemos (*Décret impérial* del 26 de marzo de 1860) nos daría 1.272 saxofonistas.

⁶⁵⁷ Aunque la hemos localizado en varios números de 1884 y 1885 compartiendo espacio con otras compañeras y arropada por la familia Comettant, Adèle Sax –una mujer de 27 primaveras- debutó en la sala Pleyel al año siguiente, probablemente su concierto más importante hasta la fecha (vid. *Le Ménestrel*, 31 de enero de 1886, 71. El rotativo también aportaba el nombre de su profesora, M^{me} Rosine Laborde). En diciembre de esa temporada se caso con un estatuario –vid. Id., 12 de diciembre de 1886, 14- y, la ahora M^{me} de Marcilly-Sax siguió con su carrera, ya que posteriormente la encontramos en las *salles* Érard, Kriegelstein y repitiendo en la Pleyel –vid., id., 16 de enero de 1887, 55; id., 1 de mayo de 1887, 176 e id., 25 de diciembre de 1887, 415-; unas *soirées* que se prolongaron al menos hasta 1892. Un poco más adelante –vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1893, 2.015 y 2.935- ofrecía sus servicios dando clases de canto en su domicilio de la rue Washington de la *Ville lumière*.

⁶⁵⁸ Vid. *Le Ménestrel*, 20 de octubre de 1878, 380.

coterráneo (*Mais comment se fait-il qu'Adolphe Sax, l'homme de génie, l'inventeur du saxophone –une voix nouvelle!-, du saxhorn, des instruments à tubes indépendants, ne brille à l'Exposition d'Anvers que par son absence?*). Significativamente, el redactor apuntaba que “Monsieur Sax está vivo, bien vivo” (*est vivant, bien vivant*) y que su “infatigable y fecunda imaginación” había alumbrado (*enfanté*) nuevos perfeccionamientos y completado la familia de los trombones con un nuevo bajo⁶⁵⁹. En realidad, aquella ‘innovación’ tenía al menos ya tres años y había sido identificada por un compositor y crítico, Victorin de Joncières –originalmente Félix-Ludger Rossignol-, el cual asentaba *une basse en cuivre* destinada “a completar *l'harmonie* (registro?) de los tres trombones”. Ese autor no entraba en los detalles técnicos del ‘nuevo’ advenedizo (*Nous ne voulons pas entrer dans des détails trop techniques*) –seguramente, para no explicar aquello que no entendía o no estaba claro-, pero le precisaba un alcance de cuatro octavas y un doble juego de pistones para facilitar todas las tonalidades y hacer harmónicos sinónimos (*harmoniques synonymes*) [?], otra propiedad que supuestamente ayudaba al control de la afinación⁶⁶⁰.

FIGURAS 282: Trombón con 11 pistones –izquierda- y dos cornetas con llaves sobre las propias cajetillas del pistón y tubos de salida que –presuntamente- hacen que el sonido salte a la quinta u octava –derecha-.



FUENTE: Patente de invención [nº 141575] de Adolphe Sax del 8 de marzo de 1881 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música (*Perfectionnements dans les instruments de musique*)”, 44 o *planche II* (INPI).

En relación también a su creatividad y apoyando la idea de una tímida reactivación profesional y empresarial en aquellos últimos años, el inventor valón registró dos patentes. La primera (1880) ya la hemos comentado por ser uno de los cuatro documentos oficiales en los que el belga dejó redactado qué era el saxofón y cómo lo mejoraría⁶⁶¹.

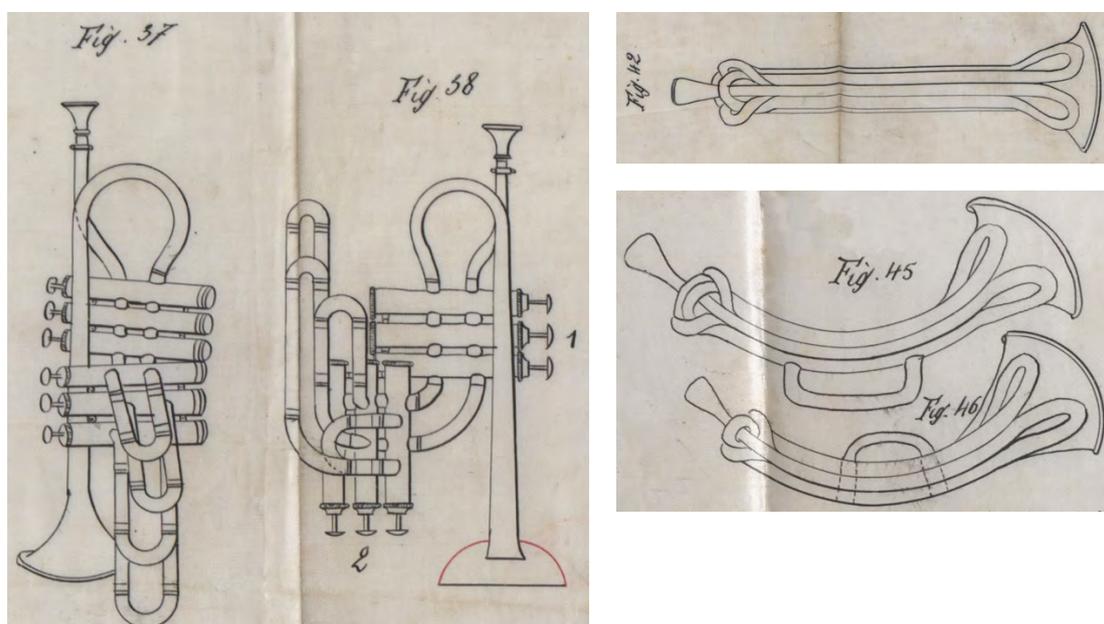
⁶⁵⁹ Vid. Id., 30 de agosto de 1885, 306.

⁶⁶⁰ Vid. Id., 19 de noviembre de 1882, 406.

⁶⁶¹ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 194-195 y 198-199; y Apéndice documental III-D: Patente de invención [nº 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (*perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette*)”.

Realmente, era un registro ‘triple’, ya que aprovechó el depósito de las tasas administrativas (150fr) de un título de propiedad de esa clase para hacer hueco a presuntos avances y progresiones en los clarinetes –supresión del pabellón y alargamiento del tubo; adición de una ‘nueva’ llave de duodécima y mejoras en la afinación (*justesse absolue*)- y fagotes –digitación basada en la del saxofón y aplicación de zapatillas más estancas-. Sin embargo, para este capítulo es más interesante el segundo (1881) de esas entradas que llevaba el breve y genérico título de “Perfeccionamientos a los instrumentos de música”⁶⁶². El escrito cuenta con 53 páginas –en parte, porque se le sumó un Certificado de adición (1886) de cinco que, recordaremos⁶⁶³, se trataba de una ligera campana (en forma de panal de abejas) con sonidos determinados⁶⁶⁴, apenas relacionada con el documento matriz que protegía ciertas ‘mejoras’ en el los aerófonos de latón.

FIGURA 283: Dos modelos de “contraltos” (bugles) con 6 válvulas; el primero, con pistones a cada lado del tubo final; el segundo, con la aplicación de una ‘parábola’ en la campana –izquierda-; una *trompe-Sax* –derecha arriba- y dos trompas-olifante *Sax* –derecha abajo-.



FUENTE: Patente de invención [nº 141575] de Adolphe Sax del 8 de marzo de 1881 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música (*Perfectionnements dans les instruments de musique*)”, 44 o *planche II* (INPI).

Según él, aquellos hipotéticos perfeccionamientos de los metales afectaban a los parámetros de afinación, registro, timbre y ejecución. Mas, cuesta creerlo, habida cuenta de la naturaleza de esas acciones, como el acople de nuevas llaves “octaveantes” y “quintaveantes” [sic] –de dudosa fiabilidad, o de la utilización de hasta 12 pistones (vid. Figura 282). Huelga decir que el empalme de un número mayor a tres válvulas en los metales acarrea una complejísima –y nada funcional- combinación de sus series armónicas, aun aduciendo que sirviera para transportarse a otra tonalidad. El maremágnum de aportaciones en ese medio centenar de hojas no acababa ahí, y el valón

⁶⁶² Vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

⁶⁶³ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 77-78.

⁶⁶⁴ El periódico especializado de música al que solemos recurrir –vid. *Le Ménestrel*, 11 de septiembre de 1887, 296- nos remitía a un artículo de otra revista “científica” (*la Nature*) para explicarnos que aquellas campanas estaban hechas de latón y, por tanto eran muy livianas (7kg) en parangón con las otras al uso. Añadía que, tras cinco años de ensayos, el inventor valón había conseguido variables de timbre, altura e intensidad mediante “detalles constructivos que el inventor se guardaba para sí (*garde pour lui*)”.

intentó dar salida, entre otras ocurrencias, a cornetas y bugles con correcciones formales sobre los que aplicaba su ‘parábola’ y principio de los 6 pistones y tubos independientes; o dos modelos de trompa, una para el ámbito militar –que bautizó directamente como “trompe-Sax”- y otra, “trompe-olifant” que, básicamente era la misma, pero con los tubos ligeramente doblados (vid. Figura 283). La mayoría de esos diseños están a medio camino entre el virtuosismo constructivo con el latón y lo que llamamos instrumentos de fantasía. Lejos de ser piropos profesionales, son más bien síntomas del desfase de un empresario que a esas alturas de su carrera no había entendido lo que demandaba el mercado. No parece existir en el inventor valón un sentido ‘práctico’ de esas herramientas y su construcción –productos que tuvieran potencial de venta⁶⁶⁵- para que entrase dinero en la empresa.

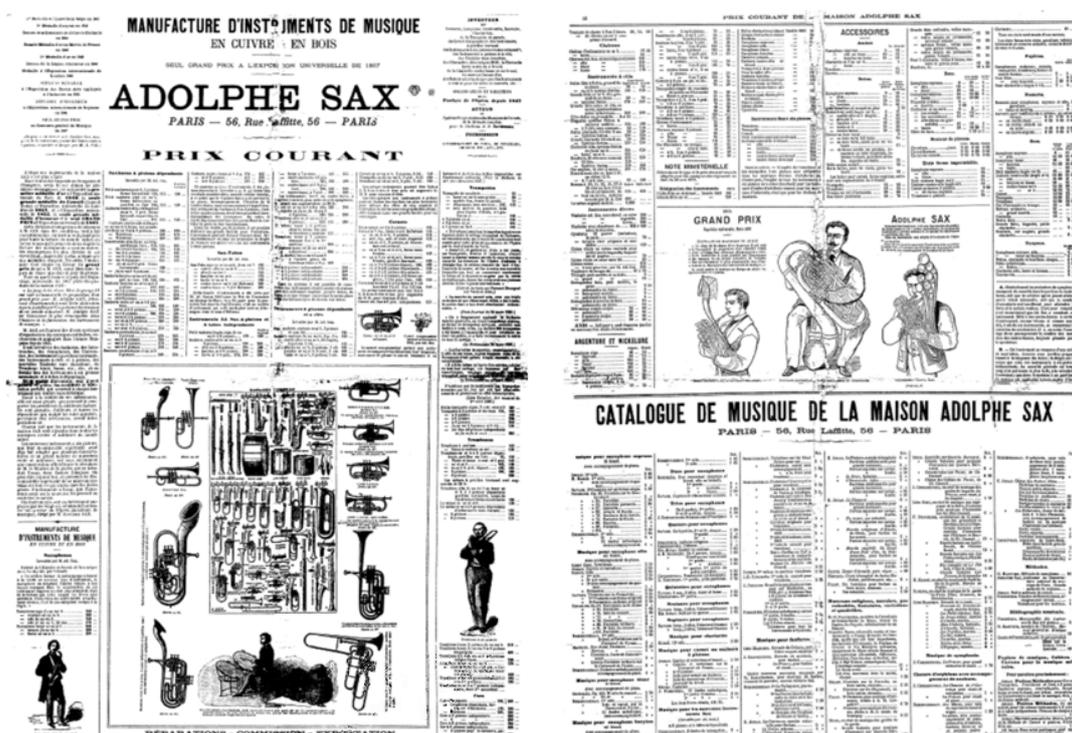
Otra sensación que aflora a partir de sus últimas progresiones es la inversión de recursos y tiempo en acrecentar el mundo de las apariencias. El valón seguía obcecado en ofrecer una imagen ‘espectacular’ de su ingenio –los diseños son enormemente atractivos- y negocio, aunque estos estuvieran verdaderamente ‘vacíos’. El último prospecto publicitario de Adolphe Sax –precisamente de esta época (1886)- es una de las pruebas que avala esta última idea (vid. Figura 284). Nos cuesta mucho dar veracidad a aquel libelo de cuatro páginas que mostraba una abundancia y profusión de artículos. Si no conociéramos su situación y trayectoria, ese copioso catálogo nos haría pensar que estamos ante una enorme y fuerte empresa. Además de volver a ofrecer la familia completa de metal con versiones de *argenture* y *nickelure* –para las cuales era necesario la utilización de máquinas caras-, el belga brindaba instrumentos de madera –las flautas sistema Boehm estaban a 270fr y 300fr, y los clarinetes a 200fr y 250fr-, accesorios –boquillas, fundas, abrazaderas, zapatillas, muelles, etc.- y, curiosamente, su antiguo catálogo editorial que, como ya sabemos, fue vendido hacía 8 años⁶⁶⁶. Los saxofones – todos en dos tonalidades, Fa/Mi \flat o Do/Si \flat - empezaban en 200fr –sopranino (*aigu*) y soprano-, proseguían en 225fr con los altos –con un modelo de 22 llaves que costaba 50fr más- y tenores; y acababan en los 250fr (barítono) y 350fr (bajo). Por supuesto, el valón blandía todos sus (ya marchitos) laureles promocionales –premios en las exposiciones, medallas honoríficas, honores civiles, etc.- y recomendaciones –la tercera cuartilla era prácticamente un monólogo a su favor de su coterráneo ya desaparecido [1871] François-Joseph Fétis⁶⁶⁷- y, en la cuarta, se permitía volver a promocionar la *Salle de Théâtre-Sax* y sus *goudronnières* o exhaladores higiénicos-.

⁶⁶⁵ Evidentemente, no somos los primeros que lo advertimos; los estudiosos de su época –vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 350- y ciertos colegas paisanos suyos (Mahillon) –vid. Id. *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889*. París, 1890, 134- ya apuntaron que un exceso de excentricidad que también le pudo provocar problemas con los ejecutantes (“En constatant l’admirable justesse d’exécution de quelques artistes, on se demande, non sans raison, s’il est bien logique de chercher à améliorer les instruments par des complications de mécanisme que la théorie admet, mais que la pratique rejette comme nuisibles et même dangereuses”).

⁶⁶⁶ A modo de curiosidad, el precio de las partituras que ofrecía en ese momento sufrieron un notable rebaja respecto a cotas anteriores. Por ejemplo, el *Don Juan* de Mayeur estaba a 3,35fr cuando su valor anterior fue de 10fr; y las dos partes del *Grand Quatuor concertant*, op. 79 de Singelée bajaron de 7,5fr y 5fr a 2,5fr y 1,65fr respectivamente. Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax, *Manufacture d'instruments de musique en cuivre et en bois*. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte. [París, 1886], 2 y DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación. La razón puede ser la competencia o una liquidación de existencias, si es que, dudamos, el inventor contaba todavía con ese catálogo.

⁶⁶⁷ En realidad, era un extracto de la biografía del inventor que el musicólogo, crítico y periodista belga había publicado (1867) en el séptimo volumen de su *Biographie universelle des musiciens* y que hemos utilizado de vez en cuando.

FIGURA 284: Dos primeras carillas del impreso publicitario de la empresa de Adolphe Sax, ca. 1886⁶⁶⁸.



FUENTE: *Manufacture d'instruments de musique en cuivre et en bois. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte. [París, 1886], 1-2.*

No se han datado instrumentos supervivientes de esos años (1886-1894)⁶⁶⁹, ni siquiera teniendo en cuenta los ejemplares sin número de serie que sugieren ser más antiguos. Aunque aparecieran nuevos metales o se trastocaran esas fechas, todo apunta a que el postrero folletín del inventor de Dinant era intencionadamente falso, un espejismo de sí mismo en el que se quería elevar y exhibir como un inventor y empresario de éxito. En realidad, su situación era crítica y escondía una profunda desesperación que tuvo su manifestación en el *Appel au public* del año siguiente (1887)⁶⁷⁰. Bebiendo de esa fuente, podemos destilar tres lastimosos contenidos relacionados con la situación profesional que estaba atravesando. El primero germina del presunto error burocrático de 1860 cuando el secretario del Tribunal de comercio no ratificó su rehabilitación en el libro de actas⁶⁷¹. Ya hemos comentado en este apartado que (presuntamente) unos nuevos inversores se interesaron por el negocio del belga –creemos, en 1883 o 1884-, pero, antes de invertir dinero, quisieron cerciorarse de que la empresa estaba completamente saneada. Al

⁶⁶⁸ En la zona central de la segunda página aparece el diseño nuevo de un aerófono de metal que tenía la campana a ras de suelo y que no había aparecido hasta ese momento. También a los pies de ese dibujo puede leerse *saxhorn contrebasse, pour [?] orchestre de symphonie* y una llamada a una nota lateral. En aquella explicación el belga justificaba la existencia de este modelo porque en las orquestas sinfónicas las partes graves (*de contrebasse*) no son suficientemente potentes o los contrabajistas no tenían la pericia suficiente. Según Adolphe Sax, su ingenio empastaba perfectamente con aquellos músicos (*Mêlé à des contre-basses à cordes*), tenía la potencia de 6 instrumentistas de ese tipo y conservaba el carácter de las cuerdas. Además y acorde a sus palabras, resultaba visualmente más interesante al evitar la profusión de mástiles [de los contrabajos], “siempre molestos (*génants*) para el espectador”.

⁶⁶⁹ Vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 25 de julio de 2019).

⁶⁷⁰ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

⁶⁷¹ Como recordaremos –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia*, op. cit., 421-422, 473-474 y 543-544-, el inventor de Wallonia cayó en desgracia en 1852 y consumió casi 8 años en recuperar su solvencia.

consultar los registros oficiales, encontraron en que aquel restablecimiento nunca se produjo y le acusaron de impostor (*Réhabilité au prix de tout ce que je possédais de fortune, je n'eus aucun des profits de celle réhabilitation et je passais pour un imposteur auprès des personnes qui eussent pu s'associer à ma fabrication, en y apportant des fonds*). Las diligencias para la corrección se hicieron en 1884 (*Ces démarches se placent à l'année 1884*), por lo que se quejaba de que habían pasado 24 años desde un atropello que le había hecho perder recursos y energías (*Vingt-quatre années s'étaient écoulées depuis l'arrêt prononçant ma réhabilitation, vingt-quatre années de luttés sans nom dont on peut attribuer la plus grande part à cette omission du greffe, et où l'on ne peut s'empêcher de voir une manifestation de cette redoutable puissance d'inertie qui, sur ma route, enchevêtre à plaisir les difficultés et paralyse jusqu'à l'action de la justice*)⁶⁷². De todas maneras, esa (supuesta) coyuntura administrativa desconocida no afectó a su negocio hasta que aquellos potenciales accionistas se presentaron; por lo que las malas decisiones empresariales hasta esa fecha fueron exclusivamente suyas.

La segunda posición interesante que emanaba de la llamada de auxilio era su dependencia de las comandas que pudiera hacerle el Ejército (*S'il est une source de revenus sur laquelle j'ai eu sujet de tabler à bon droit, c'est assurément la fourniture, au moins partielle, de l'armée, pour les instruments que j'ai inventés et dont la plupart portent mon nom*). Como hemos dicho regularmente, esa vía de ingresos era insegura, salvo que, evidentemente, se tuviera el monopolio de las herramientas reglamentarias – como el que él mismo disfrutó con la saxotromba y el saxofón- y la Justicia entendiera que no se vulneraban los (supuestos) estándares legales de comercio ni había corrupción en los contratos. Sin embargo y lejos de entender del todo la liberalización de esas patentes y el espacio de libre competencia, el dinantes se seguía considerando con más derechos y miramientos que los demás constructores a los que todavía les guardaba rencor (*Avant moi, j'ai l'orgueil de le dire, l'industrie des instruments de musique était nulle ou à peu près nulle en France. J'ai créé cette industrie, je l'ai portée à une hauteur sans rivale, j'ai formé des légions d'ouvriers et de musiciens, et ce sont surtout mes contrefacteurs qui ont profité de mes travaux.*).

El tercer y último contenido valioso de aquellos artículos que Adolphe Sax publicó originalmente en *La musique des familles* es la certeza de que seguía en déficit y, evidentemente, se sentía muy presionado (*en me restituant ce qui m'est dû, me permettrait, avant de mourir, de rendre aux autres ce que je leur dois, et me donnerait à moi-même quelques heures de paix, dans une vie dévorée de soucis!*). En realidad, esta fue una constante oculta durante toda su carrera que contrastaba con la otra cara de la moneda, mucho más reluciente y fingidamente poderosa. El último ejemplo de aquellas apariencias nos lo proporciona el Didot-Bottin de 1890, un número que situaba su empresa en el 6 rue Lallier⁶⁷³. El anuncio le hacía un breve, pero elevado recorrido por su trayectoria y apuntaba que la empresa era suministradora (*fournisseur*) de la banda de la Guardia republicana y de los conservatorios de París, Bruselas, Gante, “etc.”. Sin embargo, el mismo almanaque de 1893 lo ubicaba en otro emplazamiento (11 rue Viollet-

⁶⁷² Otro medio de tipo periódico –vid. *Le Ménestrel*, 3 de abril de 1887, 142-143-, que recogió literales alguno de aquellos fragmentos, le presentaba como víctima [sic] de una “desgracia inmerecida, así como de singulares (*étranges*) persecuciones”. El periódico se conjuraba al efecto de que aquel llamamiento pudiera tener (*Mais nous espérons que son appel sera entendu du public, ce grand vengeur des bonnes causes, dont un mouvement sympathique*), ya que en otras ocasiones este tipo de gesto había sido suficiente para espolear a la Justicia (*a souvent suffi pour bâter une justice trop lente à venir*).

⁶⁷³ Vid. *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)*. París, 1890, 1.527-1.528.

le-Duc)⁶⁷⁴. Al año siguiente, concretamente el 7 de febrero de 1894, el inventor de Dinant moría en su domicilio de la rue Frochot, una de las calles que desembocan en la *place Pigalle*. En el sentido obituario de la prensa –el periodista firmaba con las iniciales A. P.- se destacaba su tesón e infortunio (*l'un des plus laborieux et des plus malheureux*), a la par que sus instrumentos de viento, entre los que nombraban solo uno, el saxofón, un ingenio “exquisito”, de “sonoridad nueva, original y penetrante”⁶⁷⁵.

4.10 Conclusiones del Capítulo 4.

Antes de clausurar este capítulo, conviene filtrar los hechos y conclusiones más representativos que han marcado nuestro trayecto. Quizá el más llamativo –e inesperado- de todos ha sido el elevado precio del saxofón en sus orígenes. No menos importante fue su estancamiento o depreciación a lo largo de los años siguientes –Pierre (vid. Tabla 45), uno de los ‘musicólogos’ decimonónicos de referencia con credibilidad, ofrecía rangos aun más bajos que los catálogos que hemos ido diseminando en las últimas páginas-, máxime teniendo en cuenta el aumento del nivel de vida a lo largo del tiempo. El inventor dinantés justificó ese elevado caché valiéndose de su primicia y exclusividad sobre la herramienta en cuestión, al igual que hizo con los saxhorns –vía patente de la saxotromba- sobre los cuales también disfrutó de un monopolio hasta bien entrada la década de 1860. Además, como el instrumento era obligatorio en las bandas regimentales –por normativa del propio Gobierno-, el Ejército tenía que desembolsar el precio que el propio inventor había fijado. Sí que es verdad que el valón concedió licencias para los saxhorns⁶⁷⁶, pero no es menos cierto que todos los saxofones que se vendieron en Francia –y en el mundo⁶⁷⁷- hasta 1866 salieron de su fábrica, lo cual fue, a todas luces, un negocio redondo, al menos hasta esa última fecha.

Aquel lucrativo corredor fue posible gracias al empuje de Adolphe Sax y la ayuda de influyentes cargos políticos y militares. Los fabricantes rivales intentaron minar ese pasillo, pero al no estar tan bien posicionados como él, perdieron la batalla. Sin embargo, esos constructores –especialmente Gautrot y Besson- supieron leer y entender mejor el comercio de instrumentos de música en una época que exigía un cambio de modelo, huelga decir, el de la industrialización hacia la estandarización y ‘democratización’ de precios.

En tiempos de su monopolio, el inventor dinantés vendía ‘inflados’ unos productos que verdaderamente no tenían ese caché. Uno de los indicadores públicos que apoyaban esa plusvalía fue el propio Ministerio de la Guerra que estableció los precios a los que los regimientos debían comprar esas herramientas; unos valores nada lejanos a los que tenía el empresario belga. (Obviamente, es imposible saber qué generales –Mellinet, seguro- se sentaron a la mesa para establecer esos montos, pero, a buen seguro

⁶⁷⁴ Vid. Id. (1893), 639, 1.598 y 2.926.

⁶⁷⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 11 de febrero de 1894, 48.

Nueva York se hizo eco de la noticia tres días después –vid. *The [New York] Times*, 10 de febrero de 1894, 4- apuntando que había fallecido de neumonía y en absoluta pobreza (“in absolute poverty”), aunque también que la muerte se produjo la víspera y antaño presentó el saxofón en París 1838, con lo que debemos ser prudentes.

⁶⁷⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 537-538.

⁶⁷⁷ Puede, como hemos comentado en otro apartado –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 284-286-, que algunos ‘avispados’ constructores ingleses (Distin y Rudall, Rose & Co.) sortearan legalmente la patente en las islas británicas, pero no había demanda en aquel territorio y el número de aquellos ejemplares fue completamente residual.

la facción dominante estaba ‘asesorada’ por Adolphe Sax). Mas, el afán y ambición por dilatar aquella ventaja –lo mal tasado que estaba ese género- y el cambio de ciclo a uno más civil –y ‘humilde’ o popular- fueron seguramente dos de sus errores comerciales más grandes. Del ámbito castrense, los consejos de administración intentarían lógicamente estirar su presupuesto al máximo, una acción que fue mucho más fácil a partir de 1865 y 1866 cuando se liberaron las patentes. (Y, en tiempos de postguerra, como fue la época que sobrevino al conflicto con Prusia en 1870, se exprimiría cada franco aun más). Por supuesto, la mercancía del valón no era mala –como la de la mayoría de sus principales concurrentes- y hacía perfectamente su función, pero presentarla como extraordinaria y con argumentos tan hiperbólicos y extravagantes contribuía a seguir inflando una burbuja. Esa ficción era tremendamente peligrosa, máxime para un empresario que se reconoció dependiente (1887) del mercado armado⁶⁷⁸. A fin de cuentas, y por mucho ‘boato’ que se les quisiera atribuir, eran artículos de consumo corrientes –sin *pedigree* artístico- e ‘hijos’ de la Revolución Industrial. (Ya lo hemos dicho varias veces, pero no se concibe un saxofón hecho ‘artesanalmente’, salvo que ese adverbio sea un gancho publicitario o se quiera dar a entender que se ha confeccionado evitando el empleo de determinadas máquinas o herramientas para doblar, horadar y empalmar el latón, lo cual no tiene mucho sentido; por no hablar de la viabilidad económica de un artículo así).

TABLA 45: Valor estándar de los instrumentos *ca.* 1893 según Constant Pierre.

Instrumento	Precio
Flauta Boehm	225-300fr
Oboe	225-370fr
Corno inglés	300-400fr
Clarinete soprano	165-260fr
Clarinete bajo	335fr
Fagot	280-320fr
Saxofón soprano	140-150fr
Saxofón alto	145-170fr
Saxofón tenor	150-170fr
Saxofón barítono	180-190fr
Saxofón bajo	280fr
Corneta	116fr
Trompeta	128fr
Trombón de varas	110fr
<i>Bugle</i> [saxhorn?] soprano en Si \flat o contralto en Mi \flat	95fr
<i>Alto</i> [sic] [saxhorn? alto] en Mi \flat	75-128fr
<i>Baryton</i> [sic] [saxhorn? barítono] en Si \flat	80-150fr
<i>Basse</i> [saxhorn? bajo] en Si \flat	120-200fr
<i>Contrebasse</i> [saxhorn? contrabajo] de 4 pistones en Mi \flat	125-240fr
<i>Contrebasse</i> [saxhorn? contrabajo] de 4 pistones en Si \flat	200-330fr

FUENTE: Elaboración propia a partir de PIERRE, C.: *Les Facteurs d'instruments*, op. cit., 390-391⁶⁷⁹.

⁶⁷⁸ Vid. Apéndice documental XV: *Appel au public* de Adolphe Sax (1887).

⁶⁷⁹ Está fuera de nuestra órbita principal, pero parece probado que a finales de siglo todavía coleaba una ‘guerra’ encubierta con los nombres los metales. Mientras Pierre (1893) y Couesnon –el principal comerciante de instrumentos francés y, supuestamente, del mundo- (vid. *Manufacture d'Instruments de Musique La plus importante du monde* [sic] Couesnon & C^{ie}. 94, rue d'Angoulême, Paris. Paris, 1893-94, 16-38) apostaban por nombres genéricos, los militares seguían conservando las acepciones comerciales de “saxhorn” y “saxo-trombas”. Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1898 [nº 110], 219-221.

En todo caso, podría entenderse que en los albores del siglo XIX los instrumentos de viento de las bandas de los regimientos fueran caros. Aquellas formaciones no eran tan numerosas y los sistemas de producción seguían siendo semi-artesanales, lo que justificaba en parte el alto valor de esas herramientas de música. Tampoco había una competencia real, ya que el sistema corporativo en este sector artístico no desapareció ‘exactamente’ de golpe como marcó la ley –un asunto en el que ya hemos incidido⁶⁸⁰–, lo que tampoco permitió que el mercado se liberalizara de facto. Por consiguiente, los precios no eran apenas negociables ni tampoco había demasiados establecimientos donde elegir. Pero, toda vez que se siente la Revolución Industrial en Francia y sobre todo a partir de 1830 –quizá en los aerófonos un poco más tarde (1840), pues con Guichard ya percibimos esa muda–, el trabajo del metal y del latón –que antes se hacía pacientemente y a martillazos– cambió radicalmente. Ya no se podía sostener que una trompa o trompeta valiesen esa pequeña fortuna que antes se pagaba por ellas, máxime para una mayoría de músicos que no eran profesionales y habían sido captados desde la tropa.

Se ha asentado también desde varios prismas, pero otra de las ideas más apreciables y complejas que hemos destilado ha sido la vinculación del saxofón con las fuerzas armadas, una relación ‘especial’ que se ha dilatado hasta la actualidad. Desde el comienzo de su carrera y más en su meseta productiva⁶⁸¹, Adolphe Sax sentía atracción por la música militar y, significativamente para el objeto de nuestro estudio, supo ver en ella una oportunidad de hacer dinero si incluía y colocaba sus instrumentos en las filas de esas formaciones. Hoy no lo percibimos tanto –por lo menos en países que no invierten gran parte de su presupuesto en aspectos bélicos–, pero en el siglo XIX el Ejército era una institución que irradiaba mucho respeto y tenía una influencia notable en la sociedad civil; pues ‘convivía’ e interaccionaba con ella. Elitista en algunos sentidos –chusquera en otros–, la milicia era una de esas capas intercomunicadas en las que, con los contactos adecuados y el juego de sombras y apariencias correcto, todo parecía más elevado e intimidante. Un ejemplo de esas luces y resplandores fueron –y siguen siendo– los uniformes y paradas militares que, acompañados de una potente banda de música, hacen que todo brille aun más; un ‘teatro’ o representación que tuvo uno de sus cúlmenes en la época de Napoleón III. El quid para nosotros es que el saxofón fue un miembro indiscutible –salvo en los años que conformaron la Segunda República francesa⁶⁸²– en aquellas formaciones. Aunque le sostenía una normativa específica, lo cierto es que no tuvo problemas de acoplamiento con los miembros que ya anidaban en esas filas; así, podría decirse que todo fue muy ‘natural’. Además, funcionaba y cumplía estupendamente con los requerimientos de este tipo de grupos que también solían tocar al aire libre y/o en movimiento. Igualmente y desde el punto de vista técnico, su curva de aprendizaje era –y es– rápida y los diferentes timbres de los miembros de la familia ofrecían variedad. Por mimetismo –y pragmatismo–, las agrupaciones civiles también lo adoptaron –al igual que algunos de los roles que practicaba las armadas–, lo cual hizo que el instrumento se popularizara aun más. Estos sólidos abrigos conforman la parte más dulce de esta época, porque gracias a esta aceptación el saxofón disfrutó de demanda –es decir, existencia– durante el *Ottocento*.

Sin embargo, aquel vínculo también tuvo otras derivaciones más amargas y bloqueantes –o, más bien, de estrechamiento profesional y creativo– que hicieron mella

⁶⁸⁰ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 562-563.

⁶⁸¹ Vid. Apéndice documental XIII: *De la necesidad de las bandas militares*, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género.

⁶⁸² Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 411-415.

en el aerófono en cuestión. Quizá, la más evidente, y que la calificaríamos como ‘daño colateral’ por la intensidad de esa buena sintonía, fue el etiquetaje como instrumento militar. Este es más que perceptible durante el último cuarto del siglo XIX, por lo que vamos a posponerlo y explorarlo mejor en el siguiente capítulo con los testimonios de compositores a caballo entre esa centuria y la posterior.

La segunda de esas rémoras, achacable al inventor y su falta de miras, es haber establecido un precio prohibitivo para la mayoría de bolsillos, aun aduciendo que le había costado mucho sacarlo adelante⁶⁸³, un excusa que (por supuesto) no explicó y sin credibilidad. Los saxofones que construyó al inicio de su carrera no difieren demasiado técnica y formalmente de aquellos producidos en el ocaso⁶⁸⁴; y la hipótesis de la existencia de problemas en su confección o cadena de montaje no se sostiene. Como acabamos de decir, su ventaja y especulación explotó en 1866 cuando se liberó la patente, la competencia hizo bajar los precios y los regimientos pudieron comprar esos aerófonos más baratos. Aquel coste irreal que mantuvo y quiso seguir manteniendo había espantado a numerosos amateurs, pues difícilmente esos entusiastas se decantarían por un producto tan caro y sin antecedentes atractivos. Una de las claves de permeabilización pasaba por vincularlo a la emergente burguesía y convertirlo en un nuevo recurso musical diferenciador, como en aquella época fue, sobresalientemente, el piano⁶⁸⁵. Sin embargo, el saxofón raras veces traspasaba los muros de la rue Saint-Georges para interpretar música que no fuera de banda, lo cual y a la hora de la verdad, no servía para calar entre las capas intelectuales ni sociales que podían auparle y ponerle en paralelo a otros aerófonos. De forma comparativa, el clarinete o la flauta estaban más que asentados en la milicia, eran los predilectos de la mesocracia en el sector del viento⁶⁸⁶ y disfrutaban de un repertorio interesante –y solista- en otros foros, como la cámara y el orquestal.

Correlativamente a ello, el saxofón ‘perdió’ 20 años (1846-1866) para poder difundirse y darse a conocer –o, por lo menos, acreditarse y testarse- en el ámbito civil y/o popular. Teniendo en cuenta solo la capital del Hexágono en el ecuador de la centuria, los proletarios –entre 416.000 y 550.000- conformaban un tercio de la población total de París⁶⁸⁷. Aquí subyace otro detalle interesante, porque parte de esa gente trabajadora que tenía ciertas inquietudes culturales no pudo acceder al instrumento –y a los otros aerófonos de latón- hasta que no se democratizaron los precios, ya bien entrado el siglo XIX. Huelga decir que para construir herramientas artísticas son necesarios –o, por lo menos, muy convenientes- un mínimo de instrucción y cuidado. Así, la encuesta de 1847/48 calificaba a los asalariados de los pianos y vientos-madera como “ordenados y laboriosos”; lo mismo de aquellos de la cuerda “(*rangés, économes et laborieux*)”, aunque a estos últimos se les achacaba que a veces no se presentaban el lunes en el tajo (*mais*

⁶⁸³ Vid. *Réponse aux observations soumises par M. Besson aux membres du corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par M. Adolphe Sax*. Paris, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 3-5.

⁶⁸⁴ De los ejemplares supervivientes –vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894)-, solamente tenemos constancia de dos sensiblemente diferentes, el saxofón alto número de serie 30130 con un par de llaves extra de trino y el 40842, un espécimen ‘diferente’ que adopta parte de la información de la patente de 1881 y que hemos comentado en otro apartado de nuestra investigación. Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 198-199 y OOSTROM, Leo van: *100+1 Saxen*. [Ámsterdam], [2009], 12 y 25. Para ser más exactos, el último autor –vid. *Ibid.*, 24- atesora un prototipo inacabado también de alto –en muy mal estado- con el tubo recto y posiblemente afinado en Fa.

⁶⁸⁵ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 80-88.

⁶⁸⁶ Vid. *Ibid.*, 113-129 y 144-169.

⁶⁸⁷ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., xxxvi.

quelques autres ont une conduite dérangée et ne se rendent pas le lundi au travail). Los ‘excesos’ del domingo también se notaban en otras ramas (órganos, metal y acordeones), pues sus trabajadores tenían la costumbre de “*chômer [faltar] le lundi*”, aunque, en general, su conducta era buena. Pese a estos devaneos, más del 90% de estas personas tenían estudios elementales (sabían leer y escribir) y, circunscribiéndonos solo a los empleados del latón, se comentaba que eran empleados bastante instruidos (*assez instruits*), “buenos sujetos y nada turbulentos (*ils sont bons sujets et ne sont point turbulents*)”⁶⁸⁸. Trece años después y salvo casos puntuales –los pianos y órganos se portaban un poco peor-, la recopilación de la Cámara de Comercio de 1860 volvía a coincidir en el buen comportamiento del colectivo que fabricaba instrumentos de música –en realidad, habitual en el sector que anteriormente [1847/48] habían llamado “artículos de París” y en otros con destrezas finas- y sus conocimientos básicos⁶⁸⁹. La cuestión, como decíamos, es que este tipo de cliente potencial con emociones artísticas tardó en adquirir saxofones –en verdad, la mayoría de aquellos obreros tenían suficiente con llegar a fin de mes y alimentar a sus familias- y eso pudo ralentizar el curso y propagación del saxofón. (Tampoco tenía sentido que solo una pequeña fracción de ellos se los pudiera comprar; era un necesario que fuera algo general y grupal, y la bajada de precios abarcara a todos los aerófonos para poder disfrutar y relacionarse en comunidad). El contraste de esta situación está en los músicos de regimiento que sí recibieron desde el principio –y durante dos décadas- esos (caros) saxofones pagados por el Estado, pues, hasta la mitad del siglo XIX, la mayoría de ellos eran analfabetos⁶⁹⁰.

Precisamente, una tercera ‘consecuencia’ de aquel vínculo tan estrecho con el Ejército fue que el ámbito pedagógico y didáctico se desarrollara en los cuarteles y no en instituciones civiles. Los músicos soldados que tocaban el saxofón formaban a otros reclutas que serían sus compañeros de atril y, a la vez, estos, daban lección a más tropa seleccionada para participar en la banda. (Tampoco descartamos –es más, seguro que se produjo- que un avezado militar clarinetista o flautista diera clase a los potenciales saxofonistas, proporcionándoles así ciertos conocimientos de dudoso trasvase). Huelga decir que en el ámbito miliciano impera un código diferente, una ‘disciplina’ que en muchos casos franquea la conducta y/o forma de desarrollar una actividad, como puede ser la de enseñante. Precisamente por ello, aquella aplicación en ‘crudo’ suele dejar de lado unas estrategias pedagógicas y creativas que emanan (exclusivamente) del ámbito ciudadano. Las progresiones y avances artísticos en este último entorno se alimentan de procedimientos dialécticos y, diríamos, más ricos y holísticos. La ausencia del saxofón en centros públicos y no militarizados fue uno de los mayores atrasos para ese ansiado salto de calidad. Aquella independencia había sido conquistada y mantenida por sus compañeros –la flauta y el clarinete vuelven a ser unos excelentes exponentes-; y, mucho nos tememos que, verdaderamente para nosotros, esta no se produjo hasta bien entrado el siglo XX. Además, el tiempo jugaba en contra, porque aunque se implantara el instrumento –recordemos, el Conservatorio de París le dio la espalda hasta 1942-, luego había que implementar y testar un currículum reglado y efectivo con el que obtener resultados, y eso significaba también el curso de algunos años más. Y, paralelamente –y de forma ‘lógica’ a ello-, los políticos o administradores públicos encargados de seleccionar ese personal docente de saxofón tendrían que hacerlo (concurencial, eméritamente o de forma mixta) desde algún punto y, a falta de una bolsa civil, los militares y exmilitares eran los más fuertes y ‘preparados’.

⁶⁸⁸ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1847-1848)*, op. cit., 758, 814, 816, 818, 821 y 835-836.

⁶⁸⁹ Vid. *Statistique de l'industrie à Paris (1860)*, op. cit., 736, 748, 750, 754, 764 y 769-770.

⁶⁹⁰ Vid. BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française*, op. cit., 15-16.

En realidad, el problema no estaba exactamente ahí, sino en el reciclaje al ámbito civil y la capacidad de progreso que esos enseñantes consiguieran en la meseta de su carrera. Tristemente, los ‘virtuosos’ del saxofón que hemos localizado en la centuria decimonónica –a Mayeur ya lo conocemos⁶⁹¹, y nos reservamos a Wuille, Soualle y Lefebre para el próximo apartado–, todos ellos clarinetistas de formación y con formación militar, no trascendieron ni consiguieron esa respetabilidad e impacto profesional que estamos buscando. Los cuatro estaban demasiado preocupados por el dinero y utilizaron la invención del inventor dinantés más bien para diferenciarse de sus homólogos y obtener –gracias a la novedad e impresión visual del instrumento– un ingreso extra. Aquellos que apostaron más firmemente por la didáctica –el primero y el último⁶⁹²– no solo por credo, sino evidentemente por razones económicas, ya que era un campo bastante inexplorado⁶⁹³, no consiguieron salir de las transcripciones y de una rutina que se aproximaba enormemente a la habitual de clarinete. En verdad, esto tampoco era un problema en sí mismo –también se aprende ‘por imitación’–, pero su dilatación en el tiempo minaría unos avances efectivos. Precisamente, el instrumento de ébano vuelve a aportarnos varios ejemplos –Klosé, Mühlfeld, etc.⁶⁹⁴– de que era posible trascender, progresar, coexistir y enriquecerse en el competitivo *Ottocento*.

Otra de las destilaciones que nos ha proporcionado este capítulo ha sido la confirmación de que Adolphe Sax carecía de destreza como empresario y, casi peor, que no promocionó correctamente al saxofón. Centrándonos en la primera idea y destacando uno de sus mayores errores –las tres quiebras son demasiado evidentes–, el belga acaparó variados perfiles profesionales complejos que requerían dedicación y especialización. No solo hablamos de su faceta de ejecutante o artística –supuestamente sabía tocar todos los instrumentos de viento y fue un consumado clarinetista–, pues en sus hombros reposaban la pericia de un inventor, gestor, editor, productor, pedagogo, autor, etc.; amén de las otras ‘habilidades’ sociales –que también requerían tiempo– para convencer a y negociar con plausibles inversores o personas que gestionan los fondos, por ejemplo, los mandos militares⁶⁹⁵. Evidentemente, las fronteras de estas facetas no estaban tan marcadas en el siglo XIX como ahora, pero igualmente es obvio que el dinantés quiso centralizarlas. Aquella polarización, atractivamente ‘romántica’ –e, incluso, en principio loable–, fue otra de las causas que divergieron sus esfuerzos y le hicieron presa fácil de sus concurrentes y de sí mismo.

⁶⁹¹ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 326-333.

⁶⁹² El *Grande Méthode Complète de Saxophones* de Adolphe Mayeur (1868 y 1878) disfrutó de mucha aceptación –especialmente en Bélgica, donde fue implantado algunos años–, y fue traducido al inglés. Asimismo, este autor dejó impresos más ejercicios (*Grand Recueil de Gammes, 50 Exercices, 21 Etudes* y dos tablas de digitación) y varias traducciones de Chopin, Mozart o Haydn. De otra parte, el también abultado corpus de Lefebre consta de numerosas adaptaciones genéricas y ligeras, pero ningún manual específico. Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁶⁹³ Circunscribiéndonos solo a Francia, teniendo en cuenta los manuales ‘mixtos’ –es decir, no específicos para el saxofón, pero presuntamente aplicables–, los recopilaciones o adaptaciones de melodías y aires operísticos, amén de las tablaturas y demás auxilios de este tipo, y las reediciones, encontramos 25 publicaciones hasta 1895. Vid. ROBERT, J.: “Classement typologique des méthodes pour saxophone éditées en France de 1846 a 1942”, en [TERRIEN, P. (dir.)] *Une histoire du saxophone para les méthodes parues en France 1846-1942*. Sampzon, 2014, 51-52.

⁶⁹⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 122-123, 146-147 y 155-157.

⁶⁹⁵ Aunque el valón fue uno de los que más cometidos profesionales abarcó, otros ‘colegas’ fabricantes o desarrolladores también trabajaron como músicos, enseñantes o compositores –Tolou, Coche, Brod, Berr, Triébert, Savary, Raoux, Halary, etc.–, compositores –Herz o Boisselot (pianos) son los mejores ejemplos–, organizadores de conciertos –Pleyel, Erard, Herz de nuevo, Pape, Dietz, Petzold, Gaveau, etc.–, ‘ensayistas’ –Debain o Alexander son dos exponentes en la rama de los órganos, aunque los pianistas también fueron muy duchos–, etc. Vid. HAINE, M.: *Les facteurs d’instruments*, op. cit., 311-317

Lo que podríamos calificar como los proyectos ‘zombis’ de la mitad y final de su carrera, es decir, los metales con más de tres pistones, el nuevo modelo de trombón o esa sala de conciertos en forma de huevo, se tradujeron en una pérdida de tiempo y energías. Más le hubiera valido emplear esa fuerza en seguir innovando y mejorando verdaderamente el saxofón, carente de progresiones reales en sus patentes de 1866 y 1880, las cuales no representaron ningún avance práctico –acoplar pistones, desde luego, no lo era-. En esta línea, tenemos la sensación que su intención no era desarrollar o renovar el instrumento –incomprensiblemente, se mantuvo ajeno a aquella idea de Soaulle de 1860 de conseguir una llave de octava única⁶⁹⁶-, sino más bien minar hipotéticos avances de sus concurrentes registrando unas ideas exóticas. De todas maneras y como ya hemos comentado⁶⁹⁷, parece que el instrumento no fue un objetivo ‘real’ para la mayoría de firmas decimonónicas, posiblemente porque para lo que se le pedía en las bandas era suficiente. Apenas contamos 17 asientos en todo el mundo –cuatro pertenecieron al dinantés- durante el siglo XIX entre franceses o belgas de 10 empresas que registraron una patente específica para el saxofón, o que este fue su principal receptor.

Para finalizar, se impone una reflexión final sobre el arbitraje de las quiebras en combinación con la percepción de la realidad, un tándem que mal conducido resultó tremendamente tóxico para el inventor valón. Como ya hemos apuntado, Adolphe Sax dobló en pérdidas el capital inicial de su empresa (1852); posteriormente (1873) se ‘maquilló’ su situación financiera para que pudiera salir adelante y, finalmente (1877), su firma terminó explotando y salió a la luz un gigantesco agujero económico que siempre estuvo ahí. Sin negarle determinados momentos muy duros –por ejemplo, la crisis de 1848 o la guerra con Prusia en 1870-, fue el único empresario del siglo XIX que disfrutó de un monopolio doble de casi 20 años, por no citar los importantes apoyos políticos y militares que tuvo. La mala gestión de esa ventaja, la falta de pericia como empresario y, significativamente, su tesón por la vanidad, acabaron por arruinarle. El prospecto de venta de 1886 es el ejemplo más cercano a nuestra redacción, ofreciendo –sin escrúpulos- cientos de instrumentos y procedimientos que no tenía ni podía fabricar; aunque, en verdad, toda su carrera estuvo jalonada espejismos. Aquellos ‘juegos’ de apariencias –superlativos en el inventor belga- eran habituales y propios de una burguesía donde el dinero y la exterioridad lo eran todo, unos objetivos que, *mutatis mutandis*, no resultan tan ajenos a nuestra sociedad actual.

Después de los datos que hemos recopilado en este capítulo y aquellos provenientes de los anteriores, ya tenemos suficiente información para completar el arco del siglo XIX y contrastar la mayoría de las hipótesis. Sin embargo y como hemos comentado en la Introducción general, creemos conveniente hacer un último apartado con el que abrir también una ventana a la centuria posterior; esto es, enriquecer las conclusiones combinando las líneas maestras del *Ottocento* con lo que estaría por venir en los decenios venideros. Además, resulta imperativo analizar y explicar cuáles fueron los puentes y *feedbacks* entre Europa y USA durante aquellos años, y cómo el Nuevo Mundo acogió al saxofón e hizo de él un elemento identitario de su cultura, donde, como todos sabemos, tendría un papel muy característico.

⁶⁹⁶ Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 72 (2019), 154-157 y 175-188.

⁶⁹⁷ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 192-195.

Capítulo 5.

Epílogo en Estados Unidos: los asentamientos saxofonísticos y la contribución de Elise Hall.

5.1 Introducción al Capítulo 5.

A lo largo de nuestra investigación, hemos comprobado que el descubrimiento del saxofón solo puede explicarse dentro del contexto de las grandes transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales que la burguesía protagonizó en el tránsito del Antiguo al nuevo Régimen. Este nuevo colectivo articuló una compleja y a veces sutil red de influencias para que su arbitrio anidara en los gobiernos y círculos de poder de la mayor parte de los Estados de Europa occidental y Norteamérica. Fue en este último y gigantesco escenario, al otro lado del Atlántico, donde, como es bien sabido, se fueron construyendo y desarrollando a la largo del siglo XIX los fundamentos de un nuevo país que marcaría el ritmo político y económico mundial de la centuria posterior. Aunque puede decirse que les costó repuntar, los Estados Unidos de América emprendieron una vertiginosa escalada industrial a partir de 1830, alcanzando a Gran Bretaña a finales del *Ottocento* y conquistando el primer puesto en 1914.

Partiendo de generalidades y descendiendo a los aspectos vinculados directamente con nuestro trabajo, conviene citar los dos motores lanzadera —a saber, el textil y el siderúrgico— y la concentración industrial a un tiempo técnica, financiera y geográfica (Nordeste). Sin embargo y aun cuando ya habían aparecido en los primeros años del siglo XX los Rockefeller, Morgan, Carnegie, Ford o Vanderbilt, el grueso de los empresarios y hombres de negocios estadounidenses siguieron mostrando, pese a su carácter aparentemente rupturista, una postura muy conservadora en lo artístico. Este comportamiento hizo que el saxofón tampoco tuviera un techo cubierto donde refugiarse en el Nuevo Mundo. Los gustos dominantes en lo orquestal y operístico fueron impermeables a muchos de los nuevos inquilinos musicales, a pesar de ser inventos o mejoras de la propia burguesía. Los capitalistas y comerciantes americanos intentaron disfrazar sus rasgos de neófitos en el poder imitando los gustos de franceses, ingleses o alemanes que, en muchos sentidos, no querían poner en peligro su escalada social auspicando advenedizos.

Parecía que el *Ottocento* estaba siendo testigo de ‘otra Europa’ donde se repetían los mismos clichés, salvando ciertas variantes diatópicas. Sin embargo, la situación para el saxofón tomaría un rumbo diferente a partir de los años veinte de la centuria pasada. Aquellos decenios representaron la antesala a un nuevo lenguaje (Jazz) creado netamente en suelo norteamericano. Esa insólita y casi empírica manera de expresarse hizo que el saxofón encontrara una personalidad propia y explotara su fisonomía y ductilidad tímbrica de forma natural. Además, era un elemento perfecto para que los EEUU, carentes de una trayectoria previa en el terreno de la música ‘cultura’, singularizaran su cultura de la europea, de la que eran deudores, pero de la que se querían emancipar y que, a fin de cuentas, no dejaba de ser un ámbito paralelo de la puja económica y política entre esos dos bloques de poder.

Antes de que todo eso se cristalizase, resulta esencial conocer cómo se preparó aquella ‘función’ y, entre otras cosas, sacar a la luz el papel de una singular mujer (Elizabeth Hall) que produjo parte de la literatura que todavía hoy se interpreta en los escenarios de todo el mundo. La conoceremos mejor un poco más adelante, pero podemos adelantar que sus iniciativas vinieron marcadas por la búsqueda de los tiempos y caracteres de un repertorio ‘clásico’ que asegurase al saxofón un estatus de supervivencia más salubre y grave. Su objetivo era paliar la mendicidad orquestal en la que el instrumento estaba sumido y, a la vez, sacarle (o proporcionarle otra opción fuera) de los polvorientos patios de instrucción donde las bandas militares practicaban, único foro que hasta la fecha –y no en todos los países- había verdaderamente conquistado.

Por tanto, y preludiadas las líneas maestras de nuestro enfoque, comencemos recordando que los apartados previos han registrado cómo el saxofón se vio influenciado positiva y negativamente por sucesos y vaivenes que coartaban o impulsaban su existencia. Entre ellos, pueden citarse, a saber, amigos influyentes del inventor en las esferas políticas, aceptación y regulación de su uso en agrupaciones castrenses, conexiones entre ejecutantes y creadores, promoción en prensa, informes publicitarios favorables, etc. El aerófono también disfrutó de algo de espacio en agrupaciones de cámara, aunque no fue invitado a demasiados salones decimonónicos; más bien, solo intervino en el de su inventor de la rue Saint-Georges de París. De todas maneras, aquella música de pequeño grupo no sirvió como acicate ni caló en las mentes de los compositores de esa época. Pese a las casi unánimes críticas positivas de la prensa, los periodistas y empresarios parecían más interesados en mantener divagaciones en torno a esa ‘curiosidad’ que en invertir en su desarrollo. La situación del saxofón en Europa era preocupante, pero, dentro de los USA estaba siendo todavía más angustiosa y yerma. Uno de los detalles y pruebas que lo abalan es que habría que esperar hasta 1879, salvando las transcripciones –que seguramente las hubo¹- para encontrar la primera aportación original de cámara que tuvo un cuarteto de saxofones como protagonista. Más adelante la pondremos en contexto y conoceremos las razones de tan baja producción y apenas interés (tampoco fue editada); ahora, vayamos entrando en materia y conozcamos por qué y cómo anidó en USA.

¹ El primer ejemplo contrastado es el de Thomas Ryan (1827-1903), un irlandés que emigró en su adolescencia a los USA, asentándose en Boston, donde empezó –o continuó, según él-, su carrera musical. Este personaje fundó un grupo camerístico de cuerda y viento (The Mendelsohn Quintette Club) en el que tocaba principalmente el clarinete, también la viola y ocasionalmente el violín. Vid. BAKER, T.: *A Biographical Dictionary of Musicians*. NY, 1900, 504. Aunque intentó situarse entre los quintetos más cotizados de la capital de Massachusetts, Ryan se ganaba la vida enseñando música –“harmonía, bajo continuo (*Thorough Bass*), piano, flauta, clarinete, violín, etc.”-, como así anunciaban sus anuncios en prensa –vid. *Dwight’s Journal of Music*, 29 de octubre de 1853, 32-. Fue este rotativo en concreto el que le localizó interpretando una adaptación de la obertura *Poeta y campesino* de Suppé con “solos a la flauta, violín y saxofón (un nuevo instrumento en estas partes) [sic]”. Vid. Id., 22 de noviembre de 1862, 271. Después de esta intervención, vendrían otros arreglos suyos de Rhode [sic] –vid. Id., 29 de noviembre de 1862, 279-, Schubert –vid. Id., 6 de diciembre de 1862, 287-, Halevy –vid. Id., 13 de diciembre de 1862, 295 y 14 de febrero de 1863, 367-, Verdi –vid. Id., 20 de diciembre de 1862, 303-, Donizetti –vid. Id., 27 de diciembre de 1862, 311-, etc. De todas maneras, estas actuaciones no debieron ser muy significativas para él porque en sus memorias no hay rastro de ellas y solo citó al saxofón cuando vio varios ejemplares en la banda de la *Garde Républicaine* en 1872, también en Boston –vid. RYAN, T.: *Recollections of an old musician*. Londres, 1899, 199-, evento que revisaremos más adelante.

5.2 Los tres frentes y coyunturas de acceso.

5.2.1 Un instrumento traído por Santa Claus.

En base a lo analizado y apuntando al núcleo de las causas que lo hicieron posible, podemos atomizar tres momentos y/o coyunturas por los cuales el saxofón fue encontrando sitio en suelo americano. La primera y por rigor lógico, debería contestar a los interrogantes de cuándo y cómo desembarcó en los EEUU. Sin embargo, para entender mejor aquella *première*, nos interesa empezar citando la fuente en la que el Viejo Continente se hizo eco de la noticia. En esta línea, la *Revue et Gazette Musicale de Paris* anunciaba escuetamente en su tercer número de 1854 que M. Wuille había cosechado un gran éxito en Nueva York (“M. Wuille obtient dans les concerts à New-York un succès d’enthousiasme sur le saxophone alto en Mi bémol”)². En la siguiente entrega se desarrollaba un poco más la entrada que, según el rotativo, bebía de referencias periodísticas oriundas (*The [New York] Times* o, como se llamó al principio, *New York Daily Times*). En primer lugar, se recalca que el solista había tocado con un nuevo instrumento de metal fabricado por un inventor de París (*Monsieur Adolphe Sax*), del que decían estaba mejorando los aerófonos (*a fait faire aux instruments à vent les plus grands progrès et a rendu les anciens parfaits*). Asimismo, se indicaba el parecido con el clarinete y subrayaban que sus sonidos son “bonitos (*d’un beau sonore*)” y dulces, más plenos (*pleins*) que los del fagot, pero con un carácter magnífico y agradable (*d’un caractère magnifique et sympathique*). Por último, el momento en el que el reportero – que seguía citando fuentes directas americanas- volvía a resaltar la maestría de Wuille y aseguraba que su nuevo instrumento sería una buena adquisición para las orquestas o bandas (*une bonne et heureuse acquisition pour les orchestres*)³.

FIGURA 285: Primera acepción escrita del saxofón en la prensa neoyorquina.

breaking on the ear. **To say nothing of the Corna Musa, which has something to do with M. WUILLE, in connection with a Sicilian Serenade.** To say still less about the

FUENTE: Elaboración propia –debilitamiento de las palabras de las frases anterior y posterior- a partir de *The Times*, 19 de diciembre de 1853, 1.

Sin embargo, y al enfrentar aquel texto con el del periódico de origen neoyorquino, nos encontramos que el periodista de Francia desfiguró la traslación. En realidad, no se proporcionaba el nombre de *saxophone*, sino de “Corna Musa”⁴ –vid. Figura 285-, al que paradójicamente bautizaban como nuevo instrumento y le conferían a la vez una larga tradición (*ancient origin*)⁵. Sin embargo, citaban a Saxe [sic], al que comparaban con Érard, haciendo un paralelismo entre los dos constructores, el primero, que mejoraba los

² Vid. *RGMP*, 15 de enero de 1854, 22.

³ Vid. *Id.*, 22 de enero de 1854, 32.

⁴ La obra en la que estaba enclavada se llamó *The Great Exhibition Quadrille*, una especie de combinación de temas nacionales repartidos en cinco cuadros. El saxofón (*Corna Musa*) aparecía *a solo* en la introducción (*Sicilian Serenade*) de la tercera parte.

La cornamusa (del francés *corne* –cuerno- y *muser*, –divertirse, vagar o pasar el tiempo-) es una aerófono de lengüeta encapsulada, similar al cromorno, usado en los siglos XVI y XVII principalmente en Italia. Praetorius decía que su pabellón acababa cerrándose, aunque dejaba salir el sonido mediante pequeños agujeros al efecto. La traducción más aproximada al español sería propiamente cornomusa o gaita, ya que en muchas ocasiones también se utiliza para apelar al instrumento popular que porta un odre y varios cañutos. Vid., entre otras, TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1980, 252-256 y REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, 2002, 134-135 y 140-141.

⁵ Vid. *The Times*, 19 de diciembre de 1853, 1 y 5.

utensilios de insuflación, y el segundo, las arpas. Además, asentaban que aquel nuevo advenedizo estaba construido en metal (*brass*), pero lo volvían asociar con el clarinete porque ambos compartían boquilla y lengüeta. Sí registraron que los sonidos son más llenos (*fuller*) que los del fagot, pero encontraban parecido entre sus personalidades (*similar in character*), criterio que la noticia gala había eludido. Asimismo, solo se comentaba que es una buena adquisición para la orquesta en la que estaba adscrito (*It is a great acquisition to M. Jullien's orchestra, especially as Mr. Wuille performs on it as masterly a style as on his own instrument, the clarinet*)⁶ y no de forma genérica como decía la fuente francesa. Esta manipulación en el manejo de la información nos hace pensar que la *RGMP* no solo quería apuntar el suceso, sino que además estaba focalizada en engrandar la figura del empresario dinantes y dirigir la atención y curiosidad hacia su negocio. No obstante y sin desviarnos de aquella presentación en suelo americano, tampoco debemos sortear la crónica de otro rotativo (*The Musical World and Times*) que, para enredar un poco más las cosas, aludió al instrumento como “Tuba”⁷. Todavía es pronto para valorarlo, pero es posible que todas estas re-inventadas acepciones no le hicieran ningún favor al saxofón que, lejos de ser tratado como un instrumento ‘serio’, empezaba a percibirse como una (simple) curiosidad, rareza u objeto circense.

Otro detalle que no nos puede pasar desapercibido es que el periódico francés no citaba la banda o el grupo musical en el que el saxofón estaba inmerso, que no era otro que el de la orquesta-espectáculo de Louis Jullien (1812-1860). Este personaje, del que seguro se podría hacer un trabajo de investigación independiente, fue lo que se conoce como un *impresario* musical decimonónico. De cuna francesa más o menos pudiente y raíces artísticas, fue señalado desde el comienzo como niño talentoso y entró en el Conservatorio de París en 1833 –o un poco antes-, pero acabó abandonándolo, sintiéndose atraído más bien por la música ligera –y a menudo vulgar⁸-. Los años siguientes se dedicó a dirigir música de entretenimiento y baile, especialmente en el Jardín Turc, un antiguo espacio de esparcimiento pegado al Boulevard du Temple que rivalizaba con el del más veterano y notable Philippe Musard en los Campos Elíseos⁹. Jullien no solo tuvo

⁶ Vid. Id., 21 de diciembre de 1853, 1.

⁷ “In the *Exhibition Quadrille*, there is an instrument newly brought before the American public, the Tuba, a new brass instrument, improved by the celebrated Sax, in France. Mr. Wuille performs on it to perfection. The melody, also, played upon this instrument is very fine and well adapted to its character”. Vid. *The Musical World and [New York Musical] Times*, 24 de diciembre de 1853, 134.

⁸ La supuesta biografía de Jullien hasta 1853 –que seguramente fue elaborada por él mismo- vino publicada en 11 entregas semanales en el rotativo londinense *The Musical World* a partir del sábado 14 de mayo de ese mismo año con el título “A sketch of the life of Jullien”. Seguramente, Davison las dio a conocer de forma intencional en esas fechas previas al viaje a EEUU para crear expectación y cierta añoranza de su figura en la capital del Támesis. Esas líneas encumbraban –con un lenguaje semi-novelesco- a un personaje de infancia musical destacada (*petit phénomène*), la (más que dudosa) relación profesional de su padre con el Papa, su accidentado servicio militar o la custodia de un (conflictivo) violín Stradivarius.

⁹ Philippe(-Napoléon) Musard (1792-1859) fue un compositor y director francés de origen humilde que estudió trompa y violín; cordófono este último que le abrió la posibilidad de tocar en pequeñas orquestas de baile de extrarradio. Su bagaje se enriqueció al trabajar durante casi 15 años (1815-1830) en Londres, donde iba creciendo esa fama de maestro y arreglista. De vuelta en París, su éxito e influencia siguió en aumento durante la Monarquía de Julio y condujo la música ligera de diversos espacios abiertos y cerrados claves para la burguesía, como el Théâtre des Variétés, Jardín-Turc, Salle S^t Honoré –o Salle Valentino- y Salle Vivienne. Sin embargo, el escenario que le hizo más popular fue el de los Campos Elíseos, donde multitudes se agolpaban y paseaban a la vez que escuchaban los “Concerts-Musard”. Su autoridad y peso mediático siguió intensificándose en los años venideros y encontramos su nombre dirigiendo varias fiestas y bailes de máscaras de la Salle Ventadour y de la Ópera-Comique, incluso llegando a ser responsable de esta función (danza) en la Ópera hasta 1854. Vid. FÉTIS, F-J.: *Biographie Universelle des Musiciens, Supplément et complément*, tomo 2. París, 1880, 255-256. Según las crónicas, su música es testigo de unas

problemas con este director, sino también y aun más graves con sus fiadores¹⁰, por lo que tuvo que escapar a Inglaterra donde intentó labrarse una carrera similar a la que tenía en el Hexágono. A causa de esa persecución, el periodista francés debió obviar cualquier nexos con Adolphe Sax –o sus instrumentos- porque la reputación de Jullien en París estaba si no destrozada, al menos en entredicho.

Sin embargo, la trayectoria del *impresario* en Londres cobró un nuevo cariz y acabó despegando, a la par que aumentaba su extravagante carácter y sentido de la teatralidad¹¹. Desde que a finales de la primavera de 1840 le localizamos asido a la dirección del Drury Lane Theatre de Londres, este artista condujo también en exteriores un sinnúmero de *concerts promenades* o recitales al aire libre en los que el público deambulaba mientras escuchaba música. Además, popularizó en Gran Bretaña sus maratonianos *Monster Concerts*, con sede en el jardín del Zoológico de Surrey, monstruosos también en el número de intérpretes y los medios que empleaba (animales¹², luces, flores, fuegos artificiales, etc.). Aquellos primeros años en la capital inglesa y demás giras por las islas británicas, fueron más bien productivos y, salvo errores económicos y de crítica mayúsculos –su ópera de 1852 *Pietro il grande*, hoy perdida, apenas cosechó cinco representaciones-, Jullien atesoró una fama que trascendió al otro lado del Atlántico.

Según Keith Horner y su referencia al personaje en el *Grove*, fue otro empresario y artista circense americano quien le motivó (“at the invitation of P.T. Barnum¹³, of the

grandes aptitudes como arreglista y vulgarizador, realzando algunas excentricidades orquestales que gustaban al público y que seguramente no llegarían a ser las de Jullien que, por lo consultado, son mucho más exageradas.

¹⁰ Es muy posible que esa personalidad altanera y engréida –que quizá él mismo se encargaba de promocionar para darse notoriedad- se le fuera de las manos. Así, parece que libró varios duelos a espada y tuvo problemas con las fuerzas de orden público. Según un autor acreditado –vid. FAUL, M.: *Louis Jullien, musique, spectacle et folie au XIXe siècle*. París, 2006, 49-51- que cita fuentes de la *Gazette des Tribunaux* de finales de 1839, Jullien fue juzgado y acusado de “ultraje a la autoridad”. El juez le imputó haber distribuido por la capital de Francia octavillas en las que anunciaba la suspensión de su segundo concierto por imperativo del *préfet de police* con la siguiente notificación: “L’orchestre fera entendre une scène en/MER, musique DE Roch Albert [Jullien, con dos de sus nombres de bautismo]/exécutée POUR la première fois./Par ordre de/L’AUTORITÉ/La seconde nuit vénitienne n’aura pas lieu”.

¹¹ Este conductor también abonaba su ‘encanto’ entre las mujeres, que le habían puesto el sobrenombre de “Adonis”. Según un entendido del compositor de *La Sinfonía Fantástica* –vid. DUFRESNE, C.: *Hector Berlioz*. París, 2002, 210-211-, “cuando [Jullien] se subía a la tarima ataviado (*sangré*) con su traje de color vivo, con una pechera de encaje (*jabot de dentelles*), y su guante de color amarillo con el que daba a sus músicos la señal de comienzo, las damas entraban en trance y no podrían reprimir sus gritos de admiración”.

¹² La entrada al zoo del 11 de julio de 1849 incluía un paquete que permitía ver cómo se alimentaba a los animales a las cinco de la tarde –incluidos los pelícanos y osos polares media hora más tarde-, para terminar con el extenso concierto de Jullien que desembocaría con una salva de ordenanza. Vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien. Adventurer, Showman-Conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, together with a history of those concerts up to 1895*. Cambridge, 1951, 62-63.

¹³ Phineas-Taylor Barnum (1810-1891) fue un hombre de negocios vinculado a las industrias del espectáculo, principalmente a la del circo y, de vez en cuando, a la música. Su único y principal objetivo era el de conseguir la mayor acumulación posible de ganancias, aunque fuera montando y publicitando fraudes y números de dudoso gusto. Como él mismo reconocía en la autobiografía –vid. BARNUM, P-T.: *The life of P. T. Barnum written by himself*. Londres, 1855, iv, 142-162 y 238-245-, atraía a la gente con sus patrañas (*humbugs*), exhibiendo famosos críptidos –el más famoso, el esqueleto de sirena (*Fiji mermaid*), que no era otra cosa que la osamenta de un mono unida a la estructura de un pez-, misteriosas personas de avanzada edad –como una esclava de 165 años de edad, Joice Heth, que supuestamente había cuidado de George Washington- o gente con malformaciones o deformidades. Su ‘show business’ prosperó y, aun con ciertos reveses, atesoró una verdadera fortuna –se permitía incluso dar lecciones de lo que hoy llamamos *marketing*, como en la segunda edición de su autobiografía (*The autobiography of P. T. Barnum, clerk, merchant, editor and showman, with his rules for Business and making a fortune*, también publicada

USA”) para que exportara aquel espectáculo a los Estados Unidos durante varios meses de los años 1853 y 1854. Sin embargo, y ya que ese autor no nos remite a ninguna fuente bibliográfica ni hemos encontrado este supuesto en ningún otro sitio, nos inclinamos a pensar que la mayoría del capital invertido en el proyecto provenía de carteras inglesas. Michel Faul –que tampoco nos obsequia con ninguna reseña tangible- asegura que fueron cuatro inversores británicos más el editor de Jullien los que financiaron la expedición y pusieron un anticipo promocional de 30.000 dólares¹⁴. Además, aquel entendido nos revela que el agente neoyorquino se llamaba Brough y el contrato ataba a las partes por medio año, en el que *impresario* se obligaba a conseguir al menos \$15.000 por mes¹⁵, entendemos para él, ya que si no la empresa sería evidentemente deficitaria.

Evidentemente, todas estas acciones en ámbitos diferentes de las artes plásticas, el teatro o la música que se promovían desde Gran Bretaña y que se vestían como proyectos culturales tenían una doble intención. La primera, obvia, hacer negocios; y la segunda, más sutil, buscaba conservar y aumentar su hegemonía cultural –y con ello la política- sobre su antigua colonia. Las tornas cambiaron después de la Segunda Guerra Mundial, cuando EEUU terminó su proceso de transformación en primera potencia mundial e Inglaterra pasó a ser un actor de segunda fila.

Aun en Londres y preparando aquella prometedora *tournee*, Jullien fichó a algunos de los mejores músicos con los que tenía relación –o había trabajado- para que le acompañaran en la travesía. No obstante, la vinculación profesional de Wuille con el *impresario* se remonta al menos un año atrás. Según informaba el número 28 de la *RGMP* de 1852 –que apuntaba fuentes británicas-, aquel clarinetista “había firmado un magnífico contrato (*a signé un magnifique engagement avec Jullien*)” en julio de esa temporada¹⁶. Curiosamente –y también un mes más tarde (22 de agosto de 1852)-, la misma gaceta parisina apuntaba otro fichaje de saxofón al grupo, Soualle, del que no tenemos constancia de que viajara a Estados Unidos¹⁷.

en Londres en 1855)-. Asimismo, logró meterse en política y promocionó ciertas obras filantrópicas, que seguramente proyectó para lavar su imagen de especulador y explotador. A lo largo de su carrera no renunció al dinero ni a su circo, que también tuvo una versión ambulante para que su *freak show* llegara a más espectadores. Vid., entre otros, SAXON, A-H.: *P. T. Barnum: The Legend and the Man*. NY, 1989, 67-85 y 303-327; y COOK, J-W.: *The Arts of Deception: Playing with Fraud in the Age of Barnum*. Cambridge/NY, 2001, 73-118 y 256-265.

¹⁴ Según un autor inglés que cita fuentes del *New York Musical World and Times* –vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 83-, la inversión total superó las 40.000 libras (\$200.000).

¹⁵ Vid. FAUL, M.: *Louis Jullien*, op. cit., 105 y 110. No obstante y según apuntan otras referencias, el representante o secretario (*agent, kind of secretary*) de Jullien en su gira por los EEUU fue un periodista llamado Thomas Bowlby, que había sido corresponsal además para *The Times* en Berlín y que, por cierto, había tenido problemas también en Inglaterra con los negocios del ferrocarril. Vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 19 y DAVISON, H.: *From Mendelssohn to Wagner: Being the Memoirs of J. W. Davison, Forty Years the Music Critic of “The Times”*. Londres, 1912, 197.

¹⁶ Vid. *RGMP*, 11 de julio de 1852, 230. El periódico le presentaba aun como “clarinetista y saxofonista de la banda (*musique*) particular del rey belga y miembro del regimiento real de los *Guides*”. Además, se apuntaba, había logrado la protección de M^r Anderson, maestro de capilla de la Reina de Inglaterra. A modo de curiosidad, el clarinetista desplazado por Wuille al segundo atril fue Sonnenberg, de origen alemán, que estuvo encargado del primero durante los conciertos de Jullien en el Covent Garden entre 1844 y 1845. En 1849 y 1850 volvieron a localizarle en una gira de conciertos con el *impresario* en Brighton. Vid. WESTON, P.: *More clarinet virtuosi of the past*. Suffolk, 1977, 242-243.

¹⁷ “Le saxophone, dont nous avons eu plus d’une fois l’occasion d’entretenir nos lecteurs, fait des progrès aussi éclatants que rapides. Jullien vient d’engager, pour ses concerts à Londres, les deux plus habiles virtuoses sur ce nouvel instrument: Soualle, de Paris, et Wuille, de Bruxelles”. Vid. *RGMP*, 22 de agosto de 1852, 278.

FIGURA 286: Dibujo y fotografía de Ali-Ben-Sou-Alle y su turcofón, ca. 1864.



FUENTE: ALI BEN SOU ALLE: *The Ali Ben Sou Alle Waltz, pour le piano. Arranged on original melodies composed by Ali Ben Sou Alle par Eugène Delagarde*. Londres, [Charing Cross Music Warehouse S. Ward 437 Strand, WC,] [ca.] 1864, 2 y COTRELL, S.: “Charles Jean-Baptiste Soualle and the Saxophone”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., n° 44 (2018), 195, este citando como origen los “UK National Archives”.

Aunque ya ha aparecido en nuestra redacción y recientemente ha habido nuevos acercamientos al personaje¹⁸, no está demás recordar que Charles-Jean-Baptiste Soualle –vid. Figura 286- nació en Arras (Paso de Calais)¹⁹ y consiguió un primer premio de clarinete en 1844 en el Conservatorio de París. Seguramente y en busca de fortuna –o evitando las revueltas de 1848-, se trasladó a Inglaterra donde se le localizó de clarinetista en el Her Majesty’s Theatre y posteriormente trabajando para Jullien, como hemos comentado antes. Tras volver a París en 1851 –Blanchard y Berlioz le dedicaron unas pequeñas reseñas ese mismo año alabando su destreza al saxofón²⁰-, partió probablemente como músico militar o director de banda a las colonias africanas, asiáticas y oceánicas de Francia e Inglaterra con su clarinete y saxofón. Sin embargo, estamos seguros de que el verdadero objetivo era su propia promoción y renta, a sabiendas del potencial mercado que se estaba abriendo para los comediantes o entretenedores en el Este por la colonización de las potencias occidentales (vid. Figura 287). Es más, cuando Jullien dirigía conciertos en el Castel Garden o en el Metropolitan Hall de Nueva York en

¹⁸ Vid. COTRELL, S.: “Charles Jean-Baptiste Soualle and the Saxophone”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., n° 44 (2018), 179-199 y DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcofphone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 72 (2019), 154-157 y 175-191.

¹⁹ Otras fuentes oficiales –cf. ROUILLARD, J. [recopilador y anotador]: *A Collection of the laws of Mauritius and its dependencias. Vol. IX. Containing the laws from 1st January 1862 to 31st December 1865*. Mauricio, 1868, 198- daban fe de que su nacionalidad era irlandesa y que, en realidad, se llamaba Augustin Edmond.

²⁰ Vid. *RGMP*, 2 de marzo de 1851, 67 y *Journal des Débats*, 13 de abril de 1851, 2.

septiembre de 1853, Ali-Ben-Sou-Alle, tras su presunta conversión al Islam –de ahí su llamativo atuendo en la Figura 286-, soleaba en Geelong, muy cerca de Melbourne, Australia²¹. Sin embargo y un poco más adelante en el tiempo, la *RGMP* de 1857, citando fuentes del *Moniteur officiel des établissements Français en Inde*, advertía de la existencia de un nuevo instrumento de su invención, “le turcophone”, con el que Soualle hacía las delicias de su auditorio²².

FIGURA 287: Portada de la partitura “The 77th Galop” (ca. 1858) para piano de Cavallini con la representación de una banda²³ amenizando el espacio y los paseos en los “Botanic Gardens [of] Sydney”, publicada en esa ciudad por J-R. Clarke –izquierda-; y detalle de la agrupación –derecha-.



FUENTE: Partitura original procedente de la National Library of Australia.

No obstante, este último músico estuvo a las órdenes de Jullien al menos un año antes de que empezara la Feria Universal de Londres y, aun más interesante para nosotros, fue probablemente el primero en exportar el saxofón a Inglaterra. Concretamente y a finales de 1850, el *impresario* compuso la *Great Exhibition Quadrille*, una especie de popurrí programático en el que se convocaba a 207 ejecutantes –algunos de ellos, procedentes de varias bandas británicas (Royal Artillery, 2nd Life Guards y Coldstream Guards) y tamboreros franceses de la segunda legión de la Guardia nacional parisina- que preludiaba la cita internacional del año siguiente. Además del aerófono de Adolphe Sax, Jullien adscribió a su orquesta otros utensilios no convencionales como un inmenso contrabajo, un gigantesco oficleide, castañuelas y otras herramientas y efectos para describir con música la idiosincrasia de varios países o regiones del globo. Esa pieza estaba compuesta de cinco partes y dos introducciones, una general y otra para alojar la número tres. La primera de ellas era de inspiración gala, la segunda pretendía parecerse a un zapateado español, la tercera incitaba a bailar con los ritmos del Piamonte o Sicilia, mientras que la cuarta nos transportaría al Este (*Partant pour la Syrie*). La quinta y última correspondía a la desembocadura británica de todas ellas (*The march of all nations to London*), que incluía un final nada colectivo (*God save the Queen*). Sin embargo, la que nos interesa resaltar es la que hace de segundo proemio, concretamente a la de las danzas

²¹ Cf. SKINNER, G.: *Toward a general history of Australian Musical Composition. First National Music 1788-c.1860*. Tesis, Sydney, Sydney Conservatorium of Music, 2011, 343-444 y <<https://www.sydney.edu.au/paradisec/australharmony/sou-alle-ali-ben.php>> (con acceso el 10 de enero de 2020).

²² Vid. *RGMP*, 21 de junio de 1857, 204-205.

²³ Para conocer un registro de las formaciones armadas artísticas británicas entre 1788-1870, vid. <<https://www.sydney.edu.au/paradisec/australharmony/register-british-military-bands-in-australia.php>> (con acceso el 3 de julio de 2020).

transalpinas, donde con el título *The Aurora Serenade* se descubre el concurso de Mr. Streathers al harpa y el de Soualle a la Corno-Musa [sic]²⁴, el mismo ‘truco’ y pieza – cambiado *Sicilian* por *Aurora-* con los que iba a ser presentado el saxofón en Estados Unidos (vid. Figura 285). Aunque *The Musical World* no hablaba específicamente de la música, suponemos que se trataba de un tiempo lento o andante donde se utilizó a los instrumentos de una manera expresiva y lírica, ya que la temática era la ronda de un enamorado siciliano a su amada.

Nuevamente nos volvemos a preguntar por qué Soualle y Jullien no remitieron el nombre correcto al periodista o le corrigieron en los siguientes números. Quizá quisieran conseguir publicidad o apropiarse del efecto de la novedad, permitiéndose rescatar el nombre de un instrumento de otra época y aplicarlo a un producto de latón totalmente diferente. Puede, asimismo, que supieran de la delicadísima situación judicial y comercial de Adolphe Sax y se anticiparan a su caída definitiva²⁵. En ese hipotético escenario –que seguramente se hubiera producido si la Segunda República hubiera continuado en Francia-, los (supuestamente nuevos) instrumentos del inventor valón serían huérfanos de dueño, con la consiguiente posibilidad de adopción para intentar volver a hacer negocio. Es más, creemos que Soualle o Ali-Ben-Sou-Alle tuvo siempre esta idea en mente porque, aunque el saxofón no desapareció, el 22 de septiembre de 1860 depositó su patente de invención de 15 años para unos “perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música”, “especialmente destinados a los saxophones o turcophones-sax” [sic], a la cual siguió otro certificado de adicción el 21 de septiembre de 1861²⁶. Durante aquellos primeros años de esa década de 1860, este personaje consiguió publicar varias composiciones propias, la mayoría reminiscencias de sus viajes, algunas de las cuales aun se conservan y tienen como protagonista ambivalentemente el saxofón o el turcofón. Sin embargo, la estela de este nuevo extravagante personaje se diluyó los años siguientes; salvo apariciones puntuales en prensa abonando su inusual carácter²⁷, parece que su legado no convenció a compositores ni inversores mayores.

²⁴ Vid. *The Musical World*, 16 de noviembre de 1850, 748 e id., 23 de noviembre de 1850, 753-754. Un autor británico –vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 67-, que ha sido el primero en localizarlo en la prensa inglesa, aseguraba haber leído en el mismo medio –sin citar más detalles ni fechas- que se describía a la corno-musa como un artefacto encrespado con llaves (*bristling with keys*), haciendo una (ya habitual) analogía con el clarinete (boquilla de lengüeta simple) y subrayando la campana similar a la de la trompa (*horn*). Sin embargo, nosotros hemos repasado el periódico desde que se estrenó aquella obra en el Drury Lane (18 de noviembre de 1850) y no hemos encontrado esta referencia.

²⁵ El gobierno (republicano) francés había execrado en la primavera de 1848 los instrumentos –incluidos los saxofones- del belga de las bandas militares y estaba a un solo golpe sumarial su desaparición. Como recordaremos –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 411-, el 16 de febrero de 1850 la Corte de apelación de París confirmó el fallo de la del Tribunal civil del 19 de agosto de 1848 que ilegalizaba los instrumentos de metal del constructor valón. Esta decisión no solo implicaba un revés jurídico, sino que, en el supuesto de remontar el fallo en un futuro, la validez temporal de las patentes en litigio no quedaba congelada. Obviamente, el inventor de Dinant interpuso un recurso de casación –el último y más elevado subterfugio legal que le quedaba y que, además, tendría que pasar un filtro (*Chambre des requêtes*)- que no se resolvió hasta febrero de 1853. Este segmento temporal estuvo además salpicado de extremos, como sus primeros premios en las exposiciones francesa de 1849 y universal de 1851 y su quiebra de mediados del año siguiente (1852).

²⁶ Vid. DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860)”, op. cit., 177-191.

²⁷ Por ejemplo e incluso en EEUU, el diario bostoniano de música más importante rezaba que “un turkophone [sic] podía ser oído en los londinenses *promenade concerts* de Alfred Mellon; y un auténtico turco (*real live Turk*), Ali Ben Soualle [sic] de nombre, toca al turkophone”. Vid. *Dwight’s Journal of music*, 3 de septiembre de 1864, 304.

Siguiendo ese hilo, no encontramos más que supuestos imitadores y memorias que incitan a la chanza. Por ejemplo, y dando crédito a la crónica de Rivière, el exitoso empresario musical Alfred Mellon, director de los Coldstream Guards –que habían trabajado para Jullien en 1850-, gozaba de un popular espectáculo en el que combinaba sus propios arreglos orquestales con otros aires en los que determinados instrumentistas se lucían ante la multitud. Entre esas ‘notabilidades’ estaba un francés de nombre Cordier y que con el alias de Ali Ben Mustapha [sic] tocaba “worderful” solos al saxofón, también vestido de oriental (*dressed as a Turk*). Para más escarnio, ese autor nos aseguró que llegó a conocer a Jullien *junior*, que en vida de su padre estaba alistado como timbalero en una banda gala de Lanceros. Sin embargo, y tras la desaparición de su antecesor, se desplazó a Londres para intentar recrear un show que, pese a las fuertes inversiones contraídas, no acababa de repuntar. Buscando soluciones y sabiendo del éxito estaba cosechando su rival Mellon, intentó utilizar curiosos reclamos, como el de uno de sus clarinetistas (Tyler), que se convirtió al Islam, se disfrazó de otomano y se puso a tocar el saxofón con el nombre de Ali Ben Jenkins [sic]²⁸.

Si abrimos otro pequeño paréntesis para conocer brevemente quién fue Henri Wuille (1822-1871) –vid. Figura 288-, convendría saber que nació en la localidad belga de Amberes, donde su padre de origen alemán se asentó como constructor de instrumentos. Estudió clarinete con Valentin Bender –el mismo profesor que tuvo Adolphe Sax- y trabajó como músico (clarinetista) en formaciones miliares y al servicio de la corona²⁹. La popularidad de Wuille en Bruselas y como virtuoso estuvo sin duda apadrinada por el mediático e influyente François-Joseph Fétis, director del Conservatorio de la capital belga³⁰. Seguramente y para tantear posibilidades más elevadas, este músico viajó a Londres para labrarse una carrera virtuosística que comenzó muy bien. Según *The Musical World*, intervino el 2 de junio de 1852 para la Ella’s Musical Union en un concierto que agradó a la audiencia con el clarinete soprano, el bajo e incluso el saxofón³¹. A finales de 1854 quizá todavía lo veríamos tocando para Jullien, pero debió dejarlo al poco tiempo porque en 1855 le localizamos en el Continente. París y Estrasburgo fueron sus dos principales intereses, aunque se acabó instalando en la

²⁸ Vid. RIVIÈRE, J.: *My musical life and recollections*. Londres, 1893, 125-127. Por lo que asegura este autor, aquella fue la primera y la última serie de *promenade concerts* del joven Jullien que, después de aquel fiasco, emigró a EEUU y del que ya nada más se supo (*has not since been heard of*).

Por su parte, la prensa inglesa del momento también se hizo eco del llamativo intérprete –vid. *The London Review*, 15 de octubre de 1864, 429-, amén de la francesa (vid. *Le Ménestrel*, 16 de octubre de 1864, 365), que apuntaba ovaciones después de cada intervención.

²⁹ No obstante y de forma oportunista, colaboró con diversas orquestas, como por ejemplo la del flautista M. Van den Bogaert, que seguramente fue una de sus más prematuras intervenciones en este tipo de foro. Vid. *Le Novateur* [de Amberes], 20 de enero de 1839, 1.

³⁰ Una de sus primeras actuaciones –si no la más temprana- con el saxofón en esa ciudad vino recogida en la *RGMP* a principios de 1851, donde se aseguraba que el “clarinette-solo du régiment des Guides” había interpretado un solo al saxofón (*Souvenir du Pré-aux-Clercs*) con una selección de alumnos del Conservatorio que condujo el propio Fétis en la sala de la Grande-Harmonie. Vid. *RGMP*, 12 de enero de 1851, 15. Por otro lado, la revista no desaprovechaba la oportunidad de volver a describir y publicitar al instrumento, supuestamente fabricado para remplazar –sin ninguna estridencia metálica (*et dans lequel, en faisant disparaître tout le strident métallique*), se apuntillaba- a los antiguos aerófonos de madera (*de ceux que M. Sax a inventés pour remplacer les anciens instruments à vent et en bois*). Además y a colación de una reseña de la Exposición internacional que ese año se celebró en Londres, el venerado maestro volvió a destacar a su paisano Wuille, “artiste de beaucoup de talent” que, según él, dominaba perfectamente el saxofón y que recibió calurosas ovaciones de un público conoecedor. Vid. Id., 30 de noviembre de 1851, 386-387.

³¹ Vid. *The Musical World*, 12 de junio de 1852, 371-372.

capital del Bajo Rin como profesor de clarinete del Conservatorio en la década de los años sesenta³².

FIGURA 288: Henri Wuille –abajo a la izquierda-, con sus compañeros “Les Solistes [del Teatro] de la Conversation de Bade”, ca. 1864 (?).



FUENTE: WESTON, P.: *Yesterday's Clarinetists: a sequel*. Suffolk, 2002, s.p. [plate 31].

Sin embargo, y antes de desplazarnos a los Estados Unidos, quizá sea conveniente comentar el episodio de Jullien con Berlioz para refutar mejor ese carácter ambicioso y populista que caracterizó al *impresario* (y a algunos de esos directores y músicos que estamos conociendo). En este sentido y seguramente motivado por la celebridad social y económica de sus primeros años en Londres, Jullien proyectó un Théâtre Lyrique ‘a la inglesa’ con sede en el ya famoso recinto Drury Lane y que la prensa gala detectó enseguida³³. Con plenos poderes como director artístico, consiguió fichar como *prima donna* a la famosa M^{me} Dorus-Gras³⁴ y a Sims Reeves, el “más célebre tenor de

³² Vid. WETTERLÉ, l'Abbé [sic] y FISCHER, C.: *Notre Alsace et notre Lorraine* [fascículo n° 36]. París, 1919, 251-252 y WESTON, P.: *More clarinet virtuosi of the past*. Suffolk, 1977, 275-276. Su influencia musical en la zona de Alsacia –especialmente en los festivales de verano de Baden-Baden que dirigió Berlioz desde 1856 hasta 1863- fue notable. Vid. Id.: *Yesterday's clarinetists: a sequel*. Suffolk, 2002, 185. La primera vez que le localizamos en Estrasburgo tocando el saxofón fue en marzo de 1856, en la alcaldía, donde, según citan las benévolas crónicas, sacaba al instrumento un gran partido (*tiré un excellent parti*). Vid. *RGMP*, 9 de marzo de 1856, 78. Posteriormente, siguió cosechando éxitos como solista en los kioscos e interpretando paráfrasis virtuosísticas. Vid. *RGMP*, 20 de julio de 1856, 127; id., 11 de julio de 1858, 232; id., 20 de febrero de 1859, 63; id., 10 de junio de 1860, 216-217; id., 1 de septiembre de 1861, 279-280; id., 4 de marzo de 1866, 111, entre otros.

³³ Vid. *RGMP*, 12 de diciembre de 1847, 403.

³⁴ Recordaremos –vid. *RGMP*, 17 de noviembre de 1844, 385-, la soprano belga Julie(-Aimée-Josephe [Joséphine]) van Steenkiste, *Madame Dorus-Gras* (1805-1896), encabezó el elenco de artistas que en 1844

Inglaterra” según Fétis³⁵ para el papel masculino. Igualmente, contrató al venerado creador de la *Sinfonía Fantástica* para la orquesta y los coros. La primera representación con este elenco de estrellas fue el 6 de diciembre de 1847 con *Lucia di Lammermoor*, que se tradujo y cantó al inglés como *The Bride of Lammermuir*. Sin embargo, la obra adaptada de Donizetti fue el único éxito cosechado por Jullien, ya que a los pocos días empezó a tener problemas con su soprano, la cual se negaba a cantar en aquella lengua. No obstante, es más que probable que los verdaderos conflictos subyacentes fueran de índole económico, pues se nos antoja muy complicado mantener los gastos normales de un teatro (*atrezzo*, pintores, sastres, etc.) y al resto de músicos y cantantes, amén del abultado caché de sus figuras.

Además, había pactado de antemano con Berlioz la pequeña fortuna de 10.000fr más incentivos —e, incluso, ofrecido su casa para que el compositor se ahorrara dinero y preocupaciones³⁶-. Confirmando esa buena sintonía y aceptando la hospitalidad de su contratante, el autor de la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* escribió en noviembre de 1847 a un amigo *cellista* asegurándole que Jullien era un hombre “audaz e inteligente, que conoce Londres y a los ingleses mejor que nadie”³⁷. En el plano artístico estaba igualmente cómodo, por lo que se relajó de sus funciones (*je le laisse faire*), ya que consideraba adecuados los procedimientos de su anfitrión (*moyens avoués par l’art et le goût*). Sin embargo, cuando aquella quimera empezó a desmoronarse e intuyó la catástrofe del proyecto —una misiva suya el 15 de marzo de 1848 aseguraba que el Drury Lane se había convertido en “un circo ecuestre”-, empezó a buscar otros trabajos (escritor y crítico)³⁸ y conciertos que le procurasen dinero. La situación empeoró aun más cuando a finales de abril de ese mismo año se vio obligado a abandonar la casa de su convidante, el cual tuvo que obedecer una orden de desahucio por el impago de numerosas deudas y que confirmaban los peores supuestos de bancarrota. Berlioz, que finalmente consiguió resarcirse en Londres, no dudó entonces en cargar contra su ex-patrón —del que confesaba solo le había pagado un tercio de su primer concierto- y le llamó directamente “idiota (*Idiot*)”³⁹. Asimismo y describiendo su trabajo, el hombre audaz e inteligente hacía apenas unos meses, se había convertido en “un hombre apegado siempre a los instintos pueriles del común (*foule*) y [decidido] a triunfar empleando los medios más estúpidos”⁴⁰.

habían llevado a cabo el estreno en el Conservatorio de París de *Le dernier roi de Juda* de Kastner, la primera ópera de la historia en la que el saxofón tuvo convocatoria entre los músicos del foso.

³⁵ Vid. FÉTIS, F.-J.: *Biographie universelle des musiciens*, tomo 7. París, 1867, 197-198.

³⁶ “El director del Teatro de Drury Lane ha venido de Londres y me ha ofrecido la plaza de director (*chef*) de orquesta de la gran ópera inglesa (*grand opéra anglais*) que no me ocupará más de tres meses al año y me reportará 10.000fr.” Vid. CITRON, P. (dir.): *Correspondance générale [de Hector Berlioz]*, tomo 3. París, 1978, 449-150 [Carta 1.126 enviada por Berlioz el 25 de agosto de 1847 a su hermana Naci Pal]. “Yo le conozco [a Jullien] desde hace tiempo y me encuentro en su casa perfectamente a gusto (*à mon aise*) en todos los aspectos”. Vid. *Ibid.*, 458-459 [Carta 1.134 enviada por Berlioz el 7 de noviembre de 1847 a su padre].

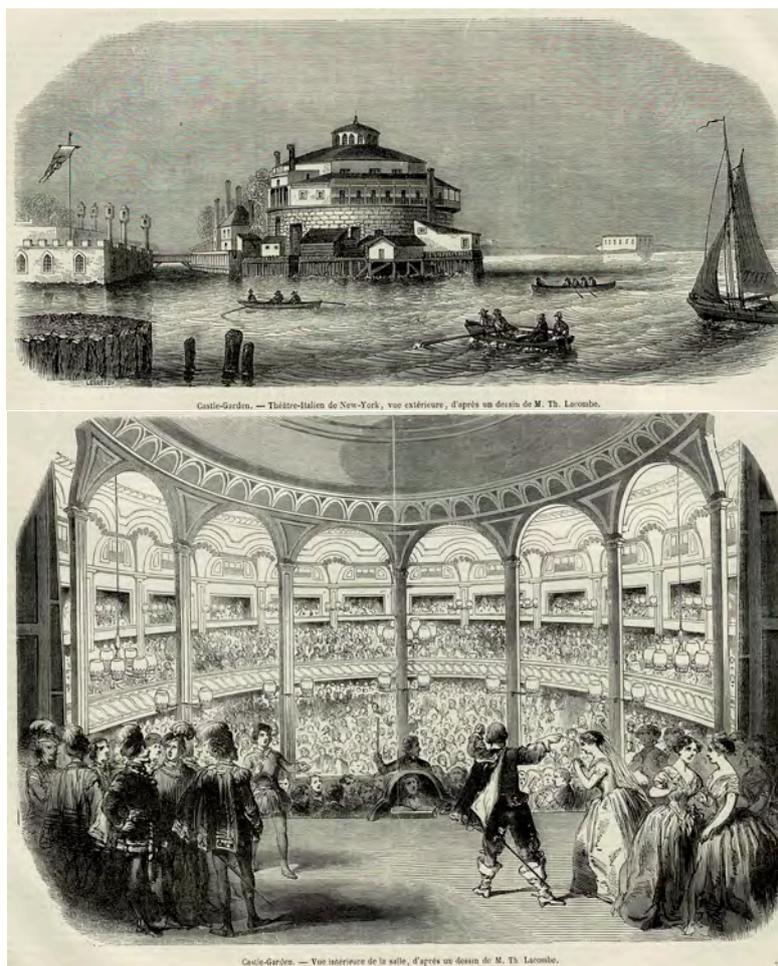
³⁷ Vid. *Ibid.*, 460-461 [Carta 1.135 enviada por Berlioz el 10 de noviembre de 1847 a Dominique Tajan-Rogé].

³⁸ Davison, editor de *The Musical World* de Londres y al que luego nos referiremos con mayor precisión, recogió en sus memorias una carta de Berlioz en la que se le ofrecía para hacer de articulista. Vid. DAVISON, H.: *From Mendelssohn to Wagner*, op. cit., 97-98.

³⁹ Vid. CITRON, P. (dir.): *Correspondance générale [de Hector Berlioz]*, tomo 3. París, 1978, 562-565 [Carta 1.216 enviada por Berlioz el 23 de julio de 1848 enviada por Berlioz a Franz Liszt]. En una epístola anterior decía que “Jullien era siempre el mismo loco (*fou*) que no tenía la menor idea de las necesidades de un teatro lírico, ni de las necesidades incluso más evidentes para una buena ejecución musical”. Vid. *Ibid.*, 501-504 [Carta 1.162 enviada por Berlioz el 14 de enero de 1848 a Aguste Morel].

⁴⁰ Vid. BERLIOZ, H.: *Memoirs*. NY, [edición de] 1932, 454-457.

FIGURA 289: Exterior –arriba– e interior –abajo– en pleno concierto en el Castle Garden (1851).



FUENTE: *L'Illustration*, 30 de agosto de 1851, 140.

Volviendo a la línea principal de nuestro discurso y embarcándonos en la expedición de músicos –entre los que se encontraban otras celebridades de la época como la cantante Anna Zerr, Koenig (corneta de pistones), Reichert (flauta) o los hermanos Mollenhauer (violín), entre otros- que Jullien contrató para su gira americana, convendría saber que estos artistas salieron de Liverpool en el vapor *The Pacific* a principios de agosto de 1853⁴¹. El *impresario* había partido 15 días antes en el *Baltic* y arribó en Nueva York el 7 de agosto de 1853 según *The Times* para preparar su espectáculo y contratar al resto de artistas de relleno. Además y en ese número se anunciaba su primer concierto en suelo americano (*a novelty in the musical entertainments of the country*), programado para el 29 de agosto de 1853 en el espectacular Castle Garden (vid. Figura 289)⁴², hoy Castle Clinton y dispensario de tickets para la visitar Estatua de la Libertad o la Ellis Island.

⁴¹ Además, tocaron a bordo un concierto benéfico el 18 de agosto de 1853 –y del que la prensa se hizo eco posteriormente nada más desembarcar- para el Hogar de los niños sin techo de los marineros de Staten Island (*Home for the Destitute Children of Seamen, Staten Island*). Vid. *The Times*, 24 de agosto de 1853, 4.

⁴² Vid. *The Times*, 8 de agosto de 1853, 1.

Como se recordará –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867)*, 216-221 y MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011, 270-, los Distin ya habían estado tocando en USA y la prensa de ese país había ido diseminando el nombre comercial de “saxhorn”.

A mediados de septiembre, la banda combinaba sus conciertos en aquel escenario con otros foros, especialmente el del Metropolitan Hall, donde finalmente acabó trasladándose el espectáculo. Tras casi un otoño mayoritariamente de éxitos, los periodistas se iban dando cuenta de que aquel formato empezaba a dar signos de fatiga. Para seguir exprimiendo los bolsillos del público americano y ganarse popularidad, Jullien también participó en los *Sacred Concerts* de los domingos⁴³ o en recitales benéficos –como en el de la French Beneficial Society en el Shakespeare Hotel el 18 de octubre-. Además, la prensa hacía el resto –su anuncio solía aparecer en el primer lugar en los *amusements* del día (vid. Figura 290)⁴⁴-, apremiando a la gente para que fueran a verle antes de que el ‘maestro’ partiera para Boston.

FIGURA 290: Distracciones o diversiones del día en la ciudad de Nueva York el 20 de octubre de 1853.

NEW-YORK CITY.
AMUSEMENTS THIS EVENING,
For Particulars see our Advertising Columns.

METROPOLITAN HALL.—Jullien's Grand Concerts.

NIBLO'S SALOON.—Madame Coutag's Concert for the Benefit of the Children of Seamen.

WALLACK'S THEATRE.—Bleak House—Morning Call.

BROADWAY THEATRE.—Dick the Newsboy—Irish Tiger—Law for Ladies.

NATIONAL THEATRE.—Uncle Tom's Cabin.

BARNUM'S AMERICAN MUSEUM.—Two Performances daily.

HOPE CHAPEL.—Frankenstein's Panorama of Niagara.

STUYVESANT INSTITUTE.—Signor Blitz, Professor of Natural Magic.

FRANCONI'S HIPPODROME.—Equestrian Performances, Afternoons and Evenings.

WASHINGTON CIRCUS.—Grand Equestrian Performances, at 3 and 7½ P. M.

CHINESE ASSEMBLY ROOMS.—Buckley's Ethiopian Serenaders.

No. 444 BROADWAY.—Wood's Minstrels and Negro Delineators.

FUENTE: Elaboración propia –recuadro rojo- a partir de *The Times*, 20 de octubre de 1853, 8.

Sin embargo y tras esa breve gira por la capital de Massachusetts, que además se prolongó por Philadelphia y Baltimore, la *troupe* –que, por cierto, llegaba a los 100 artistas⁴⁵- regresó a Nueva York el 5 de diciembre para intentar dar un segundo impulso al proyecto. Manteniendo una estrategia parecida (sede en el Metropolitan Hall, conciertos benéficos e incluso monográficos de Mozart), la banda intentó atraer al público anunciando novedades. Además del repertorio, una de estas primicias que antes no habían sido explotadas fue la del concurso de Wuille, por primera vez el 7 de diciembre de 1853⁴⁶. Su nombre no había aparecido subrayado desde que tocó en el barco que los trajo

⁴³ Vid. *The Times*, 11 de octubre de 1853, 4.

⁴⁴ El aparato empresarial y publicitario estaba bastante bien preparado, y parece que los promotores ‘ataron’ a Jullien para desplazarle del poder gestor, limitándole al papel artístico, máxime conociendo sus antecedentes, a saber, los problemas de París en 1838 y su relacionada huida a Londres, la truncada aspiración de la *Grand Opéra* inglesa, el desahucio de su casa teniendo a Berlioz alojado (1848) y, por último, el fiasco de *Pietro il grande* (1852).

⁴⁵ El nº 40 de un medio –vid. *The Musical World*, 1 de octubre de 1853, 619-621- revelaba el nombre de 91 personas de esa centena de músicos en un artículo en primera plana que titulaba *Jullien in the States*.

⁴⁶ Según apuntó uno de nuestros autores de referencia –vid. UPTON, W-T.: *William Henry Fry: American Composer and Journalist-Critic*. NY, 1954, 132-, otro periódico (el *Tribune*) también destacó su participación el 15 de diciembre de 1853.

a los EEUU⁴⁷, aunque la mayoría de las otras ‘estrellas’ del grupo sí lo habían sido en varios de los anuncios o crónicas con anterioridad. Otra de las ideas de refresco era la de anunciar instrumentos ‘diferentes’, en este caso, la del saxofón (“corna musa”), justamente el 19 de diciembre de 1853 como ya hemos apuntado en esta sección y que ahora podemos contextualizar mejor. Sin embargo, vuelve a llamarnos la atención que Jullien (y Wuille) ocultaran a la prensa el nombre real de aquel artefacto artístico, a sabiendas de que seguro lo conocían. Ignoramos si existía una enemistad con Adolphe Sax⁴⁸, sino que más bien el *impresario* quería aprovecharse para sí del efecto innovador y de la profanidad musical de los americanos, lo cual le procuraría publicidad y unos cuantos dólares más⁴⁹. Tampoco pensamos que tuviera que ver con el impago de derechos –el nombre “saxophone” no estaba protegido en USA y la palabra “saxhorn” ya había salido en prensa, además-, por lo que pensamos que simplemente era una estrategia para crear expectación y acaparar protagonismo.

No obstante y quizá lo más significativo de toda esta primera escena es la comunión de aquella peculiar y extravagante orquesta con un compositor americano, hoy casi olvidado, que se llamó William-Henry Fry (1813-1864)⁵⁰. El *Times* del 7 de diciembre de 1853 anunciaba una colaboración inicial que incluía en el programa de concierto un estreno (*new symphony*) titulado *Breaking heart*, con el concurso destacado de Stenckbruggen (trompa) y Koenig. Sin embargo, otra *première* con un título más curioso y descriptivo aun, *Santa Claus Symphony*, se notificaba el 23 de diciembre para el día siguiente. Esta obra de casi media hora de duración contiene música programática

⁴⁷ De todas maneras y siguiendo a un compositor y académico inglés –vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 78-, Wuille participó como artista destacado –sin especificar instrumento ni obra- en el primer concierto en el Castle Garden.

⁴⁸ Ambos personajes compartían ciertos intereses comunes y aunque seguramente el dinero fue el nexo común como veremos un poco más adelante, parece que Jullien se sintió interesado por los (nada baratos) instrumentos del inventor valón. Según la prensa musical francesa que comentaba las últimas noticias que provenían de la Exposición londinense de 1851 –vid. *Le Ménestrel*, 30 de noviembre de 1851, 4-, el excéntrico director había comprado los “instrumentos de cuerda de Vuillaume y los [aerófonos] de Sax, para hacerlos partícipes (*concourir*) de la celebridad de sus conciertos”.

Una cuestión que nos sobreviene es si, después de saber que probablemente Jullien disponía de saxofones, los empleó en su ópera de 1852, *Pietro il grande*. Esta suposición está igualmente alimentada porque, según *The Athenæum* del 5 de junio de 1852 –vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 71-72-, la representación contaba en escena, entre otras extravagancias, con tres bandas militares, una de ellas montada.

⁴⁹ En Boston sí que debían tener algún conocimiento del instrumento, ya que el rotativo de Dwight se hizo eco del estreno de *Le Juif Errant* de Halevy, donde, con el título *Novel Effects in French Opera*, se explicitaba el concurso del saxofón en la ópera. Vid. *Dwight’s journal of music*, 3 de julio de 1852, 101.

⁵⁰ William Henry Fry, oriundo de Filadelfia y de familia pudiente, fue discípulo del polifacético Leopold Meignen (compositor, director, editor y profesor), con quien escuchó óperas de Auber, Boieldieu, Herold, Rossini, Mercadante, Halévy y Bellini. Se cree que la segunda ópera que compuso (*Leonora*, 1845) –la anterior, *Aurelia the Vestal*, no fue reproducida- tiene el valor simbólico de ser la primera *Grand Opéra* compuesta y representada por un norteamericano. Además de escribir música, trabajó desde Europa como corresponsal y crítico para el *New York Tribune* de 1846 a 1852, aunque regresó en este último año para combinar en suelo americano su faceta creadora con la de columnista. En este último sentido, protagonizó unos fervientes –y a veces distorsionados- ensayos en los periódicos para alimentar la búsqueda de un arte musical nativo. Su última composición, la ópera *Notre Dame of Paris* (1864) y estrenada en la capital de Pensilvania a beneficio de los heridos de guerra, sigue muy vinculada a la estética italiana y francesa. Europa –o sea, los empresarios europeos- se mantuvieron totalmente indiferentes a la producción musical de Fry, a pesar de que algunos libretos se tradujeron al italiano para intentar obtener más aceptación en el exterior. Vid., entre otras, PRESTON, K-K.: *Opera on the Road: Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*. Urbana/Chicago, 2001, 149-152 y 214-216; y SHADLE, D.: *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise* [Ebook]. NY, 2016, s.p. [Capítulo: William Henry Fry, Operatic Translator].

de Navidad, atmósferas en las que se pretendía describir una nevada o la llegada de Papá Noel –con cascabeles y efectos de latigazos a los renos incluidos- y acababa con un apoteósico *Adeste Fideles*. Sin embargo y en lo que a nosotros respecta, fue la primera composición estrictamente sinfónica de la historia en la que intervino el saxofón⁵¹. No obstante, sería la quinta, después de Kastner (*Le Dernier Roi de Juda*, 1844), Limnander (*Le château de la Barbe-Bleue*, 1851 y *Le Maître chanteur*, 1852) y Halevy (*Le Juif Errant*, 1852), si tenemos en cuenta su participación en el foso de una representación operística.

El 29 de diciembre apareció una breve crítica en el *Times* que aseguraba que la obra de temporada (*seasonal*) fue bien recibida y se subrayaba su “espléndida instrumentación e interpretación con el efecto propio de Jullien”⁵². Sin embargo, no dicen nada sobre los solistas o del concurso de Wuille, ni tampoco sobre los instrumentos protagonistas. Igualmente, en la capital de Massachusetts también se hacían eco de aquel estreno neoyorquino y no se escondía quiénes eran sus principales destinatarios (*children’s symphony*)⁵³.

Al día siguiente (30 de diciembre de 1853), se anunciaba que el *impresario* daría un último concierto en Nueva York el 3 de enero para partir nuevamente hacia Boston, aunque volvería 15 días más tarde. Fue en esa última ciudad donde se repuso la obra de Pascua de Fry, cosechando escuetas, pero cálidas críticas⁵⁴. Sin embargo, gracias al *Dwight’s Journal of Music* conocemos que el beneplácito de la prensa no fue unánime. Richard-Storrs Willis, editor del *New York Musical World and Times*, había dicho que la obra era una buena pieza de Navidad, pero apenas una composición que mereciera ser valorada críticamente como una obra sustancial (*earnest work of art*), sino como una *extravaganza* [sic] que provoca carcajadas (*which moves the audience to laughter*) y entretiene (*entertaining seasonably*)⁵⁵. Fry se sintió ofendido y cruzó con el periodista varias cartas en el diario que llegaron hasta marzo de ese 1854. (El profesional de la información le recriminaba haberse equivocado incluso en el título, ya que, según él, no se trataba de una sinfonía, sino de una fantasía⁵⁶, aspecto en el que mayormente tenía razón). Sin embargo y gracias a esas defensas y ataques, algunos de los cuales tocaban estériles e inútiles aspectos estéticos y semánticos, podemos filtrar que el compositor sentía simpatía por Jullien y sus músicos. Entre ellos, destacaba el papel “divine” de Wuille al clarinete en los solos de *Santa Claus*, lo cual nos da la pista que simultaneaba responsabilidades con el saxofón en la misma obra. Asimismo, comentaba que su ‘sinfonía’ era más bien de un ejercicio de instrumentación, especialmente dedicado a los utensilios de viento, los cuales –según él- habían pasado una época de inmadurez en el periodo clásico, intensificada por la falta de pericia de los intérpretes (*not good*). A

⁵¹ La partitura reclama solamente al saxofón soprano y le confía un solo que repite en dos ocasiones a modo de canción infantil o de cuna. Vid. *American Classics. William Henry Fry. Santa Claus, Christmas Symphony* [Royal Scottish National Orchestra, Tony Rowe (dir.)]. S.l. [Glasgow?], 2000, track 1.

⁵² Según la máxima autoridad en el compositor –vid. UPTON, W-T.: *The Musical Works of William Henry Fry in the Collections of the Library*. Filadelfia, 1946, 26-, Fry debió decir que esta sinfonía “fue expresamente escrita para la orquesta de Jullien”, aunque no llegó completa cuando ese autor la recopiló (“very nearly complete”). No hemos podido consultar el original, pero el saxofón parece haber sido convocado de forma titular –emerge en la mitad de la obra- y las páginas perdidas corresponderían a las últimas.

⁵³ Vid. *Dwight’s Journal of Music*, 31 de diciembre de 1853, 103.

⁵⁴ Vid. Id., 14 de enero de 1854, 118.

⁵⁵ Vid. Id., 4 de febrero de 1854, 138-140.

⁵⁶ Vid. Id., 11 de febrero de 1854, 146-147.

propósito de la orquestación, consideraba que el *Guillermo Tell* de Rossini era la obra cumbre y en ese momento la paleta era prácticamente la misma, “salvando la introducción del clarinete bajo, los sax horns y saxofón, y otros detalles, especialmente concernientes al violinismo (*violinism*)”. Por último y cuando el compositor tuvo que defender el rol del aerófono de latón en la nana de su obra, confirmamos que se limitó simplemente a utilizar el color tímbrico y la parte más inmediata y lírica de su aptitud expresiva, sin llegar a profundizar ni experimentar con más posibilidades (*Nothing serious in the Lullaby, when the marvelous saxophone speaks of the mother*).

Según el compositor de Filadelfia, *Santa Claus* fue interpretada bastantes veces (*many times*), además de en Nueva York y Boston, también en su ciudad natal y Baltimore⁵⁷. Y, significativamente, no sería la única convocatoria para el saxofón, sino que también lo utilizó en otras dos composiciones (y de las que no existe, que sepamos, ninguna grabación ni han sido editadas aun)⁵⁸. La primera de ese tándem fue su tercera sinfonía *Agar en el desierto* (*Hagar in the Wilderness, Sacred Symphony n° 3*)⁵⁹, que según Upton, fue terminada el 4 de julio de 1854⁶⁰. La partitura emplazaba a dos saxofones (uno soprano y otro bajo) y tan solo duraría unos 6 minutos según la información que nos proporciona la Biblioteca Pública de Filadelfia⁶¹. Asimismo y también para su biógrafo, esta composición estaba basada en una amplia y sostenida (*broad, sustained*) melodía dentro del corpus de una concepción seria⁶². La segunda y también breve obra –apenas alrededor de 120 segundos más que la anterior- (*Dramatic Symphony: The Dying Soldier*) reclamaba al saxofón tenor y no se ha conseguido datar⁶³, aunque podríamos especular a partir del título que estuvo motivada por los horrores de Guerra de Secesión (1861-1865)⁶⁴. Por cierto y presumiblemente de esa época es la

⁵⁷ Vid. Id., 25 de febrero de 1854, 163-164.

⁵⁸ Los manuscritos están en The Library Company of Philadelphia y en la Free Library of Philadelphia –o Biblioteca Pública de Filadelfia- (The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music).

⁵⁹ Agar (en español) fue, según el Génesis, una sierva de origen egipcio de Sara, la mujer de Abraham. Según el libro sagrado, Sara ofreció el vientre de Agar a su marido porque el suyo era estéril y se iban haciendo mayores. Sin embargo y tras el embarazo de la esclava, la relación entre las dos mujeres se volvió muy agria. Agar terminó escapándose de la casa de Abraham, pero en el camino se le apareció un ángel que le conminó a volver y cuidar al futuro niño al que debería poner de nombre Ismael. Sin embargo y a los pocos años, Sara se quedó finalmente en cinta y cuando la casa celebraba una fiesta para el nuevo bebé (Isaac), el joven Ismael debió burlarse de él. Sara se enfadó mucho y su marido fue obligado a expulsar de su casa a Agar y a su hijo. Abraham habló con Yahvé quien le reconfortó y le dijo que hiciera lo que le había pedido su mujer, por lo que este liberó a Agar e Ismael y les dio pan y agua para su viaje por el desierto de Beersheba (Israel). Cuando el líquido se les acabó, Agar rompió a llorar e Ismael pidió ayuda a Dios quien les envió un ángel que hizo aparecer un pozo de agua. Finalmente, se establecieron en el desierto de Paran, Egipto, donde Agar encontró una mujer para su hijo.

⁶⁰ Vid. UPTON, W-T.: *The musical works of William Henry Fry*, op. cit., 27.

⁶¹ Vid. <<https://catalog.freelibrary.org/Record/191514#locations>> (con acceso el 26 de mayo de 2019).

⁶² Cf. UPTON, W-T.: *William Henry Fry*, op. cit., 160 y 248.

⁶³ Vid. SHADLE, D-W.: *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-century American Symphonic Enterprise*. Oxford/NY, 2016, 89-91.

⁶⁴ No creemos que cause confusión, pero quizá no está de más apuntar que el compositor Louis-Moreau Gottschalk (1829-1869), coterráneo de Fry, no escribió nada para saxofón. En este sentido, algunas fuentes –vid. FRIDORICH, E.: *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis, NY, Columbia University, 1975, 176- aseguran que en su *Primera Sinfonía, A Night in the Tropics*, de 1859, se le convocó. Este emplazamiento proviene de las reconstrucciones posteriores del trabajo original. Por ejemplo, Gaylen Hatton, director de orquesta y profesor retirado de la Brigham Young University (Provo, Utah) construyó en 1975 una adaptación para la editorial Boosey and Hawkes, Inc., NY, que incluía un saxofón barítono; y Maganini incorporó un alto en el Andante, primero de los dos tiempos que tiene la sinfonía, en esta ocasión, para la compañía Musicus. Vid. RONKIN, B. y FRASCOTTI, R.: *Orchestral compositions utilizing the saxophone* [Trabajo inédito]. S.l., 1979, 51-52. Por el contrario, Richard

primera fotografía de un saxofón que se conoce –vid. Figura 291-, pues uno de los combatientes tiene en los brazos lo que sin duda es un ejemplar tenor.

FIGURA 291: Fotografía, ca. 1865 (?) de un grupo de soldados americanos con instrumentos alrededor (izquierda) y zoom sobre aquel que sujeta un saxofón (derecha).



FUENTE: JACKSON, A.: *The Legendary Saxophonists Collection*. [Hutchins], 2006, 55⁶⁵.

Cerrando la presentación del saxofón en América, podríamos confirmar que William-Henry Fry se quedó corto y no fue tan valiente como cabría haber esperado. A pesar de ser uno de los primeros creadores –y más agresivos, por cierto- acuciando a los americanos para que rompiesen la dependencia cultural europea y buscasen fuentes de su propio país, su producción se mantuvo fiel a la línea que marcaban franceses, italianos e incluso alemanes⁶⁶. En lo que respecta al empleo del “maravilloso” saxofón, parecen escasas esas tres convocatorias –de un corpus creativo que incluyó 6 óperas, 9 corales, 20 obras orquestales, 9 de cámara, dos canciones y otros cuatro trabajos instrumentales variados-; aunque, por otra parte, ya es bastante más de lo que hicieron la mayoría de los amigos afines de Adolphe Sax, a saber, Berlioz, Fétis, Halevy o Auber, por citar solo algunos. (Si quisiéramos condonarle parte de ese falta de compromiso, también podría alegarse que no circulaban muchos saxofones en la costa este de USA en ese momento). De todas maneras –y como comentó ya en su tiempo Richard-Storrs Willis-, su *Santa*

Rosenberg, entre otros autores, tienen editado, restaurado “según el manuscrito autografiado del compositor” y registrado sonoramente el ejercicio sin la convocatoria de ningún saxofón. Vid. *American Classics. Louis-Moreau Gottschalk. Complete Works for Orchestra* [Hot Springs Festival Symphony Orchestra, Richard Rosenberg (dir.)]. S.I. [“Canadá”], 2007, 6, 11 y tracks 11-12.

⁶⁵ Hemos escrito al recopilador de esta imagen para intentar afinar un poco más aquella referencia y nos ha comunicado que la tomó en 2005 de los fondos disponibles a través de Internet de la Library of Congress, y que hoy (2015) ya no está disponible.

⁶⁶ Por supuesto, también nos hemos preguntado si los ‘herederos’ ideológicos de William-Henry Fry, entre los que están George Frederick Bristow (1825-1898) y Anthony-Philip [Anton Philipp] Heinrich (1781-1861) de origen bohemio y que murió antes que el de Pensilvania, aprovecharon el timbre del saxofón en algunas de sus composiciones, pero no lo hicieron.

Claus no fue una obra grave ni elaborada, sino más bien un trabajo muy convencional que buscaba la cercanía con la gente mientras se escuchaba o paseaba alrededor de los músicos.

Asimismo y antes de seguir adelante, también sería conveniente hacer una valoración de lo que la “Jullienmania” –como la ilustraban los medios- supuso para el asentamiento del saxofón en los EEUU y posteriormente en Gran Bretaña. En este sentido, no es baladí dejar pasar la alianza final del *impresario* con uno de los personajes que hemos comentado en los prolegómenos del viaje. Aunque creemos que P-T. Barnum no intervino en la contratación, ambos comediantes unieron fuerzas para dar publicidad y revitalizar la entrada de público a la Exhibition of the Industry of All Nations que acogía Nueva York desde el verano de 1853 y que, un año después, aun seguía abierta. (La Exposición fue clausurada el 14 de noviembre de 1854 y el edificio principal se bautizó como el New York Crystal Palace, en evidente alusión al de Londres 1851). Gracias a ese proyecto en común y que tuvo lugar en la primavera de 1854⁶⁷, confirmamos la sintonía de ese tándem y su ausencia de escrúpulos cuando se trataba de crear un espectáculo ampuloso (*Il faut que par un moyen quelconque je ramène le public*), sin ningún viso de sustancialidad, pero que atrajera potenciales inversores y público al que seguir cobrando tickets. Según un artículo de Oscar Comettant en la prensa francesa de 1857, Barnum dio carta blanca a Jullien para contratar una orquesta y coros monumentales, de tal forma que “creara una composición increíble (*inouïe*), algo extraordinario, que dejara a sus otras composiciones al nivel de un juego de niños”⁶⁸.

Desde el punto de vista económico, los resultados de la gira americana fueron muy buenos –que era de lo que se trataba al fin y al cabo⁶⁹-. No obstante, Jullien siempre sostuvo que su objetivo era asegurar el divertimento (*amusement*) de la gente, a la par que su instrucción (*attempting of instruction*), “ofreciendo programas con las obras más sublimes y las de escuela más ligera (*lighter school*)”⁷⁰. Sin embargo, esta benévola ‘fórmula’ se repetirá básica y recurrentemente a lo largo de este capítulo y en boca de

⁶⁷ Según uno de sus biógrafos –vid. FAUL, M.: *Louis Jullien*, op. cit., 124-, Jullien se embarcó en el *Arabia* de regreso para Inglaterra el 28 de junio de 1854.

⁶⁸ Vid. *RGMP*, 20 de septiembre de 1857, 307-308. Esta redacción conformaba el segundo y último artículo de Comettant que llevaba por título *Trois ans aux États-Unis. Études des mœurs et coutumes américaines*. Por cierto y conforme describe el melómano que debió estar presente en aquella Exhibición, se produjo un incendio –provocado, quizá, para cobrar el seguro o incluso crear publicidad y curiosidad alrededor- que no consiguió detener los conciertos de los días siguientes. Asimismo, esta catástrofe inspiró a Jullien para componer la *Grand Quadrille des Pompiers*, en la que se describía con instrumentos y efectos sonoros el silbido del fuego, el craquear de las llamas y la lucha de los bomberos por aplacarlos.

⁶⁹ Un balance que se aseguraba haber tomado del *New York Musical World and Times* –vid. CARSE, A.: *The Life of Jullien*, op. cit., 83- decía que Jullien recibió \$15.000 por mes. Los músicos –solo se nombra a Bottesini, el contrabajista solista- cobraron a razón de \$1.000 y los eventuales o de menos jerarquía, “en proporción”.

Sabedor del dinero que debía estar acaparando su antiguo empleador (*il emplit ses malles de dollars*) y al que directamente llamaba “payaso (*farceur*)”, Berlioz se lamentaba de que nunca contaría con los fondos que el *impresario* aun le adeudaba. Vid. CITRON, P. (dir.): *Correspondance générale [de Hector Berlioz]*, tomo 4. París, 1983, 366-369 [Carta 1.631 de Berlioz datada a principios de octubre de 1853 a su hermana Adèle Suat].

(Después de este trabajo de investigación, prepararemos un artículo monográfico del compositor de La Côte-Saint-André y su vinculación más estrecha con Adolphe Sax).

⁷⁰ Vid. *The Illustrated London News*, 9 de noviembre de 1850, 370.

otros directores que, cuando se trata de ganar dinero, supeditan cualquier interés formativo al de sus bolsillos⁷¹.

Si repasamos brevemente el regreso de Jullien a Londres para entrever un posible anidamiento del saxofón en Gran Bretaña, no debe pasarnos desapercibido un detalle muy significativo. Según una carta que conservó el reputado Davison⁷² y que su hijo recoge íntegra en sus memorias⁷³, el *impresario* había creado una banda modelo [sic] que iba a proponer a la Reina y demás autoridades militares a fin de que esa paleta se estandarizara por todos los regimientos ingleses. En esa misiva comentaba que fue aconsejado por Sax y Courtois⁷⁴, así como por otros instrumentistas de los *Guides* belgas. Igualmente y para tan singular presentación, había conseguido contratar, además de varios de sus músicos habituales, a importantes intérpretes alemanes, franceses, belgas, italianos e ingleses. Sin embargo, no creemos que semejante comitiva escuchara aquella falange musical y, salvo conciertos hoy olvidados en los jardines de Surrey o pequeñas *tournées* de provincias, no se ha encontrado ningún rastro más de esa iniciativa. Sin cejar en su empeño, Jullien construyó otro proyecto similar –en verdad, el mismo cambiando el nombre y a algunos de los músicos-, capitaneando la *Société de l'Harmonie Universelle*, una especie de formación musical para “no solo popularizar el divino y civilizador arte de la música, sino para promover, a través de la enérgica elocuencia de la armonía (*Harmony's powerful eloquence*) una noble y filantrópica causa”, según rezaba *The Athenæum* del 16 de octubre de 1858 y la *RGMP* dos semanas más tarde⁷⁵. Además, el *impresario* proyectaba con esta banda una gira mundial por ciudades y colonias de Europa, América, Australia, además de los núcleos de población civilizados de Asia y África. Evidentemente, se trataba de otro negocio que rayaba el dislate y que evidencia las ambiciones enfermizas –máxime escudándose en iniciativas filantrópicas- de un empresario musical al que apenas le quedaban dos años de vida y que moriría en un manicomio.

⁷¹ Por cierto, era costumbre que, antes de que el *Maestro* Jullien partiera hacia una empresa (como esta alrededor del mundo), se organizara una serie de *Farewell Concerts* –o conciertos de despedida- en los que con la excusa del viaje, se daba un baño de masas y recogía dinero y regalos. Por ejemplo y antes de que partiera a los EEUU en 1853, sus adeptos le ofrecieron una batuta con incrustaciones de oro y diamantes, “algunos de ellos de gran tamaño y valor”. Vid. *The Musical World*, 30 de julio de 1853, 475. Antes de que volviera a Inglaterra y en una velada musical de adiós el 26 de junio “au bénéfice particulier” de Jullien, sería el propio Fry el que le otorgase una corona de laurel en oro sufragada por sus nuevos admiradores. Vid. *RGMP*, 6 de agosto de 1854, 260.

⁷² James-William Davison (1813-1885) fue copropietario –desde ca. 1844- y editor (1846) de *The Musical World* de Londres. Su pluma tuvo un peso mediático fundamental para que Jullien apareciera de forma continuada y atrayente en las páginas de aquel diario que, por otra parte y en el ámbito artístico, no tuvo rival en los años centrales del siglo XIX en Gran Bretaña. Además y por utilizar el inglés como lengua, las opiniones del rotativo también influyeron en Norteamérica y Australasia. Vid. <<http://www.ripm.org/pdf/Introductions/MWO1836-1865introEnglish.pdf>> (con acceso el 25 de septiembre de 2019).

⁷³ Vid. DAVISON, H.: *From Mendelssohn to Wagner*, op. cit., 214-216.

⁷⁴ Aunque no se sabe demasiado de la saga de los Courtois, todo apunta que fueron una familia (no demasiado bien avenida, ya que trabajaban y competían por separado) bastante activa de inventores y fabricantes de aerófonos de latón. Tres de ellos (Auguste Courtois, Antoine Courtois y Courtois frères) figuraban entre la treintena de constructores que subscribieron aquella protesta ante el ministro de la Guerra en 1845 quejándose del trato de favor hacia Adolphe Sax y que ya hemos comentado varias veces (vid. *PROTESTATION* [sic] *de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France, adressée à Monsieur le Ministre de la Guerre, sur la Commission nommée pour l'examen des nouveaux instruments*. París, [Typographie et Lithographie de A. Appert,] s.d. [1845], s.p. [2]). No obstante, 10 años después, el segundo de ellos (Antoine) fue licenciatario del creador belga y construyó la “Koenighorn” –vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 73-74-, la versión propia de la corneta de pistones de Koenig –el asiduo trompetista de Jullien-, lo que también explicaría su elección como ‘asesor’.

⁷⁵ Vid. *RGMP*, 31 de octubre de 1858, 62.

TABLA 46: Comparativa de las bandas piloto Jullien, Sax y de la Guardia imperial francesa.

<i>Model Band</i> de Jullien (1856)	<i>Société de la Grande Harmonie</i> de Adolphe Sax (1853)	Bandas de infantería de la Guardia imperial francesa (1854)
3 pÍcolo	1 pÍcolo	
2 flautas	1 flauta	2 flautas, grandes o pequeñas [sic]
2 oboes	1 oboe	2 oboes
2 fagotes		
1 contrafagot		
3 requintos	2 requintos	4 requintos (<i>petites clarinettes</i>)
8 clarinetes	9 clarinetes	8 clarinetes sopranos (<i>grandes clarinettes sopranos</i>) en Si \flat
1 clarinete en Fa		
1 clarinete bajo	1 clarinete bajo	
2 saxofones [sopranos] en Si \flat	1 saxofón soprano	2 saxofones sopranos
2 saxofones alto en Mi \flat	1 saxofón alto	2 saxofones altos
1 saxofón tenor en Si \flat	1 saxofón tenor	2 saxofones tenores
	1 saxofón barÍtono	2 saxofones barÍtonos o bajos [sic]
1 saxofón bajo en Si \flat	1 saxofón bajo	
1 saxhorn agudo en Si \flat		
1 saxhorn soprano en Mi \flat		2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns sopranos en Mi \flat
	2 saxhorns contraltos en Si \flat	2 pequeños (<i>petits</i>) saxhorns contraltos en Si \flat
2 saxhorns altos en Si \flat		
2 saxhorns barÍtonos en Mi \flat		
	2 saxhorns barÍtonos en Si \flat	2 saxhorns barÍtonos en Si \flat
2 saxhorns bajos en Si \flat	2 saxhorns bajos en Si \flat	4 saxhorns bajos en Si \flat
2 saxohorns contrabajos en Mi \flat	1 saxohorn contrabajo en Mi \flat	2 saxhorns contrabajos en Mi \flat
	1 <i>Grand</i> saxhorn contrabajo en Si \flat	2 saxhorns contrabajos graves [sic] en Si \flat
	4 saxotrombas en Mi \flat	3 saxotrombas en Mi \flat
	3 cornetas de pistones	2 cornetas de pistones o cilindros (<i>à pistons ou cylindres</i>)
	2 trompas	
	3 trompetas <i>à cylindres</i>	4 trompetas de cilindros (<i>à cylindres</i>)
	3 trombones	4 trombones, uno de los cuales, bajo
2 oficleides		

1 timbalero	1 timbalero	
1 tambor		2 tambores (<i>tambours</i>)
1 triángulo y platillos		2 pares de platillos (<i>cymbales</i> [sic])
1 bombo	1 bombo y platillos 1 percusión (más?) (Castañuelas, triángulo y pandereta – <i>Tambour de basque</i> –)	1 bombo (<i>grosse caisse</i>)

FUENTE: Elaboración propia a partir de DAVISON, H.: *From Mendelssohn to Wagner*, op. cit., 214-216, *Le Ménestrel*, 25 de diciembre de 1853, 1-2 y *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854, 292.

No obstante y exprimiendo un poco más esa idea de la *Model Band*, no nos extrañaría que se tratara de un acuerdo comercial entre Jullien y el propio Adolphe Sax. Como recordaremos⁷⁶, el inventor valón hizo lo propio varios años antes con la *Société de la Grande Harmonie* mientras ganaba tiempo en los tribunales y sus nuevos aliados políticos tomaban (mejores) posiciones. Este antecedente además había dado sus frutos, ya que no solamente el creador belga había vencido judicialmente (1854), sino que sus instrumentos fueron restituidos normativamente en los regimientos ese mismo año. Por otro lado, el máximo dirigente francés le había nombrado *Facteur de la Maison Militaire de l'Empereur* y la Exhibición francesa de 1855 volvió a encumbrarle como constructor referencial (*Grande Médaille d'Honneur*, el máximo galardón, compartido con Boehm, Cavaillé-Coll y Vuillaume). Ante semejante currículum, no estaba de más intentar el mismo procedimiento en Londres y aprovechar la fama mediática de Jullien y su (aparente) éxito comercial como entretenedor y *showman*. Además, en esta ocasión ya se reclamaba al saxofón y al resto del *instrumentarium* del belga con su acepción oficial, y desapareció la “corna musa” (vid. Tabla 46). Sin embargo, aquella iniciativa no sirvió para que el saxofón anidara en Gran Bretaña o siquiera atrajera a un público o músicos amateurs. Los motivos parecen bastante claros, a saber, el instrumento era demasiado ‘nuevo’ y, sin un apoyo específico del Gobierno –como habían hecho los franceses obligándose a incluirlo en las agrupaciones artísticas armadas–, la cuestión estaba francamente difícil. De todas maneras, los ingleses tampoco sintieron especial curiosidad por el instrumento durante el resto del siglo XIX en al ámbito militar⁷⁷ o, más grave, en el civil. No hemos localizado una sola obra de cámara o siquiera transcripción⁷⁸, aunque nos resistimos a creer que no se escribieran. En el espectro orquestal –también lo hemos comentado⁷⁹–, tampoco hubo apenas interés; Holbrooke tiene tres aportaciones –la primera de 1908– y Frederic Cowen

⁷⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 422-424 y Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 624-626 y 632-633.

⁷⁷ Según un autor con cierta autoridad – vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. Londres, s.d. (1895), 156–, solo el 4º regimiento de caballería y el 16º de lanceros utilizaban, respectivamente, tres y un saxofón. De las formaciones de suelo, apuntaba a los Queen’s 2nd Royal West Surrey, el también segundo de Norfolk, los fusileros de Lancashire, el Border Regiment y el de la infantería ligera de Oxfordshire, con 2, 1, 1, 2 y 2 ejemplares entre sus filas. (Por cierto, y según él, todos habían salido de la manufactura de origen belga de Mahillon que tenía una sucursal en las islas).

⁷⁸ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón. No obstante, existen cinco autores que ese país cuyas obras no hemos podido datar (R. Ascough, Dan Warbuton, Dick Waters y Will Yeomans), pero que dudosos puedan incluirse.

⁷⁹ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 248-250 y Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

y su ópera *Signa* estrenada en Milán (1893) contó con un saxofón⁸⁰, aunque ya en Londres al año siguiente debió eliminarlo. Más interesante que esta última parece la instrumental *Symphonic suite in D minor "Leeds"* (1895) de Edward German, quien, curiosamente, le ofreció un papel solista y destacado en el tercer movimiento (*Elegy*)⁸¹.

Concluyendo definitivamente con Jullien, nos da la sensación que fue un vanidoso exhibicionista que interpretaba tanto en el trabajo como en la vida real. Todo hace pensar que aquel tipo excéntrico ahuyentó (aun más) a los inversores y compositores británicos serios, los cuales podrían haber aportado un estrato fundamental de repertorio (camerístico) al instrumento, máxime siendo un país con tanta burguesía y ‘potencia’ industrial para sacar rendimiento al latón. De todas maneras, el gusto o, más bien, la afición y ‘moda’ a ese lado del Canal de la Mancha estaba en los otros metales, los de boquilla de taza de tipo trompeta, corneta o similares que atrajeron la atención de numerosos diletantes y, muy significativamente, obreros, hermandades y comunidades⁸².

5.2.2 La *magnetic music* de Gilmore y su banda.

Compartiendo ese mismo propósito –complicidad y conexión directa con el público–, podríamos enlazar con la segunda fase del asentamiento y popularización del instrumento en EEUU que comentábamos al principio y que, en esta ocasión, tiene a las bandas de música como catalizadores. Sin embargo, para percibir ese efecto con algo de claridad, tendríamos que esperar al menos otros 20 años para que el músico y director militar más célebre de América en aquel momento introdujera de forma permanente un cuarteto de saxofones en su agrupación de 1873. Acercarnos a la biografía de Patrick-

⁸⁰ Vid. PARKER, Ch-J.: *The music of Sir Frederic Hymen Cowen (1852-1935): a critical study*, vol. 1. Tesis, Durham, University of Durham, 2007, 137 y 165-166.

Un autor americano –vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 307- asegura que Cowen también utilizó el saxofón en otra de sus óperas anteriores, *Thorgrim* (1890), aunque a falta de fuentes por su parte y otros contrastes –Parker tampoco apunta nada al respecto–, preferimos tenerla en cuarentena. Si es cierto que el entendido que acabamos de utilizar –vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*, op. cit., 156-157- comentó antaño que Cowen escribió la parte de saxofón de aquella ópera expresamente para un tal Mr. Edward Mills, el más célebre saxofonista británico de final del siglo XIX según esa fuente –“As a clarionetist [sic] he excels; but he is *facile princeps* [entendemos, un líder nato] on the saxophone”-; pero, como decimos, hasta que podamos llegar al original, preferimos desplazarla. (El tal Mills había ido a formarse –con el clarinete- a Bruselas, siendo su profesor Poncelet, que debió contagiarle su afición por el saxofón).

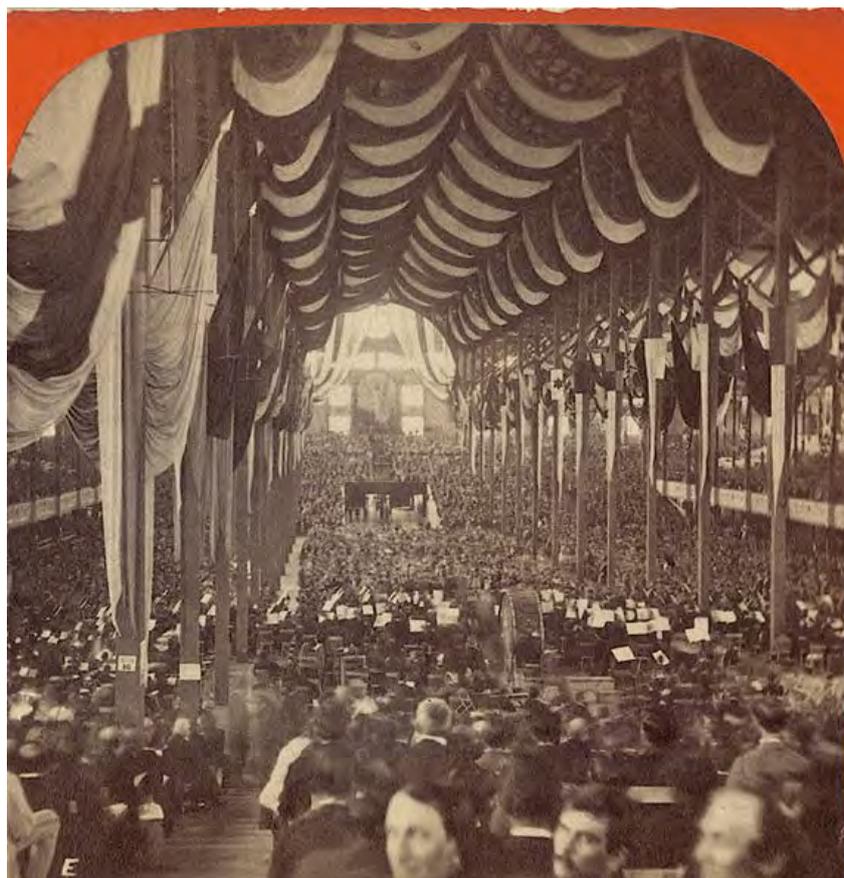
Además, el compositor no comentó nada específico sobre la instrumentación en sus memorias. Vid. COWEN, F-H.: *My art and my friends*. Londres, 1913, 227 y 242-245). En todo caso, *Thorgrim* fue un encargo de Carl-August-Nicholas Rosa (1842-1889), un empresario que conoceremos dentro de poco y que murió repentinamente, por lo que la pieza corrió el riesgo de ser abandonada. Finalmente, otro inversor, Augustus-Henry-Glossop Harris (1852-1896) se hizo cargo de la producción y se estrenó en el Drury Lane Theatre de Londres.

⁸¹ Esta obra fue un encargo para el festival de música que se celebraba todos los años en esa ciudad del norte de Inglaterra que gozaba de un impulso industrial realmente envidiable. Aunque la música gozó de una razonable notoriedad en su momento, especialmente por el segundo tiempo (*The Valse Gracieuse*), fue desatendida en el futuro y apenas se conocen las otras tres partes. El saxofón aporta, como asegura Ray Siese, una “voz personal” en esta melancólica y sufrida zona que demuestra la compatibilidad del instrumento entre la textura de las cuerdas, a las que se unen una harpa y unos timbales. Vid. *Sir Edward German. Symphonic Suite "The Leeds". Symphony n° 2 The "Norwich"* [BBC Concert Orchestra, John Wilson (dir.)]. Watford, 2008, 6-8 y tracks 2-5.

⁸² Vid., entre otras, HERBERT, T.: *The British brass band. A musical and social history*. NY, 2000, 32-33 y 47-62; e id.: “Nineteenth-Century Bands: The Making of a Movement” y BEVAN, C.: “Brass Band Contests: Arts or Sport”, en [HERBERT, T. (ed.)] *Bands. The Brass Band Movement in the 19th & 20th Centuries*. Suffolk, 1991, 7-56 y 102-119.

Sarsfield Gilmore (1829-1892) significa presenciar una variante decimonónica de lo que se conoce comúnmente como el ‘sueño americano’. Este joven y pobre inmigrante de origen irlandés tocaba la corneta en sus primeros años y, como muchos de sus compatriotas, se desplazó a Estados Unidos en busca de carrera (y fortuna), alcanzando finalmente sus objetivos más allá de lo que cabría esperar⁸³. Desde 1848 se estableció en Boston donde perteneció a varias bandas (Suffolk, Boston Brigade y Salem) hasta que formó la suya propia (Gilmore’s Band) en 1858, dejando entrever una intención empresarial que no debe pasarnos desapercibida. Tras el estallido de la Guerra Civil, su agrupación se alistó con el 24th Massachusetts Volunteers y cuando esos músicos fueron desactivados en el frente, el Gobernador responsabilizó a Gilmore con la reestructuración de la música regimental del Estado. Aquel político y sus continuadores siguieron confiriendo capacidad de maniobra a este *bandmaster* y le encomendaron la organización de un festival de música para celebrar el fin del conflicto armado y recaudar fondos a favor de los damnificados. La exhibición que duró cinco días con sede en Boston se bautizó como el *National Peace Jubilee* de 1869 (vid. Figura 292) y, en términos generales, fue un éxito de participación y convocatoria⁸⁴. El presidente Ulysses S. Grant estuvo presente en aquellos fastos en los que intervinieron a la vez 1.000 músicos y más de 10.000 coralistas, amén de que se hizo uso de otros efectos (cañonazos reales) para incrementar la espectacularidad a otro buen ejemplo de *monster concerts*.

FIGURA 292: Instantánea de uno de los conciertos de 1869 en Boston dentro del Coliseum.



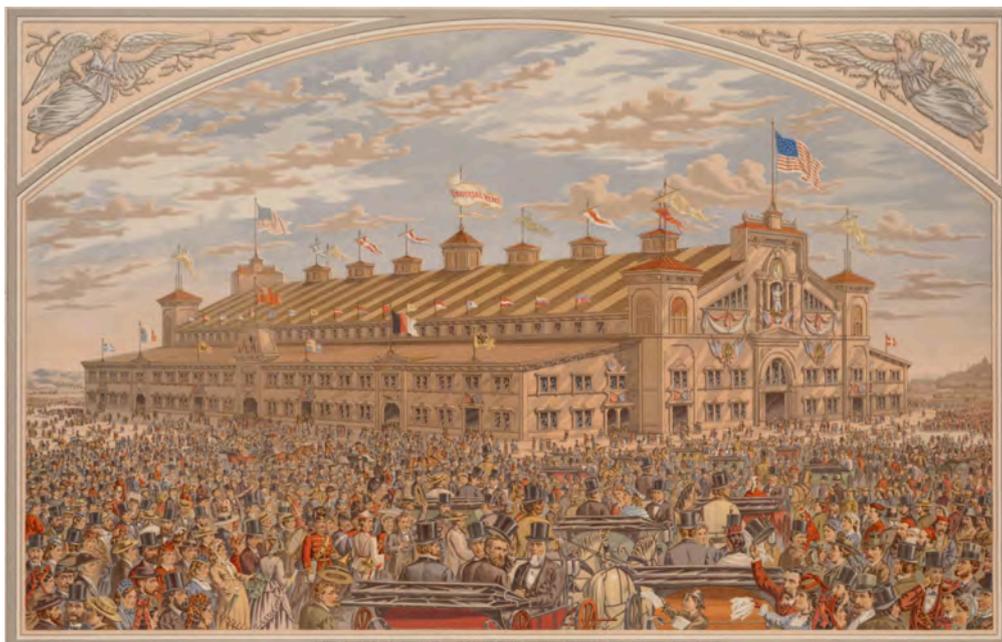
FUENTE: Fotografía procedente del “Arts Department” de la BPL.

⁸³ Vid. CIPOLLA, F-J.: “Patrick S. Gilmore: The Boston Years”. *American Music*, vol. 6, nº 3 (1988), 281-292.

⁸⁴ Vid., por ejemplo, TREITLER, L. (Ed.): *Source readings in Music History*, vol. 6 (*The Nineteenth Century*). NY/Londres, 1998,133-147

Aquel triunfo y su consecución coordinativa no solo encumbraron a Gilmore, sino que además espolearon también su dimensión empresarial y especulativa. La gala de 1869 fue el ensayo de lo que podría configurar un verdadero negocio; la erección y coste de un *Coliseum* provisional –vid. Figuras 293 y 294–, el hospedaje y restauración de decenas de miles de personas y, por supuesto, el cobro de un ticket de entrada y subsecuentes contratas, etc., eran suficientes razones para proyectar otro evento que ofreciera mayor rentabilidad. El pretexto fue el final de la guerra franco-prusiana de 1870-71 y, aunque esa contienda tuvo lugar en Europa, el director la ‘enfocó’ a nivel transoceánico con el título de *World’s Peace Jubilee and International Musical Festival of 1872*. Nuevamente con epicentro en Boston, el formato del espectáculo fue similar, salvando la duración en el tiempo –18 días– y obviamente el origen de los invitados (bandas europeas, entre las que estaban la del regimiento del káiser Franz de Berlín, los *Grenadier Guards* de Londres y la *Garde Républicaine* de París⁸⁵). Además, entre las atracciones programadas se escucharían los ejercicios de varias ‘estrellas’ interpretativas y compositivas del momento, como por ejemplo el de Johann Strauss II⁸⁶ quien dirigió un macro concierto y escribió un *Jubilee Waltz* para la ocasión.

FIGURA 293: Grabado exterior del *Coliseum* de 1872 con banderas de diversos países –primando las americanas– y con una central en la que puede leerse “Universal Peace”.



FUENTE: Grabado coloreado procedente del “Arts Department” de la BPL.

⁸⁵ Por cierto y unos días antes de la muestra, la prensa francesa –vid. *RGMP*, 26 de mayo de 1872, 166– se hacía eco de que su mejor falange partía al Nuevo Mundo con la autorización del Ministerio de la Guerra y la responsabilidad artística de MM. Paulus y Maury, su director y subdirector. El rotativo señalaba además que los estadounidenses iban a escuchar a grandes artistas (*artistes distingués*) que “se empleaban en los mejores instrumentos que producía nuestra factura francesa, entre los cuales están los saxofones, los nuevos saxhorns bajos y contrabajos, trompetas, trombones de 6 pistones y tubos independientes, una de las últimas invenciones de Adolphe Sax”. La expedición, por último, decían, iba a costar a los americanos “la bagatela de 300.000fr”.

Los solistas al saxofón de la agrupación gala el 28 de junio y 2 de julio de 1872 interpretando unas piezas demostrativas (*Air and variations* y *Air varié* de Mohr) fueron Cambray y Bonnaire. Vid. <<https://hmaboston.org/files/bulletins/january1950.pdf>> (con acceso el 3 de junio 2020).

⁸⁶ Huelga decir que Johann Strauss II (1825-1899), hijo y hermano de compositores, es el autor de valsos mundialmente conocidos como *El Danubio azul* u otras obras tan populares como la opereta de *El Murciélago*.

Sin embargo, esta vez, la corpulencia y voluntad de alcanzar un efecto grandioso (cantó un coro de 18.000 personas) no convencieron a casi nadie ni lograron salvar varios errores de base –dudosamente, un violín, un piano, o cualquiera de los *speeches* se pudieron escuchar con el ruido ambiente⁸⁷-. La crítica entendida –y las agudas sátiras visuales de la prensa ‘generalista’⁸⁸- también se ensañaron con el evento y el incisivo John-Sullivan Dwight (1813-1893)⁸⁹ comentaba que “esa enorme, usurpadora, tirana, ruidosa y presuntuosa cosa (*great, usurping, tyrannizing, noisy and pretentious thing*) se había acabado, quedando un sentimiento general de alivio, como si una pesada y recurrente pesadilla hubiera terminado”⁹⁰. Sin embargo, lo más grave estuvo en plano económico, pues tampoco resultó un festival rentable y mucha perdió el dinero invertido. Este fiasco pudo ser una de las razones (y presiones) que ‘obligaron’ a Gilmore a abandonar Boston en 1873 y aceptar la posición de director de la banda del vigésimo segundo regimiento de Nueva York y, a partir de entonces, establecerse allí.

FIGURA 294: Coliseum de 1872 –el mismo de 1869, parcialmente remodelado- vacío.



FUENTE: Fotografía procedente del “Arts Department” de la BPL.

⁸⁷ Entre los ‘desastres’ también hubo problemas de construcción en el Coliseo, como que el gran órgano fabricado al efecto para la ocasión se rompió el día de la inauguración, el coro (y la orquesta) menguaban a medida que pasaban los días, etc. Vid. HANSEN, R-K: *The American wind band: a cultural history*. Chicago, 2005, 44.

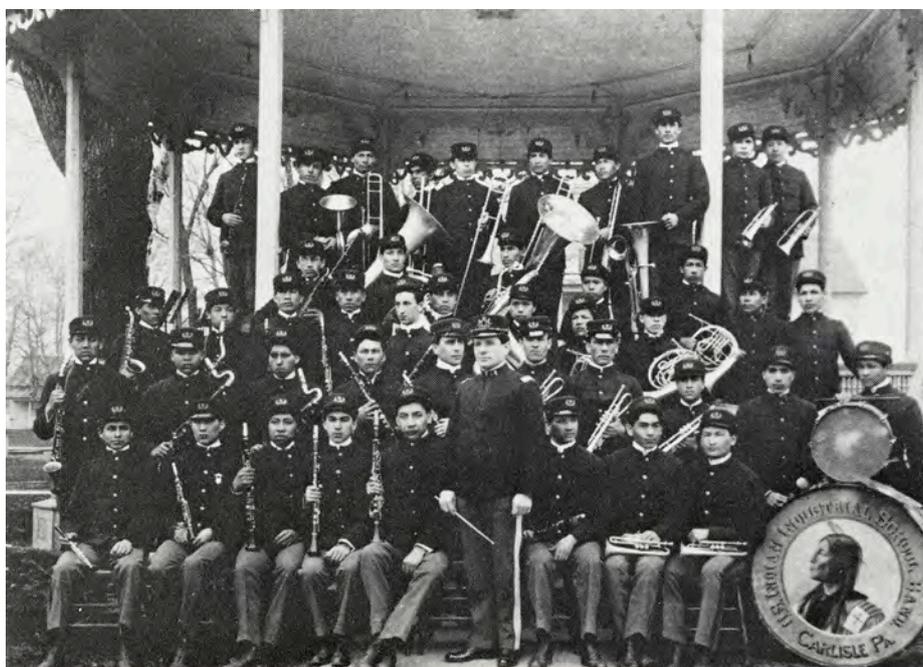
⁸⁸ Vid. *Harper’s weekly*, 19 de junio de 1869, 392-393.

⁸⁹ Este bostoniano (1813-1893) de linaje importante estudió en el Harvard College (1832), en la Harvard Divinity School (1836) y se ordenó Ministro (1840); aunque esa supuesta vocación religiosa no frugó en él y, en cambio, desarrolló una afición ciega por la música. Después de trabajar para el proyecto de la Brook Farm –una granja-escuela para familias vinculada al trascendentalismo- como director del colegio, profesor de música y organizador de eventos teatrales, volcó todo su tiempo y dinero en el periodismo musical. En 1852 fundó el *Dwight’s Journal of Music* –que ya hemos utilizado- en la capital de Massachusetts, un periódico que sobreviviría casi 30 años y uno de los mejores impresos para conocer el panorama norteamericano de la segunda mitad del siglo XIX. Vid., entre otras, COOKE, G-W.: *John Sullivan Dwight: Brook-Farmer, Editor, and Critic of Music: a Biography*. Boston, 1898, 48-167.

⁹⁰ Vid. *Dwight’s Journal of Music*, 13 de julio de 1872, 270. Sin embargo, en el número del 10 de agosto de ese año, el veterano periodista señalaba el buen resultado de los instrumentos de Adolphe Sax en la banda de la *Garde Républicaine*, comandada por Paulus y Maury. Al hablar de los saxofones, este los encontró suaves (*smooth*) y robustos (*thick*), suministrando un rico timbre medio (*rich middle color*) a la formación. Vid., asimismo, HANSEN, R-K.: *The American wind band*, op. cit., 44.

Llegados a este punto y ya introducidos en la figura de este conductor, deberíamos volver a destacar el efecto positivo e irradiador de la música de banda, en este caso en suelo americano –y que ya hemos advertido en Europa en varias partes de nuestra investigación-. Aunque puede decirse que ‘fracasó’ en 1872, Gilmore sembró el gusto de los estadounidenses por este tipo de grupos, animando a que la sociedad civil formase sus propias formaciones musicales amateurs. No hace falta volver decir que para pertenecer a un colectivo así no se requería de una técnica depurada ni amplios conocimientos. Tampoco era necesario pertenecer a la gente con dinero; más bien todo lo contrario, pues las personas que se iniciaban en esta actividad de conjunto eran simplemente amigos, asalariados de fábricas o de otros sectores profesionales, u orgullosos diletantes de una población o barrio, entre otras muchas asociaciones posibles.

FIGURA 295: Banda juvenil del US Indian School de Carlisle (Pensilvania), 1900 [sic], con al menos dos alumnos saxofonistas –tercera fila a la izquierda empezando desde abajo-.



FUENTE: Fotografía –la primera de este tipo?⁹¹- tomada de BRYANT, C.: *And the band played on*. Washington, 1975, 22, y esta de la Library of Congress.

Igualmente, pensamos que Gilmore y sus continuadores marcaron su música y acción con un componente patriótico muy fuerte⁹². Este ‘germen’ trascendió a trascendió a los colectivos artísticos civiles que fueron los que verdaderamente se

⁹¹ En otra, un poco posterior (1906) –vid.

<http://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=NMAH.AC.0253_ref1477> (con acceso el 20 de junio de 2020)-, se advierten tres ejemplares (alto, tenor y barítono).

⁹² Una de las melodías entusiastas y nacionales de aquella época y cuyas notas aun son tarareas y utilizadas hoy en día –incluso en películas, como *Lo que el viento se llevó*, entre otras-, es la de *When Johnny Comes Marching Home*. El propio Gilmore la ‘rescató’ seguramente de una canción popular irlandesa anterior (*Johnny I Hardly Knew Ye*) que, paradójicamente, era de inspiración pacifista y anti-reclutamiento. Con su pseudónimo de Louis Lambert, el afamado director publicó la música en 1863 y la popularizó entre las filas del Ejército y la Marina de la Unión –dedicatorios, además, de la partitura-, un ejemplo más de cómo se puede hacer negocio en plena contienda civil y ganarse el favor de la cúpula militar. Vid.

<<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihms/loc.natlib.ihms.200000024/default.html>> (con acceso el 29 de enero de 2020).

Además, la tonada volvió a ser reflatada de nuevo en 1898 y se convirtió en una canción de guerra que animó a los estadounidenses en el conflicto contra España.

multiplicaron por todo el territorio durante el siglo XIX y con mayor intensidad y fuerza en el siguiente. Es bastante obvio, pero, aun así, no debe pasarnos desapercibido que estos grupos de viento eran más fáciles de mantener que una orquesta. Y, fuera del plano económico, las bandas tienen la inmensa ventaja de ser móviles, una contingencia que, en un país en desarrollo, puede utilizarse como herramienta para ‘hacer país’.

Por otro lado, su aspecto cuantitativo es más importante que de lo que parece a primera vista, porque además de anidar e inundar prácticamente casi todas las instituciones y celebraciones comunitarias, las bandas se incluyeron en el corazón de la enseñanza⁹³. Así, la mayoría de las universidades –e incluso los colegios e institutos– fueron conformando en sus currícula una o varias agrupaciones de música que participaban en desfiles o en eventos deportivos o señalados; lo cual es parte de la cultura estadounidense y uno de sus elementos identitarios.

Aunque es complejo hacer una síntesis de esta último hecho –y más aun en un territorio tan extenso como el estadounidense–, empecemos conviniendo que durante el *Ottocento* americano la música que se enseñó en las escuelas fue vocal⁹⁴. Sin embargo y antes de que la siguiente centuria despuntara, algunos centros pudieron servirse de los instrumentos que les donaba el ayuntamiento o algún teatro local, empleándolos para hacer pequeños grupos o, más normalmente, acompañar el canto del resto de los niños. No obstante, a principios del siglo XX se crearon programas educativos en las ciudades grandes (Oakland, Grand Rapids, Pittsburg, Cleveland, Detroit, etc.) en donde especialistas contratados –probablemente, maestros con ciertas bases formativas artísticas– intentaron conformar una pequeña orquesta o, más fácilmente, una banda⁹⁵. Además, se supone que en las escuelas e institutos de cada distrito se disfrutaba de música gracias a las vitrolas o *talking machines*, a la par que este tipo de artefactos daban una referencia y despertaban el interés. Aunque seguramente la música no tenía un peso troncal en el programa, la reflexión de los intendentes educativos y de los propios padres hizo que cada vez se le prestase más atención y se le buscara una conexión o aplicación pedagógica⁹⁶. Sin embargo, creemos que lo que terminó por dar el impulso definitivo al movimiento fue la desmilitarización de los combatientes americanos de la Primera Guerra Mundial⁹⁷. Esas personas que volvían del frente se tenían que reenganchar a la vida civil en algunos oficios, uno de los cuales fue el de maestro. Aquellos con cierta formación

⁹³ Canadá está todavía por explorar, aunque todo apunta a que obró de forma parecida a sus vecinos del sur que les llevaban cierta ventaja en el tiempo. Vid. ABBINK, E.: *Saxophone education and performance in British Columbia: Early history and current practices*. Tesis, Vancouver, University of British Columbia, 2011, 32-36.

⁹⁴ El propio John-Philip Sousa (1854-1932) –del que hablaremos más adelante– entonaba en el colegio de su Washington natal las populares tonadillas patrióticas que, junto al resto de sus compañeros, ofrecería en exteriores cuando hubiera algún evento importante de ese tipo. Vid. WARFIELD, P.: *“Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”*: *The Nineteenth-Century John Philip Sousa, 1854-1893*. Tesis, Bloomington, Indiana University, 2003, 47.

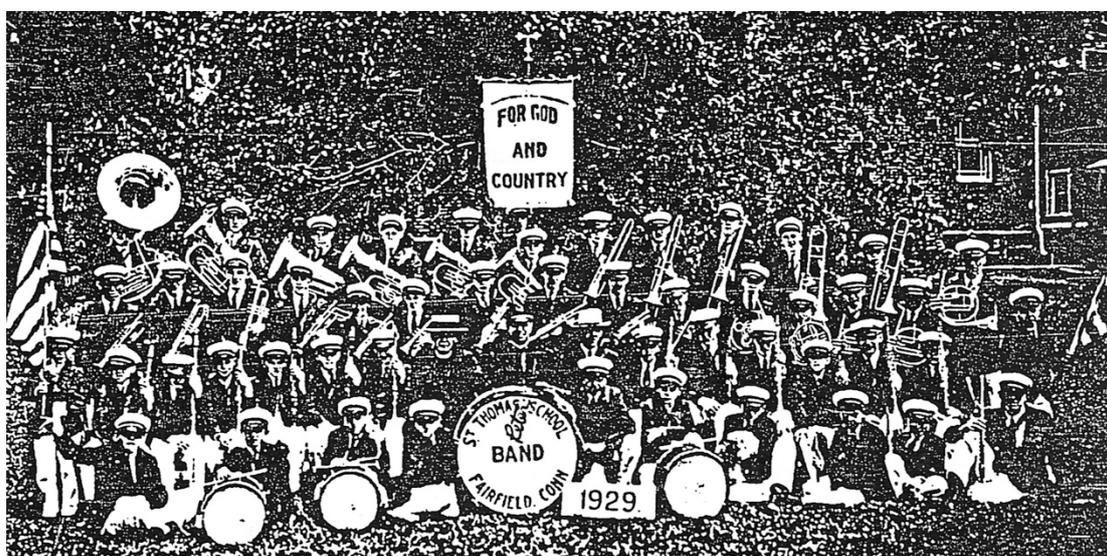
⁹⁵ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture, 1850-1980*. Tesis, Madison, University of Wisconsin, 1992, 47-49.

⁹⁶ Fred Parfrey, uno de los entrevistados de Hindson que fue director de la banda de un instituto americano a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930, se refería a las cualidades colectivas (*social environment*) de las bandas, asegurando el fomento de la ciudadanía, el auto-respeto y deferencia por los otros, los hábitos de trabajo, etc. Vid. *Ibid.*, 271.

⁹⁷ Vid. MURPHY, J-M.: *Early saxophone instruction in American educational institutions*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1994, 56-64. No obstante, aunque creemos que las páginas que hemos utilizado son consistentes, este estudio y *topic* tan interesante debe ser revisado y rehecho de una forma más profesional y menos entusiasta, contrastando mucho mejor determinados valoraciones que a nuestro juicio están viciadas.

musical y dotes de organización y ‘disciplina’ adquiridas en el Ejército tenían una magnífica oportunidad para seguir con su afición, servir a la comunidad –también ser valorados por ella- y ganarse un pequeño sueldo. Por su parte, los dirigentes de la nación y los administradores escolares ya se habían dado cuenta que la música era una poderosa herramienta unificadora e integradora y, por extensión, con utilidades patrióticas. Esos atributos venían muy bien porque se podían cultivar con los niños desde pequeños, máxime siendo dirigidos por unos profesores de música deseosos de recrear las fervorosas marchas y otras tantas melodías entusiásticas que habían escuchado o cantado en el cuartel o la formación. Si todo esto lo ‘aderezamos’ con algunos incentivos –por ejemplo, competiciones o *contests* entre bandas⁹⁸- y un clima económico espectacular, era muy difícil escapar de aquella orgullosa sensación de formar parte del primer país de mundo (vid. Figuras 295 y 296).

FIGURA 296: Banda juvenil de la St. Thomas US School de Fairfield (Connecticut), 1929⁹⁹.



FUENTE: CONDARIS, C.: *The band Business in the United States between the Civil War and the Great Depression*. Tesis, Middletown, Wesleyan University, 1987, 99.

Además, en aquel tiempo, apareció una influyente revista (*The music supervisor's Journal* –todavía hoy sobrevive con el título de *Music Educators Journal*-) en la que determinados autores o entendidos hacían de cronistas o daban su opinión en relación al significativo papel de la música en las instituciones de enseñanza. Frederick-Neil Innes, uno de los más respetados, advirtió que las bandas eran el mejor vehículo para “musicalizar” a los americanos. Además y en ese número, centraba su atención en el saxofón, recalcando su singular timbre de cálamo (*peculiar reedy tone*) y su (presunta) aptitud como puente entre las maderas y los metales¹⁰⁰.

⁹⁸ Por cierto y según una referencia autorizada –vid. CONDARIS, C.: *The band Business in the United States between the Civil War and the Great Depression*. Tesis, Middletown, Wesleyan University, 1987, 99-102-, el primer concurso a nivel nacional fue en junio de 1923 en Chicago y estuvo respaldado por las industrias de construcción de instrumentos, las de edición de partituras y otros proveedores, lo cual nos da prueba de la importancia económica que estas agrupaciones escolares estaban alcanzando.

⁹⁹ Obsérvese en el estandarte el lema “para Dios y la patria (o el país)”, amén de otros detalles como las banderas americanas –una en cada extremo de la imagen-, que los niños van uniformados y, también, la presencia de un *sousaphone* –a la izquierda-, un metal que ya ha aparecido y del que pronto conoceremos su autoría.

¹⁰⁰ Vid. *The music supervisor's Journal*, 1 de mayo de 1924, 40.

Dejando de lado el aspecto educativo, otro corolario que emana de los actos de Gilmore es el del negocio de música –ya, incluso, en 1858, cuando formó su propia formación-, una actividad que funcionaba como si de una empresa común se tratara. Al igual que cualquier otro patrón, ese director negociaba con sus empleados músicos las condiciones de su contrato, sus respectivos sueldos y una franja temporal de contratación. (Jullien, si nos acordamos, fue un ‘magnífico’ antecesor). Remontándonos a sus primeros pasos, estos pasarían por cerrar el compromiso de la música en conciertos o ferias populares y, llegada la ‘fama’, el cobro de un ticket para poder escucharlos. Precisamente, el proyecto del director de origen irlandés fue subiendo de categoría y se sumaron inversores externos –tanto públicos como privados- para organizar eventos (negocios) a nivel nacional e internacional más grandes y potencialmente mucho más rentables. Aunque el segundo festival (1872) fue un fiasco, aquel conductor ya había conseguido medrar en su carrera y establecerse como un incontestable referente musical en el país. Con semejantes credenciales y seguramente evitando dar explicaciones a los decepcionados inversores bostonianos, Gilmore se desplazó en 1873 a Nueva York con el propósito de abrir una nueva brecha y exprimir el dinero de la otra gran ciudad del litoral Atlántico¹⁰¹.

En esta etapa en Manhattan va a aparecer otro nombre propio que proporcionará muchas pistas para nuestro trabajo y que, precisamente, fue un empleado de la banda neoyorkina de Gilmore. Esta vez, gran parte de la carrera de ese músico de nombre Edward-Abraham Lefebvre [Lefèbre] está bastante bien documentada y afortunadamente disponemos de un trabajo de investigación monográfico completo (Noyes: *Edward A. Lefebvre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000) que, no obstante y a nuestro juicio, está carente de objetividad y visión crítica. Es más, creemos que la trayectoria de Lefebvre es un buen ejemplo de los males endémicos que el saxofón ha ido arrastrando durante la segunda mitad del siglo XIX y prácticamente en todo el XX. Desvelando parte del análisis, vamos a encontrarnos con un personaje de imagen aparentemente brillante que haría suponer una trayectoria jalonada de éxitos y contactos curriculares. Sin ningún otro emulador que pudiera hacerle sombra en toda la Norteamérica decimonónica, Lefebvre haría presagiar el vuelco de numerosos inversores y compositores en su figura, máxime en un territorio ansioso de buscar señas culturales propias. Mas, no logró inspirar a ninguno de ellos y, para mayor gravedad, tampoco hizo que los creadores americanos confiaran en el instrumento como miembro de pleno derecho en la paleta sinfónica. No obstante, en los próximos párrafos comprobaremos que el músico recibía buenas críticas de la prensa, era solicitado como artista estelar por numerosas bandas, escribía música y trabajos didácticos e, incluso, las grandes constructoras de instrumentos se fijaron en él. Sin embargo, todos aquellos laureles no eran sino quimeras que confirmaron la insustancialidad de una senda que no convenció a casi nadie.

Si repasamos brevemente los antecedentes biográficos de ese músico para entender mejor su (engañosa) estela profesional, adivinaremos por la americanización de su apellido –en 1884 obtuvo la ciudadanía- que tampoco era oriundo de los Estados Unidos, sino de Holanda, concretamente de La Haya, donde nació en 1835. Su padre de origen francés era dueño (*proprietor*) de la Weygand and Company, una firma de –o con-

¹⁰¹ Curiosamente, volvemos a encontrarnos a P-T. Barnum, con el que Gilmore compartió objetivos comunes al principio y del que tomó su jerga circense particular (*greatest ever, most spectacular, fantastic, colossal*) para promocionar sus conciertos. Vid. CIPOLLA, F-J.: “Patrick S. Gilmore: The Boston Years”. *American Music*, vol. 6, nº 3 (1988), 281.

división musical en esa ciudad de los Países Bajos. Noyes especula con que este comerciante, con conocimientos artísticos y algunos de composición, tuviera vinculación profesional o especulativa con Adolphe Sax. Es más, deja entrever que el propio Lefebvre hijo pudo trabajar en la fábrica del belicoso inventor del saxofón al recoger unas palabras suyas en una entrevista publicada el 10 de enero de 1892 en el *New York Tribune* en las que aseguraba que estuvo ocupado (*engaged*) en la explotación (*manufacture*) de los “phones” [sic] en París durante muchos años, lo cual no resulta creíble. Para enredar más esta incógnita, la compañía Conn aseguraba en su catálogo de 1919 –y con Lefebvre ya fallecido- que este músico siempre contaba (*he has often told*) cómo conoció (*met*) a Antoine[-Joseph] Sax. El inventor belga le decía que estaba luchando (*struggling*) para obtener reconocimiento a favor del saxofón (*to obtain recognition of the saxophone by the musicians*). Lefebvre le hizo la promesa (*vowed*) que lo acogería (*would take up*) y dejaría de lado el clarinete en el que, según el panfleto de Conn, se aseguraba era un maestro (*master*). Por último y prolongando aquella voluntad, el músico neerlandés intentaría demostrar al mundo que el saxofón era un serio y digno instrumento (*try to prove to the world that the saxophone was a serious and most worthy instrument*)¹⁰². Sin embargo, nosotros creemos que esas declaraciones –que no eran otra cosa que publicidad y propaganda- buscaban llamar la atención y crear un reclamo de venta. En lo referente a su episodio de París, pensamos que Lefebvre fue un clarinetista que buscaba un hueco o posición elevada en esa ciudad (seguramente en compañías de teatro o bandas de música), pero se encontró con otros muchos artistas y nivel muy alto en uno de los instrumentos más apreciados y competitivos¹⁰³. Dentro de esa incertidumbre, seguramente se interesó por otras maneras de ganarse la vida y entre ellas estaba el naciente saxofón que, como recordaremos, estuvo ‘recluido’ por Adolphe Sax hasta 1866, sin que ningún virtuoso le hubiera hecho aflorar.

Lo que parece seguro es que aquel capítulo en la capital de Francia debió terminar en 1859. Este último año Lefebvre tomó el liderazgo una compañía alemana de entretenedores –el canto sería el instrumento de referencia- para emplearse en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Noyes asegura –citando fuentes del siglo XIX (*American Art Journal*, 1883) y de principios del XX (*Brooklyn Daily Eagle*, 1911)- que el holandés también dirigía una considerable (*sizable*) tienda de música en el país sub-ecuatorial y que daba conciertos con el saxofón. Sin embargo, cuatro años más tarde volvió a Holanda donde se casó y tuvo el primero de sus 7 hijos. Allí siguió trabajando para la compañía Weygand, combinando conciertos oportunistas con el clarinete y el saxofón a partir de transcripciones propias o pequeñas composiciones de su padre. En 1866 una revista vinculada a la empresa y que editaba también su ascendiente informaba que el “sargento” Lefebvre dirigiría una *soirée* para un club de oficiales del arsenal local, lo cual daba a entender el comienzo o la pertenencia a una carrera militar. No obstante, el músico neerlandés dejó la Weygand en 1869 y buscó más renombre y fortuna en Londres, trabajando esta vez como clarinetista –y saxofonista ocasional, entendemos- con la orquesta de la Royal Alhambra Palace en Leicester Square que, muy probablemente, era un formación de música ligera y entretenimiento. Sin embargo y tras otras contratas

¹⁰² Otro autor americano –vid. GEE, H-R: *Saxophone soloists & their music (1844-1895)*. Bloomington, 1980, 14- que no cita fuentes y que probablemente conocía antes que Noyes la citada publicidad de Conn, contaba el episodio diciendo que “[Lefebvre] le prometió dedicarse (*devote*) al estudio del saxofón y promocionar (*promote*) su uso”.

¹⁰³ Como ya se ha comentado –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 144-169-, el clarinete se ha confirmado como el aerófono con más literatura de calidad durante el *Ottocento* y uno de los más exigentes.

oportunistas, en 1871 llegaría el convenio que marcó el resto de su carrera al aceptar la posición de primer clarinete en la Compañía de Parepa-Rosa English Opera¹⁰⁴, la cual tenía compromisos al otro lado del Atlántico. Después de que su acuerdo profesional caducara, y todavía en Estados Unidos, Lefebre fue contratado como clarinetista para participar en el Jubilee de 1872. Seguramente fue en este festival donde se dio a conocer a Gilmore y le ofreció su ‘faceta’ saxofonística. A los pocos meses, el director de origen irlandés llegó a un acuerdo con Lefebre para que se alistara en la banda aquel 22nd Regiment de Nueva York que ya hemos introducido y liderara con el ejemplar alto la sección de cuatro saxofones.

El primer concierto público en el que se tiene constancia que participó el “eminent saxophone player, E. A. Lefebre” fue el 18 de noviembre de 1873 en la Academia de Música de Brooklyn. En aquella intervención se le escuchó no solo en conjunto con la banda, sino también *a solo* con acompañamiento de piano en una de las obras –hoy perdidas- de la editorial de Adolphe Sax (*Fantaisie sur un thème suisse, op. 51*¹⁰⁵, de Jean-Baptiste Singelée)- y de la que se destacó la novedad del instrumento y el parecido del timbre (*tone*) con el del violonchelo¹⁰⁶. Es interesante apuntar la alternancia de estas actuaciones camerísticas con las de conjunto porque muy probablemente ayudaban a dar diversidad a los dilatados programas de concierto y, por otro lado, resaltaban la

¹⁰⁴ Euphrosyne de Boyescu Parepa (1836-1874) fue una soprano escocesa cuyo padre era un aristócrata y magnate de Valaquia –antiguo principado del reino de Rumania- que fue introducida en la música por su madre, también cantante. La joven hizo su debut en Malta en 1855 interpretando a Amina en *La Sonnambula* [de Bellini]. Posteriormente y tras varias giras por Italia, España y Portugal, Euphrosyne se presentó ante el público londinense en 1857, aumentando progresivamente la importancia de sus papeles. Tras un viaje a Alemania, se asoció con la compañía de Carl Rosa en su primera gira por los USA en 1865, con quien acabó casándose dos años más tarde. Entre los dos construyeron una nueva empresa de espectáculos en la que ella interpretaría los principales roles. Entre 1871-72 prepararon su segundo tour por EEUU –en el que fue contratado Lefebre- que les llevó a Nueva York. El repertorio americano de esta sociedad incluía composiciones exigentes como *La Nozze di Figaro* o *Don Giovanni* de Mozart, *Un Ballo in Maschera* de Verdi, o *La Gazza Ladra* de Rossini, entre otras. Vid. UPTON, G-P.: *Musical Memories*. Chicago, 1908, 135-146; y MARKS, E-B.: *They All Had Glamour: from the Swedish Nightingale to the naked lady*. NY, 1944, 153-157. A modo de curiosidad, Parepa participó como una de las ‘estrellas’ en el festival de Gilmore de 1869 entre una orquesta de 215 violines, 65 violas, 65 cellos, 85 contrabajos, 25 pícolos y flautas, 78 clarinetes, 8 oboes, 8 fagotes, 12 trompas, 8 trompetas, 84 trombones, 83 tubas, 83 cornetas, 25 *barytones*, 50 cajas, 25 bombos, 10 pares de platillos y 10 triángulos. Vid. UPTON, G-P.: *Musical Memories*, op. cit., 198.

¹⁰⁵ Según nuestros cálculos –vid. DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación-, esta obra fue editada en torno a 1858-59.

¹⁰⁶ Cf. “Hemke, « The Early History..., » 408”, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000, 28. No obstante, creemos que Noyes interpreta mal las fuentes, pues, al contrastar a Hemke y el *New York Daily Times* –el 19 de noviembre se ofrecía la crónica del concierto-, no se especificaba la vecindad de Brooklyn –hasta 1898 fueron ciudades independientes-, por lo que creemos que la actuación fue en Nueva York. Es más, repasando las referencias periódicas del (hoy) distrito metropolitano, hemos encontrado –vid. *The Brooklyn Daily Eagle*, 10 de enero de 1874, 1- “the first appearance this season in this city, at Academy of Music. Thursday, January 15, 1874” del conjunto de Gilmore, entre el cual se destacaba la figura de Lefebre formando parte de un cuarteto y *a solo*. (En 1873 no existe ningún resultado en ese periódico y en la reseña del concierto –vid. *The Brooklyn Daily Eagle*, 16 de enero de 1874, 3- se vuelve a recalcar que novedad y buen resultado (*mild sensation*) de un cuarteto de saxofones de Singelée y el papel de Lefebre en un *Aire suizo* que fue muy “appreciated and applauded”.

La crónica del concierto de Nueva York –vid. *The Times*, 19 de noviembre de 1873, 4- hacía referencia a que “Lefebre rendered a solo on the saxophone, a new instrumen resembling the cello in tone” sin especificar más detalles de la interpretación del músico. No obstante, también hemos encontrado –vid. <<http://digital.lib.umd.edu/image?pid=umd:133513>> (con acceso el 28 de febrero de 2017)- un “Swiss Air Varié” de Savari en uno de los programas de Gilmore que la referencia electrónica fecha alrededor de 1878.

personalidad individual y particular de esas pequeñas formaciones. Ya fuera a iniciativa del propio Gilmore o no, Lefebre y sus otros tres (primeros) compañeros al saxofón – Franz Wallrabe, Ssx; Henry Steckelberg, Tsx y F-William Schultze, Bsx- formaron un cuarteto de saxofones (New York Saxophone Quartette Club) que también actuaba intermitentemente. Más allá de una variante distintiva de la banda de Gilmore, este grupo podía ser un vehículo interesante para popularizar la música del instrumento y, a ser posible, despertar el interés de los compositores americanos. Sin embargo y en aquellos primeros años –en los que actuaron también en la costa oeste con, incluso, repertorio original importado de Francia (Singelé y Savari)-, no lograron trascender más allá de la curiosidad.

Otro cuadro significativo y sobre el que se puede especular abiertamente fue el que llevó a la banda de Gilmore de gira por Europa entre la primavera y el otoño de 1878. Las capitales del Viejo Continente que tuvieron la oportunidad de escuchar a la formación bandística más famosa al otro lado del Atlántico fueron Dublín, Liverpool, Glasgow, Bruselas, Rotterdam, Ámsterdam y La Haya, para terminar actuando en la Exposición de 1878 de París, representando a los Estados Unidos¹⁰⁷. En agosto y septiembre de ese año el grupo se desplazó a Alemania donde también intervinieron, aunque antes de que despuntara octubre ya estaba de vuelta en Nueva York. Sin embargo, Lefebre se quedó un tiempo más y, según un panfleto publicitario de 1903 –que conserva uno de sus descendientes y Noyes cita¹⁰⁸-, se da a entender que tocó para Wagner. (El compositor alemán tampoco escribió ni una sola vez para saxofón durante su carrera). Además y volviendo a la octavilla de divulgación, el músico neerlandés consiguió otros contratos como *freelance* en Hanover, Berlín, Hamburgo, Dresde, Wiesbaden, Dinamarca, Estocolmo y “otros lugares”. Nuevamente, la propaganda musical nos deja una sensación de vaguedad que seguramente trataba de resaltar el potencial solista de Lefebre, quien tampoco dejó un diario de aquellos interesantes viajes. Sin embargo, tras rebasar esas generalidades, parece que esa estela profesional no trascendió más allá de una singularidad o capricho pasajero. No obstante, Noyes se pregunta qué hubiera pasado si Lefebre hubiese seguido hacia el Este y aceptado una supuesta invitación de viajar a Rusia donde compositores como Tchaikovsky o el inspector (1873-84) de las bandas imperiales navales soviéticas, Rimsky-Korsakov¹⁰⁹, le hubieran podido escuchar. Sin embargo y habiéndosele agotado las presumibles ‘vacaciones’ que Gilmore concedió a sus empleados, Lefebre regresó a los Estados Unidos donde iba a vivir, a nuestro juicio, el más sustancial episodio de su carrera profesional.

¹⁰⁷ Por supuesto, la prensa –vid. *RGMP*, 7 de julio de 1878, 214- se hizo eco de la primera intervención de la *Gilmore's band* [sic], precisamente, el 4 de julio. El relator rendía pleitesía a la formación, apuntando que era una “excelente banda” que gozaba de una gran popularidad en suelo americano, y que se merecía esa fama “por la homogeneidad y la precisión de su ejecución”. Después de apuntar el programa, destacó los “meritorios solos de flauta y del saxofón”. Así, terminaba apuntando que la “colonia yankee [sic] de París había ido, naturalmente, a verlos al Trocadero”. En un número posterior de otro rotativo –vid. *Le Ménestrel*, 14 de julio de 1878, 262- se informaba que el conjunto estadounidense ya había ofrecido tres exitosas actuaciones, la última con adaptaciones de su director y con las que habían sobresalido “notamment un saxophoniste et un cornettiste”.

¹⁰⁸ Vid. “Phillips, C-D.: *32 Years of Musical Triumphs, Edward A. Lefebre promotional brochure, (ca.1903)*” –y perteneciente a la colección privada de Carole Lefebre, de St. Petersburg, Florida, mujer del nieto de Lefebre-, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., 41-42.

¹⁰⁹ Por cierto, ninguno de esos rusos escribieron una nota para saxofón, a pesar que el segundo (Rimsky-Korsakov) tiene al menos tres trabajos para instrumentos solista y banda militar, a saber, *Concerto para trombón* (1877), *Variations for Oboe on a Theme of Glinka* (1878) y la *Pieza de Concierto (Concertstück)* para clarinete (1878).

Ya fuera porque aquellos viajes le proporcionaron una cierta madurez o simplemente por casualidad o conveniencia, Lefebvre y su cuarteto contactaron en Nueva York con el compositor estadounidense de origen británico Caryl Florio, pseudónimo de William-James Robjohn (1843-1920)¹¹⁰. Aquella colaboración que se prolongó desde 1879 hasta 1885 se cristalizó en cuatro sustanciosos frutos: *Introduction, theme and variations* (1879) para saxofón alto y pequeña [sic] orquesta (fl, cl, fgt, 2cornet, trb, timp y cuerdas); *Quartette (Allegro de Concert)*, de 1879 –la primera obra de cámara para saxofón en suelo americano–; *Menuet and Scherzo* (1885) y el *Concertante Quintet* (1879-80), las tres para cuarteto de saxofones y la última con piano. Desgraciadamente, la primera se quedó incompleta y las dos posteriores¹¹¹ están desaparecidas. El cuarteto entero –*Quartette (Allegro de Concert)*– consta de dos movimientos (una especie de coral introductoria y un modo vivaz de *stretto fuguetta*¹¹²) en los que se desarrolla tímidamente el carácter melódico y religioso de los instrumentos y su faceta semi-virtuosística.

Sin embargo, preferimos centrarnos en la *Introduction, theme and variations*, pues resultó la primera composición de la historia en la que el saxofón fue tratado como instrumento solista frente a una orquesta sinfónica. Obviamente y como su título da a entender, la pieza no es de carácter grave y alterna en tiempos rápidos y lentos el desarrollo de un tema para que intérprete y saxofón se luzcan expresiva y mecánicamente. Como decíamos, llama la atención que no fuera acabada, por lo que tampoco se produjo su estreno en aquella época¹¹³. No disponemos de información al respecto –ni Noyes advierte este efecto–, pero puede que el dinero (o la falta de confianza en un solista) fueran la causa¹¹⁴. También resulta curioso que ninguna de estas cuatro aportaciones al saxofón

¹¹⁰ Según su biografía oficial, el joven William-James tuvo tuberculosis (*consumption*) en Inglaterra y el médico le recomendó un viaje en barco. (No obstante, nosotros tampoco descartaríamos problemas económicos que quizá la familia o el propio creador quisieran ocultar). Sus progenitores decidieron mudarse a Norteamérica, lugar en el que el tío del chico ya tenía un negocio de construcción de órganos eclesiales y donde, además, podría emplear al padre. Seguramente y en ese ambiente de templo, el muchacho se introdujo en el mundo de las corales donde parece que destacaba. (Fue niño soprano solista de la emblemática Trinity Church). Con una formación inicial que podemos adivinar básica y, sobre todo, autodidacta, William se fue abriendo camino y obteniendo sus primeras encomiendas profesionales como organista, cantante y director de coros en Nueva York, Baltimore e Indianápolis. También visitó Chicago, donde trabajó en la tienda de música de George-F. Root. Finalmente, volvió a Manhattan en 1868 e intentó ganarse la vida probándose en varios trabajos artísticos (pianista acompañante, intérprete, director, profesor, crítico, actor, traductor e, incluso, editor). Se supone que se cambió el nombre a fin de esquivar las críticas de su familia que, supuestamente, se había opuesto a toda actividad musical. Sin embargo, la carrera profesional del (ahora) Caryl parecía florecer y se conserva un corpus de obra bastante grande entre el que encontramos música vocal, coral, camerística, concertística, sinfónica, incidental e incluso dos óperas (*Gilda*, de 1872, con libreto propio; y *Uncle Tom's Cabin*, de 1882, estrenada en Philadelphia y que fue un fracaso). Cf. JACKSON, R.: *Democratic Souvenirs: An Historical Anthology of 19th Century American Music*. NY, 1988, 304-305 y *Works of Caryl Florio, vol. 1. Music from the Baltimore Estate* [Oberlin Chamber Orchestra, Peter Jaffe (dir.) y Paul Cohen, sx]. S.l. [Asheville?], s.d. [1995-96?], 2-4.

¹¹¹ Noyes y uno de los descendientes de Lefebvre (Edward-John Lefebvre, de West Islip, NY) especulan con que el *Menuet and Scherzo* lo tuvo el músico hasta su muerte. Cuando esta le sobrevino, sus enseres fueron vendidos por muy poco dinero (*for pawn*) y se perdió completamente la pista de esta partitura.

¹¹² Esta última forma subsecuente consiste en que una de las voces presente el tema –o material temático– y las otras le contestan con ese mismo –u otro– componente antes de que la primera voz haya acabado, ‘estrechando’ de esa manera el discurso que suele ir creciendo en intensidad y/o velocidad.

¹¹³ El trabajo ha sido reconstruido por el director Robert-Hart Baker en 1989 y lo estrenó el saxofonista James Houlik con la Asheville Symphony Orchestra ese mismo año. Vid. *Works of Caryl Florio*, op. cit., 3-4, 7 y track 3.

¹¹⁴ En ninguno de los dos manuscritos supervivientes –queremos decir, *Introduction, theme and variations* y el *Quartette (Allegro de Concert)*– se expresa dedicataria alguna.

fuera publicada en vida del compositor o del intérprete, lo que también puede evidenciar la falta de interés del público y sobre todo de los inversores (editores). Es más, habrá que esperar hasta 1988 para que la C-F. Peters apueste por el cuarteto superviviente¹¹⁵.

Tampoco podemos descartar desavenencias entre los intérpretes y el propio Florio, aunque compartieran escenarios –al menos con el *Allegro de Concert* y el *Concertante Quintet*, siendo en el caso de la última obra con el compositor al piano-. En este sentido, sería interesante conocer si en aquellos conciertos que promovía y producía el creador de origen inglés para dar a conocer sus propias obras tuvo que contratar (pagar) los servicios de Lefebre o, de otro modo, este y sus compañeros tocaban desinteresadamente. Esta pregunta viene motivada porque la relación entre estos dos artistas se desvaneció durante más de 15 años (1885-1902) hasta que Lefebre tomó la iniciativa de escribirle¹¹⁶. En una primera carta –no exenta de faltas de ortografía y errores gramaticales, aspecto que puede dar a entender otra carencia, máximo después de haber pisado suelo americano durante casi 30 años y haber vivido tres en Londres- que se custodia también en la NYPL y que está fechada el 6 de noviembre de 1902, Lefebre contemplaba su retirada de los escenarios y quería hacer un concierto de despedida en USA y otro posterior en Europa. Para ello, pidió a Florio su *Quintette* –del que además le mencionaba que le prometió una copia- y le aseguraba interpretarlo correctamente (*I promise to have it performed in good style so as to do justice to the talented composer*). Sin embargo, al no recibir respuesta, Lefebre fue directamente a la casa del autor que, para mayor incertidumbre, acababa de mudarse. Afortunadamente, le proporcionaron las nuevas señas, pero tampoco daría personalmente con él cuando tocó el timbre del nuevo domicilio. Esto lo sabemos porque el insistente saxofonista le dirigió otra misiva –se conservan tres, esta sería la segunda por orden cronológico-, comentándole que una señora le había abierto la puerta y le había dicho que el compositor no estaba –quizá sí, pero no quería reunirse con él?-. En aquellas líneas fechadas el 16 de noviembre de 1902, el músico de origen holandés perseveraba en querer interpretar de nuevo el quinteto con piano y llegó a proponerle incluso una pequeña compensación económica (*modest price*) por poder copiarlo o, si fuera posible, adquirirlo. Además, le aseguraba poder conseguir que el trabajo fuese publicado. En la posdata le recordaba que tocaron juntos hacía tiempo y le volvía a comentar que tenía pensado dar un concierto de despedida en Manhattan, donde una “orquesta pobre de 50 amateurs (*Poor Amateur Orch. of 50*)” tocarían para él. En esta ocasión, Lefebre sí debió recibir respuesta y en la última epístola dirigida al compositor con fecha 26 de noviembre de 1902 le decía que sentía no poder comprar el

A modo de curiosidad, la NYPL custodia el generoso corpus creativo de Caryl Florio que, mayoritariamente, está compuesto de música de templo. Vid. <<http://www.nypl.org/archives/2795>> (con acceso el 18 de junio de 2019).

¹¹⁵ Según el especialista en Lefebre –vid. NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., 49-50-, el *Allegro de Concert* fue descubierto por Richard Jackson, un empleado –jefe de la división de música?- de la NYPL. Este responsable publicó el trabajo al mismo tiempo (1988) junto con otras partituras y datos históricos relativos a la música americana en su *Democratic Souvenirs: An Historical Anthology of 19th Century American Music*, también supeditado a la editorial Peters.

¹¹⁶ Florio había estado ‘protegido’ los años anteriores por el poderoso magnate George-W. Vanderbilt que se fijó en él y patrocinó varias de sus obras a través de la orquesta de Theodore Thomas, la cual se convertiría al poco tiempo en la Orquesta de Sinfónica de Chicago. Aquel capitalista contrató directamente al músico como *Kapellmeister* en 1896 para coordinar todas las actividades artísticas –ligeras y graves- en la famosa Biltmore Estate, su fastuosa mansión recién estrenada y situada apenas a cinco kilómetros del centro de Asheville, Carolina del Norte. En 1901 el compositor retornó a Nueva York hasta junio de 1903, pero volvió nuevamente a aquella ciudad donde trabajó como organista y director de coro de en la Iglesia de Todos los Santos Episcopalianos y, posteriormente, enseñando, componiendo y dirigiendo. Vid. *Works of Caryl Florio*, op. cit., 2-3.

Quinteto por los 100 dólares solicitados por el británico, aunque reconocía que el precio de esa “master composition” era “moderate”¹¹⁷. Asimismo, apostillaba que intentaría buscar a alguien para editarlo, pero dudaba conseguirlo (*but I am [afraid] that I would [sic] succeed*). No obstante y antes de terminar, el neerlandés intentaría negociar el precio esgrimiendo razones económicas personales, asegurándole que desde 1885 –cuando perdieron el contacto- había perdido dinero (*suffered in financial business*) al intentar popularizar el saxofón (*on account of making it more known*). En este sentido, el holandés especulaba con haber obtenido mayores réditos si hubiera seguido con el clarinete (*if I had work my clarinet business up, I perhaps would have been better offer*). Lefebre llegó incluso a ofrecerle participar en ese concierto de despedida –tocando el piano en la obra, suponemos- y le garantizaba pagarle si su caché no era elevado (*if you would accept at a moderate term*)¹¹⁸.

Es muy posible que la relación pasada entre estos dos artistas fuera estrictamente profesional y aquellos lazos de amistad y colaboración que intuimos en los primeros años (1878-1885) no fueron sino un espejismo. De todas maneras y aun dejando el elemento afectivo de lado –que en absoluto es imprescindible-, el dinero volvía a ser un problema. Si las dificultades económicas de Lefebre eran reales como columbramos y no solo una argucia para aplacar las pretensiones del compositor, llama la atención que el mejor saxofonista del mundo en ese momento estuviera en esa tesitura, máxime ofreciendo una imagen exterior totalmente atrayente y completamente saneada que la prensa y la publicidad patrocinaban.

Retomando la estela que abandonamos cuando estos artistas perdieron el contacto (1885), nos encontramos la prometedora carrera de Lefebre que seguía siendo el solista de Gilmore en la sección de saxofones –vid Figura 297-, daba clases particulares de

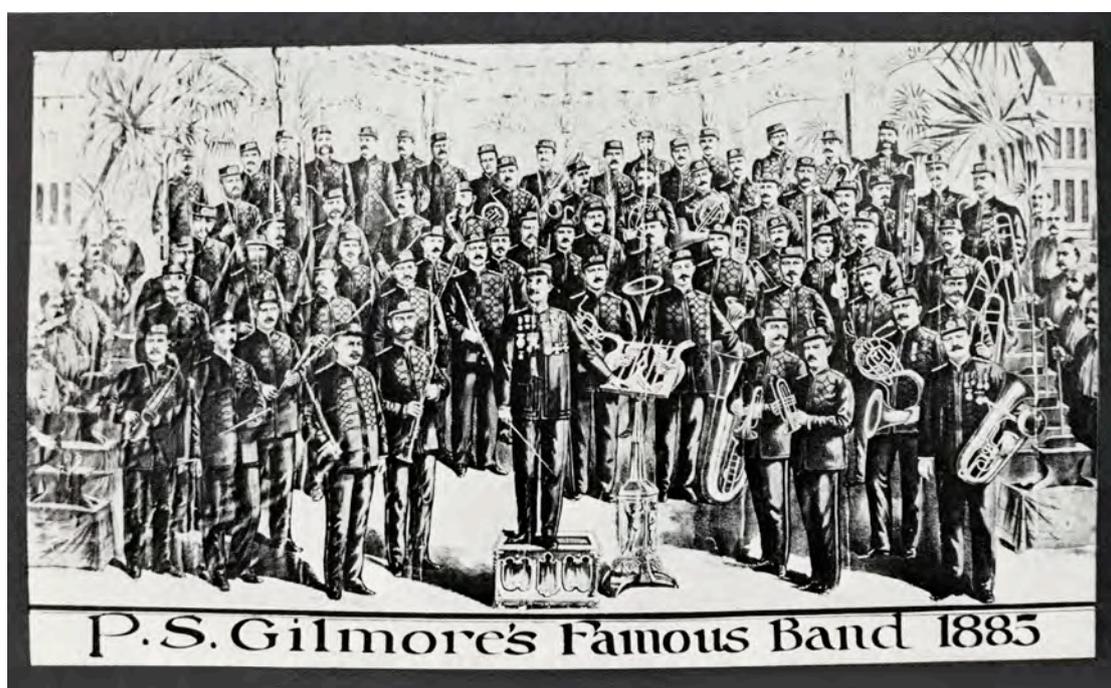
¹¹⁷ No podemos detenernos demasiado en este asunto, pero, como se habrá podido adivinar, la tasación de música está abierta a muchos factores –la cantidad de páginas, los instrumentos, el peso del compositor, la plausible mercantilización de una edición, su utilización en conciertos pagados, etc.-, por lo que es complicado pronunciarnos. Ahora bien, considerando que el índice de precios para el consumidor americano ha subido una media de 3% al año desde 1900 –una comprobación que se puede hacer con muchas herramientas, vid., por ejemplo, <www.in2013dollars.com> (con acceso el 30 de noviembre de 2020) o, lo que equivaldría a decir que \$1 de 1900 vale \$30 en la actualidad, no nos parecen demasiado elevados esos \$3.000 dólares que hoy (2020) Florio le pediría al saxofonista, máxime siendo uno de los mejores creadores de USA en ese momento –de Nueva York, seguro-, y recibiendo Lefebre los derechos de explotación de aquellos pentagramas.

Si quisiéramos más referencias económicas mundanas neoyorkinas de aquella época, puede apuntarse –vid., entre otras, <<https://everymantheatre.org/cost-living-1905-vs-2017>> (con acceso el 30 de noviembre de 2020)- que un kilo (*pound*) de manzanas –tres o cuatro- nos saldría por 12c, mientras que un buen bistec (*sirloin steak*) por 20c (1905). El ticket de metro –inaugurado en 1904- estaba en 5c y un muy buen hotel 8\$ (1900). En lo relativo a vestimenta de mujeres, pagaríamos \$1 por un metro (*yard*) de seda, y 20c por una camisa o unas enaguas 20c (1899).

¹¹⁸ Hay otro detalle meramente musical en la carta que nos ha llamado la atención y que no trasciende al ámbito histórico más relevante, pero quizá denote otra de las carencias del músico. Así, Lefebre insistía a Florio que quería entrevistarse con él para revisar el papel del saxofón soprano de los cuartetos y del quinteto (*look over the Soprano part*) y transcribirla para alto, ya que su actual cuarteto se componía de dos ejemplares de este último –en donde él actuaría de solista-, un tenor y un barítono. Su argumentación para eliminar al ejemplar agudo se sostenía en no estar acostumbrado a ese miserable instrumento con un timbre tan malo (*I don't use being such messorable [sic] instrument to execute upon and it has such a bad sounding tone*).

saxofón¹¹⁹, tenía numerosos bolos¹²⁰, se permitía conciertos a beneficio propio¹²¹ y pertenecía a varias agrupaciones de cámara más o menos importantes. Entre estas últimas estuvo el Lyceum Concert Club de 1880 que no era sino un octeto de cinco saxofones, un contrafagot, un fliscorno (*flügelhorn*) y una flauta travesera. (Posteriormente, mudaron a un cuarteto de saxofones, un sarrusofón, dos fagotes y un contrafagot). Se supone que los liceos de este tipo eran pequeños grupos de cámara que no solo interpretaban música, sino que además tenían una función educadora. En este sentido, se dedicaban principalmente a tocar en interiores durante los meses de invierno en colegios, iglesias, instituciones, etc. Sin embargo, a nosotros nos resulta más probable que aquella plantilla buscara más bien contrataciones en base a lo insólito de los instrumentos, lo cual reaviva nuevamente esa sensación de inconsistencia y frugalidad. (El grupo apenas duró tres años).

FIGURA 297: Grabado de la “Gilmore’s Famous Band” de 1885 en Saint Louis, Misuri¹²², técnicamente, con Lefebre entre sus filas.



FUENTE: BRYANT, C.: *And the band played on*, op. cit., 28, y esta de la “University of Michigan Bands, Goldman Collection”

¹¹⁹ Curiosamente, entre sus pupilos estaba la joven Bessie Meeklens, primera saxofonista de la historia que registró su música en un cilindro de cera de Edison el 23 de abril de 1892. Vid. KOENISBERG, A.: *Edison cylinder records, 1889-1912: with an illustrated history of the phonograph*. NY, [segunda ed.] 1987, 133.

¹²⁰ Noyes asegura que tocó en el Metropolitan Concert Hall de New York compartiendo cartel con la pianista Teresa Carreño, el *Signor* Tagliapietra y el vocalista Rudolph Aronson. También en los meses de verano actuó en la Manhattan Beach y fue contratado por el empresario Ernest Lavigne para intervenir al saxofón en la Exhibición de Montreal, Canadá, en 1881. De vuelta a la *city*, también participó al año siguiente como “assisting artist” con la pianista Sophia Priestly en el Chickering Hall e incluso le dieron permiso para tocar con otras bandas, como la del 7º regimiento que dirigía Carlo-A. Cappa. Vid. NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., 62-64.

¹²¹ Un buen ejemplo lo tenemos el 3 de febrero de 1883, cuando Lefebre alquiló el Steinway Hall de Nueva York para ofrecer un recital con obras instrumentales y vocales. Vid. *Ibid.*, 65.

¹²² El *St. Louis Globe-Democrat*, un diario que había cubierto la intervención de la banda en la Exhibición de aquella ciudad bañada por el río Misisipi, se deshacía en elogios y describía la estrecha conexión entre los gestos del Gilmore y la música que su banda producía, apuntando, muy descriptivamente, que el maestro creaba “magnetic music”. Vid. YOUNG, J-C.: *The Age of Charisma. Leaders, Followers, and Emotions in American Society, 1870-1940*. NY, 2017, xiii-xiii.

No obstante, uno de los sucesos que pudieron marcar el futuro económico del saxofonista fue la muerte de su jefe y empleador, Patrick Gilmore, en septiembre de 1892, por lo que una de las entradas de dinero ‘seguras’ para Lefebvre peligraba. Dejando de lado las descalificaciones y otros aspectos estériles del debate sucesorio –que beneficiaron a un tal Victor Herbert-, la reestructuración de la banda hacía imprescindible un recorte dramático de los sueldos de los empleados, o sea, de los músicos. A todo ello se le sumaba la emergente formación de John-Philip Sousa –otro de los conductores que ahora estudiaremos- y que heredaría el cetro de la agrupación musical de este tipo más importante del continente. Además y no menos crucial en ese momento, este nuevo director acababa de conseguir el contrato de la Exposición Colombina de Chicago de 1893, que otrora hubiera sido ‘manjar’ de Gilmore. Aunque la banda del 22º Regimiento de Nueva York continuó existiendo, varias de sus ‘figuras’ se pasaron a la de Sousa, incluido su saxofonista principal que conformó una cuerda inicial de tres compañeros. Sin embargo, las negociaciones con el manager de la nueva sociedad (David Blakely) debieron ser muy duras para Lefebvre que tuvo que aceptar 50 dólares a la semana durante 6 meses, mientras que el saxofonista pedía al menos 80. Como podemos observar, esta suerte de contratos eran temporales y, en mayor o menor medida, dependían de los eventos (ferias, sesiones de conciertos al aire libre, inauguraciones, desfiles, acontecimientos, etc.) que su director o administrador lograban cerrar, en lo cual también influirían los contactos y amistades públicas y/o políticas.

Sin embargo y tras el episodio de Chicago, Blakely volvería a presionar a Lefebvre condicionando su continuidad a un nuevo contrato de \$1.300 por 10 meses de trabajo (*c.ten-months*), lo cual apenas hacían \$32 por semana. Las cuatro cartas que se conservan en la NYPL y que trazan aquellas negociaciones no ocultan esta vez la amargura del saxofonista y el trato discriminatorio que, según él, estaba recibiendo un hombre de su reputación (*a man of reputation by solo playing and to make the Saxophone popular, this I have done with success*). Conocedor de otras ofertas más atractivas que Blakely había hecho, le propuso llegar a \$45 si tocaban fuera de la *city*, \$40 en la isla de Manhattan y \$30 en el *Garden*. Además y para que Blakely aceptara esos términos, Lefebvre acompañaba a su carta una crítica positiva en la que aseguraba haber cobrado \$25, su tarifa habitual según apuntaba, por una sola “private soirèe” en la residencia de un tal Mr. George Meyer. Sin embargo, el gerente de Sousa se mantuvo inflexible en sus condiciones y recordó al músico la dificultad de los tiempos en los que vivían y los sacrificios que se tenían que hacer en todas las ramas del negocio (*sacrifices have to be made in all branches of business*). No obstante y en la última epístola del directivo al músico, Blakely mejoró su oferta en \$5 con un contrato de consumación y le aseguraba 41 semanas de trabajo. Sin embargo, el neerlandés, sorteando el aviso, volvió a escribirle y le insistió en la valía de su reputación¹²³, circunstancias familiares adversas (*While on the road, I couldn't very well support my large family. Of course, from the 10 month and one week engagement you offer, the Band will be most the time on the road*)¹²⁴ y su

¹²³ “Aquel que usted contrate en mi lugar no tiene la reputación que yo he conseguido por toda Norteamérica, y especialmente en la Manhattan Beach y St. Louis, donde Lefebvre tiene un gran número de admiradores y que siempre están felices de volverme a ver; el último (*late*) solista de Gilmore es querido (*beloved*) en la Manhattan Beach y St. Louis”.

¹²⁴ Según le aseguró a Noyes la sucesora de Lefebvre (Carole Lefebvre, esposa del nieto del músico), parece que la vida familiar del neerlandés y la relación con el primero de sus hijos fue dura. En este sentido, cuenta que Edward-Abraham Lefebvre Jr. (1866-ca. 1940) tuvo que ayudar a sacar adelante a su madre y hermanos mientras el padre estaba de gira. Además, el dinero no llegaba regularmente y el muchacho recogía las piedras de carbón que caían de las locomotoras de los ferrocarriles para poder tener calor en casa. Vid. NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebvre (1835-1911)*, op. cit., 236-237.

determinación de no aceptar menos de lo que le propuso la vez anterior. Finalmente, Blakely y Sousa contrataron a otro músico, Moeremans –del que hablaremos próximamente-, y prescindieron de los servicios del saxofonista más famoso del momento¹²⁵. Sin embargo, Lefebre, que tenía escondido otro recurso con una tercera parte, se sirvió momentáneamente de conciertos y bolos en Nueva York y ciudades cercanas durante la primavera y verano de ese complicado 1894.

Además de aquella vía de escape que pronto comentaremos, el saxofonista holandés utilizó otros medios auxiliares, como la colaboración y préstamo de su nombre al editor Carl Fischer. Una autora estadounidense asegura que Lefebre participó como arreglista en varios de los solos que contiene el primer método de saxofón publicado en USA (*Carl Fisher's New and Revised Edition of Celebrated Tutors*. [Nueva York?], 1889) y cuyo autor es el prolífico arreglista Otto Langley¹²⁶. Quizá este fuera el principio de una colaboración que antes de 1898 ya contaba con 40 ejercicios de Lefebre –la inmensa mayoría, transcripciones-, y que se publicitaban directamente como “tocados, arreglados y transcritos por E.A. Lefebre, solista de la banda del 22º Regimiento de P. S. Gilmore”. Como puede adivinarse, la temática de esos “solos célebres” provenía de arias de ópera, clásicos ligeros y melodías populares. Sin embargo y pese a que esta asociación se prolongó varios años más e incluso se publicaron trabajos de Lefebre después de muerto, la eclosión de otros saxofonistas que también se asociaron con Fischer –a saber, entre otros, Ben Vereecken¹²⁷ y Rudy Wiedoeft-, dejaron en el olvido al legado escrito del saxofonista de origen holandés y confirmaron, una vez más, la insustancialidad de aquel repertorio y sus apuestas.

No obstante y antes de cerrar con este personaje, existe un episodio interesante que debemos comentar y que no es otro que su asociación con el empresario y constructor

¹²⁵ Según una fuente autorizada –vid. BIERLEY, P-E.: *John Philip Sousa: American Phenomenon*. Miami, 2001, 177-, Lefebre era considerado a principios de los años noventa del siglo XIX el músico al saxofón más importante del mundo y atesoraba el apodo de “The Saxophone King”. Asimismo y según un programa de mano de la Banda de Gilmore en Cleveland, Ohio, de 1888, que se custodia en la NYPL –vid. NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., x- se aseveraba que el gran solista al saxofón no tenía rival viviente (*[He] has no rival living*).

¹²⁶ En realidad, aquel sistema de música no era más que la versión americana de su precedente británico –también el primero en ese país- *Practical Tutor for the Saxophone* [Londres?, Boosey & Hawks?], que fue lanzado asimismo en 1889. Vid. LEVINSKY, G-B.: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1997, 49-50.

Otto Langley (1851-1922) fue una especie de arreglista, adaptador y también productor de *lightish orchestral compositions* que publicó *tutors* para casi todos los instrumentos de viento y algunos de cuerda. Estaba bastante claro que el objetivo era beneficiarse económicamente de este interesante sector de mercado (amateurs) con este tipo de manuales elementales y demasiado genéricos, llamados comúnmente *universal books*.

¹²⁷ Oriundo de Bélgica también, Benjamin “Ben” Vereecken (1867-1938) tuvo un hueco en el famoso World Tour de 1911 de la banda de Sousa. De este saxofonista destacaríamos, más bien, su faceta de arreglista y su método *Foundation to Saxophone Playing*, editado igualmente por Carl Fischer en 1917, que fue muy conocido y valorado durante todo el siglo XX en Estados Unidos. Asimismo, no debemos descartar otros acuerdos comerciales a partir de adaptaciones para saxofón y música para banda con otras firmas como la C-L. Barnhouse, Rubank o M. Witmark & Sons. Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1995, 41-44 y HOEHN, W-F.: “*Mr. Saxophonist, Benjamin Vereecken: performer, pedagogue, composer*”. Tesis, Memphis, University of Memphis, 2014, 41-95.

Luego entraremos en ellos, pero este músico es otro de los habituales ejecutantes que después del servicio militar –y haberse empleado en una de sus bandas, por supuesto-, se alistaron en una agrupación de circo (también participando en giras en Europa) desde la que intentarían escalar ‘cotas’ más altas y rentables; ejerciendo cierta influencia como ‘virtuoso’ del saxofón. Vid. *Ibid.*, 2-40.

de aerófonos Charles-Gerard Conn, de Elkhart, Indiana. Según citan varias fuentes modernas 1960-70 y que provienen de prospectos publicitarios (Selmer y Conn), se reivindica que el primer saxofón estadounidense “basado en un prototipo de Adolphe Sax” fue construido para E. A. Lefebre en 1885 o 1889¹²⁸. Esta vez sí somos de la opinión de Noyes que, al igual que nosotros, le parece temprano el comienzo de aquella colaboración, ya que según aseguran otras referencias de la propia firma americana, Conn empezó con sus experimentos para producir saxofones en 1890. Es más, parece bastante claro que su capataz (*foreman*) –Ferdinand-August Buescher, un empleado que trabajó para la Conn desde 1875 hasta su independencia en 1894, forjando la Buescher Manufacturing Company-, fue quien capitaneó ese alumbramiento. No obstante, tendremos que retroceder un par de años para situarnos en enero de 1892, cuando el *New York Tribune* recogía varias declaraciones atractivas de Lefebre en un artículo titulado “TO MAKE SAXOPHONES IN THIS COUNTRY” [sic]. Este anuncio rezaba que el “prominent manufacturer” C-G. Conn estaba decidido a empezar la construcción de saxofones en suelo americano y que le había pedido a él (Lefebre) que supervisara (*superintend*) los trabajos y testara los instrumentos. El holandés aseguraba además que aquel empresario podía reducir en \$50 el precio de los saxofones, que hasta ese momento no bajaban de \$150 por ser artículos de importación franceses, manteniendo, por supuesto, la calidad.

Lefebre asoció su imagen a la de Conn y la prensa local de Elkhart lo localizó en una primera visita a esa ciudad en febrero de 1892, cuando vino a recoger un saxofón que supuestamente habían hecho expresamente para él. A partir de ahí y según las fuentes provenientes unilateralmente de la revista de la firma (*C. G. Conn's Truth*), la colaboración entre las dos partes se hizo más estrecha. (Curioso nombre para una publicación en la que se mezclaban noticias de dudosa fiabilidad y que no tenían otro objetivo que promocionar la venta de instrumentos). El primer panfleto publicitario directo con mención a la venta de saxofones salió en octubre de 1892 y se leía “The Wonder Saxophones Guaranteed The Finest on Earth”, situando como defensores a Lefebre y a un tal Maginel¹²⁹, “los más grandes saxofones solistas que el mundo ha conocido”. Según aquella propaganda, les “llovían (*pouring*) los pedidos” por parte de músicos profesionales y amateurs. El siguiente anuncio interesante –y, por otro lado, lógico en una estrategia de venta bastante clara- apareció en febrero 1895 y apuntaba directamente a las bandas de música militar (*The Wonder Saxophone is now a Necessary Instrument in the American Military Band*). Por supuesto, el instrumento estaba escudado por Lefebre como figura principal y llegaban a asegurar que su futuro cercano sería de gran necesidad, “como el clarinete lo era en ese momento”.

Volviendo al sendero narrativo principal, este nuevo trabajo de probador –que más o menos tenía apalabrado desde 1892- pudo ser el principal móvil de Lefebre para

¹²⁸ “Historical Notes on the Saxophone (Elkhart, Indiana: H. And A. Selmer Inc., 1967, 1)”, cit. en HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 106; y BRO, P-A.: *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1992, 22-26.

¹²⁹ F-A. Maginel había sido el saxofonista solista de la banda de Alessandro Liberati, aunque luego se debió asociar con una mujer, Miss Katie Mullin, que debía tocar la corneta, el clarinete y el saxofón para formar la Maginel-Mullin Concert Company [sic] y compartir conciertos, llegando incluso a solear en la Columbia Británica (Canadá) antes de que el siglo XX despuntara. Vid. SCHWARTZ, H-W.: *Bands of America*. NY, 1957, 125 y ABBINK, E.: *Saxophone education and performance in British Columbia*, op. cit., 16, 20-21 y 30-31.

desestimar la oferta de Blakely y unirse a la agrupación de Sousa¹³⁰. Además – afortunadamente para él-, Buescher se independizó de Conn en 1894 y esto hizo que la contratación a tiempo total del músico holandés fuera más necesaria. Al año siguiente (1895), se mudó a esa ciudad de Indiana donde, siempre supeditado a los intereses de la empresa, le emplearon formalmente. De aquella temporada –o seguramente de 1896- es el famoso póster promocional en el que se puede leer en letras grandes que “E. A. Lefebvre / The World-Famed Saxophone Virtuoso / Uses the Celebrated Wonder Alto Saxophone / Manufactured by C. G. Conn. Elkhart, Ind., Worcester, Mass”. La carta manuscrita del músico en el extremo inferior izquierdo del panfleto contenía su fidelización de por vida a la marca y aseguraba que no había ningún saxofón tan bueno en el mundo¹³¹ (vid. Figura 298).

FIGURA 298: Póster publicitario de Lefebvre con Conn, ca. 1896.



FUENTE: NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebvre (1835-1911)*, op. cit., 224, y este procedente del US-Vermillion-NMM.

¹³⁰ El rostro de Lefebvre apareció junto con el de otros músicos relevantes en un anuncio publicitario que defendía los instrumentos de Conn en la Expo de Chicago de 1893. (La firma aseguraba que ya construía *saxophones* en esa última fecha). Cf. ABBOTT, F-D.: *Musical instruments at the World's Columbian Exposition*. Chicago, 1895, 61-65. (Aunque no es una referencia clara, en el grabado que viene con la publicidad se alcanza a ver el contorno de un saxofón).

¹³¹ “Mr. C. G. Conn, Elkhart, Ind.

Me confiere mucho placer el expresar mi completa aprobación al saxophone *Wonder* que usted ha hecho para mí. Durante mi carrera, he ido utilizando los saxofones fabricados por las mejores casas europeas, los cuales eran antiguamente considerados los más destacados del mundo. En sus *Wonder Saxophones*, sin embargo, reconozco un triunfo sobre los productos de los fabricantes europeos porque están más conseguidos (*handsomer*), tienen mejor sistema de llaves, están mejor afinados y su timbre es más soberbio (*most wonderful*). Nunca utilizaré otro saxofón, porque me doy cuenta que este es el único perfectamente elaborado, y ningún otro fabricante europeo ni americano puede mejorarlo. Atentamente, E. A. Lefebvre”.

No obstante, aquellas obligaciones con la firma también le dejaban espacio para obtener extras económicos, como en la temporada de verano de 1896 que le localizamos tocando en Kansas y Missouri. Por otro lado, entre las obligaciones con su empresa estaba la enseñanza en el conservatorio que llevaba el nombre de la firma (*Conn Conservatory of Music*), lo cual no deja de ser otra de las estrategias y vectores de venta¹³². Asimismo, también estaba ‘calculado’ que formara una agrupación que no llevaría otro nombre que el de “Conn Wonder Saxophone Quartette”.

Sin embargo y apenas el siglo XX hubo despuntado –y, además, creemos, midiendo mal sus fuerzas-, Lefebre decidió dimitir de Conn y comenzar una carrera en solitario, liderando un cuarteto que llevaría su propio nombre como signo distintivo. El músico neerlandés basaría sus ingresos principales con lo que el ahora el “Lefebre Quartette” podría proporcionarle y los recitales en *freelance* que le pudieran salir. Pero, a diferencia de las amargas negociaciones con Blakely y Sousa, en su carta de despedida de 1901 –y que publicaba la revista que patrocinaba Conn-, Lefebre se mostraba aparentemente agradecido a su ex-patrón y aseguraba que en su futuro seguiría tocando “exclusivamente” con el aerófono de esa marca. Aparentemente, su nuevo proyecto fraguó al principio y encontramos entre 1901 y 1903 conciertos de este cuarteto por varias ciudades de la geografía americana (Washington, Boston, Cleveland, St. Louis, Kansas City, Los Ángeles) y también canadiense, según una fuente que recoge Noyes y que nosotros no hemos podido contrastar¹³³. Sin embargo, no podemos olvidarnos que la correspondencia entre Lefebre y Florio (noviembre de 1902) –pidiéndole el Quinteto, recordaremos- se produjo durante en esa supuestamente exitosa franja temporal, una época en la que el holandés dijo haber sufrido estrecheces económicas (*suffered in financial business*), con lo que no podía comprar la música del compositor.

No obstante, ya sea por razones económicas, artísticas o familiares, Lefebre continuó tocando en los años siguientes con su grupo –que, de vez en cuando, cambiaba de miembros, incluido en 1905, cuando tuvo la compañía de tres mujeres-, con otros conjuntos y siguió enseñando música intermitentemente. También seguía conectado a la Conn, a la que le remitía cartas –otra estrategia que seguramente ambas partes pactaron- para que la revista de la empresa publicara la permanente lealtad del músico. No obstante, Lefebre intentaba ocultar un hándicap que, especialmente en sus años postreros, fue insalvable. En su último concierto público –que tuvo lugar en Ventura, California, el 6 de mayo de 1909, acompañado en cuarteto por un muchacho y dos chicas- y a la edad de 74 años, estaba “tan sordo que no podía oír un sonido”¹³⁴.

Como decíamos al principio de esta sección con Lefebre, podría parecer que la labor profesional de este ‘pionero’ fue tremendamente significativa y valiosa para el devenir del instrumento. Los programas de mano de la Banda de Gilmore –como el de 1888 que custodia la NYPL y que cita también Noyes en el prólogo de su trabajo-

¹³² Como podremos adivinar, la instrucción para los alumnos no era gratuita y abonaban \$60 trimestralmente. Esta actividad pedagógica duró cuatro años.

¹³³ Vid. “Holmes and Smith, *The Saxophone is Coming Fast*, 4”, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., 149.

¹³⁴ Se supone que Lefebre acusaba desde hacía tiempo el exceso de decibelios de los *monsters concerts* de Gilmore y que, como en el Jubilee de 1869, incluían cañonazos (*battery of artillery*) y golpes sobre un centenar de yunques y media docena de campanas de iglesia. Vid. UPTON, G-P.: *Musical Memories*. Chicago, 1908, 194-201. Según asegura Noyes, en los últimos años de vida del músico –y suponemos que con la salud ya muy deteriorada-, se dedicó a dar conciertos privados de vez en cuando en su residencia de Brooklyn.

resaltaban su figura al saxofón como el primer artista que centró la atención (*bring into notice*) del público “en este relativamente moderno instrumento en Francia, Holanda, Bélgica, Alemania, Inglaterra y América”. Esta generosa percepción estaba además sazónada con el emotivo comentario de que el músico neerlandés “parecía haber nacido con la misión de conducir al instrumento a un mejor estado (*to bring his instrument into favor*)”. Igualmente y engrosando aquella aparente sensación de restablecimiento, era muy fácil dejarse llevar por la cuantiosa y edulcorada publicidad comercial que parecía idolatrarle, pero que en verdad conformaba una simple estrategia de venta. Con certitud, su situación laboral en sus distintos aspectos era mucho menos optimista de lo que podría evocarse en un primer golpe de vista. El músico de origen holandés no era más que una de las ‘estrellas’ a modo de gancho publicitario de la ‘galaxia’ empresarial de Conn, sin gozar, menos aun, de un peso importante dentro su organigrama (vid. Figura 299). Tampoco estamos de acuerdo en que fuese uno de los enlaces entre Adolphe Sax y la tradición orquestal del siglo XIX como asegura Noyes en sus conclusiones. Es más, su papel pedagógico y, especialmente el sinfónico –que podría haber aportado salubridad y perennidad en el uso del saxofón¹³⁵-, fue un completo fiasco. Lefebre no participó al saxofón con orquesta ni una sola vez, mientras que otros de sus conciudadanos americanos –aunque fueran clarinetistas o *clarinetist-turned-saxophonist*- sí lo hicieron¹³⁶. En todo caso, su labor pudo ser uno de otros tantos factores más importantes que generaron o, más bien, abonaron el uso generalizado y venidero del instrumento durante el siglo XX en Estados Unidos. Otro éxito parcial, aunque tampoco puede serle otorgado únicamente a él, es el de ayudar a la estandarización del saxofón en las bandas de música de USA y que, mayormente, fueron uno de los ‘manjares’ para las firmas de construcción de aerófonos. Si damos crédito a los datos del Dr. Cohen y que asegura haber tomado directamente de las firmas¹³⁷, debieron venderse más de un millón de saxofones desde mediados de la década de 1910 hasta el *crash* de 1929. Buescher liquidó 25.000 ejemplares cada uno de los años que van desde 1921 a 1926. En 1927 la cantidad bajó a 13.000, disminuyéndose a un tercio cerca de 1931. Igualmente, Conn aseguraba haber colocado 23.000 especímenes por temporada hasta 1927, cuando cayó a los 16.000 y finalmente hasta los 5.000 a las puertas de la década de 1930¹³⁸. Esto demuestra que los pequeños grupos de vodevil y, sustancialmente, las bandas, grupos o ensambles –en sus más heterogéneas composiciones¹³⁹-, fueron las receptoras de todo aquel latón, ya que

¹³⁵ Otro compositor americano que Noyes subraya asiduamente y que debió tener amistad con el artista fue Harry-Rowe Shelley (1858-1947). Sin embargo y entre sus dos sinfonías, su poema sinfónico (*The Crusaders*), su suite para orquesta (*Souvenir de Baden-Baden*), sus cantatas, su concierto para violín o su ópera *Leila*, no hay escrita ni una nota para saxofón. No obstante, sí parece que adaptara o versionara puntualmente alguno de sus trabajos camerísticos –como *Evening Prayer* y *Resurrection*- que, obviamente, no pasaron de manuscritos. Vid. NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911)*, op. cit., 89.

¹³⁶ Aunque no lo hemos podido localizar, alguien debió tocar en Boston los solos de saxofón de *L’Arlésienne* de Bizet en 1881 cuando la Boston Philharmonic Orchestra la interpretó en esa ciudad de Massachusetts. Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 410, que se apoya en el *Boston Daily Globe* del 2 de abril sin mencionar la página. Esta obra también fue escuchada en la Exhibición de Chicago de 1893 y, esta vez, el saxofonista sí fue identificando (E. Timmons). Vid. *Ibid.*, 411, citando fuentes propias de la Feria. Seguramente hubo más intervenciones que desconocemos, pero quizá la más significativa de aquella época fue la del estreno mundial en Nueva York en 1904 de la *Sinfonía Doméstica* de Richard Strauss. El alemán convocó a cuatro saxofones que, en esa ocasión, fueron liderados por H-Benne Henton –ahora lo conoceremos-, escogido expreso por el compositor. Vid. SCHWARTZ, H-W.: *The story of musical instruments*. NY, 1938, 140-141.

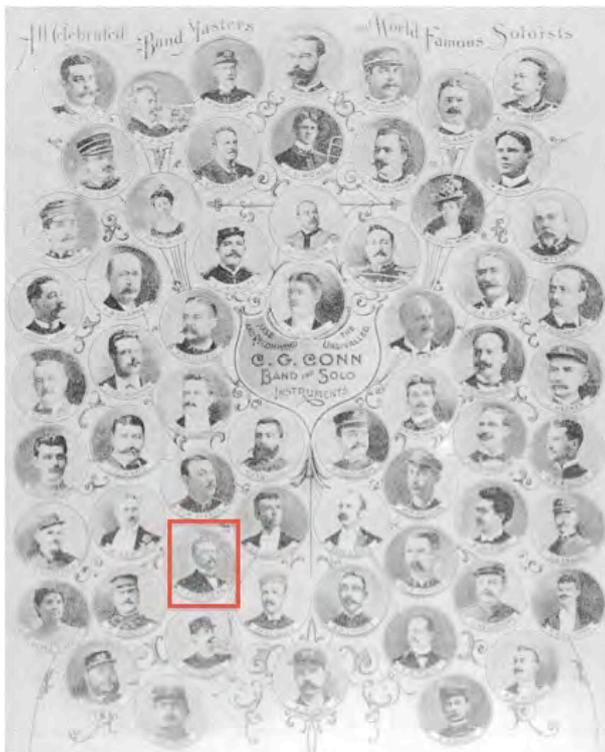
¹³⁷ Vid. <http://www.saxpics.com/cpg143/albums/Conn/misc/ads/f_saxophones/falto.pdf> (con acceso el 7 de octubre de 2011).

¹³⁸ Otro autor –vid. COTTRELL, S.: *The saxophone*. New Haven/Londres, 2012, 151-159- también intenta dar cifras concretas.

¹³⁹ Vid. *Ibid.*, 138-148 y 167-179.

apenas existía literatura alguna de cámara u orquesta que lo convocara en ese primer tercio del siglo XX.

FIGURA 299: Retrato de los principales representantes de la casa Conn, ca.1900-10, incluyendo a Lefebre (recuadro rojo).



FUENTE: Elaboración propia –recuadro rojo- de BANKS, M-D.: *Elkhart's Brass Roots. (An Exhibition to commemorate 150th Anniversary of C. G. Conn's Birth and the 120th Anniversary of the Conn Company)*. Vermillon, 1994, s.p.

5.2.3 Los grises de Sousa.

Si tenemos en cuenta una tercera ‘oleada’ de saxofonistas en Estados Unidos, habría que vincularla sin duda a la notabilidad de John-Philip Sousa (1854-1932). Este director de banda fue cabeza visible y punta de lanza de un proyecto artístico y empresarial todavía más ambicioso que los anteriores. Paralelamente, su agrupación ha sido la más valorada e imitada de toda Norteamérica durante el siglo XX –vid. Figura 300-.

Antes de empezar con la labor profesional de este conductor y lo que esta supuso para la estandarización del saxofón en sí, convendría comenzar con un breve boceto biográfico que nos ayude a entender mejor su carrera. Tapizando entre la abundante bibliografía al respecto, resaltaríamos antes de todo sus raíces hispanas y su formación inicial como violinista (principalmente), también de la mano de un profesor de origen íbero¹⁴⁰. A los 13 años el padre lo alistó en la banda de la marina como aprendiz, mientras

¹⁴⁰ El padre de Sousa, Antonio, nació en Sevilla (ca. 1824-1892), aunque su procedencia era portuguesa. Después de varios viajes por Italia y Gran Bretaña, este personaje consiguió alistarse en la marina estadounidense y se estableció primeramente en Brooklyn (Nueva York) donde conoció a la que sería su mujer y madre de Sousa. La pareja se trasladó definitivamente a Washington (ca. 1854) donde Antonio había conseguido una plaza de músico (trombonista) en la banda de la flota. Por otro lado, el profesor John Espueta (ca. 1832-1882), que también estuvo inicialmente conectado con la Armada y con el que seguramente existían lazos de amistad entre las familias, daba clases privadas de música en su casa (violín,

seguía completando una instrucción artística privada paralela. Asimismo, empezó a frecuentar salones burgueses como violinista, tocando no solo en fosos orquestales sino también en salones de su Washington natal. Igualmente, es muy conocida –y quizá sobrevalorada- su participación como (primer?) violín en la orquesta que el célebre Jacques Offenbach dirigió en la Centennial Exposition de Filadelfia (1876). Sousa permaneció en esa emblemática ciudad americana los cuatro años siguientes y trabajó como músico, arreglista, director y compositor de piezas de cierta envergadura (operetas). Sin embargo, en 1880 recibió un aviso de su padre en el que le instaba a regresar a la capital para que dirigiera la United States Marine Band, a la que había pertenecido como educando varios años atrás. Evidentemente, el joven de 26 años aceptó ese trampolín desde el que seguiría preparando una escalada que lo llevaría a ser reconocido como icono nacional 12 temporadas más tarde. No obstante, la ambición económica pesaría más que aquel puesto clave del que dimitió en 1892 y ese mismo año unió (por poco tiempo) su destino profesional al del persuasivo David Blakely (1834-1896)¹⁴¹ que aguijonearía aun más la dimensión empresarial del director.

FIGURA 300: Sousa y su banda en Oak Grove, Illinois (1905), con tres saxofonistas (barítono, tenor y alto) en sus filas –centro derecha-.



FUENTE: Fotografía perteneciente a la Hazen Collection of Band Photographs and Ephemera del National Museum of American History, Washington.

Concentrándonos por el momento en la representatividad del saxofón entre las filas del popular conductor, sabemos por boca de Walter-F. Smith –cornetista de la formación- que la banda de Sousa tenía en 1886 dos “saxiphones” [sic]¹⁴², aunque seguramente

teoría y aerófonos) y fue el primer tutor del prometedor Sousa. Vid. WARFIELD, P.: “*Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician*”, op. cit., 25-26 y 34-38.

¹⁴¹ Aquel que había sido periodista en Minneapolis en sus inicios y había posteriormente orientado su carrera profesional como manager artístico, no solo había conseguido que a Sousa le dieran permiso en 1891 y 1892 para realizar dos giras previas con la banda de la flota estadounidense, sino que además le había hecho ganar mucho dinero. En la de 1891, el director recibió por apenas un mes largo de conciertos 2.635 dólares, doblando casi su sueldo anual como director músico militar (\$1.500). En la segunda, que les llevó hasta la costa oeste y duró 50 días, los beneficios alcanzaron los \$8.250 para el conductor, más de cinco veces su salario oficial. Vid. Ibid., 438, 450 y 554-555.

¹⁴² Vid. KIRK, E-K.: *Music at the White House: A history of the American Spirit*. Urbana, 1986, 131-132, citando fuentes del *Daily Telegraph* del 10 de noviembre de 1886.

fueran tres por el doblaje de Thomas Shannon que, de hecho, era clarinetista¹⁴³. Es más, según asegura su correspondencia con Blakely que se custodia en la NYPL, el modelo a imitar era el de la *Garde Républicaine* de París¹⁴⁴. Además, una vez que Sousa seleccionó a sus empleados (músicos) para su empresa (banda) privada de 1893 –y en la que, recordemos, estuvo en un primer momento Lefebvre-, la cuerda del saxofón se constituyó en base a tres ejemplares entre los 35 músicos base. Aquellos artistas tuvieron mucho trabajo durante los primeros meses de existencia de la formación, ya que Blakely les había preparado una apretada agenda: entre el 30 de abril y el 21 de mayo completaron una gira que les llevó a 12 Estados en los que dieron al menos 39 conciertos, del 22 de mayo al 28 de junio tocaron en la estratégica Feria Colombina de Chicago dos o tres conciertos al día, del 1 de julio al 4 de septiembre irían a aprovechar la temporada a la Manhattan Beach de Nueva York –de dos a tres pases diarios- y, de ahí, viajarían a la Exposición de San Luis (Missouri) donde, del 6 de septiembre al 22 de octubre se les escuchó hasta en cuatro ocasiones algunos días¹⁴⁵.

Su relevancia como compositor es notable y quizá no somos conscientes de que hemos escuchado numerosos fragmentos de su música en centenares de películas estadounidenses de temática bélica y/o patriótica principalmente. Entre sus piezas más conocidas están el *Semper Fidelis* (1888) –paso musical de los marines, que además coincide con su lema-, *The Washington Post* (1893) o el entusiástico *The Stars and Stripes Forever* (1896) que resulta ser además la marcha oficial de los Estados Unidos. Asimismo y desde el punto de vista artístico, este conductor apodado “The March King”, “Kipling¹⁴⁶ of Music” o “Berlioz of the Military Band” logró crear un ‘lenguaje’ propio y difícilmente exportable a otras formaciones que no fueran las bandas de música¹⁴⁷.

Aunque en otros conductores fue menos manifiesto, Sousa nunca escondió, pese al carácter civil de su formación, un componente nacional y castrense muy evidente que realizaba cuando le interesaba. Este tipo de afección era útil para ganarse a la clase política –que es la que podía aportar contratos públicos- y el respeto de la gente. Además, los Estados Unidos estaban escalando posiciones para convertirse definitivamente en la primera potencia mundial. El episodio de la guerra contra España en 1898 es muy significativo¹⁴⁸ y se volvieron a acuñar los ‘viejos’ cantos de guerra, entre los que

¹⁴³ Estamos seguros que el caso de este clarinetista no fue esporádico y hubo más músicos que simultaneaban ambos instrumentos. Vid. KREBS, J-D.: *The clarinetists of the John Philip Sousa Band: 1892-1931*. Tesis, Tallahassee, Florida State University, 2006, 45.

¹⁴⁴ Según una fuente con cierta credibilidad –vid. GUILBAUT, E.: *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*. París, s.d. (1894), 111-112-, la paleta de esa referencial legión artística en 1894 tenía 2 saxofones altos, 2 tenores, 3 baritonos (y un sarrusofón); aunque, por experiencia y especificidades de las partituras, estos números pueden variar ligeramente.

¹⁴⁵ Por cierto, el 29 y 30 de junio no los tuvieron libres, y dieron dos audiciones cada día en Silver Lake Grove y Lancaster (Pensilvania). Vid. WARFIELD, P.: “*Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician*”, op. cit., 485 y 557.

¹⁴⁶ Huelga decir que el Nobel de literatura (1907) Joseph-Rudyard Kipling (1865-1936) fue un escritor y poeta británico nacido en la India que tiene entre sus títulos *El hombre que pudo ser rey* (1888), *El libro de la selva* (1894), *Si...* (1895), *Kim* (1901), etc.

¹⁴⁷ Como hemos comentado antes –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 62-64, 69-70, 144-145 y 184-185-, algunos instrumentos, géneros, estilos o formaciones tienen elementos musicales tan marcados que hacen difícilmente exportables su música a otros contextos. En el caso de Sousa, resulta ‘incompatible’ que casi cualquiera de sus marchas puedan ser transportadas a, por ejemplo, el piano o un cuarteto de cuerdas.

¹⁴⁸ El Desastre del 98 fue la ocasión perfecta para que Sousa diera un nuevo impulso a su carrera y subrayara con música los colores de la bandera americana ante sus coterráneos. En 1895 el director había acabado de orquestar el libreto de una opereta que se llamaría *El Capitán* y que se estrenó al año siguiente en Boston.

reaparecía el robusto *When Johnny Comes Marching Home* de Gilmore que ahora servía a una sola causa¹⁴⁹. Los actos de exaltación patriótica cobraron un nuevo impulso, a la par que Europa perdería su posición hegemónica después de la gestión que Estados Unidos hizo del desenlace de la Primera Guerra Mundial; y, por si no quedaba claro, también de la Segunda. Nuevamente, ‘Johnny’ volvió a inspirar a compositores ‘serios’, entre los que destacaríamos a Roy Harris (1898-1979) y Morton Gould (1913-1996). El primero desarrolló su *Symphony n° 4* o *Folksong Symphony* cuyo séptimo movimiento tiene toda la genética de la canción del desaparecido conductor de origen irlandés y que, en esta ocasión, se convirtió en una fantasía para coro y orquesta que se estrenó cuando ya había estallado el segundo conflicto mundial (1940)¹⁵⁰. Aun más significativo es el *An American Salute* de Gould (1942), una variación muy entusiasta de la misma melodía que, sin ambages, buscaba exaltar la moral de un país que acababa de ser atacado en Pearl Harbor y había entrado en guerra abierta¹⁵¹.

No obstante, la línea vital y profesional de Sousa también contiene cuestiones de dudosa honorabilidad menos conocidas y que no fueron sancionadas, y que, más bien, le sirvieron para medrar en su carrera. Por ejemplo, en sus memorias publicadas en 1928 no escondió su animadversión hacia las personas de raza negra a las que se refería como cómicos, insolentes, impertinentes o ignorantes “Africans”, “darkies”, “colored men” o “niggers”¹⁵². Entre otras de sus ‘habilidades’ para progresar destacaríamos el control de las apariencias sociales y una calculada doble moral de su filosofía musical. Para refutar el primer enunciado solo habría que echar un vistazo a cualquiera de las biografías convencionales que ensalzan y elevan su reputación como músico y figura ejemplar. Uno de los managers que sucedieron a Blekely (William Schneider) aseguró que el conductor americano daba la impresión de ser “el hombre más distinguido que había caminado jamás sobre la superficie de la Tierra”. Por supuesto, también era fácil creerse que nunca juraba, no solía componer los domingos, vestía de blanco para los conciertos del Sabbath,

La temática era muy propicia en ese momento porque en la trama se trataba de satirizar y parodiar el gobierno hispano en el Perú donde el personaje principal alternaba su condición de virrey Don Medigua con el de un intrépido oficial que daba título a la obra. (Por supuesto y para mayor propaganda, los medios estadounidenses enlazaron ya de paso la imagen de ese mando con un Don Quijote ridiculizado que, incluso, se intuye en la portada de la partitura original). Vid. LOLO, B. (Ed.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, 2007, 243-244. La representación de *El Capitán* tuvo tanto éxito que aguantó 112 cartelerías en Nueva York, a las que siguió un *tour* de costa a costa. Por si esto fuera poco, se editaron varias adaptaciones, una de las cuales fue para banda. Apenas estalló la guerra contra España, la pieza volvió a cobrar vida en los teatros de esa última ciudad. Además y en palabras del propio Sousa, la composición sirvió también para recibir con honores ya en territorio americano al valeroso comodoro –posteriormente contralmirante– de la Fuerza naval estadounidense George Dewey. Vid. WARFIELD, P. (Ed.): *Six marches*. Middletown, 2010, lviii y HESS, A-C.: “John Philip Sousa’s *El Capitán*: Political appropriation and the Spanish-American War”. *American Music*, vol. 16, s.n. (1998), 1-24. (El popular conductor también aseguró que la banda del *Olympia*, uno de los barcos del escuadrón asiático de USA que comandaba Dewey en la Bahía de Manila, tocaba esa pieza mientras la armada española perdía sus últimas posesiones allí en Filipinas). Vid. SOUSA, J-P.: *Marching along: recollections of men, women, and music*. Boston, 1924, 177.

¹⁴⁹ Vid. STUDWELL, W-E.: *The national and religious song reader: patriotic, traditional, and sacred songs from around the World*. NY, 1996, 23.

¹⁵⁰ Vid. Harris. *Symphony n° 3. Symphony n° 4 “Folk Song Symphony”* [Colorado Symphony and Chorus, Marin Alsop (dir.)]. Denver, 2006, 2-3 y track 8.

¹⁵¹ El compositor comentó antes de morir que el productor de radio para el que trabajaba le animó a hacer una salva (*salute*) en honor a los soldados americanos que participaban en el conflicto bélico. Curiosamente, el ‘fervor’ le llevó a esta composición, su más popular y conocida, en una sola noche, aunque el jefe le pidió que cambiase el final por uno más enérgico, por lo que tardó otro día más. Vid. Morton Gould. *A tribute* [The London Philharmonic]. NY, 1996, 4 y track 16.

¹⁵² Vid. SOUSA, J-P.: *Marching along*, op. cit., 33-34, 73-74, 158 y 256.

rara vez encendía un cigarro y le disgustaban los borrachos¹⁵³. Sin embargo, esas conductas no eran sino fachadas con las que se convencer a una mayor audiencia que seguramente no compraría tickets para los espectáculos de un director moralmente cuestionado. (Por cierto, no solo sabemos que Sousa fumaba puros elaborados de modo expreso para él, sino que además los papeles de contabilidad Blakely que se custodian en la NYPL dan fe que el modélico director se gastaba una significativa cantidad de dinero en vino y tabaco).

No obstante, quizá lo más interesante para nosotros es su doctrina musical, asentada sobre los pilares de educar y entretener al público como él mismo reconoció a lo largo de su carrera¹⁵⁴. Evidentemente, ese tándem no era sino la justificación para convencer a los críticos y obtener resultados económicos al mismo tiempo. Asimismo, esos dos ‘nobles’ estandartes le dieron resistencia para mantenerse en la cresta durante más tiempo. (En realidad, desde que se coronó en 1892/3 y hasta que falleció en 1932, ningún otro director de banda ni formación de ese tipo logró hacerle sombra en Norteamérica). Sin embargo, aquella (irreal) dualidad se dejaba de lado cuando había que ganarse al público y, sobre todo, había objetivos económicos que mantener. Un primer ejemplo de esas dobleces nos lo proporciona el *New York Herald Tribune* del 20 de diciembre de 1926 en las que el venerado conductor encontraba moralmente cuestionable la mayor parte del Jazz, el cual “te hacía querer morder a tu abuela (*made you want to bite your grandmother*)”¹⁵⁵. Sin embargo y como veremos en los próximos párrafos, cuando la popularidad del saxofón llegó a las cotas más altas en esa época –o sea, atraía a un copioso público que pagaba su entrada-, no le importó ponerle en evidencia con esa música delante de la formación que capitaneaba. No debemos llevarnos a engaño y sí subrayar la desmedida ambición de Sousa que tan bien describe Blakely en una de sus misivas (*We are in this thing for glory and money*)¹⁵⁶.

Concentrándonos en los saxofonistas de la formación musical que comandaba el bienquisto Sousa, podríamos decir que, a primera vista, quizá tuvieron algo más de recorrido. Aunque Michael-Eric Hester ha filtrado 10 artistas que actuaron como solistas¹⁵⁷, nosotros simplemente nos quedaríamos con tres de ellos. El primero –ya lo conocemos- se llamó Jean(-Baptiste) Moeremans (1866?-1937?) y se unió a la agrupación después de que Lefebre no aceptara las condiciones de Blakely, manager de la empresa. De perfil muy parecido a los instrumentistas que ya hemos comentado, este músico de origen belga emigró a América en torno a 1890, participando en un primer momento en el Canadian Musical Festival de Montreal. Posteriormente y ya en Estados Unidos, prestó sus servicios en varios conjuntos, hasta que en mayo de 1894 lo encontramos soleando con Sousa en el Madison Square Garden¹⁵⁸. Este artista es importante para nosotros porque fue el primer instrumentista al saxofón en grabar en destacado¹⁵⁹, inicialmente

¹⁵³ Vid. BIERLEY, P-E.: *John Philip Sousa*, op. cit., 101-104.

¹⁵⁴ Vid., entre otras, STACY, W-B.: *John Philip Sousa and his band suites: an analytical and cultural study*. Tesis, Boulder, University of Colorado, 1972, iii, vi, 12 y 24-27.

¹⁵⁵ Vid. WARFIELD, P.: “*Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician*”, op. cit., 129.

¹⁵⁶ Vid. *Ibid.*, 462.

¹⁵⁷ E-A. Lefebre (1893-94), J. Moeremans (1894-1900, 1902-05), Ralph Lick (1917), H-Benne Henton (1919-20), Jascha Gurewich (1920-21), Anthony D’Ortenzio (1921), Frederick Bayers (1923), Richard Gooding (1924), Harold Stephens (1925-26) y Edward Heney (1924-30). Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 9.

¹⁵⁸ Vid. *Ibid.*, 24.

¹⁵⁹ No obstante y como ya hemos apuntado antes, Bessie Meeklens, una saxofonista –alumna de Lefebre- pudo ser la pionera en registrar el sonido de un saxofón en unos solos con acompañamiento de piano en

para la Victor como asegura un catálogo de 1900 que cita Hindson¹⁶⁰ y luego para la Berliner, de la que tenemos audios supervivientes en abierto, gracias a la mediateca de la Library of Congress de Washington principalmente.

Asimismo, merece nuestra atención que fuera el músico que interpretó la única pieza compuesta por Sousa que tiene como solista el saxofón, titulada *Belle Mahone* (1885)¹⁶¹. Según apunta otra fuente¹⁶², esta obra fue escrita para Lefebre, pero acabó finalmente en las manos de Moeremans y, a partir de este, desapareció. Londeix asegura que el compositor se la dio al [saxofón] alto y piano, aunque no podemos descartar que fuese para instrumento *solo* o, más probablemente, solista con banda. Además, el ex-profesor del Conservatorio de Burdeos otorga al saxofonista belga al menos tres composiciones propias¹⁶³ –sin editorial, por lo que seguramente nunca pasaron de manuscrito-, aunque, estamos seguros, se quedan cortas.

Gracias a Moeremans también podemos conocer más específicamente en qué situación estaba el saxofón en Inglaterra y cómo se percibía allí en aquel momento. Situándonos exactamente en la tercera y cuarta (1903 y 1905) gira de la banda de Sousa por Europa y concretamente en las islas británicas, el artista belga tuvo hueco para lucirse en los programas de concierto, incluso con composiciones originales para el instrumento como la *Fantaisie pastorale* de J-B. Singelee¹⁶⁴. Los rotativos anglosajones lo señalaban de maneras muy diversas y sin una noción clara de lo que era; por ejemplo, el *Nottingham Express* del 13 de marzo de 1903 mencionaba que el saxofón es “un tipo (*class*) de instrumento que uno se encontraba raras veces en las bandas inglesas”. El *Sheffield Indebt* de cuatro días más tarde aseguraba la invención del empresario dinantés era “algo como una gran gaita (*pipe*) holandesa, elaborado en metal, donde la cuenca (*bowl*) se curva hasta la boquilla. Su timbre es como el del clarinete o el de la corneta, y a veces el del fagot”. En 1905 el saxofón seguía siendo una “novedad” o “un peculiar instrumento” [sic] según el *Northhampton Daily Reporter* del 13 de febrero, mientras que para el *Daily Chronicle* de la misma localidad era directamente “extraño (*weird*)”, como también aseguraba el *Girtingham Mail* de una semana más tarde con la acepción *rare*. En cambio, el *Glasgow Herald* se permitía especular “con las posibilidades de este excelente (*fine*) instrumento en combinaciones orquestales serias”¹⁶⁵. En cualquier caso, parece evidente que los británicos de inicios del siglo XX no se sintieron atraídos por él y su uso allí era

1892. Vid. KOENISBERG, A.: *Edison cylinder records, 1889-1912: with an illustrated history of the phonograph*. NY, [segunda ed.] 1987, 133. Otro saxofonista prácticamente desconocido y de nombre Eugene Coffin aparece en un catálogo de la compañía Columbia de 1896. Cf. GEE, H-R.: *Saxophone soloists*, op. cit., 15-16

¹⁶⁰ Cf. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 21.

¹⁶¹ Uno de nuestros autores de referencia –vid. BIERLEY, P-E.: *John Philip Sousa*, op. cit., 237- cita solamente cuatro solos instrumentales compuestos por Sousa, a saber, *Album Leaf* para violín (ca. 1863); *Nymphalin*, también para este último cordófono (1880); *La Reine d'Amour* para corneta (1879) y la *Belle Mahone* que nos ocupa. (En cualquier caso, sabemos que el director americano tiene también varias obras concertantes con la trompeta y la percusión como claros protagonistas).

¹⁶² Cf. Id.: *The Works of John Philip Sousa*. Columbus, 1984, 155.

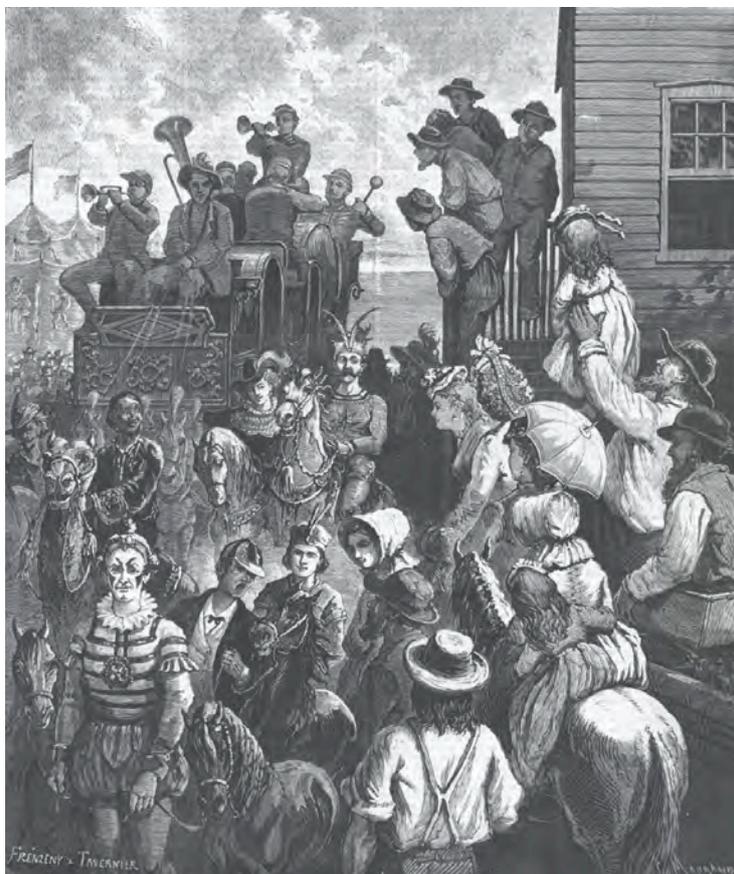
¹⁶³ Vid. LONDEIX, J-M.: *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. Cherry Hill, 2003, 266.

¹⁶⁴ Aunque ni Hester ni los periódicos ponen el opus, éste debe ser el número 56 (para saxofón en Si \flat), ya que es la única obra de Singelee que tiene el adjetivo “pastoral” y que todavía hoy se conserva. Vid. DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación.

¹⁶⁵ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 36-39.

más bien circunstancial e infrecuente¹⁶⁶. Con ello, se confirmaría que Francia y la zona del actual Benelux seguían siendo el único territorio europeo fiel al instrumento durante aquella época y solamente en su faceta bandística.

FIGURA 301: Primera representación gráfica conocida de una de parada de músicos circenses.



FUENTE: *Harper's weekly*, 4 de octubre de 1873, 865.

La última noticia de Moeremans la encontramos en uno de los números del *Jacobs' band monthly* de 1918 donde situaban al músico en Pittsburgh, Pensilvania, enseñando

¹⁶⁶ Los autores coterráneos de aquellos periódicos y más versados en la materia vienen a confirmarnos que el saxofón apenas aparecía en la paleta estándar de las bandas britanas. Arthur-A. Clappé, de la Royal Military School of Music, ofrecía una tabla comparativa de las agrupaciones de Alemania, Austria, Rusia, Inglaterra, Francia, Italia y Estados Unidos –en este último país, refiriéndose de forma exclusiva a la de Sousa-, y solamente localizó al saxofón en las de los tres Estados postreros. Asimismo, apuntaba –refiriéndose a otra fuente inglesa-, que solo se incluirían saxofones en ese territorio si el grupo alcanzaba los 55 ejecutantes. Sin embargo, reconocía que estaba siendo lentamente admitido tanto en su patria como en el resto de Europa, salvando a los germanos que no parecían interesados (*Teutonic conservatism is, no doubt, commendable; but sometimes, as in this instance, it retards the wheels of progress*), lo cual nos vuelve a remitir a las viejas rivalidades –no solo culturales- entre tudescos y galos. Vid. CLAPPÉ, A-A.: *The Wind Band and Its Instruments*. Londres, 1912, 42-43 y 72. Otra referencia de un militar y ‘musicólogo’ británico –vid. FARMER, H-G.: *The Rise & Development of Military Music*. Londres, 1912, 127-128, 132 y 139-, especificó las paletas instrumentales de varios regimientos de su país durante el siglo XIX. Tan solo en uno de ellos, concretamente en el de la Royal Artillery Band de 1857 compuesta de 71 miembros y, seguramente obedeciendo a preceptos de ornato más que de patrón normal, localizó cuatro saxofones. Un estudio más específico y con el foco en el amateurismo y al sur de la isla principal –vid. LOMAS, M-J.: *Amateur brass and wind bands in Southern England between the late eighteenth century and circa 1900*. Tesis, Londres, Open University, 1990, 319-325- coincide en esa ausencia, aunque apunta que los críticos de finales del *Ottocento* recomendaban su inclusión –y la de otras maderas- para reducir la estridencia de algunas bandas (“would reduce the stridency of some bands”).

saxofón “a estudiantes que venían de todas las partes del continente”. Finalmente y en el ocaso de su vida, debió volver a su tierra natal donde murió, según Hindson, a finales de los años treinta del siglo pasado¹⁶⁷. Sin embargo y valorando su estela como intérprete y compositor, no deja de parecernos una raya en el agua. Su labor no trascendió más allá de esos pequeños momentos de ‘gloria’ con la banda de Sousa y sin ninguna otra conexión con el mundo sinfónico o compositivo de primera línea

Un segundo saxofonista significativo que gravitó al conductor americano es H-Benne Henton (1867-1938). Este personaje es uno de esos numerosísimos *clarinetist-turned-saxophonist* que empezó trabajando como músico en la Ringling Brothers Circus Band, donde Hester asegura que se incorporó para conocer mundo y labrarse un camino de músico profesional. Sin embargo, hasta 1903 –y con 36 años de edad- no empezó a tocarlo, animado al escuchar al célebre comediante al Knox Wilson¹⁶⁸. No obstante, parece que el caso de Henton no fue aislado y hubo más artistas que compatibilizaban, según las temporadas, el mundo de las típicas bandas ‘profesionales’ retribuidas con las de los circos. Además, creemos que estas últimas jugaron un papel decisivo en la popularización del saxofón que ha pasado desapercibido para la mayoría de investigadores. Aunque estamos sobrepasando la línea temporal que nos habíamos marcado, no debemos obviar la prosperidad del negocio de los circos en EEUU desde 1880 hasta 1929 a la par que crecían sus redes de ferrocarril. Por otro lado, aquellos trabajos de cómicos y músicos circenses debieron ser un trabajo paradójicamente muy duro. Según Condaris –que ha destapado algunos archivos que revelan la gestión de esos espectáculos-, la jornada laboral se extendía más de 12 horas. Los artistas empezaban por la mañana animando al público en el típico desfile (*street parade*) –vid. Figura 301-.

Esa comitiva solía contar con varias carrozas chillonas en las que no faltaban animales salvajes, comediantes haciendo un anticipo de su espectáculo y otros extravagantes y atrayentes reclamos que daban publicidad al show itinerante. La música era parte fundamental de esa cabalgata y los instrumentistas –saxofonistas-, a veces, vestidos de payasos colaboraron a una asociación ‘visual’ que también ha quedado en la retina del *imaginarium* colectivo. La banda sonora se caracterizaba sin duda por la vulgarización de un repertorio que incluiría marchas y música ligera. Posteriormente a ese aperitivo pedestre, venía su participación en la representación escénica propiamente dicha debajo de la carpa, en la que se escuchaba música que a todas luces era funcional y daba realce a los números. El día acababa normalmente con un concierto por la tarde/noche, a modo de ‘postludio’, en el que con bebida, comida y baile se intentaba dilatar el entretenimiento y ocio y, ya de paso, exprimir un poco más los bolsillos de la gente¹⁶⁹. De todas maneras, el saxofón seguiría vinculado al circo muchos años más, ya

¹⁶⁷ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 13.

¹⁶⁸ Vid. GEE, H-R: *Saxophone soloists*, op. cit., 18. Rastreando la estela profesional de Knox Wilson, confirmaríamos que debió ser un artista cómico –payaso, probablemente- que actuaba en escenarios de entretenimiento. Con el título “Comedian with Saxophone [sic] and Concertina causes conflicting emotions”, un diario de la costa oeste de los EEUU calificaba las bufonadas y efectos al instrumento que iban desde las carcajadas más abruptas hasta el llanto más sentido. Vid. *The San Francisco Call*, 22 de enero de 1912, s.p.

¹⁶⁹ Vid. CONDARIS, C.: *The band Business in the United States*, op. cit., 31-35. Esos papeles que se conservan en Normal (Illinois) y pertenecen a biblioteca de la Universidad son testigos de los apuntes de un abogado llamado Sverre-O. Braathen (1895-1974) que, durante 30 años, viajó por 152 ciudades de 12 Estados y Canadá persiguiendo a los circos. Según los manuscritos de este señor, no era raro que, de una corporación de 50 artistas que podían dar vida a un espectáculo como ese, 20 de ellos fueran músicos. Aunque es un poco arriesgado, él especulaba con que habría unos 1.500 circos haciendo giras por el territorio americano que daban trabajo a 12.000 instrumentistas.

sea de una forma ‘regular’ –imitando las formaciones militares- (vid Figura 302) o, en el otro extremo del abanico, formando parte de los frikis (vid Figura 303).

FIGURA 302: “Barnum Bailey Circus Band. Frederick A. Jewell Cond[ucto]r” (1910), con al menos dos saxofonistas empleados –centro de la imagen-.



FUENTE: Fotografía perteneciente a la Library of Congress.

Volviendo a la meteórica trayectoria de Henton al saxofón, debemos acordarnos de que lideró a los cuatro músicos en el estreno mundial en Nueva York en 1904 de la *Sinfonía Doméstica op. 53* de Richard Strauss. Centrándonos brevemente en esta obra, no es baladí comentar que el compositor alemán convocó para aquella ocasión un soprano y un bajo en Do y un alto y un barítono en Fa, cuando lo ‘normal’ era en Si \flat y Mi \flat . En todo caso y según apunta el Dr. Cohen –a instancias personales del influyente saxofonista, también de origen sajón, Sigurd Rascher (1907-2001)-, el compositor de la (extraordinaria) *Der Rosenkavalier* incluyó al saxofón en la paleta orquestal porque se lo pidió su editor y no por iniciativa propia¹⁷⁰. (Esto podría explicar por qué el cuarteto no disfruta de ninguna relevancia orquestal y mayormente se limita a doblar las cuerdas y la madera). Según el IMSLP, el empresario que tenía los poderes sobre la partitura era Hugo Bock (1848-1932), máximo valedor de la Bote & Bock, una casa berlinesa fundada por su padre en 1838¹⁷¹, pero del que no logramos encontrar ninguna conexión con el aerófono del dinantés. Puestos a especular y habida cuenta de que el compositor de *Also sprach Zarathustra* no volvió a trabajar para esa firma, puede que alguna constructora instrumental americana de peso (Conn?) e interesada en el mercado de los vientos, hiciera valer sus bazas negociadoras (adquiridas quizá a cambio de cofinanciar la traída de afamado maestro a Nueva York). Sopesando el valor mediático de su figura y previendo el despegue del saxofón en USA, ese hipotético inversor tenía una magnífica posibilidad de sondear (o reflotar) un nuevo segmento comercial en base al posible rol del saxofón en su versión orquestal, es decir, afinados en Do y Fa. (De todas formas, esa fue la primera

¹⁷⁰ Vid. <http://www.saxpics.com/cpg143/albums/Conn/misc/ads/f_saxophones/falto.pdf> (con acceso el 7 de octubre de 2019).

¹⁷¹ Vid. <http://imslp.org/wiki/Bote_%26_Bock> (con acceso el 8 de octubre de 2019). Entre otras piezas menores, la compañía tenía derechos sobre pentagramas de Chopin (*Mazurka en La menor*, 1855), Liszt (*Illustrations de l'opéra L'Africaine*, 1866), Tchaikovsky (*Romeo and Juliet, overture-fantasia*, segunda versión de 1871), etc.

y la última vez que R. Strauss lo utilizó, y ni si quiera le concedió ninguna oportunidad en su música de cámara).

FIGURA 303: “Congress of Freaks at Ringling Brothers and Barnum & Bailey (combined) [sic] Circus” (1924), según reza el pie de foto, con tres saxofonistas abajo a la derecha.



FUENTE: Copia privada de la fotografía.

Después de aquella destacada *première*, encontramos (1906) a Henton floreado para la Bohumir Kryl Band y en 1916 ya estaba en la de Patrick Conway, no solo como solista, sino como asistente del director, al tiempo que grababa con Victor y Edison sus propias composiciones. No obstante, este saxofonista iba a disfrutar de una ventaja que sus compañeros no tuvieron en el pasado y que probablemente marcó la segunda parte de su carrera. Así, toda vez acabada la Gran Guerra y con la economía americana disfrutando de una salud envidiable, el saxofón iba a vivir su época de mayor frenesí y popularidad en USA¹⁷², asentando esa efervescencia casi exclusivamente en la música ligera. No resultaría descabellado pensar que Sousa ‘fichó’ (1919-20) a Henton –apodado desde 1916 a partir de un registro de la Victor el “Paganini del saxofón”¹⁷³- para sus conciertos y así beneficiarse colateralmente de esa fiebre por el instrumento. (Era el primer saxofonista nativo norteamericano –nacido en Shelbyville, Illinois- en obtener un amplio reconocimiento a nivel nacional). Aprovechando ese mencionado tirón, el director de banda amplió la cuerda de saxofones de la banda a un sexteto –y más adelante, a octeto-, y permitió que Henton soleara sus acrobáticas composiciones y añadiera piezas con componentes jazzísticos, como seguramente el momento y su clientela exigía.

Hester especula con que Henton fue el saxofonista serio que, a diferencia de los anteriores, presentaba al instrumento como una herramienta que “puede ser tocada bien”¹⁷⁴. Sin embargo y pese a ese pensamiento, la música de ese artista se seguía

¹⁷² Vid., entre los muchos acercamientos al tema, COTTRELL, S.: *The saxophone*, op. cit., 133-138; BIILLARD, F. y BIILLARD, Y.: *Histoires du saxophone*. Castelnau-Le-Lez, 1995, 65-82 o, la aportación más libre de SEGELL, M.: *The Devils's Horn. The Story of the saxophone, from noisy novelty to King of cool*. NY, 2006, 11-76.

¹⁷³ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 22.

¹⁷⁴ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 55-58 y 108.

caracterizando por sus cabriolas –incluso en el comprometido registro sobreagudo del instrumento–, templadas con pasajes expresivos y líricos. Aunque quizá pueda observarse un propósito de mejora en las palabras y entrevistas que se conservan del músico –por ejemplo, que aprendiera y se formase a partir de violinistas y cantantes serios¹⁷⁵–, seguimos realmente estando en la desorientada adolescencia del instrumento, llena de temas con variaciones y waltzes¹⁷⁶.

No obstante y acabando con Henton, merece destacarse su faceta empresarial. Apoyándose en su fama y el dinero de un socio, Albert Knecht (saxofonista y también miembro de la Sousa Band), proyectó una línea de boquillas para clarinete y saxofón que llevaban su nombre. Igualmente, los dos compañeros montaron su propio centro de enseñanza musical (The Henton-Knecht Conservatory) desde, al menos, 1922¹⁷⁷. En cualquier caso, no debe pasar desapercibido el detalle de que también Moeremans recurrió profesionalmente al adiestramiento artístico. Aunque es difícil de demostrar –porque resultaría ‘incómodo’ airearlo–, parece que el dinero proporcionado por la pedagogía no era un extra para estos músicos, sino una parte sustancial de su supervivencia.

El tercer y último saxofonista americano (de origen ruso) que queríamos subrayar se llamó Jascha Gurewich (1896-1938), apodado “The Prince”, en clara vinculación al “King” Lefebvre. En realidad, tuvo unos rasgos muy parecidos a los de sus compañeros, incluido el de ‘compositor’ e intérprete de *light music*¹⁷⁸. Según aseguraba la revista *The Metronome* del 15 de mayo de 1927, Sousa nunca había tenido un saxofonista mejor, aseveración que el propio Gurewich recogió en la contraportada de algunas de sus creaciones –como en la *Jascha Gurewich Aeolian Series of saxophone solos*, New York, [Geo. H. Sanders Co.,] 1926- para darse publicidad y ganarse la confianza de potenciales compradores.

Sin embargo, no hemos acentuado a este músico por unos méritos curriculares como los del anterior párrafo, sino porque compuso y estrenó en el Aeolian Hall de Nueva York a finales de enero de 1926 un *Concerto in E minor (op. 102) for alto saxophone and orchestra* –dedicado, por cierto, a Sousa- que recibió un caluroso recibimiento por parte de la prensa. El *New York Herald Tribune* invitaba al oyente a descubrir que, aparte del Jazz, el instrumento podía desenvolverse en otros ambientes más clásicos (*those who associate the saxophone only with the jazz of Broadway were interested to discover that it can be made to present music of melodious and classic variety very pleasingly*). En la misma línea, el *New York American* del 1 de febrero de 1926 aseguraba que Jascha Gurewich había demostrado que su instrumento merecía especial atención en base a su trabajo y posibilidades (*Jascha Gurewich proved that the saxophone is an instrument*

¹⁷⁵ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 12.

¹⁷⁶ El ex-profesor del conservatorio de Burdeos solamente le otorga dos composiciones (*Laverne y Nadine*) –vid. LONDEIX, J-M.: *A Comprehensive Guide*, op. cit., 170-, aunque otro autor americano –vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 420- le da otro par más (*Eleven o'clock Fantasie y When you and I were young, Maggie*).

¹⁷⁷ Vid. *Jacobs' band monthly*, [sin día], marzo de 1922, 85-86.

¹⁷⁸ Una de sus piezas más famosas y populares fue *Laughing gas (El gas de la risa)* de 1921, en la que se imitaban las carcajadas humanas a través del timbre del saxofón, lo cual no deja de ser una técnica cómica más propia de circo o vaudeville. Wiedoeft mejor que nadie expuso en su *Sax-o-fun* esta personificación sonora, haciendo también un juego de palabras con ese título. Vid. *Rudy Wiedoeft: Kreisler Of The Saxophone*. Londres, 1997, track 12.

worthy of a special programme)¹⁷⁹. Sin embargo, bajo las reconfortantes palabras de estos y otros rotativos subyacía una idea que estaba bloqueando al instrumento en otros foros de mayor calado o gravedad, como el del lenguaje sinfónico o clásico. Parece que el saxofón del primer cuarto del siglo XX ya estaba casi indisolublemente asociado a todo lo que rodeara a la música ligera, cómica y, especialmente, al Jazz, máxime sin que hubieran aparecido aun los Charlie Parker, Coleman Hawkins o John Coltrane, por citar solo a tres de aquellas venideras figuras.

Volviendo a Gurewich y a su aportación concertística, resulta valioso que el *New York Daily Times* del 1 de febrero de 1926 se hubiera dado cuenta de un detalle que había pasado desapercibido para el resto de la prensa. Según apuntaba este diario, el músico-compositor “acababa de tocar el único concierto de saxofón [y orquesta] conocido” hasta entonces. En verdad, el crítico se confundió por muy poco, ya que en realidad era el tercero, después de que el belga Paul Gilson (1865-1942) creara dos ejemplares de este tipo en 1902 y que, por cierto, están vinculados en cierta manera con los Estados Unidos como veremos muy pronto. Sí acertó en que nunca antes se interpretó públicamente una obra –un concierto– de estas características (demostrativas) y con el concurso de la orquesta, otro mérito simbólico que se llevan los americanos. Llama la atención que hubieran tenido que pasar 80 años desde el nacimiento del saxofón para que alguien se diera cuenta de la escasez de repertorio en este sentido. Seguramente Gurewich reparó en ello y, con más pena que gloria –no tenemos conocimiento que el trabajo se volviera a repetir ni interesara verdaderamente a nadie–, intentó paliarlo como pudo. No obstante, por otro lado, este artista –y la práctica totalidad de sus compañeros saxofonistas– nunca se desmarcaron de la música de vaudeville porque era la que les daba de comer. Es más, aunque fue uno de los abanderados de la firma Buescher y de sus afamados “True-tone saxophones”, el *crash* de 1929 acabó por relegarle casi al olvido y confirmaba la debilidad y fragilidad de aquellos músicos y sus apuestas.

Recapitulando a Sousa y todo lo que su trayectoria pudo suponer para la estandarización del saxofón¹⁸⁰, hemos de reconocer y volver a la constante de que el aerófono estuvo condicionado a la salud de un negocio de nivel superior. Sin embargo y salvaguardando ese objetivo, los músicos podían promocionarse y aventurarse en otras actividades adyacentes lucrativas (componer, editar, crear una línea de boquillas, llegar a acuerdos con firmas comerciales...). Por cierto, el activo director americano también cayó en la tentación de ganar unos cuantos dólares más con iniciativas así, y cedió su nombre a un nuevo viento-metal de registro grave que hoy todavía sobrevive, el *sousaphone*. No obstante, la historia de este artefacto no llega a estar del todo clara –quizá, adrede, para no contaminar el nombre del director americano acusándole de abuso de posición–. En todo caso, se supone que, alrededor de 1893, el conductor entabló conversaciones con un constructor de Filadelfia llamado J-W. Pepper para mejorar los helicones¹⁸¹ con los que

¹⁷⁹ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 74.

¹⁸⁰ De todas maneras y para conocer testimonios originales de otros saxofonistas secundarios que se unieron a la agrupación de ese poderoso conductor y a los que se les hizo pequeñas entrevistas cuando todavía estaban vivos (1980), vid. WHITWELL, D.: *The Sousa Oral History Project*. Austin, 2010, 47-48, 62-64 y 68-72.

¹⁸¹ Huelga decir que el helicón es un instrumento de latón y registro grave, de forma circular y portado al hombro, al que se le suele vincular originariamente con la Centroeuropa de mediados del siglo XIX. Cf. BAINES, A.: *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Oxford/NY, 1992, 161 y 314-315; e id.: *Brass Instruments. Their history and development*. NY, 1993, 260-263. Otros autores actuales consideran esencialmente a ambas herramientas como variantes de la familia de la tuba. Vid. CAMPBELL, M.;

parecía no estar convencido. Sin embargo, los primeros especímenes de este tipo y de aquella firma no sobrevivieron demasiado en la formación de Sousa, que se decantó por los de C-G. Conn, con el que, más que probablemente, tenía acuerdos comerciales previos.

Otra conclusión evidente es que la banda de Sousa fue ‘el’ ejemplo o modelo de formación a imitar para las amateur o, incluso, las de carácter retributivo que operaban en otros lugares del territorio estadounidense¹⁸². El director americano utilizaba (y rentabilizaba) a sus solistas para establecer una conexión personal entre el colectivo artístico y la audiencia, dar variedad visual y auditiva, y mostrar más explícitamente la presunta profundidad interpretativa de sus integrantes. Colateralmente, esto vino bien al saxofón para que progresivamente su nombre, timbre y silueta –muy importante este último aspecto, pues tiene un ‘influjo’ subjetivo infravalorado- fueran siendo familiares y aprendidos entre el público neófito norteamericano. (Por otro lado, se corría el riesgo – como finalmente sucedió en Europa también- de crear un vínculo unidimensional con las bandas).

FIGURA 304: Pose de la banda del 5º de infantería en las celebraciones del “Last Spike” en Gold Creek, Montana (1883), al menos con un saxofón en la formación (séptimo por la izquierda).



FUENTE: *Recruiting News*, 15 de enero de 1935, 13¹⁸³.

No obstante y volviendo a la estandarización del instrumento en USA a principios del siglo XX, resulta relativamente normal que el anidamiento en aquellas agrupaciones fuera un poco lento al principio. Obviamente, el territorio era inmenso y la turbia heterogeneidad de las bandas amateurs no dejaba que se asentara todavía una paleta estándar con saxofones. Es más, pensamos que en las de tipo militar –que

GREATED, C. y MYERS, A.: *Music instruments. Technology and performance of Western Music*. Oxford/NY, 2006, 170, 173, 497 y 506.

¹⁸² Entre otros nombres propios están las agrupaciones de Arthur Pryor, Thomas Preston Brooke, Frederick Innes, Patrick Conway, Alessandro Liberati, Giuseppe Creatore, Bohumir Kryl, Jean Missud o Mace Gay. Vid. CONDARIS, C.: *The band Business in the United States*, op. cit., 45.

¹⁸³ Esta fotografía también aparece en RAILSBACK, T-C y LANGELLIER, J-P.: *The drums would roll*. NY, 1987, 41, que sitúa el original en la “Haynes Foundation Collection, Montana Historical Society” de Helena, Montana.

presumiblemente llevaban un orden preestablecido- también hubo distorsión y diferentes propuestas simultáneas¹⁸⁴. En todo caso y a modo de curiosidad, el testimonio gráfico más temprano de un saxofón en una banda militar que hemos encontrado es el de 5º regimiento de infantería –vid. Figura 304-, grupo que se inmortalizó el 8 de septiembre de 1883 por haber asistido a la celebración de poner el último clavo en una línea de ferrocarril.

Antes de despedirnos del conductor americano, sería conveniente saber cuál era su opinión directa respecto al instrumento. Aunque no hay muchas entrevistas ni declaraciones en este sentido, Schwartz puso en boca de Sousa que “quedaba aun mucho por hacer para estandarizar al saxofón, con su extraña dulzura de timbre y su variedad de efectos (*There much to be done in standardizing the saxophone, with its strange sweetness of tone and its variety of effects*)”¹⁸⁵. Estas últimas palabras nos conectan con las valoraciones en las ferias y exposiciones en las Adolphe Sax lo presentaba, donde los críticos, nos acordaremos¹⁸⁶, también coincidían en el carácter diferente y ‘destemplado’ de su tono¹⁸⁷. Esa percepción se dilató en el tiempo y a principios del siglo XX, Clappé, un respetado autor británico, consideraba al instrumento poseedor de una cualidad tonal híbrida (*hybrid tonal quality*), señalando su doble afinidad con los instrumentos de lengüeta simple y los de embocadura de copa. Este teórico decía que este carácter casaba (*fits*) mejor con el de la banda de música que con el de la orquesta¹⁸⁸, lo cual vuelve a confirmar aquellos intentos de circunscripción.

Otra declaración interesante de Sousa aparecía el 29 de septiembre de 1925 en el *Beverly Massachusetts Times* de Salem, una localidad muy cercana a Boston. El artículo se titulaba “Sousa to Make the Saxophone [sic] Respectable” y el entrevistador introducía el tema aduciendo que el ingenio de Adolphe Sax se había convertido –literalmente- en el “peor delincuente de la temprana y vulgar (*crude*) música de Jazz”. Igualmente, aseguraba que el conductor americano se había propuesto ‘rescatarlo’ y ofrecer a su audiencia las interesantes cualidades del octeto de saxofones que tenía en su formación en ese momento. El “King of March” tomó la palabra y se declaró conocedor del pasado uso ortodoxo [sic] del instrumento, citando a Berlioz, Bizet y Massenet, y lamentaba su mala nombradía en esos años (*black sheep reputation of recent years*). Es más, ponía el ejemplo de que la Ópera de Nueva York estuvo preparando hacia dos o tres temporadas *Le Roi Lahore* de Massenet, cuya partitura original emplaza al saxofón. Sin embargo, la

¹⁸⁴ Según un autor americano –vid. WHITE, W-C.: *A history of military music in America*. NY, 1944, 98-, el saxofón alto y el barítono no fueron aceptados oficialmente en las bandas militares americanas hasta 1900, mientras que el tenor tuvo que esperar 11 años más. Otro estudioso estadounidense –vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 424 y 525-, citando fuentes del periódico *The Musician* (Nueva York) de mayo de 1919-, recogía una normativa oficial de 1918 que emplazaba un alto, un tenor y un barítono en las agrupaciones milicianas artísticas de ese país.

¹⁸⁵ Vid. SCHWARTZ, H-W.: *The story of musical instruments*. NY, 1938, 143.

¹⁸⁶ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 218, 227, 239, 243-244, 267, 311, 328 y 339-340.

¹⁸⁷ Fétis *père* lo tildó de *sui generis* [sic] en la Exposición Universal de 1851 –vid. *RGMP*, 30 de noviembre de 1851, 385-388- y E.[dmon] V.[iel] firmó un artículo precedente en otro periódico en el que se utilizaba la misma locución adverbial latina, añadiendo además que su carácter “difiere esencialmente de todos los timbres conocidos” (vid. *L’indépendant*, 21 de enero de 1844, 1-2). Posteriormente, el propio Berlioz también recurrió a la misma acepción de especie muy singular y excepcional, atreviéndose asimismo a buscarle vagas analogías con los sonidos del *cello*, clarinete, corno inglés e, incluso, vincularlo de alguna manera a los metales (*is clothed in a somewhat brassy hue that gives it its particular tone*). Vid. BERLIOZ, H: *A treatise upon modern instrumentation and orchestration*. Londres, [segunda ed.] 1858, 233.

¹⁸⁸ Vid. CLAPPÉ, A-A.: *The Wind Band and Its Instruments*. Londres, 1912, 199.

producción estimó prudente (*deemed wise*) suprimirlo y darle su voz al clarinete por miedo a (*lest*) poner en peligro la representación a costa del “payaso del Jazz” [sic]. Sousa terminaba comentando que en sus conciertos lo colocaba (de vez en cuando) en primera fila (*moving down front*) para que la gente comprobase la excelente familia de instrumentos que podían ser, continuaba, “cuando estaban en buena compañía”¹⁸⁹.

Curiosamente, esta expresión también apareció en el sensible ámbito escolar que podía haber sido devastador si las autoridades hubiesen considerado y convenido un supuesto carácter perverso. Si retomamos el *The music supervisor's Journal*, V-L-F. Rebmann comentaba en su artículo de 1922 *The School Orchestra Department* que los saxofones solían verse en los institutos y centros de enseñanza. Aquellas palabras dejaban entrever un cierto recelo ante esa acogida que, a juicio del autor, se fue diluyendo con el tiempo. Según el ensayista, la única objeción que se le podía hacer era que el artefacto artístico en cuestión había estado viajando (*it has been travelling*) mal escoltado¹⁹⁰. Sin embargo, parece que otra gente y directores no iban a ‘perdonarle’ tan fácilmente y, por tanto, vetarían su acceso a los colegios. Jay-W. Fay, que narra lo ocurrido en una conferencia educativa que tuvo lugar en Kansas City a mediados de los años 20 del siglo pasado, aseguró que prácticamente todos los asistentes veían al saxofón como un espantoso (*wretched*) instrumento con malintencionados antecedentes (*vicious record*). Por si esto fuera poco, tildaron su música de vergonzosa, y el modo en el que lo utilizaban los músicos como muy ofensivo, por lo que la solución era que las escuelas lo ignoraran completamente¹⁹¹.

Más grave aun fue que aquella desconfianza se intensificara y se convirtiese en aprensión entre los creadores americanos del segundo tercio de la centuria, minando casi cualquier oportunidad para que fuera convocado entre la paleta orquestal. Ya ha aparecido en otra parte de nuestra investigación¹⁹², pero uno de los casos más flagrantes fue el de Paul Creston (1906-1985) que, pese haberlo utilizado en varios trabajos¹⁹³, no lo incluyó ni una sola vez entre sus obras sinfónicas. Según una entrevista al saxofonista Cecil Leeson que trabajó con aquel creador y al que le fueron dedicadas tres de sus piezas más importantes (*Concerto op. 26*, *Suite op. 6* y, especialmente, *Sonata op. 19*)¹⁹⁴, aquel compositor de Nueva York pensaba que si ponía saxofones en la partitura, los conductores acabarían dando su parte a las trompas. En el caso de que se pudiera salvar ese escollo, “algún saxofonista incompetente” [sic] acabaría por fastidiar la representación. Todavía peor, terminaba comentado que en numerosas ocasiones, al ver que la orquestación contenía saxofones, los productores ponían problemas o, directamente, rechazaban la música. Por tanto, si los propios *maestros* –que, además, como en este caso, tenían

¹⁸⁹ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 89.

A tenor de alguna de las entrevistas apuntadas antes –vid. WHITWELL, D.: *The Sousa Oral History Project*, op. cit., 14, 20, 43, 52 y 69-, esas acciones de destacamento son ciertas. De todas maneras y según el primero de aquellos testimonios, los saxofones eran utilizados más bien como novedad, reclamo o truco publicitario (“And not only did they have a wealth of good clarinets, but they had, as I recall, eight saxophones and they featured them as a stunt, as a kind of novelty. Like I say, a novelty, it was more comedy than it was real music”).

¹⁹⁰ Vid. *The music supervisor's Journal*, 1 de febrero de 1922, 36-37.

¹⁹¹ Vid. *Ibid.*, 54.

¹⁹² Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 63-64.

¹⁹³ El catálogo de obras con saxofón del que fuera presidente de la Sociedad de Compositores y Directores Americanos y el tercero más exportado desde Estados Unidos después de Gershwin y Barber se limita a cinco representaciones: *Suite op. 6* (1935) –Asx/Pno-; *Sonata op. 19* (1939) –Asx/Pno-; *Concierto op. 26* (1941) –Asx/Orch o Banda-; *Rapsodie op. 108* (1976) –Asx/Pno u Org (108b)-; y *Suite* (1978) –SATB-.

¹⁹⁴ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 227.

contacto con saxofonistas ‘clásicos’- no sabían, no podían (o, quizá, no estaban verdaderamente por la labor de) ‘presionar’ para superar ese obstáculo, la ausencia del instrumento en ese foro debe verse (tristemente) como normal. Podríamos intensificar más ese posible parecer farisaico si sumamos las ocasiones en las que Creston, Gershwin y Barber (los tres compositores americanos más exportados del siglo XX) incluyeron el saxofón en su paleta sinfónica –*An American in Paris* (1930), *Blue Monday* (1922) y *I Got Rhythm Variations* (1930)-, que no llegan ni a cuatro y todas son del segundo¹⁹⁵.

Sin embargo y aunque no dudamos que el saxofón necesitaba en aquellos años asociarse con otros ambientes más salubres, Sousa también explotaba asiduamente en sus conciertos la faceta cómica del instrumento porque estaba de moda, era lo que el público demandaba y, sobre todo, porque producía dinero¹⁹⁶. Por tanto, el director americano también jugaba a dos aguas y el repertorio camerístico y los solos de una banda –por muy interesantes que pudieran llegar a ser-, tampoco ofrecían muchas garantías de futuro. Aparte, no tenemos constancia evidente que, pese a esa presunta simpatía que Sousa sentía hacia el saxofón, le ofreciera un apoyo real y sólido. Aunque Bierley asegura que los oyentes disfrutaron con la *Belle Mahone* y Moeremans, tenemos serias dudas de que esta obra fuera originariamente para el instrumento de metal¹⁹⁷, sino, más bien, una adaptación. Esa única (supuesta) creación solista con banda nos parece un insuficiente aval para un hombre con tanto poder musical y mediático que se había propuesto redimir al instrumento de la música ligera¹⁹⁸. Henton o Gurewich se intentaron desmarcar un poco del territorio chabacano –el “trick saxophone playing” o efectos extravagantes como risas, estornudos o toses, entre otros-, pero este tipo de artistas seguían siendo dependientes de la música de vodevil que, a fin de cuentas, era la que les proporcionaba sustento.

¹⁹⁵ Vid. RONKIN, B. y FRASCOTTI, R.: *Orchestral compositions*, op. cit. 49. Por supuesto, existen orquestaciones ‘oficiales’ de otras piezas tan importantes de Gershwin como la *Rhapsody in Blue*, 1924 (Ferde Grofé) o *Porgy and Bess*, 1936 (Robert-Ruseell Bennett) en las que sí se convocan saxofones, pero desde luego no proceden de la pluma del icono de la música estadounidense. Por cierto, ni este ni Barber crearon una sola *particella* de música de cámara para saxofón.

El venerado Aaron Copland tampoco es una excepción, pues reservó un atril para el saxofón en dos o tres de sus partituras de orquesta –vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969 y HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 311-312- y solo en una ocasión para su música incidental (*Quiet City*). (Agradezco al Dr. Christopher Brellochs el haberme proporcionado esta última información). En todo caso, aquel creador fue muy parco en sus apreciaciones sobre la herramienta de latón y en su breviario principal –vid. COPLAND, A.: *Cómo escuchar música*. Ciudad de México/Madrid, 1994 [primera edición de 1939], 95- solo comentó su novedad, que era “en parte una madera”, que apenas se utilizaba en la música de sinfonía, pero que posteriormente la “orquesta de Jazz comenzó a explotarlo”.

¹⁹⁶ Sin ir más lejos y un año antes de esa entrevista, Richard Gooding “The comedian”, el músico que capitaneaba en ese momento la cuerda de saxofones de Sousa, deleitaba al público con sus *clowning antics*, que podríamos traducir como ‘numeritos’. Los titulares del *Chattanooga Times* de 1924 eran tan explícitos como “Saxophone Artist and Clown With Sousa Band”. Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 82.

¹⁹⁷ Está comprobado a partir de un programa de concierto de 1878 –y cuando todavía Sousa no estaba de director en la banda de la *Navy*- que una fantasía suya titulada *Belle Mahone* (para violín?) fue interpretada en el Arch Street Theatre de Filadelfia. Vid. WARFIELD, P.: “Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”, op. cit., 162.

¹⁹⁸ Una autora de referencia –vid. CONDARIS, C.: *The band Business in the United States*, op. cit., 57-64-, que ha tratado y clasificado más de 200 programas de mano de Sousa, nos ofrece algunos datos de ese falso soporte. Así, de las 97 transcripciones de óperas y operetas de lucimiento que aparecen en esos registros, solo dos de ellas tienen a un saxofón y un cuarteto como solistas; de las 203 adaptaciones de otras partituras clásicas, 30 dieron voz protagonista a la invención de Adolphe Sax; solo hay un caso entre las 440 composiciones originales para banda y ninguno entre los 43 *novelty arrangements*.

Las opiniones del insigne conductor americano nos aportan suficiente información para perfilar esta bifurcación, digamos, más ‘popular’ que parece detenerse –quizá transformarse- con el crack de 1929. Ahora, preferimos poner el foco en otra historia paralela más grave y seria que se fraguó en los últimos años del *Ottocento* y los primeros de la siguiente centuria. La protagonista va a ser una singular mujer afincada en Boston, Massachusetts, que aportó el nacimiento de un repertorio muy interesante y que personifica el puente entre los Estados Unidos y Europa.

5.3. Elise Hall o la “femme saxophone”.

5.3.1 La *Bostonian high-society* y otras adicciones.

Con Elizabeth Boyer Swett Coolidge (1853-1924) se va a dar por primera vez en nuestro análisis una situación inédita (y que en pocas ocasiones más podríamos volver a señalar): el dinero no es el problema. Sin embargo, antes de entrar en materia, conviene señalar diversos aspectos biográficos que, a la postre, serán determinantes para entender la independencia económica y conductual del personaje. Elise, como se la conocía normalmente, encargó (y tocó) algunas obras concertantes para saxofón de los mejores compositores del mundo en los albores del siglo XX, dejando un legado artístico que en ciertos sentidos no ha sido superado¹⁹⁹.

Aunque todavía no se ha encontrado su certificado de nacimiento en Europa ni en EEUU, podríamos dar por sentado que Elizabeth vino al mundo en Francia²⁰⁰, donde, además, es posible que pasara parte de su infancia. Sin embargo, lo que resulta indudable es que esta señora perteneció a una de las familias más importantes y ricas de toda Nueva Inglaterra. El linaje de los Coolidge se remonta hasta los primeros colonos –no inmigrantes, aspecto que se resalta en algunas fuentes genealógicas propias²⁰¹-, que no solo lograron subsistir en aquellos difíciles primeros momentos, sino que forjaron un pequeño imperio económico gracias al comercio²⁰². Además, en nuestra protagonista –la

¹⁹⁹ Evidentemente, este atrayente tema que implicó a creadores como Debussy, D’Indy, Caplet, etc. no ha pasado desapercibido para unos pocos saxofonistas y estudiosos que ya han elaborado varias aproximaciones al respecto. Entre estas destacaríamos la de William-Henry Street y su *Elise Boyer Hall: America’s first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts* en forma de tesis doctoral (*Dissertation*), presentada en 1983 y abalada por la Northwestern University de Evanston, Illinois, que nos ha servido de guía en un primer momento. No obstante, este trabajo es un entusiasta retrato personal y pseudo-profesional de esta mujer, y carece a nuestro juicio de análisis y profundidad en sus apenas 97 páginas de contenido a doble espacio. La monografía cuenta con entrevistas personales a algunos descendientes y coterráneos de esta señora que, no obstante y en la mayoría de los casos, solo sirven de anecdótico.

²⁰⁰ Vid. COOLIDGE, J. [of Boston, sic] y OLIVIER, M.: *Genealogy of Some of the Descendants of John Coolidge [sic] of Watertown, Mass. 1630*. Boston, 1903, 25. Concretamente, este libro de familia también apunta que Elise nació el 15 de abril de 1853 en la emblemática rue du Faubourg Saint-Honoré de París. Sin embargo, ella nunca dejó constancia de su ciudadanía gala ni tampoco consta en las recensiones de los conciertos que protagonizó. Por ejemplo, otras fuentes –vid. *Paris Musical et Dramatique*, [sin día], mayo de 1905, 1-2- aseguraba que esta señora vino a Francia a los 12 años y se formó en el Couvent des Oiseaux, por aquel entonces responsabilidad de la Congregación de Notre-Dame.

²⁰¹ Vid., p. ej., DOWNING [COOLIDGE], E[mma].: *Descendants of John and Mary Coolidge of Watertown, Massachusetts, 1630*. Boston, 1930, 4.

²⁰² Otra fuente –vid. TOMPKINS, W-A.: *Cottage Hospital: The First Hundred Years*. Santa Barbara, 1988, 30- asegura que Elizabeth era la prima de John Calvin Coolidge (1872-1933), trigésimo Presidente de los Estados Unidos (1923-29). No obstante, nosotros no hemos podido confrontar este parentesco en la referencia anterior de Downing ni a través de Internet.

Vid. <<http://rjohara.net/gen/notable/presidents>>.

<<https://www.geni.com/family-tree/canvas/6000000002530536418>>.

mayor de tres hermanos, una de ellas desaparecida en 1895- confluyen dos ramas indirectas de la familia –sus progenitores eran primos segundos-, que hicieron que el patrimonio acumulado por esas vías no se dividiera, sino que se sumara. De una parte, el padre –Joseph Swett Coolidge, 1829-1887- era un relevante empresario bostoniano que lideraba su propio negocio (Joseph S. Coolidge and Company) y, por otro lado, el abuelo por parte materna –John Templeman Coolidge, 1811-1889- fue, además de otro importante *merchant*, presidente y directivo del Columbian Bank de la capital de Massachusetts²⁰³. Por si esto fuera poco, los ascendientes paternos también eran ‘millonarios’ –declarando en 1851 un patrimonio de cerca de 125.000 dólares-, que tan solo era rebasado por otro relativo (Joseph Coolidge, 1789-1879)²⁰⁴ que superaban ese último valor y disfrutaba de una liquidez declarada de \$50.000²⁰⁵. Además, la familia también estaba emparentada con otros respetados (y acaudalados) miembros de la sociedad bostoniana²⁰⁶.

Seguramente, la infancia y juventud de Elizabeth fue moldeada bajo unos parámetros bastante codificados y dentro de un nivel de vida muy alto. Se le suponen varios viajes (e incluso educación) en Francia –como recoge uno de sus epitafios periodísticos de 1924-, en los que probablemente las actividades artísticas y algo de música tuvieron cabida. Sin embargo, lo más significativo de aquellos años fue su apego por la cultura gala que no abandonaría durante toda su vida y que, incluso, se acrecentó con el tiempo.

Aunque no se sabe cómo conoció al que sería su marido en 1879, todo parece apuntar que fue en alguna de las frecuentes reuniones que organizaba la *high society* bostoniana. Aquellos encuentros no solamente aglutinaban a los ricos empresarios de la ciudad, sino también a otros ‘respetables’ ciudadanos como médicos, letrados, diplomáticos, militares superiores o representantes religiosos. Entre estos últimos estaría el bienquisto reverendo de origen irlandés Dr. John Hall, que tenía un prometedor hijo estudiante de medicina y que además destacaba en deportes. Aquel muchacho, Richard-

<<https://www.coolidgefoundation.org/presidency/genealogy/>> (con acceso el 24 de febrero de 2019) que, en caso de ser cierto, debió ser lejano.

²⁰³ En el Almanaque de 1854 aparecen dos Coolidge, Joseph S. & Co. y T.[empleman] J.[ohn] entre los *merchants* o “propietarios de naves (*ships*) e importadores de bienes de Rusia, Sudamérica, Calcuta, Cantón, Europa, Indias occidentales, etc.”. También se nombran otros Coolidge –no sabemos hasta qué punto emparentados directa o indirectamente- en puestos claves como consejero, notario, reverendo, etc. Vid. *Boston Almanac for the year 1854*. Boston, 1854, 39, 64, 95, 122 y 125.

²⁰⁴ Volviendo a las consanguinidades presidenciales, podríamos señalar en todo caso la que vincula a esta familia con Thomas Jefferson (1743-1826), porque los abuelos maternos de Elizabeth eran primos de Joseph Coolidge (1789-1879), que tomó nupcias (1825) con Eleonora Wayles Randolph, nieta del otrora (1801-09) máximo dirigente de la nación, quien, por cierto, obsequió al novio con el escritorio donde éste redactó la Declaración de Independencia. Vid. DOWNING [COOLIDGE], E.[mma]: *Descendants of John and Mary Coolidge of Watertown*, op. cit., 26. Uno de los hijos de esta unión, Thomas Jefferson Coolidge (1831-1920) fue un empresario ferroviario, diplomático y embajador del país americano en Francia entre 1892 y 1893 (vid. <http://france.usembassy.gov/about_the_embassy.html> (con acceso el 26 de febrero de 2012) que, además, da nombre a un pequeño pueblo del condado de Hamilton, Kansas.

²⁰⁵ Vid. *List of persons, copartnerships, and corporations who were taxed on six thousand dollars and upwards, in the city of Boston in the year 1851*. Boston, 1852, 31 y 118. En 1865, el patrimonio de Joseph Coolidge superaba los \$200.000 y el de John Templeman, sumando el particular y el de empresa, casi alcanzaba esa cifra. Vid. *List of persons, copartnerships, and corporations who were taxed on twenty thousand dollars and upwards, in the city of Boston in the year 1865*. Boston, 1866, 30.

²⁰⁶ Por ejemplo, otro hermano de su abuelo que Elise no llegó a conocer, Charles Bulfinch, fue un conocido arquitecto que intervino, entre otras obras, en el edificio del Capitolio de Washington. Vid. BULFINCH, E-S.: *The life and letters of Charles Bulfinch, architect*. Boston/NY, 1896, 33, 100, 109, 127 y 233-269.

John –vid. Figura 305-, dos años menor que Elizabeth, se graduó en la prestigiosa Universidad de Princeton (Nueva Jersey) en 1875 y se especializó durante las tres temporadas siguientes en Nueva York, también como cirujano. Posteriormente, la pareja viajó a Europa (Viena, Londres, París y Heidelberg, Alemania), y allí el sanitario asistió a unos seminarios de alta preparación en esa última rama quirúrgica y de anatomía. Una vez completados, volvieron a Manhattan (1881) donde la carrera profesional del formado facultativo prometía ser espléndida²⁰⁷. Así fue al principio y junto con otros colegas, su servicio fue uno de los más valorados y solicitados de la metrópolis. Sin embargo, ese grupo de facultativos no se dedicaban sólo a operar, sino también a investigar y experimentar con productos químicos, parece ser que, incluso, sobre ellos mismos. Entre aquellas sustancias estaba el hidrocloreto de cocaína, que se sabía tiene propiedades anestésicas, pero también una alta peligrosidad de adicción y toxicidad. Como habremos adivinado, el Dr. Hall, su equipo y otros 25 alumnos de medicina obviaron aquellos riesgos y se acabaron enganchando a la droga. El colapso fue inevitable y aunque continuó activo hasta 1888²⁰⁸, tuvo que abandonar el trabajo (y la ciudad), entendemos, para alejarse de aquel círculo y corregir una reputación muy lesionada. La familia –que ya tenía dos hijas, Elise, nacida el 23 de junio de 1883, y Mary, que había venido al mundo el 14 del mismo mes de 1887- se desplazó en 1889 a California, donde el malogrado médico se intentaría rehabilitar. Parece ser que Richard-John logró resarcirse y volver a ejercer nuevamente en el Santa Barbara Cottage Hospital, para abrir posteriormente su propio dispensario²⁰⁹ en esa comunidad donde finalmente los Hall se acabaron instalando.

FIGURA 305: Dr. Hall (1855-1898), marido de Elizabeth.



FUENTE: Fotografía perteneciente al Santa Barbara Historical Museum.

Mientras su marido trabajaba, Elizabeth se dedicó a intimar con los miembros del pueblo y a participar en actos sociales, culturales y demás actividades. Entre esos

²⁰⁷ Vid. TOMPKINS, W-A.: *Cottage Hospital*, op. cit., 30-31.

²⁰⁸ El propio Dr. Hall comentaba en una carta suya publicada el 26 de noviembre de 1884 en el *New York Medical Journal* que pidió a su dentista que le infiltrara 8 “mínimos” de cocaína para que le extrajeran el incisivo superior izquierdo sin dolor. Vid. <<http://www.arydol.es/bloqueos-centrales-historia.php>> (con acceso el 11 de noviembre de 2011) y, especialmente, LÓPEZ-VALVERDE, A.; DE VICENTE, J. y CUTANDO, A.: “The surgeons Halsted and Hall, cocaine and the discovery of dental anaesthesia by nerve blocking”. *British Dental Journal*, vol. 211, nº 10 [noviembre] (2011), 485-487, disponible también a través de Internet en <<https://www.nature.com/articles/sj.bdj.2011.961?foxtrotcallback=true>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

²⁰⁹ Según las conversaciones por email mantenidas en noviembre de 2011 con Michel Redmon, responsable de investigación (Director of Research) del Santa Barbara Historical Museum, al que agradecemos su ayuda y aclaraciones en estos acantonamientos biográficos iniciales, Hall abrió su propia consulta con el Dr. G. Walther Otto en el 1504 Garden Street de Santa Bárbara, CA, probablemente en 1891 o 1892.

pasatiempos estuvo el patrocinar (y/o quizá participar en) un grupo musical local que se llamaba “The Amateurs”²¹⁰. Según otras referencias, esta señora enfermó durante aquellos años y su sentido del oído quedó mermado, y se supone que su marido le aconsejó contrarrestar esa pérdida –que, adelantamos, será crónica e iría a peor- tocando algún instrumento de viento²¹¹. Aquí parece comenzar su andadura con el saxofón y aunque Renée Longy cree que la afición hacia nuestro instrumento pudo venir de alguno de los jornaleros (*laborer*) que trabajaban en el campo²¹², no descartaríamos otro origen. Por ejemplo y aun más plausible, a partir de un miembro de la banda(s) (militar?) de la localidad, que sabemos la había, como pronto apuntaremos. Además, tampoco excluimos una doble iniciación, también con el clarinete; o, incluso, una continuación de ambos que naciera en Francia²¹³.

Sin embargo, el Dr. Hall seguía sumando atribuciones en el hospital y se hizo traer de Alemania un quirófano nuevo con todo su material, a la par que empezó a utilizar los recién descubiertos (1895) rayos X. El ambicioso médico volvió a enfermar y, esta vez, no logró salir de un supuesto ataque de apendicitis²¹⁴. Este irónico (y probablemente inexacto) final, no se corresponde en realidad con su autopsia que, según otros medios (*Santa Barbara Morning Press*), rezaba “complicaciones intestinales”. Esos agravamientos pudieron ser causados por la fiebre tifoidea, la exposición incontrolada a la radiación o, incluso, por la dependencia a la cocaína que probablemente nunca desapareció. El funeral tuvo lugar el 26 de enero de 1897 y el cortejo fúnebre fue escoltado por la banda militar de Santa Bárbara, que también participó en los oficios religiosos. La viuda y sus dos niñas se quedaron hasta principios de verano en California mientras se organizaba el regreso a la costa este y a sus orígenes, Boston, donde establecerían –junto con la abuela y cinco sirvientes- su residencia permanente.

²¹⁰ Vid. <<http://www.montecitojournal.net/archive/13/39/1404/>> (con acceso el 10 de noviembre de 2011). Según este artículo, el Amateur Musical Club “reunía a los músicos más talentosos de la ciudad que ofrecían conciertos y recaudaban fondos para obras benéficas”, aunque se acabó disolviendo en 1896. Escribimos a la autora (Hattie Beresford) el 12 de noviembre de 2011 para que nos dijera sus fuentes, pero desgraciadamente no obtuvimos contestación. Asimismo, Elizabeth perteneció a otra alianza (The St. Cecilia Society), fundada en 1891 y compuesta por un grupo de mujeres que habían formado una pequeña orquesta con similares fines filantrópicos, en este caso hacia el Cottage Hospital. Vid. <<http://stceciliasociety.org/Home.html>> (con acceso el 14 de febrero de 2012) y <<https://www.ceciliafund.org/2017/02/10/125th/>> (con acceso el 15 de agosto de 2017).

²¹¹ “[Mme Elise Hall], amateur vouée par raison de santé à la pratique d’un instrument à vent”. Vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy et son temps*. París, 1958 –siendo la primera ed. de 1932-, 283. Asimismo, Whitwell, que tampoco nos obsequia con ninguna fuente, asegura que su consorte la convenció en este sentido para que “los tubos de los oídos se le despejara (*blow out the tubes of her ears*)”. Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club, 1900-1917*. Austin, 2011, 17.

²¹² Vid. “Kenneth and Nancy Radnofsky, « Elise Hall: Remembered by a Friend, » *Saxophone Sheet*, 1977, p. 6”, cit. en STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall: America’s first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1983, 21. Renée Longy-Miquelle (1897-1979) fue la hija de Georges Longy, un músico que pronto aparecerá en nuestro discurso.

²¹³ En un artículo de 1910 donde se entrevistaba a Elizabeth y al que más tarde volveremos, el periodista apuntaba que la señora Hall tenía afición por el clarinete contrabajo (*double-bass clarinet*) y cierta formación musical en París (*Mrs. Hall has received most of her musical education in Paris*). Vid. *Musical America*, 26 de febrero de 1910, 15. En otra crónica anterior –vid. *Paris Musical et Dramatique*, [sin día], mayo de 1905, 1-2-, también se decía que el gusto por el instrumento vino del país galo.

²¹⁴ El *Times*, que apuntaba esa causa y repasaba brevemente los méritos curriculares de tan afamado sanador, también se hacía eco de que su hermano –otro reverendo, como el padre- estaba enfermo en Chicago. Vid. *The New York Times*, 25 de enero de 1897, ? y Vid. TOMPKINS, W-A.: *Cottage Hospital*, op. cit., 37-38.

La capital de Massachusetts fue sin duda una elección lógica y un refugio fundamental para que Mrs. Hall se reencontrara con su familia y antiguos amigos. Además, podría volver a frecuentar aquellas reuniones burguesas de alto copete y asistir a los espectáculos culturales y escénico que ofrecía una de las metrópolis más ricas del mundo (y en donde los Coolidge tenían peso específico)²¹⁵. Sin embargo, aquella afición por el arte de los sonidos no se quedó en un plano pasivo y antes de que el siglo XX despuntara, Elizabeth fue una de las personas –la principal?– que capitaneó la idea de formar una (elitista) asociación musical de amateurs que llevaría el nombre de “Boston Orchestral Club”²¹⁶. Evidentemente, la iniciativa tuvo asesores entre sus amistades y también entre algunos de los músicos más conocidos de la ciudad. Sin duda para nuestro discurso, el más importante de esos últimos fue Georges Longy (1868-1930), que marcó gran parte del ritmo artístico de esta señora (vid. Figura 306). Este oboísta de origen francés con un currículum bastante dilatado había conseguido recientemente (1898) el atril principal de esa herramienta de doble lengüeta en la orquesta sinfónica de Boston²¹⁷, comandada por un alemán. No obstante y aunque es creíble que Longy viniera a América por ese interesante puesto, es más probable que sus verdaderas razones fueran de índole económico. Desde luego, este artista se ganó un sobresueldo muy significativo al convertirse en el profesor de música (y saxofón) de Mrs. Hall y dirigir la orquesta de aficionados que había(n) proyectado²¹⁸, así como otras actividades adyacentes. Por ejemplo, fundó un grupo de cámara (1900) que llevó su nombre (Longy Club) o una academia de música con la misma apelación –The Longy School of Music (1915)–, a la par que promovió la Boston Musical Association (1919) y condujo otros ensambles

²¹⁵ Lawrence Gilman, el crítico musical del *New York Herald Tribune* en 1935, alababa la época de principios del siglo XX exaltando esos “legendarios años dorados cuando Boston era la Atenas de América”. Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler. A life apart in American Music*. Urbana y Chicago, 1993, xi y 306.

Además y en otro ámbito, la capital de Massachusetts todavía retenía en ese momento una tradición e influencia en la construcción de aerófonos de latón. Vid. KRIVIN, M.: *A century of wind instrument manufacturing in the United States: 1860-1960*. Tesis, Iowa City, University of Iowa, 1961, 26-27.

²¹⁶ Según el programa inaugural, aquella idea estaba capitaneada por 11 personas, 8 de las cuales pertenecían al equipo directivo –con el respetable abogado y futuro (1914) presidente de la Reserva Federal, Charles-Sumner Hamlin (1861-1938), al frente- y tres más asociadas directamente al “Musical Committee”, entre las que estaba Hall. Vid. RICHMOND, D-L.: *Debussy in Boston's Imagination. The Performance of Sensuality (1902-1907)*. Tesis, Cambridge, Harvard University, 2006, 8-9. Esta referencia también apunta a instancias del periodista Philip Hale (1903) que era “una organización privada [sic] con el propósito de que sus miembros tuvieran contacto con la música orquestal de forma activa (*a private organization formed for the purpose of providing an opportunity for amateurs to become acquainted with orchestral music by playing it*)”.

²¹⁷ Vid. BURGESS, G. y HAYNES, B.: *The oboe*. New Haven/Londres, 2004, 195-196. Curiosamente, Gustave-Georges-Leópold Longy pudo acceder a aquel puesto porque el oboísta titular de la orquesta (Albert Weiss), junto con el flautista (Léon Jacquet) y el clarinetista (Léon Pourtau) habían fallecido en el hundimiento del *Le Bourgogne*, el vapor que les traía a Europa a principios de julio de 1898. Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 113-114, 122. Los otros dos músicos –clarinete y flauta- que ocuparon el puesto de los fallecidos fueron Alexandre Selmer y André Maquarre. Vid. GAUDRY, D-D.: *L'Age d'or of the Chamber Wind Ensemble*. Tesis, Cincinnati, University of Cincinnati. 2013, 39.

²¹⁸ Longy se graduó con honores (primer premio) en el Conservatorio de París (1886) y después trabajó para la Lamoureux Orchestra (1886-88), a la par que lideraba la suya propia –Colonne Orchestra-. Igualmente, sirvió también a la Opéra Comique e intentó restablecer (1895) *La Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent* de la capital francesa, una idea original (1879) del flautista Paul Taffanel. Todavía en Europa, este oboísta ya había encabezado un grupo de este tipo (Société d'Amateurs) antes de atravesar el Atlántico. Vid. GUDELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*. Tesis, Houston, University of Houston, 2001, 4-5 y 18-19; y JESKALIAN, B.: “Georges Longy”. *Doble Reed*, vol. 13, nº 2 [otoño de] (1990), 47-50, artículo disponible también a través de Internet en <<http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR13.2/DR13.2.Jeskalian.Longy.html>> (con acceso el 11 de marzo de 2012).

mixtos de amateurs, a saber, The MacDowell Club Orchestra (1915-1925) o The Cecilia Society (1916)²¹⁹.

FIGURA 306: Goerge Longy (1868-1930).



FUENTE: WHITWELL, D.: *The Longy Club, 1900-1917*. Austin, 2011, s.p. [ii].

El Boston Orchestral Club se comprometió a ofrecer dos recitales por temporada y ensayar una vez por semana en los salones de sus acaudalados intérpretes – posteriormente, en otras salas de la ciudad-; pero, además, tendrían músicos profesionales de refuerzo. Elizabeth, que era miembro del comité musical asesor, también actuó como intérprete en el primer concierto (2 de febrero de 1900). En este sentido, sus dólares sirvieron para arrendar las partituras de orquesta que convocaban al saxofón (Bizet) y adaptar trabajos donde este tuviera cabida, otro recurso económico por el que seguro Longy fue gratificado. Sin embargo, la posición de Hall en el organigrama no se mantuvo en el consejo, sino que en 1902 ya era administradora (*chairman*) y en 1904 los programas aparecieron con el título de “Boston Orchestral Club, Mrs. Richard J. Hall, President”²²⁰. Basándonos en ese llamativo avance, adivinaríamos problemas de estructura o conflictos en los objetivos, quizá más ambiciosos (y difícilmente sostenibles por esos amateurs) con el paso del tiempo. Probablemente y para adoptar decisiones con mayor autonomía, esta señora decidió tomar el peso organizativo de la asociación, el cual tenía vinculado el económico. Si a todo esto sumamos que la exclusividad del Club no permitía que el público de a pie concurreniera (pagara por asistir) a los conciertos hasta 1906 –tan solo las familias de los músicos y algunos periodistas tuvieron asientos-, imaginamos que la inversión fue mayúscula.

Además, el dinero de esta mujer no sólo sirvió para sufragar alquileres, refuerzos, instrumental, etc. sino que, aun más importante para nosotros, fue la razón de que 16 compositores crearan 23 obras originales para saxofón (vid. Tabla 47), la mayoría de carácter concertante²²¹.

²¹⁹ Vid. GUELLE, V.-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op., cit., 51, 58, 60-61 y 66.

²²⁰ Vid. RICHMOND, D.-L.: *Debussy in Boston's Imagination*, op. cit., 14.

²²¹ Aunque ya lo hemos apuntado en otra parte de nuestra investigación –vid. Capítulo 1: Concepción organológica del saxófono: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época-, no

TABLA 47: Obras originales para saxofón comisionadas por Elise Hall²²².

Año	Compositor	Título	Rol del saxofón
1900	Charles-Martin-Tornov Loeffler	<i>Divertissement espagnol</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
?	Charles-Martin-Tornov Loeffler	<i>Rapsodie</i> ²²³	
1904	Charles-Martin-Tornov Loeffler	<i>Ballade Carnavalesque</i>	Miembro grupo de cámara (quinteto)
1902	Paul Gilson	<i>1^{er} Concerto</i>	Solista con orquesta sinfónica
1903	Georges Longy	<i>Impression (Pièce)</i> ²²⁴	
1903	André Caplet	<i>Légende</i>	Concertante/solista con orquesta de cámara
1903? 1919?	Claude Debussy	<i>Rapsodie</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1903	Vincent D'Indy	<i>Choral Varié, op. 55</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1903	Eugène Lacroix	<i>Pan: d'après Leconte de Lisle, poème symphonique pour orchestre</i>	Concertante?
1905	Georges Sporck	<i>Légende, op. 54</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1905	André Caplet	<i>Impression d'Automne-Élégie</i>	Concertante/solista con orquesta de cámara
1906	Georges Longy	<i>Rapsodie (Lento) in C# minor</i>	Concertante/solista con orquesta de cámara
1907	Jules Mouquet	<i>Rapsodie, op. 26</i>	Concertante/solista con orquesta de cámara
1911	Henri Woollett	<i>Octuor n° 1 [en tres mov.]</i>	Miembro grupo de cámara (octeto)
1911	Henri Woollett	<i>Sibéria, poème symphonique</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1910	Léon Moreau	<i>Pastorale</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1910	Paul Dupin	<i>Chant pour saxophone "À ceux qui partent"</i> <i>Chant poème de Emile Verhaeren</i>	Concertante/solista con coro y cuerdas
1911	Philippe Gaubert	<i>Poème élégiaque</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1915	Gabriel Grovlez	<i>Suite</i>	Concertante/solista con orquesta de cámara

está de más recordar que el término “concertante” hace referencia a la música de cierto carácter solista o similar al concierto, pero menos comprometida.

²²² Llama la atención que, pese a haber pasado 54 años desde la invención más famosa del inventor belga, en 1900 aun no se había llegado a la treintena de obras en las que el saxofón fue convocado con el concurso de una orquesta sinfónica. Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969. E, igualmente, nos resulta chocante que, un siglo después de la última entrada que cierra esta Tabla, todavía siguen en manuscrito numerosas obras que Elise Hall comisionó, aspecto que iremos analizando a lo largo del discurso.

²²³ Destruída o desaparecida

²²⁴ Desaparecida

1915	Jean-Louis-Charles Huré	<i>Andante</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1915?	Jean-Louis-Charles Huré	<i>Concertstück</i>	Concertante/solista con orquesta sinfónica
1918	Florent Schmitt	<i>Légende, op. 66</i>	Solista con orquesta sinfónica
1920	François Combelle	<i>Fantaisie Mauresque</i>	Solista con acompañamiento de piano

FUENTE: Elaboración propia a partir de diferentes referencias, principalmente STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 125 –este autor solo listó 16 de ellas-, BnF, la Biblioteca Pública de Filadelfia y el motor de búsqueda del WorldCat.

5.3.2 Estrenos mundiales.

Igualmente, también resulta muy significativo que algunas de estas obras fueran estrenadas por ella misma y su propio grupo. Si repasamos los programas del Boston Orchestral Club (vid. Tabla 48) y las críticas periodísticas subsecuentes, podremos hacernos una idea de esta singular empresa que, desde luego, debió llamar la atención de toda la sociedad cultural de Massachusetts. Asimismo, se nota bastante el tutelaje –y los intereses- de Longy como director y maestro de Mrs. Hall. Por ejemplo y para el primer concierto, eligió la suite primera de *L'Arlésienne* que, además de ser una apuesta segura²²⁵, contenía los solos para saxofón y orquesta sinfónica más famosos del momento. El nivel técnico de esta música (y el resto del programa) no era comprometido para su pupila ni para el resto de los músicos amateurs. Igualmente, adaptó las *Danzas Españolas* (*Malagueña* y *Andaluza*) del tío de su mujer (Émile Pessard²²⁶), otro cometido por el que Longy (indudablemente) recaudó unos cuantos dólares más.

²²⁵ Como es bien conocido, *L'Arlésienne* está inspirada en la música incidental de la obra teatral homónima de Alphonse Daudet y que Léon Carvalho –uno de los productores del Théâtre du Vaudeville- encargó a Bizet (1838-1875) en torno a 1872. Esa representación inicial no cosechó el favor de la crítica, pero tampoco desanimó al compositor para reescribirla en forma de sucesión (o suite) de cuatro movimientos que obvian la versión escénica. La adaptación sí obtuvo una cálida acogida y, junto con *Carmen* (1875), son los trabajos más representados del malogrado creador.

Debido al éxito de aquella suite, Ernest Guiraud (1837-1892) confeccionó otra segunda serie de cuatro tiempos en 1879 (*L'Arlésienne, suite n° 2*) basándose en la música de su amigo. Vid., entre otras, *Georges Bizet. Symphony n° 1 in C major. L'Arlésienne Suite n° 1 & 2, op. 23* [Royal Philharmonic Orchestra London, Charles Munch y Charles Gerhardt (dirs.)]. Neuhausen, 2004, 5-7 y tracks 5-12.

Ambos ejercicios, que convocan al saxofón alto entre la paleta orquestal y le dan valor de instrumento solista en un ambiente lírico y expresivo, siguen programándose regularmente en nuestros teatros.

No obstante, el editor (Choudens), que recoge ambas composiciones (1879?) y que estrenó los derechos de la música de Bizet, apuntó en la primera página de la partitura que se podía suprimir el saxofón, haciendo que aquellos momentos de responsabilidad pasen a los clarinetes, fagotes o trompas. Vid.

<http://imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP38964-PMLP79801-Bizet_G_L_Arlezienne.pdf>

(con acceso el 14 de enero de 2012). Aunque hoy en día no se concibe esta música sin el artefacto de Adolphe Sax, la reserva inicial pudo estar motivada por la falta de confianza en los saxofonistas disponibles o simplemente para ahorrar en la producción. No obstante, aquellos pentagramas fueron los únicos que, tanto Bizet como Guiraud, dedicaron a la herramienta de latón durante toda su carrera.

²²⁶ Émilie-Louis-Fortuné Pessard (1843-1917) fue un relevante compositor de esa época, alumno y después profesor (1881-1885) del Conservatorio de París. Aunque escribió óperas, operetas y misas, también son conocidas numerosas canciones suyas que se inspiraban en tonos folklóricos, como este que nos ocupa, originalmente escrito para piano en 1878 y de los que existen numerosas versiones. Vid., por ejemplo, *Marimbolino. Violin and Marimba Recital: Stahlhammer, Semmy; Leoson, Markus*. [S.l.], 2000, 7.

TABLA 48: Conciertos conocidos del Boston Orchestral Club (1899-1911).

Temporada	Concierto (y lugar)	Programa, con convocatorias <u>originales</u> y adaptaciones (A) con saxofón	Interpretaciones solistas y estrenos (E) de Hall
Primera (1900)	Primero (Copley Hall)	Obras de Gounod, Saint-Saëns, Bizet (<i>L'Arlésienne, suite I</i>), Pessard (A), Massenet, Bonnard y Dubois.	
	Segundo (Copley Hall)	Obras de Saint-Saëns, Becker, Parish- Alvars, Gounod, Cowen, Bond Andrew, Dubois, Gluck, German, Bizet (A) y Tavan.	
Segunda (1901)	Primero (Copley Hall)	Obras de Massenet, Lefèvre, Delibes, Loeffler, Bach y Luigini.	Loeffler: <i>Divertissement espagnol</i> (E)
	Segundo (Copley Hall)	Obras de Ellenberg, Bach, Luigini, Charpentier (<i>Impressions d'Italie</i>), Franck (A), Chaminade y Berlioz.	
Tercera (1902)	Primero (Chickering Hall)	Obras de Bizet, Enesco, D'Indy, Chauvet (A) y Massenet.	
	Segundo (Chickering Hall)	Obras de Rabaud, Mozart, Delibes, Loeffler, Holmès Couquard, Debussy y Massenet.	Loeffler: <i>Divertissement espagnol</i>
Cuarta (1903)	Primero (Chickering Hall)	Obras de Saint-Saëns, Chevillard, Longy, d'Ambrosio, Rabaud y Blockx.	Longy: <i>Impression (Pièce pour saxophone)</i> (E)
	Segundo (Chickering Hall)	Obras de Lalo, Massenet, Svendsen, Bruch, Berlioz (A) y Chabrier.	
Quinta (1904)	Primero (Jordan Hall)	Obras de Beethoven, Mussorgsky, D'Indy, Golterman, Rabaud y Holmès.	D'Indy: <i>Choral Varié, op. 55</i> (E)
	Segundo (Jordan Hall)	Obras de Widor, Rameau, Holmès, Massenet (<i>Claire de lune, de Werther</i>), Mozart y Brink.	
Sexta (1905)	Primero (Jordan Hall)	Obras de Chabrier, Georges, Sitt, Sporck, Forsyth, Satie, Bordier y Massenet.	
	Segundo (Jordan Hall)	Obras de Guiraud, Lefèvre, Chausson, Huë, Berlioz (A), Beethoven y Bizet ²²⁷ .	
Séptima (1906)	Primero (Jordan Hall)	Obras de Guiraud, Fauré, Massenet, Lalo, Fauré, Mozart, Vidal, Bruneau, Sporck, Témisot, Lalo, Wekerlin y Tiersot.	Sporck: <i>Légende, op. 54</i> (E)

²²⁷ En esta ocasión, se tocó el cuarto movimiento de la segunda suite de *L'Arlésienne*, que tiene tácil para el saxofón. Si hubieran interpretado el primer (*Pastorale*), segundo (*Intermezzo*) o tercer (*Minuetto*) tiempo, hubieran escuchado la participación del alto y los *solos* de las dos últimas fracciones.

	Segundo (Jordan Hall)	Obras de Widor, Bourgault-Ducoudry, Caplet, Moszkowski, Schumann y Chabrier.	Caplet: <i>Impression d'Automne-Elégie</i> (E)
Octava (1910)	Primero (Jordan Hall)	Obras de Debussy, D'Indy, Rameau, Ravel, Massenet (A), Dukas y Pierné.	
	Segundo (Jordan Hall)	Obras de Balarikirew, Franck, Roger-Ducasse, Moreau y Lazzari.	Moreau: <i>Pastorale</i> (E)
Novena y última (1911)	Primero (Jordan Hall)	Obras de Saint-Saëns, Lekeu, Rhené-Baton, Dukas, Woollett y Lazzari.	Woollett: <i>Sibéria, poème symphonique</i> (E)

FUENTE: Elaboración propia a partir de diferentes referencias, principalmente STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 27-62 y 115-124; y GUELLE, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 50-57.

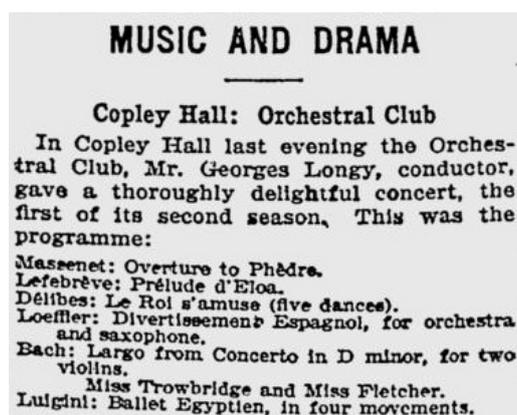
Sin embargo, lo verdaderamente interesante para nosotros comienza a partir del primer concierto de la segunda temporada del grupo (21 de enero de 1901), cuando se estrenó el *Divertissement espagnol* de Charles-Martin Loeffler, un trabajo original concertante para saxofón, encargado y sufragado económicamente por Mrs. Hall (vid. Figura 307). Verdaderamente, estamos ante una primicia histórica, porque el instrumento nunca hasta ese momento se había puesto delante de una orquesta sinfónica ni había recibido semejante responsabilidad. No obstante, debemos puntualizar que no se trató de un concierto al uso con sus tres tiempos –en este caso, la pieza tiene un solo movimiento que apenas supera los 8 minutos-, ni tampoco exige al intérprete un virtuosismo mecánico o de exhibición. La obra es un ejercicio que fusiona bastante bien el timbre de la orquesta con el del saxofón, especialmente al principio, pero, evidencia la falta de profundidad (o definición) compositiva de Loeffler (y quizá cierto desdén o exceso de confianza que podrían entrar en contradicción con su carácter exigente y maniático²²⁸). De cualquier forma, se trata de un pastiche que toma y combina elementos temáticos característicos de la cultura española de forma que den la impresión de ser una creación independiente y unitaria. En la audición²²⁹ detectamos la tonadilla de “El Vito” –sin demasiado tratamiento, por cierto- que, huelga decir, es una popular danza tradicional andaluza cuya acepción hace referencia a la enfermedad del mismo nombre porque se suponía producía espasmos y hacía moverse animadamente. Sin embargo, la presentación convenció a la crítica y recibió una calurosa acogida –“It’s simply capital”, comentaba el *Boston Evening Transcript*-, por lo que Hall tuvo que repetirla como bis de agradecimiento. En este sentido, es especialmente interesante la opinión del *Boston Transcript* que, aparte de alabar la pericia compositiva de Loeffler, se sorprendía de las posibilidades del saxofón, preguntándose “quién se iba a imaginar que ese timbre frío y falto de brillo se pudiera mezclar tan bien con las otras cálidas voces de las maderas y trompas (*One would hardly have thought that that chilly, lack-luster tone could be made to blend so well with the other warmer voices of the woodwinds and horns*)”²³⁰.

²²⁸ Ellen Knight califica la obra como “pops piece” –vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 121-, dando a entender un carácter ligero en la concepción que contrastaría con otras creaciones de espíritu más grave que el compositor había hecho hasta ese momento. Asimismo, esta autora tampoco esconde la personalidad difícil de Loeffler que, incluso amigos cercanos como Carl Engel, ya habían apuntado en época. Vid. ENGEL, C.: “Charles Martin Loeffler”. *The Musical Quarterly*, vol. 11, nº 3 (1925), 313.

²²⁹ Vid. *Boston-Paris. The Elisa Hall Collection* [Netherlands Radio Symphony Orchestra, J-B. Pommier (dir.) y Arno Bornkamp, sx]. La Haya, 2006, track 6.

²³⁰ Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 121, que se apoya en el *Boston [Evening] Transcript* del 30 de enero de 1901.

FIGURA 307: Cabecera con el primer anuncio en prensa americana de un obra concertantes con saxofón.



FUENTE: *Boston Evening Transcript*, 30 de enero de 1901, 18.

Desgraciadamente, una segunda obra (*Rapsodie*) que pudo confeccionar Loeffler²³¹, también con el instrumento de latón como protagonista, no ha sobrevivido, pero nos ha llegado un manuscrito de una tercera comisión camerística, la *Ballade Carnavalesque* (1902)²³². En esta aportación se combinan los timbres de la flauta, oboe, saxofón, fagot y piano, pero la confección y producto sonoro no resultan demasiado convincentes y apenas se interpreta hoy en día²³³. Es más, incluso en aquella época, pese a contar con intérpretes profesionales (Longy Club), solamente se tocó una vez en vida de Loeffler (25 de enero de 1904). Las críticas fueron severas, a las que se sumarían otros desencuentros del creador con los periodistas y el público en general en ese periodo complicado de su vida y estancia en Boston²³⁴.

Parece ser que Charles-Martin Loeffler no se sintió muy interesado ni tentado por profundizar en el saxofón, una sensación que, como iremos comprobando a lo largo de las próximas páginas, también nos asaltará con el resto de los creadores. No obstante, este músico de origen alemán que se sentía francés (alsaciano) y que consiguió la ciudadanía americana en 1887, disfrutaba de un notable peso en el panorama musical de Boston. Además de compartir atril con el concertino de la Boston Symphony Orchestra y tocar el violín en el grupo de cámara que fundó su compañero del oboe (Longy), fue un protegido de la influyente Isabella Steward Gardner. Esta señora apodada 'Mrs. Jack' –en recuerdo a su marido, John 'Jack' Lowell Gardner II- y que regentó la vicepresidencia del Boston

²³¹ En realidad, la única referencia al respecto, nos la proporciona un clarinetista de Chicago interesado en el saxofón y en el Jazz. Citando las obras 'clásicas' del instrumento que ese autor conocía, comentaba haber escrito –sin mencionar fechas- a Loeffler preguntándole por el *Divertimento Espagnole* [sic]. Alguien del entorno del compositor y que no firmó esa misiva, le daba las gracias por su interés y le respondía que la "*Rapsodie* [?]" para saxofón y orquesta no estaba publicada y que la partitura había sido destruida, así como las *particellas*". Además, le aseguraban que el trabajo era tan irrelevante (*less than unimportant*) que su eliminación no suponía ninguna pérdida sustancial (*its destruction is of no loss to the world*). Vid. FRANKENSTEIN, A.: *Syncopating Saxophones*. Chicago, 1925, 58.

²³² Curiosamente, la dedicatoria a Hall está en la *particella* de saxofón y no en la partitura que engloba al grupo. Vid. <<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP02409-Loeffler-BalladeCarnvlesque.pdf>> (con acceso el 16 de noviembre de 2011). Asimismo, también podemos contar con una versión corregida del Dr. Paul Cohen y editada por él mismo (To the fore publishers), la cual nos fue obsequiada cuando le visitamos en New Jersey en 2016.

²³³ No obstante, vid. *Chamber music Palm: True Colors*. Boca Raton, 2002, track 3.

²³⁴ Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 124 y 129-130.

Orchestral Club al menos en una primera etapa²³⁵, también disfrutaba de una holgadísima salud económica porque heredó la fortuna de su padre y la de su difunto marido – empresario²³⁶, por cierto- en 1898. No obstante y a diferencia de Mrs. Hall, esta mujer estaba más interesada en otros tipos de arte plástico y logró fundar en vida su propio museo en 1903 –hoy día, una de las visitas turísticas obligatorias de Boston²³⁷-, lo cual la convertía en una de las mujeres más ‘señaladas’ de todo Massachusetts²³⁸. En cualquier caso, su apoyo monetario y social hacia Loeffler como músico de salón y *partenaire* de arte fueron clave²³⁹.

Desde el fiasco de la *Ballade Carnavalesque* (1902-1904), Loeffler no volvió a escribir una sola nota para saxofón y seguramente cogió cierto recelo al instrumento. Sin embargo, aquella percepción cambió en el ocaso de su vida o, por lo menos, se transformó, con la irrupción en escena del Jazz. En realidad, la afición del compositor por aquel lenguaje no fue frugal o pasajera, sino que, como le confesaba a un amigo en 1925, se consideraba un “adicto” (*I am frightfully addicted to Jazz*). Una anécdota muy reveladora nos la proporciona Elise Fay, su mujer, quien, escribiendo a principios de 1920 a la benefactora de su marido, Isabella Stewart Gardner, le comentaba lo ocurrido en Nueva York donde la pareja estaba pasando unos días. Después de asistir a una velada de ópera y cenar con unos amigos, el creador, que ya rondaba los 60 años, convenció a su esposa para que subiera a la habitación del hotel, mientras él se asomaba brevemente (*just to look in for 5 minutes*) a una pequeña actuación (*small ball*) cercana. Sin embargo, aquella espera se prolongó más de lo pactado y su mujer, segura que algo horrible había pasado (*As I felt sure something awful had happened to him!*), llamó a la policía a las cuatro de la mañana. Finalmente, el susto acabó diluyéndose porque las fuerzas del orden le encontraron en el club compartiendo música con dos *Jazz bands*, las cuales, conociendo que el afamado Loeffler estaba allí, se esforzaron aun más²⁴⁰. Esta y otras ‘revelaciones’, su amistad con George Gershwin –con quien también compartió tiempo y epistolario-, permitieron que el saxofón volviera a ser convocado entre el *instrumentarium* del compositor en sus últimos años de vida. *By-an’-By-Draft*, *Carole Blues* e *Intermezzo –Clowns-*, todos ellos de mitad de los años veinte y confeccionados para pequeño ensamble de viento con algunos cordófonos, son ejemplos apenas conocidos sus acercamientos a aquel nuevo y energético estilo musical norteamericano.

²³⁵ Gardner y Hall aparecen también como “guarantors” (simpatizantes o avalistas) de la Boston Musical Association, recordaremos, una iniciativa musical que capitaneó Longy (y que apenas duró un par de años). Vid. GUDSELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 58, 60-61 y 66.

²³⁶ Vid. FARRELL, B-G.: *Elite Families. Class and Power in Nineteenth-Century Boston*. Albany, 1993, 131.

²³⁷ Vid., entre otras, <http://www.gardnermuseum.org/about/history_and_architecture> y <http://www.gardnermuseum.org/about/isabella_stewart_gardner> (con acceso el 4 de marzo de 2012).

²³⁸ Aunque no existe un retrato genérico de este tipo de mujeres, podemos adivinar que había todo un abanico de objetivos subyacentes que iban desde el simple altruismo hasta su diferenciación esnobista, siendo frecuente una velada y sutil ‘competición’ entre ellas. Cf. LOCKE, R-P. y BARR, C. (Eds.): *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists Since 1860*. Berkeley/LA/Londres, 1997, 5-15.

²³⁹ Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 68-71.

²⁴⁰ “It seems there were 2 jazz bands playing at the ball, the best in New York, & when they learned [que su marido, Charles-]Martin [Loeffler] was there, they laid themselves out to play everything they knew and in their best manner. He was immensely interested in the music, which he had never heard well done before and really had a wonderful time. Sorry he had to come away when he did ‘for fear I might be anxious’”. Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 234-235 y 330.

Antes de pasar al siguiente estreno concertante de Hall, deberíamos hacer un par de puntualizaciones sobre el recital de primavera de la segunda temporada (23 de abril de 1901). La primera viene motivada por la inclusión en el programa de *Impressions d'Italie*, compuesta en 1890 por Gustave Charpentier (1860-1956)²⁴¹, otra obra que lleva saxofón entre la paleta instrumental. Asimismo, se trata de una suite orquestal –como *L'Arlésienne*– en cinco tiempos donde se da cabida a un espécimen soprano y otro contralto²⁴². Sin embargo, ambas participaciones no se solapan, por lo que pueden ser interpretadas por un único ejecutante. En este sentido, llama la atención que ninguna fuente consultada relacione a Elizabeth con otro miembro de la familia que no fuera el alto, por lo que nosotros apostamos que Longy adaptó el papel del agudo para su alumna²⁴³. Aunque podría entenderse como una simple elección personal, este tipo de ‘enroques’ pueden y suelen debilitar (fatigar) a medio y largo plazo la percepción del oyente o limitar otras exploraciones profesionales, como descubrimos anteriormente con Edward-Abraham Lefebre. En cualquier caso, todas las comisiones de Hall fueron para la voz media entra la del tiple y la del tenor.

La segunda de las apreciaciones a las que nos referíamos antes –y probablemente más reveladora que el aporte de Charpentier²⁴⁴– viene provocada por la crítica periodística del popular *Panís Angelicus*. Originariamente para voz tenor, órgano, arpa, violoncelo y contrabajo, esta popular pieza de César Frank fue transcrita para el lucimiento al saxofón de Mrs. Hall. El articulista del *Boston Journal* del 28 de abril de 1901 se felicitaba por la ejecución de la señora y se lamentaba (*It's a pity*) por la escasez de convocatorias oficiales en la orquesta de un instrumento que consideraba “admirable (*impressive*)”. Asimismo, pedía que se contara con el concurso de Elizabeth en la Boston Symphony Orchestra cuando las obras originales convocaran a aquel utensilio artístico y, de esta manera, evitar el ‘remiendo’ de darle esa voz a algún clarinetista que, en el mejor de los casos, tuviera nociones (oportunistas) del instrumento (*For this instruments is something more than the*

²⁴¹ Este longevo creador francés fue muy premiado en su última etapa –ascendió en la Ld'H desde Caballero (1900) hasta Gran Oficial (1950)–, pero no es demasiado conocido hoy en día. Estudió en la cátedra de Massenet en el Conservatorio de París y en 1887 ganó la beca del *Prix de Rome*, lo que le habilitó a estudiar durante un año en la Villa Medici, donde se había trasladado la academia francesa de la capital italiana. Se supone que esa estancia y demás viajes fueron los precursores para esta pieza de cinco movimientos. Vid., entre otras, POOLE, M-E.: “Gustave Charpentier and the Conservatoire Populaire De Mimi Pinson”. *19th-Century Music*, vol. 20, nº 3 (1997), 231-252; TILBURG, P: *Working Girls: Sex, Taste, and Reform in the Parisian Garment Trades, 1880-1919*. NY, 2019, 105-107 y HEWITT, N.: *Montmartre: A Cultural History*. Liverpool, 2017, 114-115.

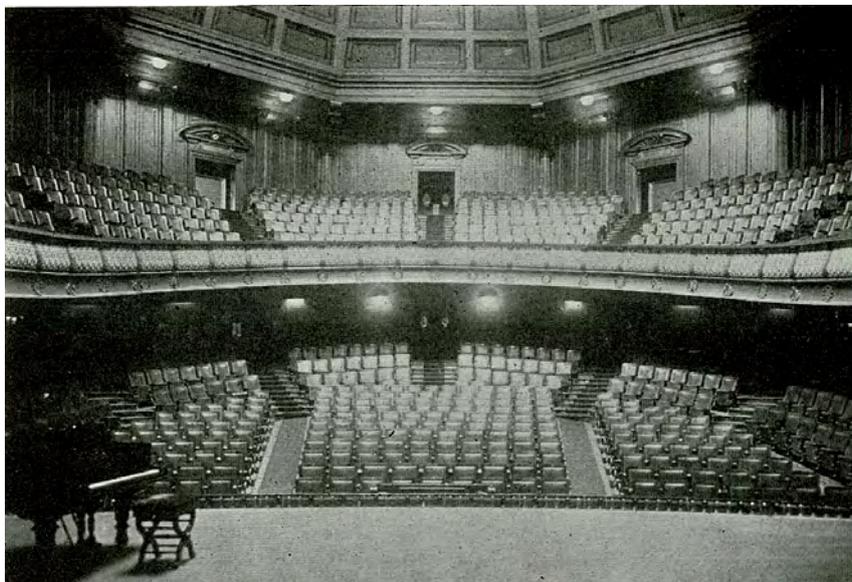
²⁴² Vid. <[https://imslp.org/wiki/Impressions_d'Italie_\(Charpentier%2C_Gustave\)](https://imslp.org/wiki/Impressions_d'Italie_(Charpentier%2C_Gustave))> (con acceso el 4 de noviembre de 2019). El primer movimiento (*Sérénade*) es tacet para el saxofón y el segundo (*À la fontaine*) es facultativo para el ejemplar soprano. En el tercer número (*À mules*) esta última herramienta se convierte en obligatoria y su papel va paralelo al del oboe con el que comparte unos enérgicos motivos, para luego interpretar un pequeño *solo* más expresivo con la indicación de *lointain* (lejano). En la cuarta fracción (*Sur les cimes*), la intervención del saxofón alto entre el número 13 y 14 de ensayo se postula como discrecional, doblando al clarinete bajo. Por último, *Napoli* contiene el rol de un alto más bien de refuerzo a fagotes y trompas y, posteriormente, a los clarinetes. No obstante se le conceden dos pequeños *solos* en un tiempo donde el *cello* es el claro protagonista. Vid. *Un panorama de la musique symphonique française* [Orquestre des Concerts Lamoureux, Albert Wolff (dir.). Grabaciones originales de los años 1929-1933]. S.I. [París], s.d. [2009], tracks 12 (*À mules*) y 13 (*Napoli*).

²⁴³ La nota más elevada en la parte del saxofón soprano en el tercer tiempo es un Sol5 –vid Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica–, lo cual daría un Re con dos líneas adicionales transportado para alto (Re6) y, consecuentemente, una evidente comodidad de registro para este último.

²⁴⁴ Aunque el saxofón no tuvo la fortuna de ser convocado en ninguna obra camerística ni en *Louise* (1900) –la ópera y pieza más famosa y valorada de ese autor–, Ronkin ha encontrado dos emplazamientos en *La vie du poète* (Asx y Ssx, 1892) y en *Julien* (Asx y Tsx-C, 1913). Vid. RONKIN, B. y FRASCOTTI, R.: *Orchestral compositions utilizing the saxophone* [Trabajo inédito]. S.I., 1979, 29.

playing of a clarinetist, and it should be nobly, not flippantly played)²⁴⁵. Esta optimista petición²⁴⁶ y parecer, acababa postulando que el artefacto de Adolphe Sax debía ser tañido de forma elegante y no displicente, lo cual vuelve a constatar el descrédito interpretativo que el instrumento estaba acumulando entre el público y los críticos.

FIGURA 308: Jordan Hall (1905), la vista exacta –sin público– que Elise tenía cada vez que salía al escenario).



FUENTE: *The Neume* [Anuario oficial del alumnado de la promoción 1905-06 del New England Conservatory of Music], s.v., n° 1 (1905), 61.

Habrá que esperar cuatro años más para abordar con claridad una nueva y significativa *première*, concretamente el opus 55, *Choral varié* para saxofón alto (o viola) y orquesta, esta vez de Vicent D'Indy (1851-1931), encabezado por Elizabeth el 5 de enero de 1904 en el Jordan Hall –vid. Figuras 308 y 309 - de Boston. Aunque, en realidad, fue un año antes (7 de enero de 1903) cuando se estrenó *Impression, pièce pour saxophone*, la primera obra sinfónica de Longy con protagonismo de saxofón que, desgraciadamente, no se ha conservado. En todo caso, la recensión del *Boston Daily Evening Transcript* del 8 de enero de 1903 hacía referencia a la “modesta” aportación del novel creador, al que no obstante le reconocen sensibilidad y *savoir-faire* [sic], especialmente en lo que se refiere al conocimiento de las aptitudes del instrumento²⁴⁷. Asimismo, la complaciente noticia resaltaba la maestría de Mrs. Hall, pero sin apuntar nada del estilo o de la forma de la pieza que, podemos intuir, buscaba el lucimiento lírico y expresivo. El *Boston Journal* del 6 de enero de 1903 tampoco nos comenta nada sólido

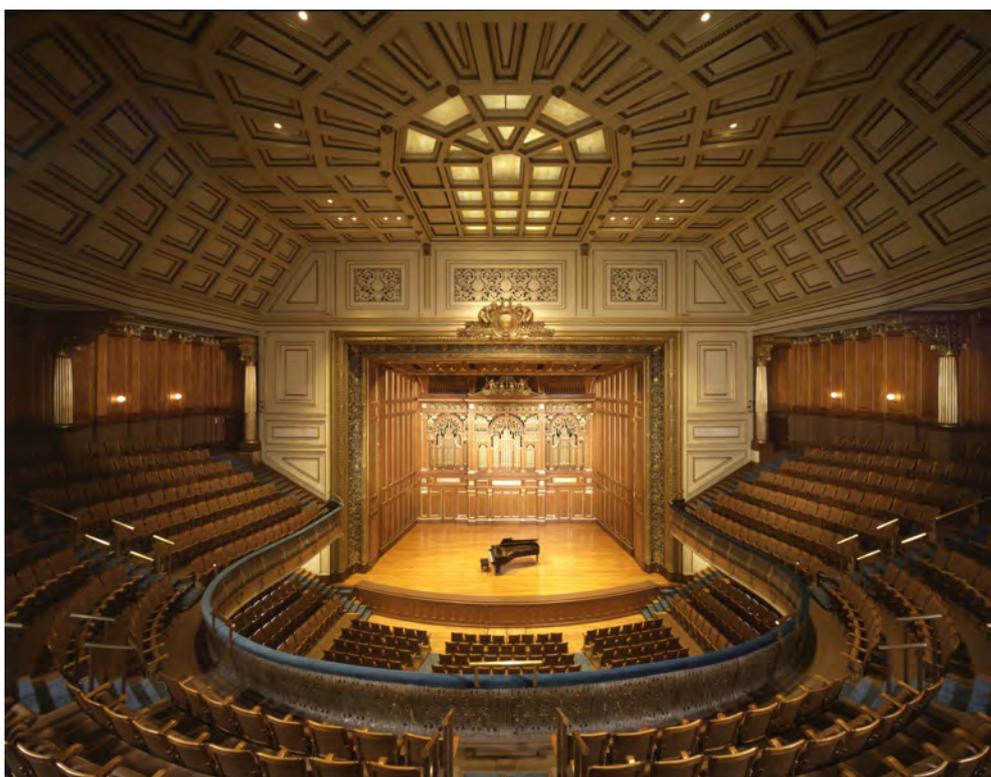
²⁴⁵ Vid. RICHMOND, D-L.: *Debussy in Boston's Imagination*, op. cit., 11, que bebe del *Boston Journal* del 28 de abril de 1901.

²⁴⁶ La única referencia que tenemos en la que se asegura que Hall participó con una orquesta profesional es de un diario –vid. *Musical America*, 26 de febrero de 1910, 15, que además aprovechó para hacer una entrevista a la señora de la que luego nos ocuparemos-, comentando que Elizabeth intervino exitosamente con la Boston Symphony Orchestra en las Navidades de 1909 interpretando los solos de *L'Arlésienne*. Según el programa, se ejecutó solo la primera suite, precisamente el viernes 24 y sábado 25 de diciembre. El programa lo completaban Bach, Beethoven y el *Concierto n° 1 en Si menor* de Tchaikovsky, con Teresa Carreño en el papel estelar. Vid. *Boston Symphony Orchestra. Twenty-ninth Season 1909-1910. Programme*. S.l. [Boston], s.d. [1909], 703 y 725. La misma fuente –vid. *Ibid.*, 778- y a instancias de Philip Hale asegura que esta obra había sido interpretada en Boston cuatro veces antes (1893, 1894, 1897 y 1902).

²⁴⁷ Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 433 y GUELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 56-57.

de aquella actuación, salvo que se sentía satisfecho por saber que había compositores de primera línea como Debussy y D'Indy que “estaban trabajando para este sombrío, melancólico y misterioso instrumento”, lo cual no dejaba de ser una cuña promocional a favor de Elise²⁴⁸. No obstante, y a propósito del anterior concierto (el segundo de la tercera temporada), es oportuno señalar que nunca antes se había interpretado en América el poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, estrenado en París 8 años antes por la Société Nationale de Musique²⁴⁹.

FIGURA 309: Jordan Hall, en la actualidad (2020), desde el patio de butacas.



FUENTE: <<http://necmusic.edu/timeline/1903>> (con acceso el 20 de marzo de 2020)²⁵⁰.

Sin embargo y antes de seguir con aquella obra, debemos incluir otra de esta misma época y que se encuentra todavía en manuscrito en la Free Library of Philadelphia²⁵¹. Este desconocido hológrafo de Eugène Lacroix con el título *Pan: d'après Leconte de Lisle, poème symphonique pour orchestre* tiene la dedicatoria “À Madame R.

²⁴⁸ Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 45 y GUELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 56-57.

²⁴⁹ Huelga decir que esta significativa obra es una de las antesalas o anticipos de lo que comúnmente se ha dado a entender como ‘música moderna’ que, entre otras cosas, contiene pasajes donde se diluye de la tonalidad y la disonancia cobra un valor nuevo. Aunque Liszt y Wagner ya se acercaron a este concepto, Debussy inauguraba con esa pieza unos incipientes planteamientos armónicos y tímbricos que implicaban una manera insólita de entender la música y su forma, completamente diferentes a los de tradición romántica. Aunque no podemos hablar abiertamente de atonalidad, *Prélude* muestra zonas en donde no rigen las leyes armónicas tradicionales. Vid., entre otras, SÁNCHEZ [KISIELEWSKA], O.: “*Prélude à l'après-midi d'un faune: el despertar de la música moderna*”. *Sulponticello*, s.v., nº 5 (1999), artículo disponible a través de Internet en <<http://www.sulponticello.com/?p=1111>> (con acceso el 7 de noviembre de 2011).

²⁵⁰ Esta impresionante sala inaugurada en 1903 ha formado parte desde entonces de las dependencias del New England Conservatory de la capital de Massachussets, el cual se había trasladado allí un año antes.

²⁵¹ Vid. <<https://researchworks.oclc.org/archivegrid/collection/data/234314147>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

G. Hall²⁵². En realidad, es una entrada nueva que no contempla ninguna fuente anterior –ni si quiera Street-, por lo que intuimos ha salido a luz hace poco. En todo caso, podemos decir que tiene una instrumentación similar a las que frecuentaba la bostoniana –cuerdas (incluida 1Harp), más una sección de vientos con 2fl y 1 piccolo, 2ob, 2cl, 2fgt, 4tpa, 2tpt, 3trb, 1timp-, a lo que sumamos el saxofón alto, entendemos, como voz concertante. Desgraciadamente tampoco tenemos demasiada información del compositor (1858-1950), un organista nacido en Inglaterra, pero considerado francés. Echando un vistazo a sus biografías, apostamos que fue en los conciertos Lamoreaux donde compartió atril con el profesor de Hall²⁵³ y, a partir de ahí, este último lo tuvo en consideración. La prueba la expondremos dentro de poco –cuando demos paso a la Tabla 50-, pues sus obras aparecen en dos de los programas del Longy Club de 1905 y 1907. Sin embargo, la que contiene saxofón no está entre ellas, no sabemos por qué, pero puede ser que no tuviera un mínimo de calidad. Así, repasando las críticas de aquellas intervenciones con el grupo de Longy (*Sextuor*, para quinteto de viento y piano; y *Variations Symphoniques*, un octeto –fl, ob, EH, cl, ClBaj, fgt y 2Tpa-), encontramos que los apuntes del *Boston Herald* y *Boston Transcript* no fueron nada positivos²⁵⁴. De todas maneras, merecería la pena comprobarlo y averiguar la razón de que aquellos pentagramas acabaran en la ciudad de Pensilvania y no en Boston o Francia donde se encuentra prácticamente el resto de originales.

Volviendo al *Choral varié* y su estreno a principios de 1904, llama la atención que esa obra se tocara junto con otras tres composiciones de Glazounov, Paganini y Mendelssohn en Bruselas a los pocos días en “un concierto popular”, bajo la dirección de François Rasse. El saxofonista –un tal M. Kuhn- no logró vencer los prejuicios y reticencias del crítico que le escuchaba. Este último se expresaba diciendo que el “*Choral varié* para saxophones [sic], de Vicent D’Indy, [fue] poco entretenido (*amusante*), [aunque] de todas maneras, qué se le podría pedir a este instrumento (*un saxophone, du reste, ne saurait prétendre à de la gaieté*)”²⁵⁵.

Pero, más que la opinión de ese periodista, nos interesa saber qué percepción tenía el autor de esa música sobre la herramienta en cuestión. Desgraciadamente, no nos han llegado palabras literales sobre el invento de Adolphe Sax del cofundador de la Schola Cantorum de París. Pero, un alumno suyo recogió varios apuntes en ese centro de enseñanza que luego se publicaron. Cuando D’Indy hablaba de la instrumentación, reconocía comúnmente considerado que los saxofones pertenecían a las bandas militares donde se habían instalado cómodamente (*Bien que l’on considère cette intéressante « famille » comme appartenant exclusivement aux « Harmonies militaires » où elle occupe d’ailleurs une très large place*). Creía, no obstante, que este destierro (*ostracisme*) era injustificado y que el timbre del instrumento era apto para conjugarse con el de las orquestas. Asimismo, apuntaba que “estos instrumentos, aparentemente avocados a lo chabacano (*destinés en principe à la « vulgarisation »*), es decir, a las falanges musicales de cultura limitada (*phalanges musicales de culture limitée*)”, leían exclusivamente en clave de Sol. Enlazando con este detalle, se preguntaba si esta “escritura-esperanto” de iletrados (*illettrés*) era otra causa también de la atrofia en el estudio de los reclutas (*conscriés*) que, de haberse aplicado más, habrían evitado que los “parientes pobres” [sic]

²⁵² No sabemos el porqué de esa “G” –la “R” entendemos que sea por su marido, Richard-John-, pues no coincide con ninguna de las iniciales del nombre de soltera de Elise. (Puede que se trate de un desliz gráfico entre las afinidades fonéticas entre la “J” y la “G”, y de las que el compositor no fue consciente).

²⁵³ Vid. PASTORELLI, É.: *Orgues et facteurs de Nice*. Béziers, 1988, 242.

²⁵⁴ Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 55-56 y 91.

²⁵⁵ Vid. *Le Ménestrel*, 24 de enero de 1904, 30 y *Le Guide Musicale* [de Bruselas], ? de enero de 1904, 50.

fueran excluidos de las altas esferas [sic] de la orquesta, la cual les hubiera llevado a un mejor lugar (*rang fort honorable*).

Dejando claro que esas notas fueron de su profesor D'Indy y aportando incluso la fecha (1900), Sérieyx se permitía señalar en una nota al pie de página que los saxofones habían encontrado hueco entre los grupos de música de Jazz (*les « parents pauvres » ont été accueillis dans les petits groupes musicaux dits jazz bands, où ils occupent aujourd'hui un rang très honorable*)²⁵⁶.

Volviendo al recital de Elizabeth con su Club a principios de 1904, la prensa de la capital de Massachusetts recibió positivamente este singular trabajo (de apenas 9 minutos) de D'Indy que calificaba como austero, serio y adusto. Asimismo, se apuntaba una recia y conseguida orquestación que lograba sostener bien una fuerza armónica ocasional²⁵⁷. En realidad y siguiendo a otro autor²⁵⁸, estaríamos ante el intento de crear música nueva recurriendo a una forma antigua. Es decir, no se trataba de reproducir un coral al uso y su férrea disposición²⁵⁹, sino de alterar su estructura sustancialmente —de ahí el adjetivo *varié*, que podríamos traducir no solo como variado, sino también como transformado o alterado— y, en este caso concreto, ofrecernos el tema (el verdadero coral) casi al final de pieza²⁶⁰. La obra empieza con un (lento, ternario y aparentemente inconexo) *Mouvement de passacaille* en el que se adivinan elementos y motivos de esa tesis que se van desarrollando y permutando a lo largo de la obra, para terminar descomponiéndose en un solaz acorde de Do Mayor. Aquel vigor que los cronistas estadounidenses habían percibido no era sino una prueba más de la influencia wagneriana en D'Indy y que, concretamente y en la obra que nos ocupa, Vallas cree haber localizado previamente en el tercer acto de *Tristan und Isolde*. Este musicólogo apuntaba también cierta debilidad en las elongaciones melódicas que hace el saxofón y la sensación de falta de unidad formal en la composición. Sin embargo, reconoce que esas “imperfecciones” no arruinan la belleza y originalidad de una composición que tiene como protagonista el triste, discreto y aterciopelado timbre del solista²⁶¹.

²⁵⁶ Vid. D'INDY, V.: *Cours de composition musicale. Deuxième livre. Rédigé par Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux Clases de Composition de la Schola Cantorum en 1901-1902*. París, s.d., 32-33.

²⁵⁷ Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 440, que se apoya en el *Boston Daily Evening Transcript* del 6 de enero de 1904.

²⁵⁸ Vid. VALLAS, L.: *Vincent D'Indy. Vol. 2. La Maturité, la vieillesse*. París, 1950, 243-245.

²⁵⁹ Podemos convenir que, en sentido genérico, un coral es una composición vocal —o instrumental— normalmente a cuatro voces, de ritmo (cuaternario) lento y solemne, y que suele estar vinculada a un texto religioso. Su textura se basa en líneas melódicas que se mueven simultáneamente, aunque la del soprano recibe el protagonismo y las otras tres le acompañan (homofónicamente) en bloque.

²⁶⁰ En verdad, no era la primera vez que D'Indy recurría a este tipo de ‘renovación’, pues ya lo había hecho en su poema sinfónico *Istar*, op. 42 (1886). Esta idea la debió tomar de su profesor del Conservatorio de París, César Franck (1822-1890), el cual la puso en práctica en sus últimos trabajos de órgano. Vid., p. ej., *Pierre Monteux in Boston. A treasury of concert performances 1951-58 (Cd 5)*. Don Mills, 2008 track 5 y *Cesar Franck: 3 Chorales for Organ*. Nordstoga [Noruega], 1993, tracks 1-3.

Por cierto y a modo de curiosidad, aquel venerado docente incluyó un cuarteto de saxofones (Asx/2Tsx/Bsx) en una versión manuscrita (1882?) de su ópera *Hulda* que posteriormente no apareció en la versión editada póstuma (1895) —revisada?— después de su estreno (1894). Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969. En uno de los dos manuscritos que hemos localizado —vid. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550081537>> (con acceso el 4 de julio de 2019)— el autor pedía que aquellos cuatro instrumentos tocaran “entre bambalinas (*sur le théâtre dans les coulisses*)”, por lo que se podría inferir que solo le interesaba el timbre y que no quería mostrar su fisonomía.

²⁶¹ En realidad, el *Choral Varié* fue la segunda o la tercera vez que D'Indy confió música al ingenio de Adolphe Sax. Según el ex-profesor de la Northwestern University, que no cita sus fuentes —vid. HEMKE,

Aunque esta obra es superior (más interesante) al combinado hispano de Loeffler, sigue faltando sustancia y gravedad a un repertorio que, (nuevamente), parecía estar despegando o, por lo menos, avanzaba aunque fuera con lentitud. Sin embargo, esa excesiva simplicidad técnica no era suficiente para convencer verdaderamente al resto de compositores o a un público que podía escoger entre la literatura más completa y madura de otros aerófonos. Tampoco una forma como un coral ‘desfigurado’ y un desarrollo temático tan parco podrían ofrecer nada más que un interés momentáneo y pasajero. Por supuesto, tenemos en cuenta que estas obras fueron hechas intencionalmente para una amateur y que los creadores se debieron amoldar a las posibilidades interpretativas y técnicas de Mrs. Hall (y que Longy tutorizaba).

Sin embargo, curiosamente parece que todas estas debilidades que nos asaltan estaban calculadas e, incluso, se intentaron paliar, al menos en un primer momento. Desde el punto de vista de la exhibición lírica y mecánica, Elizabeth ya había requerido (1902) al compositor belga Paul Gilson un concierto para saxofón y orquesta sinfónica, el primero de la historia y al que luego volveremos. Asimismo y apostando sobre seguro, contactó (1901-02?) y encargó otra pieza a un creador clave, si no el mejor del mundo o el de más proyección en ese momento, Claude Debussy, episodio sustancial que asimismo ahora debemos posponer. Por último y según apuntaron también al final los cronistas del *Boston Daily Evening Transcript*, D’Indy había ofrecido a Mrs. Hall llevar su obra a París esa primavera para ofrecerla en un “concert of great consequence”. Sin duda, esa iba a ser una gran oportunidad para que el instrumento se diera a conocer de forma seria en un foro tan importante como el Nouveau Théâtre (hoy [2020] Théâtre Paris) –sito en la animada rue Blanche- y, además, acompañado por la venerada orquesta de la Société Nationale²⁶². Es más, esta fue la primera vez en la historia que se escuchaba al saxofón

F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 307-, existe una obra inconclusa –*Les Burgraves du Rhin*, de 1872- en la que convocó a “2 saxophones”, no contabilizada, sin embargo, entre las opus oficiales de D’Indy. Previamente al episodio con Elizabeth Hall, el saxofón intervino en el ambicioso *Fervaal* (1889-93), “acción musical (*action musicale*) en tres actos y un prólogo”. No obstante, esa convocatoria de un soprano, dos altos y un tenor, tampoco resulta del todo normal, pues los saxofones aparecen en el escenario (*sur la Scène* [sic]) solamente en el segundo acto y cuando se recibe a uno de los personajes (Kaito). Inmediatamente después, doblan la voz del coro y no vuelven a participar en toda la obra. Es decir, D’Indy no los utiliza por su valor tímbrico, sino sobre todo con un valor visual y exótico, no considerándolos de la masa orquestal que permanece en el foso. Además, cuando explica la “composition de l’Orchestre”, llama la atención que con una nota a pie de página se especifica que los teatros que no puedan contar con saxofones, pueden remplazarlos con “un simple cuarteto de cuerdas”. Vid. D’INDY, V.: *Fervaal. Action musicale en trois actes et un prologue. Poème et musique de Vicent D’Indy. Partition d’orchestre*. París, [Durand et Fils, 1893,] [5 y 325-336].

Después del *Choral*, solo hemos encontrado dos obras más en las que este compositor francés volvió a emplazar al instrumento: *Le Légende de Saint Christophe* (1918) y *Le Poème des Rivages* (1919-21), del que también hay una versión en suite. Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

²⁶² La Société Nationale, suscrita en 1871, fue una alianza de los compositores más influyentes de aquella época (Franck, Saint-Saëns, Massenet, Dubois, Fauré, etc.). Su objetivo principal era la promoción de la música instrumental de los societarios, los cuales debían ser exclusivamente franceses. Tras varios años de éxito y vasta repercusión, la comunidad se enfrentó a sus primeros problemas en la gestión, así como a la posibilidad de dar cabida a creadores extranjeros. Aquellas tensiones acabaron con la dimisión de Saint-Saëns y el ascenso de Frank como sucesor, aunque sería D’Indy el que recogió la representación en 1890. La Société Nationale fue hasta 1909 –que se conformó una escisión paralela, La Société Musicale Indépendante-, la principal organización artística parisina en la defensa de la creación musical gala. Vid. DUCHESNEAU, M.: *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, 1997, 15-63.

en la capital de Francia como solista escoltado por una formación sinfónica. Resulta irónico que ninguno de los ‘virtuosos’ del siglo XIX (Wuille, Soualle, Mayeur o Lefebre) ni los refutados solistas al saxofón de la *Garde Républicaine* hubieran conseguido en Europa lo que una diletante americana iba a hacer en uno de sus teatros más importantes.

FIGURA 310: Eco periodístico americano destacando la interpretación de Hall.

MME. HALL'S PARIS SUCCESS.

American Musician Wins Favor in Vincent d'Indy's New Choral Varié.

Special Cable to THE NEW YORK TIMES.

PARIS. May 17.—Mme. Elise Hall, an American musician and, conductress, was the chief attraction this evening at a grand orchestral concert given at the Nouveau Théâtre by the Société Nationale de Musique. She played a saxophone solo in Vincent d'Indy's choral varié for saxophone and orchestra, which was produced to-night for the first time.

The composition was much applauded, as was also Mme. Hall's masterly execution.

The audience, which included many Americans, was an exceptionally brilliant one.

FUENTE: *The New York Times*, 18 de mayo de 1904, 9.

Aquel inédito recital tuvo lugar el 17 de mayo de 1904 –vid. Tabla 49- y sus crónicas nos permiten conocer la opinión de los críticos más duros del mundo sobre tan singular música y, particularmente, intérprete e instrumento. Asimismo y aunque creemos que D'Indy se movió por dinero –y tampoco se esforzó demasiado para realizar su *Coral-*, abrió una puerta para que el saxofón fuera ‘descubierto’ por los compositores franceses más prometedores del momento. En este sentido, la ávida y orgullosa prensa estadounidense notificó al mismo día siguiente tan singular efeméride, que había llegado vía “Special Cable” desde París, destacando el éxito sin parangón de *Madame* Hall (vid. Figura 310).

TABLA 49: Otros conciertos en los que intervino Elizabeth Hall no vinculados al Orchestral Club de Boston.

Fecha	Lugar (y grupo)	Programa	Participaciones, encargos y estrenos (E) de Hall
25 de enero de 1904	Boston, Potter Hall (Longy Club)	Obras de Offenbach, Weckerlin, Messenger, Matini [Martini?], Weber, Massenet, Loeffler, Haydn y Gouvy.	Loeffler: <i>Ballade Carnavalesque</i> (E)
marzo de 1904	Boston [Producido por Julia Terry]	¿?	

Para conocer el espacio escénico y visualizar el patio de butacas del Nouveau Théâtre –y, también, ‘sentir’ los nervios en el estómago por tocar ante una público entendido-, vid. WILD, N.: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon, 2012, 285-286 y <https://www.theatredeparis.com/fr_FR/le-theatre/presentation> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

17 de mayo de 1904	París, Nouveau Théâtre (Orquesta de la Société Nationale, dir. Cortot)	Obras de Roussel, Février, Cortot, Ravel, Chausson, D'Indy, Woollett y Bret.	D'Indy: <i>Choral Varié</i>
19 de enero de 1905	Boston, Potter Hall (Longy Club)	Obras de Lacroix, Longy, Caplet y Mozart.	Longy: <i>Rapsodie (Lento) in C# minor (E)</i> y Caplet: <i>Légende (E)</i>
25 de mayo 1905	París, Sala Pleyel	Obras de D'Indy, Caplet, Longy, Loeffler, Grieg y Chopin.	D'Indy: <i>Choral Varié</i> , Caplet: <i>Légende</i> , Longy: <i>Rapsodie (Lento) in C# minor</i> y Loeffler: <i>Divertissement espagnol</i>
1 de junio de 1906	París, Sala Pleyel	Obras de Caplet, Pessard, Chauvet y Longy.	Caplet: <i>Impression d'Automne-Elégie</i> y Longy, <i>Impression</i>
21 de enero de 1908	Boston, Jordan Hall [Dir. Longy]	Obras de Rabaud, Chausson, D'Indy y Balakirew.	D'Indy: <i>Choral Varié</i>
1 de enero de 1912	Boston, Jordan Hall (Longy Club)	Obras de Woollett, Bruch y Kriens.	Woollett: <i>Octuor n° 1 (E)</i>
11 de marzo de 1912	Boston, Jordan Hall [Dir. Longy]	Obras de Schmitt, Roussel, Roger-Ducasse, Gaubert y Woollett.	Woollett: <i>Sibéria, poème symphonique</i> y Gaubert: <i>Poème élégiaque (E)</i>
7 de febrero de 1917	Boston, Jordan Hall (Longy Club) [Dir. Longy]	Monográfico de Huré.	Huré: <i>Andante (E)</i>
28 de enero de 1920	Boston (MacDowell Club Concert, dir. Longy)	Obras de ? y Caplet.	Caplet: <i>Impression d'Automne-Elégie</i>

FUENTE: Elaboración propia a partir de diferentes referencias, principalmente WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 21-200.

El programa también comprendía obras (estrenos) de Albert Roussel, Henri Février, Alfred Cortot –que hacía las veces de director de orquesta-, Ravel, Ernest Chausson, Henry Woollett y Gustave Bret. Evidentemente, es fácil especular que estos creadores estuvieron presentes en el concierto, aunque de momento no se ha podido probar. (Tampoco hemos encontrado ninguna fuente que nos corrobore que D'Indy se hallaba en la sala y salió a saludar después del estreno, como es costumbre en estos casos²⁶³). No obstante, Vallas, que no cita fuentes, dejó implícito que Debussy sí asistió y quedó marcado por la americana, su vestimenta rosa y su poco agraciado (*disgracieux*)

²⁶³ Sabemos que el compositor de *Fervaal* estaba en París en ese momento, pues intentaba normalizar las cuentas de Schola Cantorum mientras se hacía con su control. Igualmente conocemos que no partió para Rusia hasta el 11 de julio de 1904 donde tenía compromisos profesionales. Vid. VALLAS, L.: *Vincent D'Indy. Vol. 2. La Maturité*, op. cit., 57-59.

instrumento²⁶⁴. A propósito de la indumentaria y según apuntaba el *Mercure de France*, Hall apareció en un resplandeciente (*décolleté*) vestido de noche (*robe de bal*) verde mar que resaltaba “una sonrosada robustez y frescura de piel típicas de las anglosajonas”²⁶⁵. No sabemos si este comentario estaba impregnado de cierta ironía o simplemente se trataba de un extraño cumplido, pero desde luego Elise evitó la discreción, una preferencia que unida a un instrumento no habitual quizá le hizo estar demasiado expuesta. Además y en lo referente a la música, el mismo medio apuntaba que no era una composición normal, sino hecha bajo “circunstancias específicas” (*composition de circonstance*), aunque con algunos puntos de interés (su austeridad y “belleza intelectual”). Otras revistas, como *La Revue Hebdomadaire* resaltaban la destreza compositiva de D’Indy, pero veían problemas en la adopción como protagonista del saxofón²⁶⁶. Quizá también fue explícitamente enigmático *Le Monde Musical*, asegurando que había que unir toda la ciencia de D’Indy y el talento de Mrs. Hall “para dar alivio a este instrumento cuyo indefinido timbre se mezclaba al punto de desaparecer con casi cualquier voz (*pupitre*)”²⁶⁷. Asimismo y aprovechando tan peculiar representación, aquel último diario reabría la cuestión de la instrucción femenina en el Conservatorio de París que, hasta la fecha, no aceptaba mujeres en las clases de aerófonos. El periodista (Auguste Mercadier) se posicionaba al lado de la igualdad de oportunidades para ambos sexos en cualquier disciplina y reconocía que los americanos ganaban en este sentido a los franceses²⁶⁸. Evidentemente, el género de la ejecutante tampoco pasó desapercibido para otros medios como *Le Guide Musicale* que, pese reconocer el sólido trabajo de D’Indy y la buena interpretación de Elizabeth, aducían que el saxofón no encajaba con las mujeres (*cet instrument ne sied guère au beau sexe*)²⁶⁹. Por último, *La Revue Musicale* fue un poco más específica y alababa el papel de Hall y el timbre del instrumento que, por cierto, no vinculaba con el de la flauta y clarinete, “pero tenía de los dos a la vez”. Asimismo, dejaba entrever el nerviosismo de la intérprete, ya que apuntaba un posible error de medida que Cortot, el director, “corrigió con una habilidad extrema”²⁷⁰.

²⁶⁴ “Le 17 mai 1904, M^{me} Hall joua elle-même à la Société Nationale l’une des pièces de son nouveau répertoire, le *Choral varié* de Vicent D’Indy: cette manifestation ne hâta pas le travail du retardataire, qui garde même un souvenir peu encourageant, voire ridicule, de cette audition donnée sur un instrument disgracieux par une femme en toilette rose; il n’avait point conçu le vif désir que son œuvre fût un jour l’occasion d’un spectacle de ce genre”. Vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy*, op. cit., 284.

²⁶⁵ “Mme Elise Hall, protectrice de la société destinataire, traversa tout exprès l’Atlantique, pour venir exécuter la partie de saxophone solo dans le décolleté d’une robe de bal dont le vert-océan soulignait une rose robustesse et une fraîcheur de carnation tout anglo-saxonnes”. Vid. *Mercure de France*, [sin día], julio-septiembre [tomo 51] de 1904, 242.

²⁶⁶ “Ne me paraît pas convenir très bien au rôle prépondérant qui lui était confié”. Vid. *La Revue Hebdomadaire*, 4 de junio de 1904, 72.

²⁶⁷ Vid. *Le Monde Musical*, 30 de mayo de 1904, 154. El periodista que firmaba la recensión, un tal Ph. Moreau, también apuntaba que Hall se hizo aplaudir con el *Choral Varié* de D’Indy de “forme beethovienne”.

²⁶⁸ Además y supuestamente apoyándose en referencias de la propia Hall, Mercadier decía que el Boston Orchestral Club tenía un gran número de mujeres en la formación. Vid. *Le Monde Musical*, 30 de mayo de 1904, 149-150. Igualmente, comentaba que todos los aerófonos que se utilizaban en el Club eran de factura francesa y, concretamente, su saxofón un “magnífico Evette and Schoeffer [sic]”, lo que vuelve a resaltar nuevamente su preferencia por la cultura gala. En el concierto del 2 de febrero de 1900, 12 de los 13 violines primeros eran mujeres; en los segundos (9 personas), sólo había tres hombres; las violas (dos) estaban al 50% y los cellos (cuatro) no tenían representantes femeninos. Sin embargo, el par de arpas eran damas. Curiosamente, la única hembra entre los aerófonos (dos flautas, un oboe, un saxofón, dos clarinetes, un fagot, dos trompetas –*pistons*- y tres trombones) era Elizabeth. En la percusión (6 músicos) había cinco féminas. Vid. RICHMOND, D-L.: *Debussy in Boston’s Imagination*, op. cit., 94.

²⁶⁹ Vid. *Le Guide Musicale* [de Bruselas], 5 de junio de 1904, 483.

²⁷⁰ Vid. *La Revue Musicale*, 1 de junio de 1904, 290. Esta recensión remitía al lector a consultar el número de la revista del 15 de diciembre del año anterior donde había un pequeño análisis de la obra. Además de

FIGURA 311: Elizabeth Hall, ca. 1904.



FUENTE: *Musica* [nº 35], [sin día], agosto de 1905, s.p. [18].

No obstante, parece que esa ‘turbadora’ experiencia satisfizo a Mrs. Hall –vid. Figura 311- y al año siguiente repitió (25 de mayo de 1905), alquilando, junto al pianista Raoul Pagnol²⁷¹, la fastuosa sala Pleyel para compartir un nuevo recital y volver a exponer en París varios de los trabajos que había encargado. Aunque se repusieron el *Choral* y el *Divertissement espagnol*, también hubo estrenos en la capital de Francia –la *Légende de Caplet*²⁷² y una *Rapsodia (Lento en C# menor)* de Longy-, todos dirigidos por este último y que pronto comentaremos. En los rotativos, Auguste Mercadier volvía a resaltar complacientemente el talento de Elizabeth²⁷³ y la revista *Musica* se extrañaba (positivamente) de ver a una mujer tañendo un saxofón²⁷⁴. También la prensa americana

confirmarnos que fue Durand el que la editó, Louis Laloy comenzaba comentando que “la impresión de excentricidad americana que da la dedicatoria de esta obra, a M^{me} Elise Hall, presidente de l’Orchestral Club de Boston, se disipa desde la primera página”. Vid. Id., 15 de diciembre de 1903, 722.

²⁷¹ Para conocer un poco a este ‘afamado’ intérprete y su currículum, vid. [el almibarado reportaje que le hizo] *Musica* [nº 22], [sin día], julio de 1904, 343-345

²⁷² Para conocer un breve análisis formal de la obra, vid. GARRIDO, M.: *Repertorio de Saxofón. Análisis y estudio de las obras más representativas*, vol. 1. Torre del Mar, 2013, 26-27.

²⁷³ Vid. *Le Monde Musical*, 30 de mayo de 1905, 132-133. El reseñador era de la opinión de que el “arte francés debe mucho a M. Hall”, no solamente desde el punto de vista creativo, si no más bien por el dinero que se estaba dejando con los compositores y músicos galos. Asimismo, Mercadier nos ratificó de forma explícita el rencor e inquina que Hall tuvo que soportar (“sin importarle el odioso veneno que se babeaba alrededor de ella. No es propio de las buenas acciones el ser vilipendiadas por la fealdad [*sans souci de la haine que bave autour d’elle. N’est-ce pas le propre des belles actions d’être honnies par la laideur*]”), máxime después de hacerse un viaje tan largo y fatigoso desde el otro lado del Atlántico para tocar en París.

²⁷⁴ “Un instrument généralement embouché pour les hommes”. Vid. *Musica*, [sin día], agosto de 1905, s.p. [18]. Igualmente, Edmond-Achille Frank, el corresponsal del *Paris Musical et Dramatique* también se hacía eco de la actuación y compartía la opinión de su colega de *Musica*. Vid. *Paris Musical et Dramatique*, [sin

se hacía eco de la noticia rápidamente y, por ejemplo, el *New York Daily Tribune* apuntaba que Mrs. Elize [sic] Hall, “a Boston virtuoso”, había obtenido (*elicited*) comentarios favorables de los críticos franceses con un “instrumento apenas conocido en París”²⁷⁵, lo cual no dejaba de ser un comentario irónico²⁷⁶.

Tras revisar todas esas recensiones, parece que los críticos no se tomaron demasiado en serio el experimento o la iniciativa que Hall había protagonizado. Asimismo, es posible que al repertorio le faltara solidez y trascendencia, máxime si Elizabeth buscaba un efecto llamada entre los compositores franceses. También se percibe cierta contención en las palabras de los redactores, quizá porque se sentían descolocados por la cuestión del género. Igualmente a este último y rancio cliché, les resultaría complicado disociar el tándem que unía al saxofón a las bandas de música, la única referencia estable que aquellos críticos tenían.

Concluyendo con los estrenos de esta señora y su grupo bostoniano, quedaría por valorar cuatro obras más. En primer lugar, la *Légende, op. 54* de Georges Sporck (1870-1943), compositor francés de origen checo alumno de D’Indy, lo cual nos hace sospechar de dónde podía venir el encargo. Aunque la versión para orquesta está desaparecida, se conserva la reducción para piano de la editorial francesa Andreu, autorizada hoy en día también para fagotes y clarinetes. Además y en su época, el *Boston Herald* de 1906 apuntaba que podía igualmente interpretarse con corno inglés. Asimismo, este último medio decía que no le parecía un trabajo sustancial, salvo unas progresiones armónicas en la estructura. Sin embargo y aunque el periodista salvaba la interpretación de Hall, la música le parecía torpe (*labored*) y sin atractivo (*without charm*)²⁷⁷. Esta sinceridad del escritor (Philip Hale) nos confirma la falta de destreza e de interés en la tarea –salvo por el dinero que la americana les adelantaba– de la mayoría de estos compositores²⁷⁸. El informador nos obsequió también con un comentario muy interesante y que nos confirma la debilidad interpretativa (y falta de seriedad) de los músicos de banda, concentrados más bien en las frágiles ostentaciones cómicas y técnicas (*Mrs Hall displays the*

día], mayo de 1905, 1-2. Este último periodista resaltaba el afecto de Hall hacia la cultura francesa y el éxito de tan singular concierto, protagonizado por un instrumento de “sonoridades extrañas”, máxime en manos femeninas (*Un saxophone solo du sexe féminin, violà qui n’est pas commun*).

²⁷⁵ Vid. *New York Daily Tribune*, 28 de mayo de 1905, ?.

²⁷⁶ Tenemos constancia de otro concierto en París en la temporada siguiente –concretamente el 1 de junio de 1906, también en la Sala Pleyel– donde Hall, que compartió protagonismo esta vez con un cantante, expuso en Francia la *Impression d’Automne-Élégie* de Caplet y la homónima de Longy (*Impression*). Vid. *Paris Musical et Dramatique*, [sin día], junio de 1906, 3. No obstante, llama la atención que, según asegura la noticia, los músicos de la orquesta fueran de la Ópera y de la Ópera-Cómica, un alquiler de personal nada barato, al que habría que sumarle el de la propia sala de conciertos.

²⁷⁷ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 56, que se ha apoyado en el *Boston Herald*, 3 de enero de 1906.

²⁷⁸ Según el ex-profesor del conservatorio de Burdeos –vid. LONDEIX, J-M.: *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire (1844-2003)*. Cherry Hill, 2003, 356–, Sporck tiene otras cuatro obras originales y una transcripción (François Combelle) de cámara en las que dio cabida al saxofón. Sin embargo, este docente no sabe o no apunta que todas ellas eran ambivalentemente autorizadas para varios instrumentos y no específicamente para uno en concreto. Así, el op. 18 (*Chanson d’antan*) y la *Novelette* también la tocan los oboes, mientras que el 37 (*Méditation*) y la *Orientale* les fueron concedidas a los tres habituales de madera (flauta, clarinete y oboe); y la adaptación al saxofón de *Virelai* es original para trompa. No obstante, se cita un *Lied*, para alto y orquesta o piano, editado por Billaudot, pero del que no existe rastro en el catálogo de Ronkin ni en la web de la firma francesa. Vid. <<http://www.billaudot.com/es/catalog.php>> (con acceso el 22 de noviembre de 2019). Muy probablemente, aquellas ‘dualidades’ eran la manera de amortizar y obtener mayores réditos económicos apostando no solo por un destinatario, sino por varios, aspecto que ya ha aparecido y volverá a hacerlo en nuestra redacción.

saxophone to the advantage and brought out its character which is too often ignored by band virtuosos who delight in florid exhibition of its weaker register).

Quizá algo más interesante resulten los apenas tres minutos y 45 segundos que dura *Impression d'Automne-Élégie* de Caplet, estrenada en la primavera siguiente y que, de forma llamativa, llevaba órgano entre la orquesta de cámara. Igualmente, se volvía a repetir el guion (y las críticas positivas hacia Elise) donde su instrumento recibió un rol lírico que pretendía evocar la languidez y umbría del otoño. En realidad, era la segunda vez que el futuro director de la Boston Symphony Orchestra (1910-14) contaba con el saxofón. Previamente, su *Légende* (1903) se estrenó con el Longy Club dos años más tarde (19 de enero de 1905) y fue una obra más elaborada que casi alcanza los 13 minutos y medio²⁷⁹. Análogamente a otras piezas comentadas, el aerófono de latón describe un comienzo lírico y triste que va creciendo en intensidad y donde el resto de instrumentos envuelven el agitado transcurrir hasta un aliviado crepúsculo. De todas formas, Philip Hale, del *Herald*, fue muy crítico con estos pentagramas y los consideraba difusos (*not clear in thought*), insípidos (*vapid*) y ardorosos (*restless*), al punto que le produjo irritación (*that instead of leaving a definite impression it irritates*). Asimismo, se mantenía neutral ante los que detestaban el instrumento y los que creían que había alcanzado cierto gusto (*taste*), “como [había ocurrido con] el caviar, las olivas y la prosa de Mr. Meredith²⁸⁰”. Sin embargo, se consideraba optimista ante las posibilidades tímbricas (*sonorously noble qualities*) del saxofón que, gracias a estos tanteos (*through with their experiments*), elevaban su interés camerístico, “sin la pretensión de rivalizar con una orquesta (*without the pretension of rivaling an orchestra*)”. Por tanto, aparte de compensar negativamente el cumplido previo, el reportero se servía de esta última puntilla para recordar cuál era la lectura real de un artefacto artístico que aun no había conseguido un sitio distinguido en la música de sinfonía²⁸¹. Además, parece ser que solo interpretó en dos ocasiones –esta de Boston (vid. Figura 312) y la de París en la primavera siguiente–, para, posteriormente, caer en el olvido²⁸².

²⁷⁹ No obstante, ha existido siempre una cierta polémica en esta obra que proviene de un autorizado estudio de Williametta Spencer y su tesis *The influence and stylistic heritage of Andre Caplet*, depositada en la University of Southern California en 1974. En aquel trabajo se sostiene que Caplet reescribió la *Légende* de saxofón para arpa y orquesta en 1908 y posteriormente lo volvió a hacer en 1923, solo con acompañamiento de cuarteto de cuerda, bajo el título *Conte Fantastique*. Aunque se podría intuir algún punto en común, la apreciación de esta musicóloga es totalmente errónea –como lo son otros apuntes menores de su trabajo, por ejemplo, que la obra se estrenara en 1906, cuando en realidad fue un año antes-. Las piezas son muy diferentes y para comprobarlo no hace falta ir a las partituras, sino que, con las audiciones, es suficiente. Vid., entre otras, *Musique de chambre pour harpe. Ravel, Debussy, Saint-Saens, Caplet, [et] Cras* [Quatuor Parisii y Isabelle Moretti, arpa]. S.l., 2007, track 4 y *André Caplet* [Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Leif Segerstam (dir.)]. S.l., 1995, track 10.

²⁸⁰ Hale debía estar refiriéndose a George Meredith (1828-1909), un novelista y poeta inglés que, a base de insistencia, consiguió un cierto reconocimiento entre sus colegas de profesión, a la par que mejorar su incierta caja de ingresos. Vid. WILLIAMS, I. (Ed.): *The critical heritage. George Meredith*. Londres/NY, 2002, 265-279.

²⁸¹ Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 57-58, que bebe del *Boston Herald* del 20 de enero de 1905.

²⁸² Vid. UMBLE, J-C.: *Jean-Marie Londeix. Master of the Modern Saxophone*. Glenmoore, 2000, 199. Completando esa información, Noyes –vid. *Boston-Paris. The Elisa Hall Collection*, op. cit., [vi]– comenta que fue Londeix quien ‘rescató’ en 1988 una copia del manuscrito en la BnF, aunque también están los hológrafos del New England Conservatory, de grupo y una reducción para cuatro manos Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 127. Hoy día, la música es explotada por las Éditions Fuzeau, una empresa creada en 1974. Vid. <http://www.editions-classique.fr/Qui_Sommes_Nous-fr.php> (con acceso el 20 de enero de 2012) y tuvimos que esperar hasta 2003 para escuchar la primera grabación profesional de la obra. Vid. *French Saxophone. Musik des 20. Jahrhunderts für Saxophon und Orchester* [Münchner Rundfunkorchester, Manfred Neuman (dir.) y Dominique Tassot, sx]. Detmold, 2003, track 3.

FIGURA 312: Programa de mano del Longy Club (19 de enero de 1905), destacando (rectángulo rojo) el estreno de la *Légende* de Caplet.

Fifth Season 1904-05

Chamber Music for Wind Instruments

by

The Longy Club

SECOND CONCERT

Thursday Evening, January 19, at 8 o'clock

in

POTTER HALL, 177 Huntington Ave.

New Century Bld'g

PROGRAMME

E. LACROIX, **SIXTUOR for Flute, Oboe, Clarinet, Horn Bassoon and Piano.**

I. *Asses Vie.*
 II. *Calme.*
 III. *Pagno.*
 IV. *Vi.*

G. LONGY, 4) **LENTO in C sharp minor, for Saxophone Solo, Two Clarinets, Bassoon, Double-bass, Three Kettledrums, and Harp.**

A. CAPLET, 5) **LEGENDE for Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon Two Violins, Viola, Cello, and Double-bass. ***

MOZART, **SERENADE No. 12, in C minor, for Two Oboes, Two Clarinets, Two Horns, and Two Bassoons.**

I. *Allegro.*
 II. *Andante.*
 III. *Mourset in Canon.*
 IV. *Allegro.*

*Mrs. R. J. Hall will play the Saxophone in these two selections, which have been specially composed for her.

The Plan is a Mason and Hamble.

Third Concert Thursday Evening, March 2, at eight.

FUENTE: Elaboración propia –recuadro rojo con la intervención- a partir de WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 57.

Aquel recital de principios de 1905 contó con otro estreno del tutor de Mrs. Hall (*Rapsodie –Lento- in C# minor*) que apenas hoy en día se tiene en cuenta²⁸³. Curiosamente, la prensa de época –que salvaba como es habitual el papel de Elizabeth- fue menos receptiva con estos trabajos. Por ejemplo, el *Boston Herald* creía que la última pieza apuntada era un tipo de estudio proyectado por Longy y dirigido a su alumna, cuya instrumentación, aseguraban, fue supervisada (*supplied*) por Caplet. El *Boston Dally Evening Transcript* los consideraba directamente “experimentos” para saxofón y les auguraba una complicada supervivencia entre las obras de un repertorio de cámara o de pequeña orquesta sinfónica²⁸⁴. De todas maneras, el periodista seguramente esperaba que esa literatura que emplazaba al invento de Adolphe Sax prosperase y creciera cualitativamente como ya lo habían hecho y continuaban haciéndolo la de los otros instrumentos. Lo que resulta seguro que es que Caplet no tuvo mayor interés –salvo por el dinero de Hall- en escribir para saxofón y las únicas obras –sinfónicas o camerísticas- en las que este amigo íntimo de Debussy convocó al saxofón durante toda su carrera son las dos que hemos comentado en el párrafo anterior.

Las últimas piezas producidas y estrenadas por Hall con su Boston Orchestral Club fueron una apuesta económica fuerte porque convocaron al saxofón frente a una orquesta sinfónica completa, aunque en la actualidad apenas son recordados los autores y la música representada. El primero de aquellos creadores es otro *Prix de Rome* (1899),

²⁸³ Por cierto, fue una de las pocas obras editadas en época (1906), concretamente por P. Hurstel, de Le Havre –y disponible en abierto, vid. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321408m>> (con acceso el 25 de marzo de 2020)-, lo cual demostraría que Longy no quiso que se perdiese su trabajo y que tenía otra fuente de ingresos.

²⁸⁴ Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 56; STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 73 y GUDELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 67-68, 74, 74-76 y 120.

Léon Moreau²⁸⁵, quien compuso una *Pastoral* (1910) en tres tiempos (*Chanson, Idylle y Danse*) que exige del intérprete un esfuerzo técnico mayor al que el resto de los compositores nos han tenido acostumbrados. Aunque fue editada en 1954 por Leduc, la prensa no se quedó convencida, resaltando (diplomáticamente) la adecuada aportación al saxofón de Elise. Tampoco recibió –ni actualmente acoge– una atención significativa el poema sinfónico *Sibéria* (1911) del francés –sus progenitores eran ingleses– Henri (Henry) Woollett (1864-1936) y que, igualmente a la anterior música, todavía (2020) no ha sido grabada²⁸⁶. Como cabría esperar por el título de esta última obra, volvemos a encontrarnos con un saxofón afligido y nostálgico que parecía interesar en un primer término a los críticos (*[The saxophone] has a melancholy timbre that suited well the subject here*)²⁸⁷. Además, el redactor del *Boston Adviser* se lamentaba de que un instrumento con semejante paleta sonora y flexibilidad no hubiese encontrado su hueco entre las grandes obras (*great scores*), ni los creadores se hubiesen fijado en esta “Cenicienta” [sic]²⁸⁸.

Además, el día de año nuevo de 1912 se estrenó con el Longy Club otra pieza del mismo autor, la penúltima que Hall financiaría. Woollett convocó esta vez al saxofón en un octeto (*Octuor n° 1*) en Do menor que el *Boston Herald* calificaba sin ambages como decepcionante (*disappointing*) y de estructura desaliñada (*slovenly construction*), aunque salvaba determinados momentos del segundo tiempo. El *Daily Evening Transcript* quizá opinaba lo mismo, pero fue más elusivo, comentando que la música no tenía nada especial (*There is nothing “ultra” in it*). Tampoco el *Globe* se mostró entusiasmado y solo aludía brevemente al movimiento intermedio y la persuasiva interpretación de Elizabeth²⁸⁹. Esta sensación de debilidad en la música también se traslada a la salud y capacidad gestora de una señora que rayaba los 60 años. El marido de una de sus hijas y que además era abogado, Benjamin Loring Young²⁹⁰, había conseguido hacía poco (1911) intervenir y controlar las cuentas a Mrs. Hall mediante lo que podríamos traducir como acuerdo de fideicomiso (*Deed of Trust*)²⁹¹, entendemos, para preservar y dilatar sus fondos. Aunque

²⁸⁵ Aunque apenas existen datos biográficos significativos de este compositor bretón (1870-1946), sabemos que hizo sus estudios en París, pero volvió a Brest –su ciudad natal– para enseñar piano y composición. Su producción incluye numerosas piezas para voz, dos óperas (*Myriade* y *Pierrot décoré*) y varios poemas sinfónicos, así como obras para el *ciné-concert*. Igualmente, le encontramos del lado de la Société Musicale Indépendante –miembro del comité–, con la que participó como pianista en varios de sus conciertos. Vid. DUCHESNEAU, M.: *Charles Kœchlin. Écrits. Esthétique et langage musical*, vol. 1. Sprimont, 2006, 97 e id.: *L’avant-garde musicale et ses sociétés*, op. cit., 66, 88, 154, 307-308, 311-312, 323 y 327.

²⁸⁶ Poco a poco, vamos confirmando que estos artistas compartían círculos comunes, pues Woollett, además de haberse formado con Massenet, también estudió piano con Raoul Pugno, el pianista con el que Elise Hall había compartido protagonismo y escenario (Sala Pleyel) en 1905. Vid. *Flute Recital: Dedicated to Barrère* [Leone Buyse, fl y Martin Amlin, pno]. Camas, 2006, 4.

²⁸⁷ El *Boston Daily Evening Transcript* del 26 de enero de 1911 también subrayaba la convincente interpretación de Hall y comentaba la habilidad del compositor para atrapar al mismo tiempo las propiedades expresivas del saxofón en una música tan descriptiva en la que casi se podía visualizar el paisaje que el título evocaba. Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 445.

²⁸⁸ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 59, que dice beber del *Boston Adviser* del 26 de enero de 1911.

²⁸⁹ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 78 y WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 148-149.

²⁹⁰ Benjamin Loring Young (1885-1964) estudió derecho en Harvard mientras su vocación (y ambición) política crecía en él. En 1910 ya fue edil (*selectman*) de su ciudad natal (Weston, MA), mientras alcanzaba cotas más altas entre los cargos del partido republicano, aunque no logró que le dieran la silla de senador. Por cierto, tuvo cuatro hijos con Mary Coolidge Hall (Barbara, Charlotte Hubbard, Lorraine y Benjamin Loring Jr.) con la que se acabó divorciando en 1935.

Vid. <<http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fa0186>> (con acceso el 20 de noviembre de 2019).

²⁹¹ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 89.

no conocemos aquellas iniciativas defensivas, su yerno le cortó inmediatamente el crédito con el que sufragaba el Boston Orchestral Club que, ‘curiosamente’, acabó desapareciendo ese mismo año.

FIGURA 313: Elizabeth Hall, ca. 1910, mucho más delgada.



FUENTE: *Musical America*, 26 de febrero de 1910, 15.

De esta época además son las únicas declaraciones en primera persona que nos han llegado de esta señora –y una última fotografía, vid. Figura 313- y que fueron publicadas por el *Musical America* del 26 de febrero de 1910. Si bien no son muy útiles respecto al tema que nos ocupa, Elizabeth daba su opinión en lo referente a la educación musical. Según su parecer, los conservatorios debían estar sufragados por el Estado (o las autoridades locales), pero solo los alumnos más talentosos debían tener cabida entre aquellos muros. En todo caso, aquellas personas con afición podían pagarse un profesor particular, como estaba haciendo ella. Aprovechando esta opinión, enlazaba con el modelo de enseñanza francés por el que sentía una profunda devoción y consideraba a París como el culmen de una formación que no había sido soñada aun en Estados Unidos (*there is training such as we do not dream of this country*). Asimismo, criticaba a Boston y sus cerradas camarillas musicales (*we have clique, clique and so on*), anhelando el ambiente europeo donde se discutía de arte en los cafés. Por otro lado, creía en la severidad de las interpretaciones musicales, defendiendo, por ejemplo, los silbidos de desaprobación si la ejecución no era correcta, situación, apuntaba ella, que en todo caso el músico no debía tomarse como afrenta personal. Por último, consideraba descorazonadora (*disheartening*) la apatía y comercialización de los músicos en las orquestas (*It is business*). En esta línea, decía haber sido testigo de que los instrumentistas se levantaban del asiento si la hipotética hora de acabar había llegado, aun sin concluir la pieza entre manos o haberlo ordenado el conductor²⁹².

²⁹² Vid. *Musical America*, 26 de febrero de 1910, 15. El artículo que adjuntaba una de las tres fotografías que se conservan de Hall se titulaba “The saxophone, her medium of musical expression”. Además, en las entradillas se resaltaba que Elise había tocado con la Orquesta Sinfónica de Boston y haber alcanzado cierto

Sin duda, debió ser chocante ver a una mujer tocando el saxofón, no solo en la capital de Massachusetts, sino más aun en París y exponiéndose ante los compositores franceses y aquel público. El hecho singular de que Hall prestara atención a un instrumento tan ‘masculino’ y, en ciertos ámbitos, ‘militar’, le tuvo que costar numerosas críticas no oficiales, aspecto en que iremos desgranando en los próximos párrafos.

Sin embargo, y pese a que el número de conciertos y sus intervenciones también declinaron a lo largo de los años siguientes, Elise logró financiación para apostar por dos nuevos creadores. El primero es Philippe Gaubert (1879-1941), un autor no demasiado conocido hoy en día, pero que en su tiempo atesoró un gran protagonismo y poder. Bajo la protección del emblemático Paul Taffanel –su profesor de flauta–, la formación musical de este talentoso músico se expandió a la composición, consiguiendo importantes reconocimientos, como un primer premio de fuga y contrapunto (1903) y, más significativo aun, uno de los *Prix de Rome* (1905). Desde entonces, combinaba sus facetas profesionales, a la par que siguió vinculado con el Conservatorio como segundo director de la elitista Sociedad de Conciertos. Después de la Gran Guerra, sucedió a Messager en esa cúspide y su ascensión le convirtió en profesor de flauta de aquel importante centro educativo, director musical del la Ópera, oficial de instrucción pública, etc.²⁹³. Sin embargo, antes de aquellos puestos y otros honores institucionales, Longy y Hall llegaron a un acuerdo con él para que les compusiera una pieza (*Poème élégiaque*) con saxofón como protagonista, estrenada por la dedicataria en marzo de 1912. Aunque las fuentes no recogen con qué orquesta se produjo esa *première*, es posible que fuera con algunos ‘fieles’ de la extinta Boston Orchestral Club, como así dejó entrever la recensión periodística subsecuente. El periódico se mostraba consternado por la desaparición de ese grupo y subrayaba la entereza de Hall, pero no fue totalmente complaciente con la obra. En este sentido, y pese a reconocer que contenía pasajes de “decidida poesía”, apuntaba también episodios huecos (*ineffective episodes*)²⁹⁴. En cualquier caso, Gaubert nunca reparó en esas supuestas oquedades, ya que no volvió a dedicar una sola nota al ingenio del Adolphe Sax en su corpus orquestal o camerístico²⁹⁵.

El segundo depositario de los menguantes fondos de Hall que comentábamos en el anterior párrafo fue el también francés Jean Huré (1877-1930). Este antropólogo de formación, organista y músico parcialmente autodidacta disfrutó de un monográfico en Boston (1917), por lo que Longy debía apreciarle mucho. Asimismo, se ganaba la vida enseñando en la elitista École Normale Supérieure, y llegó a ser –en su última etapa– el máximo responsable de la música de la emblemática basílica del Sacré-Coeur²⁹⁶. Sin embargo, hoy día sus obras sinfónicas no gozan de mucha repercusión, como tampoco

nivel con el instrumento (*[She] has developed her art to a high plane*). A modo de reconocimiento, fue James Noyes quien descubrió esta entrada con la ayuda de Jean Morrow (New England Conservatory).

²⁹³ Vid. [STOCKHEM, M.:] *Philippe Gaubert. Chamber Music* [Trio Weik]. S.l. [Colonia], 2007, 3-6 y [BOYER, G.]: *Philippe Gaubert. Sonates pur flûte et pianop.* [Patrick Gallois, fl y Cecilia Löfstrand, pno]. S.l. [Francia?], s.d. [2008], 3-5.

²⁹⁴ Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 446, bebiendo del *Boston Daily Transcript* del 12 de marzo de 1912.

²⁹⁵ Aunque el trabajo de un autor americano es más bien reconstructivo y analítico –vid. CARROLL, Ch.: *Philippe Gaubert's Poème élégiaque pour saxophone et orchestre: a Study and Critical Edition*. Tesis, Columbus, Ohio State University, 2013, 32-34 y 39-40–, también se nos confirma que hubo “assisting players” para el estreno de la obra y ‘contención’ de los críticos ante la ejecución de Hall.

²⁹⁶ Huré fue uno de los secesionistas de la Société Nationale y posterior suscriptor de la Société Musicale Indépendante (1910), cuyo comité fundador lo componían, además de él, Louis Aubert, Caplet, Roger-Ducasse, Koechlin, Ravel, Schmitt y Vuillermoz. Vid. DUCHESNEAU, M.: *L'avant-garde musicale et ses sociétés*, op. cit., 65-71.

tienen excesivo crédito el *Andante* o el *Concertstück*²⁹⁷ que compuso a instancias de Hall²⁹⁸. Arropada por el Longy Club, Elizabeth solamente llegó a tocar públicamente la primera, pero, esta vez, no conseguiría eludir las amargas críticas de los medios. Por ejemplo, el *Boston Monitor* pensaba que la instrumentación de la obra con cuerdas, arpa y órgano sólo servía para tapar (*take off*) la estridencia (*stridency*) del saxofón protagonista, mientras se pretendía explotar su expresividad (*expressiveness*). El *Daily Evening Transcript* fue también bastante directo y lo asemejaba con la “música de guerra (*war music*)”, sin contemplar nada interesante en la audición (*no observable significance of any sort*). Es más, recurría a un apóstrofe (*Why?*) para preguntarse por el sentido de esa partitura en la que, según el redactor, el arpa y los tambores (*drums*) estaban de más, el órgano era demasiado corpulento y el saxo llevaba la melodía sin convicción (*lamely*)²⁹⁹.

En cualquier caso, las 17 temporadas que había logrado sobrevivir el Longy Club también llegaron a su fin en 1917, lo cual refuerza nuestra hipótesis de que Hall los sufragaba también. Aquel grupo tenía una estructura organizativa similar al del ya extinto Boston Orchestral Club (vid. Tabla 50), pero apostando por un concierto más por temporada –en total tres– y, evidentemente, todos los que pudieran surgir con interés económico. Cada vez hay menos dudas de que el Longy Club tuvo un móvil artístico, pero también uno especulativo en paralelo. Algunos de los programas de mano que aun se conservan, como el del primer recital de la cuarta temporada, reflejan que los tickets para presenciar los tres conciertos de la temporada alcanzaban los cuatro dólares³⁰⁰. No obstante y con sus desaciertos, es justo reconocerles algunos logros y apuestas muy significativas, como la importación a EEUU y en primicia –o, por lo menos, eso aseguraban ellos– de repertorio cualitativo europeo³⁰¹. Aunque encontramos varios ejemplos durante aquellos 17 años, nosotros destacaríamos inicialmente la *Introduction et rondo, op. 72* de Charles-Marie Widor o la *Première Rapsodie* de Debussy. Ambas para clarinete y piano, la primera (1898) es un sobresaliente ejercicio post-romántico libre de toda gratuidad técnica que demuestra por qué ese instrumento de ébano seguía siendo

²⁹⁷ Vid. *The Classical Saxophone. A French Love Story* [Orchestre Padeloup, Jean-Pierre Schmitt (dir.) y Javier Oviedo, sx]. Newtown, 2008, track 1. Sin ser una obra difícil, esta pieza de concierto no consigue desligarse de la clarísima influencia de Debussy, Fauré y Ravel. De apenas 8 minutos y medio, vuelve a explotarse el cliché expresivo del saxofón con una recurrente temática que no llega a desarrollarse plenamente. El timbre melancólico del instrumento se entrelaza y dialoga con los otros instrumentos que también hacen guiños a esa periódica melodía.

²⁹⁸ No obstante, el ex-profesor del Conservatorio de Burdeos –vid. LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 180–, que no apunta fecha ni editorial, señala otros dos trabajos de cámara en los que pudieron tener cabida los saxofones, concretamente, en el *1er Sextuor* para “6 sx” [sic] y el *2me Sextuor*, donde un “sx” [sic] compartiría atril con una trompeta, dos bugles, un clarinete soprano y otro bajo.

²⁹⁹ Ni siquiera al *Herald* le resultaba interesante, sumándose a la opinión de que era una música inefectiva (*ineffective*) y sin dirección (*purposeless*). Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 202.

³⁰⁰ Vid. *Ibid.*, 43. En la décimo quinta temporada (1914-1915) la entrada a un concierto variaba desde los 50 céntimos hasta el dólar y medio para escuchar obras de Volbach, Wooters o Gounod, por ejemplo. Parecen, no obstante, precios un poco elevados, porque, por ejemplo, con la última cantidad nos daría dormir una noche en un hotel salubre. Asimismo, la entrada al Museum of Fine Arts era de tan solo 25c, aunque tendríamos que pagar cuatro veces más si quisiéramos visitar la colección de Isabella Stewart Gardner. Por otro lado, coger un taxi era muy caro (50c por milla), así como tener un tocadiscos –a partir de \$15– que era prohibitivo. Vid. *Nutshell Boston Guide*. Cambridge, 1912, viii, 7, 11-12, 27 y 29.

³⁰¹ Longy solía organizar los conciertos empezando con un pequeño ensamble (quinteto o sexteto), una pieza a solo o dúo y acababa con un grupo más numeroso. Vid. GAUDRY, D-D.: *L'Age d'or of the Chamber Wind Ensemble*, op. cit., 42.

el vehículo de viento más valorado por los compositores aun a finales del siglo XIX³⁰². La segunda fue un éxito rotundo en París (1909) que, como veremos próximamente, ‘obligó’ al genio simbolista a instrumentarla con orquesta sinfónica.

TABLA 50: Confrontación de los Conciertos, temporadas (Temp.) y número de conciertos (N.C.) del Boston Orchestral Club con los del Longy Club.

Boston Orchestral Club			Longy Club		
Temp.	N.C.	Compositores	Compositores	N.C.	Temp.
1 ^a 1900	1 ^o	Gounod, Saint-Saëns, Bizet Pessard, Massenet, Bonnard y Dubois.	Beethoven, Bach y E. Bernard	1 ^o	1 ^a 1900- 1901
	2 ^o	Saint-Saëns, Becker, Parish- Alvars, Gounod, Cowen, Bond Andrew, Dubois, Gluk, German, Bizet y Tavan.	Rubinstein, Schumann y D’Indy. Gouvy y Brahms.	2 ^o 3 ^o	
2 ^a 1901	1 ^o	Loeffler, Massenet, Lefèvre, Delibes, Bach y Luigini.	Mozart, Loeffler y Lazzari.	1 ^o	2 ^a 1901- 1902
	2 ^o	Ellenberg, Bach, Luigini, Charpentier, Franck, Chaminade y Berlioz	Beethoven, Widor y Caplet. Saint-Saëns, D’Indy y A. Bird.	2 ^o 3 ^o	
3 ^a 1902	1 ^o	Bizet, Enesco, D’Indy, Chauvet y Massenet.	Herzogenberg, Malherbe y Wailly.	1 ^o	3 ^a 1902- 1903
	2 ^o	Rabaud, Mozart, Delibes, Loeffler, Holmès Couquard, Debussy y Massenet.	Röntgen, D’Indy y Caplet. Thuille, Haendel y Raff.	2 ^o 3 ^o	
4 ^a 1903	1 ^o	Saint-Saëns, Chevillard, Longy, d’Ambrosio, Rabaud y Blockx.	Quef, Reinecke y Mozart.	1 ^o	4 ^a 1903- 1904
	2 ^o	Lalo, Massenet, Svendsen, Bruch, Berlioz y Chabrier.	Offenbach, Weckerlin, Messenger, Matini, Weber, Massenet, Loeffler, Haydn y Gouvy. D’Indy, Bach, Wagner y Caplet.	2 ^o 3 ^o	
5 ^a 1904	1 ^o	Beethoven, Mussorgsky, D’Indy, Golterman, Rabaud y Holmès.	Rietz, Pierné, Gade, Widor y Bernard.	1 ^o	5 ^a 1904- 1905
	2 ^o	Widor, Rameau, Holmès, Massenet, Mozart y Brink.	Lacroix, Longy, Caplet y Mozart. Huré, Schumann, Mozart y Gouvy .	2 ^o 3 ^o	
6 ^a 1905	1 ^o	Chabrier, Georges, Sitt, Sporck, Forsyth, Satie, Bordier y Massenet.	Caplet, Fauré, Ch. Lefèvre y Lampe.	1 ^o	6 ^a 1905- 1906
	2 ^o	Guiraud, Lefèbvre, Chausson, Huë, Berlioz, Beethoven y Bizet.	Novacek, Hüe, Gounod, Grétry, Chausard, Debussy, Vidal, Saint-Saëns y Périlhou. Kauffmann, Klughardt y Raff.	2 ^o 3 ^o	
7 ^a 1906	1 ^o	Guiraud, Fauré, Massenet, Lalo, Fauré, Mozart, Vidal, Bruneau, Sporck, Témisot, Lalo, Wekerlin y Tiersot.	Woollett, Haendel, Weber, Grieg y Beethoven.	1 ^o	7 ^a 1906- 1907
	2 ^o		Lazzari, Mouquet, Lacroix y Hahn.	2 ^o	

³⁰² Vid. *Art of Clarinet. Philippe Berrot, clarinet*. París, 2011, track 11. La partitura está dedicada a Cyrille Rose, clarinetista de la Ópera de París y enseñante del Conservatorio, que, por otro lado, había promocionado también la pieza de Debussy.

		Widor, Bourgault-Ducoudry, Caplet, Moszkowski, Schumann y Chabrier.	Beethoven, R. Strauss y A. Bird	3º	
8ª 1910	1º	Debussy, D'Indy, Rameau, Ravel, Massenet, Dukas y Pierné.	Schreck, Magnard y Mouquet.	1º	8ª
	2º	Balarikirew, Franck, Roger-Ducasse, Moreau y Lazzari.	Bumcke, Berlioz y Wolf-Ferrari.	2º	1907-1908
9ª 1911	1º	Saint-Saëns, Lekeu, Rhené-Baton, Dukas, Woollett y Lazzari.	Magnard, Mozart y A. Bird.	3º	
	2º		Falconi, Haendel y Caplet.	1º	9ª
			Woollett, Bach, Mouquet, Sjögren, Corner y Huré.	2º	1908-1909
			Enesco, Loeffler y Pierné.	3º	
	1º		Malherbe, Reger y Cossart.	1º	10ª
	2º		Mozart, Aubert, Bâton, Haendel, Charpentier y Ravel.	2º	1909-1910
			Beethoven, Bach, Fried y Huré.	3º	
	1º		Mouquet, Woollet y Dvorák.	1º	11ª
	2º		Moreau, Scarlatti, Woollet, Haendel, Debussy y Gouvy.	2º	1910-1911
			E. Wagner, Dukas y Mozart.	3º	
	1º		Mozart, Diémer y Rimsky-Korsakov.	1º	12ª
	2º		Woollett, Bruch y Kriens.	2º	1911-1912
			D'Indy, Enesco y Raff.	3º	
	1º		Mozart, Reinecke y R. Strauss	1º	13ª
	2º		Saint-Saëns, Schmitt, Weingartner y Pierné.	2º	1912-1913
			Caplet y Bernard.	3º	
	1º		Oldberg, Brockway, Mason y A. Bird.	1º	14ª
	2º		Flament, Maquarre, D'Indy y Dvorák.	2º	1913-1914
			Strube, Loeillet y Juon.	3º	
	1º		Bach-Gibson, Beethoven y Magnard.	1º	15ª
	2º		Volbach, Wooters y Gounod.	2º	1914-1915
			Amberg, Weber, Fauré, Gédalge, Busser y Mozart.	3º	
	1º		Raff, Brahms y Juon.	1º	16ª
	2º		Woollett, Enesco, Schmitt, Delmas, Ropartz y D'Indy.	2º	1915-1916
			Holbrooke, Reger y Périlhou.	3º	
	1º		Beethoven, Debussy y Gouvy.	1º	17ª
	2º		Thuille y Enesco.	2º	1916-1917

FUENTE: Elaboración propia a partir de diferentes referencias, principalmente STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 27-62 y 115-124; GUDELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 50-57 y WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 21-200.

Ya lo hemos insinuado³⁰³, pero, a nuestro juicio, fue una pena que Longy no contratase o lograra convencer, si es que lo tuvo presente, al que fuera durante 64 años organista de Saint-Sulpice para que escribiese una obra para saxofón. Conociendo el ecléctico, pero bien asentado estilo de Widor, su afinidad con los belgas –y amigos personales de Adolphe Sax-, su supuesta simpatía hacia los americanos y el habitual incentivo económico de Hall, no creemos que hubiese costado mucho convencerle³⁰⁴. Desgraciadamente, no escribió una sola nota para saxofón en sus 93 años de vida ni en sus piezas para orquesta o de cámara. En su manual de instrumentación, Widor comenzaba explicando que aquella familia de aerófonos de latón era muy usada en las bandas militares francesas, pero no así en las orquestas, lo cual vuelve a evidenciar ese pesado y periódico etiquetaje. Paradójicamente, reconocía que, de “todos los instrumentos de viento, los saxofones eran quizá los más expresivos”, a la par que alababa su tono (rico y lleno), con, según él, analogías al del *cello*, corno inglés o clarinete. Curiosamente, también advertía que las cinco o seis últimas notas del registro agudo del instrumento –que vendrían a ser los cromatismos desde un Re₆ a Fa₆³⁰⁵- solo podían ser escritas para los *virtuosi* [sic], lo cual evidencia la falta de destreza y madurez de los saxofonistas de entonces y, aun peor, que los compositores eran conscientes de esas lagunas técnicas. Vuelve a confirmarse esa alargada ‘sombra’ que ya había sido advertida Philip Hale (el periodista americano), lo cual parece confirmar que esa situación –los saxofonistas no solían ser buenos músicos ni inspiraban seriedad, ahuyentando que se escribiera música para ellos- a ambos lados del Atlántico.

Volviendo a Widor y preguntado por el porvenir del artefacto artístico de Adolphe Sax, este se le antojaba incierto (*Time will show*). En todo caso, el organista confesaba que el timbre le parecía bastante llamativo o fuerte (*rather loud*) y desproporcionado (*out proportion*) respecto al de sus vecinos [sic], es decir, los aerófonos de madera. No obstante, enarbolaba una excepción, *L’Arlésienne* de Bizet, donde casaba perfectamente

³⁰³ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 301.

³⁰⁴ Charles-Marie Widor (1844-1937), natural de Lyon y proveniente de una influyente familia de organeros, se formó en Bruselas (1863) con Lemmens y Fétis *père* a instancias del constructor Aristide Cavaillé-Coll, que le apadrinó durante toda su vida. Posteriormente, se trasladó a París y a los 24 años ya era asistente de Saint-Saëns en la Madeleine. Un año más tarde, consiguió la interinidad en Saint-Sulpice, la cúspide oficiosa de todo organista en París. La preparada (Cavaillé-Coll, Saint-Saëns y Gounod), aunque merecida ascensión de este músico le llevó a pertenecer al claustro del Conservatorio (1890), primero como organista y luego como compositor. Los honores institucionales (caballero de la Ld^H –1890-, miembro del *Institut* –1910- o *Secrétaire perpetuel* [sic] de la Academia de Bellas artes –1914-) no tardaron en llegar y, después de la Gran Guerra, fue el primer director (1921-34) del American Conservatory [sic] de Fontainebleau. Aquel proyecto, sufragado básicamente con fondos estadounidenses, pero con el beneplácito de las autoridades galas, hizo que prometedores artistas americanos como Aaron Copland o Virgil Thomson, entre otros, vinieran a París a estudiar y disfrutaran del magisterio del propio Widor, Ravel, Dupré, Rostropovitch, Stravinsky, Rubinstein, Nadia Boulanger, etc. Vid. <<http://fontainebleauschools.org/about>> (con acceso el 7 de febrero de 2019). El legado compositivo de Widor se extiende por numerosos géneros, desde orquesta hasta corales, música de escena, instrumental y, especialmente, de órgano, instrumento por el que es más recordado, gracias, por ejemplo, a su popular *Sinfonía n.º 5* (1879). Vid. NEAR, J-R.: *Widor: A Life beyond the Toccata*. Rochester/ Suffolk, 2011, 3-26 y 149-292.

³⁰⁵ Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

(*perfectly pleasing*) con el resto de sus semejantes y la orquesta. Por tanto, decía que aquéllos que lo criticaban y veían su empleo como una desventaja se equivocaban, ya que el malogrado compositor de *Carmen* había conseguido disponerlo correcta y exitosamente (*properly used, each in its own time and place*)³⁰⁶, algo que ni siquiera a él le dio por intentar.

Otro autor semi-olvidado y que destaca por su ‘frialidad’ hacia el saxofón es el francés Gabriel-Marie Grovlez (Lille 1879-París 1944), un músico de principios del siglo XX con una sólida formación y que atesoró una gigantesca influencia³⁰⁷. Asimismo, podemos intuir su vinculación con Longy y el círculo de Hall a partir de D’Indy, pues fue profesor de piano durante 10 años (1899-1909) de la Schola Cantorum, el centro educativo que fundó el creador del *Choral Varié*. Pese a ser un compositor bastante prolífico y tocar numerosos géneros –incluida la ópera y el ballet–, Grovlez solo escribió para el aerófono de metal en una única ocasión³⁰⁸, que no fue otra que en la *Suite* de 1915, la obra financiada por Elise y que no llegó a estrenar. Dividida en tres partes, las dos primeras –*Pavane* y *Sicilienne*– son un sencillo trabajo enmarcado en el estilo de estas danzas antiguas que explora superficialmente las posibilidades expresivas y más inmediatas del saxofón, no sin recordarnos al estilo de Fauré o Satie. La última (*Menuet*) parece tan genérica que resulta difícil no pensar que se tratase de un ejercicio suyo anterior y lo ‘recicla’ para esta ocasión, saliendo así del compromiso con Hall³⁰⁹. En cualquier caso, ese acercamiento tan poco comprometido, pero, sobre todo, el incómodo movimiento postrero, pueden ser signos de su desdén y falta de interés.

Retomando nuestra despedida del Longy Club, nos ha llamado la atención uno de los creadores del segundo concierto (30 de diciembre de 1907) de la octava temporada. Aquel programa contenía un nonetto, *Der Spaziergang [El Paseo]*, op. 22 para flauta, oboe, corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes, trompa y arpa de Gustav Bumcke (1876-1963). Aunque la estela de este entusiasta músico –y empresario– alemán de principios

³⁰⁶ Vid. WIDOR, Ch-M.: *The technique of the modern orchestra. A manual of practical instrumentation*. Londres, 1906, 125-127. La versión original en francés es de 1904 (*Technique de l’orchestre moderne*) y estaba enfocada como una suerte de continuación al trabajo de Berlioz (“faisant suite au Traité d’instrumentation et d’orchestration de H. Berlioz”).

³⁰⁷ Después de su formación en el Conservatorio de París con Descombes, Kaiser, Gédalge, Diémer, Lavignac y Fauré, fue pianista y acompañante de varios instrumentistas importantes con los que protagonizó numerosos conciertos por Europa. Vid., p. ej., *Le Guide Musical*, 3 de abril de 1904, 319; id., 24 abril de 1904, 388; id., 11 de septiembre de 1904, 648; id., 27 de noviembre de 1904, 898, 909; id., 4 de diciembre de 1904, 933; id., 11 de diciembre de 1904, 950. Posteriormente, fue nombrado director del coro de la Ópera Cómica (1905-08), director musical del Théâtre des Arts (1911-13) y también máximo responsable del Garnier un año más tarde (1914-33). Además, condujo orquestas y representaciones escénicas musicales en Monte Carlo, Portugal, Egipto y EEUU (Nueva York y Chicago). Asimismo, en 1939 también empezó a trabajar para el Conservatorio como profesor de música de cámara. Vid. BACHUS, N. (Ed.): *The modern piano. The influence of society, style, and musical trends on great piano composers*. Van Nuys, 2006, 86-87 y [MacDONALD, C.:] *French Works for Bassoon and Piano*. Colchester, 2009, 10.

³⁰⁸ Aunque se suele creer –y así consta en las referencias más conocidas, vid., por ejemplo, LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 154– que otra sencilla partitura suya, *Sarabande et allegro*, hoy día propiedad de Leduc, es una pieza original para saxofón alto y piano (1962), resulta ser verdaderamente una transcripción de la original para oboe (1929). Posiblemente, se transportó a fin de obtener más réditos económicos abarcando los dos instrumentos.

³⁰⁹ Cf. *The Classical Saxophone. A French Love Story*, op. cit., tracks 3-6. Llama la atención el rol semi-protagonista del arpa que aparece no solo en esta serie de Grovlez, sino también en otras obras que Hall comisionó (Debussy, Huré, Caplet, Longy, Schmitt, etc.). Como ya se ha apuntado antes –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 82 y 97-99–, ese vistoso instrumento de cuerda fue uno de los asiduos de la aristocracia europea durante el Antiguo Régimen –y usualmente empleado por las mujeres–, una posición de clase que Elise quiso mantener.

del siglo XX queda fuera de nuestro estudio –todavía hoy merece un estudio serio e independiente–, resulta interesante dedicarle unas cuantas líneas no por escasas razones. La principal es su interés decidido en el saxofón, ya que podríamos estar ante el primer teutón que compuso para saxofón, creemos –la mayoría de su producción no está datada– en 1897 con sus *Drei Präludien*, op. 7 para cuarteto. Posteriormente vinieron unas 46 obras más –algunas sinfónicas–, su ‘famoso’ manual de 1926 (*Saxophonschule*) y la fundación (1930) de un ensamble de quince saxofones, que bautizó como “Saxophon-Orchester”³¹⁰. Aquella aventura acabó mal, y su afinidad por la cultura francesa y los aires de Jazz que provenían de Estados Unidos fueron otros pretextos para que los dirigentes del Tercer Reich acabaran estrangulando aquella iniciativa.

Volviendo al *Paseo* del autor tudesco, puede que Longy ‘aparcara’ a Hall del concurso de esa obra, ya que, originalmente lleva saxofón en Mi^b³¹¹. Muy posiblemente, el tutor de Elizabeth transcribió aquella voz para un segundo clarinete (o fagot), o la repartió entre estos dos instrumentos. En cualquier caso, no fue la última vez que ocurriría aquello y, por ejemplo, al año siguiente (21 de diciembre de 1908), la voz original del saxofón solista de la *Rapsodie op. 26* de Jules Mouquet fue trasladada al corno inglés³¹². Estos ‘ajustes’ pudieron ser debidos a una dolencia puntual de Hall o, posiblemente, la pérdida crónica de aptitudes.

Cerrando con los aspectos más positivos del Longy Club, destacaríamos que aquel grupo construyó un puente entre Europa y Estados Unidos y, en lo que a nosotros respecta, sirvió para introducir a compositores que luego escribirían para saxofón. Aunque ya hemos visto varios ejemplos, algunos sin apenas resonancia popular ni académica como el del propio Mouquet³¹³, quizá no esté de más introducir en este punto a Florent Schmitt (1870-1958), al que volveremos más adelante. No obstante, podríamos adelantar que nunca antes de su opus 66 (*Légende*) había escrito para nuestro instrumento, resultando un trabajo concertista muy interesante. Previamente, Longy convocó su música en 1913 (*Lied and Scherzo*, op. 54), para trompa solista, flautín, oboe, corno inglés, dos clarinetes y dos fagotes. Por tanto, entendemos que este pudo ser el punto de partida para que en uno de sus frecuentes viajes a Francia con Elise (o su dinero) convenciera a este ecléctico creador para que escribiera y le dedicara aquella obra.

³¹⁰ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón y VENTZKE, K.; RAUMBERGER, C. y HILKENBACH, D.: *Die saxophone*. Frankfurt, 1979, 143-145.

³¹¹ Recurriendo a los fondos de la Deutsche Nationalbibliothek donde se custodia el original, Paul Uhde, el responsable de la sala de música –y al que agradecemos su ayuda al respecto– nos confirma que la obra contiene flauta, oboe, corno inglés, clarinete, corno di bassetto, trompa en Fa, saxofón Mi^b, fagot y arpa.

³¹² La obra no era de carácter virtuosista y el acompañamiento “reclamaba protagonismo (*constantly claiming and sharing equality*)”. Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 77 y 110. Otro autor –vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 118-119– completa la información y apunta que esa música parecía recoger cierta inspiración temática gitana que, no obstante, habría sido tratada y adaptada (*gypsywise career, but rather that of the gypsy who knows the values of a certain decorum, and who has suited her rhythmic frenzies to the town*).

³¹³ El hoy olvidado Jules Mouquet (1867-1925) fue un brillante alumno de Théodore Dubois y Xavier Leourx que ganó, entre otros, el prestigioso *Prix de Rome* en 1896. Asimismo, consiguió la plaza de profesor de Armonía en el Conservatorio (1913) donde se dejó embriagar por los compositores impresionistas y post-románticos, a la par que desarrolló unas preferencias estéticas inspiradas en la Antigüedad y el mundo griego. En la actualidad no es conocido por sus varios trabajos sinfónicos precisamente, sino por sus piezas para flauta travesera. Vid. *A Song Without Words: The Legacy of Paul Taffanel*. Doddington/Brandon, 2010, 11; *Romantic Flute Concertos*. S.I. [Bruselas], 2002, 3, 5 y <<http://www.musimem.com/palmares.htm>> (con acceso el 23 de abril de 2019).

5.3.3 Debussy's *affaires*, en plural.

Hemos dejado para el final de este capítulo el episodio que vinculó a Hall con Debussy por lo ilustrativo de la situación y debido a que, pese a las interferencias que vamos a exponer, estamos ante la obra más interesante de las compuestas para saxofón hasta ese momento.

El alumbramiento de esta partitura no fue nada sencillo e incluso está rodeado de cierta polémica y misterio, en parte porque existen tres originales³¹⁴, dos de los cuales fueron escritos por otra persona. Además, desde que fue encargada (1901 o 1902), tuvieron que pasar casi 20 años para que esa *Rapsodie* se pudiera escuchar, significativamente, con el compositor ya fallecido, un detalle nada baladí que quizá hizo posible esa producción y la edición comercial impresa. En realidad, la obra fue estrenada el 14 de mayo de 1919 con la Société Nationale en la Salle Gaveau de París³¹⁵. Los periódicos consultados no recogen quién fue el ejecutante, pero según una carta de 1892 remitida a Londeix por Gilbert Leduc (1911-1985), antiguo responsable de las ediciones del mismo nombre, y apuntada por otro autor³¹⁶, el saxofonista encargado del estreno fue Yves Mayeur (vid. Figura 314). Si el dato es cierto, este joven, que se ganaba la vida como clarinetista bajo (y saxofonista accidental) de la Ópera de París durante el segundo decenio del siglo XX era el sobrino de Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894), el ‘amigo’ de Adolphe Sax en el final de la aventura imperialista de Napoleón III³¹⁷.

La prensa fue benévola y, por ejemplo, *Le courrier musicale* (Albert Bertelin) confirmaba que no se trataba de un trabajo concertante de exhibición, sino de un cuadro orquestal (*orchestral tableau*) en donde se revela convincentemente el timbre del instrumento principal³¹⁸. Además, elevaba la obra a una de las mejores del autor, a la altura de *Nocturnes* e *Images*. Quizá, *Le Monde musical* fue un poco más abstracto,

³¹⁴ El primero, localizado en la biblioteca del New England Conservatory of Music de Boston, reza “*Esquise d’une ‘Rhapsodie Mauresque’/pour Orchestre et Saxophone Principal/à Madame E. Hall/avec l’hommage respectueux de/Claude Debussy/(1901-1908.)*”. Los otros dos, custodiados en la BnF con las signaturas MS1001 y MS1001bis llevan los títulos “*Rapsodie Mauresque pour orchestre et saxophone obligé*” –partitura de orquesta, con la fecha explícita de “(1903)”- y “*Rapsodie Mauresque pour orchestre et saxophone (dedicated à Madame Élise Hall, Présidente de l’Orchestral Club de Boston)*”, esta última, una reducción para saxofón alto y piano; ambas firmadas por “Debussy”.

³¹⁵ El resto del programa fue dedicado a Albéric Magnard (*Overture pour orchestre, op. 11*), Alfred Bachelet (*Ballade. Nocturne et Danse*) para violín y orquesta, André Caplet (*Trois poèmes*) para voz y orquesta, Gabriel Fauré (*Fantaisie, op. 111*) para piano y orquesta y Vincent D’Indy (*Troisième Symphonie pour orchestre, op. 70*). Según un autor americano –vid. GEE, H-R.: *Saxophone soloists & their music (1844-1895)*. Bloomington, 1986, 21- y a modo de curiosidad, la primera vez que la obra se escuchó en EEUU (Filadelfia) fue en 1927, con Frédéric Parme –clarinetista bajo de la orquesta de esa ciudad- al saxofón. Los españoles tuvimos que esperar hasta 1979 –y no más tarde como apuntan otras fuentes –vid. SILGUERO, J. y IBAIBARRIAGA, I.: “¡Feliz Aniversario!”. *Viento*, s.v, nº 10 [junio] (2009), 16- para escucharla en el Teatro Real de Madrid. Vid. *ABC*, 9 de mayo de 1979, 62. (Desgraciadamente, no se apunta el saxofonista que la llevó a cabo).

³¹⁶ Vid. NOYES, J-R.: “Debussy’s *Rapsodie pour orchestre et saxophone* Revisited”. *The Musical Quarterly*, vol. 90, nº 3-4 (2007), 436-437, artículo disponible también a través de Internet en <<http://mq.oxfordjournals.org/content/90/3-4/416.full?keytype=ref&ijkey=pPPKQks419avdb4>> (con acceso el 2 de octubre de 2011).

³¹⁷ Vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, op. cit., 326-331. No obstante, François Lesure, que seguramente esté equivocado, identificó al saxofonista como Pierre Mayeur. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. París, 2005, 736.

³¹⁸ Vid. UMBLE, J-C.: *Jean-Marie Londeix*, op. cit., 497, que dice beber de *Le courrier musical* del 1 de junio de 1919.

comentando que la pieza es menos introspectiva (*d'un caractère moins intérieur, bien plus en dehors*), con la opinión particular de tener poco del compositor (*l'œuvre la moins debussyste de Debussy*), aunque le parecía interesante³¹⁹.

FIGURA 314: Yves (?) Mayeur, ca. 1910.



FUENTE: [Catalogue de la] Manufacture générale d'instruments de musique Couesnon & C^e. 94, rue d'Angoulême, Paris. Paris, [ca. 1910], 38.

Como ya hemos comentado antes –y a instancias de Léon Vallas-, es posible que Debussy estuviera presente en la estelar representación de Hall con el *Choral Varié* de D'Indy en el Nouveau Théâtre (1904). Según este musicólogo, el compositor francés se refirió a aquella escena como ridícula (*ridicule*), indicando la fealdad de un instrumento (*disgracieux*) que tañía una mujer vestida de rosa (*une femme en toilette rose*)³²⁰. Aunque los autores que han tratado el tema intentan contextualizar y minimizar aquellas

³¹⁹ “Le façon tout à fait ingénieuse dont y est traité le saxophone donne lieu à des sonorités savoureuses, et à un amusant coloris de l’effet le plus piquant et le plus inattendu”. Vid. *Le Monde Musical* [nº 6], [sin día], junio de 1919, 169. Asimismo, el cronista también la describe como “tornasolada” (*chatoyante*) y se preguntaba por qué el programa de mano ocultó al brillante (*remarcable*) ejecutante, que no era otro, apuntaba él, que M.[onsieur] Mayeur, lo cual tiende a confirmar el apunte del directivo de Leduc.

³²⁰ Vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy*, op. cit., 284. Cabe, no obstante, la posibilidad de que este autor interpretara a voluntad los futuros comentarios despectivos de Debussy y los utilizara para describir esta audición de 1904, máxime sabiendo que el vestido de Hall era verde y no encarnado como apuntó, supuestamente, Debussy. Como pronto veremos, este no será el único fallo que encontremos en el venerado doctor en letras y presidente de la Société Française de Musicologie (1937-43). Léon Vallas (Roanne 1879-Lyon 1956) también enseñó historia de la música en el Conservatorio de Lyon, la Sorbona y en los EEUU. Por otro lado, trabajó para la radio y en 1903 fundó una revista que sobrevivió 22 años. Sus principales focos de investigación fueron los compositores César Franck, Vincent D’Indy y Claude Debussy (1927, 1932 y este de 1958, una especie de segunda edición ampliada de su primer trabajo), así como la música del clasicismo de la ciudad donde falleció. Otros autores que tratan el episodio de Debussy, a saber, Oscar Thompson, Maurice Dumesnil, Edward Lockspeiser o Victor Seroff, no nos son útiles para corroborar aquellas apreciaciones porque beben del propio Vallas.

palabras³²¹, la apreciación de Debussy hacia la americana no fue en absoluto condescendiente. Solamente tenemos que seguir el rastro de las cartas supervivientes del genio creativo y fijarnos en sus extraños prejuicios y ardidés para intentar entender un doble rasero que casi relegó la obra al olvido.

En realidad, la primera epístola que localizamos y que puede estar relacionada con el tema, fue enviada a Longy en 1901. En ella, Debussy requería a su editor de ese momento (Eugène Fromont) que “enviara una copia de los *Nocturnes*” al oboísta³²². Este gesto podríamos interpretarlo como un regalo para Elizabeth o su maestro por haberle encargado –y pagarle por adelantado– una obra³²³. No obstante, tendremos que esperar casi dos años para que en una misiva se haga referencia directa al asunto. Concretamente, el 31 de mayo de 1903, el autor simbolista le comentaba a su primera mujer (Lilly³²⁴) que Longy y la “*dame au saxophone*” [sic] estaban en París³²⁵. El instrumentista y director le había ido a ver, preguntándole por el estado de la obra en cuestión, que debía estar comenzada. Por lo menos, eso es lo que el compositor le aseguró a su compañera (*J’essaie donc de finir ce sacré morceau le plus vite possible*). Sin embargo, Debussy se lamentaba porque no encontraba inspiración y su irritación aumentaba por el hecho de que los americanos llevaran tanto esperando³²⁶. No obstante, para apaciguar los ánimos de su contratante –y ganar tiempo–, el de Saint-Germain-en-Laye les compensó con una partitura dedicada de *Pelléas et Mélisande* para piano y voz que aun se conserva en el New England Conservatory de Boston³²⁷. Ese aparente entendimiento se tornaría amargura e incluso afrenta pocos días más tarde (4 de junio de 1903) cuando Debussy se lamentaba a su esposa por no poder estar con ella en Bichain³²⁸, poniendo como excusa la “obligación de terminar” la obra que la americana le encargó. Es más, aseguraba a su mujer que Hall se le asemeja a la estatua del *Commendatore* en Don Juan (*Je ne sais pourquoi la Dame au Saxophone m’apparaît comme la Statue du commandeur apparut à ce pauvre Don Juan*)³²⁹. Igualmente, decía sentirse aburrido por ella, una predisposición

³²¹ Vid. NOYES, J-R.: “Debussy’s *Rhapsodie*”, op. cit., 418.

³²² Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 615.

³²³ En todo caso, esa partitura no está entre el legado que Hall confió al New England Conservatory. Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 126-131.

³²⁴ Marie-Rosalie Texier (1873-1932), Lilly, trabajaba como modista para las hermanas Callot y después para las señoras Mayer y Morhange, que tenían su establecimiento cerca de la Ópera Garnier. Seguramente, Debussy se encaprichó (1898) de ella por su belleza, desposándola al año siguiente. Según el musicólogo galo –vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy*, op. cit., 200-202–, permaneció a la sombra de su marido, al que incluso le acompañaba en su noctambulismo de café en café.

³²⁵ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 736.

³²⁶ “Naturellement, les idées musicales mettent un soin tout particulier à me fuir, comme d’ironiques papillons, et je passe des heures d’énervement indescriptible. Cela se complique de ce que je voudrais faire quelque chose de très bien pour récompenser ces gens d’avoir tant attendu”. Vid. Ibid.

³²⁷ “à Madame Rich. J. Hall / Hommage de reconnaissance / Sincère et profonde / Claude Debussy / Mai / 1903”.

³²⁸ Bichain es uno de los barrios (*quartiers*) de Villeneuve-la-Guyard, una comuna francesa situada en el departamento de l’Yonne y de la región de Borgoña. Esta localidad donde veraneaba Debussy con su mujer y sus suegros está situada a unos 105 kilómetros de la casa que el músico tenía en París, 58 rue Cardinet.

³²⁹ Huelga decir que el autor de *La Boîte à joujoux* se refería a uno de los personajes principales de *Don Giovanni*, la afamadísima ópera en dos actos de Mozart y libreto de Lorenzo da Ponte, estrenada en Praga en 1787. Al comienzo de la trama, el pretencioso y arrogante Don Juan acaba con la vida del Comendador y padre de doña Anna, una doncella comprometida a la que estaba intentando seducir. Sin embargo, el mujeriego y su criado consiguen escapar de aquella situación, aunque no por ello dejan de cometer nuevas fechorías amorosas y reavivar otras ya pretéritas. Aquella persecución condujo a los maleantes al cementerio de Sevilla, parando ante la tumba y estatua del comendador que el propio Don Giovanni había matado. Sin embargo, el bribón se sigue jactando de su suerte y piruetas sentimentales ante su lacayo. De repente, la estatua de mármol cobra vida con gran severidad y le comunica que su risa no durará más allá

que la estadounidense nunca conocería en realidad (*Jamais elle ne se doutera combien elle a pu m'ennuyer*) e intentaba hacer partícipe a Lilly de una opinión más bien rancia y ofensiva: “¿No te parece indecente, una mujer enamorada de un saxofón, cuyos labios chupan la boquilla de madera de un ridículo instrumento? [Hall] Debe ser un viejo topo vestido como un paraguas”³³⁰.

Los dos últimos párrafos son muy descriptivos de la auténtica percepción que los grandes compositores tenían hacia el saxofón, la cual vamos comprobando que no era nada positiva, máxime teniendo que soportar la ‘extravagancia’ de una mujer tocando ese instrumento tan poco ‘femenino’. Además, no es baladí el hecho de que Debussy recalcase tanto que Hall fuese americana, aspecto que le provocaba más indiferencia. En ese mismo plano, podemos comprobar que era una herramienta artística que ya se identificaba con Estados Unidos y empezaba a funcionar como elemento identitario del aun joven país.

Sin embargo, y volviendo al epistolario, en una carta del mismo día (4 de junio de 1903) que Debussy remitía a Longy³³¹, se mostraba abierto a conocer y complacer a la americana (*J'aimerais tant la contenter!*), pero reconocía que sería mejor hacerlo con algo del trabajo acabado. Según ese escrito, le confiaba (*à vous, je peux vous le raconter...!*) que le quedaban 50 compases por encontrar (*Il me reste encore une cinquantaine de mesures à trouver*).

En todo caso, la reunión donde el compromiso sería satisfecho debió quedar pospuesta para agosto y Debussy ganaba casi todo junio y julio para trabajar³³². No

de la puesta de sol. Esta es la ‘sobrenatural’ escena a la que se refiere el cáustico Debussy y que viene a ser uno de los cuadros más conocidos de toda la literatura universal operística. Posteriormente, Don Juan fuerza su asistente Leporello para que ofrezca a la figura a una cena en palacio, creyendo que esta no aparecería. Mas, el convidado de piedra se presenta y da la última oportunidad al libertino para arrepentirse. Don Giovanni la rechaza y la estatua se hunde en la tierra, tragándose al altanero joven que acaba rodeado por un coro demoniaco. Vid., entre otras, *Mozart. Don Giovanni. (Highlights)* [D. Barenboim (dir.)]. S.I. [Francia], 2003, track 17 o *Wolfgang Amadeus Mozart Don Giovanni (DVD)* [Coro y orquesta de la Opera estatal de Viena, Riccardo Muti (dir.) y Franz-Josef Selig en el papel del Commendatore. Live 1999]. S.I. [Alemania], 2009, 165 min. aprox.: son. col.

³³⁰ “Ça ne te paraît indécent, une femme amoureuse d’un saxophone, dont les lèvres sucent le bec en bois de ce ridicule instrument? Ça doit être sûrement une vieille taupe qui s’habille comme un parapluie”.

³³¹ En realidad, esa misiva nunca debió llegarle al oboísta y director, ya que por error se la envió a Lilly. Según explicaba el compositor a su mujer en una carta posterior del 5 de junio de 1903 (*Tu n’as rien dû comprendre... ou plutôt, tu as dû penser que j’étais toujours le même!*), al mismo tiempo que le escribía a ella, también lo hacía a Longy, pero este se presentó de improviso en ese momento y el compositor, azorado, incluyó la carta del músico en el sobre con la de su mujer. (*Donc, je t’écrivais et écrivais à Longy, au moment de lui envoyer ce télégramme, il arrive! Je fourre le tout sous mon buvard, et à la dernière minute, je prends sournoisement ce que je croyais être ta lettre et la mets froidement sous enveloppe*). Asimismo, entre humor y preocupación, se preguntaba qué hubiera pasado si se hubiera equivocado más aun y despachado la carta de los insultos a la americana. (*Aujourd’hui, je te l’envoie, tu verras par son contenu qu’il eût été très fâcheux, que, continuant à me tromper, je [la] lui ai envoyée!*). Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 740-741. La octogenaria Renée Longy-Miquelle aseguraba en su entrevista (1977) que su padre llegó a tener conocimiento de esos agravios y de unas cartas enviadas equívocamente. En la que a nosotros nos podría interesar –si es que existió y la hija de Longy no confunde en su cabeza recuerdos con lecturas a posteriori-, Debussy se molestaba por la osadía de la señora, pero reconocía que la oferta económica era tentadora (*can you imagine a crazy old American woman that writes and wants me to write a piece for saxophone! I don’t know if I’ll do it –but the money will be good*). Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 50.

³³² Debussy envió a principios de agosto desde Bichain par Villeneuve-la-Guyard una epístola a su nuevo editor, Durand, disculpándose por haber tardado en escribirle y emplazándole verse “el viernes siguiente”.

obstante, aun queda una atractiva misiva del 8 de junio de 1903 en la que el autor de *Pelléas* se disculpaba a su amigo André Messager³³³ por haber tardado tanto en escribirle. Como excusa, volvía a poner a “una mujer, que no contenta de ser americana, se permitía el extraño lujo de tocar el saxofón, [la cual] le había encargado hacía varios meses a través de la intermediación de George Longy una pieza para saxophone *obligato* [sic]”. Asimismo, Debussy preguntaba a su colega si sentía afición por ese instrumento³³⁴, ya que desde luego él había olvidado su especial sonoridad al mismo tiempo que esa comisión (*quant à moi j'en ai oublié la sonorité spéciale à tel point que j'ai oublié « cette commande » du même coup*). Con cierta ironía, reconocía el empeño de los estadounidenses (*Mais la ténacité des Américains est proverbiale*), refiriéndose a la visita sorpresa de Longy y la actualización de la obra³³⁵. Aplacando ese requerimiento, le dijo que aun no estaba lista y que “después de *Ramses II* sería la pieza en la que más pensaría”. Tras esta contextualización (escusa), el compositor se encontraba “buscando desesperadamente entre las combinaciones más originales y apropiadas para hacer brillar a este acuático instrumento (*à faire ressortir cet instrument aquatique*)”, adelantándole incluso el título de la composición (*Rapsodie orientale*). Asimismo, le decía que había estado trabajando intensamente, entendemos, en la obra de Hall (*J'ai travaillé comme au beau temps de Pelléas, et j'ai revu se lever les petits matins à la gu... [gueule] de bois!*), por lo que los días se le habían ido inexorablemente y que ese aturdimiento había pospuesto aquella epístola³³⁶.

Ya en Bichain con Lilly, el compositor escribía a finales de julio o principios de agosto a Pierre Louÿs³³⁷, volviéndose a quejar de la tarea de escribir aquella obra³³⁸.

Asimismo, el genio creativo le comentaba que debía pasar ese día en París para ocuparse de unas insólitas (*invraisemblables*) comisiones, adjetivo que probablemente llevase implícito cierta carga de incomodidad, entre las que estaría la de Hall. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 757-758.

³³³ André-Charles-Prosper Messager (1853-1929) fue un compositor, pianista, organista y director que logró un gran peso mediático a ambos lados de Canal de la Mancha. Aunque hoy día no es recordado como creador pese a contar con ballets y más de 30 óperas cómicas y operetas, su puesto como conductor de música produjo mucho respeto, ya fuera el frente de la Opéra-Comique de París, de la orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire o de la Royal Opera House. Su relación (y amistad) con Debussy proviene principalmente del estreno (1902) y posteriores producciones de *Pelléas et Mélisande*, donde ambos trabajaron juntos para sacar adelante esa obra, dedicada por cierto al propio Messager. Vid., entre otras, DUTEURTRE, B. (dir.): *André Messager*. S.I. [París?], 2003, 11-40.

³³⁴ Messager no escribió una sola nota para el invento de Adolphe Sax en ninguna de sus partituras para orquesta o cámara.

³³⁵ En realidad, Debussy se refiere directamente a Hall (*la dame au saxophone est débarquée il y a 8 ou 10 jours, à Paris et 58 rue Cardinet me demandant des nouvelles de son morceau!*), aunque por las cartas anteriores, sabemos que fue Longy quien le dio la ‘sorpresa’.

Otro detalle que no le comentó a su colega Messager era que ya había cobrado por la pieza.

³³⁶ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 742. En otra comunicación a Messager 21 días más tarde, Debussy decía que “el estar orquestrando a 30 grados de calor era un placer un poco excesivo”, lo cual nos podría dar pie a pensar que seguía trabajando en la pieza que Elizabeth le había encargado. Vid. *Ibid.*, 745-746.

³³⁷ Pierre Louÿs [Louis] (1870-1925) fue un poeta francés nacido en Gante (Bélgica), bebedor del parnasianismo y del simbolismo, conocido principalmente por sus versos eróticos y su literatura lésbica que le procuraron bastante éxito. Su férrea amistad inicial con Debussy trascendió al plano profesional y el compositor puso música (1897-98) para las estrofas de *Les Chansons de Bilitis* (1894) del primero. Vid. CUMMINS, L.: *Debussy and the Fragment*. Ámsterdam/NY, 2006, 95-116.

³³⁸ “Perdóname... durante algunos días he sido: el hombre que ha estado trabajando en una Fantasía para saxofón alto en Mi♭. (Intenta decirlo tres veces seguidas sin tomar aire...)”. (*Excusez-moi... Depuis quelque jours je suis : l'Homme-qui-traville-à-une-Fantaisie-pour saxophone-alto-en-mi-bémol (dis un peu ça trois sans respirer...)*).

Asimismo, le comentaba que, “considerando que esta fantasía había sido comisionada, pagada y comida (*commandée, payée et mangée*) hacía más de un año”, era normal que su destinatario le acusara de que iba retrasado. Pero, de un lado, se justificaba diciendo que aquel encargo no le interesaba demasiado y, por otro, no le habría enviado tan interesante misiva (*assez soignée*). Con la misma mordacidad, Debussy continuaba comentando que “el saxofón es un animal [bestia?] de caña (*animal à anche*) con cuyos hábitos no estaba familiarizado (*dont je connais mal les habitudes*)”. Igualmente, de forma apostrófica, se preguntaba “si [el instrumento] casaba con la dulzura romántica de los clarinetes o más bien con la ironía vulgar (*un peu grossière*) del sarrusofón (o contrafagot)”. Finalmente, había optado por hacerle “murmurar melancólicas frases, bajo [o, más bien, contra] los toques de caja (*sous des roulements de tambour militaire*)”. Apoyándose en esta referencia, seguía bromeando y comentaba que “seguramente, al saxofón, como a la Gran Duquesa, le debían gustar los militares (*Le saxophone, comme la Grande-duchesse, doit aimer les militaires*)”³³⁹, lo cual nos vuelve a confirmar cuál era la referencia musical que los compositores tenían del instrumento de Adolphe Sax³⁴⁰. Terminando, le decía que la obra se llamaría³⁴¹ *Rhapsodie [sic] arabe* –oriental, le comentó a Messenger-, y volvía a ironizar con lo castrense (*vive l’Armée tout de même*). Despidiéndose y sin dejar de lado su desazón, conminaba a su amigo a creer que la campiña no era tan aburrida y que la solución pasaba por imaginarse que “el sol que se pone en las colinas de Bichain no era diferente del que se acuesta en los bancales de Biskra [Argelia]”³⁴².

Sin embargo, en este punto perdemos la pista directa de Debussy con Hall y no sabemos si se acabaron reuniendo en agosto como creemos estaba pactado. Mas, ya hemos comentado antes que se conserva una carta del genio a sus nuevos editores, los Durand y, concretamente al hijo, Jacques. Aunque las demás fuentes obvian a este último empresario y lo dejan en un segundo plano, nosotros pensamos que pudo tener un peso clave en algunas de las obras de su nuevo empleado, incluida la *Rapsodia* de Hall.

³³⁹ En realidad, esta chanza estaba inspirada en una ópera bufa en tres actos de Offenbach titulada *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, con libreto de Henri Meilhac y Lodovic Halévy, estrenada hacía tiempo (1867). El argumento gira alrededor de una joven consentida y tiránica aristócrata que tras rechazar al hombre que le habían elegido se enamora de un militar que a su vez está prometido. Tras hacer que este último promocionase en el Ejército, no consigue separarlo de su novia y, en celada, conspiró incluso para asesinarle. Sin embargo, antes de llevar a cabo semejante venganza, la muchacha se encaprichó de un barón, del que posteriormente descubre que tenía mujer y cuatro hijos, por lo que vuelve con su impuesto pretendiente inicial. La trama se suele entender como una crítica al militarismo irreflexivo y caprichoso, ya que los antojos de la duquesa desencadenan estragos en las acciones profesionales de sus conquistas del corazón.

³⁴⁰ A modo de anécdota, no solo sabemos que Elizabeth conoció a Adolphe Sax *junior*, sino que además fue su anfitriona en 1909. Según recoge el profesor de Alberta a partir del *Boston Social Register* de 1909 –vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 85-86-, el vástago del belicoso inventor belga debía estar visitando Estados Unidos y, al pasar por la capital de Massachusetts, se hospedó en la mansión de Hall. Seguramente, ambos personajes se conocían previamente y apostamos que la curiosidad de la americana le había hecho visitar previamente la fábrica del empresario en París (ca. 1904-1907?). Adolphe-Edouard Sax (1859-1945) sucedió a su padre en el negocio cuando este falleció (1894) y posteriormente (1929) la compañía fue comprada por Selmer. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 349.

³⁴¹ Aunque el tiempo verbal que empleó Debussy pueda encajar con las personas de los tres modos (*le tout s’appelle Rhapsodie arabe [sic]*), creemos se refería a la 3ª del presente del indicativo, por lo que se podría especular que la obra estaba acabada o avanzada.

³⁴² “Tu vois qu’on ne s’ennuie pas à la campagne? Le tout est de ne pas croire que le soleil qui se couche sur les coteaux de Bichain n’est pas le même que celui s’endort sur la blancheur des terrasses de Biskra”. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 758.

FIGURA 315: “Le tournoi de *Musica*”, o jurado de uno de los concursos interpretativos (piano) que organizaba ese rotativo, con Durand y Debussy en el centro, posiblemente la única imagen de ambos juntos.



FUENTE: *Musica* [nº 16], [sin día], enero de 1904, 249.

Haciendo un breve paréntesis para conocerlos mejor, Durand ha sido una de las firmas francesas de edición de música más importantes de los últimos 150 años. Creada en 1869 por el organista y compositor Marie-Auguste Massacrié-Durand (1830-1909) – Figuras 315 y 316- y el fabricante de pianos Louis Schoenewerk junto con otros 6 socios comanditarios, la compañía compró el mismo día de su fundación el catálogo de Flaxland³⁴³, instalándose en los mismos locales que este último tenía en el 4 place de la Madeleine de Paris. Una vez acabada la guerra franco-prusiana de 1870, la compañía logró –durante los siguientes años- los derechos de explotación de algunas de las obras clave de compositores como Saint-Saëns, Fauré, Roger-Ducasse, Widor, D’Indy, Dukas, Ropartz, Roussel, Schmitt, Ravel, Milhaud, Poulenc, Duruflé, Jolivet y Messiaen, entre otros. Sin embargo, esta exitosa estela tuvo sus problemas iniciales, como el litigio judicial de los dos principales accionistas contra los otros 6 propietarios en 1885. Finalmente, la sociedad se disolvió, pero Durand y Schoenewerk acabaron comprando los fondos en su totalidad (1886) y se dieron cinco años más para trabajar juntos, uniéndose al tándem Jaques Durand (1865-1928), hijo del primero. Este último había sido alumno del Conservatorio y concretamente de la clase de Dubois y Guiraud –el mismo profesor que tuvo Debussy-, consiguiendo apenas un segundo accésit de armonía en 1884. Schoenewerk se retiró del negocio en 1891 y la compañía fue llevada por el padre

³⁴³ Gustave-Alexandre Flaxland (1821-1895) había fundado en 1847 un pequeño taller de edición que consiguió despegar rápidamente, haciéndose con los derechos en Francia de numerosas obras camerísticas de Schumann y consiguiendo de su amigo Wagner la propiedad de las primeras óperas, a saber, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Aquel catálogo que vendió a Aguste Durand comprendía 1.400 títulos. Vid. <http://imslp.org/wiki/G._Flaxland> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

y su vástago, transformándose en “A. Durand et fils”, continuando Jacques en solitario después de la desaparición del fundador (aunque, de facto, ya la dirigía él desde bastante antes)³⁴⁴. Parece ser que la relación de esta exitosa familia de impresores con el autor de *Pelléas* no fue simplemente profesional, sino también muy amistosa. Según las memorias (1924-25) del propio Jacques, se veían frecuentemente y compartían cordiales cenas en las que el propio Debussy tocaba el piano³⁴⁵. Por tanto, no sería descabellado pensar que el empresario influyera parcialmente en las decisiones del genio, máxime cuando los manuscritos pasaran por contrato a su propiedad.

FIGURA 316: Detalle del “Le tournoi de *Musica*”, con Durand y Debussy.



FUENTE: Elaboración propia –efecto zoom– a partir de *Musica*, [sin día], enero de 1904, 249.

Retomando aquel comunicado que habíamos aparcado, el creador de *La Mer* comenzaba disculpándose por la tardanza en escribirle y posteriormente le pedía un encuentro, ya que se iba a trasladar desde el pueblo de su mujer a París, entendemos, para resolver unos asuntos³⁴⁶. Aquella cita debió tener lugar y seguramente fue muy provechosa, ya que volvieron a verse el domingo 17 de agosto de 1903 para cerrar al menos dos contratos. En uno de ellos, en el que no hace ninguna referencia a Hall, Debussy cedía por 100fr todos los derechos sobre la *Rapsodie pour orchestre et saxophone* a MM. A. Durand et Fils³⁴⁷. Sin embargo, no está claro que la pieza estuviera

³⁴⁴ Vid. <<http://www.durand-salabert-eschig.com/historique1.php>> y

<http://imslp.org/wiki/Durand,_Schoenewerk_et_Cie.> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

³⁴⁵ Vid. DURAND, J.: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*. París, 1925, 28-30.

³⁴⁶ “Si vous êtes à Paris vendredi prochain je m’en féliciterai puisque j’y passerai une tournée d’in vraisemblables commissions avec le seul espoir de vous voir, [4] place de la Madeleine [sede de la firma editora] pendant quelques bons instants”. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 757-758. Aparte de la obra de Elizabeth, otra de esas “extrañas” comisiones a las que Debussy puede referirse es la que le hizo –en marzo o abril de 1903– a Gustave Lyon, responsable de la casa Pleyel, para una nueva arpa cromática que habían inventado. Vid. *Ibid.*, 724-725.

³⁴⁷ Aquel acuerdo (y otro de la misma fecha que contenía dos piezas triples de piano –*Estampes* [*Pagodes*, *Soirée dans Grenade* y *Jardins sous la Pluie*] y 3 *Chansons de France sur des Poèmes de Charles d’Orléans* [*Le Temps a laissé son manteau*, *La Grotte* y *Pour ce que plaisance est morte*], por el que Debussy se llevó a los bolsillos 600fr más), reproducidos íntegros –vid. *Ibid.*, 763-764–, cedía “la propiedad plena y entera, sin ninguna restricción ni reserva, tanto para Francia, sus colonias y países extranjeros”. Además, los nuevos propietarios tenían el poder en exclusiva de “editarla, publicarla, grabarla, imprimirla y venderla”

acabada o, simplemente, esbozada, como más lógicamente cabría pensar. Además, tampoco vemos nítido que ese manuscrito fuera entregado al empresario en ese momento, aunque, por otro lado, es improbable que este le adelantara ciegamente el dinero. En cualquier caso, Elizabeth no se llevó su partitura a Estados Unidos a finales de ese verano, ya que de ser así, seguro que la habría producido o al menos lo habría hecho los años siguientes. (Además, el Boston Orchestral Club ya había tocado piezas mayores de Debussy, como *Prélude à l'après-midi d'un faune*³⁴⁸ el año anterior –vid Tabla 48)-.

Aunque no se trata de valorar económicamente el trabajo de Debussy, todo apunta a que Jaques Durand fue muy generoso con el compositor. Asimismo y no solo por amistad, entendemos que el autor de *Arabesques* o de los *Nocturnes* también era una inversión segura para el empresario. Aquellos 700fr (100fr por la *Rapsodie* –de la que además había exprimido otro tanto a Hall con anterioridad- y los 600fr de las piezas de piano) que se llevó en los bolsillos aquel domingo, son una suma más que respetable. (No obstante y conociendo la ‘laxa’ vida del genio, puede que no le dieran para mucho). En todo caso y aunque París seguía siendo en aquella época una de las ciudades más caras de Europa –la habitación en el Ritz, el hotel más costoso, nos saldría al menos por 16fr-, podríamos tener alojamiento digno en el barrio donde vivió Adolphe Sax por unos 3fr o 4fr (Hoteles St-Georges & the Barcelone o de France). Asimismo y si nos quedáramos una temporada, el alquiler privado de una habitación amueblada nos supondría entre 50fr o 100fr al mes; menos incluso si eligiéramos el animado Quartier Latin. En aquel barrio y en la misma Place St-Michel, se podía comer por 2,5fr y acompañar el almuerzo con una cerveza (de medio litro) por 50-60 céntimos más, lo mismo que costaba una naranjada (*citron pressé*). Por el café del postre nos pedirían entre 40c y 75c, pero si quisiéramos algo más barato y salir del paso, las modestas *crémeries*, *laiteries* o *vacheries* (que también ofrecían quita-hambres –café *au lait*, dos huevos, pan y servilleta por apenas 1fr-) nos lo dejarían por 25-30c, pudiendo elegir por esa cifra también un chocolate caliente³⁴⁹.

La situación cobró un nuevo matiz cuando al año siguiente (1904), en marzo, el propio Louÿs escribió en una revista (*Gramophone Nouvelles*) una especie de conversación con Debussy en la que este aparato hacía las veces de entrevistador. En aquellas líneas se daba por sentado qué era lo que, “en su círculo profesional, Debussy pensaba de los instrumentos artificiales, desde el pequeño órgano hasta el gran mirlitón”. Pero, además y sustancialmente para nosotros, se apuntaba indirectamente su aversión por la música militar y en parte con los instrumentos de metal, con los que asociaba al

a voluntad, así como “hacerla ejecutar en los conciertos o establecimientos públicos”. Por último, aquel contrato modelo ponía que “esta cesión comprende un tercio de los derechos de ejecución pública”.

³⁴⁸ Por cierto, aquella anticipación musical a la siesta del semidiós de los campos y selvas le salió al editor Georges Hartmann por 200fr. Vid. <<http://patachonf.free.fr/musique/debussy/msl1.htm>> (con acceso del 18 de enero de 2018).

³⁴⁹ Vid. BAEDERKER, K.: *Paris et ses environs. Manuel du voyageur*. Leipzig/París, 1903, 3-44 y 217-218. Asimismo, sabemos que Debussy entregaba 30c por cada carrera de los omnibuses y tranvías en los que se montaba, 5 céntimos menos si utilizaba el recién estrenado (1898) suburbano. Si hubiera tenido teléfono y llamado a algún vecino de París, habría tenido que abonar 15c por cada tres minutos de conversación. Cuando entraba a la Ópera Garnier, tuvo que pagar por la entrada una cifra que oscilaba entre los 2fr y 17fr. La asistencia a los célebres y elitistas conciertos del Conservatorio no era tampoco barata, pues estaba entre los 4fr y 14fr. Sin embargo, los espectáculos menos graves eran más asequibles, a saber, entrar a los cafés-concerts (Café-Concert des Ambassadeurs, L’Alcazar d’Été, le Jardin de Paris o, variedades en el Ba-ta-klan, o el Théâtre-concert du Moulin-Rouge) oscilaba de los 50c a los 6fr, dependiendo de las actuaciones y los días. Por cierto, subir en el recién inaugurado funicular de Montmartre valía 10c, mientras que bajar, solo la mitad.

saxofón. Aquel intrincado rodeo partía de que el maestro no pasaba por requerir la música de banda ni sus instrumentos de latón, material físico que también compartía el ‘impresionado’ tocadiscos. Con temor, la máquina le ‘pedía’ precisión a su director imaginario –que, siguiendo con la metáfora, hacía las veces de organizador del encuentro– para que pronunciase bien “gramofón”, ya que si Debussy entendía “saxofón”, se ofendería y la audiencia correría peligro³⁵⁰.

Dos meses más tarde tuvo lugar el concierto del 17 de mayo de 1904 en el Nouveau Théâtre en el que Hall actuó como solista con el *Choral Varié* de D’Indy, acompañada de la orquesta de la Société Nationale. Como ya hemos comentado, Vallas deja implícito que Debussy –que, por cierto, acababa de recibir la Ld’H en febrero de ese año– estuvo presente y se refirió a Elizabeth despectivamente. Sin embargo, cabría preguntarse si, en las semanas posteriores a aquella actuación, ambos protagonistas –y Longy– pudieron por fin reunirse y concluir la misión (entrega de la obra). En realidad, resulta muy improbable, porque la vida personal del compositor iba a dar un vuelco al abandonar a Lilly y fugarse con otra mujer (Emma Bardac, 1862-1934) a Jersey, la isla cercana a la costa normanda, pero dependiente de la corona británica. Este hecho y sus consecuencias produjeron un gran escándalo y posteriores desórdenes afectivos, como el intento de suicidio de la repudiada en el octubre siguiente, amigos mutuos (Messenger, los Fontaine, Mary Garden, Dukas³⁵¹, Louÿs...) que se pusieron del lado de ella, etc. El divorcio –que le fue concedido el 17 de julio de 1905– tampoco le salió barato, y la Justicia obligó al artista a compensar a su ex-consorte con una pensión mensual de 400fr, suma que Durand pagaría hasta la muerte del creador. Asimismo, Debussy tuvo que suscribir una renta vitalicia a favor de su exmujer de 3.600fr por año. Incapaz de soportar semejante presión económica, el compositor incumplió sus compromisos, por lo que Lilly volvió a tomar la ofensiva e hizo que le cargasen (1916) otros 30.000fr. A la muerte del genio (1918), la tomó contra Emma y los hijos que esta última (Raoul y Dolly) tuvo anteriormente con un banquero, Sigismond Bardac³⁵².

³⁵⁰ “J’aime mieux vous dire ça tout de suite, j’étais très intimidé. Nous tous savons, dans notre profession, ce que Debussy pense des instruments artificiels depuis de petit orgue jusqu’au gros mirliton [o silbato de caña hueca y cerrada]. Et puis, il ne passe par pour requérir la musique du 20^e de ligne quand on joue ses partitions, et j’ai un extérieur vraiment si cuivre... [refiriéndose al pabellón de amplificación del reproductor]. Je l’ai dit à mon directeur : articulez bien gramophone, parce que s’il entend saxophone nous n’en avons pas fini...”. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 829 y 841.

³⁵¹ Arthur, Louise, Lucien y Marie Fontaine eran una familia influyente y con inquietudes artísticas, alguno de los cuales cantaba en un coro de aficionados que el propio Debussy dirigía. La última de ellos, Marie Fontaine (1865-1947), es la dedicataria del popular *Clair de lune*.

Mary Garden (1874-1967) era una soprano escocesa de cierto peso escénico en París gracias a papeles centrales en *Louise* (Charpentier), *La fille de Tabarin* (Pierné) o *Manon* (Massenet); asimismo, fue la primera Mélisande.

Paul-Abraham Dukas (1865-1935), autor del aclamado *El aprendiz de brujo* (1897), era también alumno del que fuera profesor de Debussy (Ernest Guiraud). Aunque ambos compañeros llegaron a disfrutar del piano juntos en aquellos años de formación, la amistad se fue perdiendo con el tiempo y solo se renovaba en los estrenos o éxitos profesionales de Debussy. Vid. Ibid., 2.254 y 2.258-2.259; y [DEBUSSY, C.:] *El señor corchea y otros escritos*. Madrid, [edición española de] 1987, 177-178. Por cierto, a pesar de la maestría en la orquestación de este excéntrico y todavía complicado compositor, firmante también de la ópera *Ariana y Barbazul* (1899-1907), no escribió ninguna nota para saxofón. Aunque, para ser absolutamente exactos, existe un (dudoso?) manuscrito suyo para voz soprano y orquesta (*L’ondine et le pêcheur*) que se ha fechado en torno a 1884 –vid. <<https://www.themorgan.org/music/manuscript/114446>> (con acceso el 10 de marzo de 2019) en el que convocó a saxofón alto y que nunca fue interpretado en vida.

³⁵² Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 2.251.

La segunda compañera de Debussy era una cantante amateur de cierta importancia y con inquietudes estéticas; por ello quizá antes estuvo relacionada afectivamente con Fauré³⁵³ (y, de forma amistosa, con su círculo: Roger-Ducasse, Ravel, Koechlin...). Sin embargo, ambos enamorados no se conocieron hasta cerca de 1903³⁵⁴, seguramente porque el hijo de esta empezó a recibir (1901) clases particulares del genio³⁵⁵. En 1905 empezaron a vivir juntos y se casaron el 20 de enero de 1908. Emma fue la dedicataria de *Trois Chansons de France* (1904), *Fêtes des deux amants* (1910), *Images pour orchestre* (1910 y 1913), *Le Promenoir des deux amants* (1910) y las tres *Sonates* (1915-1917). Fruto de esa relación tuvieron una hija, Claude-Emma, conocida popularmente como Chou-Chou (1905-1919) a la que le dedicó el célebre *Children's Corner* (1909) y que murió de tuberculosis o difteria, según las fuentes, apenas un año después que su padre.

Al año siguiente (1905) y con las cosas relativamente normalizadas, el compositor volvió a aparecer en París, donde, a cambio de una anualidad, firmó con Durand un contrato en exclusiva por su producción futura³⁵⁶. Es muy poco probable que asistiera al concierto de Hall en la sala Pleyel, pero se conserva una carta del 11 de septiembre de 1905 en la que el genio ponía al día a su editor, comentándole que había regresado de Inglaterra, que estaba revisando *La Mer*, terminando *Images* –de las que se sentía orgulloso- y trabajando en el *Roi Lear*. Asimismo, le transmitía que había recibido una educada petición de Madame E. Hall, *la femme saxophone* [sic], reclamándole su *fantaisie* [sic]. Sin dejar de lado su humor negro e ironía, el creador se inclinaba a complacerla, “ya que [Elise] había tenido la paciencia de un [indio] Piel Roja”³⁵⁷. Es difícil saber si Debussy quería decirle simplemente a Durand que seguía trabajando en la pieza o, en otro sentido, que el empresario se pronunciase o actuara –imprimiéndola, por ejemplo-, considerando, que aquel hológrafo ya estuviera esperando revisión en los talleres de la place Madeleine. Sin embargo, el tándem asociativo se quedó inmóvil y Elizabeth, nuevamente, se volvió a Boston sin su encargo. Otros autores que han reflexionado sobre este episodio están seguros que la partitura estaba “virtualmente terminada” y fue retenida por su creador³⁵⁸. Asimismo, creen que Durand no permitió que

³⁵³ El propio Charles-Martin Loeffler, de estancia en París en esos momentos y al tanto de aquellos cotilleos, también apuntaba que Bardac era la más grande intérprete de Fauré “and a number of other things”. Asimismo, dejaba entrever su animadversión por los orígenes judíos de aquel banquero o *Parisian Wertheimer* –famoso e influyente apellido vinculado a la comunidad semita- como él lo llamaba. En aquellas cartas del autor del *Divertissement espagnol* a una amiga (Grace Schirmer) y a Elise Fay contándoles aquel episodio tan chocante, también comentaba que para él Debussy no tenía escrúpulos (*very bad reputation*) y había abandonado a su mujer (*She is actually begging for the most necessary things in life at his friends houses doors*). Asimismo, insistía en la ausencia de moral de aquel insigne compositor (*devoid of any morals*) –que, pese a todo, admiraba musicalmente- y el origen humilde de aquella mujer que debía ser muy guapa (*She used to be a 'mannequin' at some famous ladies dress-maker when he married her*). Vid. KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler*, op. cit., 146-147.

³⁵⁴ Según el Centre de Documentation Claude Debussy, el genio dedicó una copia de *Estampes* para piano a Emma Bardac en octubre de 1903. Vid. <http://www.debussy.fr/encd/bio/bio5_03-09.php> (con acceso el 21 de febrero de 2012).

³⁵⁵ Raoul Bardac (1881-1950) fue un compositor de cierta importancia, alumno de Fauré y compañero de pupitre de Ravel en el Conservatorio. Vid. NICHOLS, R.: *Debussy remembered*. Londres, 1992, 195.

³⁵⁶ Vid. PAJARES, R.-L.: *Historia de la Música en 6 Bloques. Bloque 3. Difusión Y Notación*. Madrid, 2011, 329-330 o LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 2.255-2.256.

³⁵⁷ “Madame E. Hall, la femme saxophone me réclame poliment sa fantaisie, je voudrais bien la contenter, car elle mérite une récompense pour sa patiente de Peau-Rouge” Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 919. Otros escritores que se han interesado por Debussy sostienen, seguramente basándose en esta carta, que la *Rapsodie* fue enviada a Hall en 1905. Vid. COX, D.: *Debussy. La música orquestal*. Cornellà de Llobregat, 2004, 71-72 y GOURDET, G.: *Debussy*. Madrid, 1974, 96.

³⁵⁸ Vid. NOYES, J.-R.: “Debussy’s *Rapsodie*”, op. cit., 424

Debussy se la entregara a la señora, entendemos, porque podría darles problemas si, pese a las buenas intenciones de la americana, se acababa editando en Estados Unidos. Sin embargo, esta hipótesis no se sostiene convincentemente, porque el impresor tenía herramientas legales suficientes para sostener su propiedad al otro lado del Atlántico. Por ejemplo y tomando en paralelo el *Concierto n.º 2 para violonchelo de Saint-Saëns, op. 119*, que es de la misma época (1902), Durand especifica las “Condiciones generales de venta y alquiler de los materiales de orquesta”. Evidentemente, el empresario se expresa celosamente de su posesión en cuatro puntos, comentando que no se puede subalquilar el material, siendo este intransferible y exclusivo de las sociedades con a las que haya llegado a un acuerdo³⁵⁹. Además, la portada rezaba debajo del nombre de Durand et fils lo que serían sus filiales fuera de Francia, una de Londres (United Music Publisher) y, más significativamente para nosotros, la Elkan-Vogel Co.[mpany] de Filadelfia en Estados Unidos. Asimismo, dejaban claro que también tenían el derecho de copia en el país norteamericano (USA Copyright by A. Durand & Fils).

Por tanto, tuvo que haber otra razón que justificara aquel recelo o letargo en la producción impresa. Salvo su propia (y probablemente desmedida) autopromoción e interés en la literatura del saxofón, no creemos que Elise tuviera ninguna intención en explotar comercialmente aquellas obras. La mayoría fueron editadas *a posteriori*³⁶⁰, es decir, después de que Hall falleciera, por lo que una de las causas de aquella demora pudo haber sido la ausencia de mercado. No obstante, hay una excepción clave en ambos sentidos y es que Durand ya había impreso para saxofón, concretamente el *Choral Varié* de D’Indy. Aunque la fecha es inexistente en la partitura, no hay ningún reparo en situar que esta pieza, con el número de registro 6294, fue editada en 1903³⁶¹. Todo apunta a que el empresario se pudo sentir ‘avergonzado’ o, más probablemente, presionado, para que eludiese en el futuro la literatura de amateurs, máxime en este caso, con un instrumento ‘ilegítimo’, falto de ‘linaje’ y en manos de una bostoniana que había escandalizado a las cabezas pensantes más veneradas de principios de siglo XX. Prácticamente la totalidad de las ‘figuras’ compositivas del momento (D’Indy, Saint-Saëns, Schmitt, Dukas, Franck, Chausson, Louis Aubert, Pierné, Koechlin, Huré, Chevillard, Ravel, Roger-Ducasse, Caplet e incluso Falla) estaban trabajando para él o lo habían hecho en el pasado³⁶². Pese

³⁵⁹ Asimismo, advierte de su cuidado y manipulación, ya que debe devolverse en óptimas condiciones. Por último y en el supuesto de que se reproduzca fonográficamente o retransmita a un público más numeroso, se debía contar también con el beneplácito del propietario de la música. En una nota final se recuerda que cualquier copia del material impreso no autorizada, sea de la partitura o partichelas, sería perseguida como falsificación (*contrefaçon*). Vid.

<https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP27415-PMLP60559-Saint-Saens_-_Cello_Concerto_No_2_Op_119.pdf> (con acceso el 4 de diciembre de 2019)

³⁶⁰ Por ejemplo, el *Divertissement espagnol* (1900) o la *Ballade Carnavalesque* (1904) de Loeffler son propiedad de la Southern Music, una empresa tejana de distribución musical fundada en 1937. Vid. LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 233-234 y <www.southernmusic.com> (con acceso el 20 de enero de 2012). Asimismo y como hemos apuntado antes, la *Légende* de Caplet (1903) es hoy de las Éditions Fuzeau, una firma gala que empezó a andar en 1974. Vid.

<http://www.editions-classique.fr/Qui_Sommes_Nous-fr.php> (con acceso el 20 de enero de 2012).

³⁶¹ La reducción para piano y saxofón (o viola, e incluso también se permite la participación del *cello*) tiene el número 6291. Vid. <<http://imslp.org/wiki/Durand>> (con acceso el 3 de diciembre de 2011). Además, podemos tomar como referencia las *Estampes (Pagodes, La soirée dans Grenade y Jardins sous la pluie)* del propio Debussy, que portan el asiento 6326, donde sí se especifica su finalización –concretamente en julio- y salida a la venta (1903). Vid. <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP47193-PMLP02408-Debussy_Estampes_Durand_1903.pdf> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

El hecho de que esos pentagramas fueran editados en 1903 explicaría que una de esas copias llegaran prontamente a Bélgica y interpretara allí a principios del año siguiente como hemos comentado hace poco.

³⁶² Vid. DUCHESNEAU, M.: *L’avant-garde musicale et ses sociétés*, op. cit., 71 y

a las reseñas netamente positivas y muy diplomáticas de la prensa francesa con Hall, es posible que subyacieran críticas más duras y amargas, no carentes de cierto esnobismo frente a los ‘atrevidos experimentos’ de los americanos en un terreno donde Europa había sido la referencia.

En cualquier caso, los años pasaron, probablemente Hall perdió la esperanza y parece que Debussy o Durand se quedaron con el condensado boceto de aquella *Rhapsodie Mauresque*. Sin embargo, la apatía del primero y los pocos visos comerciales que previera en su momento el segundo se disiparon con la muerte del maestro (25 de marzo de 1918). Ese drástico suceso resolvía, por un lado, el hipotético bloqueo del compositor, y por otro, creaba una oportunidad perfecta para aprovechar el efecto comercial que genera la desaparición de un genio y, en este caso, uno de los mejores creadores de todos los tiempos, máxime si se tienen los derechos en exclusiva de su producción. Además y al poco tiempo, aparecería en escena Roger-Ducasse³⁶³, un amigo íntimo y colega del malogrado creador, que enviaba una carta fechada el 24 de abril de 1918 a André Lambinet³⁶⁴. Según esas líneas, el camarada de profesión “estaba trabajando en ese momento en una *Rapsodie* de Debussy que completaba (en secreto) [sic], para saxofón alto y orquesta”. El arreglista comentaba que la música “contenía dos o tres secciones muy interesantes” y que estaba “transformando el saxofón en un violonchelo”. Asimismo, le decía que “toda la orquesta necesitaba ser escrita, porque solo estaba esbozada sobre cuatro pentagramas”. Sin embargo, le confesaba que “no era aburrido, aunque tenía bastante trabajo”, pero lo haría con tranquilidad³⁶⁵. Jacques Depaulis apuesta que fue Emma [Bardac] Debussy la que entregó y confió la partitura a Roger-Ducasse para realizar la orquestación final, instándole a conservar el saxofón como solista³⁶⁶. Sin embargo, Lesure no se refiere a esta posibilidad y solo comenta que la segunda mujer del compositor le obsequió (*offrit*) con dos partituras con correcciones autógrafas (*La Mer* –acabada en 1905- y *Nocturnes* –1899-), así como el manuscrito

<<http://imslp.org/wiki/Durand>> (con acceso el 13 de marzo de 2012).

³⁶³ Jean-Jules-Amable Roger-Ducasse (1873-1954) fue un compositor y orquestador francés –segundo Premio de Roma de 1902- que estudió en el Conservatorio de París con Emile Pessard, convirtiéndose, no obstante, en el alumno predilecto y amigo del mediático Gabriel Fauré, a quien sucedió como enseñante. Asimismo, en 1935 también sustituyó a Paul Dukas como profesor de orquestación. Igualmente, se le atribuye una férrea amistad con Debussy desde que aquel prometedor estudiante le comunicó lo impactado que quedó al escuchar *Pelléas*. Desde entonces, “surgió un afecto mutuo que solo la muerte podría quebrar” y el más joven fue un importante apoyo para el creador de Saint-Germain-en-Laye durante la Primera Guerra Mundial. Tocaron juntos –estrenando, por ejemplo, *En blanc et noir* para dos pianos en 1916- y estuvo presente en su lecho de muerte. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 663 y LANGHAM [SMITH], R. (Ed.): *Debussy Studies*. NY/Melbourne, 1997, 55-56.

³⁶⁴ André Lambinet (1870-1954) fue un humanista e intelectual que obtuvo su licenciatura en Letras en la Facultad de Burdeos, donde trabajó como profesor de instituto. Su afición por la música le llevó a tener puntos comunes con Roger-Ducasse, como también lo era la cultura clásica y la religión. Vid. DEPAULIS, J. [Ed.]: *Roger-Ducasse: Lettres à son ami André Lambinet*. Sprimont, 2001, 9-11.

³⁶⁵ “Je travaille en ce moment une rapsodie de Debussy que j’achève (en secret), pour saxophone alto et orchestre! Comme elle contient deux ou trois passages bien savoureux, je change le saxophone en violoncelle. Tout l’orchestre est à écrire, car cela est esquissé seulement sur quatre portées. Mais ce n’est pas ennuyeux quoiqu’il y ait beaucoup de travail, mais je prendrai mon temps”. Vid. *Ibid.*, 120.

³⁶⁶ Vid. *Ibid.* 120 y 218. Asimismo, este autor comenta que Roger-Ducasse hizo otra orquestación póstuma de Debussy, las *Musiques pour le roi Lear*, estrenada en 1926.

Aunque nosotros apostamos por esa posibilidad, deberíamos encajar una breve carta no fechada –pero con matasellos, supuestamente del 18 de enero de 1919- que la viuda de Debussy hizo llegar a Caplet comentándole que tenía que hablarle de una rapsodia (“J’ai aussi à vous parler au sujet d’une rhapsodie pensez-y si j’oubliais”). Vid. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53034079f>> (con acceso 20 de junio de 2019). Esta ‘realidad’ no encajaría con las precedentes misivas de Roger-Ducasse, a no ser que hubiera más de un original.

inacabado de la orquestación de una de las *Proses lyriques (De grève)*, de la que Roger-Ducasse sí terminó la instrumentación y fue producida en 1924³⁶⁷.

Por tanto, es más lógico pensar que fue Durand el que retuvo la partitura –o una copia de ella, lo que daría cabida a la epístola de enero de 1919 de la viuda- desde que se firmó el contrato o al poco tiempo de este. Además, el comerciante no era insensible a los ecos que venían de América ni a la popularidad que estaba alcanzando el instrumento allí, por lo que vaticinó que aquella moda no tardaría en sentirse, al menos en parte, en Europa. Era el momento perfecto para preparar y explotar la mejor pieza hasta la fecha hecha para saxofón y, por eso, habían contado (contratado) a los *alter ego* de Debussy, el uno para ‘adaptarla’ (Roger-Ducasse) y al otro para dirigirla (Caplet) en la emblemática sala Gaveau de París³⁶⁸.

Sin embargo, cuando Elizabeth falleció (27 de noviembre de 1924), el New England Conservatory of Music de Boston recibió parte del legado profesional de esta señora, entre cuyos enseres se encontraba el manuscrito del *Esquisse [o boceto] d’une ‘Rhapsodie Mauresque’ / pour Orchestre et Saxophone Principal / [dedicado] à Madame E. Hall / avec l’hommage respectueux de / Claude Debussy/ (1901-1908)*. Obviamente y en un primer momento, podríamos dudar de la autenticidad de aquella partitura. Sin embargo, Hemke lo ha confrontado con el manuscrito de *Pelléas et Mélisande* –también en ese centro educativo- y asegura que el hológrafo de Hall “es aparentemente idéntico al de *Pelléas* en su estructura”³⁶⁹. Por tanto, es lógico pensar que fue sobre aquel condensado manuscrito atribuido a Debussy sobre el que Roger-Ducasse se basó para hacer el trabajo que la viuda del genio o, más probablemente, su editor, le encomendó. No obstante, seguimos intrigados por el significado de esas dos fechas en el título, aunque, puestos a especular, podríamos creer que la primera (1901) fue el año del encargo y la segunda (1908) la terminación y/o cesión a Durand.

³⁶⁷ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 2.282

³⁶⁸ Vid. <<http://www.sallegaveau.com/la-salle>> (con acceso el 10 de diciembre de 2018) y <http://www.lieueverbeeck.eu/histoire_famille_gaveau.htm> (con acceso el 20 de enero de 2019). Desde principios de 1910, Jacques Durand desarrolló una idea de su padre que fue la de organizar regularmente una serie de recitales –que llevaron el nombre literal de “Concerts Durand”- cuyo epicentro fue la Sala Gaveau. Aunque se supone que la Gran Guerra hizo que desaparecieran, no dudamos que el empresario retomó el proyecto al finalizar la contienda bélica, por lo que ese escenario y la obra de Hall eran dos recursos interesantes y válidos con los que levantar la firma. Cf. LENNEBERG, H. (Ed.): *The Dissemination of Music*. Lausanne, 1994, 130-132 y DEPAULIS, J.: “Lettres de Roger-Ducasse à son éditeur Jacques Durand”. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, s.v., n° 8 (1997), 12.

³⁶⁹ “The New England Conservatory likewise owns the short score for *Pelléas et Mélisande*. The *Rapsodie* short score is identical to the *Pelléas* short score in its structural appearance”. Vid. HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*, op. cit., 434-435. Otro autor –vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy*, op. cit., 159-asevera igualmente igualmente que el borrador (*brouillon*) de esa música también está en Boston. La valoración de Hemke –que corrobora Noyes- no aclara cómo llegó el manuscrito de *Pelléas* a Massachusetts, ni tampoco lo encontramos entre el legado de las obras que Hall legó al Conservatorio y que reproduce el profesor de Canadá. Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 127-131. La donación de la señora en relación a Debussy consistió en la reducción –editada por Fromont- para piano y voz del *Pelléas* –que le dedicó en 1901 para aplacarla- y un “miniature score” de *Iberia*, de Durand, con fecha de 1910. En todo caso, sabemos que *Pelléas* se produjo con los músicos del Orchestral Club en 1902, con lo que podríamos aseverar que aquellos pentagramas vinieron por otra vía. (Aunque no sabemos si está relacionado, en aquella carta que Debussy remitía a Longy, pero que por error envió a Lilly, el compositor también le decía al oboísta que “no se preocupara por la partitura de *Pelléas*, [que] estaba claro y era un placer (*Pour la partition de Pelléas, c’est entendu. Ne vous en inquiétez aucunement, cela me fait trop plaisir*)”. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 740-741.

Gracias a otra misiva inédita de Roger-Ducasse a André Lambinet del 6 mayo de 1918 podemos corroborar la proyección de los progresos de aquella orquestación, de la que además también sabemos que se estaba preparando una reducción³⁷⁰. Asimismo y siguiendo esta compleja senda, parece sólido el amigo del creador siguió fielmente las indicaciones de aquel esbozo y las desarrolló para sacar de ellas toda la orquestación y una versión para piano. Sin embargo, lo que Debussy había dejado titulado como ‘Rhapsodie Mauresque’, Roger-Ducasse (o Durand) lo transformó en *Rapsodie Mauresque pour orchestre et saxophone (dedicated “à Madame Élise HALL, Présidente de l’Orchestral Club de Boston”)* en su versión para saxofón y piano, y *Rapsodie Mauresque pour orchestre et saxophone obligé*, con la fecha explícita de “1903”, ambas ‘firmadas’ por Debussy. Los dos últimos hológrafos que hoy día se guardan en la BnF³⁷¹ y que han tenido que vencer duras resistencias³⁷², debieron ser entregados en a finales de 1918 por Ducasse a la casa Durand para su puesta a punto y posterior edición. Noyes alude a otra epístola inédita del 18 de julio de 1918 del patrón al corrector de la editorial (Lucien Garban), en la que se mostraba satisfecho de saber que la obra estaba siendo preparada para salir a la luz. Con las reveladoras palabras del empresario –“este ingrato instrumento se ha vuelto a poner de moda. Fl.[orent] Schmitt me anuncia incluso la eclosión de una nueva obra suya para saxofón y orquesta”³⁷³–, corroboraríamos la falta de interés (musical, pero sobre todo económico), que pudieron hacer que el proyecto se quedara latente en el momento del contrato (1903).

Dejando de lado nuevamente la aparición de Schmitt, confirmamos que había voluntad (Durand?) para organizar una audición de aquel trabajo póstumo y que, por su singularidad, prometía cierta resonancia³⁷⁴. Según una carta de Roger-Ducasse a la viuda

³⁷⁰ “Je viens d’achever (je me répète?) une transcription et un arrangement d’une Rapsodie pour saxophone alto = il y a toute une grande page bien charmante et avec une ligne mélodique qui rappelle l’adagio de son Quatuor à cordes; manière qu’il a trop souvent abandonnée... J’orchestrerai aux vacances, si j’ai des vacances, et il m’amuse de m’imprégner de sa façon de traiter les instruments, façon qui ne sera jamais la mienne: il voyait des sentiers, je vois des grandes routes, on s’y perd plus facilement.”, cit. en NOYES, J-R.: “Debussy’s *Rapsodie*”, op. cit., 426 y que a la vez procede de los “Réglade Archives”, reproducida en un email enviado por Jacques Deplaulis a Jean-Marie Londeix el 1 de junio de 2004.

³⁷¹ Jaques Durand debió ceder a la BnF la totalidad de los manuscritos del compositor. Vid. PAJARES, R-L.: *Historia de la Música*, op. cit., 329-330.

³⁷² Por ejemplo y según apunta Noyes vía Londeix, A. Riveau, director de Durand en 1969, aseguraba –con el beneplácito del influyente Alfred Desenclos- al ex-profesor de Burdeos que la orquestación para saxofón y orquesta de la *Rhapsodie* [sic] fue realizada por el propio Debussy (“Je vous remercie de votre carte du 19 avril et vous fais connaître qu’après les recherches que nous avons faites avec le concours de Mr. Désenclos, il ressort que l’orchestration de la *Rhapsodie* pour saxophone a bien été écrite par Claude DEBUSSY lui-même. Par conséquent, nous avons abandonné notre projet de publier un nouvel arrangement de cette œuvre”). Asimismo y a partir del mismo origen (Londeix), el catalogador y respetado investigador de Debussy, François Lesure, sostenía en 1996 que la reducción para saxofón y piano la había hecho el propio genio, mientras que la de orquesta sí era de Roger-Ducasse, un error, del que, según otro pianista e historiador (Roy Howat), Lesure fue consciente antes de morir en 2001. Vid. NOYES, J-R.: “Debussy’s *Rapsodie*”, op. cit., 428, 432 y 443.

³⁷³ “C’est ainsi que j’apprends, par votre lettre, la mise au point nécessaire de la *Rapsodie* pour [orchestre et] saxophone. Voilà cet instrument ingrat revenu à la mode—Fl. Schmitt m’annonce l’éclosion d’une nouvelle œuvre de lui pour saxophone et orchestre!!”. Vid. NOYES, J-R.: “Debussy’s *Rapsodie*”, op. cit., 443, procedente de los “Noyes Archives”.

³⁷⁴ Asimismo, no deberíamos descartar que la curva de beneficios del empresario musical empezara a resentirse por los abultados acuerdos (y favores) con algunos contratantes –p. ej., la del propio Debussy- y la competencia de otras firmas editoriales, a saber, la pujante Leduc. Vid.

<http://www.alphonseleduc.com/FR/historique_editions_leduc.php> (con acceso el 20 de septiembre de 2019). En consecuencia, cualquier recurso (obra) que pudiera ser utilizado (aprovechada) para ganar dinero dentro de esa coyuntura, aunque fuese utilizando un instrumento “ingrato”, sería bienvenido.

de Debussy el 28 de octubre de 1918 que procede de los “archivos Réglade”, la *Rapsodie* que orgullosamente “él había orquestado”, sería presentada con su consentimiento (*Enfin, si j’y consent, puisque c’est moi qui l’ai orchestrée, Rapsodie de Debussy: 1ère audition*). Finalmente y según Lesure, Durand publicó el trabajo en enero del año siguiente (1919)³⁷⁵ y fue estrenada con éxito el 14 de mayo con la orquesta de la Société Nationale como hemos comentado antes³⁷⁶.

Sin embargo, no se sabe cómo llegó el manuscrito a Hall, aunque Noyes conjetura que pudo ser Caplet quien se lo pudo llevar a Boston³⁷⁷. Además, en este punto no está de más revelar el segundo error de Vallas, que ha provocado (y sigue produciendo) numerosos enredos y malentendidos. Según este musicólogo, Debussy retomó la orquestación de la Rapsodia en 1911, pero no tuvo la voluntad de acabarla, escribiendo tan solo varios pentagramas (tres o cuatro) que fueron enviados a Hall así (en sucio) ese mismo año, con 8 huecos y tan sólo algunos “puentes” [sic]³⁷⁸. Desafortunadamente, el biógrafo llegó a esa conclusión errónea mezclando de forma inapropiada varias fuentes: el manuscrito de Boston y otra orquestación de una obra homónima, cuya referencia aparece en la correspondencia del genio. Concretamente, Debussy escribió –desde Houlgate, ciudad costera de la región de Baja Normandía, departamento de Calvados- a Durand el 26 de agosto de 1911 avisándole de que la instrumentación de la *Rapsodie* [sic] se encontraba casi acabada (*est presque entièrement préparé*)³⁷⁹. Sin embargo, aquella pieza en cuestión era la *Première Rhapsodie pour Clarinette et Piano* (1910) –y no la de saxofón-, que estaba siendo orquestada por el compositor durante los meses siguientes (1911). Esta valoradísima obra³⁸⁰ no está relacionada con la de nuestro instrumento,

³⁷⁵ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 763. Sin embargo, este dato choca –o pospone unos meses- con una carta que el ‘celoso’ Roger-Ducasse envió a Durand el 9 de julio de 1919. En ella, le pedía al empresario que no le encargase las correcciones a Lucien Garban, ya que prefería ser él mismo el que las hiciera (“Mr. Gaston Choïsnel [primo carnal y colaborador principal del patrón de la firma] m’a dit que vous feriez corriger la Rhapsodie [sic] par l’élégant Monsieur Garban. Mais alors tout Paris saura que c’est moi que orchestrai l’œuvre du pauvre Debussy: j’aime autant m’en charger moi-même”). Vid. DEPAULIS, J.: “Lettres de Roger-Ducasse à son éditeur”, op. cit., 63-64.

³⁷⁶ En cierto sentido, podría decirse que, junto con la *Légende*, op. 66 de Schmitt (1919) que comentaremos en breve, Durand podía presumir de haber iniciado (y tanteado comercialmente) una línea más ‘clásica’ y elevada para el saxofón, acorde con su clientela y reputación.

³⁷⁷ Vid. NOYES, J.-R.: “Debussy’s *Rapsodie*”, op. cit., 434. Aunque sabemos que Caplet (1878-1925) fue, a instancias del *impresario* Henry Russell, director de la orquesta de la Ópera de Boston durante cuatro temporadas (1910-14), no se estableció en Massachussets. Es más, después de ser propuesto para aquel mismo trabajo en la Ópera de París (1914), participó como soldado en la Gran Guerra. Tras el armisticio, se casó en 1919 y, si es seguro, hizo un último viaje como conductor invitado a Nueva York en 1921, pero no se tiene constancia de que fuese también a Boston. Vid. <<http://www.andre-caplet.fr/biographie.htm>> y <<http://www.andre-caplet.fr/boston.htm>> (con acceso el 21 de enero de 2012). Sus últimos años fueron dedicados a la composición y sumersión en su profundo misticismo religioso. Vid. LANGHAM [SMITH], R. y POTTER, C. (Eds.): *French music since Berlioz*. Aldershot/Burlington, 2006, 178-181.

³⁷⁸ “En 1911, il se remit à l’orchestration; il n’en établit qu’un brouillon sur trois ou quatre portées, qui fut livré ainsi à M^{me} Hall. Il n’eut pas le courage d’en parachever l’écriture: il laissa en blanc quelques mesures, ne fixa pas le tracé de certains ponts”. Vid. VALLAS, L.: *Claude Debussy*, op. cit., 284.

³⁷⁹ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 1.448-1.449.

³⁸⁰ Aunque técnicamente no es muy complicada, la pieza requiere un dominio dinámico y agógico considerable. Asimismo, todas las fuentes consultadas coinciden en el acopio de sensibilidad y madurez necesarias para abordar con éxito su interpretación. Vid. LAWSON, C. (Ed.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995, 87; PINO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980. 255-256; [ARNOLD, H.:] *Pour clarinette: Hindemith. Debussy. Trojahn. Poulenc* [Sharon Kam, cl y Lars Vogt, pno]. Heimbach, 2008, 12; [MUXENEDER, T.:] *French Clarinet Rhapsody* [Ralph Manno, cl y Alfredo Perl, pno]. Bremen, 2010, 5 y [HARRISON, M.:] *French Music for Clarinet and Piano* [Gervase de Peyer, cl y Gwenneth Pryor, pno]. Londres, 1987, 4-5.

aunque evidentemente tienen una forma musical libre y combinatoria (rapsódica) y estilo similares. El ejemplar de clarinete, dedicado a Prosper Mimart³⁸¹, el profesor titular del Conservatorio de París (1905-27), fue un encargo del propio Centro –seguramente por iniciativa de Fauré–, para los exámenes finales del curso escolar 1909-10³⁸². Sin embargo, lejos de convertirse en un ejercicio puntual para ese momento, tuvo tal éxito que Debussy se vio obligado a orquestrar la parte piano. En realidad, no sabemos quién sufragó aquella adaptación –seguramente Durand, o entre este y la citada institución de enseñanza–, aunque algunas fuentes autorizadas y con intérpretes internacionales de primera fila³⁸³, se empeñen a apuntar a Hall, bebiendo de Vallas.

Según el profesor de Alberta³⁸⁴, el último concierto de (una desfavorecida) Elizabeth, aquejada por la sordera y a los 66 años de edad, tuvo lugar el 28 de enero de 1920³⁸⁵. Seguramente antes, nuestra señora ya estaba bastante impedida y sus problemas de salud eran un secreto a voces, quizá por eso las críticas de los periódicos se volvieron más amargas a medida que pasaban las temporadas. No obstante, sus dólares siguieron nutriendo a los grupos camerísticos de su entorno, lo cual le mantenía en el circuito. En noviembre de 1921 aun financiaba los recitales de la academia de música que Longy había abierto en Boston³⁸⁶. Pero, al mes siguiente, sus hijas tomaron la iniciativa y la aparcaron de la vida pública, aduciendo que estaba “incapacitada por debilidad mental

³⁸¹ El hermano de este músico era Paul Mimart, uno de los clarinetistas de la Boston Symphony Orchestra y miembro del Longy Club. Vid. BRUSH, G.: *Boston symphony orchestra: charcoal drawings of its members with biographical sketches*. Boston, 1936, 144 y DE WOLFE [HOWE], M-A.: *The Boston Symphony Orchestra. An historical sketch*. Boston/NY, 1914, 247. Entre otras curiosidades, es el autor de un método para clarinete bajo y sarrusófón, editado en 1922 en Boston y propiedad de The Cundy-Bettoney Company.

³⁸² Fauré, director del Centro desde 1905, había nombrado (contratado) en 1909 a Debussy como miembro del Consejo Superior (Conseil Supérieur) del Conservatorio, un puesto que, a fin de cuentas, le reportaba unos cuantos francos más y que, mayormente, le comprometía a valorar como agente ‘externo’ de prestigio aquellos *concours*. Aparte de lo que cobrase al organismo público por ese ejercicio, el de Saint-Germain-en-Laye se llevó otros 1.500fr por contrato el 12 de enero de 1910, cediendo a Durand los derechos de explotación de la obra. Pero, además, Debussy compuso ese mismo año otro ejercicio paralelo de lectura a primera vista para el Conservatorio, el *Morceau à déchiffrer pour le concours de clarinette de 1910*, o *Petit Pièce* como se la conoce popularmente. Este ‘sencillo’ cometido le reportó otros 500fr, suma que acordó con su editor el 18 de julio de 1910. Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy*, op. cit., 1.237-1.238, 1.271, 1.299-1.300, 1.303-1.304, 1.439, 1.441-1.442, 1.448-1.449 y 1.456-1.457. En cualquier caso, llama mucho la atención que la *Rapsodia* de clarinete le hubiera costado a Durand 15 veces más que la de saxofón, lo cual vuelve a evidenciar el ‘pedigrí’ del “ingrato” instrumento de latón.

³⁸³ Vid. [LANGHSM SMITH, R.:] *Mozart. Debussy. Takemitsu*. [Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado (dir.) y Sabine Meyer, cl]. Berlín, 1998, 8 y track 4. No está claro tampoco por qué el compositor utilizó el adjetivo ordinal de “primera” Rapsodia, pues no existe una segunda. Otros autores –vid. *Art of Clarinet. Philippe Berrot, clarinet*. París, 2011, 7– especulan sin ninguna referencia ni argumento que la de saxofón iba a ocupar ese orden.

³⁸⁴ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 80-81.

³⁸⁵ Aquella actuación fue organizada por el MacDowell Club, una comunidad repartida por todo el territorio estadounidense que tenía como objetivo la promoción y sustento del arte y de sus asociados. Sus líneas de actuación eran la creación de conjuntos instrumentales amateurs, coros, contrataciones de artistas invitados, exposiciones de arte, becas, premios, etc. (Longy fue su director artístico desde 1916 hasta 1925 y, por lo menos en Boston, la mayoría del grupo eran mujeres. Vid. GUELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 66). Marian MacDowell (1857-1956), viuda del compositor americano Edward MacDowell (1860-1908), consiguió un apoyo económico sin precedentes para iniciar aquella idea que todavía hoy (2020) perdura. Vid. YACLE, E-A.: *Marian MacDowell and the MacDowell clubs*. S.I. [College Park, MD], 2008, 64-84 y <<https://www.macdowellcolony.org/about>> (con acceso el 26 de marzo de 2020).

³⁸⁶ Por cierto, aun tenemos constancia en ese año de 1921 de un nuevo encuentro entre Longy y D’Indy en Boston, pues el compositor se encontraba de gira por USA. Vid. VALLAS, L.: *Vincent D’Indy. Vol. 2. La Maturité*, op. cit., 107.

para cuidar correctamente de su hacienda”. Elise fue citada ante el juez en enero de 1922, entendemos para defenderse, pero no se presentó, por lo que invistieron a su yerno con todos los poderes de gestión sobre el patrimonio. Este –que se había convertido recientemente en el portavoz de los republicanos en la Cámara de Representantes del Estado (The Massachusetts House of Representatives)³⁸⁷- y el resto de la familia solo tardaron unos días en ingresarla en un psiquiátrico, primeramente en el Channing Sanitarium (Wellesley, MA) y después en el Wetwood Lodge (Westwood, MA), donde murió el 27 de noviembre de 1924.

Tras valorar todos aquellos esfuerzos con perspectiva, convenimos que Elizabeth Hall consiguió sacar a la luz un repertorio ‘clásico’ para saxofón utilizando su dinero como agente ‘motivador’. Aunque algunas de esas piezas no son muy convincentes –seguramente por la apatía de los encargados al abordarlas- y varias pecan de cierta ‘simpleza’ (D’Indy), otras, como Schmitt y especialmente Debussy, son baluartes de repertorio. Pese a los posibles celos de Durand y los insultos de su autor, la *Rapsodie* fue el primer gran acierto de la historia de la literatura del saxofón, lo cual demuestra que era posible crear una pieza de calidad –e incluso sin requerimientos técnicos complejos- si se contaba con la genialidad (y/o la lucidez) de alguien que pudiera llevarla a cabo.

TABLA 51: Compositores galardonados con el *Prix de Rome* que fueron comisionados de E. Hall.

Año	Compositor	País	Puesto
1884	Claude Debussy	FR	1º
1889	Paul Gilson	BE	1º
1896	Jules Mouquet	FR	1º
1899	Léon Moreau	FR	2º
1900	Florent Schmitt	FR	1º
1901	André Caplet ³⁸⁸	FR	1º
1905	Philippe Gaubert	FR	2º

FUENTE: Elaboración propia a partir de <<http://www.musimem.com/palmars.htm>> (con acceso el 23 de abril de 2019).

Además, tenemos la sensación de que ninguno de esos encargos fueron precisamente baratos. Filtrando entre los compositores, nos encontramos 7 Premios de Roma –vid. Tabla 51-, lo cual implica que su cotización y contratación debió ser muy elevada. El único de ellos oriundo de Bélgica –país que también organizaba este tipo de concursos- fue Paul Gilson (1865-1942). Apenas conocido hoy, este bruselense gozó durante su vida de un amplio renombre, como así lo avalan sus títulos y magisterio en el Conservatorio de su ciudad natal (1899)³⁸⁹. Aunque podríamos intuirle fortuitos

³⁸⁷ Vid. <<http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fa0186>> (con acceso el 20 de noviembre de 2019).

³⁸⁸ Al menos en 1903, el ganador del *Prix de Rome* disfrutaba de una beca de 3.000fr durante cuatro años, con la condición de viajar a Italia o Alemania para su perfeccionamiento. Asimismo, estos galardonados tenían trato preferente en la negociación de los encargos que los teatros podían hacerles. Vid. BAEDKER, K.: *Paris et ses environs. Manuel du voyageur*. Leipzig/París, 1903, 83.

³⁸⁹ Gilson debió simultanear aquella docencia con la de Amberes (1904), donde también perteneció al claustro de profesores del Centro de aquella importante ciudad portuaria. No obstante, ya sea por poder o ansiando más dinero, se convirtió en inspector de la educación musical en su país (1909), un puesto que mantuvo 21 años. Antes de esa última fecha, el número de sus composiciones empezó a decrecer, quizá porque dedicó esfuerzos a cuestiones teóricas y críticas musicales, como la de editor (1924) de *La revue Belge musicale*, una revista que sobrevivió tres lustros. Vid. *Anthology of Flemish Music. Paul Gilson* [Moscow Symphony Orchestra, Frédéric Devreese (dir.)]. Munich, 1995, 2-3.

encuentros con el mundo del saxofón en su etapa de formación³⁹⁰ y las bandas de música belgas, nos decantamos a pensar que la génesis de la pieza fue de otra manera. Las familias de Hall y Longy veraneaban no solo en París, sino también en la Picardía francesa. La escasa distancia que existía entre esta región y el reino de Leopoldo II – apenas 240km- pudieron condicionar que los americanos se acercaran a Bruselas y ‘arrancaran’ a Gilson esta creación³⁹¹.

Como ya hemos adelantado previamente, se trata del primer concierto para saxofón y orquesta sinfónica de la historia. Una prueba de este encargo viene de Gaston Brenta (1902-1969)³⁹², un alumno del propio Gilson en cuya monografía sobre su maestro se apunta que la obra está dedicada originariamente a la amateur (*Déd. primitivement [sic] à Mme El. Hall*)³⁹³. Sin embargo, y según aseguran ciertas fuentes más modernas³⁹⁴, aquel original –que no llegó a Elise, por cierto- se perdió en 1980 cuando Yvon Ducène³⁹⁵ lo

³⁹⁰ Su profesor en Bruselas fue el mediático François-Auguste Gevaert (1828-1908), otro antiguo vencedor del Premio de Roma belga y que incluso logró suceder (1867) a Halevy como *Chef de Cant* en la Ópera de París. Tras la Comuna (1871), volvió a la capital de su país donde ostentó la máxima responsabilidad del Conservatorio. Sin embargo, este músico cobra especial relevancia para nosotros porque fue un amigo y valedor del propio Adolphe Sax. Vid. [DIAGO, J-M.:] *Louis MAYEUR. [Fantaisie sur] Don Juan, for Alto saxophone and Piano*. [Cádiz], 2017, 5-6. Además, ambos personajes parecen compartir los mismos círculos de influencia: el propio inventor del saxofón le cita como protector suyo en una carta al editor de la *Revue et Gazette Musicale de Paris* en 1856 (vid. *RGMP*, 10 de agosto de 1856, 257), el Emperador Napoleón III le nombró Caballero de la Ld’H en 1860 (vid. *Id.*, 19 de agosto de 1860, 294), fue junto con Kastner vicepresidente de la Société des Compositeurs de Musique (vid. *Id.*, 29 de enero de 1865, 70), etc. Pero, como viene siendo habitual en este tipo de creadores, la aproximación real al saxofón es prácticamente nula. Solamente nos consta un único acercamiento que, además, no es original. Según un prospecto de venta de 1866 del negocio del belicoso inventor, Gevaert había transcrito un fuga de J-S. Bach para quinteto de saxofones, hoy desaparecida.

³⁹¹ Otra posibilidad, conociendo el buen entendimiento entre el tándem Hall-Longy y D’Indy, fue que este último compositor les introdujera o hablara con Gilson, pues sabemos que durante los primeros años del siglo XX viajaba regularmente desde París a Bruselas. Vid. VALLAS, L.: *Vincent D’Indy. Vol. 2. La Maturité*, op. cit., 44-56. Es más, también es posible que el propio Gilson tuviera una dirección fija o por lo menos itinerante en París, pues recientemente ha salido a la luz una carta suya remitida a Jules Massenet donde, con fecha del 2 de abril de 1901, le pedía a este último que le enviara una misiva de recomendación al “9 rue du Faubourg St. Denis, Paris” para que una obra suya fuera aceptada por Parès –el director de la banda de la Guardia Republicana- y ser interpretada por esa formación.

Vid. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530593771.r=Paul%20Gilson?rk=21459;2>> (con acceso el 11 de marzo de 2018). Asimismo, doy las gracias al conductor belga Luc Vertommen por ofrecerme esta pista. También hemos localizado un benigno artículo hacia Gilson y una de sus obras (*Princesse Rayon de Soleil*) en uno de los medios que solemos frecuentar –vid. *Musica* [nº 42], [sin día], marzo de 1906, 46-, lo cual nos afianza la idea de esa red de compositores, músicos y ‘divulgación’.

³⁹² Curiosamente, Brenta, que también llegó a atesorar bastante notoriedad como compositor e intelectual de su país, tuvo en sus orígenes contacto con las bandas de música (tercer bugle de la Capilla Musical del 4º regimiento de Carabineros). Asimismo, le editaron (Leduc) una obra (*Saxiana*) solista para saxofón y orquesta sinfónica (1962) y un pequeño estudio sobre el propio inventor del saxofón y la factura instrumental belga en el *Bulletin de la classe des Beaux-Arts, Académie Royale de Belgique*, tomo XLIX (1967), fasc. 4, páginas 54-88.

³⁹³ Vid. BRENTA, G.: *Paul Gilson*. Bruselas, 1965, 179.

³⁹⁴ Vid. [VERTOMMEN, L.; VAN HOLEN, J. y PIETERS, F.:] *Portrait of Paul Gilson. Anthology of Flemish Band Music* [Banda belga de los Guides, François de Ridder (dir.) y Norbert Nozy (sx)]. Linkebeek, 2000, 10.

³⁹⁵ El comandante Yvon Ducène (1928-2014) tuvo una formación civil de clarinetista, compositor y conductor. Sin embargo, se decantó por la música militar y con tan sólo 34 años dirigía a los Guides, la modélica falange belga. A partir de entonces, se le suponen 1.100 conciertos en su etapa al frente (1962-85), siendo también conocido por crear importantes marchas. Vid.

<<http://www.mil.be/music/subject/index.asp?LAN=fr&FILE=&ID=1000&MENU=1725&PAGE=1>> (con acceso el 13 de febrero de 2012).

utilizó para escribir un arreglo de aquella obra para el saxofonista belga Elie Apper³⁹⁶ y la banda de los *Guides*³⁹⁷.

Sin embargo, recientemente (2017) ha vuelto a aparecer el manuscrito de orquesta. Según recoge un saxofonista belga³⁹⁸, el hológrafo estaba en Francia y el anticuario que lo tenía se puso en contacto con el director belga Luc Vertommen para ofrecérselo. Con la ayuda –entendemos económica del Conservatorio de Bruselas–, esta partitura ha vuelto a Bélgica y se ha reeditado en una versión para saxofón y piano. Tras varias comunicaciones con este conductor³⁹⁹, hemos logrado saber que el manuscrito de orquesta no tiene la dedicatoria para Hall (Vertommen apunta que debió ser Gilson quien la quitó *a posteriori*), que existen varias versiones para saxofón y piano –no todas exactas, aunque en este caso sí con dedicatoria (“à Madame B. [?] Hall de Boston” o “A M^me El. Hall de Boston”) y que Gilson se pensó el nombre definitivo de la obra varias veces, pues en alguna cabecera de las versiones reducidas se puede leer “concertino” o “Suite”.

Volviendo nuevamente a la música, convendremos que aquel *Premier Concerto* (1902) es, sin quitarle un ápice de valor histórico, un trabajo bastante convencional. Construido en tres movimientos, el primero de ellos (*Deciso*) entrelaza y combina dos temas –uno enérgico y otro más comedido– que desembocan en una simple cadencia antes de llegar a una breve coda. El segundo tiempo (*Andante Ritenuto*), que se nos antoja un tanto conventual, apenas es reseñable, ya que, a nuestro juicio, hay muy poca sustancia para que el saxofón pueda proyectar su potencial expresivo. Por último, en el tercero (*Presto scherzando*) se muestra la habilidad técnica del instrumentista en entorno naif de Fa Mayor y algunos cromatismos, entre los que se deja espacio a otra cadencia bastante hueca⁴⁰⁰. En cualquier caso, Gilson es considerado un artista bastante conservador y aunque en sus obras más representativas se intuyen influencias wagnerianas y de los nacionalistas rusos, solo una obra suya programática (*La mer*, 1890-1892) goza de relativa recurrencia⁴⁰¹. Hoy día se le suele asociar (y presentar) con Blockx y Moretelmans como el trípode de la música nacionalista flamenca de principios de siglo XX⁴⁰².

³⁹⁶ Elie Apper (1933), natural de Ukkel, Bélgica, fue alumno de Hanssens, Van Guchte y Daneels en el Conservatorio bruselense, donde concluyó sus estudios en 1956. Catorce años más tarde fue profesor de ese centro, a la par que su trayectoria concertística se expandía por Europa y USA, liderando su propio cuarteto y otros proyectos grupales similares. Vid. GEE, H-R.: *Saxophone soloists*, op. cit., 171-172.

³⁹⁷ En noviembre de 2011, escribimos varios emails interesándonos por este asunto a Norbert Nozy –el saxofonista de la grabación que hemos citado más arriba–, sucesor (1985-2003) de Ducène al frente de los *Guides*. Sin embargo, el que fuera (2012) profesor de saxofón del Conservatorio de Maastricht (NL) no fue capaz de contestar a nuestros interrogantes, pero nos ofreció otros contactos. Entre ellos, el del musicólogo Francis Pieters, que debió hablar directamente (20 de julio de 2012) con Ducène, el cual le aseguró que fue Apper el que le proporcionó la partitura con la que arregló la obra para banda, lo cual contradice lo referido en el *booklet* que hemos utilizado antes. Además, Ducène apunta que la producción fue hecha por iniciativa del saxofonista, con ayuda económica de Selmer y, para más señas, a 33 rpm. Posteriormente (septiembre de 2012), escribimos a Apper preguntándole por este asunto y nos confirmó que Ducène había hecho esa adaptación, pero no se pronunció sobre el origen ni ubicación del hológrafo. En cualquier caso, puede que la senectud de los protagonistas haya desdibujado el recuerdo de aquel episodio o que, sencillamente, obviaron la ‘importancia’ de la obra y no repararon en más detalles.

³⁹⁸ Vid. <www.kurtbertels.be/admin/tinyMCE/plugins/source/research/persbericht%20ENG.pdf> (con acceso el 4 de marzo de 2018).

³⁹⁹ De nuevo, agradecemos a Luc Vertommen toda la ayuda y explicaciones ofrecidas.

⁴⁰⁰ Vid. *Portrait of Paul Gilson* op. cit., tracks 17-19.

⁴⁰¹ Vid. *Anthology of Flemish Music. Paul Gilson*, op. cit., tracks 1-4.

⁴⁰² Vid. *Flemish Romantic Music* [BRT Philharmonic Orchestra of Brussels, Alexander Rahbari (dir.)]. Munich, 1991, 2-6.

Un autor francés apenas nombrado, pero con afinidades más que evidentes por la cultura e identidad belga, es Paul Dupin (Roubaix 1865-París 1949). Aunque su formación se orientó inicialmente hacia la tecnología –estudió en l'École des Arts et Métiers de Toulouse–, su devoción por la música le hizo abandonar este campo para trasladarse (1886) a la capital gala. Allí, trabajó inicialmente con Émile Durand⁴⁰³, pero prefirió dejarlo y seguir aprendiendo más por su cuenta. Posiblemente, gracias a su empuje y entusiasmo –más que por su habilidad o técnica–, disfrutó de un periodo de cierta fama que coincide con la primera década del siglo XX⁴⁰⁴, pero posteriormente fue cayendo en el olvido y la pobreza⁴⁰⁵. Antes de que aquellos problemas aflorasen, dedicó su *Chant pour saxophone* a Elizabeth Hall, acabado, según consta al final del hológrafo, en Bruselas, concretamente en octubre de 1910⁴⁰⁶. Esta pieza, de la que no tenemos constancia (2012) haya sido interpretada alguna vez, lleva una curiosa instrumentación que, además del saxo, incluye dos arpas, cuatro violas y un coro de voces. Por otro lado, el ejercicio está construido sobre un poema (“*À ceux qui partent*”) de Emile Verhaeren⁴⁰⁷, otro argumento que refuerza los lazos de amistad y simpatía que ambos artistas sentían por Bélgica⁴⁰⁸. Sin embargo, no hemos logrado encontrar la conexión exacta con el entorno de la amateur americana, aunque intuimos que puede hallarse en los salones que ambos protagonistas compartieron en la capital de Francia.

Sin embargo y volviendo a Gilson, topamos con una sorpresa, pues al poco tiempo de terminar su primer concierto, compuso un segundo, hoy en posesión del CeBeDeM (Centre Belge de Documentation Musicale) y que recientemente (2017) se ha editado en una versión con acompañamiento de piano⁴⁰⁹. Sin ningún tipo de dedicatoria en la

⁴⁰³ Émile Durand (1830-1903), que no tiene nada que ver con el editor Jaques Durand, fue el enseñante principal de teoría y armonía en el Conservatorio en 1871. No obstante, aun segundo en el Premio de Roma de 1853, sus composiciones no disfrutaban hoy día de ninguna atención. Animado por otro impresor (Leduc), dejó varias obras teóricas que tuvieron cierto peso transitorio (*Traité d'harmonie théorique et pratique*, 1881; *Traité d'accompagnement pratique au piano*, 1884 y *Traité de composition musicale* 1899. Curiosamente, en 1854 ya lo encontramos trabajando como profesor (asociado?) impartiendo solfeo en aquel centro de referencia. Vid. JANIN, M-J.: *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*. París, 1854, 73.

⁴⁰⁴ Romain Rolland (1866-1944), que iba a ser (1915) Premio Nobel de literatura, trabajó y colaboró con el propio Dupin en el periodo álgido de su carrera. Vid. ZWEIG, S.: *Romain Rolland. The Man and His Work*. NY, 1921, 34-36 y 370.

⁴⁰⁵ Vid. COEUROY, A.: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*. París, 1922, 107-112.

⁴⁰⁶ Vid. <<http://www.worldcat.org/title/chant-pour-saxophone-a-ceux-qui-partent/oclc/061771017>> (con acceso el 14 de marzo de 2019). En la misma referencia, también aparece la que debía ser la dirección postal de Dupin en París: “26 rue de l'Annonciation, Paris (16).”

⁴⁰⁷ Este literato que nació (1855) en una localidad cercana a Amberes alcanzó un amplio reconocimiento en vida y fue uno de los baluartes del modernismo de su país. Colaborador habitual de revista revolucionaria *La Jeune Belgique*, ayudaba desde esta plataforma a que las carreras de otros paisanos suyos fueran conocidas. Sin embargo, en 1898 se instaló cerca de París, desde donde su obra se irradió lo suficiente para viajar por Europa como conferenciante y tener la satisfacción de que sus trabajos se traducían a otros idiomas. Aunque llegó a rozar el Premio Nobel en 1911, el estallido de la Gran Guerra fue aun más demoledor para él y su “expresionismo humanitario”, el cual dejó de existir en 1916. Antes de su muerte en la estación de tren de Rouen, se cree que por accidente, intensificó su prosa antimilitarista y su actividad oradora, a la par que publicaba en panfletos anti-alemanes. Vid.

<<http://www.emileverhaeren.be/biographieEV.html>> (con acceso del 15 de marzo de 2012).

⁴⁰⁸ El propio Dupin compuso entre 1914 y 1922 un revelador *Hymne aux alliés (Symphonie populaire à la gloire de la Belgique)* para voces solistas, coros y orquesta. Además, y aunque tiene obras con Jaques Durand y otros empresarios como Deiss y Maurice Senart, la mayor parte de su abundante corpus creativo (una ópera, música de sinfonía y expresamente coral, cánones también para voz, cámara y pianística...) se mantiene inexplorada y aun en manuscrito.

⁴⁰⁹ Asimismo, Vertommen nos apunta que el adjetivo “Primer” (*Premier*) fue añadido después, seguramente cuando decidió hacer el Segundo.

cabecera de aquel hológrafo fechado también en 1902⁴¹⁰, este *2me Concerto* parece un poco más atractivo, aunque solo tiene dos movimientos (*Lento Maestoso* y *Finale-Tempo di minuetto e scherzando*)⁴¹¹. No sabemos en qué medida pudo estar involucrada Hall en este trabajo, pero el saxofón nunca más fue convocado entre la paleta instrumental de sus obras sinfónicas o con representación escénica, y tan solo en una ocasión –cuatro si damos cabida a las transcripciones ‘autorizadas’- lo utilizó para cámara⁴¹². Ni siquiera en sus memorias (*Notes de musique et souvenirs*, editadas en 1942 por la bruselense Ignis) se menciona a Hall o los conciertos⁴¹³ y, a pesar de haber dedicado un benigno artículo al propio Adolphe Sax en 1939 para el Instituto Nacional Belga de la Radiodifusión⁴¹⁴, no dijo nada de sus propias aportaciones a la literatura del instrumento más famoso del inventor de Dinant. Tampoco en su estudio anterior suyo (1921) sobre la instrumentación y orquestación apeló a sus trabajos con el saxofón, encasillándolo en la música militar⁴¹⁵. Y, aun dentro de ese género, tenemos la sensación de que no le satisfacía demasiado, pues calificó su timbre como nasal (gangoso?) y monocromático (*nasillard et monochrome*), apuntillándolo con que fatigaba rápidamente (*fatigue vite*). Cuando se refirió por separado a los miembros de la familia, decía que los dos más agudos (soprano y alto) eran estridentes (*criards*) y de afinación dudosa en el registro superior; lo cual también nos vuelve a confirmar la falta de pericia de los primeros intérpretes. Los ejemplares profundos (tenor y barítono) le parecían muy potentes (*formidables*), pero igualmente ruidos (*ronflants*), por lo que aconsejaba usarlos moderadamente para que no estorbaran (*Il convient d’user modérément de leur intervention souvent encombrante*)⁴¹⁶.

Por tanto, y valorando globalmente los dos primeros ejercicios solistas y sinfónicos de nuestro instrumento (ambos de 1902), podemos advertir cierta desorientación. Se percibe una sensación de impotencia, como si se hubieran abordado con cierto ‘complejo de inferioridad’ que para Gilson pudiera transportar congénitamente el instrumento –etiquetaje como instrumento de banda?- , o quizás, es solo falta de talento compositivo.

⁴¹⁰ Vid. GILSON, P. : *Deuxième Concert.* [Bruselas], 1902, [1], copia privada del original.

⁴¹¹ Vid. *Belgian works for saxophone* [New Flemish Symphony Orchestra. Fabrice Bollon (dir.) y Norbert Nozy, sx]. S.l. [Bélgica], 1994, tracks 3 y 4. El primer tiempo se presenta algo más ambicioso, pues tras un comienzo lento y grandioso, el saxofón parece ofrecer parte de su potencial sonoro contestando las llamadas en anacrusa que hace la orquesta, combinándolas con pasajes lentos y rapsódicos. Sin embargo, ese prometedor arranque apenas se sostiene ni se desarrolla a medida que los compases van avanzando y volvemos a percibir un tejido convencional. Nuestras sospechas se confirman en el segundo tiempo que, a nuestro parecer, apenas ofrece nada digno de apuntar: tras intentar (sin éxito) que el saxofón arraigue en un estilo de minuetto, Gilson hace lo propio con un *scherzando*, mientras ambas formas se suceden insípidamente y en estrecho hacia el final.

⁴¹² El ex-profesor del conservatorio de Burdeos –vid. LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 143) solo apunta una (*Pièces romantiques* [sic], 1933-36), que en realidad se titula *Petits préludes romantiques* y fue permitida también para oboe, clarinete, trompeta, corneta o flauta, una ‘costumbre’ que estamos encontrando a menudo. Las otras tres, que han aparecido y reeditado recientemente (2017) son *Improvisation sur Le Moulin dans les dunes*, incompleta y procedente de una versión anterior (1906) confiada al violín; *Récitatif et Sérénade*, originalmente destinada al cello y, la única original, *Études* (1940?), un trabajo bastante simple para cuarteto de saxofones en dos tiempos. En la última referencia, los introductores de la reedición (Luc Vertommen y Kurt Bertels) hacen referencia a una quinta (*Trio*), incompleta y seguramente apenas esbozada, para cuarteto de saxofones que en realidad procedía de una adaptación proveniente de oboe, clarinete y fagot.

⁴¹³ Volvemos a agradecer a Francis Pieters esta puntualización.

⁴¹⁴ Vid. GILSON, P.: “Les Géniales Inventions d’Adolphe Sax”. *Brochure Programme de L’INR*, s.v., n° 26 (1939), 5-21.

⁴¹⁵ Cf. GILSON, P.: *Le tutti orchestral*. S.l. [Bruselas?], 1921, 10. (La otra referencia al saxofón en ese libro –p. 16- es para decir Richard Strauss empleó un cuarteto en su *Sinfonía doméstica* de 1904).

⁴¹⁶ Vid. Id.: *Manuel de Musique Militaire*. Amberes, 1936, 60.

Una sensación similar de desamparo y extrañeza se nos queda también con el trabajo de Florent Schmitt⁴¹⁷ y que ya hemos citado varias veces antes. La *Légende, op. 66* es un interesante ejercicio en el que confluyen varios estilos, desde el Romanticismo en su linealidad, hasta el Impresionismo que se deja sentir en su armonía o por los melismas orientales. Pero, a diferencia de Gilson, este creador francés que nació muy cerca de la frontera con Alemania, escribió algo más de música para saxofón después de su ‘compromiso’ con Hall. Concretamente, podemos contar dos cuartetos –op. 102 y 109- y *Le songe de Coppélius*, una pieza muy sencilla para saxofón en Si \flat y piano⁴¹⁸. Igualmente y según Ronkin, el ingenio de Adolphe Sax también fue emplazado entre la orquesta en un par de ocasiones más, la primera para un documental inédito de cine (*Essais de Locomotives, op. 103, 1943?*) y en la *Fête de la Lumière, op. 88 (1936?)*⁴¹⁹.

Sin embargo, resulta frustrante que nadie ‘exprimiera’ en vida a este longevo e interesante compositor (1870-1958) y le preguntase por su relación con Longy, el más que seguro incentivo económico de Hall y la génesis de su *Légende, op. 66*. Esta pieza tiene, además, una enigmática versión ‘gemela’ para viola, que probablemente fuese autorizada por razones comerciales. También existió desde el principio la reducción de piano que, según se especifica en la portada de la partitura –propiedad, por cierto, de Durand⁴²⁰-, fue hecha por el propio autor. Asimismo y aunque esa música salió al mercado en 1919 (con piano) y 1920 (versión orquestal), lleva la dedicatoria “à Madame Elise Hall. Président de l’Orchestral Club de Boston”⁴²¹. Esta ofrenda nos induce a pensar que el encargo fue hecho bastante antes, ya que aquel grupo de amateurs sufragado por nuestra protagonista se había disuelto en 1911. Puede que Schmitt no estuviera

⁴¹⁷ Aunque es complicado atomizar la carrera profesional de un compositor tan prolífico y complejo como Florent Schmitt, deberíamos empezar señalando su ingreso en el Conservatorio en 1889 para estudiar con figuras de aquella época como Lavignac, P. Dubois, Massenet o Fauré. Aupado por su éxito del *Prix de Rome* (1900), escribió para todo tipo de formaciones –incluidas las bandas de música- y géneros, excepto el operístico. Tomó una línea que podríamos llamar independiente, pero no logró escapar de las influencias de Debussy y de los germanos, especialmente Wagner y Richard Strauss. Asimismo, tampoco son ajenas en su música las líneas románticas y las estructuras neoclásicas, donde suelen tener cabida a menudo los melismas y aromas orientales. Vid., entre otras, MORGAN, R-P.: *La música del siglo XX*. Madrid, 1991, 142; MARCO, T.: *Historia cultural de la música*. Madrid, 2009, 57 y [WRIGHT, C.:] *Florent Schmitt (1870-1958)*. Berlín, 2008, 2-3.

⁴¹⁸ En realidad, las dos últimas son transcripciones, aunque los catálogos más conocidos (Londeix) no lo indiquen. Según el IMSLP, el cuarteto op. 109 es original para cuatro cellos, con otras posibilidades de cordófonos frotados. La obra (1973) para saxofón en Si \flat –en la que no se nombra a ningún arreglista, por lo que seguramente el editor (Henry Lemoine) no haya querido diluir el nombre de Schmitt-, procede de su opus 30 y es un estudio para voz.

⁴¹⁹ Vid. RONKIN, B. y FRASCOTTI, R.: *Orchestral compositions*, op. cit., 5-6 y 113. Otro autor americano que no cita sus fuentes –vid. UMBLE, J-C.: *Jean-Marie Londeix*, op. cit., 292-, asegura que la herramienta artística de latón fue convocada también previamente en la orquesta en el *Hymne funèbre* (1899), *Selamnik, op. 48* (1907) y *Dionysiaques, op. 62* (1913-14). Sin embargo, esos tres trabajos son con banda –y no con orquesta-, a los que habría que sumar la *Marche du 163e R.I., op. 48, n° 2* y otras dos marchas más no publicadas por expreso deseo de Schmitt, obteniendo así las 6 composiciones que completan su corpus creativo para este tipo de formaciones de viento, según apunta el prólogo de Thomas-B. Keck y su reedición crítica (2011) del *Hymne funèbre*.

⁴²⁰ Como ya hemos comentado, no nos extrañaría que el negocio de Jacques Durand no fuese tan boyante en esa época como a principios de siglo, cuando pagaba hasta el sustento (y otras abultadas compensaciones económicas) a la ex-mujer de Debussy. Además, y teniéndole como compositor en exclusiva, tuvo que dotarle con el grueso de los recursos económicos con los que el genio mantenía a su nueva familia. Esos ingresos debían abarcar el tren de vida de la anterior esposa (Emma Bardac) de un banquero –inferimos, no precisamente caracterizado por las privaciones-, a lo que habría que sumar la manutención y cuidados de una niña pequeña (Chou-Chou).

⁴²¹ Asimismo, la partitura comercial (1919) de la *Rapsodie* de saxofón contiene la dedicatoria “à Madame Elise HALL. Président de l’Orchestrel [sic] Club de Boston”.

informado u obviara aquella caducidad, pero, en cualquier caso, todas estas dudas –y las que nos han asaltado en los últimos párrafos, también de compositores que vivieron bastantes años- podrían haber tenido respuesta si Marcel Mule (1901-2001), profesor del Conservatorio desde 1942 (y ‘amigo’ del propio Schmitt tiempo atrás⁴²²) se hubiera interesado por este particular.

TABLA 52: Diferencia en el precio entre la *Première Rhapsodie* (Debussy) para clarinete y la *Légende* (Schmitt) para saxofón.

	Debussy: <i>Première Rhapsodie</i>	Schmitt: <i>Légende, op. 66</i>
Edición	1910 y 1911	1919
Nº registro Durand	8415 (orq) ⁴²³	9760
Partitura de orquesta	75fr	13fr
Todas las <i>particellas</i> de orq	100fr	28fr
Cada <i>particella</i> suplementaria	7,5fr	2fr
Reducción sx y pno		4fr
Reducción cl y pno	20fr	
Reducción viola y pno		4fr
Transcripción para piano a cuatro manos	20fr	

FUENTE: Elaboración propia a partir de las portadas originales procedentes del IMSLP.

Aunque hemos consultado sus entrevistas más importantes, en ninguna de ellas se trata este tema y, por lo que hemos deducido, este emblemático saxofonista nunca estuvo verdaderamente interesado en la pieza⁴²⁴. Preguntado por las obras que el maestro solía trabajar en su clase, citaba a Bozza, Jean Rivier, Tomasi, Bonneau, Ibert y Glazounov, pero no a Schmitt⁴²⁵. Curiosamente, tampoco aludía a Debussy ni a su *Rapsodie*, una obra, según el propio Mule, nada sólida (*Ce n'est pas, pour les saxophonistes, une "œuvre" au sens fort*), con la que se pueda defender una buena interpretación al saxofón (*une œuvre que "défend" l'instrument*)⁴²⁶.

⁴²² Según Mule, Schmitt era un entusiasta (*fervent fan*) del saxofón –vid. MARTIN, G.: *Marcel Mule, interview* [VHS]. París, 2000, 54 min: son. col.-, y aunque reconocía que era una persona complicada, consiguió que le escribiera y dedicara un cuarteto –el op. 102, que hemos señalado más arriba-, editado en 1948. Diez años antes (1938), este polémico creador se había expresado muy complaciente con el instrumentista y destacaba en la prensa (*Le Temps*) la virtuosidad del saxofonista: “Marcel Mule, roi des saxophonistes, a stupéfié l’auditoire par son invraisemblable virtuosité sur un instrument dont des doigts de magicien font un miracle de légèreté et de souplesse”, cit. en ROUSSEAU, E.: *Marcel Mule: sa vie et le saxophone*. Shell Lake, 1982, 58. Asimismo y según el propio Mule, Schmitt había sido uno de los compositores en ‘presionar’ y hacer que el instrumento recibiera atención por parte de las autoridades educativas para que se creara en el Conservatorio una clase para saxofón, conseguida finalmente en 1942. Vid. MARTIN, G.: *Marcel Mule*, op. cit. y THIOLETT, J-P.: *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*. Milon-La Chapelle, 2004, 21-22.

⁴²³ Existe otra edición orquestal, también de Durand, con el asiento 8280. La versión con piano tiene el número 7636.

⁴²⁴ Londeix, alumno suyo, parece conformar esta idea y asegura que solo recuerda una vez, en 1938, que Mule la interpretara en público. Vid. UMBLE, J-C.: *Jean-Marie Londeix*, op. cit., 291.

⁴²⁵ Vid. ROUSSEAU, E.: *Marcel Mule*, op. cit., 93.

⁴²⁶ Vid. THIOLETT, J-P.: *Sax, Mule & Co.*, op. cit., 34.

Otras personas se empeñan en reescribir la obra, persiguiendo una interpretación más solística y supuestamente ‘enriqueciendo’ la reducción con piano –vid. SELIGSON, R-J.: *The Rapsodie for Orchestra and Saxophone by Claude Debussy: A Comparison of Two Performance Editions* [a saber, la del editor Durand (1919) y la de Eugene Rousseau, profesor de la Universidad de Minnesota (1975) y propiedad de Etoile Music]. Tesis, Denton, University of North Texas, 1988, ii, 1 y 35.

Otra cuestión que juzgamos interesante es conocer cuál era el precio de venta al público de aquellos trabajos. Desgraciadamente, no viene expresada cantidad alguna en el original –con el número de registro de Durand 9597- de la *Rapsodia* (1919) para saxofón que nosotros tenemos. En cualquier caso, pueden servirnos como referencia la homónima de clarinete y la *Légende* de Schmitt, las cuales nos ofrecen una comparativa muy reveladora –vid. Tabla 52-. Evidentemente, sabemos que Debussy era un creador muy cotizado, pero que la partitura de orquesta de la obra de clarinete costase casi 6 veces más que la de saxofón, o que la reducción de piano quintuplicara el precio de la segunda, nos parece una diferencia demasiado grande. Estos márgenes vuelven a confirmarnos el ‘pedigrí’ del instrumento de ébano, pero también la falta de confianza no solo en el repertorio ‘clásico’ saxofonístico, sino en el propio instrumento. Esa aprensión es más que evidente, porque Durand no solo había autorizado dualmente la obra de Schmitt para viola –como ya hemos comentado-, sino que la *Rapsodie* para saxofón –la mejor obra hasta la fecha (1919)- también se la había dado al corno inglés (signatura 9597bis en el catálogo del empresario), lo cual es muy otro interesante y revelador detalle.

5.4. Conclusiones (abiertas) del Capítulo 5.

Valorando el arco y la estela profesional de Elise, podríamos señalar su cúspide en torno a 1904-05, momento en el que quizá no supo retirarse a un segundo plano cuando ya había conseguido gran parte de sus objetivos o, por lo menos, iniciarlos. No obstante, no se nos escapa que Elizabeth tenía bastante ego y afán de protagonismo de los que sacó energía para dilatar su carrera, pero que a la postre y en los últimos años, emborronaron su imagen. Tal vez y al mismo tiempo, ese repliegue se postergó por la falta de saxofonistas que verdaderamente pudieran recoger su testigo, la mayoría procedentes de los otros aerófonos –principalmente clarinetistas- y los otros, sin madurez ni formación consistente, más preocupados de sus bolsillos y/o llegar a fin de mes que de una línea estética elevada. Asimismo y por supuesto, apostamos que Longy no estaría por la labor de compartir su constante e ‘inagotable’ fuente de financiación con nuevos músicos advenedizos que pudieran desplazarle como enseñante de su acaudalada alumna.

Entre aquellos ‘intrusos’ pudo estar François Combelle (1880-1953), uno de los saxofonistas destacados de la Guardia Republicana y también receptor del dinero de Hall, por lo que Elizabeth obtuvo la dedicatoria de su *Fantaisie Mauresque* (1920) –vid. Tabla 47-. Este oboísta de formación logró su plaza en la falange musical en 1902 –seguramente porque en su instrumento originario había más competencia y menos plazas-, alcanzando el primer atril en 1906 y permaneciendo en él hasta 1923 –vid. Figura 317-⁴²⁷. Desde aquella posición elevada tomó conciencia de la escasez de repertorio original y, no menos importante, de la posibilidad de hacer contactos y negocios, un patrón conductual que no nos resulta nuevo⁴²⁸. Sus esfuerzos estuvieron principalmente dirigidos hacia la

Evidentemente, la versión con piano de Durand no es capaz de transportar todos los timbres y demás posibilidades sonoras de una música así, pero, desde luego, dudamos que sea un argumento mínimamente válido para ‘mejorar’ la música de Debussy o las posibilidades técnicas del saxofón. (En todo caso, advertimos una razón meramente comercial y/o curricular por parte de los interesados).

⁴²⁷ Una postal de 1904 –vid. TERRIER, A.: *L’orchestre de l’Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*. París, 2003, 197- ya lo situaba entre los solistas.

⁴²⁸ El otro ‘figura’ al saxofón tenor de la formación musical castrense, Raymond Briard –vid. ROUSSEAU, E.: *Marcel Mule*, op. cit., 60 y BILLARD, F. y BILLARD, Y.: *Histoires du saxophone*. Castelnau-le-Lez, 1995, 29-, no solo se vestía de arreglista y compositor original, sino que también cedió su nombre para que varias firmas (Lyrist y Dubois, al menos) sacaran una línea de saxofones –boquillas y cañas también- en los que no se dejó de hacer referencia a su puesto profesional.

composición y construcción de material didáctico, incluidos los arreglos y adaptaciones. Aunque algunas de las 13 o 14 piezas de su autoría no llevan fecha, puede que su manual de saxofón (*Grande méthode moderne et complète*) de 1911 fuera la más temprana e importante. Este sumario didáctico debió ser una apuesta económica importante para él, ya que fue auto-editado en un primer momento con una foto suya en la portada luciendo galones y presentándose como “Saxophone Alto solo de la Musique de la Garde Républicaine”⁴²⁹. Sin embargo, los derechos de explotación pasaron posteriormente a Henri Selmer, la misma empresa para la que sería probador un poco más adelante⁴³⁰ y propietaria asimismo de la pieza dedicada a Hall. Este último y liviano ejercicio musical combina las aptitudes líricas –incluida una cadencia libre al principio– y mecánicas más inmediatas del instrumento, intentando envolverlas en una atmósfera escalística árabe.

En cualquier caso, ignoramos cuáles pudieron ser aquellos contactos con la americana y de qué manera se produjo el contrato. Apostaríamos que en uno de sus viajes a París, Elizabeth escuchó la formación regimental y se quedó ‘prendada’ de las cabriolas y giros del cabecilla de la cuerda de los saxofones. (Quizá, asimismo, Longy pudo hacer de introductor en alguno de los parques de la *ville Lumière* donde la formación daba sus populares conciertos). En ese hipotético marco, la señora le hablaría de su proyecto y utilizaría el dinero para espolear las (exiguas) aptitudes compositivas de un Combelle, deseoso, estamos seguros, de ganarse un sobresueldo⁴³¹. Desgraciadamente, el músico y su descendencia no dejaron ningún testimonio al respecto⁴³². Tampoco su sucesor (1923) en la Guardia Republicana y posterior profesor del Conservatorio (1942), Marcel Mule, se interesó al respecto, incluso teniendo hasta 1953 para averiguarlo⁴³³. No obstante, hemos encontrado un posible nexo a través de Léon Moreau, recordemos, uno de los creadores financiados por Hall y de los que había estrenado (1910) una obra (*Pastorale*) en Boston. Pues bien, dos años más tarde y en París (14 de junio de 1912), fue Combelle el que la interpretó con la Société Musicale Indépendante y el patrocinio de la Société Française des Amis de la Musique⁴³⁴.

⁴²⁹ Vid. COMBELLE, F.: *Grande Méthode Moderne et Complète*. París, [Édition F. Combelle,] 1911, 1.

⁴³⁰ Vid. GEE, H-R.: *Saxophone soloists*, op. cit., 185 y LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 77.

⁴³¹ Otra fuente económica provino de la marca Besson, que lo fichó como paladín para promocionar sus *saxophones* “Système perfectionné”. Vid. “Bugles & saxophones suppléments au catalogue F. Besson de 1911”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., nº 29 [julio] (2002), 26.

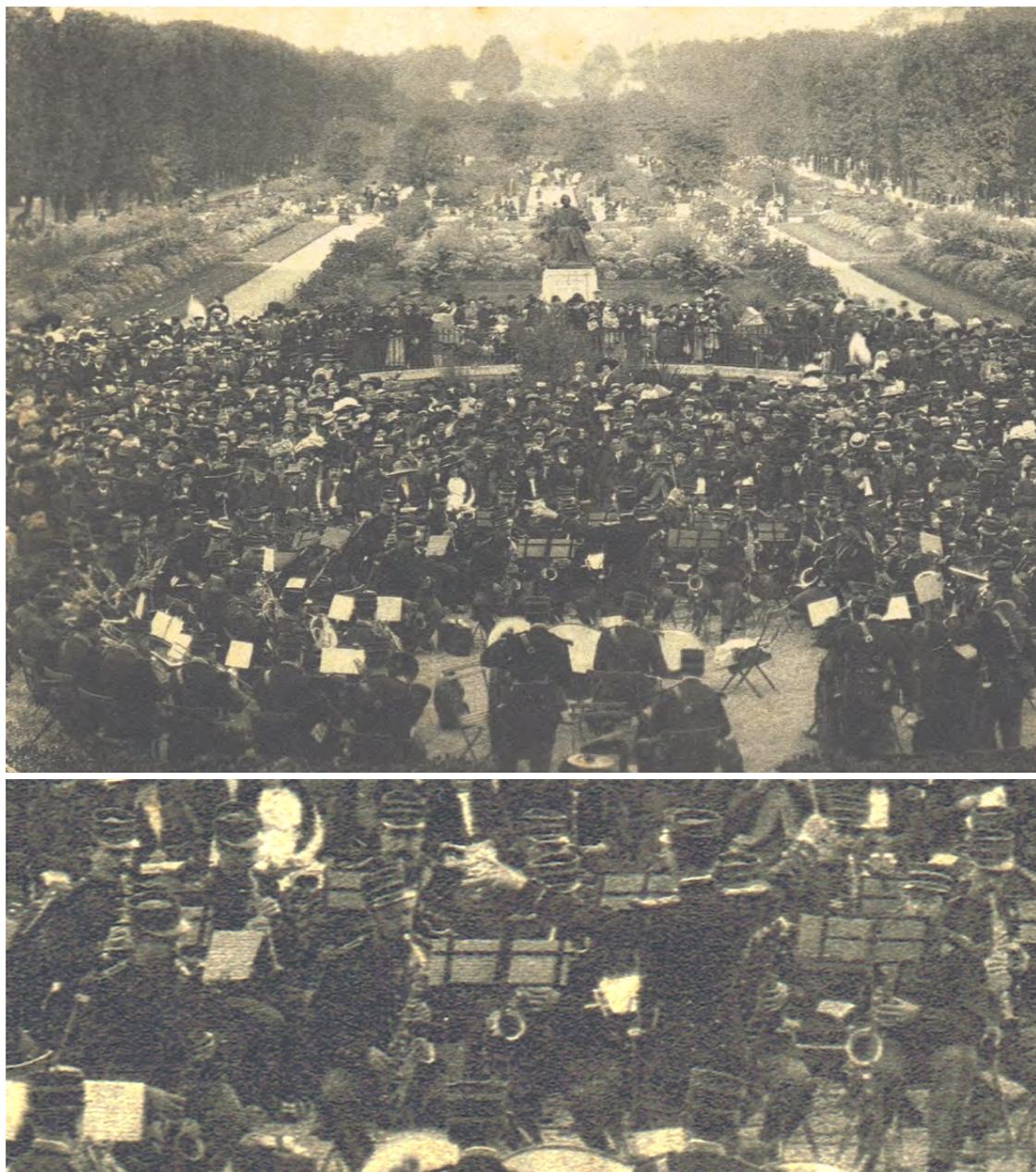
⁴³² Su hijo, Alix Combelle (1912-1978) fue un multi-instrumentista –también al saxofón–, responsable de una orquesta y ensamble de música ligera y Jazz (“Le Jazz de Paris, Alix Combelle et son grand orchestre” y “Alix Combelle Sextet”) que tuvo su apogeo durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo pasado, llegando a grabar varios álbumes incluso con Django Reinhardt (guit), Coleman Hawkins (sx), Lionel Hampton (perc), Bill Coleman (tpt), Benny Carter (tpt), etc. Vid.

<http://www.ifccom.ch/reperes/jazz_0300.html> (con acceso el 28 de febrero de 2012) y HARRISON, M.; FOX, C. y THACKER, E.: *The Essential Jazz Records. Vol. 1: Ragtime to swing*. Londres/NY, 1984, 232 y 238-240.

⁴³³ Mule, en una conversación conducida por Rosseau –ex-alumno suyo–, recocía la habilidad de Combelle (*brillant soliste et un virtuose*) en la banda con fantasías, reminiscencias, etc., el tipo de repertorio, apuntaba, que se tocaba antes de que él llegase (1923). Vid. ROUSSEAU, E.: *Marcel Mule*, op. cit., 48. Afortunadamente, y confirmando el supuesto de Mule, se conserva una grabación original de Combelle (ca. 1910) interpretando unas variaciones de Jules Demersseman sobre *El Carnaval de Venecia* acompañado por una falange instrumental. Vid. *The history of the saxophone in words and music*. Londres, 2002, track 1.

⁴³⁴ Vid. DUCHESNEAU, M.: *L'avant-garde musicale et ses sociétés*, op. cit., 308.

FIGURA 317: Banda de la Guardia republicana en uno de sus conciertos al aire libre en el Jardín des Plants (ca. 1904) –arriba- y fragmento con la cuerda de los saxofonistas –abajo- con, técnicamente, Combelle en la fila.



FUENTE: Carta postal colección del autor y efecto zoom sobre ella.

Volviendo a Hall, es posible que esa mezcla de excentricidad y autopromoción le sirviera en un primer momento y el saxofón, un instrumento apenas conocido e ‘ilegítimo’ en determinados círculos, la diferenciase (positiva y negativamente) ante la sociedad más elitista de Boston. Sin embargo, esa rareza acabó finalmente por desbordarla, a lo que habría que sumar sus problemas de salud y la pérdida de facultades con la vejez. En este sentido, llama la atención el desdén tutorial de George Longy en al menos dos aspectos importantes. Primeramente, al no ‘proteger’ a su alumna, haciéndole ver que, con el transcurrir de los años, debía dar pasos más comedidos y no exponerse tan abiertamente. Es más que evidente la pérdida de credibilidad que Elizabeth se dejaba en cada actuación a partir de 1906, cuando las críticas se van tornado amargas y antiguos aliados de la prensa bostoniana, como Philip Hale –el cual nos ha parecido un reportero excelente-, empiezan

a reprochar aquellos ‘atrevimientos’. En segundo lugar, Longy parece no tener ningún interés por cuidar aquel legado profesional que tantísimo dinero estaba costando a su educanda. Este consumado oboísta ni siquiera dejó unas memorias o apuntes con los que pudiéramos entender mejor su intermediación con los compositores a los que se encargaban las obras. Aunque la amistad con Hall parece evidente, el dinero fue el verdadero conductor de aquella asociación. No sabemos el estado financiero de este músico en el ocaso de su vida, pero todo apunta que no tuvo ningún tipo de aprieto económico, sino todo lo contrario. Es más, aquel patrimonio acumulado le dio para sufragar en Boston la creación (1915) de una Academia, la Longy School of Music –hoy (2020) todavía en funcionamiento-, y que heredó su hija (Renée Longy-Miquelle) en 1925⁴³⁵. El artista se retiró en ese último año y, en vez de quedarse en Massachusetts, regresó a “Le Cornemuse” –‘curioso’ el nombre también- en Abbeville, una granja donde crió aves de corral y ganado vacuno⁴³⁶. No obstante, Street –que tampoco cita sus fuentes-, apunta que Hall compró una propiedad en esa localidad de la Picardía francesa en 1905, entendemos, para estar cerca de su profesor y aprovechar en el campo los meses más cálidos del año. En todo caso y según la entrevista (1977) a Renée, ambas familias compartían esos meses de verano en la ciudad natal del oboísta⁴³⁷.

No parece existir ninguna duda de que a Longy le gustaba mucho el dinero y aunque se trata de una anécdota, Rosario Mazzeo (1911-1997)⁴³⁸ nos viene a confirmar esta idea. Según este autorizado clarinetista que le devolvía en 1989 una carta a Whitwell⁴³⁹, los músicos y el entorno musical de Boston siguieron hablando de Longy bastante después de su retirada. Todos convenían fue una personalidad artística (*Major*

⁴³⁵ Renée fue una pianista y profesora de solfeo relativamente cotizada, autora de varios semi-conocidos manuales de música como *Principles of Musical Theory* (1927) y *Music Fundamentals* (1936). Asimismo, no solo llegó a trabajar como pedagoga en la academia que fundó su padre, sino que también perteneció al claustro de profesores de la Julliard (1963) y del Curtis Institute of Music de Filadelfia, donde tuvo como alumno (1939) al joven Leonard Bernstein de 21 años. (El segundo apellido, Miquelle, es el de su marido chelista, Georges, 1894-1977). Vid. *The Curtis Institute of Music. Catalogue 1938-1942*. Filadelfia, s.d. [1942], 18, 48, 76 y 104; GOLLIN, J.: *Pianist. A biography of Eugene Istomin*. Bloomington, 2010, 41 y <<https://longy.edu/about/history/>> (con acceso el 30 de enero de 2020).

⁴³⁶ Vid. JESKALIAN, B.: “Georges Longy”. *Doble Reed*, vol. 13, nº 2 [otoño de] (1990), 47-50, artículo disponible también a través de Internet en <<http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR13.2/DR13.2.Jeskalian.Longy.html>> (con acceso el 11 de marzo de 2012). Otro investigador –vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 16- apunta sin defensas que esas tierras fueron un regalo de Mrs. Hall. Posiblemente, Longy había entrado en decadencia algún tiempo antes y tenía sus críticos. Entre estos, estaba el mayor Henry Higginson, el más importante benefactor de la orquesta sinfónica de la ciudad del que se guarda una descriptiva proposición a Fernand Gillet, el oboe de los Concerts Lamoureux y de la Ópera de París. El ex-alto mando del Ejército de la Unión decía en 1912 sentirse preocupado por M. Longy, “ya que se estaba poniendo tan gordo que podía explotar (*is getting so fat that I think he might burst*).[Por tanto], me gustaría que viniera a Boston y cogiera el segundo atril para que, en caso de que sucediese, usted estuviera allí para sustituirle (*I would like you to come to Boston and play second oboe so that if he does, you will be there to take over*)”.

⁴³⁷ Vid. STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall*, op. cit., 33, 35.

⁴³⁸ Rosario Mazzeo (1911-1997) –un autor que ya hemos citado- ha sido uno de los clarinetistas americanos más influyentes de todo el siglo XX. Desde 1933 hasta 1966 fue requinto y clarinete bajo de la Boston Symphony Orchestra, e incluso llegó a asesorar al New England Conservatory. Antes de trasladarse a California desarrolló y patentó (1959, 1962 y 1965) un ‘nuevo’ sistema de llaves –una mejora del Boehm- para su instrumento que Selmer-París intentó explotar. Instalado ya en la costa oeste de EEUU, Mazzeo trabajó para otras universidades y centros educativos del entorno (University of California, San Francisco Conservatory and Stanford University). Vid.

<<http://orgs.usd.edu/nmm/Clarinets/Mazzeo/Mazzeocollection.html>> (con acceso el 4 de febrero de 2012). Asimismo, es autor de, entre otros escritos, un interesante trabajo monográfico sobre el clarinete (*The clarinet. Excellence & artistry*. Medfield, 1981).

⁴³⁹ Vid. WHITWELL, D.: *The Longy Club*, op. cit., 216-218.

Musical Fixture) en Massachusetts y que tenía una marcadísima presencia francesa que se sentía no solo en su carácter, sino también en el acento al hablar inglés. El revelador chascarrillo –que se había convertido en un “Boston Classic” [sic]- trataba de que un día un joven, entusiasta (e inmaduro) muchacho se le presentó a Longy, pidiéndole lecciones particulares⁴⁴⁰. El maestro se mostró reacio en un primer momento, pero el chico seguía insistiendo, empecinado también por conocer el secreto del *vibrato* de tan venerado instrumentista. Longy consintió (*Oh-ho, The Secret! Ah!*) y comenzó la clase pidiendo que el educando tocara una nota larga y tenida. Una vez hecha, Longy le requirió que lo hiciera de nuevo, pero expresivamente, a lo que el alumno supuestamente accedió y puso todo su empeño. Sin embargo, el artista sacudía la cabeza con gesto de desaprobación, así que le instó a que lo repitiera igual y, entretanto el joven lo hacía, Longy se levantó y le movió la campana del oboe delicadamente de un lado a otro (*he reaches forward and gently moves the bell of the oboe from side to side*). Longy le preguntó si llegaba a oír el cambio (*You hear Zhat?* [sic]), mientras el alumno con avidez y entusiasmo (*eagerly*) le contestaba que sí, a la par le pedía reafirmar el ejercicio (*Good, now again*). Una vez hecho, Longy reconoció el logro y con ese acento francés y su educación habitual, le reclamó sin ninguna vergüenza 75 dólares (*Vairy* [sic] *good, that will be seventy five dollaire* [sic], *please*).

Retomando la salida de este apartado, confirmamos la dificultad en conseguir literatura cualitativa tanto en los Estados Unidos como en Europa. Sin temor a equivocarnos, ya sabemos por qué el saxofón fue un instrumento con poca fortuna a la hora de captar el interés de los grandes compositores: simplemente lo despreciaban. Debussy es la personificación de aquella actitud –lo cual llega a ser paradójico, pues él mismo demostró sus posibilidades-, pero tampoco ninguno de los otros creadores que Hall contrató se interesó verdaderamente, ni siquiera *a posteriori*, por el aerófono de latón (vid. Tabla 53). El único de aquellos autores que utilizó saxofones antes del encargo de la americana fue D’Indy en *Fervaal* (1893), aunque no nos sirve ni de excepción, ya que, además de ser optativos, aparecen en el escenario por su valor visual cuando se recibe a uno de los personajes. Combelle podría ser otra salvedad, pero no podemos considerarlo como compositor en un sentido mínimamente serio de la palabra, sino, en todo caso, como músico y arreglista que tanteó sus cualidades creativas originales, mientras espoleaba las posibilidades económicas que su ‘pedestal’ de solista de la banda de la Guardia Republicana le confería.

No obstante, y ultimando a Elizabeth Hall, solo nos quedaría decir que su labor fue muy relevante y ejemplifica los esfuerzos que se hacían en Estados Unidos para consolidar la joven nación a través de los recursos identitarios que procedían de la cultura, copiando a Europa para, luego, al reelaborar el material, separarse de ella. Entrando en su dimensión personal y ‘musical’, no creemos que haya habido en la historia del saxofón una persona que se haya preocupado más por el instrumento. Además, esta señora siempre tendrá en su currículum unos hitos difícilmente superables, a saber, el encargo del primer concierto de saxofón, la primera intervención como solista (concertante) con orquesta

⁴⁴⁰ Por cierto, y a modo de curiosidad, dar una clase con Longy en su escuela (1924-25) costaba \$10, aunque hacía precio especial (\$30) si dabas cuatro. (En cambio, si la recibías de su hija o yerno salía más barato: \$6,5 y \$22). Vid. GUDALL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*, op. cit., 118. Aunque no tenemos referencias exactas del conde de vida de aquellos años, todo hace pensar que las lecciones del oboísta se pagaban muy elevadas si las comparamos con la reserva de una habitación con baño en los mejores y mejor situados hoteles de la ciudad (desde \$2,5 con baño), un viaje en vapor a Nueva York (\$4), un set de afeitado de lujo (\$5) o si quiera visitar el Natural Museum o Art Museum (25c). Vid. CHANDLER, F-A.: *Boston Guide*. Boston, 1916, viii, 173, 62 y 176.

sinfónica y el estreno –también en Europa (París)- del saxofón con una formación así⁴⁴¹, una verdadera bofetada al esnobismo del Viejo Continente.

TABLA 53: Resumen de la producción sinfónica y camerística con saxofón de los compositores que Hall contactó y su vinculación con ella.

Autor	Producción	Vinculadas a Hall
Loeffler	5 (6?)	3
Gilson	4 ⁴⁴²	1
Lacroix	1	1
Longy	2	2
Caplet	2	2
Debussy	1	1
D'Indy	4 (5?)	1
Sporck	5 ⁴⁴³	1
Mouquet	1 ⁴⁴⁴	1
Woollett	3 ⁴⁴⁵	2
Moreau	2 ⁴⁴⁶	1
Dupin	1	1
Gaubert	1	1
Grovlez	1	1
Huré	4 ⁴⁴⁷	2
Schmitt	4	1
Combelle	13 (14?)	1

FUENTE: Elaboración propia a partir de lo desarrollado anteriormente.

Mas, como dijimos en la Introducción general, la otra dimensión del aerófono en Norteamérica y que se canalizó a través de las bandas de música, entrenadores y de

⁴⁴¹ Como hemos apuntado un poco más arriba, hubo otro saxofonista belga que debió estrenarla unos meses antes en Bruselas (vid. *Le Ménestrel*, 24 de enero de 1904, 30 y *Le Guide Musicale* [de Bruselas], ? de enero de 1904, 50) que, sin embargo, no contó con el favor de la crítica ni una repercusión como la que obtuvo Hall en la *Ville Lumière*.

⁴⁴² Una de ellas, el cuarteto inacabado que hemos comentado más arriba.

⁴⁴³ Todas –incluida la que le hizo expresamente para Elizabeth-, autorizadas (y comercializadas) para otros instrumentos.

⁴⁴⁴ Además de la *Rapsodie op. 26* que este autor hizo a instancias de Hall –pero que estrenó Longy al corno inglés-, el ex-profesor del Conservatorio de Burdeos apunta un *Impromptu* (vid. LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 271) para saxofón alto y piano, aunque no nos facilita la fecha ni editorial. Por tanto y ya que no hemos podido contrastarlo con otra fuente, puede que esta pieza sea la transcripción de una partitura homónima –hoy en propiedad de Leduc- para corneta y piano y que fue impresa póstumamente (1964). Vid. <<http://www.musimem.com/prix-rome-1890-1899.htm>> (con acceso el 13 de marzo de 2012).

⁴⁴⁵ Igualmente a las dos obras dedicadas a Hall (*Octuor n° 1* y *Sibéria*), Woollett volvió a convocar en 1933 al ingenio de Adolphe Sax en sus *Danses païennes* de tres movimientos (*Invocation et Danse des prêtresses*, *Hymne sacré* y *Danse pastorale*). Esta obra camerística lleva, además de saxofón, dos flautas, cello y arpa, una formación no convencional que fue dirigida por el propio compositor en la Sala Pleyel –Chopin se llamaba en ese momento- dentro de los conciertos regulares que solía celebrar la Société Nationale de Musique. Vid. DUCHESNEAU, M.: *L'avant-garde musicale et ses sociétés*, op. cit., 214 y 295. El saxofonista contratado fue un tal René Laurent, del que no existe ninguna referencia en los catálogos más conocidos.

⁴⁴⁶ Aparte de la obra que hizo para Elizabeth (*Pastoral*), Moreau tiene curiosamente otra pieza para saxofón alto y piano –*Fête païenne*, en dos tiempos, *Cortège* y *Danse*-, no sabemos hasta qué punto conectada con la de Woollett y que fue editada por Henri Selmer en 1933.

⁴⁴⁷ No obstante, dos de ellas son los dos sextetos que cita el docente bordelés –vid. LONDEIX, J-M.: *A comprehensive guide*, op. cit., 180-, pero de los que no da fecha, editorial ni otra referencia.

circo de finales del *Ottocento*, también nos ha hecho incursionar en las primeras décadas del siglo XX para perfilar un arco que parece descansar en el crack de 1929. Sin embargo, aquellos avances en los *roaring twenties* contienen mucha información que debe ser tratada de forma específica y pormenorizada en un estudio futuro. Por nuestra parte, hemos identificado las simientes –Jullien, Wuille, Gilmore, Lefebre, etc.- de esa desbordante fiebre tildada *saxophone craze* y que, más adelante, evolucionaría y transformaría al instrumento en un elemento identitario cultural estadounidense, pero esto es quizá avanzar demasiado. Situémonos mejor en aquel delta de popularidad inicial y retomemos las declaraciones de Sousa para identificar otra conclusión que debe asentarse en esta suerte de ‘ventana’ abierta al *Novecento* y que condicionaría posteriormente al instrumento, a saber, su firme asociación con la música ligera y de Jazz, y que, desgraciadamente, se abusaba hasta la saciedad de su faceta burlesca o socarrona. Esta ‘contaminación’ no se regulaba ni equilibraba –a diferencia de los otros instrumentos, como por ejemplo el clarinete, la trompeta o el trombón, que también participaban de artificios cómicos-, con un repertorio o bagaje anterior –o equidistante- más discreto, mesurado o reflexivo. El propio instrumento y los músicos que lo tañían no proyectaban seriedad y, quizá, lo peor de todo, era que el saxofón estaba acumulando demasiada ‘mala fama’. Una confesión de Larry Teal (1905-1984)⁴⁴⁸ sobre sus comienzos como saxofonista reconocía que un músico que se hacía con un saxofón un jueves tenía trabajo en un escenario de vodevil antes del sábado de la misma semana (*make 35 cents on a vaudeville stage*)⁴⁴⁹. Con semejante reputación y la ausencia de uno o varios *alter egos* graves, podemos entender por qué era (y todavía es) tan difícil convencer a un amplio sector de la audiencia y a numerosos compositores de que existía una dimensión ‘formal’ del saxofón.

Después de habernos adentrado casi en un tercio del siglo XX en Estados Unidos –Sousa murió en 1932-, resulta evidente que el instrumento estaba enfangado, etiquetado y que iba a costar mucho trabajo crear un repertorio severo en aquel país. Sin embargo y pese a todos los efectos negativos del crack del 1929, incluido la desaparición de muchísimas bandas (empresas), músicos *freelance* y saxofonistas, el instrumento de latón iba a seguir anclado a vida artística americana, muy significativamente, en las instituciones educativas. Además, el culto al Post-Romanticismo europeo continuó latente –no nos cansaremos de señalar la idea de que el Viejo Continente era el modelo de referencia y, a la vez, frente al que se quería diferenciar-. Por otro lado, la crisis ‘depuró’ y transformó la música ligera y de Jazz –también su industria- en nuevos formatos y géneros muy cautivadores y, con el tiempo, parte de ella entraría en las salas de concierto (Gershwin, Bernstein, Copland, etc.) consumando unas argumentaciones culturales (e identitarias) muy efectivas. El saxofón ‘orbitaba’ ese sistema doble y, al final

⁴⁴⁸ La figura del saxofonista Larry Teal es muy importante para los músicos americanos porque fue el primer profesor que enseñó saxofón en las universidades de Estados Unidos y que, además, creó la vertiente de doctorado en aquel foro académico. Su estela profesional comenzó en los populares bares de variedades y demás escenarios de este tipo con música popular de los años 20 del siglo pasado, pasando por orquestas de teatro y radio para, finalmente, pertenecer a la Detroit Symphony Orchestra a la par que simultanearía, un poco más adelante, el magisterio en la Universidad de Michigan (1953). Este enseñante es conocido por interpretar exitosamente un naciente repertorio solista exigente –como el *Concierto* de Glazunov en 1938 o el *Concertino da Camera* de Ibert en 1937- y, sobretudo, convencer al compositor americano de origen alemán Bernhard Heiden (1910-2000) para que compusiera música para saxofón, entre ella, su *Sonata* (1937) que además le está dedicada. De entre su obra pedagógica más relevante, traducida a varios idiomas y que todavía hoy se utiliza, destacaríamos *The art of saxophone playing* (1963). Vid., entre otras, GEE, H-R.: *Saxophone soloists*, op. cit., 158-160 o, mejor, FRIGO, C-M.: *Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers*. Columbia, University of South Carolina, 2005, 14-15.

⁴⁴⁹ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 57.

de la centuria, culminó el atesoramiento con suficiente carga para considerarse un símbolo de aquel país, pero, como acabamos de decir, esto ya es ir demasiado lejos.

Conclusiones.

Como hemos apuntado a menudo, la invención del saxofón debe ser entendida entre del maremágnum y velocidad de sucesos, procesos y avatares que se produjeron durante el siglo XIX. Asimismo, no está demás volver a señalar a la burguesía como protagonista principal del descubrimiento y flotación del instrumento. Las causas que han posibilitado su supervivencia pueden identificarse entre algunos de los nuevos ejercicios de poder que esta clase social dominante imprimió a la cultura del *Ottocento* y, paralelamente, las ventajas y dimensiones que ofreció la Revolución Industrial, entre estas, un salto en la tecnología. Deteniéndonos en los primeros –modos de vida y desarrollo artístico imperantes-, la ópera fue sin lugar a dudas el género que más y mejor epitomiza aquellos procedimientos legitimadores por el uso explícito de la palabra y el simbolismo de muchos de sus elementos constitutivos, ya sean musicales o escenográficos¹. Sin embargo, también se multiplicaron otras actuaciones muy efectivas, como el gusto y disfrute de la música al aire libre. En verdad, no era una acción moderna –solo hay evocar los bailes de la Edad Media o el recibimiento de personalidades con metales durante el Antiguo Régimen-, pero sí la codificación con la que se hacían y cómo se articulaban. Estamos hablando, por ejemplo, de un desfile encabezado por una banda de música militar perfectamente estandarizada –herramientas artísticas incluidas- que compelia a la gente a que se colocara a los lados y les hiciera pasillo. Otra conducta típica de la mesocracia y menos reverencial es la asistencia a los conciertos que esas agrupaciones milicianas protagonizaban en el parque o jardín urbanos. Ese entorno tan relajado era propicio para sociabilizar, conversar con los iguales y, por qué no, hacerles partícipes de sus logros laborales y personales, frecuentemente inflados con cierta aparatosidad.

En cualquier caso, como decíamos, el saxofón ha resultado ser una consecuencia ‘lógica’ de aquellos avances técnicos en metalistería y novedosos sistemas productivos que se implementaron en la centuria decimonónica. Tampoco hace falta recordar que el *Ottocento* fue una época dorada –explosiva incluso- para la creatividad e ingenio en los ámbitos laborales y profesionales de las ‘cosas’ mecánicas. Todo parecía estar conectado a algo más (o distinto), y determinadas tecnologías industriales tuvieron una aplicabilidad mucho más extensa –de amplio alcance podríamos decir- que la nativa con la que nacieron. En este sentido merece destacarse el desarrollo y evolución de las máquinas de precisión, como la *screw-cutting lathe* del británico Henry Maudslay. Como es bien sabido, ese torno cortaba el metal con mucha exactitud y ofrecía garantías de fiabilidad y robustez, perfectas para contemporizar tuberías y componentes de varios calibres y sus uniones en máquinas de vapor y otros mecanismos facilitadores. El principio de aquel artefacto era muy ‘escalable’, pues el movimiento de rotación –revolución- podía producir efectos de mecanizado, roscado, agujereado, cilindrado, desbastado, amolado, etc. al tiempo que conservaba esa precisión y, nada baladí, abría la puerta a un rendimiento masivo y estandarizado. Todos esos procedimientos y sus extrapolaciones, estamos seguros, afectaron nuclearmente al desarrollo y proliferación de los aerófonos fabricados en latón y sus componentes; ya lo hemos apuntado con frecuencia y volverá a salir en los próximos párrafos. Baste recordar por el momento a unos protagonistas indiscutibles de aquella época, a saber, las válvulas de las trompetas, bugles o trompas, y

¹ Vid. PIÑEIRO, J.: “La música como fuente para el análisis histórico: la historia actual”. *Historia Actual On-Line*, s.v., nº 5 [otoño de] (2004), 155-169.

la cantidad de elementos constitutivos –pulsadores, muelles, topes, cajas, amortiguadores, perforaciones, discos, uniones, etc.- que necesitan de una asunción precisa para conformar un movimiento correcto y coordinado, amén de una perfecta estanqueidad de los pasos de aire². El pistón y el cilindro rotatorio³ –y de otros sistemas de canalización de aire que no han sobrevivido- surgieron prácticamente a la vez y, posiblemente, sin demasiada transferencia técnica (*cross-feed* o *transfer*) entre ellos⁴. El asunto es que algunos de sus principios de acción y partes pudieron tener como inspiración los avances técnicos y elementos constituyentes de áreas muy diferentes, tales como la fontanería o las mismas cañerías, émbolos y pistones de las máquinas de vapor⁵; en resumen, simplemente había llegado el momento de la *valve era*. Mas, como apuntamos a principio del Capítulo 3, el saxofón resulta singular, ya que es el único superviviente de los aerófonos concebidos íntegramente en la Revolución Industrial que todavía hoy se utilizan ampliamente.

Este hecho nos conecta directamente con la primera de nuestras hipótesis, la cual suponía un producto completamente novedoso, así como una consecuente vía natural y normal de expansión en manifestaciones musicales de cámara y banda controladas y reguladas por la burguesía. Y, a tenor de hallado en el segundo y tercer apartados –también en el inicial-, podemos constatar esa primicia desde diversos frentes, empezando por el valorativo. La mayoría de los jurados de las Exposiciones nacionales e internacionales que hemos explorado coincidieron en ello; al igual que los informes officiosos de otros ‘intelectuales’ también eran de esa opinión, lo que –huelga decir- actuaba como un mérito a favor del artículo recién descubierto y que había que promocionar. Mas, despojando aquellos *rappports* de hojarasca y adjetivos condescendientes, aparece un poso ‘preocupante’ en un plano menos perceptible. Así, los críticos describían asiduamente el timbre como “sui géneris” y, si bien –como decimos- esa percepción tan sugestiva era un cumplido para subrayar su originalidad, también retenía cierta carga denotativa de una incómoda singularidad. Posteriormente nos detendremos un poco más en ello, pero se ha confirmado que los primeros escuchantes advirtieron el sonido del saxofón como algo ‘indefinido’ e ‘híbrido’ (destemplado?), lo cual puede ser un atributo que verdaderamente forme parte de su idiosincrasia. En todo caso, también debe anotarse que esos informantes tenían como punto de referencia la orquesta y parámetros mentales ‘clásicos’, entiéndase, delimitados por unas estructuras establecidas y rígidas, aspecto que asimismo se tocará luego.

Ahora, conviene arropar la novedad del instrumento desde el flanco morfológico y técnico, pues como hemos visto en el primer capítulo, el saxofón es, en esencia, un tubo (bastante) cónico de latón vestido con un sistema de llaves –mutación del Boehm- que se

² Vid. MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*. Oxford (?), 2018, 1-13, 119-123 y 137.

³ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 102-103.

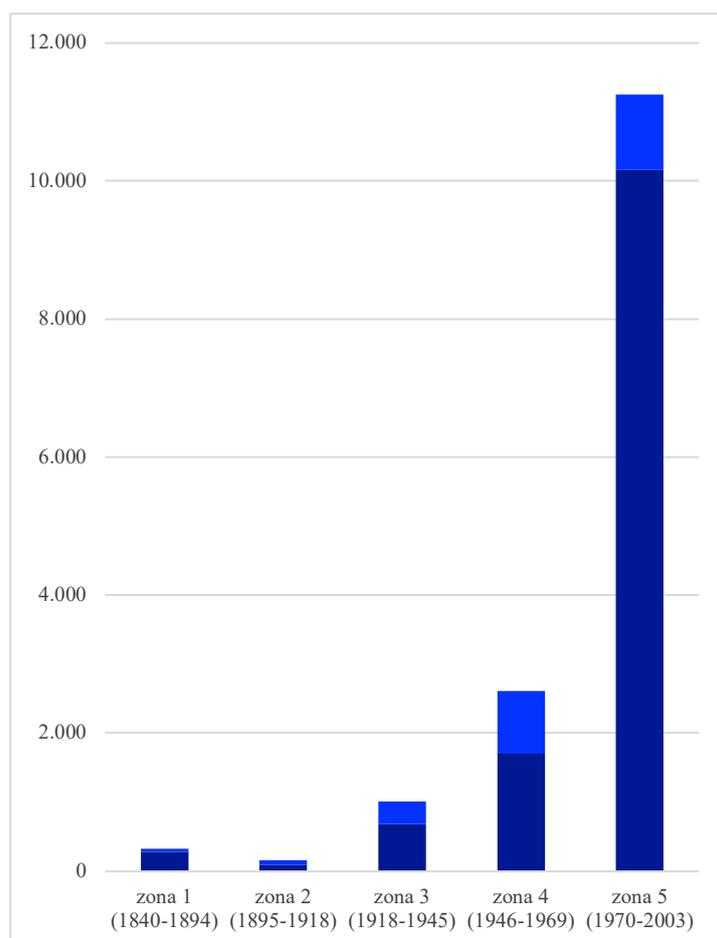
⁴ Vid. DAHLQUIST, R.: “Some Notes on the Early Valve”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 33 (1980), 111-124 y ERICSON, J-Q.: “Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 9 (1997), 63-82.

⁵ Vid. [BOWLES, E-A.: “The Impact of Technology on Musical Instruments”, artículo disponible a través de Internet en] <<http://www.cosmosclub.org/journals/1999/bowles.html>> (con acceso el 11 de junio de 2020) y AHRENS, Ch.: “Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and their Consequences”. *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1996), 332-339.

Asimismo, recuérdese –vid. Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 605-606- que numerosos *confrères* de Adolphe Sax dedicados a la confección de aerófonos de metal tomaron tecnología y herramientas propias de otros oficios más al uso, como el de los caldereros (*chaudronniers*).

tañe con una boquilla (o cámara de sonido) de lengüeta simple y que completa ‘satisfactoriamente’ las alturas de la escala cromática. Nunca nadie antes en la historia había ofrecido un producto con estas características –tampoco se había necesitado o buscado-, de ahí que es un resultado congruente con la época de la Revolución Industrial y completamente original. Ni si quiera en un contexto jurídico hostil como fue la Segunda República francesa se despojó al instrumento de esa credibilidad. (Las quimeras de ‘puente sonoro’ entre cuerdas y metales, o su pretendida forma de “cono parabólico” eran inanes ante un foro legal). Los fabricantes parisinos de aerófonos lo arrastraron junto los otros metales de Adolphe Sax en su denuncia de 1846 para, en verdad, socavar a su enemigo dinantés. Mas, en el primer fallo que emitió una curia legal a propósito de su primicia –recuérdese, la cuarta sala del Tribunal de primera instancia de París (19 de agosto de 1848)- se estableció que el saxofón era algo completamente nuevo y, muy significativamente, legítimo⁶. (Otra cuestión subyacente para su autor –aquí iba perdiendo- es dónde colocarlo y a quién vendérselo, situación que ahora abordaremos). En todo caso, la Justicia se había pronunciado al respecto y con ella completaríamos una trinidad que ratifica la primera parte de la hipótesis inicial.

FIGURA 318-A: Música de cámara original para saxofón –excluyendo, por tanto, las transcripciones- y reducciones (de orquesta o banda) con piano⁷.



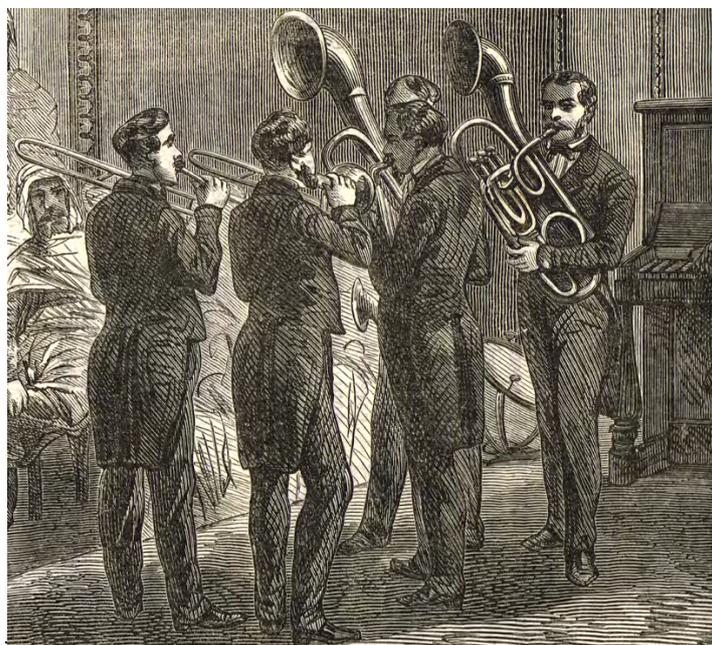
FUENTE: Elaboración propia a partir de Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁶ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 408-410.

⁷ En azul oscuro está representada la cantidad precisa de aquellos estratos (p. ej. “zona 1”), mientras que la celeste simboliza hasta cuánto pueden subir con los márgenes de error que nos hemos permitido, a saber y en esa franja, “zona 1 o 2”, “zona 1, 2 o 3” y “zona 1?”.

Sin embargo, ahondando en la segunda mitad de esa presunción –si fue acogido por la burguesía para hacer música de cámara y banda-, nos hemos encontrado resultados muy dispares en una y otra categoría. El volumen de obras editadas para pequeño grupo –se recordará, entre 315 y poco más de 350, incluyendo transcripciones-, no tienen consistencia para sostener que la mesocracia apoyara con su dinero o presencia esa literatura. Un cotejo cuantitativo con la producción editorial de sus afines (clarinete, oboe, flauta y fagot, principalmente) sería meritorio, aunque difícilmente realizable⁸. Pero, a todas luces y aun sin esa confrontación, debe concluirse que los tres centenares de partituras dedicadas al saxofón durante el siglo XIX resultan bastante pobres. Si nos asomamos a la centuria posterior, el panorama es más benigno (vid. Figura 318-a).

FIGURA 319-A: Único grabado decimonónico conocido representativo de una velada camerística protagonizada por un saxofonista (tenor?) acompañado por un cuarteto de metales –dos trombones y otros dos metales (saxhorns?)– y un pianista en la sala de conciertos de Adolphe Sax.



FUENTE: Elaboración propia –efecto zoom- a partir del grabado de *Le Journal Illustré*, 5-12 [sic] de noviembre de 1865, 356.

Además, los empresarios y amateurs –o sus vástagos/as, que eran una cantidad nada baladí- se iniciaban en otras herramientas más ‘representativas’ socialmente hablando, como lo fue el piano (o la flauta en los vientos). El saxofón apenas traspasó las paredes de la *salle* de la rue Saint Georges –vid. Figura 319-a- para visitar otro salón y participar en veladas burguesas de similares características⁹. En cambio, las apariciones de músicos militares acompañados de una banda y soleando en conciertos públicos en kioscos y al aire libre aparecían cada vez más frecuentemente en prensa. En verdad, ese

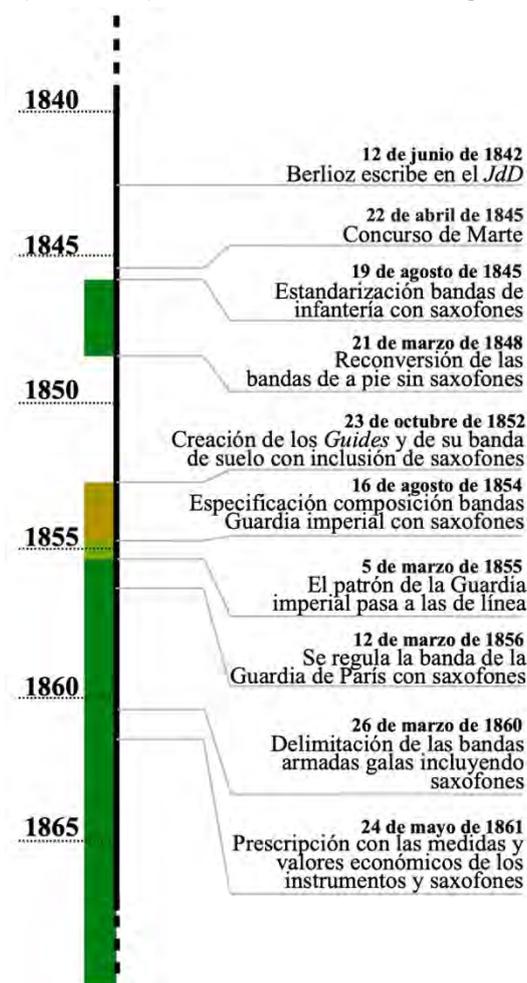
⁸ Una catalogación completa del repertorio decimonónico camerístico de los aerófonos, aun acotándolo a Francia y al clarinete, por ejemplo, equivaldría a la consulta y filtrado de miles de fichas, originales, catálogos, prospectos de venta, etc. que custodian la BnF, otras bibliotecas y coleccionistas privados. Hemos pensado incluso en hacer una confrontación de los vientos eligiendo algunas editoriales de finales de siglo, es decir, con una muestra más restringida, pero tampoco era útil porque no sería representativa ya que esas empresas se especializaban en una u otra familia dependiendo de su clientela.

⁹ El propio Adolphe Sax recurría a su alumnado militar del Conservatorio para promocionar el saxofón –vid., por ejemplo, *Le Ménestrel*, 5 de noviembre de 1865, 392-; o hacerlo sobresalir con solos a partir de intervenciones con banda militar –vid., por ejemplo, *RGMP*, 3 de noviembre de 1861, 350-, lo cual nos llevaría ya a otro género.

sí fue un ámbito fértil y cómodo donde los saxofonistas encontraron trabajo desde un primer momento y prácticamente de forma ininterrumpida durante el todo el siglo XIX¹⁰.

Ya lo hemos apuntado en el curso de nuestra narración, pero desde 1845 y por normativa del Ministerio de la Guerra, varios ejemplares de la familia encontraron refugio entre las filas de esas falanges. Solamente hubo un lapsus –entre 1848 y 1855 donde quedaron sin protección oficial-, pero, a partir de entonces y particularmente cuando se instauró su convocatoria en las de formaciones de línea, la titularidad estuvo completamente asegurada (vid. Figura 320-a).

FIGURA 320-A: *Timeline* de la presencia obligatoria (verde oscuro), ‘pretendida’ (amarillo) y ‘preparatoria’ (verde claro) del saxofón en las bandas regimentales francesas.



FUENTE: Elaboración propia a partir de *Journal des Débats*, 12 de junio de 1842, 3; *RGMP*, 27 de abril de 1845, 134-135; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1845, 197-198; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1848, 67-68 y 291; *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1852 [nº 47], 212-215; id., [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1854, 292; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1855 [nº 11], 158-159; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 13], 394-397; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1856 [nº 15], 430; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1860 [nº 14], 261-263; id., [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], tablas [*tableaux ci-joints n° 1 et n° 2*] sin paginar, pero inmediatamente posteriores a la hoja 690.

¹⁰ Quizá del *Novecento* sería demasiado, pero todavía queda por encarar un estudio cuantitativo y valorativo del emplazamiento del saxofón en las bandas de música (militares) entre 1845 –su primera convocatoria- y 1900, al menos de los pentagramas que fueron editados. (Sin duda, los fondos de la BnF –especialmente los del *site Richelieu-Louvois*- serán de gran ayuda).

El anidamiento exitoso en ese foro engrana con la segunda de nuestras hipótesis iniciales, la cual sospechaba unas consecuencias especulativas que traspasarían las meramente artísticas. Sin embargo, antes de verificarla, convendría hacer un breve repaso de los puntales que hicieron que la fabricación de saxofones se convirtiera en un negocio. La primera, lógica, resultó esa prescripción en la *Armée* de la que se aprovechó su autor mientras estuvo vigente la patente, es decir, hasta 1866. Colateralmente, la vinculación y alianza con el Ejército se forjó muy sólidamente desde el principio, siendo incluso intensificada por el propio inventor en sus grabados publicitarios de prensa (vid. Figura 321-a).

Mas, la verdadera oportunidad para hacer dinero vino con la *Troisième République*, cuando el patrón o paleta instrumental de las bandas militares se replicó (imitó) entre numerosos grupos civiles de aficionados¹¹. (Esa coyuntura resultó viable – es decisivo recordarlo- porque la curva de aprendizaje del saxofón es sencilla y rápida, lo cual era una razón de peso para que fuera elegido por personas sin formación musical sólida). Además, la finalización del monopolio, el aumento de la competencia y las mejoras tecnológicas y productivas de la segunda Revolución Industrial hicieron que el precio del instrumento se moderase, aspecto que luego tocaremos. El potencial mercado no acababa ahí, puesto que aquel modelo artístico regimental francés¹² también inspiró a otros países y los belicosos –pero referenciales- fabricantes galos podían exportar su mercancía más allá de sus fronteras. (Recuérdese –luego lo contextualizaremos otra vez- que USA no comercializó ningún ejemplar fabricado allí hasta bien entrada la década de 1890)¹³.

La parte ‘negativa’ de ese abrigo tan natural, cómodo y popular fue la aprehensión generalizada como “instrumento de banda” –muy a menudo incluyendo otro adjetivo (“militar”)-, es decir, un incómodo etiquetaje que cercenó –dificultó enormemente- otras vías de expansión más sustanciales y graves. Aquel exceso de afinidad no se balanceó con la literatura y presencia en otros foros y escenarios –orquestales y operísticos, por ejemplo- porque, principalmente, el saxofón carecía de antecedentes. Mas, también es cierto, nuestro aerófono tampoco ofreció una versión seria o refinada de sí mismo y con ella vencer esas resistencias, una tesis que sopesaremos dentro de unos párrafos.

¹¹ No podemos detenernos demasiado en ello, pero los catálogos de las firmas de aquella época no vendían solamente artículos musicales e instrumentos como saxofones, otros metales, maderas, atriles, boquillas o siquiera papel pautado, sino toda la parafernalia que su nueva y extremadamente entusiasta clientela civil pudiera necesitar. A saber, medallas para sus concursos (vid., p. ej., *Margueritat. Catalogue des ouvrages et instruments de musique. 21, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris*. París, 1892, 59 y 61), cartucheras – gibernes de musique- (vid., p. ej., “*Manufacture d’Instruments de Musique de l’Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclouse & C^{ie}. 81, rue Saint-Maur. Paris*. [París, s.d. (1898)]”, rep. en parte en *Larigot, s.v.*, n° 23 [agosto] (1999), 24-25); gorras, insignias –de tela o metal-; palmas, coronas y diplomas; carnés de baile, cartas de invitación y otros pasquines; banderolas y estandartes; y, por supuesto, hasta vistosos uniformes (vid., p. ej., *Catalogue des instruments de musique Margueritat père, fils et gendre. 7ter Cour des Petites-Écuries, Paris, année 1909*. París, 1909, 84, 86-90, 94-99 y 101). En USA, la Lyon & Healy Band Instruments Company de Chicago también ofrecía atuendos bastante antes de que el siglo XX despuntara (1881). Vid. HAZEN, M-H. y HAZEN, R-M.: *The Music Men*. Washington/Londres, 1987, 139-142 y BRYANT, C.: *And the band played on*. Washington, 1975, 24-25.

¹² Tampoco debemos tomarnos mucho espacio, pero es ilustrativo recordar que pese a los recortes después de la guerra con Prusia, el Gobierno galo siguió (estratégicamente) manteniendo la banda de la *Garde Républicaine*, antigua *Garde de Paris*. Aquello sirvió para mantener vivo el prototipo francés por todo el continente y ultramar –recuérdense los viajes a Estados Unidos-, a la par que la formación actuaba como herramienta cultural y diplomática.

¹³ Vid. BRO, P-A.: *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1992, 22-26.

FIGURA 321-A: Propaganda de los saxofones de Adolphe Sax (1864).

MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN CUIVRE ET EN BOIS (Fondée en 1843)
50, rue Saint-Georges, à Paris.

MAISON ADOLPHE SAX * * *

Facteur de la Maison militaire de l'Empereur. — Professeur au Conservatoire impérial de musique. Auteur du système d'organisation et fournisseur breveté de la musique des Guides et des autres régiments de la Garde impériale. — Inventeur des instruments à pavillon tournant, des instruments à six pistons indépendants, des nouvelles timbales, des Saxhorns, des Saxophones, etc., etc.

Tous les instruments portent le nom: Adolphe Sax, à Paris, facteur de la maison militaire de l'Empereur, le nombre d'ordre de l'instrument et le poids en-ci-après:

SEULE GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS INTERNATIONALES DE 1851 ET 1855, ETC.,

EXTRAITS DES RAPPORTS DES JURYS INTERNATIONAUX DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE 1854, 1855 ET 1862, relatifs aux Saxophones (BREVET DE 1846.)

«... Parmi les inventeurs d'instruments de musique, la plus haute distinction est due au mérite de M. Sax, qui le considère soit sous le rapport de la variété et de l'excellence, soit sous celui de l'utilité de ses inventions.... M. Sax a aussi créé la classe des saxophones, instrument de cuivre avec un bec à anche simple, dans le genre de celui de la clarinette. L'effet de ces nouveaux instruments est d'un charme égal à l'originalité de leurs sons, et ils portent au plus haut degré de perfection la voix expressive.... Les instruments exposés par M. Sax, de Paris, réalisent un grand progrès.» (Exposit. 1851.)

«FAMILLE COMPLÈTE DES SAXOPHONES, INVENTÉE PAR M. ADOLPHE SAX. —... L'instrument se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui des instruments qui octavaient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l'analogie d'embouchure avec leur instrument habituel. Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mécaniquement, il est mieux adapté au chant ou à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que nous ayons entendu le très-habile clarinettiste Waille exécuter sur le saxophone un solo rempli de grandes difficultés, avec beaucoup de succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du *pianissimo* le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on n'a pas compris jusqu'à ce moment toutes les ressources, compose une famille complète qui se divise en huit variétés, lesquelles sont toutes à la quinte ou à l'octave les unes des autres.... L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de ses tubes, par sa perce, par son embouchure et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse toute une famille de huit variétés, de l'aigu au grave, qui, dans leur ensemble renferment, tout le diagramme des sons perceptibles. Enfin, il est parfait, soit qu'on le considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous enfin se sont perfectionnés par de lents progrès; celui-ci, au contraire, est né d'hier; il est le fruit d'une seule conception, et dès le premier jour il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Le jury n'a que des éloges à donner à M. Adolphe Sax pour une si belle découverte.» (Exposit. 1855.)

«M. Adolphe Sax nous a fait entendre sa famille si intéressante de saxophones, dont la sonorité ronde et charmante joue un rôle si utile dans nos musiques militaires. Le jury a également apprécié la pureté et la justesse de ses clarinettes et la belle sonorité de ses clarinettes basses, instruments que M. Sax a régénérés depuis longtemps, et dont les autres facteurs ont en vain essayé de reproduire le timbre distingué. On a également apprécié le son moelleux de sa clarinette contre-basse....» (Exposit. 1862.)

Par décision impériale du 5 mars 1855, les musiques de la Garde et toutes les musiques d'infanterie de la ligne, composées de quarante musiciens, ont huit Saxophones en double quatuor. — L'introduction des Saxophones dans les musiques de fanfare produit des résultats tels, que la plus part des régiments de cavalerie, pour lesquels ils ne sont pas ordonnés, les ont cependant adoptés, et en font l'achat en dehors des fonds alloués pour leur musique.

Les prix des saxophones sont les suivants :

Saxophone soprano, 200 fr. — Saxophone ténor, 225 fr. — Saxophone alto, 225 fr. — Saxophone baryton, 250 fr.

La maison Adolphe Sax peut livrer à un prix inférieur une certaine quantité de saxophones d'occasion, sopranos, altos, ténors et baryton à l'ancien diapason. — Les sociétés et les clients qui ne pourraient pas solder immédiatement leurs commandes obtiendront un assez long crédit, pourvu qu'elles fournissent une garantie de solvabilité suffisante, et moyennant une augmentation de 6 pour 100 sur les prix.

Pour les propriétés et les avantages des autres inventions de M. Adolphe Sax, consulter la notice qui se distribue chez lui, 50, rue Saint-Georges.

FUENTE: RGMP, 27 de marzo de 1864, 104.

Ahora debemos sumergirnos en la tercera de nuestras premisas iniciales y con enorme fuerza gravitacional, pues trata de evaluar el papel del propio inventor y los esfuerzos que implementó para sacar adelante su novedoso producto. A pesar de que sigue habiendo ciertos ángulos muertos¹⁴, disponemos de suficiente información sobre el personaje y su arco vital y profesional. Entre los aspectos más meritorios hay que reconocerle una gran capacidad de trabajo, mucho ingenio¹⁵ y resistencia, especialmente de esta última. Los más de 20 años de idas y venidas a los juzgados son la mejor prueba, aunque esas batallas legales supusieron más desgaste y sufrimiento que caminos productivos y rentables.

¹⁴ En este sentido —ya lo hemos insinuado—, cabría preguntarse por la falta de perspectiva, previsión, memoria e inteligencia de los músicos de la Guardia Republicana de principio de siglo XX que pudieron conocer mejor a Adolphe Sax a través de su hijo. A la muerte del fundador (1894), Adolphe-Edouard Sax (1859-1945) siguió con el negocio familiar de la fabricación de instrumentos, incluidos, saxofones. (En 1929 vendió la explotación a Selmer, otra firma referencial gala). La cuestión es que ese hombre conoció a su padre durante 35 años y se llevó a la tumba unos datos y detalles que mayormente completarían esos huecos personales y laborales que nos quedan por alumbrar. (Los detalles de la visita y las conversaciones con Elise Hall en su viaje a USA y Boston en 1909 —vid. Capítulo 5: *Epilogo en Estados Unidos: los asentamientos saxofonísticos y la contribución de Elise Hall*, 883- también se perdieron para siempre). François Combelle (1880-1953) y Marcel Mule (1901-2001) fueron dos de las ‘estrellas’ saxofonísticas de aquella ilustre formación militar que tuvieron a su alcance (y durante bastantes años) poder entrevistarle —o, por lo menos, dejar constancia de que lo intentaron— y desgraciadamente no lo hicieron, preocupándose más bien por su propia influencia y cartera económica.

¹⁵ Ya se ha sugerido en los Capítulos 1 y 3, pero merece apuntarse nuevamente aquí que queda por hacer un estudio organológico (técnico) de las principales patentes del padre (Charles-Joseph) y de qué manera están conectadas con las del hijo porque, a todas luces, hay una influencia notable.

Otro elemento alabable fue el acopio de apoyos a favor de su causa –casi unánime- y desde frentes diversos, a saber, político, intelectual, cultural, periodístico, etc. Sin embargo, también se ha dicho, ese soporte no se hubiera producido si el Gobierno no hubiera tenido un plan paralelo –el verdadero motor- para articularlo en arrimo de sus intereses. De todas maneras y al principio de su carrera, es de derecho admitírsele, Adolphe Sax logró convencer a quien debía e hizo un gran ejercicio demostrativo ante Rumigny primero y, muy significativamente, Fleury después para ganarse su confianza. Como recordaremos, este último general tuvo la misión de configurar parte de las fuerzas armadas y de la Guardia más cercana al sire –bandas de música incluidas- para ensalzar la figura de Bonaparte e incorporarlas a todo aquel fasto con el que quería sustentar su regencia. La cuestión es que este alto mando fue el que sopesó positivamente el coste de incluir al inventor valón en el aparato propagandístico del Imperio.

El poder de atracción y convencimiento fue el mayor don del empresario dinantés y con él logró un hito profesional(-legislativo) sin precedentes, confluencia de todos esos contactos y ramificaciones institucionales: la ley de prolongación (1860) en cinco años más para las patentes del saxofón y la saxotromba. Evidentemente, la concesión de una prebenda tan excepcional requería el consorcio de los poderes del Estado y mucha implicación por parte del Ejecutivo. Nunca nadie antes había conseguido algo así –posiblemente, después tampoco-, y Francia sancionó legítimamente la primera prórroga de su historia para ejercer un doble monopolio en tiempos del nuevo Régimen. (A modo de singularidad insustancial, el saxofón fue objeto de debate entre los miembros del Parlamento –huelga decir, la hoy *Assemblée nationale*- y Senado –en pleno ambas cámaras además-, una ‘victoria’ simbólica que ningún otro instrumento tiene. Mención aparte requiere el ‘ente’ de la saxotromba, pues resultaría interesante conocer qué entenderían sus señorías con ese vocablo).

Sintetizando lo más sustancial (real) de su *output*, han de citarse las mejoras sobre el clarinete bajo –tanto en su versión de madera como de metal-, las progresiones sobre los instrumentos de válvulas (una suerte de racionalización y estandarización) y, por supuesto, el descubrimiento del saxofón. Además, la concepción y desarrollo de los dos últimos aerófonos en familias instrumentales hizo que su ‘sistema’ contara con más opciones de aceptación y longevidad porque, ya lo hemos mentado¹⁶, los miembros se comportaban ‘igual’ –sonora(-complementaria) y digitalmente- y podían copar más espacios al abarcar todos los registros de altura. La idea no era nueva –había parentelas de graves, medios y agudos de la misma herramienta desde el siglo XV y antes-, pero sí el planteamiento, acorde con las nuevas exigencias de estandarización, y realizable gracias a las nuevas contingencias industriales. (Como acabamos de comentar –y hemos desarrollado en otro apartado¹⁷-, Francia no reguló sus agrupaciones castrenses artísticas de pie y a caballo hasta 1845, precisamente con los generadores del valón).

Ahora bien y volviendo a los que vestían pistones, es decir, aquellos que eran mayoría –y proporcionaban el grueso de los beneficios-, la aportación de Adolphe Sax todavía tiene que estudiarse y debatirse bastante mejor. (El ecosistema de los metales es muy amplio, su abordaje admite numerosos accesos, se recurre a ideas explicativas que

¹⁶ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 88, 93-94 y 111; y Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867)*, 224-225, 227-229, 244, 252 y 268.

¹⁷ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 376-380 y Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 589-592.

no se pueden ‘medir’ bien, y su taxonomía y léxico están embarullados). Primeramente y a tenor de lo hallado en el tercer capítulo –dentro de poco entraremos en la hipótesis que toca las patentes también-, nos resulta incómodo que hoy día se sigan llamando “saxhorns” a determinados instrumentos de latón¹⁸. (Paradójicamente, el término saxotromba, que les daba sustancia y razón de conjunto, cayó pronto en el olvido). La cuestión es que ese nombre (comercial) compuesto y fingido es un tropo (metonimia?) en el que un avance, modelo o proposición trató de fagocitar a un grupo de aerófonos ciertamente heterogéneos¹⁹. Otro asunto interesante es que esa terminología sea aprovechada por determinados sectores que quieren ejercer influencia cultural (o comercial) –ahora entraremos ahí y quién recogió el ‘legado’ del constructor belga-, un tema delicado y que puede levantar ampollas en el *establishment* oficial de músicos, académicos o representantes de una Administración. Al fin y al cabo, el lenguaje –la forma de expresarse y vocablos que elijamos- crea nuestras realidades y de alguna manera las legítima.

Mas, lo que aportaría mucha luz a los aerófonos con válvulas serían unos estudios rigurosos y completos de sus ‘colegas’ constructores, especialmente Pierre-Louis Gautrot y Gustave Besson, para poder confrontarlos con las aportaciones del dinantés. (Por supuesto, serían también bienvenidos unos *papers* fundamentados de Thibouville-Lamy, Lecomte, Millereau, Courtois, Raoux, Halary, los Martin y otros personajes que hemos conocido en el tercer apartado). Como advertíamos en la Introducción general, es muy fácil dejarse llevar por el ‘genio oficial’ de Adolphe Sax y sus acciones tan románticas y combativas. (No hace falta recordar que los gobiernos de Luis-Felipe y Napoleón III, el Ejército y la prensa colaboraron en ese blindaje y ensalzamiento). Y, habida cuenta de lo hallado en el tercer capítulo –también en el segundo y cuarto-, estamos seguros de que el valón eclipsó a aquellos fabricantes, máxime –ahora lo veremos también- en el pico de mayor innovación y fiebre tecnológica de los metales del siglo XIX. Gautrot todavía guarda mucha información –evóquese que su antecesor (Guichard) y él comenzaron el *bon marché* de este tipo de instrumentos²⁰-, amén de sus novedosos procedimientos de explotación y deslocalización del negocio, y que asimismo atesora aspectos sociológicos tan atractivos como involucrar a sus empleados en el mundo de la música. Besson es clave igualmente, no solo por su dimensión inventiva, sino porque diseñaba maquinaria *ad*

¹⁸ Rossini, presunto aliado del belga y un compositor que se ‘retiró’ antes de los 40 años de edad y que posiblemente no sentía ninguna presión oficialista ni musical –lo que nos puede dar una visión ‘sincera’-, compuso dos obras para grupos de viento en el ocaso de vida –*La corona d’Italia* (1868) y *Fanfare* (1869)-, convocando en ellas a metales con válvulas, ninguno con la raíz “sax” en el nombre. Vid. GALLO, D.: “Rossini’s Fanfare for Maximilian of Mexico: A Mysterious *Self-Borrowing*”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 23 (2011), 92.

¹⁹ Salvando mucho las distancias y para que se entienda mejor la idea, ocurre algo similar en la actualidad en palabras como claxon, kleenex, jamón york, avecrem, etc.

²⁰ Como se ha apuntado en el cuerpo de nuestro estudio –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 413-415, 447-449 y 453; y Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 585-586 y 602-610-, no debe entenderse que Gautrot se dedicara exclusivamente a la manufactura y venta de metales baratos y de *pacotille*, sino que esta era una de las variedades que ofrecía, amén de otras y de más alta calidad. En cambio, el empresario valón siempre intentó mantenerse en esta última gama, con las ventajas e inconvenientes que este posicionamiento acarrea. Vid. KAMPMANN, B.: “French Makers’ Improvements on Brass Instruments in the mid-19th Century, Compared with Those by Adolphe Sax”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020, 175.

*hoc*²¹ que aportaba un grado de madurez (posiblemente estemos ante quien menos ciencia ‘oscura’ aplicaba a sus productos), fluidificación y competitividad al sector²².

Pasando a las facetas más sombrías del inventor valón, cabría destacar un exceso de ambición que en algunos episodios rozaba la codicia, especialmente en ámbitos relacionados con los aerófonos de metal con válvulas. Próximo a ese carácter residía también una auto-percepción ególatra que, en verdad, podría haberse compensado con unas buenas dotes de negociación y gestión empresarial. Pero, por lo que hemos comprobado en el cuarto capítulo, no fue así; y pese a las ventajas competitivas y apoyos ministeriales, su negocio estuvo siempre doliente de liquidez. Si bien es cierto que la coyuntura económica era complicada a principios de la Tercera República, anteriormente y con la exclusividad de las dotaciones al Ejército, es difícil entender esa permanente estrechez²³. Por supuesto, su afán persecutorio implicaba abultadas costas legales – máxime contratando ex-ministros como representantes-, pero, no cabe duda, le faltó mucha pericia comercial.

²¹ Vid., por ejemplo, Certificado de adición de Gustave-Auguste Besson del 12 de julio de 1856 sobre la Patente de invención [nº 22072] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música de metal de todos tipos (*pour des perfectionnements aux instruments de musique de tous genres en cuivre*)” del 18 de enero de 1855 [por 15 años], 52-54 y 59 (INPI). Su amigo De la Fage, ya lo hemos apuntado, había promocionado en prensa esos nuevos métodos de fabricación “del más alto interés” (vid. *RGMP*, 3 de agosto de 1856, 251) y asegurado que su reseñado lograba diferenciar la “centième de millimètre” en el diámetro de los tubos, subrayando también la precisión de los mandriles que utilizaba (“M. Besson a reporté sur des mandrins d’acier coniques tous les calculs relevés sur le creux des tubes, en sorte que la forme extérieure de ces *mandrins-perçoirs* correspondit avec la plus grande précision à la paroi intérieure des tubes”) –vid. Id., 4 de noviembre de 1855, 343-.

El resto de competidores intentaban no quedarse atrás y, por ejemplo, Halary publicitaba en 1861 la adquisición de un “outillage de précision entièrement nouveau pour la fabrication exacte des instruments”. Vid. *Notice Historique sur la Manufacture d’Instruments de Musique de J. A. Halary*. París, s.d. (ca. 1864), 7. François Sudre, el continuador de la marca (1873), depositó al menos dos patentes para proteger equipos específicos para elaborar pabellones (1878) y combar tubos (1882) más rápidamente. Vid. WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993, 391-392.

²² Amén de la bibliografía de rigor, de las fuentes documentales y bibliográficas oportunas, y catas organológicas en ciertos instrumentos físicos, los futuros investigadores de Gautrot y Besson deberán obtener información de sus patentes principales (INPI) y de los dossiers de las quiebras (ARCHIVES DE PARIS) –el primero nunca cayó en desgracia, pero sí el segundo (4 de abril de 1845)- como hemos hecho nosotros con Adolphe Sax y el saxofón; y también visitarán los ARCHIVES NATIONALES, concretamente las secciones de los inventarios derivados de un fallecimiento o traspaso del negocio (“Minutier central des notaires de Paris”) y la de las solicitudes de la L’dH (*Série F 12*) donde encontrarán datos importantes. A modo de referencia, una autora americana –vid. GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900*. Londres, 1993, 8-13, 26-36, 64-66, etc.- ha utilizado sobresalientemente los datos derivados de esas sucesiones para reconstruir la trayectoria de dos afamadas sagas relacionadas con la flauta.

²³ El ‘musicólogo’ del siglo XIX que hemos citado regularmente –vid. PIERRE, C.: *Les facteurs d’instruments de musique: les luthiers et le facture instrumentale: précis historique*. París, 1893, 356-357- también se preguntaba cómo era posible que aquel constructor que había disfrutado de un periodo tan bonancible (*brillante*) durante el Segundo Imperio, recibido más de medio millón de francos de compensación de Pierre-Louis Gautrot, cobrado numerosas primas (*encaissé nombre de primes*) por sus licencias, “etc.”, se arruinó en 1873, máxime sin haber tenido demasiados gastos o inversiones en publicad, o que pagar a panegiristas (“Comment donc s’il n’y eut des dépenses excessives, des remises exagérées, des frais de publicité énormes, des panégyristes largement rémunérés, s’expliquer un tel désastre, irrémédiable cette fois?”). De todas formas, el final de este apóstrofe nos ha provocado el pensamiento de que parte del dinero que se le escapaba fuera verdaderamente a parar a determinadas personas influyentes para que hablasen bien de él y le sostuvieran. Es poco probable, porque Adolphe Sax estaba bien relacionado y el gobierno del Segundo Imperio le protegió, pero no lo descartamos por completo.

Asimismo, probablemente estemos ante una persona ‘complicada’ o, como decía aquel informe anónimo que no aupó su escalada en la orden de la Ld’H en 1867, muy irritante, cargante o molesta (*fort gênant*)²⁴. El análisis de su idiolecto, cuando hablaba en prensa, documentos u otro medio –por ejemplo, los que hemos seleccionado en varios de nuestros Apéndices documentales-, también lo evidencia. Está claro que este tipo de carácter no favorecía las relaciones profesionales, sociales o incluso especulativas en un contexto complejo donde era cada vez más difícil contar con ellas y sostenerlas²⁵. Además y en aquel momento, el régimen de Napoleón III se estaba desmoronando y Adolphe Sax ya no tenía el apoyo legal de sus patentes. Por otro lado, el dinantés tampoco previó el escenario de dejar ser útil al Emperador –o, lo que es lo mismo, que el coste de su protección fuera mayor que el beneficio que el belga y ‘sus’ bandas proporcionaban a la imagen del regente-. En realidad, este recurso representativo ya había sido aprovechado y dejó de ser tan exclusivo –cada año que pasaba había más agrupaciones musicales civiles-, por lo que el dirigente buscó nuevas envolturas culturales –la ópera siempre fue un valor seguro- y, en este caso, pujantes empresarios con los que vincularse. Recuérdese, por ejemplo, la *Manufacture d’Instruments de Musique en Cuivre et en Bois* de Couturier (Lyon), a quienes Bonaparte distinguió (1867) como suministradores oficiales de su Casa Militar²⁶. Este nuevo y flamante *protégé* desplazaba del foco al belga –hacía que la publicidad de esa distinción honorífica se compartiese con más congéneres (como ya hemos comentado, Raoux y Halary debieron obtenerla ya en 1852)²⁷-, máxime coincidiendo en el mismo tipo de explotación.

Otro asunto más delicado es la ponderación de sus estrategias y esfuerzos para promocionar el saxofón. Y, habida cuenta de lo que hemos encontrado y de lo que cabría esperar, nos parecen insuficientes. Evidentemente, el de Wallonia supo que había creado algo único y quiso quedárselo para él solo; no lo vendió ni otorgó ninguna licencia a fin de que otro empresario lo explotase. El asiento del instrumento en las bandas regimentales francesas (1845) fue algo positivo porque por lo menos –y desde el principio- aquel advenedizo tuvo un foro en el que participar. Sin embargo, a partir de ese momento, fueron los metales –saxhorns y saxotrombas, en sus múltiples manifestaciones- los que le ocuparon la mayor parte de su energía y recursos. Afortunadamente –ya lo hemos comentado muchas veces-, el saxofón fue admitido (1857) como especialidad en las aulas anejas para militares del Conservatorio de París. Ese hecho obligó a su inventor a crear y proporcionar unos materiales didácticos para aquel alumnado y, por fin, en 1858²⁸, se empezó a producir y editar música de cámara para saxofón. Por ello, corresponde preguntarse qué hubiera pasado si aquel puesto docente no se hubiera creado y cuántos años más se habrían perdido sin los ‘nutrientes’ de esa literatura de pequeño grupo. (Seguramente y de principio, el etiquetaje como instrumento de banda hubiera sido más abisal).

²⁴ Vid. HAINE, M.: “Un réseau d’influence: les démarches d’Adolphe Sax pour obtenir la croix d’officier de la Légion d’honneur”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 20.

²⁵ Vid. DAUMARD, A.: *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*. París, 1970, 140 y 333.

²⁶ Vid. Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 715-716.

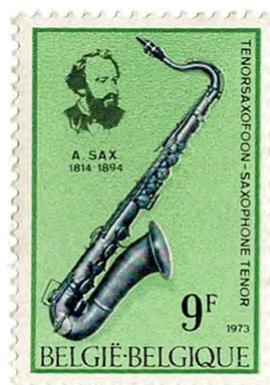
²⁷ Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 425-427.

²⁸ Siguiendo sus anotaciones ordinales (“A.S.4” –vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax), el *Solo* –dedicado, por cierto, a “son ami Adolphe Sax, professeur au Conservatoire Imperial de Musique”- de Hyacinthe Klosé para Asx/Pno fue la primera obra de estas características. (Aunque, para ser absolutamente preciosos, la pieza camerística original más temprana que convocó a ese dúo fueron las *Variations faciles et brillantes* que aparecieron en el manual de su aliado estrasburgués. Vid. KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone*. París, s.d. [1845 o 1846], 114-129).

Tampoco se puede decir que el belga hiciera –o, quizá, pudiera hacer- demasiado por promocionar al saxofón en la música de sinfonía ni en la ópera en la segunda mitad del régimen de Bonaparte. Solamente contamos con cuatro intervenciones²⁹ que, en verdad, son tres debido a que *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer lo autorizaba si no se disponía de clarinete bajo. Esta paupérrima representación quizá no sea del todo achacable al dinantés, sino también compartida con esos ‘amigos’ compositores que a la hora de la verdad no escribían para sus instrumentos. O, directamente, no se fiaban de ellos y/o de sus ejecutantes (el creador teutón y esa partitura que acabamos de citar son buen ejemplo de ello), aspecto al que volveremos pronto porque afecta a otra de nuestras hipótesis.

Para terminar con la presente, debe aportarse el pensamiento de que, finalmente y en los últimos años del siglo XIX, Adolphe Sax se arrepintió de no haber proyectado mejor al saxofón y a sí mismo a través de –precisamente- su más valioso aerófono³⁰. El detalle que ha provocado esta idea es que incluyó la palabra “inventé” en la epigrafía de sus últimos ejemplares físicos³¹. Quizá pueda parecer una particularidad caprichosa, pero anteriormente a 1878 no se conoce ningún espécimen con esa grafía y entre los otros metales solo hemos localizado un trombón de 7 campanas en forma de hidra que la comparte³².

FIGURA 322-A: Sello postal belga de 9fr con la silueta de Adolphe Sax y un saxofón tenor.



FUENTE: Original de la colección del autor.

El asunto de la apropiación del saxofón como elemento identitario de USA también forma parte de otra de las suposiciones iniciales de nuestra investigación; mas, para cerrar esta –que, como hemos visto, se ha corroborado parcialmente-, puede resultar complementario identificar quién se adueñó del perfil ‘personal’ del valón. Y, no debería extrañarnos, fue Bélgica la que, a falta de exponentes claros en ámbitos artísticos y musicales, lo encumbró a finales del siglo XX³³. El cariz de parte de la bibliografía

²⁹ Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

³⁰ Su patente de 1880 tiene algo de ‘sustancia’, pero, al explorar la segunda y tercera (1850 y 1866), hemos llegado a pensar que verdaderamente no conocía su propio instrumento y que apenas le importó su desarrollo. Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 196-199.

³¹ Vid. Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

³² Vid. HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980, 185-186.

³³ Mucho antes (1841), el influyente François-Joseph Fétis ya había concluido que “C’est une gloire pour la Belgique d’avoir produit des artistes de mérite tels que MM. Sax père et fils”. Vid. *RGMP*, 10 de enero de 1841, 20.

consultada lo preconizaba –a partir de autores o empresas de ese país, o personas relacionadas con el Gobierno³⁴–, pero quizá sea más asertivo y colectivo la aparición de un sello (1973) –vid. Figura 322-a- y un billete de 200fr (1995) –vid. Figura 323-a- que, con la llegada del euro, apenas circuló.

Igualmente y en cierta manera, Francia hizo uso de él para argumentar, personalizar y divulgar el “modelo francés” [sic]³⁵ de instrumentación militar tan exitosa que exportaba a otros países. Mas, como decíamos un poco más arriba, la articulación gala no se hizo a través de su figura, sino de las bandas que supuestamente él imaginó y que durante todo del *Ottocento* y gran parte de la siguiente centuria fueron una efectiva herramienta de “soft power à la française”³⁶.

FIGURA 323-A: Anverso y reverso de un billete de 200fr belgas de curso legal entre 1995 y 2002 con un retrato del inventor belga y otros elementos relacionados (el saxofón, el Jazz y Dinant).



FUENTE: Original de la colección del autor.

Tenemos que pasar ya a la cuarta de nuestras figuraciones de comienzo y que preveía la supervivencia de los instrumentos de música y sus patentes protectoras en base a su adaptabilidad, utilidad y las demandas del mercado. Para su verificación y no repetir aquí algunos contenidos, sería altamente recomendable –por la constitución y densidad de esos argados legales y técnicos- releer las conclusiones parciales filtradas al final del tercer capítulo. No obstante, y sosteniéndonos en los hechos, las decisiones de los jueces –por considerarse lo legítimo- y las normativas públicas que emanaban de la propia Administración, podemos validar la premisa en base a tres pilares fundamentales.

³⁴ Por ejemplo, las aportaciones divulgativas de Paul Gilson o Albert Rémy, *Les géniales inventions d'Adolphe Sax* y *La vie tourmentée d'Adolphe Sax* editadas en Bruselas en 1939 por el antiguo Institut National de Radiodiffusion; la de Léon Kochnitzky (*Adolphe Sax & his saxophone*), producida en Nueva York en 1949 por el Belgian Government Information Center; o la de Gaston Brenta en forma de artículo (“Adolphe Sax et la facture instrumentale”) en el Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (Académie Royale de Belgique) de 1967.

Gracias a otras fuentes –vid. “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “100eme anniversaire de la mort d’un génie. Année International Adolphe Sax, Conférence de presse. Dinant, [5 de mayo de] 1994”, 3-11-, también sabemos que su ciudad natal –y representantes de Bruselas- llevaron a cabo ciertas iniciativas, como la de darle el nombre de una calle (1896), conseguir efectos personales donados por su hijo (1923), sufragar el diseño de una postal (Alexandre Daoust), vidriera y placa, organizar un concurso de saxofón (1937), de bandas y fanfarrias (1948-1954) y un festival de Jazz (1962) al que acudieron jazzmen de todo el mundo, etc.

³⁵ Vid. PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon. Les ensembles d’instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d’Apollon 1815-1870]*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012, 3-5 e id.: “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914: le cas français”. *Relations internationales*, vol. 155, n° 3 (2013), 49-60.

³⁶ Vid. BOUZARD, T.: *1845. L’armée française met au point le premier orchestre de plein air*. Ponencia ofrecida el 6 de julio de 2018 durante la conferencia bianual “France: Musiques, Cultures, 1789-1918” organizada por las Universidades de Cambridge y Southampton, y que en ese año tuvo sede en BHVP.

El primero, se ha repetido a menudo, el saxofón no tuvo excesivos problemas en la certificación de sus credenciales, digamos, ‘existenciales’, porque resultó ser un artículo totalmente nuevo. Pero, más allá de eso y en el plano pragmático, salió adelante siendo una de las pocas invenciones radicales –a diferencia de las incrementales, donde pequeños avances complementarios son fruto de la demanda derivada de la tecnología establecida y del propio proceso productivo³⁷- que han sobrevivido y tenido éxito. Es decir, fue una manufactura que, del lado de la oferta, generó una hasta entonces inexistente línea de consumo que se mantuvo a lo largo del tiempo; primero, de forma forzosa a causa de las normativas del Ejército, y posteriormente por sí sola al generarse demanda civil, la cual resultó ser el acicate clave y definitivo. Sin embargo, en el siglo XIX –hoy no se percibe tanto porque las ‘fronteras’ entre instrumentos están más delimitadas- su planteamiento comercial avanzó renqueante al verse arrastrado por los problemas de sus ‘hermanos’ de metal, a saber, los saxhorns y saxotrombas.

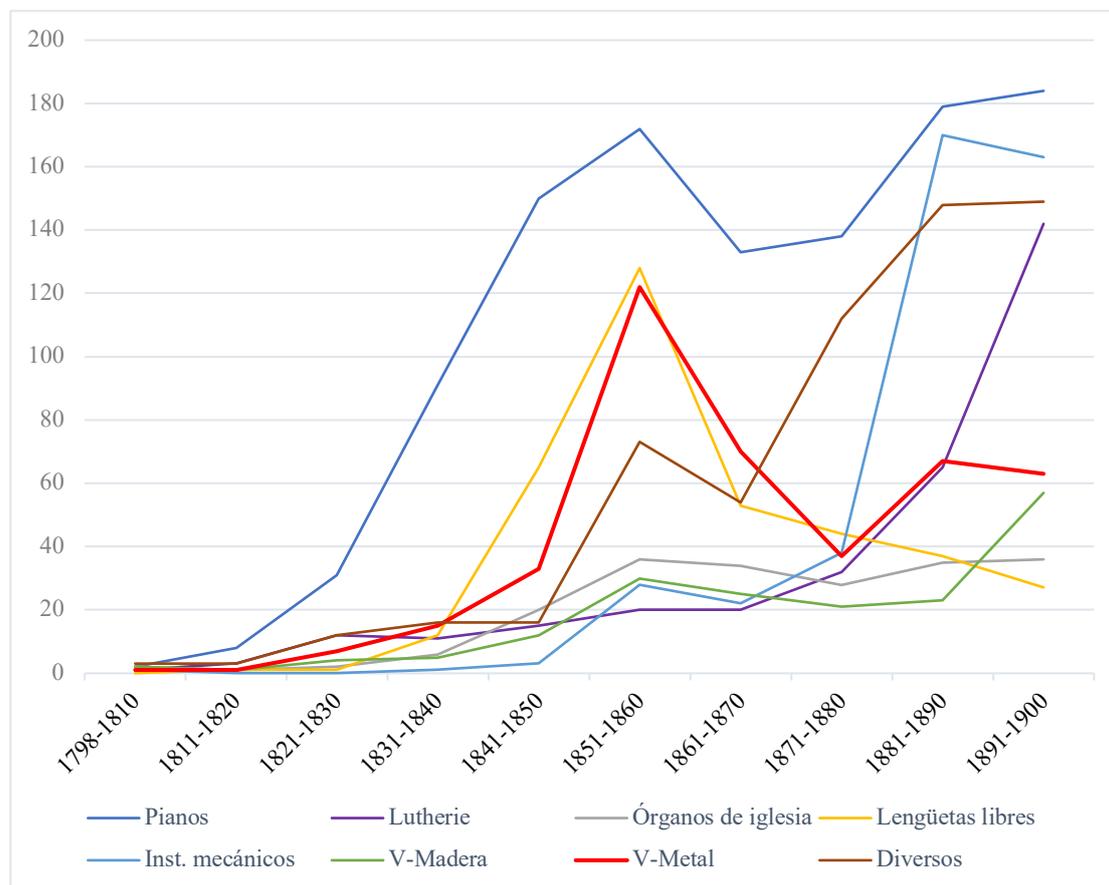
Las patentes de estos dos (supuestos) instrumentos fueron un enorme foco de conflicto debido a la intangibilidad de algunas de sus propiedades y, más preponderante, la descripción tan laxa y altamente interpretable con la que fueron registrados. En realidad –aquí entraríamos en el segundo sustento- esos metales (y los documentos que les daban sustancia legal) cobraron protagonismo y subieron a la arena jurídica cuando un agente externo (el Ejército) los activó (empoderó?) en 1845, haciendo que las bandas regimentales los vistieran. Con ello, el gobierno de la Monarquía de Julio daba ventaja mercantil a Adolphe Sax, pero consiguió –sin ensuciarse demasiado las manos además, porque sería el belga quien se batiría en los juzgados- lo que en verdad quería: cerrar un importante cauce de dinero público hacia unos constructores de instrumentos simpatizantes de la causa republicana. La prueba que lo acredita fue que esos mismos fabricantes hicieron que se derogase aquella reforma cuando el clima político les fue favorable (1848), pero no contaron con más virajes en la Administración. Los sumarios se prolongaron y aquellos productos del dinantés estuvieron a un solo fallo de considerarse definitivamente falsos (16 de febrero de 1850); mas, Luis-Napoleón se alzó con el poder y las decisiones de los jueces empezaron a cambiar. Este nuevo parecer y el apoyo explícito de la fiscalía en los años venideros –presuntamente, velando por el interés general- nos reafirma en la existencia de interferencias entre el poder ejecutivo y judicial. Además, Bonaparte también presionó –y mucho- para que adyacentemente se conjugara hasta el legislativo, recuérdese, haciendo que las patentes del saxofón y la saxotromba se prolongaran. Las otras fuerzas fácticas, especialmente la prensa, ‘moldeaban’ adecuadamente la opinión pública.

Por cierto y a colación del ‘cuarto poder’, debemos apuntar que, inicialmente, subestimamos el influjo de *Le Ménestrel*, *La France musicale* y, especialmente, la *Revue et Gazette Musicale de Paris*. A tenor de la cantidad de noticias y citas que hemos utilizado –y otras que no nos han cabido-, tenemos la certitud que las tres revistas más importantes de Francia protegieron y reforzaron –además de colaborar en su construcción- el aura de ‘genio oficial’ que Adolphe Sax acuñó. Este hecho es muy significativo porque vuelve evidenciar la capacidad de persuasión que tuvo el belga para atraer a su causa a semejantes gigantes de la divulgación, y con los cuales, tampoco lo descartamos, pudieron existir cauces de financiación o intereses económicos comunes. Evóquense, por ejemplo, los lazos paternalistas de François-Joseph Fétis con la *RGMP*,

³⁷ Vid. SÁIZ, P.: *Invencción, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid, 1999, 30 e id.: “Patentes, cambio técnico e industrialización en la España del siglo XIX”. *Revista de Historia Económica*, s.v., nº 2 [primavera-verano] (1999), 267.

o más claramente quiénes fueron los dueños del rotativo entre 1846 a 1873 (1880?), a saber, los hermanos Brandus³⁸ con los que el dinantés compartió negocios y proyectos editoriales, empezando [1846] por el capital *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur*³⁹.

FIGURA 324-A: Cantidad de patentes y certificados de adición (sumados) de las 8 principales ramas de construcción instrumental durante el siglo XIX en Francia.



FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 396.

En otra capa de la realidad menos a la vista y que completaría esa trinidad de causas, también se estaba produciendo un cambio de modelo productivo y organizativo. La Revolución Industrial y el sistema capitalista estaban obligando a reajustar el sector de los aerófonos de metal francés que –esto también ha sido una sorpresa– en el ecuador del siglo XIX todavía no había abandonado unas estructuras corporativas procedentes del Antiguo Régimen. (Ya lo hemos apuntado, pero quizá no esté demás volver a aludir que la pequeña industria gala de los metales –todavía artesanal o semi-artesanal en muchos

³⁸ Los dueños de la revista fueron Maurice Schlesinger (1834-1846), Louis Brandus (1846-1852), Louis y Gemmy Brandus (1852-1854), Gemmy Brandus y Selim Dufour (1854-1872), Gemmy Brandus (1872-1873) y probablemente Louis Brandus hasta 1880. Vid. ELLIS, K.: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris (1834-80)*. Cambridge, 1995, 266.

³⁹ Por cierto, el de Wallonia dejó constancia de que debía 1.088,30fr a [Louis] “Brandus. Éditeur Musique 103 Rue Richelieu” en su primera debacle comercial. Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Bilan”, s.p. [1].

sentidos- seguía conservando bastante influencia⁴⁰. Ese género –aun bastante caro- tenía salida debido a una finalización supuestamente cuidada y sobresaliente⁴¹. Pero, del otro lado, la galopante industrialización, las máquinas aceleradoras de producción, la aparición de explotaciones hegemónicas, la estandarización y agentes explosivos y ambiciosos –p. ej., el propio Adolphe Sax-, hacían inviable la supervivencia del ese modelo). Aquel *lobby* de fabricantes inició la batalla legal más larga y despiadada tocante a la propiedad intelectual e industrial en el ámbito musical que se vivió durante esa centuria, narrada en Capítulo 3. Esa contienda de sombras y claroscuros era un escenario o arena donde, en verdad, se estaban batiendo también otros sectores más fuertes –económicos y políticos principalmente-, unas capas donde no se suelen airear los acuerdos e intercambios de prendas y favores.

Mas, la confrontación de esta hipótesis estaría huérfana de contenido sin volver a relacionar y subrayar la efervescencia de las nuevas tecnologías aplicables al latón –y muy significativamente las que atañeron procedimientos y máquinas para labrarlo más rápida y minuciosamente- con su reflejo en el número de patentes en el ecuador del siglo XIX, donde, como decíamos al principio, no por casualidad, el saxofón fue descubierto. Deteniéndonos en el aspecto cuantitativo, quedaba pendiente un último gráfico global que abalara y demostrara de forma comparativa aquella agitación (vid. Figura 324-a). Como puede observarse en la zona central del diagrama, las patentes de los aerófonos de metal experimentaron un pico extraordinario en las décadas centrales *Ottocento*, solamente superadas por las del (‘todopoderoso’) piano. En verdad, la familia de las lengüetas libres parecen ocupar ese segundo puesto, pero no es así porque la línea amarilla que las representa computa todos instrumentos que comparten el mismo principio de acción, pero diferentes en lo constructivo como el armonio o los acordeones (vid. Tabla 54-a para ver desdobladas esas cantidades).

TABLA 54-A: Números exactos de la cantidad de patentes y certificados de adición de las cuatro especialidades musicales más activas en la franja central del siglo XIX galo.

		1841-1850	1851-1860	1861-1870
Pianos		109+41	134+38	117+16
Lengüetas libres	Armonios (mayoritariamente)	27+20	59+35	35+10
	Acordeones	8+10	17+17	7+1
V-Metal		25+8	63+59	52+18
Diversos		13+3	57+16	47+7

FUENTE: Elaboración propia a partir de HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

⁴⁰ Recuérdese el ilustrativo apóstrofe de M. Chaix-d'Est-Ange –el letrado de Adolphe Sax cuando empezaron los debates legales- que preguntaba cómo era que aquellos “héroes” –refiriéndose a al resto de constructores de aerófonos de latón- no pusieron en práctica antes las presuntas innovaciones en los metales que su cliente había iniciado en el Hexágono: “On prétend que l'invention était connue depuis bien longtemps et pratiquée en Allemagne. L'invention était pratiquée en Allemagne! Vous la connaissez donc nécessairement; vous êtes tous les facteurs de France, les gens les plus habiles dans cet art, les plus consommés dans la pratique de votre art, sans le concours desquels il est impossible d'y apporter une modification, dont vous tenez la clé, dont vous êtes héros”. Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 645.

⁴¹ La forma de obrar preindustrial que apuntó Boquillon a base de martillazos (“la longue et pénible fabrication au marteau”) de Raoux es un buen ejemplo. Vid. QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1 (2ª serie). París, 1844, 426.

Poniendo el foco en la velocidad, solo tenemos que recordar las más de 10 líneas de montaje o mesas de trabajo que se distinguen en los grabados de las explotaciones de Adolphe Sax o Pierre-Louis Gautrot⁴² y que constarían no solo la especialización en una parte de la manufactura del aerófono de latón, sino también, como decimos, diligencia. (Y, para conseguir aun más ligereza, se podía subcontratar la elaboración de un componente, como por ejemplo las llaves o los pistones)⁴³. Asimismo, tenemos como prueba los datos que destapó la encuesta del Gobierno de 1847/48 y que especificaba las ocupaciones en las que estaban divididos los obreros del sector del metal⁴⁴. O, de forma más significativa y original, un recurso todavía infrautilizado por los organólogos e historiadores de la tecnología –a saber, las máquinas, útiles y herramientas particulares apuntadas en los inventarios de los dossiers cuando aquellos empresarios caían en quiebra- y que nos permitiría trazar con mayor concreción las etapas de confección de cualquier instrumento durante el despegue de la industrialización. Precisamente, la primera debacle del inventor valón (1852) sacó a la luz numeroso material⁴⁵, entre el cual estaban unos reveladores 18 tornos y 452 útiles relacionados (*de tour*) y la prensa de volante (*grand tour à repousser*) que advertimos en la Figura 204 del cuarto apartado, amén de otro pertrecho de precisión que podemos relacionar fácilmente con la elaboración de saxofones: 120 moldes (*modèles*) en metal o madera para las uniones (*bagues*), guías (*petit chariot*) para perforar los platos (*pour percer les boules*) “de saxophone”, 12 herramientas (*outils*) de perfilado (*profil*), 100 calibres para las llaves, 9 sierras (*scies*) circulares, 6 herramientas (*outils*) para cortar las zapatillas (*tampons*), 6 útiles (*outils*) de estampado, 2 brocas (*mandrins brisés*) “pour les clefs de saxophone”,

⁴² Vid. Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 600, 604 y 607-608.

⁴³ Rememoremos nuevamente a Drouelle, “fab.[ricant] de pistons, clefs [llaves] et garnitures [protectores o accesorios] d’instruments de musique en cuivre”, con quien el dinantés estuvo enzarzado numerosos años –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 524-534– o Belorgey, que sabemos positivamente que suministraba válvulas al dinantés. Vid. Capítulo 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 597 y 631-632.

Si bien las medianas y grandes explotaciones de mitad del siglo XIX –como las del valón, Gautrot o Besson- intentarían suministrarse ellas mismas, un poco antes tuvieron cabida los especialistas como el “mécanicien” Claude Guinot, hacedor de llaves, cuyo utillaje –entre el que estaba un *découpoir* (troqueladora?) y 8 *étaux* (tornos), valorados respectivamente en unos nada desdeñables 350fr y 274fr- pasó a manos (1826) de otro fabricante mayor (Halary) debido a su fallecimiento. Vid. PIERRE, R.: “Claude et Georges Guinot, clétiers parisiens du XIXe siècle (Première partie)”. *Larigot*, s.v., nº 65 [abril] (2020), 30-41.

⁴⁴ Recuérdesse –vid. *Statistique de l’industrie à Paris résultant de l’enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. París, 1851, 818- que aquel estudio logró dividir los 499 trabajadores entre 60 *facteurs* (fabricantes, con carácter genérico), 56 *monteurs, ajusteurs et poseurs* (montadores o ajustadores), 32 *polisseurs* (pulidores), 31 *tourneurs* (torneros), 30 *menuisiers* (ebanistas); 27 *pavilloniers* (o que elaboran campanas), 26 *pistonniers* (o que confeccionan válvulas), 12 *ponceurs* (pulidores), 11 *cleffiers* (o hacedores de llaves), 10 *finisseurs* (finalizadores), 9 *chefs d’atelier* (jefes de taller), 7 *hommes de peine* (o personas que se encargaban de tareas duras), 2 *cuivristes* (cobristas), 2 *peintres décorateurs* (pintores) y 129 *sans dénomination spéciale*. El resto hasta las casi cinco centenas trabajaban en casa para un empleador (*travaillant en chambre*) –17-, uno era una mujer y había 37 niños.

⁴⁵ Vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Inventaire”, [s.p.] o, parcialmente pasado a limpio, HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique: la cas Adolphe Sax en 1852”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., nº 13 (2012), 148-150.

En uno de los anexos del artículo de otro autor –vid. GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 95-97- se recogen clasificados los “outils” que aparecen en los inventarios de algunas quiebras, así como los relacionados con los actos de sucesión –por traspaso o deceso del propietario-, de consulta obligada para sumergirse en este asunto técnico.

etc.⁴⁶. Aquel detallado registro es testimonio evidente de un material y aparejo específico que hacía posible cortar y labrar el latón con precisión, unirlo y, muy importante, articular llaves y mecanismos complejos. Por supuesto, aquel rigor no era exclusivo del dinantés y de algunos de sus colegas del metal, también los de la madera, se esforzaban en este sentido para que las extensiones digitales [llaves] y sus sistemas funcionaran correctamente⁴⁷. Recuérdese, por ejemplo, el clarinete Buffet/Klosé (1843) y su argado de anillos y llaves dobles que hemos explicado en el primer apartado⁴⁸; o, mejor aun, el extraordinario trabajo de ‘ingeniería’ de Boehm y su flauta de 1847 –Figura 29 del apartado inicial-, enteramente de latón –cuerpo incluido- y que representó otro punto evolutivo cardinal para ese aerófono⁴⁹.

FIGURA 325-A: Vista interior de la *Metal & Lathe Room* y de la *Buffing Room* –arriba aparecen diseñados cuatro componentes de bombos o cajas- de un catálogo (1880s) de la Lyon & Healy Band Instruments Company de Chicago.



FUENTE: BRYANT, C.: *And the band played on*, op. cit., 26, y esta de uno de los catálogos de esa firma custodiados por la Library of Congress.

Aquellas excelentes flautas fabricadas en Alemania también demostrarían que los teutones pujaban muy fuerte en la industria del metal –en los instrumentos con válvulas tipo tuba o bombardino aun se nota más-, lo cual representaba una amenaza para la hegemonía francesa en este sector. Este asunto tampoco se ha explorado aun y presume

⁴⁶ Un artículo muy interesante y original sería la confrontación de aquel utillaje de 1852 con el que aparece en el inventario de la quiebra de 1877 –vid. ARCHIVES DE PARIS, sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Inventaire”, s.p.- para comprobar cuál fue la evolución técnica del dinantés y cómo encaró el nuevo escenario económico e industrial que exigía la *Troisième République*.

⁴⁷ Apoyándonos en fuentes iconográficas, vid. [la recreación en 3D de las dos plantas productivas y el utillaje de la fábrica del valón en] *Sax Revolutions: Adolphe Sax’s life* (Documental en DVD). DIAGO, J-M. (dir. y prod.). Exp. nº CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., entre el 8:40 y 13:24.

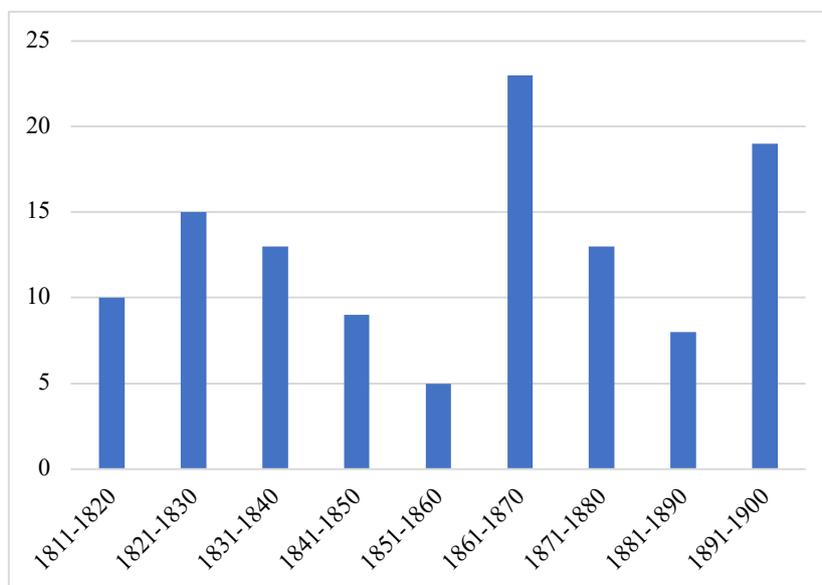
⁴⁸ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 155-159.

⁴⁹ El sarrusofón, por esa minuciosidad en la elaboración de las llaves y presentar oposición al saxofón –vid. *Ibid.*, 141-143 y Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 462-463 y 540-546-, también debe ocupar un pequeño hueco en este apartado.

ser muy interesante, precisamente porque resultaría un reflejo de estos dos bloques de poder en los planos artístico y fabril conectados. Y, a medida avanzaba el *Ottocento*, la competencia aumentaría y esa tecnología y fiebre por los instrumentos de metal también se dejaría sentir con más fuerza en Inglaterra y, especialmente, USA. No existen demasiadas ilustraciones de explotaciones decimonónicas al otro lado del Atlántico, pero tenemos uno muy significativo de la Lyon & Healy de Chicago de 1887 donde se observan esos tornos de precisión y una máquina para el pulimentado del metal (vid. Figura 325-a).

En la quinta de nuestras hipótesis tampoco vamos a encontrar demasiadas concesiones, sino más bien todo lo contrario, pues análogamente –podemos confirmar ya- existió una lucha por la supervivencia entre los instrumentos perfeccionados e inventados en aquel momento. Huelga decir que esa personificación representa en realidad a la burguesía –concretamente a sus empresas y explotaciones- que, a medida el *Ottocento* avanzaba, tenía no solo que complacer a su clientela, sino convencerla de que su género era mejor que el de (la cada vez más numerosa) competencia.

FIGURA 326-A: Salas y teatros de entretenimiento inaugurados en París durante el siglo XIX (1811-1900).



FUENTE: Elaboración propia a partir de WILD, N.: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon, 2012, 434-437.

Más allá de establecer un *ranking* con los estilos e instrumentos ‘vencedores’ –la ópera y el piano fueron sin parangón el foro y la herramienta predilectos-, preferimos focalizar nuestra atención en ciertos detalles que han podido quedar desperdigados en el discurso y que asimismo explican esas disputas. Primeramente, el más global, el de la mercantilización de la música en todas sus manifestaciones, ya sea –entre otras muchas posibilidades- pagando una entrada que posibilitaba el acceso a un concierto, o cuando un obrero tenía que ahorrar durante muchos meses para hacerse con un bugle y tocar en la fanfarria de su fábrica. Los parámetros estratégicos de la Revolución Industrial inundaron completamente el arte –igual que ya lo estaban las materias primas o productos manufacturados de primera necesidad- y el factor dinero –búsqueda y disfrute de beneficios comerciales- formaba parte (intrínseca) del sistema. La burguesía había creado las reglas de acceso al entretenimiento y la cultura, amén de los espacios de disfrute y la gestión (explotación) de estos. Centrándonos brevemente en los teatros, obsérvese la

cantidad la cantidad de salas (empresas al fin y al cabo) inauguradas aquellos años de la segunda mitad de siglo –vid. Figura 326-a- y, más significativamente, su aforo. En la capital de Francia algunos superaban ampliamente las 1.500 personas, caso, entre otras, del Châtelet (2.200) –inaugurado en 1862-, el Théâtre de la Gaîté (1.800) –también de 1862- o de la Ópera Garnier que empezó dando asiento a 2.156 posaderas en 1875.

Centrándonos en la producción de instrumentos, la nueva estructura tuvo que dar cabida –precisamente para conseguir más dividendos- a una creciente y heterogénea sociedad de consumo. La burguesía aprovechó los avances de las técnicas de la industrialización –globalmente, máquinas, división del trabajo y especialización- y ejerció un ‘aplastamiento’ laboral a sus trabajadores para poder competir mejor⁵⁰. Aquellos procedimientos produjeron artículos de diversas calidades y precios, otra de las características más importantes de ese periodo y con la que se satisfacía la demanda y llegaba a más gente. El piano es el prototipo de esta idea debido a la fortuna que se tenía que pagar por él a principios de siglo y su ‘abaratamiento’ progresivo; pero, preferimos utilizar los metales como conductores de la idea, que pasaron de ser exclusivos de los músicos de las orquestas sinfónicas y elitistas grupos de cámara –recuérdese a los Distin- a productos asumibles de consumo y disfrute por los trabajadores de una factoría o municipalidad en apenas unas décadas. Mención aparte recibiría el saxofón, pues se mantuvo ‘artificialmente’ con un precio elevado –debido al monopolio del que disfrutaba su autor, ahora volveremos a ello- y sin apenas versiones cualitativas de sí mismo.

Un poderoso tercer componente en ciernes y que se empezaba a explotar cada vez más y mejor fue el de la publicidad. Los Capítulos 1, 2 y 4 –también el 5 (la ‘personificación’ de las marcas con ejecutantes destacados)- han sido testigos de la progresiva concienciación por parte de los empresarios y vendedores de que era crucial desarrollar estrategias para seducir y atraer a potenciales compradores y usuarios⁵¹. Revisando el arco del *Ottocento* y centrándonos en los aerófonos, las formas de los reclamos viraron desde la reproducción en prensa de las apreciaciones de unos ‘próceres’ con asientos en instituciones sabias –a menudo, ‘incentivados’ o directamente sobornados- hacia los cada vez más frecuentes, explícitos y visuales anuncios en ese y otros medios –por ejemplo, los poblados y espléndidos catálogos de las firmas-. Entremedio, los *rappports* y medallas de las Exposiciones nacionales eran otros dos de los trofeos que más gustaba exhibir en los panfletos y propaganda de esas empresas donde se permitían ciertas ‘amplificaciones’, al igual que en otros sectores muy diferentes se vendían tónicos y placebos que curaban cualquier enfermedad o dolencia. De todas formas, se ha demostrado, el saxofón decimonónico no recibió una buena proyección ni promoción de venta y solo tuvo un tipo de comprador, a saber, el músico de banda, militar

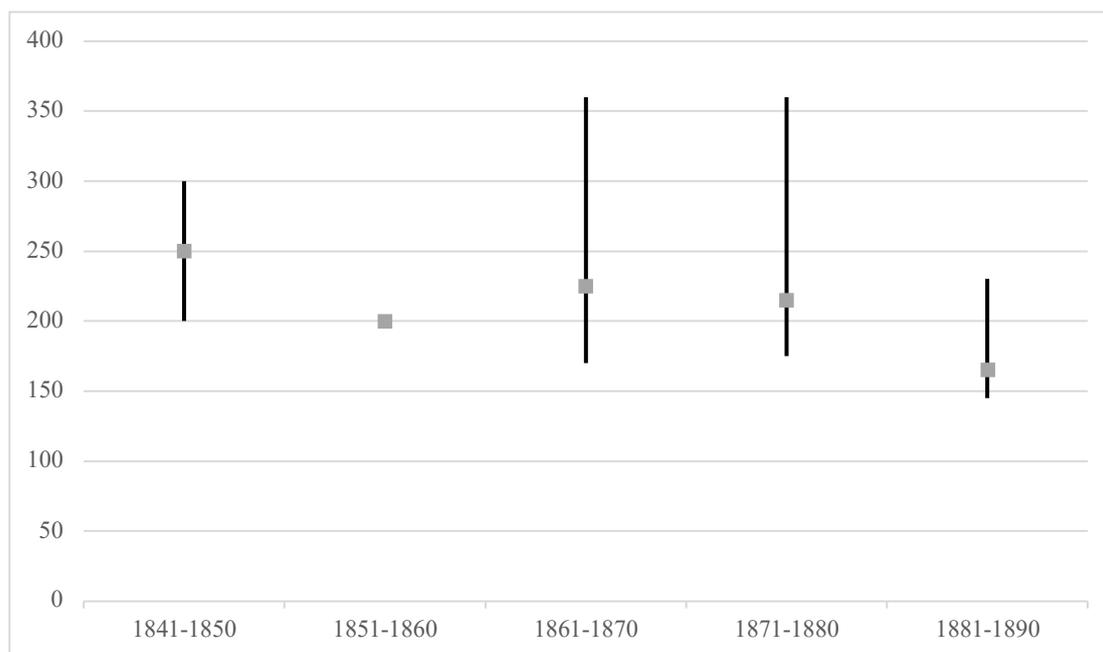
⁵⁰ Evóquense las “Aspiraciones sociales” –vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*. París, 1862-64 [sic], 878-885- de los empleados de aerófonos de madera y latón que unieron sus voces para pedir mejoras laborales aprovechando en el evento mundial de 1862.

⁵¹ Los autófonos –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 185-192- han sido unos excelentes arquetipos de esos nuevos planteamientos y tácticas, pero las cuerdas y, sobre todo, el piano y sus marcas y modelos nos dejaron los apelativos de “Parfait”, “L’Apothéose”, “L’Incroyable”, “L’Invincible”, “La Merveilleuse”, “La Séduisante”, “Le Triomphant”, “La Victoriousa”, etc., o evocaciones a dioses, animales mitológicos o héroes tales como “Apollon”, “Eden”, “Hercule”, “Phébus”, “Phénix”, “Vénus”, etc. –vid. HAINE, M.: “Une nouvelle source d’archives pour identifier les marques de fabrique de facteurs d’instruments de musique (1860 à 1919)”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020, 52-53-, unos nombres y adjetivos para que la burguesía pudiera reflejarse en ellos y con los que complementaban metafóricamente su (cierto o fingido) éxito profesional que tanto les encantaba exhibir ante sus iguales.

al principio –en verdad, los compraba el Estado y los cedía a los regimientos- y el civil después.

La sexta de nuestras hipótesis preconizaba una optimista baratura del instrumento en base a haber nacido al amparo de las técnicas de la Revolución Industrial, amén de una prolija impresión de transcripciones mientras paralelamente se desarrollaba una literatura propia; y, llamativamente, ninguno de los dos supuestos se ha confirmado.

FIGURA 327-A: Márgenes de precios en francos de un saxofón alto –y media ponderada⁵² (cuadrados grises)- por décadas durante el siglo XIX tomando como principal referencia los catálogos de venta y las normativas del Ejército (1861, 1873 y 1898).



FUENTE: Elaboración propia a partir de los panfletos publicitarios de Adolphe Sax exhibidos en el Capítulo 4 y las fuentes de la Tabla 35 de ese mismo apartado.

La primera premisa debe ser tamizada, pues como hemos apuntado numerosas veces, Adolphe Sax disfrutó durante 20 de años (1846-1866) de la explotación y venta en exclusiva de su más célebre advenedizo con llaves. Evidentemente, este monopolio le facultaba para marcar los precios que él considerara apropiados y que empezaron siendo –nos acordaremos a partir de lo expuesto en el cuarto apartado- de unos abrumadores 300fr, valor al que se vendieron los primeros saxofones al Ejército. Sin embargo, ca. 1848 bajaron a 200fr –debido quizá a que la anterior cifra no se sostenía y/o porque fueron expulsados de las formaciones militares- y se mantuvieron en ese nivel en la decena posterior cuando fueron rehabilitados (1854 y, más bien, en 1855). La primera vez que el Gobierno intervino ese monopolio (1861) fue, precisamente, para coincidir con esas cantidades e incluso subirlas cerca de un 20%⁵³. Tras la liberalización de la patente (1866) nuevos constructores se sumaron a la puja y provocaron que la tasación bajase algo,

⁵² Entiéndase que, por mucho que Adolphe Sax ofreciera saxofones altos a 360fr –modelo *argenté*, ya lo señalamos, bañado con alguna (milagrosa?) aleación que pudiera contener plata- en sus catálogos de 1869 y 1870-72, sus clientes preferirían los que estaban en el ámbito de 175-225fr. Igualmente y para hacer ese cálculo medio –que creemos coincidiría con el precio más común- hemos tenido como reguladores las cantidades que más se repetían.

⁵³ El saxofón soprano se compraría (a Adolphe Sax) a 200fr, mientras que los altos y tenores a 225fr, y los barítonos a 250fr. Vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], 689.

aunque la Administración inicial de la *Troisième République* los siguió adquiriendo en torno a esas números (175-225fr)⁵⁴ y cerca de su ecuador (1898) por menos (145-180fr)⁵⁵.

En cualquier caso, ese arco de valores económicos (vid. Figura 327-a) nos confirma que el empresario dinantes se aprovechó de su exclusividad y especuló con ella mientras pudo. La honestidad que se atribuía a sí mismo –recuérdese la Tabla 29 del cuarto apartado y sus explicaciones a los miembros del Parlamento antes de que se le concediera la prórroga⁵⁶- no era tal.

Cabría preguntarse por qué el precio no descendió de forma más pronunciada con el final del monopolio (1866) y durante los primeros años de la Tercera República. Una explicación puede ser que las empresas necesitaran algo de tiempo para hacerse con cierta maquinaria específica o formar a operarios especializados; y, posiblemente, quizá haya algo de ese componente. Sin embargo, nosotros pensamos que el Ejército estaba ‘acostumbrado’ a comprar el género en esos niveles y, más importante aun, tenía como asesores a hombres de negocios y vendedores ‘habituales’ como Adolphe Sax a los que (lógicamente) les interesaba mantener cierta holgura especulativa artificial⁵⁷. Ahora bien, con el avance de los años y los Gobiernos de Thiers, Mac-Mahon, Grévy y Sadi Carnot, a la par que se intensificaba la segunda oleada de la Revolución Industrial y más firmas se sumaban a la carrera –el mercado civil resultó igualmente un excelente catalizador-, fue insostenible continuar con esas ‘costumbres’, y el saxofón –como acabamos de decirse devaluó. Realmente, ese importe de finales de siglo parece ajustado, es decir, no se perciben señales de usura de ese momento⁵⁸. Aquella rebaja es muy significativa porque hay que tener en cuenta que se produjo a pesar de la inflación y aumento del nivel de vida a lo largo de los años. Llama la atención también en el sentido de que se supone que esa depreciación incluía los instrumentos ‘profesionales’ –de todas maneras, se recordará, en los panfletos explorados en el Capítulo 4 tampoco hemos descubierto apenas gamas de calidad- y tañidos por los ‘mejores’ músicos militares.

Asimismo, aquel cuarto apartado –en conjunción con el primero, testigo de la escasa innovación sobre el instrumento- ha destapado que, significativamente, su demanda durante el *Ottocento* no fue elevada en comparación con la de los otros aerófonos. Dicho de otra manera, no se llegó a una saturación en el mercado que obligara a dar un salto tecnológico ‘extra’ para que los consumidores desearan volver a adquirir el mismo producto, es decir, un saxofón mejorado. Este hecho demostraría que la invención

⁵⁴ Vid. id., [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 544.

⁵⁵ Vid. id., [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1898 [nº 110], 221.

⁵⁶ Vid. *Réponse aux observations soumises par M. Besson aux membres du corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par M. Adolphe Sax*. París, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 4-5.

⁵⁷ Evóquese la ‘amigable’ y continuista normativa que apareció durante la *Troisième République* –vid. *Journal militaire officiel*, [sin fecha exacta, segundo semestre de] 1873 [nº 67], 543-545- que remitía al *Modèle 1861* [sic], mantuvo los epónimos (comerciales) de los metales, singularmente las saxotrombas; y se daban cabida a los “Instruments Sax à 6 Pistons” [sic].

Otro autor apunta (sin referencias precisas) –vid. GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres”, op. cit., 85- que un obrero de la *Maison Millereau* amenazó a su patrón con divulgar a la prensa las prácticas comerciales dispendiosas de su jefe consistentes en sobornos y sobreprecios (“dîners d’affaires et des remises de 45-50%”) si no les subía el sueldo.

⁵⁸ El sueldo mensual base de un músico de 4ª clase (*brigadier*) de la *Garde Républicaine* ascendía a 115fr, mientras que sus compañeros de 2ª y 1ª (*maréchal-des-logis* y *maréchal-des-logis chefs*) alcanzaban los 180 y 205fr. Vid. HUE, S.: *150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d’un Orchestre*. París, 1998, 74-75.

de Adolphe Sax pasó de la primera a la segunda Revolución Industrial con ciertos ‘atrasos’ constructivos y evolutivos que se sumaban a las otras carencias que estaba acumulando, a saber, la cantidad, variedad y nivel del repertorio.

Otra sorpresa, precisamente en ese terreno y apuntada más arriba, ha sido la parvedad de transcripciones decimonónicas para saxofón editadas durante el siglo XIX (1840-1894)⁵⁹. De las cerca de 360 piezas halladas, solamente tenemos constancia de 32 traducciones, aunque podríamos aumentar esa cifra hasta poco más de las 50 si flexibilizamos los indicadores⁶⁰. Nuestra presunción inicial estaba basada en la facilidad técnica del instrumento, pero, sobre todo, en su baratura, pues esta atraería a un amplio abanico de compradores. Aquel público amateur buscaría una literatura sencilla y ligera, al igual que otras herramientas artísticas estaban haciendo –la flauta travesera fue, precisamente por ese tándem de razones, la que mejor aprovechó la coyuntura-. Sin embargo, el precio del saxofón se mantuvo prohibitivo durante muchos años y el calado (la etiqueta) como instrumento de banda (militar) estaba demasiado marcado, lo cual también desanimó a más aficionados.

FIGURA 328-A: Fanfarria amateur civil (ca. 1895) –incluyendo menores- (y el habitual *allure* militar) con al menos tres saxofones, soprano –niño más a la izquierda-, alto –señor central con bigote- y tenor –en el suelo, con otros metales-.



FUENTE: Colección del autor, sin otras referencias en el anverso y reverso de la fotografía.

⁵⁹ Vid. Apéndice documental XVII (CD-ROM adjunto): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁶⁰ Por ejemplo, aceptando algunas no contrastadas –a saber, *Le postillon de Longjumeau* o el *Quintette* de Adolphe Adam-, las ‘aprovechadas’ por razones comerciales y provenientes de otros instrumentos (oboe) –alguno de los *Solos* de Charles-Joseph Colín serían buen ejemplo-, las que no se sabe cuánto material propio imprimió el autor, o si, más bien, se trataba de vuelcos sin filtro –como los *Tríos* de Mozart y Haydn, o el *Cuarteto* de Beethoven que tiene Louis-Adolphe Mayeur-, etc., o, incluso, las que no fueron distribuidas; recuérdese las intervenciones de André-Charles-Joseph Verroust en la sala del inventor valón –vid. Capítulo 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, 233-234- que no contempla la base de datos.

Igualmente, podríamos incluir alguna más de las pocas adaptaciones para pequeña orquesta en las que se convocó al instrumento, tipo de las del arreglista Gustave-Xavier Wittmann (1843-1920); sus *Airs Nationaux (Portugal)* de ca. 1884 –con la editorial E. Collet- fueron un caso.

Además, el nuevo mercado objetivo (*target market*) de finales del siglo XIX – músico diletante de agrupación civil- buscaba prioritariamente el ocio de forma colectiva (vid. Figura 328-a); y todavía no había dado un paso más allá, buscando (demandando) unos pentagramas prestados con los que explorar, y luego –o paralelamente- otros más exigentes, maduros y propios (originales). (Estados Unidos sí logró interesar –y mucho- a su clase media, se recordará de lo expuesto en el primer capítulo, en la segunda y tercera décadas del siglo XX, y vendió innumerables ejemplares, singular y estratégicamente afinados en Do para evitar el transporte). En todo caso y volviendo al *Ottocento*, debe asentarse, el mercado amateur no logró ser verdaderamente activado.

Donde tampoco se consiguieron grandes marcas –más bien todo lo contrario- fue en el terreno de orquestación, lo cual nos permite enlazar con la primera parte de la séptima hipótesis en que la vaticinábamos el vagabundeo del saxofón decimonónico en este foro tan cardinal y representativo. El tema ha emergido numerosas veces en nuestro discurso y no hace falta recordar que toda la producción de la centuria decimonónica en la que el instrumento fue convocado no llega a las 40 entradas, aun considerando participaciones en el foso y escenario de la ópera, géneros ‘híbridos’ como los que proponía Kastner, y que otras partituras no pasaron de manuscrito ni fueron representadas (p. ej., algunas de William-Henry Fry y Caryl Florio)⁶¹. Las causas parecen ser múltiples y heterogéneas, y han sido ya suficientemente exploradas, a saber, la propia ‘naturaleza’ cerrada e impermeable de ese grupo alrededor de núcleo de la familia del violín, o complicaciones –y aumento de los costes- de un teatro al salirse fuera del ámbito de la plantilla habitual (tradicional) si se contrataba nuevo personal y advenedizos. Sin embargo, los datos encontrados principalmente en los capítulos 1 y 2 han hecho aflorar nuevos fundamentos que ya intuíamos, pero con un peso mayor del esperado.

El primero ha sido la falta de congruencia entre las palabras y hechos de los compositores cuando colmaban de halagos el aerófono de latón, pero sin materializarse en emplazamientos sinfónicos –y tampoco camerísticos, lo cual, si cabe, es más revelador-. Berlioz es el arquetipo de esta idea, pero fue tónica habitual entre los creadores, algunos con mucha influencia (Fétis, Meyerbeer, Halevy, Auber, Rossini, etc.) y que supuestamente eran amigos de Adolphe Sax y partidarios de sus instrumentos⁶². (Dejamos para un poco más adelante la exploración de esa conducta tan aparentemente ilógica, aunque es fácil adivinar que aquellas benignas palabras engrosaban la teatralización transversal reinante⁶³; mas, tampoco debería obviarse cierto grado de hipocresía y falta de valentía profesional por parte de esos ‘baluartes’).

Otro de los motivos fuertes de aquel ostracismo, pero más complicados de establecer por encontrarse en plano sonoro ‘inconsciente’ (y cultural) provino del efecto

⁶¹ Vid. Apéndice documental XVIII (CD-ROM adjunto): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

⁶² También hemos especulado que aquel apoyo tan abierto hacia Adolphe Sax por parte de la mayoría de los creadores de su tiempo fuera consecuencia de un una especie de hastío o hartazgo que no se atrevían a airear directamente. El belicoso fabricante belga era un buen adalid para canalizar el malestar por el sistema viciado y controlado por el *lobby* de constructores de metal, exigir cambios y, de paso, enriquecer los comentarios en prensa –uno muy recurrente, de lo viejo contra lo nuevo-.

⁶³ Recuérdese que hasta el autor con más aportaciones (Georges Kastner) se delató a sí mismo y en su artículo “Aperçu historique sur l’instrumentation depuis son origine jusqu’à nos jours” no incluyó al saxofón entre los aerófonos que debían formar parte de ella, ni tampoco sugirió su inclusión. Vid. *Le Ménestrel*, 2 de noviembre de 1851, 1-2.

nocivo a tanta novedad, originalidad y timbre “sui géneris”⁶⁴. Esta característica pudo ahuyentar, confundir o disuadir a potenciales creadores porque, evidentemente, es más difícil de fusionar con las otras herramientas sonoras convencionales⁶⁵. Puestos a invertir tiempo y que este se tradujese en dinero –acabamos de decir que las variables de la Revolución Industrial y la obtención de beneficios lo copaban todo, en este caso, vendiendo esos pentagramas a las editoriales o consiguiendo espacio en un concierto pagado-, los compositores y adaptadores apostaron por aerófonos más asentados y explorados (flauta o clarinete). Y, si a todo esto le sumamos la falta de garantías, responsabilidad y pericia de los primeros saxofonistas –luego volveremos a ellos, pues les guardamos extensión en una hipótesis posterior-, la atracción inicial por el instrumento no logró salvar esas reticencias⁶⁶.

Lo hemos avanzado en el quinto capítulo, pero es verdaderamente aquí, en las Conclusiones generales, donde debe quedar asentado que los grandes compositores europeos de finales del siglo XIX y principios del siguiente simplemente lo despreciaban. Algunos se permitían incluso hacerle mofas –recuérdese a Debussy calificándolo como “animal (*animal*) [bestia?] de caña” o vinculándolo con las locuras de *Grande-Duchesse* de Offenbach⁶⁷-, otros avisaban de la fatiga de utilizarlo (Gilson)⁶⁸, pero la cuestión es ninguno se fiaba de él (ni de sus músicos). Sin embargo, al enarbolar esta crítica debe anexarse nuevamente el incómodo etiquetaje como instrumento de banda (militar) del que no se conseguía desprender y que estaba lastrando parte de su futuro; “Vive l’Armée tout de même (Viva el Ejército, a pesar de todo)”, como decía el autor de *Pelléas*.

La suerte y percepción del aerófono al otro del Atlántico no fue muy distinta, lo cual nos lleva a introducirnos en la segunda mitad del séptimo supuesto inicial de nuestra investigación y donde previmos un empleo más anchuroso por el alivio de que Estados Unidos no tenía una carga histórica a la que ‘obedecer’. Aquel país estaba buscando nuevas señas y argumentos identitarios –muy convenientes y eficaces los culturales, como todos sabemos- con los que definirse; y, en base a lo que representa el saxofón en la actualidad, creímos que ya se produjeron en el *Ottocento*. Sin embargo, lo que hemos

⁶⁴ Un autor muy ácido y contrario al inventor valón –vid. PILARD, Ch.: *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l’orchestre*. París, 1869, 15- decía que el *saxophone* debería haber sido bautizado mejor con el apelativo “hétérophone”.

⁶⁵ No lo hemos apuntado antes, pero, Paul Creston, antes de conocerlo mejor y apostar por él con obras solísticas, pensaba que el saxofón era “un instrumento feo, con un irritante y escandaloso timbre, incapaz de fundirse con otro instrumento ni expresividad (*ugly instrument, with an irritating, buzzy tone incapable of blending with any other instrument or any expressiveness*)”. Vid. FRIGO, C-M.: *Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers*. Tesis, Columbia, University of South Carolina, 2005, 11.

Los próceres y maestros británicos de finales de siglo XIX también eran del parecer de que la invención de Adolphe Sax era “unsympathetic and unblendeing” –vid. ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. Londres, s.d. (1895), 156-; y, en la misma página, se recogía el juicio de Wagner, quien lo tildó de “Racenkreuzungsklangwerkzeuge”, que vendría a traducirse como instrumento de música mestizo o cruzado, huelga decir, con un tono peyorativo muy evidente.

⁶⁶ Todavía queda por escribir un *paper* sobre la percepción del saxofón en los tratados de instrumentación decimonónicos y de principios del siglo XX, pero en un estudio que recoge 37 de los editados entre 1960 y 1998 –vid. KOVAL, P-B.: *The depiction of saxophones as orchestral instruments in treatises of orchestration and instrumentation*. Tesis, Vermillon, University of South Dakota, 1999, 155-164- todavía se recoge ese recelo y falta de confianza, amén de un desconocimiento del instrumento por bastantes de esos supuestos especialistas.

⁶⁷ Vid. LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. París, 2005, 758-759 y Capítulo 5: *Epilogo en Estados Unidos*, op. cit., 882-883.

⁶⁸ Vid GILSON, P.: *Manuel de Musique Militaire*. Amberes, 1936, 60.

descubierto –que se dio más bien a finales de ese siglo y principios del siguiente- son las incipientes señales de ese constructo (y que constituirían una línea futura de investigación muy sugestiva).

Esos indicios en suelo americano tan premonitorios fueron la primera audición en la historia de una obra estrictamente sinfónica (24 de diciembre de 1853) en la que intervino el saxofón –*Santa Claus Symphony*, de William-Henry Fry- e, igualmente, la composición más temprana con el aerófono de solista y acompañamiento de cuerdas (*Introduction, theme and variations* –1879- de Caryl Florio), ambas conectadas con Nueva York. Por su parte, la bostoniana Elise Hall es la responsable de hitos mayores no solo por haber comisionado más de una veintena de trabajos serios, sino porque nunca nadie antes de ella (1901) en el mundo había protagonizado una pieza concertante para saxofón (*Divertissement espagnol*, de Charles-Martin Loeffler) –nos acordaremos- en el Copley Hall de la capital de Massachusetts⁶⁹. Sin embargo, aun nos parece más simbólico que fuera la persona –mujer, además- en subirse a un escenario y encarnara la primera amalgama del saxofón y orquesta sinfónica (17 de mayo de 1904) que escuchaban los oídos europeos –en la sala del Nouveau Théâtre de París, con el *Choral Varié* de Vincent D’Indy⁷⁰.

Además de estas muestras puntuales en USA, el Capítulo 5 ha sido testigo de otros procedimientos importados del Viejo Continente, pero con ciertas variantes significativas. Por ejemplo y a modo de imitación, se hacía sobresalir a músicos saxofonistas militares (más bien, con *allure militaire*, lo cual formaba parte de la escenografía) –recuérdese a Edward-Abraham Lefebre y el elenco de John-Philip Sousa-, pero, realmente, funcionando en el ámbito (y circuito) civil y, muy significativamente, como una empresa al uso. Las bandas americanas tuvieron muchas dimensiones y creemos que ahí está la raíz de la popularidad del instrumento en ese país. No solo nos estamos refiriendo a las agrupaciones de índole ligero e incluso de circo –luego volveremos a esto en otra de nuestras hipótesis-, sino porque las bandas –y sus saxofonistas- formaron (y siguen formando) parte del currículum educativo de la sociedad americana en los tres niveles (escuelas, institutos y Universidad).

Estamos adentrándonos demasiado en el *Novecento* y no nos conviene ir demasiado lejos, pero tampoco podemos dejar de decir que el Jazz –más bien, el que se hizo a partir de 1940- acabó por aportar otro argumento para considerarlo un símbolo del país. Sin embargo, aquel lenguaje o, más precisamente, su participación en él, tenía ciertas connotaciones negativas que había que ‘filtrar’⁷¹. (Esta ‘carga’ siempre estuvo ahí,

⁶⁹ También, en suelo americano –nuevamente en Manhattan- se escuchó (1926) la primera obra propiamente de exhibición y titulada “Concierto” –exactamente, *Concerto in E minor (op. 102) for alto saxophone and orchestra-* con la escolta de cordófonos. Vid. Capítulo 5: *Epílogo en Estados Unidos*, op. cit., 838-839.

⁷⁰ No obstante, y para ser absolutamente precisos, debemos volver a mentar un antecedente en enero de ese mismo año en la capital de Bélgica, donde un saxofonista desconocido (Kuhn) lo interpretó en el marco de “un concierto popular” bajo la dirección de François Rasse. Aquel músico no convenció al crítico que recogió el concierto, reseñando que el “*Choral varié* para saxophones [sic], de Vicent D’Indy, [fue] poco entretenido (*amusante*), [aunque] de todas maneras, qué se le podría pedir a este instrumento (*un saxophone, du reste, ne saurait prétendre à de la gaieté*)”. Vid. *Le Ménestrel*, 24 de enero de 1904, 30 y *Le Guide Musicale* [de Bruselas], ? de enero de 1904, 50.

⁷¹ Ya las hemos utilizado en el apartado inicial –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 99-100-, pero las palabras del John Adams (n. 1947) son muy elocuentes a este respecto. Este influyente compositor americano –autor de la aclamada *Nixon in China* (1985-87)- confesaba que en su cultura es muy difícil disociarlo de la música popular, el Rhythm & Blues o el Jazz (“When people hear it they

evóquense las palabras de Sousa en 1925 defendiendo al que se consideraba el “peor delincuente –*offender*- de la temprana y vulgar –*crude*- música de Jazz” y rebajando su mala fama –*black sheep reputation*-)⁷². El tema es que se limpió lo suficiente –quizá, se balanceó lo adecuado con otros géneros, llevando precisamente esa música ámbitos más ‘burgueses’ (Gershwin, Bernstein, Copland, etc.)- para que la Casa Blanca lo considerase digno de representación nacional. La famosa instantánea de Bill Clinton tocando el saxofón ante de Boris Yeltsin (1994) –vid. Figura 329-a- epitomiza esa idea, un ejercicio de desenfadada diplomacia internacional canalizado a través de ese instrumento de latón con un puesto titular en la identidad americana; pero este, como decimos, es otro camino que merece ser explorado con más detenimiento y profundidad.

FIGURA 329-A: Bill Clinton recibe tocando el saxofón (Jazz?) a su anfitrión antes de una cena diplomática a las afueras de Moscú (1994).



FUENTE: Fotografía de Bob McNeely propiedad de los U.[nited] S.[tates] National Archives y donada por la Casa Blanca.

Por ello, es mejor pasar a la octava hipótesis donde inicialmente presumimos que, pese a su carácter aparentemente rupturista, la burguesía decimonónica mantuvo una postura muy conservadora en lo musical y, particularmente, en la adopción de nuevos instrumentos. Esta paradoja tiene su fundamento en la intención (y prisas) de evitar retratarse como novata en el poder, por lo que siguió adaptando las formas y estéticas de la nobleza anterior en el tiempo –a veces empleando fórmulas mucho más innovadoras y

immediately connect, even unconsciously... with popular music, whether it's blues, or R&B, or jazz. It's almost impossible to divorce one's awareness of the sax sound)" y que, subsecuentemente, el saxofón llevaba implícito otras connotaciones ("That's so iconic and when you hear that you just make all of these connections, urban New York and street people and kids and jazz... sex, drugs, and violence").

Un ejemplo cinematográfico significativo de esas malas compañías (en esta ocasión, alcohol y heroína) puede dárnoslo el cine –vid. *Bird (Bird)*. EASTWOOD, C. (dir.); Eastwood, C. (prod.); O'Leary, J. (guion); Niehaus, L. [y Parker, Ch.] (música). USA, 1988, 161 min: son. col., donde se recrea el lado más oscuro del mítico saxofonista y exponente del Bebop, Charlie Parker.

⁷² Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1995, 89.

Otros venerados músicos (Himie Voxman, 1912-1988) pensaban directamente que el saxofón había sido “pervertido” por ese tipo de músicos cómicos, como los Six Brown Brothers. Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture, 1850-1980*. Tesis, Madison, University of Wisconsin, 1992, 163.

artísticas, de ahí la aparente contradicción- de forma que la vistiesen y decorasen acorde a las apariencias y aires que (supuestamente) tenían las personas con ‘gusto’.

Para corroborarla, podemos beber de los contenidos del anterior supuesto y la falta de arrojo de los compositores; incluso, debe esgrimirse el propio carácter ‘tradicional’ o conservador de la orquesta sinfónica. Con todo, posiblemente tengamos argumentos más enraizados en la propia idiosincrasia de esa clase social. Está sobradamente explorado, pero quizá no esté demás recordar brevemente el (oportunista) cariz de esos procesos revolucionarios desarrollados a medida que se avanzaba en el liberalismo. Así, cuando este comportaba la destrucción del antiguo orden político, se vestía de revolucionario – también, cuando las cuentas no salían-; pero, despreocupado de las estructuras sociales, se convertía en la ideología de ese grupo, la burguesía, tornando a conservador. Dicho de otra manera, se trababa de superar las abruptas desigualdades que anteriormente los pueblos habían vivido, pero sin suprimirlas de raíz. Los bienintencionados poderes constitucionales se movían entre no arribar completamente a ese objetivo, pero sin fracasar por completo; esta situación fluctuante mantenía vivo al Estado y tocaba al empresariado sopesar fuerzas⁷³.

Aquellas personas se dieron cuenta de que el poder económico no era suficiente para mantener el control y orden social –entre ellos mismos, pero también, ya se sabe, respecto a la ‘peligrosa’ clase obrera-; era necesario igualmente ejercer influencia y crear admiración⁷⁴. Aquí es donde aparece la cultura y la música, pues, como herramientas poderosamente efectivas que son, proporcionaban ese deseado estatus y posición de influjo y crédito. Lo hemos apuntado en el cuerpo de nuestra investigación, pero es de recibo recordar que no solo era necesario triunfar en lo económico, sino también exteriorizarlo ante los demás para que aquel logro contase. (Una derivada muy interesante que nos reservamos para el final es cuando esos ejercicios resultan más bien –y muy a menudo- unos juegos de sombras y apariencias). El punto al que queremos llegar es que, pese la rabiosa primicia y buena publicidad que desprendía el saxofón –o sus músicos; acordémonos del “King” Lefebre- del siglo XIX, la burguesía no pujó por él. Sus afines –el piano es demasiado evidente-, a saber, la flauta y el clarinete, disfrutaron de literatura –camerística, orquestal y operística; también amateur- e inversiones en innovación o directamente pagando una entrada de concierto. El aerófono de latón de Adolphe Sax resultó un objeto peregrino y transitorio para esas gentes –evoquemos la *corna musa* de Jullien-, pero poco más; otras herramientas de música –como decimos- ‘vestían’ mejor para esa farándula y estaban más de moda. Solamente le prestaron atención cuando advirtieron la popularidad que estaba adquiriendo en las agrupaciones civiles y municipales –extensivas de las militares- porque para ellos era una forma de obtención de rentabilidad y beneficios.

Sin embargo y antes de dejar atrás la octava conjetura, merece apuntarse otro de los ardidés y procedimiento típicos de la mesocracia para sacar adelante sus productos. El saxofón no fue ajeno a ella y también otros muchos de sus congéneres de viento que nacieron al abrigo de una presunta teoría o principio acústico para dotarse de autenticidad y credibilidad⁷⁵. (Ya lo hemos comentado a menudo, pero es más que evidente que la

⁷³ Vid., entre otros, PRICE, R.: *A social history of 19th-century France*. Londres, 1987, 111-112 y 119-120; y RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985, 141 y 170.

⁷⁴ Vid. MOZARÉ, Ch.: *El apogeo de la burguesía*. Barcelona, 1965, 18-19 y 170.

⁷⁵ Las instituciones ‘sabias’, las personas con influencia y la prensa amplificaban ese pretendido *savoir-faire* y técnica. Han sido muy reveladoras para nuestra investigación las declaraciones de François-Joseph

historia de su descubrimiento proporcionada en la patente es inverosímil)⁷⁶. Por supuesto, no dudamos de ciertos conocimientos técnicos del autor, pero en su elaboración hubo mucho de ensayo-error que Adolphe Sax no reconoció. La idea es que era más interesante y popular adornarse con argot de apariencia y conceptos sugestivos como “cono parabólico”⁷⁷, ‘puente sonoro’⁷⁸, “delicadezas [constructivas], matices de proporción, (...) escrupulosa exactitud”⁷⁹, etc. que obedecían a un claro propósito publicitario y de venta. Como decimos, el belga no fue el único y este tipo de maniobras fueron muy habituales durante todo el *Ottocento*; recuérdese la reflexión de Constant Pierre en 1889 señalando las estratagemas “embaucadoras (*charlatanesques*) y ridículas [de aquellos hombres de negocios y constructores de instrumentos] en las que solo caían los ingenuos (*dont le naïf seul peut être dupe*)”. Estas y otras fórmulas le parecían “una estafa censurable de una conciencia poco escrupulosa (*tout cela nous paraît une supercherie coupable qui dénote une conscience peu scrupuleuse*) y cerraba ironizando que “los autores de estas incorrecciones son las gentes más honestas del mundo (*Et dire que les auteurs de ces incorrections sont les plus honnêtes gens du monde*)”⁸⁰.

La hipótesis número 9 relacionaba la potencialidad tímbrica del saxofón con su éxito en las producciones de música ligera y espectáculos populares que gestionaban determinados *impresarios* o entrenadores decimonónicos. Paralelamente, postulamos, esas bandas y grupos fueron los trampolines profesionales de algunos ejecutantes destacados que, como sus empleadores, ‘abusaron’ de la dimensión cómica –y/o *freak* si nos permitimos sobrepasar un poco el *Ottocento* (vid. Figura 330-a)- del instrumento. Aquel empleo tan desenfadado e informal postergó su emplazamiento en otros foros más serios; o, expresado en otros términos, el precio en respetabilidad que se pagó por aquella buena divulgación fue muy alto.

Fétis en relación a Charles-Joseph Sax, el cual encontró (1832) una ley “infalible” para dividir la columna de aire (*Une illumination soudaine qui frappa son esprit, lui fit trouver, en 1832, la loi infaillible à l’aide de laquelle il divise les corps sonores et mesure la colonne d’air contenue dans les tubes*). El director del Conservatorio de Bruselas y el ‘musicólogo’ más leído del siglo XIX también recogía unas declaraciones del célebre acústico Félix Savart procedentes del informe de la Exposición de la industria francesa de 1839 en las que decía que “M. Sax padre nos ha proporcionado una prueba evidente y material de la división de los instrumentos de viento sobre [el cuerpo de] una flauta, perforada (*percée*) con una veintena de grandes agujeros (*grands trous*) que proporcionan la gama cromática más exacta que jamás hemos conocido”. Aquel físico estaba convencido (*Il en est résulté pour nous la conviction*) que el padre de Adolphe Sax conocía la ley de las vibraciones de una manera incontestable (*M. Sax connaît la loi des vibrations d’une manière infaillible*). Vid. [FÉTIS, F-J.:] “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, en *Bulletin de l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n° 5 [sic]. Bruselas, 1851, 564-565. Anteriormente (1842), otro de sus paisanos –M. Marcellin Jobard, director del Museo de la Industria de Bruselas- era exactamente de la misma opinión (“il en est résulté pour nous la conviction que M. Sax possède la loi des vibrations d’une manière infaillible”). Vid. JOBARD, A-M.: *Rapports sur l’exposition de 1839*, vol. 2. Bruselas/París, 1842, 149-150.

⁷⁶ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 164-165 y Apéndice documental III-A: Patente de invención [n° 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

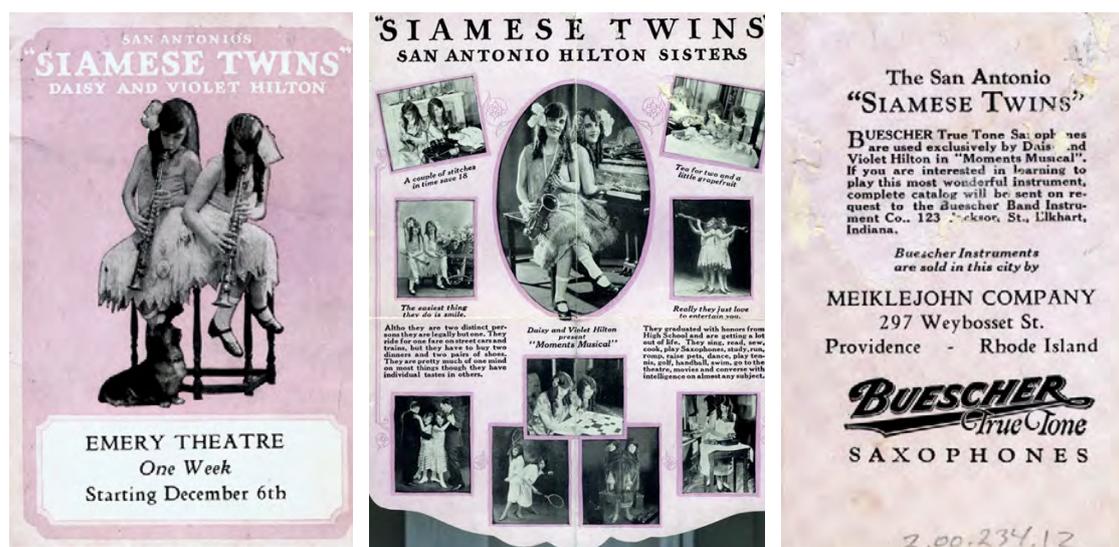
⁷⁷ Vid. *Ibid.*

⁷⁸ Vid. Apéndice documental XII: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846].

⁷⁹ “C’est qu’il y a dans la composition du saxophone de telles délicatesses, de telles nuances de proportions, il faut une si scrupuleuse exactitude, une main si habile, qu’en définitive, jusqu’à nouvel ordre du moins, sa confection exigera la main et l’intelligence du maître que l’a inventé” Vid. *Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847, 646.

⁸⁰ Vid. PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889*. París, 1890, 7-8.

FIGURA 330-A: Tres carillas del prospecto publicitario de las siamesas Daisy y Violet Hilton, intérpretes de saxofón⁸¹.



FUENTE: Prospecto publicitario de las siamesas Daisy y Violet Hilton, s.d. (ca. 1925), 1, 3 y 4 [de la Bob Hope Collection, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division] de la Library of Congress.

Y, a tenor analizado en varios de nuestros capítulos, esta presunción se ha verificado de forma global, aunque deben señalarse ciertos aspectos particulares –y menos a la vista– que modulan gravemente algunos de sus componentes. Para llegar a ellos, debemos aludir nuevamente a la singularidad del sonido del saxofón, pues, es innegable, las ondas que produce tienen ‘algo’ diferente. Estamos en un plano intangible y empírico, pero los críticos calaron este carácter desde el principio –rememórense los *rappports* de las exposiciones– y lo calificaron como sui géneris, híbrido, mixto o indefinido. De todas maneras, el primer foro donde arribó –las bandas militares (francesas)– no era lugar para la permisividad de fantasías y excentricidades, huelga decir, por la propia idiosincrasia del conjunto armado. Sin embargo, tampoco era tan cerrado (porque reportaba prestigio a la propia agrupación artística bélica) como para no dejar fluir ciertas facetas interpretativas de exhibición –lirismo, virtuosismo mecánico o potencia (volumen)⁸², a veces, rozando lo chabacano– en determinados momentos, por ejemplo, ofreciendo un concierto en un parque. Louis-Adolphe Mayeur fue uno de tantos saxofonistas –o, más bien, *clarinetist-turned-saxophonist*– que soleó en los jardines y kioscos dieciochescos (vid. Figura 331-a), recibiendo fervorosos (también efímeros e inconsistentes) aplausos y ovaciones. La cuestión es que el aerófono de Adolphe Sax está dotado de una enorme flexibilidad que le permite explayarse ampliamente en todos los parámetros del sonido (altura, duración, timbre, intensidad y ataques –o emisiones–), otra

⁸¹ El caso más célebre es el de los promotores Lester Hope y George Byrne (luego vinieron otros), que instrumentaron a estas dos hermanas amantes de la música –tocaban el piano, el clarinete y el saxofón– y crearon un espectáculo (Vaudeville Tour) en el que las chicas de 18 años se subían a un escenario –concretamente, ese panfleto atestigua el del Emery Theatre, en Providence, Rhode Island, donde actuarían durante una semana– y contaban historias de su vida, interpretaban música y bailaban con sus jefes. El espectáculo tenía como patrocinador a la Buescher, una firma puntera fabricante de saxofones que se unía al ‘espectáculo’ y de paso hacía publicidad.

⁸² Recuérdese el extraño y original apunte de Castil-Blaze al respecto, quien, tempranamente –vid. *La France musicale*, 27 de agosto de 1843, 277-278– ya se percató de la fuerza del instrumento, y después de regalarle algunas lisonjas (*La sonorité, le timbre en sont admirables; (...) et pourtant les sons immenses, vibrans [sic], pleins, riches, flatteurs*), pensaba se convertiría en “el toro de la orquesta (*ce sera le taureau de l'orchestre*)”.

de las conclusiones que se obtienen por vía sensorial y comparativa. Mas, esa exploración está supeditada a los intereses del colectivo al que sirve –las agrupaciones regimentales galas, como acabamos de comentar, o la orquesta de sinfonía, que fue (es) mucho más restrictiva (exige mayor sumisión y moderación)-, por lo que para ‘avanzar’ en ella, tuvo que mudar a un territorio –tanto geográfico, como de estilo- más abierto (Estados Unidos).

FIGURA 331-A: “Saturday afternoon” en el Central Park de Nueva York (ca. 1865), según atestigua el reverso de la fotografía –una de las primeras de esta nueva práctica habitual de la burguesía-, donde una muchedumbre disfruta de la actuación de una banda sobre un templete.



FUENTE: Fotografía propiedad de la [Prints and Photographs Division de la] Library of Congress.

Aunque, antes de cruzar el Atlántico y para ser absolutamente precisos, esta ductilidad ya se dejó intuir con Jullien y sus extravagancias visuales y sonoras en Inglaterra. Y, a propósito de rarezas, puede que la imagen orientalista (pro-diferenciadora) que Ali-Ben-Sou-Alle (Soualle) se construyó –seguramente tomando la ‘fórmula’ de su antiguo empleador- inaugurara esa percepción colectiva más ‘acrobática’ que posteriormente portaría el saxofón. Por supuesto, somos conscientes que las apreciaciones de las gentes de mitad del *Ottocento* son diferentes a las de nuestro tiempo, y que, en muchos sentidos, el trabajo tecnológico y constructivo de aquel trotamundos sobre la herramienta artística en cuestión fue superior a la de su inventor. Pero, tampoco es menos cierto que su proyecto no convenció a ningún inversor ni inspiró a los compositores. Más claro aun, tras el ‘despertar’ a la *Troisième République*, Soualle dejó atrás su *alter ego* musulmán –y la música- y se dedicó a vender elixires de plantas –su consulta estaba en la céntrica rue Saint-Honoré de París- para curar neuralgias y otras enfermedades como la gota y el reumatismo aplicando el ‘conocimiento’ adquirido en sus viajes por África, Eurasia y Oceanía⁸³.

⁸³ Vid. *Le Figaro*, 12 de diciembre de 1875, 2; id., 26 de octubre de 1876, 2; o id., 17 de enero de 1877, 8.

Pero, como decíamos, tenemos que desplazarnos a Norteamérica y más concretamente al último cuarto del siglo XIX y primero del siguiente⁸⁴ para explorar aquellas (extrovertidas) potencialidades tímbricas. De inicio, nos encontramos con Lefebre, un clarinetista ‘convertido’ al saxofón no por convicción, sino por necesidad, oportunismo y negocio, pues con el de madera no destacaba. Gilmore lo fichó (1872) para su 22nd *Regiment* de Nueva York y gracias a la proyección de ese mediático director y su banda, también el músico repuntó; y mucho. Recuérdese que apenas 10 años después de su contratación seguía siendo solista de la banda más importante Estados Unidos y, paralelamente, daba clases particulares, disfrutaba de numerosos bolos, participaba en publicaciones, se permitía conciertos a beneficio propio, pertenecía a varias agrupaciones camerísticas y, ‘administrativamente’, estaba muy bien valorado (–en 1884 obtuvo la ciudadanía americana–). Sin embargo, esas mieles no eran sino quimeras que momentáneamente estaba viviendo una persona muy preocupada por su bolsillo e imagen; además, de mal gestor –y, a título particular, poco inteligente–. ¿Cómo es posible que el más sobresaliente saxofonista americano –y el mejor pagado– se enfangara en cuestiones económicas con el único compositor estadounidense (Florio) que tenía una obra demostrativa para saxofón y orquesta, amén de otro repertorio original?⁸⁵ ¿Cómo se explica que su hijo mayor tuviera que recoger las briquetas de carbón que caían de las locomotoras de los ferrocarriles para que sus hermanos y madre pudieran calentarse?⁸⁶. La figura del “King” Lefebre escondía graves carencias (profesionales y personales?) que no tardarían a aflorar tras la muerte de su empleador (1892) y por su torpeza negociadora –tampoco es que tuviera verdaderamente mucho margen de maniobra con Blakely, el manager de Sousa–.

FIGURA 332-A: Póster publicitario (ca. 1920) del Circo parisino Fratellini con sus tres protagonistas al saxofón –alto y barítono- y sarrusofón bajo.



FUENTE: Copia privada del autor.

⁸⁴ La audición de Wuille, el saxofonista (clarinetista) contratado por Jullien para su *tournee* americana en 1853 no pasa de anécdota; es más, aquel paisano de Adolphe Sax nunca estuvo interesado en la herramienta de latón y solo la utilizaba accidentalmente para reportarse resonancia.

⁸⁵ Vid. Capítulo 5: *Epilogo en Estados Unidos*, op. cit., 818-820.

⁸⁶ Vid. *Ibid.*, 822-823.

Pero, más allá de aquellas contradicciones, el episodio que nos interesa destacar es el de su asociación con Charles-Gerard Conn (1892), un empresario que ‘engulló’ al músico y que aprovechó las debilidades de Lefebre (y las del propio saxofón) para hacer negocio. Habida cuenta de la tremenda popularidad (demanda) que estaba alcanzado el instrumento –bandas de entretenedores y de circo⁸⁷, y las incipientes en educación⁸⁸–, este fabricante buscaba un buen posicionamiento para presentar la salida al mercado de las primeras remesas de saxofones fabricados en territorio americano. No se nos olvida su fastuoso anuncio del *New York Tribune* (1892) –“TO MAKE SAXOPHONES IN THIS COUNTRY”– en el que ‘presumía’ de contar con Lefebre para supervisar las partidas inaugurales. Cuando este último tomó la palabra, declaró su propia valía y autoridad por haber trabajado con el afamado inventor dinantés, lo cual resulta más que incierto, si no totalmente falso. Y, para hacer ‘salivar’ a posibles compradores, anunció que su nuevo jefe conseguiría reducir el precio del instrumento en \$50 respecto a la tarifa habitual de los importados⁸⁹. (Evidentemente, estamos entrando en el plano de la publicidad y de un *marketing* diferente, mucho más elaborado y que tocaba aspectos y valores patrióticos, históricos, económicos, psicológicos, etc.). Ahondando en ello, recuérdese aquel catálogo Conn de 1919 –Lefebre llevaba 8 años en la tumba–, donde la compañía siguió exprimiendo la figura del músico y recogiendo su ‘legado’, como la promesa de demostrar al mundo que el saxofón era un instrumento serio y digno (*try to prove to the world that the saxophone was a serious and most worthy instrument*)⁹⁰.

Este es el punto al que queríamos llegar, el de la forja de una ‘leyenda’, por aquello de estar basado en algo real, pero que se deforma, magnifica o, en este caso, canaliza con claros propósitos especulativos. Así, no hay duda de la dimensión cómica y socarrona del instrumento –el *trick saxophone playing*– y sus ‘numeritos’ (*clowning antics*) que comentábamos en el Capítulo 5; y que su abuso molestaba a algunas personas, por ejemplo, al mediático Sousa, al que le provocaba querer morder a su abuela (*made you want to bite your grandmother*)⁹¹. Sin embargo y aunque decía querer ‘ayudar’ al “payaso del Jazz”, lo único que hacía era colocarlos delante (*moving down front*) para que el público comprobase “la excelente (*fine*) familia de instrumentos que podían ser (*can be*)”, continuaba, “cuando estaban en buena compañía (*when they keep good*

⁸⁷ Está fuera de nuestro límite temporal porque sobrepasamos el *Ottocento*, pero no podemos dejar de decir que el vínculo y sintonía del saxofón con el circo fue tan fuerte en USA que más tarde –después de la Primera Guerra Mundial– traspasó a Europa, donde también se reelaboró. (No solo podía formar parte de una banda, sino que actuaba más bien en números sueltos y de risa). La facilidad, intensidad y flexibilidad tímbrica del instrumento eran muy recurridas, particularmente por los payasos y comediantes. Los hermanos Fratellini (vid. Figura 332-a) quizá sean los mejores exponentes en esa época inicial y punto de referencia para posteriores imitaciones de otros colegas.

⁸⁸ Vid. KRIVIN, M.: *A century of wind instrument manufacturing in the United States: 1860-1960*. Tesis, Iowa City, University of Iowa, 1961, 137-149.

⁸⁹ Un organólogo –vid. ADAMS, P-H.: *Antique Woodwind Instruments. An identification and Price Guide*. Atglen, 2005, 78-80 y 95-104– ha identificado al menos dos firmas estadounidenses –Henry August Pollamnn y Lyon & Healy– cuyos panfletos de 1894 y 1896 ofrecían saxofones franceses Buffet. A modo de referencia, la primera dejaba el alto cerca de los \$90, mientras que la segunda apuntaba \$140 y \$180. Por lo que parece, Conn cumplió (parcialmente) su palabra y en uno de sus anuncios más tempranos (1904) con publicidad –vid. <<http://ids.si.edu/ids/deliveryService?id=NMAH-AC0253-0000016>> (con acceso el 4 de julio de 2020) ofrecía ejemplares de esa altura desde los \$55 hasta los \$115, pasando por dos finalizaciones (*finish*) intermedias de \$70 y \$90.

⁹⁰ Vid. “Conn Saxophone Catalog, c.1919”, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000, 17.

⁹¹ Vid. WARFIELD, P.: “Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”: *The Nineteenth-Century John Philip Sousa, 1854-1893*. Tesis, Bloomington, Indiana University, 2003, 129.

company)”⁹², o sea, su banda. Esas últimas declaraciones (1925) aparecían en un periódico local de Massachusetts –“Sousa to Make the Saxophone [sic] Respectable”, así se titulaba el artículo para más énfasis- y preparaban uno de sus estelares conciertos en Salem, una población a menos 30km de Boston donde una saxofonista americana había tocado hacía ya 25 años con orquesta y producido un corpus de más de 20 obras ‘clásicas’ de creadores europeos y estadounidenses; y no dijo una palabra de ello. No sabemos si Sousa lo desconocería –concedámosle el beneficio de la duda, aun siendo el mejor conductor americano de la historia hasta ese momento (y el más glorioso en la actualidad)- o directamente la obvió. La cuestión es que esa presunta ‘mala’ fama era un hecho contrastado –había mucho “saxofonista incompetente” como decía Paul Creston⁹³- , pero también una herramienta de *marketing* de la que todo el mundo se aprovechaba, a saber, los productores de vaudevilles y música ligera, los músicos a los que les proporcionaba un ingreso, los directores de banda que jugaban a dos aguas, los de orquesta –y gestores de teatros- que no lo convocaban y así se ahorraban molestias –y no tenían que pagar a más personas- y, por supuesto, los constructores que lo distribuían masivamente para que alguien pudiera solucionar el ‘problema’. Aquella frase de Blakely, el manager de Sousa, lo describía perfectamente: “We are in this thing for glory and money”⁹⁴, sobre todo, añadiríamos nosotros, por lo segundo.

FIGURA 333-A: Caricatura del presidente Calvin Coolidge ‘excitando’ el capitalismo.

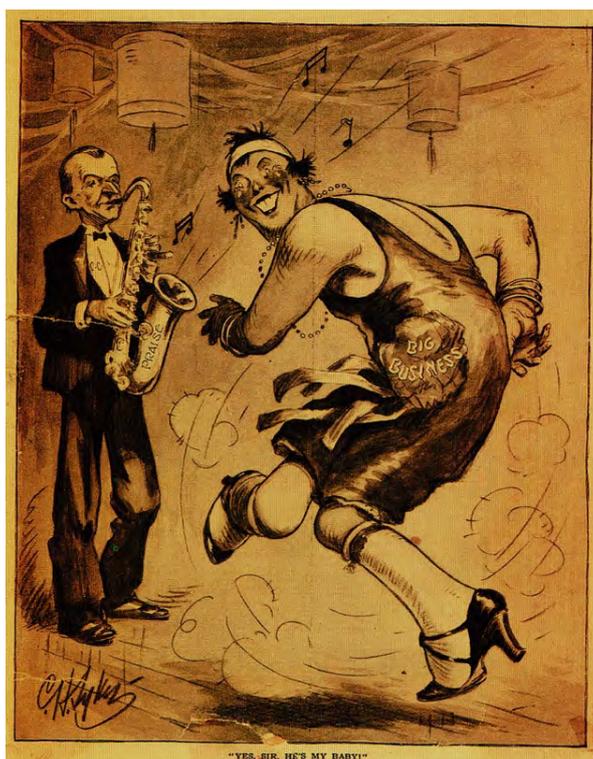


FIGURA: *Life Magazine*, 10 de diciembre de 1925, 15.

⁹² Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1995, 89.

De todas maneras, recordaremos –vid. WHITWELL , D.: *The Sousa Oral History Project*. Austin, 2010, 14-, esa avanzada era verdaderamente una estrategia marketing más que una ‘ayuda’ al instrumento; una maniobra de la que eran conscientes los propios músicos (“And not only did they have a wealth of good clarinets, but they had, as I recall, eight saxophones and they featured them as a stunt, as a kind of novelty. Like I say, a novelty, it was more comedy than it was real music”).

⁹³ Vid. HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., 227.

⁹⁴ Vid. WARFIELD, P.: “*Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician*”, op. cit., 462.

A modo de curiosidad y extensión de la idea, existe un caricatura de época poco conocida que conecta de forma insuperable el capitalismo estadounidense y la popularidad del instrumento durante aquellos primeros años del siglo XX (vid. Figura 333-a). En aquel dibujo de C-H. Sykes, el trigésimo presidente de los Estados Unidos (1923-29), el republicano Calvin Coolidge anima y excita con el saxofón –el arófono lleva escrito en la campana *praise* (elogiar o celebrar)- a un hombre vestido de mujer con la etiqueta “big business” que baila azarosamente al son de su ‘música’. El pie de foto reza “Yes, sir, he’s my baby” y viene a confirmar las políticas más liberales ejercidas por aquel dirigente americano partidario de la libertad de empresa y del *laissez-faire* en la economía de los *roaring twenties*.

Nos resta el chequeo de la décima y última hipótesis, una suposición en la que predijimos un fuerte impacto en la ‘salud’ y desarrollo del instrumento neonato al no ser acogido en instituciones públicas (civiles) de enseñanza como los conservatorios. Y, efectivamente, las ‘escuelas’ europea y americana no le ofrecieron protección, lo cual acentuó su deriva instructiva y curricular. Sin embargo, esa orfandad debe ser matizada, pues contiene un par de ingredientes significativos que marcaron su evolución y ‘carácter’.

Para entenderlos bien, primeramente debemos explicar que enunciamos la presunción en base al hecho de que el Conservatorio de París –un punto de referencia a nivel mundial- no lo admitió hasta 1942, es decir, un siglo después de su presentación. No obstante, recordaremos, el gobierno de Napoleón III, más específicamente, las carteras de Instrucción pública y de Guerra acordaron (1856) la creación de unas aulas anejas a ese centro (civil) para que alumnos militares recibieran clases de música. (En verdad, se trataba de una intrusión calculada, pues ese avecindamiento serviría para resaltar la representatividad y autoridad de las fuerzas armadas, máxime en un régimen que se alimentaba tanto de la fastuosidad y el boato. Por otra parte, la Administración central se aseguraba varios puntos de control, influencia y decisión en aquel foro tan cardinal y elitista)⁹⁵.

Adolphe Sax se hizo con –los mandos que estaban articulando esa operación le concedieron- la vacante de saxofón (1857), un puesto que no era ‘real’ debido a las ‘peculiaridades’ de su creación, el tipo de pupilos que tendría (soldados), quién lo sufragaba (el *Ministère de la Guerre*) y, más francamente, que su aerófono de latón no era un igual entre el resto de especialidades. Aun así, y mientras se pudo mantener aquella afectación, esta resultó beneficiosa para el instrumento, pues provocó que el belga editara unas 70 obras de cámara con saxofón hasta 1870⁹⁶ –anteriormente a 1858 solo había impreso temas para banda o *musique de cavalerie*-, un material didáctico que seguro utilizó en sus clases⁹⁷. Paralelamente, el objetivo era que esos (normalmente) 8 alumnos

⁹⁵ Evóquese el discurso del mariscal Vaillant en la entrega de galardones y premios en ese centro de enseñanza en 1864, reconociendo que se estaba llevando a cabo “una gran e importante reforma, debida a la voluntad liberal y a la generosa iniciativa del Emperador” que, en ese momento no se encontraba en París, pero “cuya paternal atención (*sollicitude*) no estaba jamás ausente”. Vid. *Le Ménestrel*, 7 de agosto de 1864, 285.

⁹⁶ Vid. Apéndice documental XVI (CD-ROM adjunto): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

⁹⁷ Algunas de esas partituras originales vienen acompañadas de una adenda bajo el título donde se especifica cuándo y para qué fueron interpretadas. Por ejemplo, el *Concerto, op. 57* de Singelée (1859) para saxofón en Si^b y piano –dedicado, por cierto, a Rumigny- “fut joué au concours [examen o prueba] du Conservatoire de Paris en 1858”.

que el valón formaba durante dos años instruyeran⁹⁸, a la vuelta a su cuartel de origen, a más reclutas⁹⁹.

Sin embargo, el baño de realidad de la *Troisième République* ratificó que el saxofón no tenía suficientes aliados en la administración educativa central ni entre las aulas del *Conservatoire* –tampoco currículum ni méritos artísticos–, por lo que esta institución le dio completamente la espalda. Mas, el instrumento se había asentado en las bandas –algunas civiles, pero sobre todo militares– y estas se hicieron durante muchas décadas (casi) en exclusiva con el testigo vacante de su instrucción¹⁰⁰, si no oficial, sí oficiosa. Como ya explicamos en las conclusiones parciales del Capítulo 4, aquel vínculo tan estrecho y cerrado con el Ejército resultó un ancla flotante en varios sentidos. Sobre nuevamente decir que el ‘código’ imperante en la milicia carece de unas estrategias (y contenidos) pedagógicos, más pausados¹⁰¹ y creativos –la dialéctica y el enfoque holístico, entre otras muchas otras– que emanan (únicamente) del ámbito ciudadano.

En cualquier caso, aquel refugio en las agrupaciones armadas no esclarece completamente cómo aprendieron los primeros saxofonistas americanos –la mayoría empleados en bandas de entretenedores y de circo– de finales del siglo XIX, máxime cuando el primer *tutor* (método) lanzado en USA no se lanzó hasta 1889¹⁰². Evidentemente, la respuesta es múltiple, a saber, importando material didáctico europeo, con asesoramiento de un instrumentista de otra especialidad, o simplemente aplicando procedimientos de un ‘familiar’ más avezado, como el clarinete. Sin embargo, para obtener el componente más clarificador debemos retomar las palabras de Larry Teal sobre sus comienzos con el instrumento, pues reconocía que hacerse con un saxofón un jueves aseguraba un trabajo antes del sábado (*make 35 cents on a vaudeville stage*)¹⁰³. Huelga decir que es una hipérbole, pero venía a evidenciar la facilidad técnica del aerófono de latón, la popularidad de la música ligera y la posibilidad de obtener dinero ‘caliente’ participando en ella. Los fabricantes eran conscientes de esas contingencias y también

⁹⁸ El último examen que tendría en esa clase se celebró el 31 de julio de 1870 –vid. *La Presse*, 1 de agosto de 1870, 3–, sin embargo, no debió resultar satisfactorio porque el primer premio de esa promoción de 8 educandos quedó desierto.

⁹⁹ Anteriormente a 1856, el *Gymnase Musical Militaire* formaba a los saxofonistas ‘avanzadilla’ de esas falanges. Recuérdese –han aparecido a lo largo de nuestro estudio– que existían al menos tres métodos (Cokken, Hartmann y Kastner), aunque no descartaríamos otros genéricos. Como hemos dicho en la Introducción general, no vamos a internarnos en los aspectos sintácticos de partituras o manuales pedagógicos, pero los autores que se han adentrado en ellos –vid., p. ej., ROBERT, J.: “Classement typologique des méthodes pour saxophone éditées en France de 1846 à 1942”, en [TERRIEN, P. (dir.)] *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France (1846-1942)*. Sampzon, 2014, 18-19– clasifican los brevios utilizados por saxofonistas en específicos (*Saxophone*), orfeónicos (*orphéonique*, con intención de decir que no tenían destinatario específico y que buscaban aportar competencias técnicas –mecánicas– rápidamente), mixtos (*mixtes*, a modo de subcategoría del grupo anterior con el que se hermanaba mejor al saxofón con otro aerófono ‘cercano’, a saber, clarinete, oboe, fagot o flauta), selección de aires de ópera (*recueils d’airs et mélodies opéras*) y otros (*autres*, que no casan con ninguna de las anteriores).

¹⁰⁰ Se recordará también –vid., por ejemplo, *Le Ménestrel*, 3 de junio de 1888, 184–, la existencia de iniciativas locales o municipales como la de *l’École de musique* de Rennes que abrió una bolsa para la cubrir la “place de professeur de basson [fagot] et saxophone”.

¹⁰¹ Lógicamente, aquellos manuales para saxofón del siglo XIX –y gran parte del siguiente– hechos por músicos militares eran funcionales y directos, es decir, se trataba de conseguir rápidamente una serie de habilidades técnicas que premiaran el virtuosismo y la brillantez habituales en ese tipo de solistas.

¹⁰² Vid. LEVINSKY, G-B.: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1997, 49-50.

¹⁰³ Vid. HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 57.

hacían negocio apoyándose en ellas; acordémonos de los guiños de Buescher –“Easy to Play, Easy to Pay”-, o su publicidad de que no se necesitaba ser una persona talentosa (*You don't need to be talented*) ni tener conocimientos previos (*You don't need to “know music”* [sic]), pues en apenas tres lecciones lo dominarías (*“pick it up”* [sic])¹⁰⁴.

Recapitulando con esa doble inflexión que comentábamos un poco más arriba, el saxofón tuvo refugio y, significativamente, docencia cuartelaria, un magisterio complementario, pero no sustitutivo de una pedagogía y currículum reglados y civiles. Paralelamente –más palpable en USA-, el instrumento estaba acumulando un exceso de ufanía –tanto en el plano real como en el subjetivo (del público y compositores)- que no brindaba confianza para postular a foros o cotas más ‘altas’ donde se exigía precisión, mesura, pulcritud, contención, etc. Es decir, no transmitía seriedad o, más exactamente, el componente serio no tenía peso suficiente para balancearse con el desenfadado; este último, tan fuerte que enmascaraba al primero. Lo cual, nos lleva a ver como congruente que las instituciones (públicas) donde se supone se conserva y practica un lenguaje grave (conservatorios) tardaran en admitirlo. (Y eso que todavía no había aparecido el Jazz ‘verdadero’ y sus personificaciones al saxofón, entre muchos otros, Charlie Parker, Coleman Hawkins o John Coltrane, pero eso es otra historia).

Para cerrar la presente, queremos nuevamente hacer emerger una idea matriz de nuestra investigación, la cual defiende la aparición y vinculación del instrumento con la Revolución Industrial, concretamente con el desarrollo de la metalurgia –metalistería, para ser aun más rigurosos- y su codificación a partir del sistema de patentes. La fiebre de nuevas, mejores, y más efectivas y rápidas tecnologías asociables a esta nueva estructura económica y la posibilidad de trabajar de modo más preciso con el latón fueron claves para que se produjera el alumbramiento. Además, recordémoslo, su flotación y supervivencia fueron viables al coincidir con las nuevas necesidades que en el consumo de la música impuso la burguesía en su ascenso al poder. Nos estamos refiriendo al tránsito y paulatino abandono de los pequeños teatros de corte (privados, a los que se accedía por invitación del rey o noble de turno) en favor de los grandes escenarios y salas de concierto que funcionaban como empresas, es decir, negocios en los que había que pagar un ticket para entrar. Este hecho implicó la modificación de instrumentos, la invención de otros nuevos, la ampliación de la orquesta y cambios en la técnica vocal en la búsqueda de mayor sonoridad (necesaria para estos espacios mucho mayores que los que se utilizaban antes). Asimismo, también se multiplicaron los lugares de interpretación –la cortes e iglesias, como decimos, quedaron atrás-, y con las Revoluciones Burguesas se extendieron a los templos de música en parques, a cafés-concierto y restaurantes, a ceremonias civiles y militares, etc. Es en esta coyuntura donde encaja la aparición del saxofón y del resto de sus ‘hermanos’ de metal, amén de esa efervescencia de patentes relativas.

Asimismo y habiendo puesto el foco en las estrategias económicas y comerciales de la burguesía –la verdadera ‘arquitecta’-, también merecen un último pensamiento los procedimientos conductuales yuxtapuestos que articuló para alcanzar más objetivos, a saber, convencer, desestabilizar o influir, unidos casi siempre, como decimos, al de ganar dinero. Mientras avanzábamos en las páginas precedentes, hemos tenido la recurrente impresión de estar analizando una gigantesca teatralización que se desenvolvía simultáneamente en varios niveles interdependientes. Por supuesto, los compositores y músicos también interpretaban ciertos roles –algunos, incluso, vivían (viven) de ello-; sin

¹⁰⁴ Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 134-135.

embargo, las representaciones de los hombres de negocios son más atractivas porque fueron precisamente ellos quienes pusieron la cultura (y música) –a modo de ‘código’ social- como uno de los vasos comunicantes más poderosos y efectivos entre capas. Una de sus derivadas más sustantivas ha aparecido en los episodios donde esa presunta manera de vivir tan culta, desenvuelta y sofisticada no se correspondía con una realidad tan próspera y, más bien, se utilizaba como herramienta cubre-carencias (y de otros principios fundamentales). Aquellos momentos dieciochescos de interacción, ocio, placer y distracción en el *foyer* de la Ópera, en un parque escuchando una banda o en el salón de una casa alabando al ‘pianista’ de la familia eran los verdaderos escenarios de esa comedia; hoy día, la misma ficción continúa con nuevos personajes, tablas y tácticas más avanzadas.

Conclusions (English).

As has been frequently stated, the invention of the saxophone must be understood in the chaos of speedy events, processes and changes produced during the nineteenth century. At the same time, it is important to note that the bourgeoisie was the protagonist of the discovery and blossoming of the instrument. The causes that enabled its survival can be identified among some of the new power dynamics imposed by the ruling class on the culture of the *Ottocento* and also among the advantages offered by the Industrial Revolution, mainly the technological advances. When reflecting on the power dynamics –dominant ways of life and artistic developments-, the opera was undoubtedly the genre that better embodies those legitimising procedures because of the use of spoken word and the symbolism of its elements, whether the music or the stage design¹. However, other kinds of effective acts also multiplied, like outdoor music performances. These presentations were not actually modern –we only need to recall Medieval dances or the reception of dignitaries with brass instruments during the *Ancien Régime*-, but the code and articulation were. This could be exemplified by a parade led by a perfectly standardised military band –instruments included- compelling people to surround them, like a kind of honorary guard. Another typical and less reverential behaviour of the ruling middle class was attending to the concerts that the military bands performed in parks. This placid setting was perfect to socialise, converse with their equals and share business and personal achievements, frequently dramatically inflated.

Either way, the existence of the saxophone is a ‘logic’ consequence of those technical advances in metalwork and the novel production systems implemented in the nineteenth century. It is also well known that the *Ottocento* was a golden age for creativity and genius in the mechanical industry. Everything seemed to be connected to something else (or something different), and certain industrial technologies were applied much further –far-reaching, one could say- than their initial purpose. In this context, the development of precision machinery, like Henry Maudslay’s screw-cutting lathe. This lathe cut metal with very exact precision and guaranteed reliability and strength, perfect for cutting tubes and components of different diameters and their attachments to steam engines and other enabling mechanisms. The principle of the device was versatile, since the rotation movement –revolution- could produce effects of machining, threading, perforation, rolling, smoothening, sharpening, etc. while maintaining precision and opening the door to mass standardised performance. All of these procedures and their extrapolations did surely have a nuclear influence on the development and proliferation of brass instruments and their parts, as has been frequently pointed out and will be repeated in the following paragraphs. Suffice it to recall some indisputable protagonists of the era: the valves of trumpets, bugles or horns, and the quantity of elements –buttons, springs, stops, boxes, mufflers, piercings, discs, joints, etc.- that need precision to shape a correct and coordinated movement, as well as a perfect seal in the air passages². The piston and the rotating cylinder³ –and other air ducting systems that have not survived- emerged practically at the same time and, possible, with little technical transfer (cross-

¹ See PIÑEIRO, J.: “La música como fuente para el análisis histórico: la historia actual”. *Historia Actual On-Line*, s.v., nº 5 [autumn of] (2004), 155-169.

² See MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*. Oxford (?), 2018, 1-13, 119-123 and 137.

³ See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 102-103.

feed or transfer) between them⁴. The matter is that some of their action principles and parts might have been inspired by technical advances and elements from very disparate areas, like plumbing or the pipework and pistons of steam engines⁵. In short, it was the time of the valve era. However, as was mentioned at the beginning of Chapter 3, the saxophone is exceptional, since it is the only wind instrument fully conceived in the Industrial Revolution that is still widely in use.

This fact connects directly with our first hypothesis, which presumed a completely new product as well as a subsequent natural expansion in chamber and band musical expressions controlled and regulated by the bourgeoisie. Since it has been found in the first three parts, this innovation can be confirmed from different perspectives, starting with the evaluation. Most of the juries in the national or international Exhibitions that have been studied agreed, as well as the unofficial reports by other ‘intellectuals’, which acted as a merit to the recently discovered article that had to be promoted. However, when those *rappports* are stripped of the verbosity and excessive condescending adjectivation, a worrisome ‘sediment’ appears in a less noticeable level. Critics, for example, usually described its timbre as “sui generis”, and, although that suggestive perception was a compliment that highlighted its originality, it also denoted a certain uncomfortable ‘singularity’. It will be further explained afterwards, but it has been confirmed that the first listeners described the sound of the saxophone as something ‘indeterminate’ and ‘hybrid’, which can be part of its idiosyncrasy. In any case, it should also be noted that those people had the orchestra and ‘classical’ parameters as a reference point, that is, limited by rigid and well established structures, an aspect that will also be explored later.

It would be convenient to approach the novelty of the instrument from the morphological and technical spheres. As was explained in the first chapter, the saxophone is, essentially, a (quite) long brass pipe coated with a key system –a mutation of Boehm’s– that is played through a single-reed mouthpiece (or sound chamber) and that ‘satisfactorily’ completes the pitches of the chromatic scale. Never before had a product of this characteristics been offered –neither had it been needed or sought–, reason why it is a consistent result with the industrialisation era and something completely original. Not even a hostile legal context as the French Second Republic could strip the instrument of its credibility. (The chimeras of ‘sound bridge’ between strings and brass, or its pretending “parabolic cone” form, were inane before a legal court). The Parisian wind instrument manufacturers dragged the saxophone along other Adolphe Sax brass instruments in their 1846 lawsuit in order to undermine their Dinantois rival. However, the first verdict emitted by a courthouse –the fourth chamber of the Court of first instance of Paris (19th August 1848)– stated that the saxophone was something completely new and, even more meaningful, legitimate⁶. (Another underlying question for its creator –he was the loser in this situation– was where and to whom selling the product, a situation that

⁴ See DAHLQUIST, R.: “Some Notes on the Early Valve”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 33 (1980), 111-124 and ERICSON, J-Q.: “Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 9 (1997), 63-82

⁵ See [BOWLES, E-A.: “The Impact of Technology on Musical Instruments”, article available in] <<http://www.cosmosclub.org/journals/1999/bowles.html>> (retrieved 11th June 2020) and AHRENS, Ch.: “Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and their Consequences”. *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1996), 332-339.

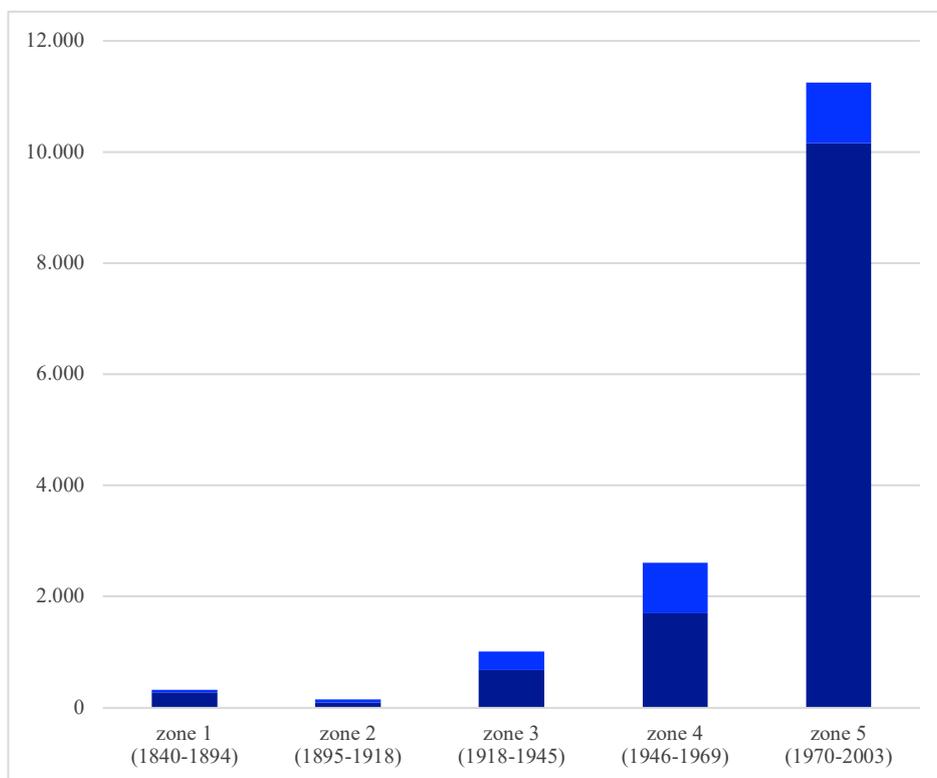
Additionally, remember –see Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 605-606– that several of Adolphe Sax’s *confrères* devoted to the manufacture of brass instruments took technology and tools typical of more traditional trades, like that of boilermakers (*chaudronniers*).

⁶ See Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 408-410.

will be approached shortly). In any case, the law had taken a stance and with this, a trinity that ratifies the first part of the initial hypothesis would be completed.

However, when delving into the second half of that presumption –whether the saxophone was adopted by the bourgeoisie to make chamber and band music-, we have found disparate results in each category. The volume of compositions edited for small ensemble with saxophone –between 315 and no more than 350, transcriptions included- are not sufficient evidence to affirm that the middle class supported it. A quantitative collation with the scores edited for its related instruments (clarinet, oboe, flute and bassoon, mainly) would be praiseworthy, although almost inconceivable⁷. Albeit, clearly and even lacking this comparison, it must be resolved that the three hundred scores written for the saxophone in the nineteenth century seem very sparse. Glancing at the next century, the outlook is more benevolent (see Figure 318-b).

FIGURE 318-B: Original chamber music for saxophone –excluding, thus, the transcriptions- and reductions (for orchestra or band) with piano⁸.



SOURCE: Compilation based on Appendix XVII (attached CD-ROM): ‘Universal’ repertoire for saxophone.

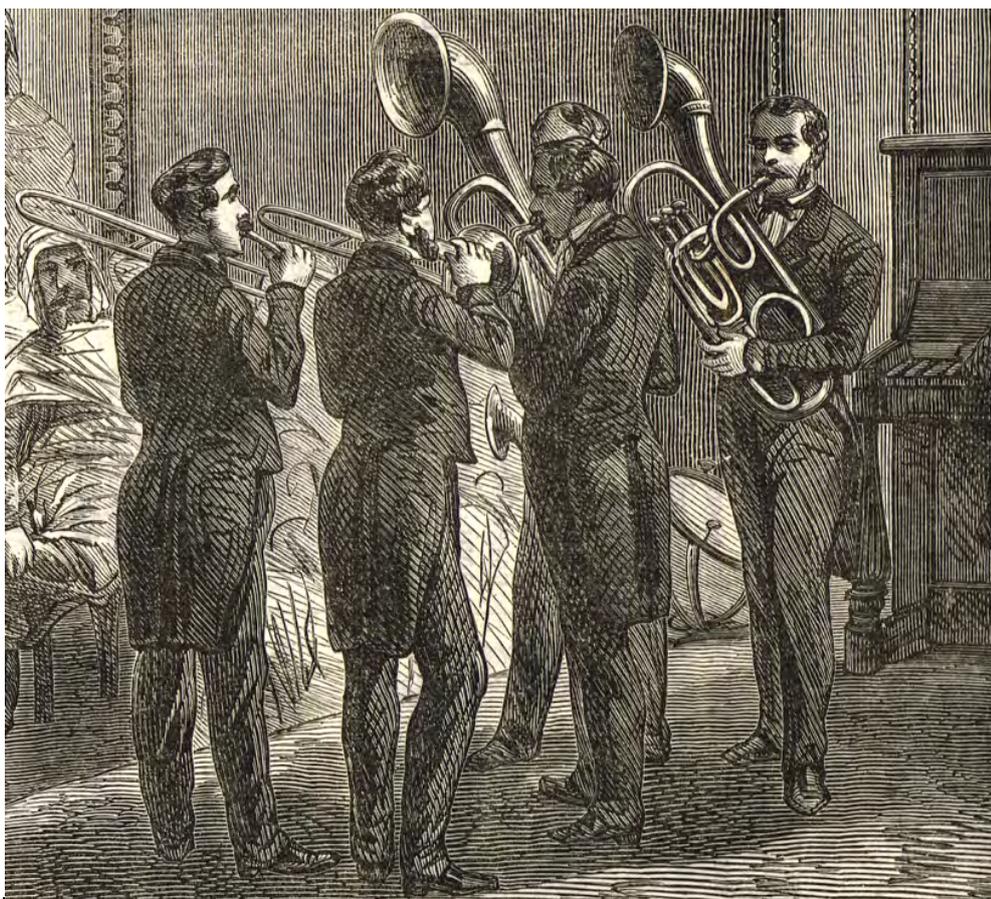
Moreover, the businessmen and amateurs –or their descendants, who were abundant- preferred more ‘representative’ instruments, as the piano (or the flute in the

⁷ A complete cataloguing of nineteenth-century chamber repertoire for wind instruments, even if delimited to the clarinet in France, for example, would entail consulting and filtering thousands of files, originals, catalogues, sales informative pamphlets, etc. looked after by the BnF, other libraries and private collectors. We even considered confronting the wind instruments choosing some turn-of-the-century publishing houses, that is, using a more demarcated sample, but it was not useful either. It would not have been representative since those companies were specialised in different families depending on their clientele.

⁸ Dark blue represents the exact quantity of those stratum (e.g. “zone 1”), while sky blue symbolises how far can they reach with the margins of error we have allowed, namely and in that range, “zone 1 or 2”, “zone 1, 2 or 3” and “zone 1?”.

wind family). The saxophone barely went beyond the walls of the *salle* in rue Saint-Georges –see Figure 319-b- to visit another parlour and be part of bourgeois soirees of a similar nature⁹. Conversely, the presence of military musicians playing solos with bands in public concerts in kiosks and parks appeared ever more frequently in the press. Actually, this was a fruitful and comfortable area where saxophonists were demanded since the beginning and almost continuously during the nineteenth century¹⁰.

FIGURE 319-B: Only known nineteenth-century engraving representing a chamber soiree with a (tenor?) saxophone in the leading role accompanied by a brass quartet –two trombones and two other brass instruments (saxhorns?)- and a piano in Adolphe Sax’s concert hall.



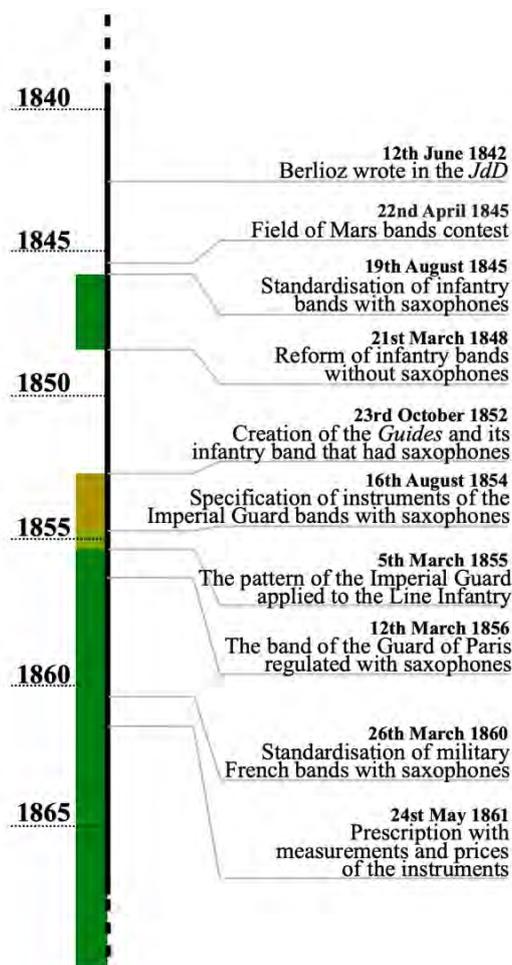
SOURCE: Made by the author –zoom effect- from the engraving in *Le Journal Illustré*, 5-12 [sic] November 1865, 356.

It has already been pointed out through the narration, but since 1845 and by rule of the Ministry of War, several specimens of the saxophone’s family found a home between the columns of those military formations. There was only one lapsus –between 1848 and 1855- when they were left without official support, but thereafter and particularly when their call was established in line [infantry] regiments, a permanent place was guaranteed (vid. Figure 320-b).

⁹ Adolphe Sax himself resorted to his military students from the Conservatory in order to promote the saxophone –see, for example, *RGMP*, 5th November 1865, 392-; or he made them stand out with military bands in soloist interventions –see, for example, *RGMP*, 3rd November 1861, 350-, which would lead to a different genre.

¹⁰ Maybe from the *Novecento* it would be too much, but a quantitative and evaluating study concerning the position of the saxophone in (military) bands between 1845 –the first time it was convened- and 1900 is still lacking, at least of the edited scores. (Without a doubt, the funds of the BnF –especially those of the *site* Richelieu-Louvois- could be very helpful).

FIGURE 320-B: Timeline of compulsory (dark green), ‘pretended’ (yellow) and ‘preliminary’ (light green) presence of the saxophone in French military bands.



SOURCE: Compiled from *Journal des Débats*, 12th June 1842, 3; *RGMP*, 27th April 1845, 134-135; *Journal militaire officiel*, [no exact date, second semester of] 1845, 197-198; *Journal militaire officiel*, [no exact date, first semester of] 1848, 67-68 and 291; *Journal militaire officiel*, [no exact date, second semester of] 1852 [n° 47], 212-215; id., [no exact date, second semester of] 1854, 292; id., [no exact date, first semester of] 1855 [n° 11], 158-159; id., [no exact date, first semester of] 1856 [n° 13], 394-397; id., [no exact date, first semester of] 1856 [n° 15], 430; id., [no exact date, first semester of] 1860 [n° 14], 261-263; id., [no exact date, first semester of] 1861 [n° 27], tables [tableaux ci-joints n° 1 et n° 2] not paged, but immediately subsequent to page 690.

The successful nesting of the saxophone in this scene engages with the second initial hypothesis, which suspected speculative consequences that would straddle the merely artistic. However, before verifying this hypothesis, it would be convenient to briefly review the pillars that made saxophone manufacturing a business. The first one, logically, was its prescription in the *Armée* of which the inventor took advantage while the patent was valid, that is, until 1866. Contiguously, the link and alliance with the Army was solidly forged since the beginning, even intensified by Adolphe Sax himself in his advertising engravings in the press (vid. Figure 321-b).

However, the real opportunity to make money arrived with the *Troisième République*, when the instrumental palette of the military bands was copied by numerous civilian bands of amateurs¹¹. (That situation was possible –it is essential to point it out–

¹¹ We cannot pay much attention to this, but the catalogues of the companies of the era did not only sell music products and instruments like saxophones, other brass instruments, woodwind instruments, stands,

because the learning curve of the saxophone is simple and quick, which was a compelling reason for it to be chosen by people who lacked formal musical education). Moreover, the end of the monopoly, the rise in commercial competition and the technical and productive developments of the second Industrial Revolution caused a moderation in the price of the instrument, an aspect that will be further explained later. The potential market did not end there, since the French artistic regimental model¹² inspired other countries and the belligerent –but referential- French manufacturers could export their goods abroad. (It is important to remember –it will be contextualised again later- that the USA did not commercialise any specimens made there until far in the 1890’s decade)¹³.

The ‘negative’ side of this natural, comfortable and popular shelter was the general understanding of the saxophone as a “band instrument” –very often including also the adjective “military”- that is, an uncomfortable label that hindered more substantial and serious growth paths. That excessive affinity did not balance with the published scores and the presence in other circles and stages –orchestral and operatic, for example-, mainly because the saxophone lacked precursors. However, it is also true that the saxophone did not offer a refined or serious version of itself either with which overcoming those barriers, a thesis that will be analysed within a few paragraphs.

Now we must delve into the third of our initial premises, one of the most compelling, since it tries to evaluate the role of Adolphe Sax himself and his efforts to promote his novelty product. Even if there are still certain blind spots¹⁴, we have enough information about the inventor and his life and career. Among the most praiseworthy

mouthpieces or even stave papers, but also all the paraphernalia that the new and extremely enthusiastic civilian clientele could need. Namely, medals for their competitions (see, e.g., *Margueritat. Catalogue des ouvrages et instruments de musique. 21, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris*. Paris, 1892, 59 and 61), holsters –*gibernes de musique*- (see, e.g., *Manufacture d’Instruments de Musique de l’Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclouse & C^{ie}. 81, rue Saint-Maur. Paris*. [Paris, s.d. (1898)]”, partly replicated in *Larigot*, s.v., n° 23 [August] (1999), 24-25); caps, badges –fabric or metal-; palms, crowns and diplomas; dancing cards, invitation cards and other kinds of flyers; banners and standards; and, of course, colourful uniforms (see, e.g., *Catalogue des instruments de musique Margueritat père, fils et gendre. 7^{ier} Cour des Petites-Écuries, Paris, année 1909*. Paris, 1909, 84, 86-90, 94-99 and 101). In USA, the Lyon & Healy Band Instruments Company from Chicago also offered costumes prior to the dawn of the twentieth century (1881). See HAZEN, M-H. and HAZEN, R-M.: *The Music Men*. Washington/London, 1987, 139-142 and BRYANT, C.: *And the band played on*. Washington, 1975, 24-25.

¹² It should not be extensive, but it is illustrative to remember that, despite the cutbacks after the war with Prussia, the French Government kept (strategically) the band of the *Garde Républicaine*, former *Garde de Paris*. That was useful to maintain the French prototype alive throughout the continent and overseas –remember the journeys to the United States- while the ensemble acted as a cultural and diplomatic tool.

¹³ See BRO, P-A.: *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White*. Dissertation, Evanston, Northwestern University, 1992, 22-26.

¹⁴ In this respect –we have already hinted it-, one should wonder about the lack of perspective, precaution, memory and intelligence of the Republican Guard musicians at the beginning of the twentieth century, who could have had a better knowledge of Adolphe Sax through his son. When the founder died (1894), Adolphe-Edouard Sax (1859-1945) carried on the family business of instrument manufacture, saxophones included. (In 1929 he sold the assets to Selmer, other referential French company). The matter at hand is that this man knew his father for 35 years and took to the grave some data and details that would mainly complete those personal and business gaps that are not yet filled. (The details of the visit and conversations with Elise Hall during his journey to the USA and Boston in 1909 –see Chapter 5: *Epílogo en Estados Unidos: los asentamientos saxofonísticos y la contribución de Elise Hall*, 883- are also lost forever). François Combelle (1880-1953) and Marcel Mule (1901-2001) were two of the saxophone ‘stars’ of that illustrious military ensemble who had him within reach (for several years) to get an interview –or, at least, leave some evidence that they tried- and unfortunately they did not, mainly concerned with their own influence and revenue.

aspects, his work ethics –especially a great capacity for work-, inventiveness¹⁵ and endurance must be remarked, especially the last. More than 20 years in and out of courts are the best evidence, since those legal battles entailed more exhaustion and suffering than productivity and profitability.

FIGURE 321-B: Adolphe Sax's saxophones propaganda (1864).

MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE EN CUIVRE ET EN BOIS (Fondée en 1843)
50, rue Saint-Georges, à Paris.

MAISON ADOLPHE SAX * *

Facteur de la Maison militaire de l'Empereur. — Professeur au Conservatoire impérial de musique. — Auteur du système d'organisation et fournisseur breveté de la musique des Guides et des autres régiments de la Garde impériale. — Inventeur des instruments à pavillon tournant, des instruments à six pistons indépendants, des nouvelles timbales, des Saxhorns, des Saxophones, etc., etc.

Tous les instruments portent le nom : **Adolphe Sax, à Paris, facteur de la maison militaire de l'Empereur,**
 le créateur d'ordre de l'instrument et le poléon et-après :

SEULE GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR AUX EXPOSITIONS INTERNATIONALES DE 1851 ET 1855, ETC.,

EXTRAITS DES RAPPORTS DES JURYS INTERNATIONAUX DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE 1851, 1855 ET 1862, relatifs aux Saxophones (BREVET DE 1846.)

« Parmi les inventeurs d'instruments de musique, la plus haute distinction est due au mérite de M. Sax, qu'on le considère soit sous le rapport de la variété et de l'excellence, soit sous celui de l'utilité de ses inventions. M. Sax a aussi créé la classe des saxophones, instrument de cuivre avec un bec à anche simple, dans le genre de celui de la clarinette. L'effet de ces nouveaux instruments est d'un charme égal à l'originalité de leurs sons, et ils portent au plus haut degré de perfection la voix expressive. Les instruments exposés par M. Sax, de Paris, réalisent un grand progrès. » (Exposit. 1851.)

« FAMILLE COMPLÈTE DES SAXOPHONES, INVENTÉE PAR M. ADOLPHE SAX. — L'instrument se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui des instruments qui octavaient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l'analogie d'embouchure avec leur instrument habituel. Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mélancolique, il est mieux adapté au chant ou à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que nous ayons entendu le très-habile clarinetiste Wœlke exécuter sur le saxophone un solo rempli de grandes difficultés, avec beaucoup de succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du *pianissimo* le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on n'a pas compris jusqu'à ce moment toutes les ressources, compose une famille complète qui se divise en huit variétés, lesquelles sont toutes à la quinte ou à l'octave les unes des autres. L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de ses tubes, par sa perce, par son embouchure et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse toute une famille de huit variétés, de l'aigu au grave, qui, dans leur ensemble renferment, tout le diagramme des sons perceptibles. Enfin, il est parfait, soit qu'on le considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous enfin se sont perfectionnés par de lents progrès; celui-ci, au contraire, est né d'hier; il est le fruit d'une seule conception, et dès le premier jour il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Le jury n'a que des éloges à donner à M. Adolphe Sax pour une si belle découverte. » (Exposit. 1855.)

« M. Adolphe Sax nous a fait entendre sa famille si intéressante de saxophones, dont la sonorité ronde et charmante joue un rôle si utile dans nos musiques militaires. Le jury a également apprécié la pureté et la justesse de ses clarinettes et la belle sonorité de ses clarinettes basses, instruments que M. Sax a régénérés depuis longtemps, et dont les autres facteurs ont en vain essayé de reproduire le timbre distingué. On a également apprécié le son moelleux de sa clarinette contre-basse. » (Exposit. 1862.)

Par décision impériale du 5 mars 1855, les musiques de la Garde et toutes les musiques d'infanterie de la ligne, composées de quarante musiciens, ont huit Saxophones en double quatuor. — L'introduction des Saxophones dans les musiques de fanfare produit des résultats tels, que la plus part des régiments de cavalerie, pour lesquels ils ne sont pas ordonnés, les ont cependant adoptés, et en font l'achat en dehors des fonds alloués pour leur musique.

Les prix des saxophones sont les suivants :

Saxophone soprano, 200 fr. — Saxophone ténor, 225 fr. — Saxophone alto, 225 fr. — Saxophone baryton, 250 fr.

La maison Adolphe Sax peut livrer à un prix inférieur une certaine quantité de saxophones d'occasion, sopranos, altos, ténors et baryton à l'ancien diapason. — Les sociétés qui ne pourraient pas solder immédiatement leurs commandes obtiendraient un assez long crédit, pourvu qu'elles fournissent une garantie de solvabilité suffisante, et moyennant une augmentation de 6 pour 100 sur les prix.

Pour les propriétés et les avantages des autres inventions de M. Adolphe Sax, consulter la notice qui se distribue chez lui, 50, rue Saint-Georges.

SOURCE: RGMP, 27th March 1864, 104.

Another commendable element was the gathering of backing for his cause –almost unanimous- from different fronts: political, intellectual, cultural, journalistic, etc. However, it has also been mentioned, that support would not have materialised had the Government not had a parallel plan –the actual driving force- to assemble for its own self-interest. Anyway, it has to be admitted that at the beginning of his career, Adolphe Sax was able to convince those he had to and performed great demonstrations before Rumigny first and, very significantly, Fleury later, in order to gain their trust. It must be remembered that the latter had the mission of configuring part of the armed forces and the Guard closest to the Sire –music bands included- to sing the praises of Bonaparte and incorporate them to that pomp that he used to support his regency. It was this high command who considered it advantageous to include the Walloon entrepreneur in the imperial service of propaganda.

¹⁵ It has been hinted in Chapters 1 and 3, but it should be noted again that an organological study of the main patents of the father (Charles-Joseph) and how they are connected to those of the son is still needed, since, obviously, there is a remarkable influence.

Adolphe Sax was convincing and displayed a powerful attraction, qualities that helped him reach an unprecedented professional(-legal) milestone, consequence of all those connections and institutional ramifications: the extension law (1860) for five more years for the patents of the saxophone and the saxotromba. Obviously, the concession of such an exceptional prerogative required the consortium of all branches of Government and the implication of the Executive. Nobody had achieved anything like this before – and, probably, neither after-, and France legally sanctioned the first deferral in its history to exert a double monopoly in Late modern period times. (An interesting –and unsubstantial- fact is that the saxophone was object of debate by the members of Parliament –nowadays the *Assemblée nationale*- and Senate –both whole chambers-, a symbolic ‘victory’ that no other instrument has obtained. The saxotromba deserves a special mention. It would be intriguing to know what the Honourable Members understood from this word).

Summarising the most substantial out of his output, the improvements on the bass clarinet –either in the wood version or in the brass one-, the progress on valve instruments –in the sense of rationalization and standardization-, and, of course, the discovery of the saxophone, must be mentioned. Besides, the conception and development of these last two wind instruments in families caused their ‘system’ to rely on more acceptance and longevity options. As has been already mentioned¹⁶, members of those families had the ‘same’ performance –in (complementary) sound and fingering- and could take more space since they covered all pitch registers. This was hardly an innovative idea –there had been families with bass, mid and high versions of the same instrument since the fifteenth century and before-, but the approach was, in line with the new standardisation demands and feasible thanks to the new industrial contingencies. (As we just mentioned –and has been expounded in a previous section¹⁷- France did not have a regulation for its cavalry and infantry artistic military ensembles until 1845, precisely with Adolphe Sax’s instruments).

When referring to the piston coated instruments, that is, those that were the vast majority –and provided most of the profits-, Adolphe Sax’s contribution still has to be thoroughly studied and debated. (The brass ecosystem is very vast, it can be approached from numerous perspectives, they resort to explanatory ideas that cannot be precisely ‘measured’ and the taxonomy and lexicon are jumbled). First, and in view of the discoveries of the third chapter –the hypothesis concerning the patents will be addressed soon-, the appointment of certain brass instruments as ‘saxhorns’ causes a certain discomfort¹⁸. (Paradoxically, the term ‘saxotromba’, which gave them substance and cohesion, quickly fell into oblivion). The fact is that (commercial) name composed and fictional is a trope (metonymy?) by means of which a development, model or proposition

¹⁶ See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 88, 93-94 and 111; and Chapter 2: *Exposiciones y ferias comerciales: proyección nacional e internacional del saxofón como producto industrial de su época (1830-1867)*, 224-225, 227-229, 244, 252 and 268.

¹⁷ See Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 376-380 and Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 589-592.

¹⁸ Rossini, presumed allied of Sax, a composer who retired before being 40 and who most definitely did not suffer any musical or governmental pressure –reason why he probably can provide a ‘sincere’ point of view-, composed two works for wind ensembles at the end of his life –*La corona d’Italia* (1868) and *Fanfare* (1869)-, and in both of them he convened brass instruments with valves, none of them with ‘sax’ root in their name. See GALLO, D.: “Rossini’s Fanfare for Maximilian of Mexico: A Mysterious *Self-Borrowing*”. *Historic Brass Society Journal*, s.v., n° 23 (2011), 92.

tried to absorb a certainly heterogeneous [brass] aerophones¹⁹. Another interesting matter is that this terminology is leveraged by certain sectors that want to culturally (or commercially) influence –we will soon delve into this and who continued the ‘legacy’ of the Belgian manufacturer-, a delicate matter that could cause a stir in the official establishment of musicians, academicians or representatives of some Administration. In the end, language –the way things are put into words and vocabulary chosen- creates our reality and, in some sort of way, legitimises it.

However, if we want to shed light on brass instruments, we must count on thorough and complete studies of Adolphe Sax’s ‘colleagues’ –especially by Pierre-Louis Gautrot and Gustave Besson-. These more-in-depth researches could be confronted with Sax’s contributions, and we would surely clarify concepts on the valve aerophones. (Of course, substantiated papers by Thibouville-Lamy, Lecomte, Millereau, Courtois, Raoux, Halary, the Martin and other characters presented in the third chapter would also be appreciated). As we stated in the Introduction, it is easy to let oneself be led astray by Adolphe Sax’s ‘official genius’ and his romantic and combative actions. (It is not necessary to remember that Louis-Philippe and Napoleon III governments, the Army and the press took part in that preservation and praise). And, taking into account the findings in Chapter 3 –also in chapters 2 and 4- we are sure that Adolphe Sax overshadowed those makers, especially in the peak of brass innovation and technologic fever of the nineteenth century. Gautrot still hoards much information –his predecessor (Guichard) and him started the *bon marché* of this kind of instruments²⁰-, as well as his use procedures and business relocation, and at the same time he possesses sociological aspects as attractive as involving his own employees in music. Besson is equally crucial, not only because of his inventiveness, but also because he designed *ad hoc*²¹ machinery that brought a

¹⁹ With all due caution and to make this more understandable, nowadays something similar happens with words like *claxon*, *kleenex*, *jamón york*, *avecrem*, etc. in Spanish.

²⁰ As it has been point out in our study –see Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 413-415, 447-449 and 453; and Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 585-586 and 602-610-, it must not be understood that Gautrot devoted himself to make cheap and shoddy (*de pacotille*) brass, but this was one of the diversity he offered, as well another ones of more quality. On the other hand, the Walloon inventor tried to maintain his production in that last gamut, with the advantages and handicaps that this tactic led to. Vid. KAMPMANN, B.: “French Makers’ Improvements on Brass Instruments in the mid-19th Century, Compared with Those by Adolphe Sax”, in *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020,175.

²¹ See, for example, Certificate of addition of Gustave-Auguste Besson on the 12th of July of 1856 concerning Invention patent [n° 22072] for “Perfection of any kind of brass instrument (*pour des perfectionnements aux instruments de musique de tous genres en cuivre*)” from the 18th January 1855 [for 15 years], 52-54 and 59 (INPI). His friend De la Fage, as has been already noted, had been promoting those new manufacturing methods “of the highest interest” through press (see *RGMP*, 3rd August 1856, 251), ensuring that his reviewing could distinguish the “centième de millimètre” in the diameter of tubes, remarking also the precision of the solid metal cores he used (“M. Besson a reporté sur des mandrins d’acier coniques tous les calculs relevés sur le creux des tubes, en sorte que la forme extérieure de ces mandrins-perçoirs correspondit avec la plus grande précision à la paroi intérieure des tubes”) –see Id., 4th November 1855, 343-.

The rest of competitors tried not to be left behind and, for example, Halary published in 1861 the acquisition of a “*outillage de précision entièrement nouveau pour la fabrication exacte des instruments*”. See *Notice Historique sur la Manufacture d’Instruments de Musique de J. A. Halary*. Paris, s.d. (ca. 1864), 7. François Sudre, who carried on with the brand (1873), deposited at least two patents to protect specific equipments for the manufacture of bells (1878) and for warping tubes (1882) more quickly. See WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. London, 1993, 391-392.

maturity (he was possibly the less ‘obscure’ manufacturer in his procedures), fluidity and competitiveness to the market²².

Moving on to the darkest aspects of Adolphe Sax’s personality, the excessive ambition that sometimes even bordered on greed should be remarked, especially in areas related to the brass instruments with valves. Close to this aspect was also an egomaniac self-perception that, actually, could have been balanced out with good bargaining and business management techniques. But, relying on the information presented in the Chapter 4, it was not like that; and despite the competitive advantages and ministerial support, his business always lacked liquid assets. Although the truth is that the economic situation at the beginning of the French Third Republic was complicated, it is hard to understand that permanent lack of money in previous times, especially getting the Army provision exclusively²³. Of course, his persecutory mania implied heavy legal costs – especially since he hired ex-ministers as his attorneys-, but he undoubtedly lacked business savvy.

At the same time, we are probably confronting a ‘complicated’ person or, according to that anonymous report against Adolphe Sax’s ascent in the *Légion d’Honneur* in 1867, an irritating, tiresome or annoying person (*fort gênant*)²⁴. The analysis of his idiolect in press, documents or other media –for example, the ones selected in several of our Appendixes- also manifest this character. It is clear that this personality was not favourable for professional, social, or even speculative connections in a complex context where it was increasingly hard to forge these and maintain them²⁵. Moreover, in that moment Napoleon III’s regime was collapsing and Adolphe Sax did not have the legal support of his patents. On the other hand, the Dinantois inventor had not foreseen an scenery where he could stop being useful for the Emperor –in other words, that the cost of his protection could be more than the benefits provided by the Belgian and ‘his’ bands to the regent’s image-. Actually, this representative resource had already been well

²² As well as the usual bibliography, the appropriate sources, and the organological samples of certain instruments, future researchers on Gautrot and Besson must obtain information about their main patents (INPI) and the bankruptcy dossiers (ARCHIVES DE PARIS) –the former never collapsed, but the latter did (4th April 1845)- as we have done with Adolphe Sax and the saxophone; and they must as well visit the ARCHIVES NATIONALES, specifically the sections of inventories derived from deceases or business transfers (“Minutier central des notaires de Paris”) and the L’dH applications (Série F 12) where important data is sure to be found. For reference, an American author –see GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900*. London, 1993, 8-13, 26-36, 64-66, etc.- has outstandingly used the derivative data of those successions to reconstruct the trajectory of two famous sagas related to the flute.

²³ The nineteenth-century ‘musicologist’ that we have regularly quoted –see PIERRE, C.: *Les facteurs d’instruments de musique: les luthiers et la facture instrumentale: précis historique*. Paris, 1893, 356-357- also wondered how was it possible that this manufacturer who had enjoyed such a calm period (*brillante*) during the Second Empire, had received more than half a million francs from Pierre-Louis Gautrot as a compensation, cashed several bonuses (*encaissé nombre de primes*) for his licenses, “etc.” could go bankrupt in 1873, especially since he had not had many public expenditures or investments, or payed any eulogists (“Comment donc s’il n’y eut des dépenses excessives, des remises exagérées, des frais de publicité énormes, des panégyristes largement rémunérés, s’expliquer un tel désastre, irrémédiable cette fois?”). Anyway, the end of this apostrophe has raised the thought that part of the money he was losing was actually going to certain influential people who could put a word for him and support him. It is not very likely, since Adolphe Sax had good connections and the government of the Second Empire protected him, but we do not completely discard the option.

²⁴ See HAINE, M.: “Un réseau d’influence: les démarches d’Adolphe Sax pour obtenir la croix d’officier de la Légion d’honneur”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016), 20.

²⁵ See DAUMARD, A.: *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*. Paris, 1970, 140 y 333.

exploited and was not exclusive anymore –with each passing year, there were more and more civilian musical ensembles- so the ruler chose new cultural expressions –opera was always a safe value- and, in this case, powerful businessmen to form alliances with. For example, the *Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre et en Bois* of Couturier (from Lyon) must be mentioned, since it was distinguished by Bonaparte (1867) as the official supplier of his Military House²⁶. This brand-new *protégé* took the focus from the Belgian entrepreneur –the publicity of that honorary distinction was shared with more other relatives (as we have already mentioned, Raoux and Halary obtained it in 1852)²⁷-, especially since they devoted themselves to the same business practice.

Another delicate matter is the assessment of their strategies and sacrifices to promote the saxophone. Comparing our findings with the information we expected, these must be considered inadequate. It seems obvious that the Walloon inventor knew that his creation was unique, and he wanted to keep it for himself. Adolphe Sax did not sell the saxophone nor did he grant any licenses to other businessmen. It was positive that the instrument found a seat in French military bands (1845), this way the saxophone had at least –and since the very beginning- a permanent music stand in one field. However, from this moment on, brass instruments –saxhorns and saxotrombas in their different forms- were the ones he mainly devoted to. Fortunately –as we have stated several times-, the saxophone was admitted (1857) as specialisation in the military classroom attached to the Paris Conservatory. This fact compelled Adolphe Sax to create and provide didactic material for the student body and, (finally) in 1858²⁸, chamber music for saxophone started to be published. This raises two issues: what would have happened had that teaching position not been created and how many more years would have been lost without that small group literature. (Most definitely, the branding as a band instrument would have been more abysmal).

The Belgian did not do –or maybe, was not able to do- much to promote the saxophone in symphony or opera music during the second half of Bonaparte's regime. There are only four interventions²⁹, but they are actually three, since Meyerbeer's *L'Africaine* (1865) only authorised its presence in the absence of a bass clarinet. The Dinantois entrepreneur might not be the only one to blame for this extremely poor representation. His composer 'friends' who, at the defining moment, did not write for their instruments –or straightaway did not trust them or their performers (the aforementioned German creator and his score are a good example)-, an aspect we will soon resume, since it affects another of our hypotheses.

To conclude this one, it must be mentioned that, at the end of the nineteenth century, Adolphe Sax felt remorse that he did not promote the saxophone better and, at

²⁶ See Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 715-716.

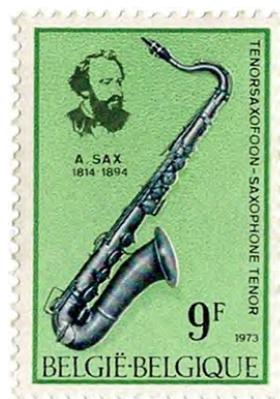
²⁷ See Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 425-427.

²⁸ Following his ordinal annotations ("A.S.4" –see Appendix XVI (CD-ROM): Catálogo editorial de Adolphe Sax), the *Solo* –dedicated, by the way, to "son ami Adolphe Sax, professeur au Conservatoire Imperial de Musique"- from Hyacinthe Klosé for Asx/Pno was the first work of this nature. (Though, to be more precise, the earliest original chamber piece that convened this duo were the *Variations faciles et brillantes* that appeared in the manual of his ally from Strasbourg. See KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone*. Paris, s.d. [1845 or 1846], 114-129).

²⁹ See Appendix XVIII (CD-ROM): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

the same time, himself, through his most valuable instrument³⁰. This idea was suggested by the presence of the word “inventé” in the epigraphs of his last products³¹. This might seem a whimsical peculiarity, but before 1878 there is none that shares it. Among the brass instruments, only a hydra-shaped trombone with seven bells has been found to share this feature³².

FIGURE 322-B: Nine francs Belgian stamp with the silhouettes of Adolphe Sax and a tenor saxophone.



SOURCE: Original from the author’s collection.

The matter of the appropriation of the saxophone as an ‘identitary’ element in the USA is part of one of the hypotheses of this research; but, to close this one –as we have seen, partially corroborated-, it would be interesting to identify who appropriated the ‘personal’ profile of the Walloon inventor. It was in Belgium where, in absence of definite exponents in music and arts, Adolphe Sax was exalted at the end of the twentieth century³³. Part of the consulted bibliography praised him –mainly by authors or companies from Belgium or people related to that Government³⁴-; but this support might be made clearer with the minting of a stamp (1973) –vid. Figure 322-b- and a 200 francs banknote (1995) –vid. Figure 323-b- that, with the arrival of the Euro, was barely in circulation.

³⁰ His 1880 patent has some ‘substance’, but when delving into the second and third ones (1850 y 1866), we have come to think that he did not actually know his instrument and he was barely involved in its development. See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 196-199.

³¹ See Appendix IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

³² See HAINE, M. and DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Brussels, 1980, 185-186.

³³ Much earlier (1841), the influential François-Joseph Fétis had already come to the conclusion that “C’est une gloire pour la Belgique d’avoir produit des artistes de mérite tels que MM. Sax père et fils”. See *RGMP*, 10th January 1841, 20.

³⁴ For example, the general interest publications by Paul Gilson or Albert Rémy, *Les géniales inventions d’Adolphe Sax* and *La vie tourmentée d’Adolphe Sax* published in Brussels in 1939 by the former Institut National de Radiodiffusion; the one by Léon Kochnitzky (*Adolphe Sax & his saxophone*), produced in New York in 1949 by the Belgian Government Information Center; or that by Gaston Brenta in the form of an article (“Adolphe Sax et la facture instrumentale”) in the *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (Académie Royale de Belgique)* of 1967.

Thanks to other sources –see “Dossier d’artiste. Adolphe Sax”, BnF-site Opéra, “100eme anniversaire de la mort d’un génie. Année International Adolphe Sax, Conférence de presse. Dinant, [5th May] 1994”, 3-11-, we also know that his native city –and representatives from Brussels- carried out several initiatives, like giving his name to a street (1896), obtaining personal effects offered by his son (1923), defraying the design of a postcard (by Alexandre Daoust), stained glass and plaque, organising a saxophone competition (1937), one for bands and fanfares (1948-1954) and a Jazz festival (1962) attended by jazzmen from every place, etc.

FIGURE 323-B: Obverse and reverse of a 200 Belgian francs banknote legal tender between 1995 and 2002. It presents a portrait of Sax and elements related to him (the saxophone, Jazz and Dinant).



SOURCE: Original from the author’s collection.

Similarly –and in some way-, France used Adolphe Sax to argue, personalise and spread the successful “French model” [sic]³⁵ of military instrumentation exported to other countries. However, as has been mentioned before, the French articulation was not based on Sax’s figure, but on the bands that he supposedly imagined and that, during the *Ottocento* and a great part of the following century, were an effective tool of “soft power à la française”³⁶.

It is time for the fourth of the initial predictions: the survival of instruments and their patents based on adaptability, usefulness and market demands. In order to verify and avoid repeating information, it would be advisable –due to the form and density of that legal and technical muddle- to review the partial conclusions at the end of the Chapter 3. Notwithstanding, basing on facts, the judges’ decisions –since they can be considered as legitimate- and the public norm emitted by the authorities, the first premise can be proved by three fundamental foundations.

The first one, frequently repeated, the saxophone’s (“existential”) credentials could be quite easily certified, since it was a completely new product. Beyond this, in the pragmatic aspect, it prospered being one of the few radical inventions –opposite to the incremental ones, where little complementary advances are product of the demand derived from established technology and the production process itself³⁷- that have survived and been successful. In other words, and from the supplier’s side, the saxophone was a product manufacture that generated a previously nonexistent line of consumption that withstood time. In the beginning, the demand was forced by the Army regulations, and later it kept by itself with the appearance of civilian interest, the final and essential incentive. However, in the nineteenth century –today it is harder to perceive this, since the ‘boundaries’ between instruments are more clearly delimited-, the commercial proposal of the saxophone had an arrested development due to the problems of his brass ‘brothers’: saxhorns and saxotrombas.

³⁵ See PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon. Les ensembles d’instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d’Apollon 1815-1870]*. Dissertation, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012, 3-5 and id.: “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914: le cas français”. *Relations internationales*, vol. 155, n° 3 (2013), 49-60.

³⁶ See BOUZARD, T.: 1845. *L’armée française met au point le premier orchestre de plein air*. Talk given on the 6th July 2018 during the biannual conference “France: Musiques, Cultures, 1789-1918” organised by the Universities of Cambridge and Southampton, which that year was held in BHVP.

³⁷ See SÁIZ, P.: *Invención, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid, 1999, 30 and id.: “Patentes, cambio técnico e industrialización en la España del siglo XIX”. *Revista de Historia Económica*, s.v., n° 2 [spring-summer] (1999), 267.

The patents of these two (supposed) instruments were a great disagreement source due to the intangibility of some of their properties, but above all, the vague and interpretable description given in the registration. Actually –here we delve into the second foundation-, those brass instruments (and their legal documents) gained prominence and became substance of the legal battles when an external party (the Army) activated (empowered?) them in 1845, compelling military bands to use them. Thus, the July Monarchy gave commercial advantage to Adolphe Sax, but achieved –without getting their hands dirty, since it was the Belgian who was to fight in courtrooms- what it wanted: close an important public capital flow towards instrument manufacturers who sympathised with the republican cause. This is confirmed by the petition –and achievement- of these manufacturers to repeal the reform when the political climate was favourable for them (1848), but they did not count on more changes on the Government. The summaries prolonged and those products made by Adolphe Sax were one verdict away to be considered fake without a doubt (16th February 1850). However, Louis-Napoleon obtained political power, and the judges’ resolutions started to change. This new opinion and the explicit support of the public prosecutor’s office in subsequent years –supposedly, on behalf of public interest- reassert the existence of interferences between the executive and judicial branches. Moreover, Bonaparte also lobbied –a lot- for the legislative branch to get involved by prolonging the patents for the saxophone and the saxotromba. The rest of the factual powers, especially press, properly ‘moulded’ the public opinion.

In relation to the ‘fourth power’, it must be mentioned that we initially underestimated the influence of *Le Ménestrel*, *La France musicale* and, especially, the *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Based off the quantity of news and quotes we have used –and the ones that have had to be excluded-, we are certain that the most important three magazines in France protected and strengthened –as well as cooperating on its construction- the ‘official genius’ aura coined by Adolphe Sax. This is significant because it evinces once again how persuasive was the Belgian entrepreneur to attract those publishing giants to his cause; maybe, an ‘alliance’ with common financing or economic interests. The paternalistic ties of François-Joseph Fétis with the *RGMP* must be mentioned, or, more precisely, who were the owners of the newspaper from 1846 until 1873 (1880?), the Brandus brothers³⁸. These men shared businesses and publishing projects with Adolphe Sax, starting [1846] with the important *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivie d’exercices pour l’emploi du compensateur*³⁹.

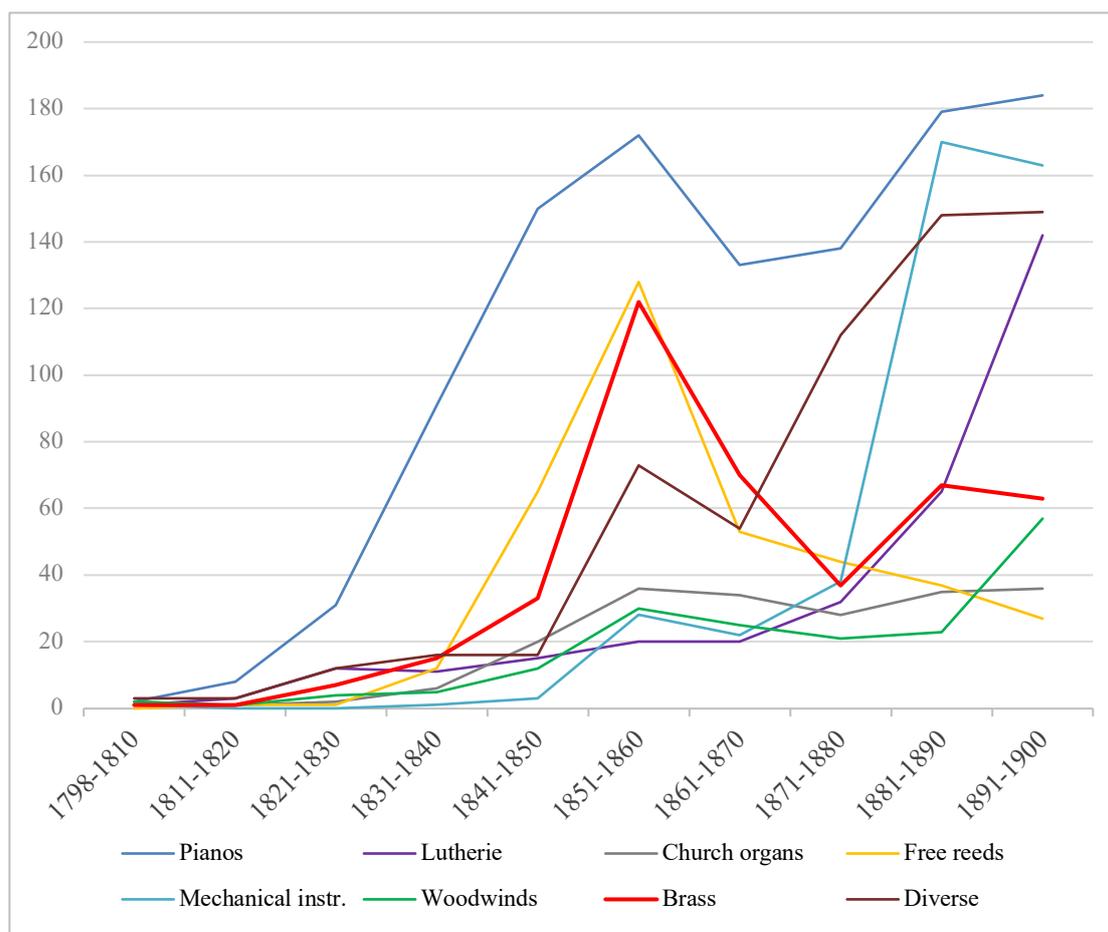
Completing this trinity of causes, a shift in the productive and organizational model was taking place in a less noticeable layer of reality. The French business segment of brass instruments was compelled to adjust by the Industrial Revolution and capitalism. It was a segment that –surprisingly- halfway into the nineteenth century had not yet withdrawn corporate structures from the *Ancien Régime*. (This has already been mentioned, but the small French industry of brass instruments –still artisanal or semi-

³⁸ The owners of the magazine were Maurice Schlesinger (1834-1846), Louis Brandus (1846-1852), Louis and Gemmy Brandus (1852-1854), Gemmy Brandus and Selim Dufour (1854-1872), Gemmy Brandus (1872-1873) and probably Louis Brandus until 1880. See ELLIS, K.: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris (1834-80)*. Cambridge, 1995, 266.

³⁹ By the way, the Walloon inventor left proof that he owed [Louis] “Brandus. Éditeur Musique 103 Rue Richelieu” 1.088,30fr in his first commercial collapse. See ARCHIVES DE PARIS, no section, series D11 U3, box of the year 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax. 5 juillet 1852. “Bilan”, s.p [1].

artisanal in many aspects- maintained some influence⁴⁰. This merchandise –quite expensive yet- sold well due to its supposedly controlled and outstanding finishes⁴¹. On the other side, the rapidly advancing industrialisation, the machines that accelerated production, the appearance of hegemonic operations, the standardisation and explosive and ambitious agents –like Adolphe Sax himself- made the survival of this model (inviably). That lobby initiated the longest and most savage legal battle concerning musical intellectual property in that century, recounted in Chapter 3. This light and shadow battle was a setting where, actually, other stronger sectors were battling –economic and political mainly-, layers where agreements and favours are not usually disclosed.

FIGURE 324-B: (Added) quantity of patents and certificates of addition of the main eight branches of instrumental manufacturing in nineteenth-century France.



SOURCE: Compiled from HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Brussels, 1984, 396.

⁴⁰ Remember the illustrative apostrophe by M. Chaix-d'Est-Ange –Adolphe Sax's lawyer when the legal debates started- who asked how was it possible that those "heroes" –meaning the rest of brass instruments manufacturers- had not applied before the supposed innovations that his client had started in France: "On prétend que l'invention était connue depuis bien longtemps et pratiquée en Allemagne. L'invention était pratiquée en Allemagne! Vous la connaissez donc nécessairement; vous êtes tous les facteurs de France, les gens les plus habiles dans cet art, les plus consommés dans la pratique de votre art, sans le concours desquels il est impossible d'y apporter une modification, dont vous tenez la clé, dont vous êtes héros". See *Gazette des Tribunaux*, 26th and 27th April 1847, 645.

⁴¹ The way things were made in preindustrial times, as Boquillon noted, with hammers ("la longue et pénible fabrication au marteau") from Raoux is a good example. See QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, volume 1 (2nd series). Paris, 1844, 426.

However, the confrontation of this hypothesis would be vacuous if we do not remark and relate again the proliferation of new technologies related to brass –most significantly, the ones concerning procedures and machines that provided rapidity and precision- with its reflection on the quantity of patents registered half into the nineteenth century, moment when, as was stated at the beginning, not by chance was the saxophone discovered. Considering the quantitative aspect, it was needed a global graph comparatively guaranteeing and demonstrating that agitation (vid. Figure 324-b). As can be seen at the center of the diagram, the patents of brass instruments experienced an extraordinary raise in the middle decades of the *Ottocento*, surpassed only by the (‘almighty’) piano. The free reed family seems to occupy the second place, but it is only apparent, since the yellow line reckons every instrument sharing the same performance principle even when they have different structures, like the harmonium or accordions (vid. Table 54-b to find the unfolded quantities).

TABLE 54-B: Exact numbers of the quantity of patents and certificates of addition of the four most active musical specialties during the middle section of the nineteenth century in France.

		1841-1850	1851-1860	1861-1870
Pianos		109+41	134+38	117+16
Free reeds	Harmoniums (mainly)	27+20	59+35	35+10
	Accordions	8+10	17+17	7+1
Brass		25+8	63+59	52+18
Diverse		13+3	57+16	47+7

SOURCE: Compiled from HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments*, op. cit., 396.

Focusing on speed, we need only remember the more than ten assembly lines or workbenches present in the engravings of Adolphe Sax’s or Pierre-Louis Gautrot’s factories⁴², which would consist not only of specialisation in a specific part of the brass instrument, also diligence. (In order to achieve even more agility, one could outsource the manufacturing of a piece, like keys or pistons)⁴³. At the same time, the data discovered by the Government survey of 1847/48 specifying the occupations of metal workers is proof of this⁴⁴. More significantly, a resource yet underused by organologists and

⁴² See Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 600, 604 y 607-608.

⁴³ Remember again Drouelle, “fab.[ricant] de pistons, clefs [keys] et garnitures [protectors or accessories] d’instruments de musique en cuivre”, with whom Sax was in disputes for several years –see Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 524-534– or Belorgey, who we know for sure administered valves to Sax. See Chapter 4: *A pie de fábrica: producción y comercialización de saxofones*, 597 and 631-632.

Even though the medium and big factories halfway into the nineteenth century –like Sax’s, Gautrot’s or Besson’s- would try to be self-sufficient, not long before specialists like the “mécanicien” Claude Guinot had a place in the picture. Guinot was a key maker whose tools –amongst which there was a *découpoir* (die-caster?) and 8 *étaux* (lathe), respectively valued in 350fr and 274fr- were handed over (1826) to a bigger manufacturer (Halary) due to his death. See PIERRE, R.: “Claude et Georges Guignot, clétiers parisiens du XIXe siècle (Première partie)”. *Larigot*, s.v., n° 65 [April] (2020), 30-41.

⁴⁴ Remember –see *Statistique de l’industrie à Paris résultant de l’enquête faite par la Chambre de commerce pour les années 1847-1848*. Paris, 1851, 818- that study was able to divide the 499 workers between 60 *facteurs* (manufacturers, as a general concept), 56 *monteurs, ajusteurs et poseurs* (assemblers or fitters), 32 *polisseurs* (polishers), 31 *tourneurs* (lathe operators), 30 *menuisiers* (cabinetmakers); 27 *pavilloniers* (bell makers), 26 *pistonniers* (valve makers), 12 *ponceurs* (polishers), 11 *cleftiers* (key makers), 10 *finisseurs* (finishers), 9 *chefs d’atelier* (workshop managers), 7 *hommes de peine* (people in charge of heavy duties), 2 *cuivristes* (copper workers), 2 *peintres décorateurs* (painters) y 129 *sans dénomination spéciale*. The rest of the almost five hundred of them worked at home for an employer (*travaillant en chambre*) –17-, there was a woman and 37 children).

technology historians –the particular machines and tools annotated in the inventories of dossiers when the manufacturers declared bankruptcy- would allow a more concrete outline of the production stages of any instrument during the beginning of industrialisation. Precisely, Adolphe Sax’s first collapse (1852) revealed heaps of material⁴⁵, including some revealing 18 lathes and 452 related tools (*de tour*) and the coining press (*grand tour à repousser*) seen in Figure 204 of Chapter 4, as well as many other precision instruments that can be easily related to saxophone manufacture: 120 metal or wood moulds (*modèles*) for the junctions (*bagues*), guides (*petit chariot*) “to pierce saxophone plates (*pour percer les boules*)”, 12 outlining (*profil*) tools (*outils*), 100 key calibres, 9 circular saws (*scies*), 6 tools (*outils*) for cutting pads (*tampons*), 6 stamping tools (*outils*), 2 bits (*mandrins brisés*) “pour les clefs de saxophone”, etc.⁴⁶. This detailed registry testifies the presence of specific materials for precisely cutting and working brass, assembling pieces and, very important, assembling keys and complicated mechanisms. Of course, that rigour was not exclusive to Dinantois inventor and some of his brass manufacture colleagues, wood manufacturers also, made efforts so the digital extensions [keys] and their systems worked correctly⁴⁷. It could be pointed out, for example, the Buffet/Klosé clarinet (1843) and its muddle of rings and double keys explained in the Chapter 1⁴⁸; or, even better, the extraordinary ‘engineering’ work of Boehm and his 1847 flute –Figure 29 from Chapter 1-, completely made in brass –body included- that represented a new cardinal evolution point for the wind instrument⁴⁹.

Those excellent flutes made in Germany would also demonstrate that Teutons strived in the brass industry -even more noticeable in tuba or bombardino-like valve instruments-, which posed a threat for the French hegemony in the sector. This matter has not yet been explored either, and it presumes to be really interesting, precisely since it would outline a reflection of both power blocs in the connected artistic and manufacturing areas. As the *Ottocento* advanced, competition augmented, and the technology and brass instrument fever was also patent in England and, especially, the USA. There are not many illustrations of nineteenth century factories across the Atlantic, but we possess a very significant one from Lyon & Healy, in 1887 Chicago, where one can observe the precision lathes and a brass polishing machine (vid. Figure 325-b).

⁴⁵ See ARCHIVES DE PARIS, no section, series D11 U3, box of the year 1852, dossier 10509: Faillite d’Adolphe Sax du 5 juillet 1852. “Inventaire”, [s.p.] or, partly written out, in HAINE, M.: “Les faillites des facteurs d’instruments de musique: la cas Adolphe Sax en 1852”. *Musique-Images-Instruments*, s.v., n° 13 (2012), 148-150.

In an annex of a different author’s article –see GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016, 95-97- there is a classification of the “outils” appearing in some bankruptcy inventories, as well as those related to succession acts –transfer or death of the owner-, a compulsory question to delve into this technical matter.

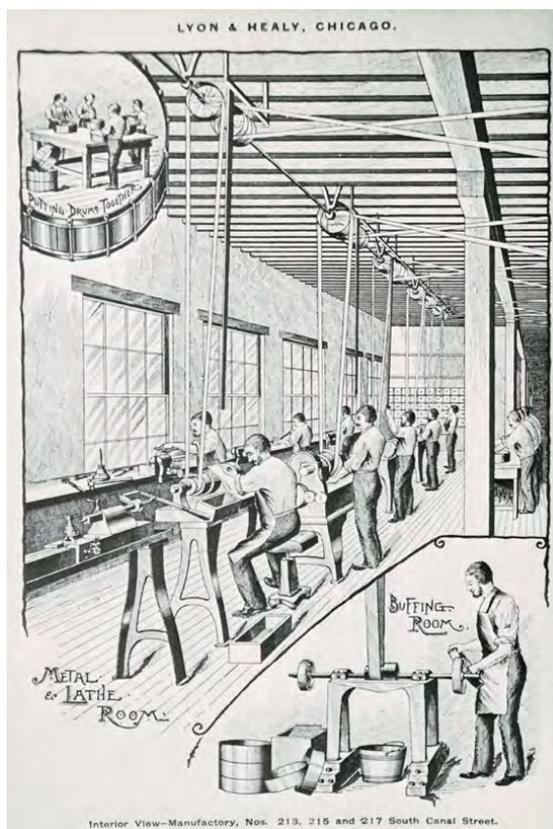
⁴⁶ A very interesting and original article would be the confrontation of that 1852 equipment with the one appearing in the bankruptcy inventory of 1877 –see ARCHIVES DE PARIS, no section, series D11 U3, box of the year 1877, dossier 3731: Faillite d’Adolphe Sax du 14 mai 1877. “Inventaire”, s.p.- to check the technical evolution of the Dinantois and how he faced the new economic and industrial setting entailed by the *Troisième République*.

⁴⁷ Based on iconographic sources, see [the 3D recreation of the two Sax’s factories and their equipment in] *Sax Revolutions: Adolphe Sax’s life* (Documentary in DVD). DIAGO, J-M. (dir. and prod.). Exp. n° CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col., from 8:40 to 13:24.

⁴⁸ See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 155-159.

⁴⁹ The sarrusophone, because of that trifle in the key making and being the opposition of the saxophone –vid. Ibid, 141-143 and Chapter 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 462-463 y 540-546-, must also have its space in this section.

FIGURE 325-B: Interior views of the Metal & Lathe Room and the Buffing Room –in the upper part one can see four drum or bass drum makers- taken from a catalogue (1880s) of the Lyon & Healy Band Instruments Company from Chicago.



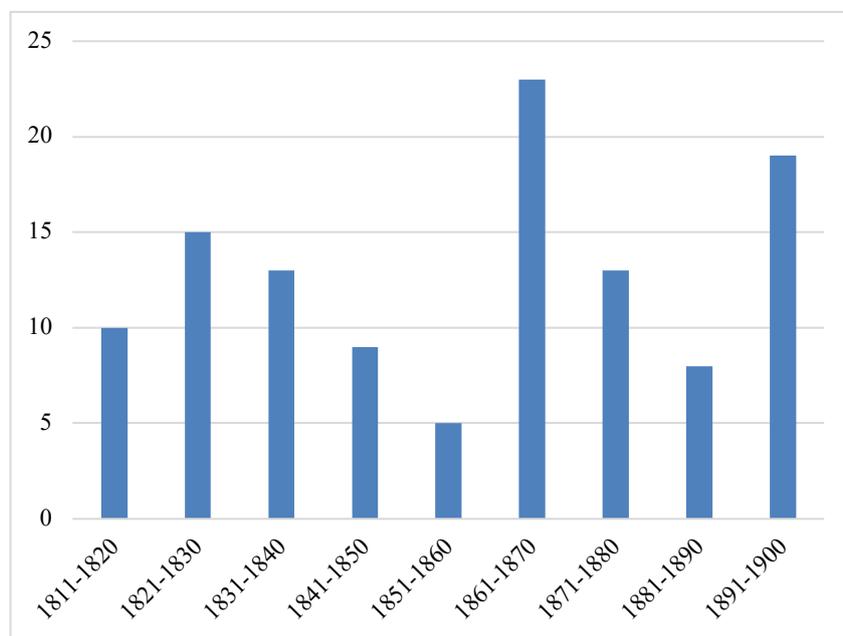
SOURCE: BRYANT, C.: *And the band played on*, op. cit., 26, and there, from a catalogue of the firm kept in the Library of Congress.

In the fifth of our hypotheses, we will not find many concessions either. Quite the opposite, since similarly –it can be already verified- there was a battle for survival between the instruments which were perfected and invented in the era. It goes without saying that this personification actually represents the bourgeoisie –more precisely, their companies and factories- which, as the *Ottocento* drew on, needed to please not only their clients, but also convince them that their product was better than that of the (ever larger) competition.

Rather than establishing a ranking of the ‘winning’ styles and instruments –the opera and the piano were undoubtedly the preferred environment and tool-, we chose to focus our attention on certain details which could have remained dispersed in the narration and that, at the same time, explain those disputes. Primarily, the most global, the mercantilization of music in every expression, either –among many other possibilities- paying for a ticket to see a concert, or whenever a worker had to save for months to get his hands on a bugle and play in the factory fanfare. The strategic parameters of the Industrial Revolution completely overrun the arts –as were the raw materials or essential manufactured products- and the money factor –search and benefit of commercial profits- was an (intrinsic) part of the system. The bourgeoisie had created the rules for obtaining access to entertainment and culture, as well the spaces where they could be enjoyed and their management. Focusing on theatres, note the quantity of auditoriums (companies after all) opened during the second half of the century –see Figure 326-b- and, more significantly, their capacity. In Paris, some of them exceeded the 1.500 seats, as, for

example, the Châtelet (2.200) –opened in 1862-, the Théâtre de la Gaîté (1.800) –also opened in 1862), or the Opéra Garnier, which opened with seating for 2.156 people in 1875.

FIGURE 326-B: Auditoriums and theatres opened in Paris in the nineteenth century (1811-1900).



SOURCE: Compiled from WILD, N.: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon, 2012, 434-437.

Focusing on instrument production, the new structure had to allow –precisely to get more dividends- for a burgeoning and heterogeneous consumer society. The bourgeoisie took advantage of the technical advances of the industrialisation –overall, machines, division of labour and specialisation- and exerted a labour ‘trampling’ on the workers in order to better compete⁵⁰. Those procedures brought articles from different qualities and prices, another characteristic of the period that satisfied the demand and reached further. The piano is the prototype of this idea because of the fortune it costed at the beginning of the century and its progressive ‘underselling’; but we would rather use brass instruments as symbols of the notion, as they went from being something exclusive to symphonic orchestra and elitist chamber ensemble musicians –remember the Distins- to being products affordable to be bought and used by workers of a factory or borough in barely a few decades. The saxophone deserves a special mention, since its price was maintained ‘artificially’ –due to the monopoly that its inventor enjoyed, we will delve into this again soon- and with barely any qualitative versions of itself.

A powerful third component in the making that started to be used more and more was advertising. Chapters 1, 2 and 4 –also 5 (the ‘personification’ of brands with remarkable performers)- have witnessed the progressive awakening from businessmen and sellers that it was crucial to develop strategies that could seduce and appeal potential buyers and users⁵¹. Reviewing the *Ottocento* and centering on wind instruments, the

⁵⁰ Remember the “Aspirations sociales” –vid. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l’Exposition de Londres en 1862*. Paris, 1862-64 [sic], 878-885- by the woodwind and brass instruments employees who raised their voices to ask for labour improvements taking advantage of the 1862 world event.

⁵¹ Autophones –vid. Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 185-192- have been an excellent archetype of those new approaches and practices, but string instruments and especially the piano

tactics varied from press publications of appraisals from ‘dignitaries’ with positions in respected institutions –often ‘motivated’ or directly bribed- to the increasingly more frequent, explicit and visual advertisements in that and other media –for example, the crowded and splendid catalogues made by the firms-. In the interim, rapiers and medals from national Exhibitions were two of the most displayed trophies in the brochures and propaganda of these companies. In these, they allowed certain ‘excesses’, like in other different sectors they sold tonics and placebos able to cure any disease or malady. In any case, as has been demonstrated, the nineteenth-century saxophone did not receive a good sales promotion and only had one kind of buyer: the band musician, military in the beginning –the instruments were actually bought by the Government and then transferred to the regiments- and civilian later.

The sixth hypothesis hopefully predicted a lowering in the instrument price due to it having been born under the shelter of the Industrial Revolution techniques, as well as the prolix publication of transcriptions while its own literature was in development. Conspicuously, none of these surmises have been confirmed.

The first premise must be sifted through, since, as has been often pointed out, Adolphe Sax enjoyed the exclusive manufacture and sales of his most celebrated key instrument for twenty years (1846-1866). Obviously, this monopoly gave him the chance of putting the prices that he considered suitable. These started at –remember from the information in Chapter 4- a burdensome 300fr, price that the Army paid for their first saxophones. However, around 1848 the price lowered to 200fr –maybe due to the previous number not holding up and/or because they were banished from military ensembles- and stayed like that in the following decade, when they were restored (1854 and, more accurately, 1855). The first time that the Government intervened the monopoly (1861), it was precisely to coincide with those quantities and even raise them by 20%⁵². After the patent liberalisation (1866), new manufacturers joined the bidding causing the valuation to lower a little. However, the administration of the *Troisième République* kept acquiring them at that price (175-225fr)⁵³ and, halfway into it (1898), cheaper (145-180fr)⁵⁴.

In any case, this price arch (see Figure 327-b) ratifies that Sax took advantage of his exclusive rights and speculated with them as long as he could. The honesty he claimed –remember the Table 29 in the Chapter 4 and his explanations to members of Parliament before the extension was granted⁵⁵- was not genuine.

with its brands and models left epithets like “Parfait”, “L’Apothéose”, “L’Incroyable”, “L’Invincible”, “La Merveilleuse”, “La Séduisante”, “Le Triomphant”, “La Victoriousa”, etc., or evocations of gods, mythical animals or heroes such as “Apollon”, “Eden”, “Hercule”, “Phébus”, “Phénix”, “Vénus”, etc. –vid. HAINE, M.: “Une nouvelle source d’archives pour identifier les marques de fabrique de facteurs d’instruments de musique (1860 à 1919)”, in *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020, 52-53-, names and adjectives with which the bourgeoisie could identify and that metaphorically complemented their (true or feigned) professional success that they so much enjoyed to boast among their peers.

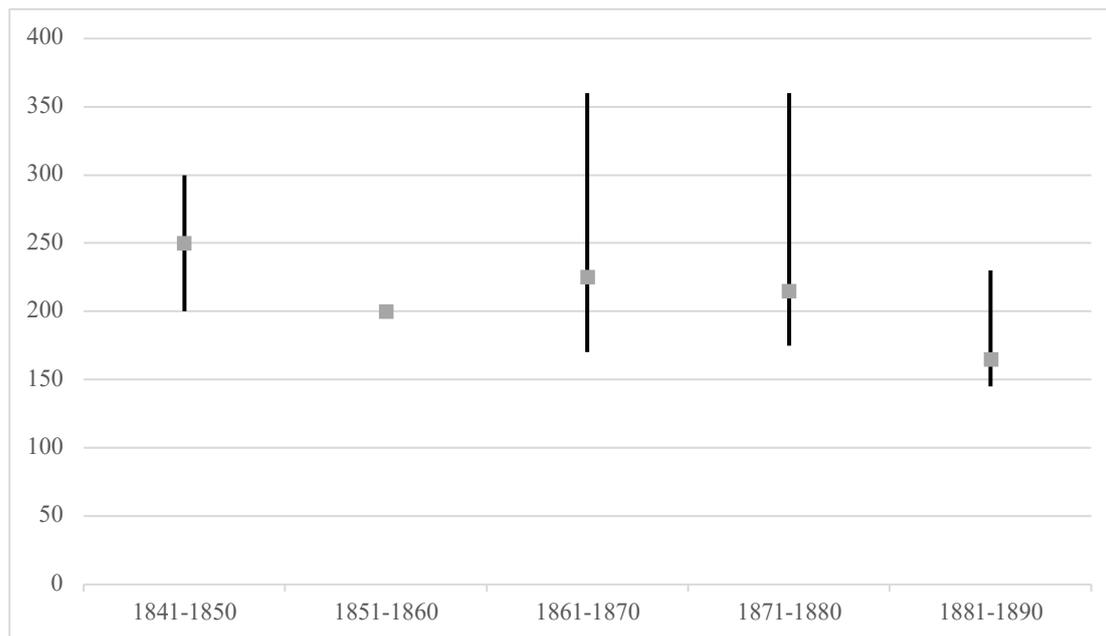
⁵² The soprano saxophone would be sold (by Adolphe Sax) at a price of 200fr, while altos and tenors cost 225fr, and baritones 250fr. Vid. *Journal militaire officiel*, [no exact date, first semester of] 1861 [n° 27], 689.

⁵³ Vid. Id., [no exact date, second semester of] 1873 [n° 67], 544.

⁵⁴ Vid. Id., [no exact date, second semester of] 1898 [n° 110], 221.

⁵⁵ Vid. *Réponse aux observations soumises par M. Besson aux membres du corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par M. Adolphe Sax*. Paris, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.] s.d. [1860], 4-5.

FIGURE 327-B: Price margins in francs of an alto saxophone –and weighted average⁵⁶ (grey squares)- by decade of the nineteenth century using the sales catalogues and Army regulations (1861, 1873 and 1898) as main reference.



SOURCE: Compiled from Adolphe Sax’s brochures shown in Chapter 4 and the sources from the Table 35 in the same section.

One should wonder why the price did not drop at the end of the monopoly (1866) and in the first years of the Third Republic. One explanation might be that the companies needed some time to obtain certain machines or train specialised workers, and this was possibly one of the factors. However, we think that the Army was ‘used’ to buy the goods at that price and, even more relevant, had businessmen and usual sellers like Adolphe Sax as advisors. Understandably, they wanted to maintain an artificial speculative comfort⁵⁷. However, as the governments of Thiers, Mac-Mahon, Grévy and Sadi Carnot went by and at the same time the second wave of the Industrial Revolution intensified and more firms joined the race –the civilian market also turned out to be an excellent agent of change-, those ‘customs’ were unsustainable and the saxophone –as we have already stated- depreciated. Actually, the price at the end of the century seems adjusted: there are no perceptible signs of usury at that moment⁵⁸. That price reduction is very significant. It

⁵⁶ Understand that, no matter how much Adolphe Sax offered alto saxophones for 360fr –*argenté* model, it has already been mentioned, coated with a certain (miraculous?) alloy that could contain silver- in his 1869 and 1870-72 catalogues, his clients preferred the ones that ranged from 175fr to 225fr. By the same token and to calculate the average –that we think would concur with the most common price- we have used the most repeated quantities as regulators.

⁵⁷ Remember the ‘friendly’ rule that continued appearing during the *Troisième République* –vid. *Journal militaire officiel*, [no exact date, second semester of] 1873 [n° 67], 543-545- that remitted to the *Modèle 1861* [sic], maintained the (commercial) eponymous of brass instruments, singularly the saxotrombas, and gave space to the “Instruments Sax à 6 Pistons” [sic].

Another author remarks (without precise references) –vid. GRENOT, C.: “La facture instrumentale des cuivres”, op. cit., 85- that a *Maison* Millereau worker threatened his master with disclosing to the press the expensive commercial strategies of his boss, consisting of bribes and extra charges (“dîners d’affaires et des remises de 45-50%”) if the salaries were not raised.

⁵⁸ The basic salary of a 4th class musician (*brigadier*) de la *Garde Républicaine* amounted to 115fr, while his 2nd and 3rd class comrades (*maréchal-des-logis* and *maréchal-des-logis chefs*) reached 180fr and 205fr. Vid. HUE, S.: *150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d’un Orchestre*. Paris, 1998, 74-75.

must be taken into account that it happened despite the inflation and the augmentation of the standard of living over the years. It is noteworthy that this devaluation supposedly included the ‘professional’ instruments –however, remember that in the brochures explored in Chapter 4, barely any quality ranges have been discovered- played by the ‘best’ military musicians.

Likewise, that fourth section –together with the first one, witness to the lack of innovation on the instrument- has revealed that, significantly, the demand of saxophones during the *Ottocento* was not high compared with other wind instruments. In other words, the market was not flooded to a point that forced it to take a technological leap so the consumers wanted to acquire an improved saxophone. This fact proved that Adolphe Sax’s invention went from the first to the second Industrial Revolution with certain constructive and evolutionary ‘delays’ that added to the other failures that were accumulating, that is, the quantity, variety and level of the repertoire.

Another surprise in this field that has just been hinted is the small amount of nineteenth-century transcriptions for saxophone edited during the century (1840-1894)⁵⁹. Among the 360 pieces found, we are only certain of 32 translations for saxophone, though the quantity could be raised to little more than 50 if the indicators are made more flexible⁶⁰. Our initial conjecture was based on the technical simplicity of the instrument, but, most of all, on its small price, as this would appeal to an ample range of customers. That amateur public would seek an elementary and light literature, as was happening with other instruments –the transverse flute was the one that, exactly for those reasons, took the most advantage of the circumstances-. However, saxophones kept being unaffordable for many years and the labelling as a (military) band instrument was marked in excess, a fact that discouraged more enthusiasts.

Moreover, the new target market at the end of the nineteenth century –dilettante musician in an amateur ensemble- mainly sought group leisure (see Figure 328-b) and had not yet progressed to the next phase: seeking borrowed scores to explore, and, later – or at the same time- more demanding, mature and proper ones (originals). (As was explained on the Chapter 1, in the United States the middle classes were actually very interested, especially during the second and third decades of the twentieth century. Countless saxophones were sold, singular and strategically tuned in C in order to avoid transport). In any case and returning to the *Ottocento*, it must be stated, the amateur market did not achieve a real activation.

In orchestral arenas, no great records were achieved either –quite the opposite-. This can be related to the first part of the seventh hypothesis, in which the wandering of the nineteenth-century saxophone in such a cardinal and representative forum was

⁵⁹ Vid. Appendix XVII (CD-ROM): Repertorio ‘universal’ para saxofón.

⁶⁰ For example, accepting some not verified –namely, *Le postillon de Longjumeau* or Adolphe Adam’s *Quintette*-, those used for commercial reasons and coming from other instruments (oboe) –some of Charles-Joseph Colin’s *Solos* could be a good example-, those of which the amount of original material printed by the author is unknown, or if, more accurately, they were unfiltered covers –such as Mozart and Haydn’s *Trios*, or Beethoven’s *Quartet* by Louis-Adolphe Mayeur-, etc., or even those that were not distributed. Remember André-Charles-Joseph Verroust’s interventions in Adolphe Sax’s hall –vid. Chapter 2: *Exposiciones y ferias comerciales*, 233-234- not accounted for in the database.

Equally, we could add some others of the very few adaptations for small orchestra that convened the instrument, like those by the arranger Gustave-Xavier Wittmann (1843-1920); his *Airs Nationaux (Portugal)* from ca. 1884 –with the publishing house E. Collet- were an instance.

foreseen. The topic has surfaced several times in the course of this narration. It is needless to remind that the whole production of the century where the saxophone was convened does not reach the 40 entries, this taking into consideration interventions in the pit and stage of the opera, 'hybrid' genres such as the ones proposed by Kastner, and that some other scores were never printed or represented (e.g. some by William-Henry Fry and Caryl Florio)⁶¹. There seem to be multiple and heterogeneous causes and they have already been thoroughly explored, namely: the closed and impermeable nature of this group around the nucleus of the violin family, or the complications –and cost increase– for a theatre when widening the usual (traditional) staff and hiring new staff and foreign instruments. However, the data found mainly in chapters 1 and 2 has risen new foundations that were suspected, but with more significance than was expected.

FIGURE 328-B: Amateur civilian fanfare (ca. 1895) –including minors- (and the usual military *allure*) with at least three saxophones: soprano –the child to the left-, alto –moustachioed man at the center- and tenor –on the floor, with more brass instruments-.



SOURCE: From the author's collection, no other references on the front or back side of the photograph.

The first one has been the lack of coherence between the words and actions of composers: they praised the saxophone, but this did not materialise in symphonic placements –neither chamber, more revealing if possible-. Berlioz is the archetype of this idea, albeit it was a general trend amongst creators, some of them very influencing (Fétis, Meyerbeer, Halevy, Auber, Rossini, etc.) and supposedly friends with Adolphe Sax and supportive of his instruments⁶². (Later we will delve into this apparently illogical

⁶¹ See Appendix nº 18 (CD-ROM): Repertorio sinfónico y operístico con participación del saxofón hasta 1969.

⁶² We have also speculated that the open support Adolphe Sax received from most of the creators of his time was a consequence of a weariness they did not dare to discuss openly. The belligerent Belgian manufacturer was a good leader to channel the unease caused by a contaminated system controlled by the

behaviour, although it is easy to glimpse that those benign words were only part of the prevailing transversal theatricalisation⁶³. However, a certain degree of hypocrisy and lack of professional courage from these ‘strongholds’ should be noted).

Another of the main causes of that ostracism, harder to establish due to its belonging to an ‘unconscious’ sound (and cultural) sphere, came from the harmful effect of such novelty, originality and “sui generis”⁶⁴ timbre. This trait might have frightened away, misled or dissuaded potential creators since, obviously, it is harder to unite with conventional instruments⁶⁵. With the intention to make their time into money –as has just been said, the variables of the Industrial Revolution and the obtention of profits captured everything, in this case, selling those scores to publishing houses or gaining a spot in a paid concert-, composers and adapters went for the more established and explored wind instruments (flute or clarinet). When adding the lack of guarantees, responsibility and skill of the first saxophonists to the mix –we will talk about them later, they are a greater part of a different hypothesis-, the initial appeal of the instrument was not able to overcome these reservations⁶⁶.

It has been hinted in Chapter 5, but it is actually here, in the Conclusions, where it must be asserted that the great composers of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth plainly despised it. Some of them even dared to make fun of it –remember Debussy describing it as an “animal (*animal*) [beast?] with reed” or relating it to Offenbach’s *Grande-Duchesse* madnesses⁶⁷-, some others warned of the fatigue it produced (Gilson)⁶⁸, but the thing is that none of them trusted the instrument (or its performers). However, when raising this criticism one must annex again the uncomfortable labelling as a (military) band instrument that the saxophone could not get rid of and that was burdening part of its future. As the author of *Pelléas* said, “*Vive l’Armée tout de même* (Long life the Army, nonetheless)”.

lobby of brass manufacturers, demand changes and, while they were at it, hog press commentaries –the most recurring, that of the old versus the new-.

⁶³ Remember that even the author with more contributions (Georges Kastner) gave himself away and in his article “Aperçu historique sur l’instrumentation depuis son origine jusqu’à nos jours” did not include the saxophone between the instruments that should be part of it, neither did he suggest its inclusion. See *Le Ménestrel*, 2nd November 1851, 1-2.

⁶⁴ A very sarcastic author opposed to Sax –see PILARD, Ch.: *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l’orchestre*. Paris, 1869, 15- said that the saxophone should have better been given the name “hétérophone”.

⁶⁵ It has not been said before, but Paul Creston, before getting to know it and conceding some soloist works, thought that the saxophone was “an ugly instrument, with an irritating, buzzy tone incapable of blending with any other instrument or any expressiveness”. See FRIGO, C-M.: *Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers*. Dissertation, Columbia, University of South Carolina, 2005, 11.

British dignitaries and masters of the turn of the nineteenth century also thought that Adolphe Sax’s invention was “unsympathetic and unblendeing” –see ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. London, s.d. (1895), 156-; and, on the same page, there was Wagner’s judgement, who called it a “Racenkreuzungsklangwerkzeuge”, something that could be translated as a hybrid or mixed-race instrument, obviously with an offensive intention.

⁶⁶ It is still necessary to write a paper on the perception of the saxophone in nineteenth-century and beginning-of-the-twentieth-century instrumental treaties, but in a study that gathers 37 of those edited between 1960 and 1998 –see KOVAL, P-B.: *The depiction of saxophones as orchestral instruments in treatises of orchestration and instrumentation*. Dissertation, Vermillon, University of South Dakota, 1999, 155-164- that mistrust is still evident, as well as the lack of knowledge those alleged specialists had on the instrument.

⁶⁷ See LESURE, F.; HERLIN, D. and LIÉBERT, G.: *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. Paris, 2005, 758-759 and Chapter 5: *Epilogo en Estados Unidos*, op. cit., 882-883.

⁶⁸ See GILSON, P.: *Manuel de Musique Militaire*. Antwerp, 1936, 60.

The fortune and perception of the saxophone across the Atlantic was not much different, which introduces us into the second half of the seventh initial assumption of the research, where a wider usage was foretold due to the relief a lack of historical baggage conferred to the USA. The country was looking for new identity elements and signs – as it is said, the cultural aspects were very convenient and effective- with which to be defined. Based on the representation of the saxophone nowadays, we thought that this would have happened during the *Ottocento*. However, which has been discovered –this more accurately happened at the end of that century and the beginning of the following- are the emerging signs of this construct (that would constitute a very suggestive line of research for the future).

These premonitory evidences in American land were the first audition in history of an strictly symphonic work (24th December 1853) with intervention of the saxophone –William-Henry Fry’s *Santa Claus Symphony*- and, equally, the earliest composition with the instrument as a soloist accompanied by strings (*Introduction, theme and variations* - 1879- by Caryl Florio), both connected to New York. For her part, the Bostonian Elise Hall is responsible of greater milestones, not only because she commissioned more than twenty serious works, also because nobody before her (1901) had ever played the main role in an orchestral-*concertante* score for the saxophone (Charles-Martin Loeffler’s *Divertissement espagnol*) –remember- in the Copley Hall of Massachusetts capital city⁶⁹. However, it is even more symbolic that she was the person –a woman, nonetheless- who stepped onto the stage and played the first blend of saxophone and symphonic orchestra (17th May 1904) for an European audience –in the hall of the Nouveau Théâtre, in Paris, with Vincent D’Indy’s *Choral Varié*-⁷⁰.

Besides these occasional exhibitions in the USA, Chapter 5 has witnessed other procedures imported from the Old Continent with certain significant variations. For example, as a kind of imitation, military saxophone musicians (more accurately, those with *allure militaire*, which was part of the stage design) were made to stand out –remember Edward-Abraham Lefebre and John-Philip Sousa’s cast-, but, actually working in the civilian arena (and circuit) and, very significantly, as a typical company. American bands had many different dimensions, and we consider there is where the popularity of the instrument in the USA has its roots. We are not only referring to the ‘light’ or circus ensembles –this will be resumed in other of the hypotheses-, also because the bands –and their saxophonists- were (and still are) part of the educational curriculum of American society on the three educational levels (primary schools, secondary schools and universities).

We are delving too far into the twentieth century, which is not convenient, but it must be mentioned that Jazz –rather Jazz made after 1940- provided the saxophone with a new argument to be considered a symbol of the country. However, that language or, more specifically, its partaking in it, had certain negative connotations that had to be

⁶⁹ Also on American land –Manhattan once again- the first exhibition work entitled “Concert” was performed (1926) –more accurately, *Concerto in E minor (op. 102) for alto saxophone and orchestra*- with strings. See Chapter 5: *Epilogo en Estados Unidos*, op. cit., 838-839.

⁷⁰ As has been said, and in order to be accurate, there has been a precedent in January of that year in Brussels. Kuhn, an unknown player performed it, but he didn’t convince the critic, who reviewed that “Vicent D’Indy’s *Choral varié* for saxophones [sic] was little enjoyable (*amusante*), but [anyway], what could we expect of that instrument?”. See *Le Ménestrel*, 24th January 1904, 30 and *Le Guide Musicale*, ? January 1904, 50.

‘filtered’⁷¹. (This ‘burden’ was always there, remember Sousa’s words in 1925, interceding for the one considered “the worst offender in the first crude Jazz music” and reducing its bad name –“black sheep reputation”-)⁷². It achieved a decent enough reputation –maybe, it was balanced with other genres, precisely taking that music to more ‘bourgeois’ spheres (Gershwin, Bernstein, Copland, etc.)- that the White House considered Jazz something worthy of national representation. The famous photograph of Bill Clinton playing the saxophone before Boris Yeltsin (1994) -vid. Figure 329-b- epitomises that idea: an exercise of casual international relations channeled through the brass instrument with a permanent place in American identity. However, as has just been said, this is a different path that deserves a more detailed and profound examination.

FIGURE 329-B: Bill Clinton receives his host playing the saxophone (Jazz?) before a diplomatic dinner in the outskirts of Moscow (1994).



SOURCE: Photograph by Bob McNeely, property of the US National Archives, donated by the White House.

⁷¹ They have been already used in the first section –see Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 99-100-, but John Adams’ words (n. 1947) are very eloquent on this matter. This influential American composer –author of the acclaimed *Nixon in China* (1985-87)- confessed that in his culture it is hard to disassociate the instrument from popular music, Rhythm & Blues or Jazz (“When people hear it they immediately connect, even unconsciously... with popular music, whether it’s blues, or R&B, or jazz. It’s almost impossible to divorce one’s awareness of the sax sound”) and that, consequently, the saxophone implied some other connotations (“That’s so iconic and when you hear that you just make all of these connections, urban New York and street people and kids and jazz... sex, drugs, and violence”). A significant example of those ‘bad companies’ (in this case, alcohol and heroin) can be found in cinema –see *Bird*. EASTWOOD, C. (dir.); Eastwood, C. (prod.); Oliansky, J. (script); Niehaus, L. [and Parker, Ch.] (music). USA, 1988, 161 min: son. col.-, where the darkest side of the legendary saxophonist and Bebop exponent Charlie Parker is reproduced.

⁷² See HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Dissertation, Tucson, University of Arizona, 1995, 89. Others admired musicians (Himie Voxman, 1912-1988) straightaway thought that the saxophone had been “perverted” by those comedian musicians, like the Six Brown Brothers. See HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture, 1850-1980*. Dissertation, Madison, University of Wisconsin, 1992, 163.

Thus, it is better to continue with the eight hypothesis, where it was initially presumed that, despite its apparently groundbreaking nature, the nineteenth-century bourgeoisie maintained a very conservative stance in music, especially concerning the adoption of new instruments. This paradox is fundamental on the intention (and the urgency) of avoiding being seen as a novice to power, reason why it kept adapting the forms and aesthetics of the aristocracy –sometimes employing more innovative and artistic formulas, hence the apparent contradiction- that would wrap it according to the appearance and manners that ‘refined’ people (supposedly) had.

In order to corroborate this, the contents of the previous hypothesis and the composers’ lack of courage could be the useful information. Even the ‘traditional’ or conservative nature of the symphonic orchestra itself must be put forward. Even so, there are possibly arguments more deeply rooted in the idiosyncrasy of that social class. It has been researched more than enough, but it might be convenient to briefly remember the (opportunistic) essence of the revolutionary processes carried out as liberalism advanced. Thus, when it entailed the destruction of the previous political order, it was presented as revolutionary –also, whenever the numbers didn’t add up-; but, when unconcerned with social structures, it became the ideology of the bourgeoisie, turning into conservatism. In other words, the intention was to overcome the pronounced inequalities that the people had suffered before, but avoiding to uproot them. The well-meaning constitutional powers shifted between not achieving this goal completely and not completely failing. This unstable situation kept the State alive and it was the turn of the businessmen to balance their powers⁷³.

Those people realised that economic power was not enough to maintain social control and order –among themselves, but also, it is already known, regarding the ‘dangerous’ working class-. It was equally necessary to exert influence and create admiration⁷⁴. Here is where culture and music make an appearance, since, being very powerful and effective tools, they provided that cherished status and a position of influence and standing. It has been noted in the body of the research, but it must be reminded that it was not only necessary to be economically successful, but also showing it before the rest so the achievement counted. (A very interesting derivative that we are keeping for the end is when those exercises turned out to be –very often- shadow plays and appearances). The point we want to get to is that, despite the cutting edge novelty and the good advertising enjoyed by the saxophone –or its performers, remember the “King” Lefebvre- in the nineteenth century, the bourgeoisie did not take a chance on it. Its relatives –the piano is too evident-, specifically the flute and the clarinet, enjoyed their own compositions –for chamber, orchestra and opera, also amateur- and investments in innovation or directly paying a ticket for a concert. Adolphe Sax’s brass instrument was an outlandish and provisional object for those people –remember Jullien’s *corna musa*-, but nothing else. Other instruments –as has been said- were more suitable for show business and more fashionable. The saxophone was only taken into account when they realised the popularity it was reaching in civilian and municipal –extension of the military- ensembles, since for them this was a means to obtain profits.

However, and before finishing with the eight conjecture, another of the typical schemes of the middle class to promote its products deserves to be mentioned. The

⁷³ See, among others, PRICE, R.: *A social history of 19th-century France*. London, 1987, 111-112 y 119-120; and RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985, 141 y 170.

⁷⁴ See MOZARÉ, Ch.: *El apogeo de la burguesía*. Barcelona, 1965, 18-19 y 170.

saxophone did not escape this, as many others of his wind relatives that were born under the wing of a presumed theory or acoustic principle to be supplied with authenticity and credibility⁷⁵. (It has been often discussed, but it is more than evident that the history of its discovery recounted in the patent is implausible)⁷⁶. Of course, the author must without a doubt have had technical knowledge, but in the process of elaboration there was a lot of trial and error that Adolphe Sax would not admit. The idea is that it was much more interesting and popular to guise oneself in pretended argot and suggestive concepts such as “parabolic cone”⁷⁷, ‘sound bridge’⁷⁸, “[constructive] delicacies, proportional hues, (...) scrupulous accuracy”⁷⁹, etc. which arised from a clear sales and promotion purpose. As has already been said, the Belgian entrepreneur was not alone, and this kind of manoeuvres were very usual during the *Ottocento*. Remember Constant Pierre’s reflection in 1889 pointing at the “swindling (*charlatanesques*) and ridiculous [trickeries of those businessmen and instrument manufacturers] which only the naïve would fall for (*dont le naïf seul peut être dupe*)”. He considered these and other formulas “a reprehensible fraud denoting a little scrupulous conscience (*tout cela nous paraît une supercherie coupable qui dénote une conscience peu scrupuleuse*)” and he closed saying ironically that “the authors of these inaccuracies are the most honest people in the world (*Et dire que les auteurs de ces incorrections sont les plus honnêtes gens du monde*)”⁸⁰.

Hypothesis number 9 related the timbre potentiality of the saxophone with its success in the productions of light music and popular shows managed by certain *impresarios* or nineteenth-century entertainers. Concurrently, it was postulated that those bands and groups were the professional launch pad for some prominent performers that, as well as their employers, ‘abused’ the comical –or even freak, if we go a little further than the *Ottocento* (vid. Figure 330-b)- dimension of the instrument. That casual and

⁷⁵ ‘Wise’ institutions, influential people and press augmented those feigned *savoir-faire* and technique. The statements by François-Joseph Fétis concerning Charles-Joseph Sax have been very revealing for our research. Charles-Joseph found an “infallible” law (1832) to divide the air column (*Une illumination soudaine qui frappa son esprit, lui fit trouver, en 1832, la loi infallible à l’aide de laquelle il divise les corps sonores et mesure la colonne d’air contenue dans les tubes*). The director of the Conservatory of Brussels and the most influential ‘musicologist’ of the nineteenth century did also gather statements from the famous acoustic Félix Savart originating in the report of the Exhibition of French industry of 1839 where he said that “M. Sax father has provided evident proof and material of the division of wind instruments over [the body of] a flute, pierced (*percée*) with twenty big holes (*grands trous*) that provide the most exact chromatic range we have ever experimented”. That physicist was convinced (*Il en est résulté pour nous la conviction*) that Adolphe Sax’s father knew the vibration law in an indisputable way (*M. Sax connaît la loi des vibrations d’une manière infallible*). See [FÉTIS, F-J.:] “Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père”, in *Bulletin de l’Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, volume 18, first part, n° 5 [sic]. Brussels, 1851, 564-565. Previously (1842), another compatriot –M. Marcellin Jobard, director of Brussels Museum of Industry- had the exact same opinion (“il en est résulté pour nous la conviction que M. Sax possède la loi des vibrations d’une manière infallible”). See JOBARD, A-M.: *Rapports sur l’exposition de 1839*, vol. 2. Brussels/Paris, 1842, 149-150.

⁷⁶ See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 164-165 y Appendix n° 3-A: Patente de invención [n° 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”.

⁷⁷ See *Ibid.*

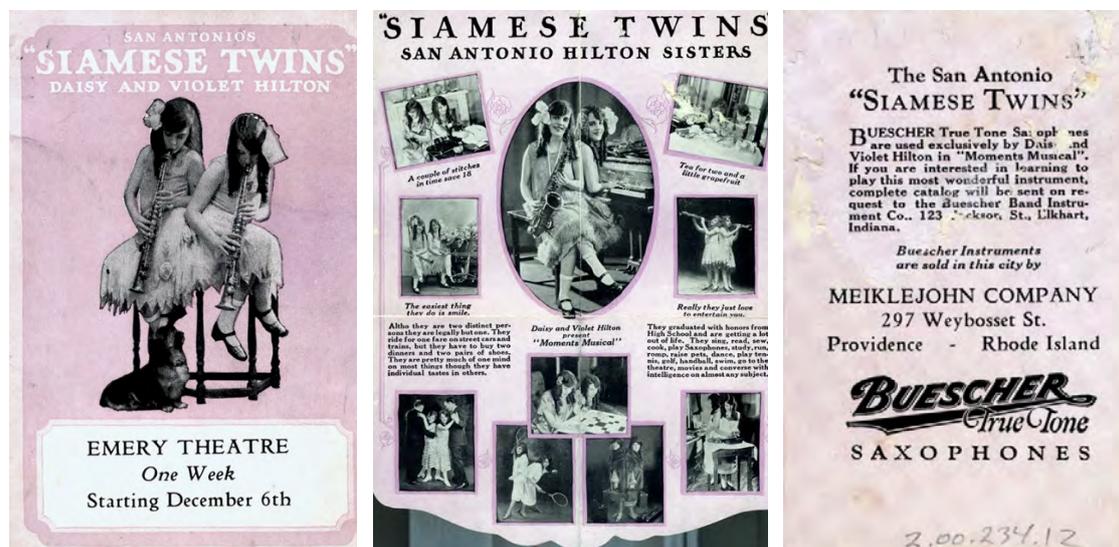
⁷⁸ See Appendix n° 12: Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 or 1846].

⁷⁹ “C’est qu’il y a dans la composition du saxophone de telles délicatesses, de telles nuances de proportions, il faut une si scrupuleuse exactitude, une main si habile, qu’en définitive, jusqu’à nouvel ordre du moins, sa confection exigera la main et l’intelligence du maître que l’a inventé”. See *Gazette des Tribunaux*, 26th and 27th April 1847, 646.

⁸⁰ See PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889*. Paris, 1890, 7-8.

informal use postponed the inclusion of the saxophone in more meaningful forums. In other words, the amount of decency lost in favour of exposure was too much.

FIGURE 330-B: Three sides of the promotional brochure for the siamese sisters Daisy and Violet Hilton, saxophone performers⁸¹.



SOURCE: Promotional brochure for the siamese sisters Daisy and Violet Hilton (ca. 1925), 1, 3 and 4 [from the Bob Hope Collection, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division] in the Library of Congress.

Based on what has been analysed in the previous chapters, this presumption has been globally verified, though certain particular –and less visible- aspects which modulate some of its components must be remarked. In order to reach them, we must again mention the singular sound of the saxophone, since, it is undeniable, the waves it produces have a ‘something’ different. This pertains to an empirical and intangible level, but the critics detected this character since the beginning –remember the *rappports* of the Exhibitions- and described it as sui generis, hybrid, mixed or indefinite. However, the first forum where the saxophone landed –(French) military bands- did not allow for fantasy or eccentricity, evidently, because of the idiosyncrasy of the armed group itself. Nevertheless, it was not such a rigorous setting (because it reported some prestige to the belicist artistic ensemble) that it would not allow certain displayable interpretive facets – lyricism, mechanical virtuosity or potency (volume)⁸², sometimes close to bad taste- in certain moments, for example, when offering a concert in a park. Louis-Adolphe Mayeur was one of many saxophonists –or, more accurately, clarinetist-turned-saxophonist- who played as a soloist in nineteenth-century gardens and kiosks (vid. Figure 331-b) receiving enthusiastic (also ephemeral and inconsistent) applauses and ovations. The matter at hand is that Adolphe Sax’s instrument is fitted with a great flexibility that allows for an ample

⁸¹ The most famous case is that of the developers Lester Hope and George Byrne (there were more after), who gave instruments to these music-loving sisters –they played the piano, the clarinet and the saxophone- and created a show (Vaudeville Tour) where the 18-year-olds stepped on a stage –in the case of this brochure, the Emery Theatre, in Providence, Rhode Island, where they would perform for a week- and narrated stories of their lives, played music and danced with their bosses. The show was sponsored by Buescher, a cutting-edge saxophone manufacture firm that joined the ‘show’ and at the same time received the publicity.

⁸² Remember Castil-Blaze’s weird and original note on this matter, who, precociously –see *La France musicale*, 27th August 1843, 277-278- had noticed the strength of the saxophone, and after praising it (*La sonorité, le timbre en sont admirables; (...) et pourtant les sons immenses, vibrans [sic], pleins, riches, flatteurs*), he foresaw that it would be the “bull of the orchestra (*ce sera le taureau de l’orchestre*)”.

expansion in every sound parameter (pitch, duration, timbre, intensity and attack –or emissions-), another of the conclusions obtained through sensory and comparative means. However, this exploration is dependent on the interests of the collective it serves –French military ensembles, as has just been said, or the symphonic orchestra, which was (is) much more restrictive (it demands more submission and moderation)-, reason why in order to ‘rise positions’, the instrument had to emigrate to a more receptive territory, geographically as well as stylistically, the United States.

FIGURE 331-B: Saturday afternoon in Central Park, New York (ca. 1865), according to the inscription on the back of the photograph –one of the first examples of this new habitual practice of the bourgeoisie-, where a big crowd enjoys the performance of a band on a bandstand.



SOURCE: Photograph property of the [Prints and Photographs Division of the] Library of Congress.

Although, before travelling across the Atlantic and to be precise, this pliability was already on display with Jullien and his visual and sound extravagances in England. And, talking about eccentricities, the orientalist image (pro-differentiating) built by Ali-Ben-Sou-Alle (Soualle) –probably following his former employer’s steps- might have started that ‘acrobatic’ collective perception that the saxophone would bear later. Of course, we are conscious that the appreciation of mid-nineteenth-century people is different from ours, and that, in many aspects, the technological and structural work of that globetrotter on the instrument at hand was superior to that of the inventor. However, it is also true that his project could not convince any investors nor inspire the composers. More clearly, after the ‘awakening’ of the *Troisième République*, Soualle left his muslim alter ego –and music- behind and focused on selling plants elixirs –his office was in the central rue Saint-Honoré in Paris- that cured neuralgias and other maladies like gout and

rheumatism applying the ‘knowledge’ acquired in his journeys through Africa, Eurasia and Oceania⁸³.

However, as has already been said, it is mandatory to focus on North America during the last quarter of the nineteenth century and the first of the twentieth⁸⁴ in order to explore those (extroverted) timbre potentialities. For starters, we find Lefebre, a clarinetist ‘turned’ saxophonist not as a matter of conviction but of necessity, opportunism and business, since he was not good playing the woodwind instrument. Gilmore signed him up (1878) for his 22nd Regiment of New York, and thanks to the repercussion of that director and his band, Lefebre recovered very well. Remember that, barely ten years after being hired, he was still the soloist in the most important band of the United States and, at the same time, he gave private classes, had many performances, took part in periodic publications, gave concerts for private profit, belonged to several chamber ensembles and, ‘administratively’, he was well appreciated (–he obtained American citizenship in 1884–). However, those good times were ephemeral chimeras of a man very concerned with his wealth and image, as well as being a bad administrator – and, in our opinion, not very intelligent-. ¿How is it possible that the most remarkable – and better paid– American saxophonist found himself roped in economic matters with the only American composer (Florio) who had a demonstrative work for saxophone and orchestra, as well as more original repertoire?⁸⁵ ¿How is it possible that his oldest son had to retrieve the coal briquettes that fell from train engines so his siblings and mother could stay warm?⁸⁶ The figure of the “King” Lefebre hid serious (professional and personal?) weaknesses that would soon come to the surface after the passing of his employer (1892) and due to his clumsiness in business –he did not really have much room for manoeuvre with Blakely, Sousa’s manager–.

But, rather than those contradictions, the episode that should be remarked is his association with Charles-Gerard Conn (1892), a businessman who ‘swallowed’ the musician and took advantage of Lefebre’s weaknesses (and those of the saxophone itself) to do business. In view of the tremendous popularity (demand) that the instrument was reaching –entertainer and circus bands⁸⁷, and budding educational bands⁸⁸–, this manufacturer searched for a good placement to promote the market debut of the first batches of saxophones made in American land. His ostentatious advertisement in the *New York Tribune* (1892) –“TO MAKE SAXOPHONES IN THIS COUNTRY”– in which he boasted that Lefebre was the one supervising the first shipments is unforgettable. When Lefebre took the floor, he declared his own validity and authority originating from his experience working with Adolphe Sax, which is more than uncertain, if not completely fictitious. In order to make his potential customers ‘hungry’, he announced that his new

⁸³ See *Le Figaro*, 12th December 1875, 2; id., 26th October 1876, 2; or id., 17th January 1877, 8.

⁸⁴ Wuille’s audition, the saxophonist (clarinetist) hired by Jullien for his American *tournee* in 1853, is no more than an anecdote. That compatriot of Adolphe Sax was never interested in the brass instrument and he only occasionally used it in order to appear more relevant.

⁸⁵ See Chapter 5: *Epilogo en Estados Unidos*, op. cit., 818-820.

⁸⁶ See *Ibid.*, 822-823.

⁸⁷ It is out of our reach because we would exceed the *Ottocento*, but it must be said that the bond of the saxophone with the circus was so strong in USA that years later –after the First World War– it reached Europe, where it was remade. (It could not only be part of a band, it also took part in sketches). The simplicity, intensity and timbre flexibility of the instrument were frequently resorted to, especially by clowns and comedians. The Fratellini brothers (vid. Figure 332-b) might be the best exponents of that initial era and a reference for later imitations by other colleagues.

⁸⁸ See KRIVIN, M.: *A century of wind instrument manufacturing in the United States: 1860-1960*. Dissertation, Iowa City, University of Iowa, 1961, 137-149.

boss would manage to lower the price of the instrument by \$50 in relation to the usual cost of the imported product⁸⁹. (Obviously, we are penetrating into a different kind of advertising and marketing, much more sophisticated and touching patriotic, historical, economic, psychological, etc. aspects). Delving into this, remember Conn's 1919 catalogue –Lefebvre had been dead and buried for eight years-, where the company kept squandering the musician's figure and harvesting his 'legacy', like trying "to prove to the world that the saxophone was a serious and most worthy instrument"⁹⁰.

FIGURE 332-B: Promotional poster (ca. 1920) of the Parisian Fratellini circus with its three main performers playing the saxophone –alto and baritone- and bass sarrusophone.



SOURCE: Private copy belonging to the author.

Now we are right where we wanted, at the point where a 'legend' was forged, based on something real but deformed, magnified or, as in this case, channeled with clear speculative intention. Thus, the comical and snide aspects of the instrument –trick saxophone playing- and the 'numbers' (clowning antics) mentioned in Chapter 5 are undeniable; and its abuse was a nuisance to some, for example, the famous Sousa, who

⁸⁹ An organologist –see ADAMS, P-H.: *Antique Woodwind Instruments. An identification and Price Guide*. Atglen, 2005, 78-80 and 95-104- has identified at least two American firms –Henry August Pollamnn and Lyon & Healy- whose brochures of 1894 and 1896 offered French Buffet saxophones. As a reference, the former sold the alto at around \$90, while the latter reached \$140 and \$180. It would seem that Conn (partially) fulfilled his promise and in one of his earliest advertisements (1904) –see <<http://ids.si.edu/ids/deliveryService?id=NMAH-AC0253-0000016>> (retrieved 4th July 2020) offered specimens of that pitch from \$55 to \$115, with two intermediate finishes sold for \$70 and \$90.

⁹⁰ See NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebvre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Dissertation, NY, Manhattan School of Music, 2000, 17, and this one quoting a "Conn Saxophone Catalog, c.1919".

asserted those “made you want to bite your grandmother”⁹¹. However, and though he insisted that he wanted to ‘help’ the “Jazz clown”, the only thing he did was putting them up front, that was, “moving the saxophones down front so the audiences may see a fine family of instruments they can be [he went on] when they keep good company”⁹², that is, his band. These last statements (1925) appeared in a Massachusetts newspaper –“Sousa to Make the Saxophone [sic] Respectable” was the heading of the article to cap it all-anticipating one of his brilliant concerts in Salem, a city less than 30 km away from Boston where a (female) American saxophonist had already performed with orchestra and produced a corpus of over twenty ‘classical’ works by European and American composers, and he did not even mention this woman. It is unknown whether Sousa had this information –the benefit of doubt should be granted, even though he was the best American conductor in history until that point (and the most glorious nowadays)- or he straightaway omitted it. The matter at hand is that the presumed ‘bad’ reputation was a fact –as Paul Creston said⁹³, there were many incompetent saxophonists-, but also a good marketing tool that everyone leveraged: vaudeville and light music producers, musicians who earned profits at its expenses, band conductors who played both sides, orchestra conductors –and theatre managers- who avoided convening the saxophone to reduce hassles –and have less people to pay- and, of course the manufacturers who distributed it on a massive scale so someone could solve the ‘problem’. That quote by Blakely, Sousa’s manager, described it perfectly: “We are in this thing for glory and money”⁹⁴, but most of all, we would add, for the latter.

As a matter of interest, there is a not very well known period caricature that flawlessly connects American capitalism and the popularity of the instrument during those first decades of the twentieth century (vid. Figure 333-b). In that drawing by C. H. Sykes, the thirtieth president of the United States (1923-29), the republican Calvin Coolidge, uses the saxophone –with an engraving on the bell reading “praise”- to cheer up a man dressed as a woman with a badge reading “big business” who dances to the sound of his ‘music’ in a lively way. The caption reads: “Yes, sir, he’s my baby” and confirms the most liberal politics exerted by that American politician, who advocated for the freedom of enterprise and the *laissez-faire* economics during the roaring twenties.

The only remaining hypothesis is the tenth, a supposition that predicted a hard impact to the ‘health’ and development of the newborn instrument due to the lack of support from (civilian) public educational institutions like conservatories. Indeed, the American and European ‘schools’ did not offer any protection, which emphasised its curricular and educational drift. However, this orphanage must be put into context, since it contains a couple of significant ingredients that marked its evolution and ‘character’.

⁹¹ See WARFIELD, P.: “Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”: *The Nineteenth-Century John Philip Sousa, 1854-1893*. Dissertation, Bloomington, Indiana University, 2003, 129.

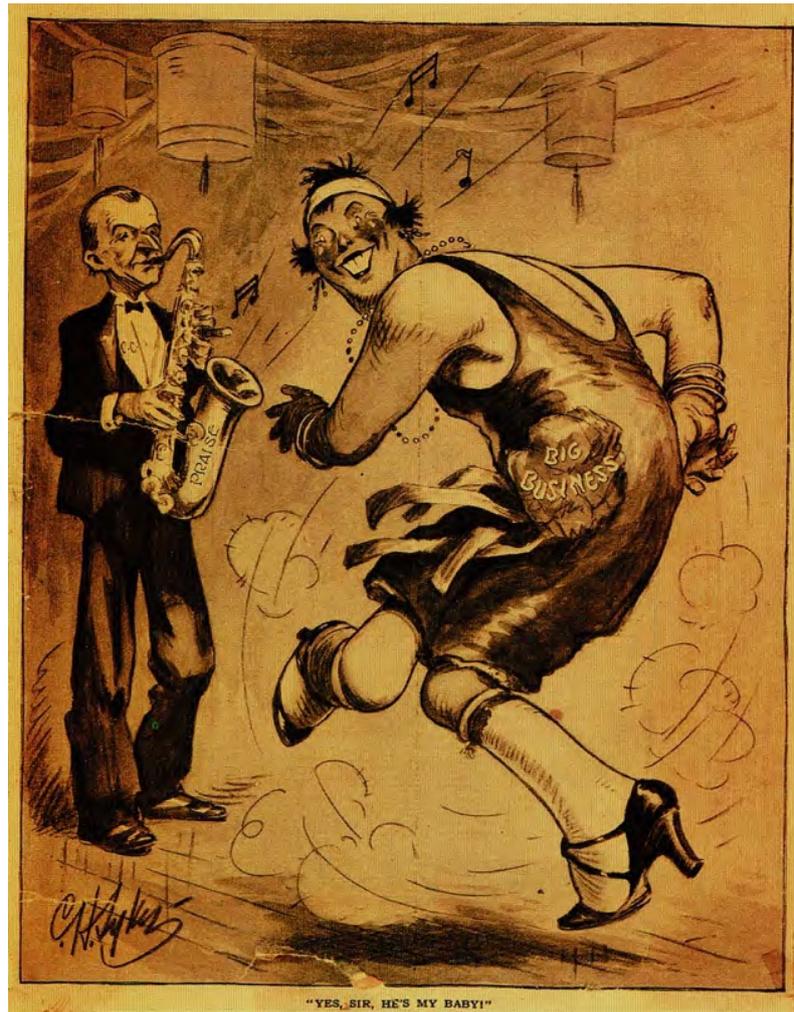
⁹² See HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Dissertation, Tucson, University of Arizona, 1995, 89.

Anyway, remember –see WHITWELL, D.: *The Sousa Oral History Project*. Austin, 2010, 14-, those ‘advanced’ saxophones were more part of a marketing strategy rather than a true support for the instrument, a manoeuvre that was noticed by musicians themselves (“And not only did they have a wealth of good clarinets, but they had, as I recall, eight saxophones and they featured them as a stunt, as a kind of novelty. Like I say, a novelty, it was more comedy than it was real music”).

⁹³ See HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture*, op. cit., op. cit., 227.

⁹⁴ See WARFIELD, P.: “Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”, op. cit., 462.

FIGURE 333-B: Caricature of president Calvin Coolidge 'exciting' capitalism.



SOURCE: *Life Magazine*, 10th December 1925, 15.

In order to understand them, first it must be explained that the presumption was formulated based on the fact that the Paris Conservatory –a worldwide reference point– did not admit the saxophone until 1942, that is, a century after its introduction. However, it must be remembered, Napoleon III's administration, and more specifically the departments of Public instruction and War, agreed on the creation of some classrooms annexed to that (civilian) centre so that military students could receive music classes. (Actually, this was a well calculated intrusion, since this neighbouring would be useful for remarking the representativeness and authority of the army, all the more since the regime fed on lavishness and ostentation. Furthermore, the Government secured several control, influence and decision positions in that cardinal and elitist forum)⁹⁵.

Adolphe Sax obtained –the superiors that were coordinating the operation granted him– the saxophone vacant (1857), a position that was not 'real' due to the 'special features' of its creation, the kind of pupils he would have (soldiers), who defrayed it (the *Ministère de la Guerre*) and, more frankly, the fact that his instrument was not an equal

⁹⁵ Remember marshall Vaillant's speech in the prize presentation of that education centre in 1864, admitting that "a great and important reform [was being accomplished], a product of the liberal drive and the generous initiative of the Emperor" who at that moment was not in Paris, but, "whose fatherly attention (*sollicitude*) was never absent". See *Le Ménestrel*, 7th August 1864, 285.

among the rest of specialisations. However, and while that affectation could be kept up, it turned out to be beneficial for the aerophone. The Walloon inventor edited around 70 chamber compositions with saxophone until 1870⁹⁶ –before 1858 he had only published themes for band or *musique de cavalerie*-, an educational material that for sure he used in his classes⁹⁷. At the same time, the goal was that those (usually) eight students that he taught for two years could instruct⁹⁸ more recruits when they were back in their station of origin⁹⁹.

Nonetheless, the reality check that was the *Troisième République* confirmed that the saxophone did not have enough allies in the education administration nor in the classrooms of the *Conservatoire* –neither a curriculum or any artistic merit-, reason why this constitution turned its back on it. Albeit, as the instrument was well established in bands –some civilian, but especially military-, they almost exclusively had the vacant responsibility of teaching it¹⁰⁰, even if only unofficially. As it was explained in the partial conclusions to Chapter 4, that close and tight relationship with the Army turned out to be a sea anchor in several aspects. Once again, it goes without saying that the ruling ‘code’ in the army lacks any pedagogical strategies (and contents), more measured¹⁰¹ and creative -dialectics, holistic perspective, among many others- that radiate (exclusively) from the civilian sphere.

In any case, the shelter that the armed ensembles supposed does not completely explain how the first American saxophonists –mostly entertainer and circus band employees- at the turn of the nineteenth century could learn, especially since the first tutor launched in the USA did not hit the market until 1889¹⁰². Obviously, there are multiple answers, for example, using European didactic materials, enjoying the advice of musicians specialised in different instruments, or simply applying procedures of a more

⁹⁶ See Appendix n° 16 (CD-ROM): Catálogo editorial de Adolphe Sax.

⁹⁷ Some of those original scores had an addendum under the title where it was specified when and why they were performed. For example, Singelee’s *Concerto, op. 57* (1859) for saxophone in B \flat and piano –dedicated, by the way, to Rumigny- “fut joué au concours [exam or test] du Conservatoire de Paris en 1858”.

⁹⁸ The last exam of this class was held on 31st July 1870 –see *La Presse*, 1st August 1870, 3-, however, the results might not have been satisfactory, since the first prize of that promotion of eight students was left vacant.

⁹⁹ Before 1856, the *Gymnase Musical Militaire* formed the ‘scout’ saxophonists of those infantries. Remember –they have appeared along the research- that there were at least three methods (Cokken, Hartmann y Kastner), though other generic ones are not to be discarded. As has been said in the Introduction, we are not going to delve into the syntactic aspects of scores or educational manuals, but the authors who have –see, e.g., ROBERT, J.: “Classement typologique des méthodes pour saxophone éditées en France de 1846 à 1942”, in [TERRIEN, P. (dir.)] *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France (1846-1942)*. Sampzon, 2014, 18-19- classify the compendiums used by saxophonists in specific (*Saxophone*), choral (*orphéonique*, meaning that they had no specific destinatary and looked to provide quick technical –mechanical- skills), mixed (*mixtes*, as a subcategory of the previous group in which the saxophone was better related to a ‘close’ wind instrument, namely, clarinet, oboe, bassoon or flute), selection of opera airs (*recueils d’airs et mélodies opéras*) and others (*autres*, which did not fit in any of the previous).

¹⁰⁰ Also remember –see, for example, *Le Ménestrel*, 3rd June 1888, 184-, local or municipal initiatives like that of *l’École de musique* in Rennes, which opened a listing to cover the “place de professeur de basson [bassoon] et saxophone”.

¹⁰¹ Naturally, those saxophone manuals from the nineteenth century –and the greater part of the twentieth- made by military musicians were functional and direct, that is, they aimed to quickly achieve a series of technical skills that rewarded the virtuosity and brilliance usual in that kind of soloists.

¹⁰² See LEVINSKY, G-B.: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Dissertation, Evanston, Northwestern University, 1997, 49-50.

experienced ‘relative’, like the clarinet. However, to obtain the most clarifying constituent, we must pick up the words of Larry Teal about his beginnings with the instrument, since he admitted that putting your hands on a saxophone on a Thursday guaranteed getting a job before Saturday (“make 25 cents on a vaudeville stage”)¹⁰³. It goes without saying that this is hyperbolic, but it exposed the technical simplicity of the instrument, the popularity of light music and the possibility of obtaining some quick cash taking part in it. Manufacturers were conscious of those possibilities and consequently made business relying on them. Remember Buescher’s allusions –“Easy to Play, Easy to Pay”- or his advertisements saying that –“You don’t need to be talented”- nor to have previous grounding – “You don’t need to *know music*” [sic], since in barely three lessons you could “pick it up” [sic]¹⁰⁴.

Summarising that previously commented double inflection, the saxophone had a shelter and, significantly, teaching in Army stations, a complementary faculty that did not substitute a regulated and civilian pedagogy and curriculum. At the same time –more notably in the USA-, the instrument was gathering an excessive smugness –in the real sphere as well as in the subjective (from audience and composers)- that did not provide any confidence to aim for higher levels or forums where accuracy, moderation, pulchritude, containment, etc. were required. In other words, the instrument did not inspire sobriety or, more exactly, the sober component was not significant enough to be balanced with the casual one, so compelling that it masked the former. This makes it easy to understand that the (public) institutions where the language conserved and practiced is supposedly serious (conservatories) took their time to accept it. (Even though ‘true’ Jazz and its saxophone personifications had not yet appeared: Charlie Parker, Coleman Hawkins and John Coltrane, among many others, but that is a different story).

To conclude, we would like to bring forth once again an original idea of this research, which defends the appearance and vinculation of the instrument with the Industrial Revolution, more particularly with the development of metallurgy –metalwork, to be even more precise- and its codification based on the patents system. The hunger for new, better, more effective and quicker technologies associated with this economic structure and the possibility of working brass with more accuracy were determinant for the birth of the saxophone. Moreover, remember, its buoyancy and survival were viable because they coincided with the new necessities imposed by the rising bourgeoisie on the consumption of music. We are referring to the transit and gradual abandonment of the small court theatres (private, access granted by invitation of the incumbent king or noble) in favour of the great stages and music halls that worked as companies, that is, businesses where one had to pay a ticket in order to gain entrance. This implied the modification of instruments, the invention of new ones, the amplification of the orchestra and changes in vocal techniques to reach a greater sound (necessary in these spaces, much bigger than the previous ones). At the same time, the performance settings multiplied –courts and churches, as has been said, were left behind-, and, with the Bourgeois Revolutions, they reached bandstands in parks, *café-concerts* and restaurants, civilian and military ceremonies, etc. It is in this context where the apparition of the saxophone and the rest of his brass ‘brothers’ makes sense, in addition to that multitude of patents related to them.

Likewise and having focused on the economic and commercial strategies of the bourgeoisie –the actual ‘architect’-, the juxtaposed conductual procedures articulated by

¹⁰³ See HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists*, op. cit., 57.

¹⁰⁴ See Chapter 1: *Concepción organológica del saxofón*, op. cit., 134-135.

this social class in order to achieve more of their goals, namely convincing, destabilising or influencing, almost always joined to earning profit, also deserve some last considerations. While we moved forward the previous pages, we had the recurring impression that we were analysing a giant theatricalisation that simultaneously unfolded on several interdependent levels. Of course, composers and musicians also played their roles –some of them even made (make) a living out of it-; however the representations of businessmen are more appealing because it was precisely them who put culture (and music) –as a means of social ‘code’- as one of the most important and effective communicating vessels between layers. One of its more substantial derivatives has appeared in the episodes where this cultured, poised and sophisticated way of life was not corresponding to such a prosperous reality and, more accurately, it was used as a means of concealing scarcities (and other fundamental principles). Those nineteenth century moments of interaction, amusement, enjoyment and entertainment in the *foyer* of the Opéra, in a park listening to a band or in the hall of a house praising the family ‘pianist’ were the actual settings of that comedy. Nowadays, the same fiction continues with different characters, stages and more advanced techniques.

FUENTES.

1. FUENTES DOCUMENTALES ARCHIVÍSTICAS.

Archives de l'état en belgique. (Bruselas, BE).

Sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-1]. "Register gehouden voor de inschrijving van brevetten die ingediend werden in de Hollandse periode (1815-1830). 1822-1846".

Sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-2, Fic511-3 y Fic511-4]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. AC 502- AC 8013. 1830-1855".

Sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-2 y Fic511-3]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. AC 502- AC 8013. 1830-1855".

Sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2 - Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-7]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. 1-10167. 14 juni 1854 - 31 december 1860"¹.

Archives générales du Royaume. (Bruselas, BE).

Patente [belga nº 145/2739/1051] de Adolphe Sax del 21 de junio de 1838 [por 10 años] para un "Nuevo sistema de clarinete bajo (*Nouveau système de clarinette-basse*)". (Copia privada de la original, gentileza del Dr. Ignace De Keyser).

Archives Nationales. (París, FR).

(Fonds de la) Serie AJ 13 (*Opéra*).

Sin sección, Serie AJ 13-221 "Dépenses de matériel", sin número de caja, "1834-1848". "Contrat passé avec Adolphe Sax pour la fourniture de musiciens dans l'opéra *Jérusalem* de Verdi".

(Fonds de la) Serie F 12 (*Commerce et industrie*).

Sin sección, Serie (*Sous-série*) F 12 CP/F/12/11893 (Exposition universelle de 1867, à Paris. Documents iconographiques): "Photographié et publié par M. Léon et J. Levy", sin número de la caja, sin fecha [1867]. "Musique de la garde de Paris [20 (14)]"².

Archives de Paris. (París, FR).

(Fonds de la) Serie D11 U3 (*Dossiers de faillites*).

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1852, dossier 10509: Faillite d'Adolphe Sax du 5 juillet 1852.

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1855, dossier 12699: Faillite de Charles Sax du 5 octobre 1855.

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1857, dossier 14286: Faillite de Charles Sax du 8 octobre 1857.

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1864, dossier 2593: Faillite d'Alphonse Sax du 25 janvier 1864.

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1873, dossier 17524: Faillite d'Adolphe Sax du 6 août 1873.

Sin sección, serie D11 U3, caja del año 1877, dossier 3731: Faillite d'Adolphe Sax du 14 mai 1877.

¹ Los cuatro documentos son consultables también a través de Internet en <<https://search.arch.be/fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

² Este documento también está disponible a través de Internet en <<https://francearchives.fr/fr/facomponent/d9bc9f48f3180f8e3294d050bcd33fbe079ca117>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

(Fonds de la) Serie D31 U3 (*Registres d'enregistrements des actes de sociétés*).

Sin sección, serie D31 U3 [112], sin número de caja [nº 1127], 19 de julio de 1843. Sin título ["Acta o certificado que da fe de la constitución de la Société Adolphe Sax et Cie"].

(Fonds de la) Serie D119 E3 (*Études de Commissaires-priseurs*).

Sin sección, serie D119 E3 [20], sin número de caja, 5 de agosto de 1873. "Vente par autorité de justice. Requête de Thierry de la None sur Sax. Étude de M^c Carré".

Sin sección, serie D119 E3 [21], sin número de caja, 31 de julio de 1875. "Ajournement de la vente par autorité. Requête de Thierry de La None. Étude de M^c Carré".

Sin sección, serie D119 E3, sin número de caja, 14 de mayo de 1877. "Tentative de vente par autorité de justice - Requête de Thierry de La None sur Sax. Étude de M^c Carré".

Sin sección, serie D119 E3, sin número de caja, 12 de noviembre de 1877. "Tentative de vente après faillite - Requête de Thierry de La None sur Sax Étude de M^c Carré".

(Fonds de la sous-)Serie D1P4 (*Calepins du cadastre*).

Sin sección, sub-serie D1P4 [1012], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Saint-Georges, rue (9e) 1852".

Sin sección, sub-serie D1P4 [1013], sin número de caja, sin fecha [1862-1900]. "Saint-Georges, rue (9e) 1862, 1876, 1900".

Sin sección, sub-serie D1P4 [1032], sin número de caja, sin fecha [1852]. "Saint-Louis, rue (4e), n° 32-112, 1852".

Sin sección, sub-serie D1P4 [1033], sin número de caja, sin fecha [1862-1900]. "Saint-Louis, rue (4e) 1862, 1876, 1900".

Sin sección, sub-serie D1P4 [1160], sin número de caja, sin fecha [1862]. "Turenne, rue de (3e, 4e) 1862".

Sin sección, sub-serie D1P4 [1161], sin número de caja, sin fecha [1876-1900]. "Turenne, rue de (3e, 4e) 1876, 1900".

Archives Départementales de Seine-Et-Marne. (Melun, FR).

Serie Y (*Prisons*).

Sin sección, serie [1] Y 178 [Maison Centrale de Force et de Correction de Melun. Travaux industriels des Condamnés. Instruments de musique. Documents concernant M. Sax], sin número de caja, sin fecha [1846-50].

2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.

ABBOTT, B-V.: *The patent laws of all nations*. Washington, 1886.

ABBOTT, F-D.: *Musical instruments at the World's Columbian Exposition*. Chicago, 1895.

Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen. Précis analytique des travaux de l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Rouen. Rouen, 1854.

Actes officiels du Gouvernement provisoire dans leur ordre chronologique: arrêtes, décrets, proclamations, etc. Revue des faits les plus remarquables précédés du récit des événements qui se sont accomplis les 22, 23 et 24 février 1848. París, 1848.

ALI BEN SOU ALLE: *The Ali Ben Sou Alle Waltz, pour le piano. Arranged on original melodies composed by Ali Ben Sou Alle par Eugène Delagarde*. Londres, [Charing Cross Music Warehouse S. Ward 437 Strand, WC,] [ca.] 1864.

Almanach de Gotha. Gotha, 1846.

Almanach des orphéons et des sociétés instrumentales. París, años 1863 y 1864.

Almanach du commerce de Paris. París, varios años (1805-37).

Almanach[s] reales, nacionales o imperiales franceses. París, varios años (1830-70).

Almanach Royal de la Cour, des Provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles pour l'an 1819. Bruselas, 1819.

Almanach-Bottin [o *Annuaire-Almanach du Commerce (Didot-Bottin)* cuando se fusionó con los Didot] *du Commerce de Paris, des départements de la France et des principales villes du monde.* París, varios años (1842-93).

Annales des ponts et chaussées. Mémoires et documents relatifs à l'art des constructions et au service de l'ingénieur. Lois, décrets et autres actes concernant l'administration des ponts et chaussées. París, [segunda serie de] 1841.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens. París, años 1877 y 1885.

Annuaire dramatique [belga] *pour 1846.* Bruselas, 1846.

Annuaire général du commerce (Didot-Bottin). París, 1850.

Annuaire général du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration. París, [ed. Firmin-Didot frères,] años 1845 y 1847.

ARNOUX, J.-J. (Dir.): *Le Travail universel. Revue complète des œuvres de l'art et de l'industrie exposées à Paris en 1855,* tomo 2. París, 1856.

AUDIGANNE, A.: *Les populations ouvrières et les industries de la France dans le mouvement social du XIXe siècle,* vol. 2. París, 1854.

AUGOYAT, [?]: *Aperçu historique sur les fortifications, les ingénieurs et sur le corps du Génie,* tomo 2. París, 1862.

BAEDEKER, K.: *Paris et ses environs. Manuel du voyageur.* Leipzig/París, 1903.

BAKER, T.: *A Biographical Dictionary of Musicians.* NY, 1900.

BAYLE, L. (Dir.): *Cité de la musique. Saison 2002-2003.* París, 2002, 119.

BEDOS DE CELLES, F.: *L'art du facteur d'orgues.* París 1778.

BEECKMAN, F.-N.: *Méthode de saxophone ténor.* París, s.d. (1874).

BELHOMME, V.-L.-J.-F.: *Histoire de l'Infanterie en France,* tomo 5. París, s.d. [1893-1902].

BERGMANS, C.: *Le Conservatoire Royal de Musique de Gand.* Gante, 1901.

BERLIOZ, H.: *Grand Traité d'instrumentation y orchestration modernes.* París/Bruselas, 1855.

BERLIOZ, H.: *Rapport sur les instruments de musique fait à la commission française du jury international de l'exposition universelle de Londres.* París, 1854, 5, disponible también a través de Internet en <<http://www.hberlioz.com/London/Berlioz1851.html>> (con acceso el 22 de mayo de 2018).

BERNHARD, B.: "Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris", en *Bibliothèque de l'école des chartes,* tomo 3. París, 1841-42.

BERR, F. y CAUSSINUS, V.: *Méthode d'ophicléide.* París, s.d. [ca. 1840?].

BLANC-SAINT-BONNET, J.-M.: *Code des Brevets d'Invention.* París, 1823.

BLANC, [M.?]: *Mémoires de l'Académie Impériale de Metz.* Metz, 1855.

BLANQUI, A.: *Histoire de l'exposition des produits de l'industrie française en 1827.* París, 1827.

BOEHM, T.: *Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben.* Mainz, 1847.

BOQUILLON, N.: *Dictionnaire des inventions et découvertes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours.* París, 1843.

Boston Almanac for the year 1854. Boston, 1854.

Boston Symphony Orchestra. Twenty-ninth Season 1909-1910. Programme. S.l. [Boston], s.d. [1909].

BOULT, A.-D.: *Digest of British and foreign patent laws.* Londres, 1895.

BOURQUELOT, F. y MAURY, A.: *La littérature française contemporaine 1827-1849,* tomo 5. París, 1854.

- BRIAVOINNE, N.: *De l'industrie en Belgique: causes de décadence et de prospérité: la situation actuelle*, vol. 1. Bruselas, 1839.
- BRISSE, L. (*le Baron*): *Album de l'Exposition Universelle* [de Londres de 1862]. París, 1862.
- BRISSE, L. [*le Baron*]: *Album de l'Exposition Universelle* [de París de 1855], varios tomos. París, 1856-59.
- BROD, H.: *Méthode pour le hautbois*. París, s.d. [1830].
- [BROD, H.]: *Méthode de hautbois, édition, revue par G.[eorges] Gillet*. París, 1890.
- BRUSH, G.: *Boston symphony orchestra: charcoal drawings of its members with biographical sketches*. Boston, 1936.
- BULFINCH, E-S.: *The life and letters of Charles Bulfinch, architect*. Boston/NY, 1896.
- Bulletin des lois de L'Empire Français*, varios tomos. París, varios años (1814-75).
- CARPMAEL, A. y CARPMAEL, E.: *Patent laws of the world: collected, edited and indexed*. Londres, 1885.
- CASTIL-BLAZE, [F-H-J.]: *Dictionnaire de musique moderne*, tomo 2. París, 1825.
- Catalogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865*. Oporto, 1865.
- Catalogue des produits de l'Industrie belge admis à l'Exposition de Bruxelles au mois de septembre 1835*. Bruselas, 1835.
- Catalogue des produits de l'industrie Belge admis à l'exposition de 1841*. Bruselas, 1841.
- Catalogue des produits de l'industrie nationale admis à la troisième Exposition générale à Bruxelles, au mois de juillet 1830*. Bruselas, 1830.
- Catalogue du musée instrumental de M. Adolphe Sax. Collection unique d'instruments de musique de tous temps et de tous pays dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hôtel des Ventes mobilières Rue Rossini, 6, à Paris, salle n° 3; Les 4, 5 y 6 décembre 1877*. París, 1877.
- Catalogue explicatif et raisonné des produits les plus remarquables admis à l'exposition quinquennale de 1844*. París, 1844.
- Catalogue officiel de L'Exposition du théâtre et de la musique*. París, 1896.
- Chambers's handy guide to Paris*. Londres/Edimburgo, 1863.
- CHANDLER, F-A.: *Boston Guide*. Boston, 1916.
- CHEVALIER, É.: *Les salaires au XIXe siècle*. París, 1887.
- CHEVALIER, M. (Dir.): *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du Jury International. Tome 2ème. Groupe II. Classes 6 à 13*. París, 1868.
- CLAPPÉ, A-A.: *The Wind Band and Its Instruments*. Londres, 1912.
- CLÉMENT, F. y LAROUSSE, P.: *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique)*. París, s.d. (1881).
- COCHE, V.: *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche, op. 15*. París, s.d. (1839?).
- Code de Commerce (Edition originale et seule officielle)*. París, 1810.
- Code de commerce*. [París], 1807.
- COGHLAN, F.: *The Coghlan new guide to Paris*. Londres/París, 1854.
- COGHLAN, F.: *The miniature guide to Paris and its environs*. Londres/París/Frankfurt/Bruselas, 1853.
- COKKEN, [J-F-B.]: *Méthode complète de saxophone applicable à tous les Saxophones des différents tons, adoptée au Gymnase Music Militaire*. París, s.d. [1846].
- COMBELLE, F.: *Grande Méthode Moderne et Complète*. París, [Édition F. Combelle,] 1911.
- COMETTANT, O.: *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*. París, 1860.

- COMETTANT, O.: *La Musique de la Garde républicaine en Amérique, histoire complète et authentique*. Paris, 1894.
- COMETTANT, O.: *La Musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*. Paris, 1869.
- Commission Impériale. Rapport sur l'Exposition universelle de 1867 à Paris*. Paris, 1869.
- COOKE, G-W.: *John Sullivan Dwight: Brook-Farmer, Editor, and Critic of Music: a Biography*. Boston, 1898.
- COOLIDGE, J. [of Boston, sic] y OLIVIER, M.: *Genealogy of Some of the Descendants of John Coolidge [sic] of Watertown, Mass. 1630*. Boston, 1903.
- COYON, É.: *Annuaire musical et orphéonique de France*. Paris, 1875.
- [CRÉMIÈRE, L. (Fotógrafo):] [Sin título] [*Recueil. Uniformes militaires du Second Empire, según la BnF*]. Paris, s.d. (1860-70).
- CUËNOT, S.; GELLE, T. y FABRE, A.: *Journal du palais: recueil le plus ancien et le plus complet de la jurisprudence*, tomo 1. Paris, 1855.
- D'INDY, V.: *Cours de composition musicale. Deuxième livre. Rédigé par Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux Clases de Composition de la Schola Cantorum en 1901-1902*. Paris, s.d.
- DAGUIN, P-A.: *Traité élémentaire de physique théorique et expérimentale*. Toulouse/Paris, 1855.
- DALLOZ aîné, [D.]: *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de Jurisprudence, de législation et de doctrine*. Paris, varios años (1853-67).
- DE LA FAGE, A.: *Quinze visites musicales à l'Exposition Universelle de 1855*. Paris, 1856.
- DE LINAS, Ch.: *L'Histoire du travail à l'Exposition Universelle de 1868*. Arras/Paris, 1868.
- DE SAINT-ALLAIS, V.: *Annuaire Historique, généalogique et héraldique de l'ancienne noblesse de France*. Paris, 1836.
- DE TOYON, P.: *La Musique en 1864*. Paris, 1865.
- DE VICENTE Y CARAVANTES, J.: *Tratado histórico, crítico filosófico de los procedimientos judiciales en materia civil, según la Nueva Ley de Enjuiciamiento, con sus correspondientes formularios*, tomo 2. Madrid, 1856.
- DE WOLFE [HOWE], M-A.: *The Boston Symphony Orchestra. An historical sketch*. Boston/NY, 1914.
- [DEBUSSY, C.:] *El señor corchea y otros escritos*. Madrid, [edición española de] 1987.
- DESPLACES, E.: *Le canal de Suez, épisode de l'histoire du XIXe siècle*. Paris, 1858.
- Dessins et tablatures des instruments de musique en cuivre par Besson 1855-1856*. [Paris], s.d. [1857].
- DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J.: *Encyclopédie. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques. Quatrième livraison*. Paris, 1757.
- DOWNING [COOLIDGE], E[mma].: *Descendants of John and Mary Coolidge of Watertown, Massachusetts, 1630*. Boston, 1930.
- DUBARLE, E.: *Histoire de l'Université de Paris*. Paris, [segunda ed.] 1844.
- DUFRESNE, C.: *Hector Berlioz*. Paris, 2002.
- DURAND, J.: *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*. Paris, 1925.
- DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*, tomo 54. Paris, 1854.
- DUVERGIER, J-B.: *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*, varios tomos. Paris, varios (1834-69).
- ELWART, A.: *Histoire des concerts populaires de musique classique contenant les programmes annotés de tous les concerts donnés au cirque Napoléon depuis leur fondation jusqu'à ce jour*. Paris, 1864.
- ELWART, A.: *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée*. Paris, [segunda ed.] 1862.

- Enquête sur les conditions de travail en France pendant l'année 1872. Département de la Seine.* Paris, 1875.
- Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Palais de l'Industrie (Champs-Élysées). Catalogue.* Paris, 1863.
- Exposition des produits de l'industrie française en 1839. Rapport du jury central,* tomos 1 y 2. Paris, 1839.
- Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du Jury Central,* tomos 1 y 2. Paris, 1844.
- Exposition des produits de l'industrie française. Exportation. Piano d'Érard en Espagne, Italie et le Levant, Suisse, Russie, Prusse, Belgique, Hollande, Angleterre et les Indes, Amérique.* Paris, 1849.
- Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international.* Paris, 1856.
- Exposition Universelle de 1862 à Londres. Section Française. Catalogue officiel publié par ordre de la commission impériale.* Paris, 1862.
- Exposition Universelle de 1867. Catalogue général de la Section Espagnole (publié par la Commission Royal D'Espagne Traduit de l'Espagnol).* Paris, 1867.
- Exposition. Bayonne 1864. Exposition internationale franco-espagnole. Agriculture. Industrie. Livret.* Bayona, 1864.
- FARMER, H-G.: *The Rise & Development of Military Music.* Londres, 1912.
- FAUL, M.: *Louis Jullien, musique, spectacle et folie au XIXe siècle.* Paris, 2006.
- FAURE, [K.]; GRASSIN-DUMOULIN, [E.] y VALERIUS [B.]: *La Belgique industrielle. Compte rendu de l'Exposition des produits de l'industrie en 1835.* Bruselas, 1836.
- FÉTIS, F-J.: *Biographie Universelle des Musiciens,* varios tomos. Paris, 1867 y 1880..
- FLEURY, E-F.: *Souvenirs du général C^e Fleury,* tomo 1 (1837-1859). Paris, 1897.
- GABALDE, B. y DURET, A.: *L'Exposant de 1839, publication spéciale et complète sur les produits de l'industrie française admis au concours quinquennal.* Paris, 1839.
- Galignani's new Paris guide.* Paris, varios años (1839-68)
- Galignani's traveller's guide through Holland and Belgium.* Paris, 1822.
- GALOPIN, A.: *Des voituriers par terre, par eau et par chemin de fer ou Traité théorique et pratique des transports.* Paris, 1866.
- GARNIER, J. [introducción y notas inéditas]: *Le droit au travail à l'Assemblée nationale: recueil complet de tous les discours prononcés dans cette mémorable discussion.* Paris, 1848.
- GILSON, P.: *Le tutti orchestral.* S.l. [Bruselas?], 1921.
- GILSON, P.: *Manuel de Musique Militaire.* Amberes, 1936.
- GIRAUD, J-P.: *Le Polycorde ou Nouvelle méthode théorique et pratique de musique vocale et de musique instrumentale. Deuxième partie.* Paris, 1869.
- GOLDEMBERG, M. : *Le guide du promeneur. 9^e arrondissement.* Paris, 1997.
- Gran Almacén de Música é Instrumentos Músicos [Catálogo de Instrumentos] de Bernabé Carrafa.* Madrid, [ed. por el propio empresario, 1 de mayo de] 1857.
- Grand album des célébrités industrielles contemporaines.* Paris, [Imprimerie de George Kugelmann,] 1862.
- Great Exhibition of the Works of industry of all nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue. In three volumes. Foreign states,* varios volúmenes. Londres, 1851.
- GREGOIR, É-G-J.: *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes-musiciens.* Amberes, 1872.
- Guide classique du voyageur en France & en Belgique.* Paris, 1852.
- GUILBAUT, E.: *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique.* Paris, s.d. (1894).
- HARTMANN (aîné), [?]: *Méthode Élémentaire de saxophone contenant le doigté, Tablature, position de corps, Gammes, Exercices, Leçons, Airs et Duos.* Paris, s.d. [1846].

- HÉRICART DE THURY, [?]: *Rapport sur les produits de l'industrie française*. París, 1824.
- HERICART-FERRAND [conde de Thury], L-E-F. y MIGNERON, P-H.: *Rapport sur les produits de l'industrie française*. París, 1828.
- HERMANN, L.: *Georg Kastner. Ein Elsässischer Tondichter, Theoretiker, und Musikforscher, sein Werden und Wirken*. Leipzig, 1886.
- HOEFER, J-Ch-F. (Dir.): *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, varios tomos. París, 1858-60.
- International Exhibition 1862. Medals and Honourable Mentions awarded by the In International Juries*. Londres, [segunda edición de] 1862.
- International Exhibition 1862. Official Catalogue. Industrial Department*. Londres, 1862.
- International Exhibition 1862. Reports by the Juries, Class XVI*. Londres, 1863.
- JACOBS, E.: *Nomenclature des Sociétés musicales de la Belgique*. Amberes, 1853.
- JANIN, M-J.: *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*. París, 1854.
- JOANNE, A.: *Le guide parisien*. París, 1863.
- JOANNE, A.: *The Diamond guide for the stranger in Paris*. París/Londres, 1867.
- JOBARD, A-M.: *Rapports sur l'exposition de 1839*, vol. 2. Bruselas/París, 1842.
- JOHNSON, B-P.: *Report on International Exhibition of Industry and art, London 1862*. Albany, 1863.
- Journal des notaires et des avocats. Année 1869*, tomo C. París, 1869.
- Journal du palais*. París, 1870.
- Journal militaire officiel*, varios años 1848-93.
- KASTNER, G.: *Manuel général de musique militaire*. París, 1848.
- KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone*. París, s.d. [1845 o 1846].
- KASTNER, G.: *Supplément au cours d'instrumentation*. París, s.d. (1844).
- KASTNER, G.: *Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix, à l'usage des jeunes compositeurs*. París, 1837.
- KELLY, [?]: *Le cambiste universel*, tomo 1. París, 1823.
- KINGSLEY, J-L.: *Laws and practice of all nations and governments relating to patents for inventions*. NY, 1848.
- KLOSÉ, H.: *Méthode pour l'enseignement de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à 13 clefs*. París, 1843.
- L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la Commission impériale*. París, 1867.
- La Vérité sur le docteur Noir*. París, 1859.
- LABOULAYE, Ch. (Dir.): *Annales du Conservatoire Impérial des Arts et Métiers*, tomo 3. París, 1862.
- LACROIX, E. (Dir.): *Études sur l'Exposition de 1867 ou Annales & Archives de l'Industrie au XIXe siècle. (2e série, fascicules 6 à 10)*. París, 1867.
- LACROIX, E. (Ed.): *Études sur l'exposition universelle de Londres en 1862*. París, 1863.
- LAINNÉ, A-F.: *Commentaire analytique de la loi du 8 juin 1838 sur les faillites et banqueroutes*. París, 1839.
- LAJARTE, Th. de: *Instruments Sax et fanfares civiles. Étude pratique*. París, 1867.
- LAVOIX, H.: *Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. París, 1878.
- LAZARE, F. y LAZARE, L.: *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments*. París, 1844.
- LEROY-BEAULIEU, P.: *Le collectivisme: examen critique du nouveau socialisme*. París, 1885, 26.

- List of persons, copartnerships, and corporations who were taxed on six thousand dollars and upwards, in the city of Boston in the year 1851.* Boston, años 1852 y 1866.
- LOCRIÉ, [J-G.]: *La législation civile, commerciale et criminelle de la France*, vol. 25. París, 1831.
- LURINE, L.: *Les rues de Paris*, tomo 1. París, 1844.
- MAILLY, E.: *Les origines du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Bruselas, 1879.
- MALEPEYRE, M-F. (Dir.): *Le Technologiste ou archives des progrès de l'industrie française et étrangère*, tomo 28. París, 1867.
- MARÉCHAL, H. y PARÈS, G.: *Monographie universelle de l'Orphéon. Sociétés chorales, harmonies, fanfares*. París, s.d. (ca. 1910).
- MARESCHAL, G.: "Les cloches musicales de M. Sax". *La Nature: Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie.*, s.v., s.n. [quinzième année, deuxième semestre] (1887).
- MASCRET, H-F: *Dictionnaire des conditions sommaires de tous les concordats homologués par les tribunaux de Paris depuis le 24 février 1848 jusqu'au 1er janvier 1863*. París, 1864.
- MAYEUR, A.: *Grande Méthode Complète de Saxophones*. París, 1868.
- [MENDELSSOHN, F.:] *Voyage de jeunesse, Lettres européennes (1830-1832)* [recopiladas por Paul Mendelssohn Bartholdy, Karl Mendelssohn Bartholdy y Rémi Jacobs]. París, 1980.
- MIGNARD, M-B-R.: *Guide des constructeurs*, vol. 2. París, 1847.
- MÜLLER, I.: *Méthode pour la nouvelle clarinette & clarinette-alto suivie de quelques observations à l'usage des facteurs de clarinettes*. París, [Gambaro,] 1821.
- NEUKOMM, E.: *Histoire de la musique militaire*. París, 1889.
- NEWTON, W. (Ed.): *The London Journal of Arts, Sciences and Manufactures and Repertory of Patent Inventions*, vol. 39. London, 1851.
- Notice des produits de l'industrie française, précédée d'un historique des expositions antérieures et d'un coup d'œil général sur l'Exposition actuelle*. París, 1834.
- Notice Historique sur la Manufacture d'Instruments de Musique de J. A. Halary*. París, s.d. (ca. 1864).
- Nutshell Boston Guide*. Cambridge, 1912.
- Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of industry of all nations. Part IV. Colonies-Foreign states. Division I.* Londres, 1851.
- PALIANI, L.: *Petites Archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans, du 1er janvier 1855 au 31 décembre 1864, et des six premiers mois de 1865*. París, 1865.
- Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. París, 1867.
- Patente [americana] (nº 48,352 [sic]) de Adolphe Sax del 20 de junio de 1865 para unos "Aparatos mejorados para impregnar las habitaciones con vapores antisépticos (*Improved apparatus for impregnating the air of rooms with antiseptic vapors*)", consultable a través de Internet en <<http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/index.html>> [USPTO Patent Full-Text and Image Database] (con acceso el 21 marzo 2018).
- Patents for Inventions. Abridgments of Specifications Relating to Music and Musical Instruments. A.D. 1694-1866*. Londres, [segunda ed. de] 1871.
- PERRIN, A.: *Réorganisation des musiques régimentaires en France*. Mézières, 1851.
- PERROT, É.: *Revue de l'Exposition des produits de l'industrie nationale en 1841*. Bruselas, 1841.
- [PETIT, P.; BISSON jeune y MICHELEZ, Ch-L. (fotógrafos):] *Exposition universelle*. París, 1867.
- PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions: including the remedies and legal proceedings in relation to patent rights*. Boston, 1837.
- PHILLIPS, W.: *The law of patents for inventions: including the remedies and legal proceedings in relation to patent rights*. Boston, 1837.
- PICHOT, A. (dir.): *Revue britannique*, tomo 3. Bruselas, 1868.

- PIERRE, C.: *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle de 1889*. Paris, 1890.
- PIERRE, C.: *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*. Paris, 1900.
- PIERRE, C.: *Les facteurs d'instruments de musique: les luthiers et le facture instrumentale: précis historique*. Paris, 1893.
- PILARD, Ch.: *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre*. Paris, 1869.
- PLAISANT, I.: *Pasinomie: collection complète des lois, décrets, arrêtés et réglemens [sic] généraux*, tomo 2. Bruselas, 1836.
- PLANQUE, [?]: *Agenda musical ou indicateur des amateurs, artistes et commerçants en musique de Paris, de la province et de l'étranger*. Paris, 1837.
- PLANTA, E.: *A new picture of Paris*. Londres, 1827.
- PONTÉCOULANT, A. de: *Douze jours à Londres. Voyage d'un mélomane à travers l'Exposition Universelle*. Paris, 1862.
- PONTÉCOULANT, A. de: *La musique à l'Exposition Universelle de 1867*. Paris, 1868.
- PONTÉCOULANT, A. de: *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, vol. 1 y 2. Paris, 1861.
- POUGIN, A. (dir.): *Biographie universelle des musiciens par F.-J. Fétis. Supplément et Complément*, tomo 2. Paris, 1881.
- [Programa de concierto de la] *Soirée Musicale* en la Salle Sax, 50, rue S^t Georges, el viernes 23 de marzo de 1877 a las 20h30.
- PROTESTATION [sic] de tous les Facteurs d'Instruments de musique militaire de France, adressée à Monsieur le Ministre de la Guerre, sur la Commission nommée pour l'examen des nouveaux instruments. Paris, [Typographie et Lithographie de A. Appert,] s.d. [1845].
- QUÉRARD, J-M.: *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et de lettres de la France, ainsi que les littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles*, varios tomos 1. Paris, 1826-38.
- QUÉRARD, J-M.: *Le Quérard: archives d'histoire littéraire, de biographie et de bibliographie françaises: complément périodique de la France littéraire*. Paris, 1855.
- QUESNEVILLE, [G-A.?] (Dir.): *Revue Scientifique et industrielle*, tomo 1 (2^a serie). Paris, 1844.
- RAOULX, M^{ce} de: *Méthode d'Accodéon pour apprendre sans maître*. Paris, s.d. (ca. 1852).
- Rapport de l'administration de la commission impériale sur la section française de l'exposition universelle de 1862. Suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés*. Paris, 1862.
- [FÉTIS, F-J.:] "Rapport de M. F. Fétis sur les travaux de M. Sax père", en *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tomo 18, primera parte, n^o 5 [sic]. Bruselas, 1851.
- Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, tomos 1 y 2. Paris, 1850.
- Rapport du jury central sur les produits de l'industrie française en 1834*, tomos 1 y 3. Paris, 1836.
- Rapport du jury départemental de la Seine sur les produits de l'industrie*. Paris, 1829-1832.
- Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.L. Le Prince Napoléon*. Paris, 1857.
- Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'Exposition de Londres en 1862*. Paris, 1862-64 [sic].
- Rapports du Jury et documents de l'Exposition de l'Industrie belge en 1841*. Bruselas, 1842.
- Recueil des actes administratifs de la Préfecture du département de la Seine*. Paris, años 1849 y 1855.
- Recueil général des lois et des arrêts*. Paris, 1870.
- Reports on the Paris Universal Exhibition, 1867*, vol. 1 y 2. Londres, 1868.
- Revue des deux mondes*, tomo 47. Paris, 1863.

Revue encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts, tomo 45. París, 1830.

RIVIÈRE, J.: *My musical life and recollections*. Londres, 1893.

ROBERT, A.; BOURLOTON, E. y COUGNY, G. (Dirs.): *Dictionnaire des Parlementaires français de 1789 à 1889*, tomos 1-5. París, 1891³.

ROBIN, Ch-J-N.: *Histoire illustrée de l'exposition universelle*. París, 1855.

ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomos 1 y 2. París, [ediciones de] 1836 y 1863.

ROSE, A-S.: *Talks with Bandsmen*. Londres, s.d. (1895).

ROTH, J-Ch.: *Les musiques militaires en France. De leur réforme au point de vue de l'amélioration du sort des musiciens et de leur perfectionnement dans la limite des crédits du budget*. Estrasburgo, s.d. [1852].

ROUILLARD, J. [recopilador y anotador]: *A Collection of the laws of Mauritius and its dependencias. Vol. IX. Containing the laws from 1st January 1862 to 31st December 1865*. Mauricio, 1868.

RYAN, T.: *Recollections of an old musician*. Londres, 1899.

SANFORD, H-S.: *The Different Systems of Penal Codes in Europe: Also, a Report on the Administrative Changes in France, Since the Revolution of 1848*. Washington, 1854.

SARRUT, G. y BOURG, E-T.: *Biographie des Hommes du Jour*, vol. 2, París, 1836.

SAX, A.: *De la nécessité des musiques militaires*. París, [Librairie Centrale,] 1867.

SAX, A.: *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba, soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur*. París, [Brandus et C^{ie},] s.d. [1846].

SAX, A.: *Réponse à la Liberté. Lettre adressée à M. Émile de Girardin par Adolphe Sax*. París, 1867.

SAX, A.[lphonse]: *Gymnastique des poumons: la musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*. París, 1865.

Société du Prince Impérial. Prêts de l'enfance au travail. París, 1866.

SOULLIER, C.: *Annuaire musical ou Guide des compositeurs, professeurs, artistes, amateurs, facteurs d'instruments et éditeurs de musique pour 1855*. París, 1855.

SOULLIER, Ch.: *Nouveau Dictionnaire de musique, illustré, élémentaire, théorique, historique, professionnel et complet à l'usage des jeunes amateurs, des professeurs de musique, des institutions et des familles*. París, 1855.

SOUSA, J-P.: *Marching along: recollections of men, women, and music*. Boston, 1924.

Stanford's Paris Guide. Londres/París, años 1858 y 1862.

Statistique de l'industrie à Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour l'Année 1860. París, 1864.

Statistique de l'Industrie de Paris résultant de l'enquête faite par la Chambre de Commerce pour les années 1847-1848. París, 1851.

Statistique de la France. Prix et salaires à diverses époques. Estrasburgo, 1864.

Tablature des saxophones avec double Si^b système P. GOUMAS et Cie brevetés N° 1. Par L. Mayeur. Saxophone solo de l'Opéra. [París], [ca.] 1880.

Tablature des saxophones sans changements aux anciens doigtés. Système Evette & Schaeffer Brevetés. N° 2. 18 & 20, Passage du Grand-Cerf, Paris. Avec trille de Si a Do^h Double Si^b Plateau Si^b Clé de Fa[#] et Nouveau mécanisme au Sol[#] Descendant au Si^b grave. Par L. Mayeur. Saxophone Solo de l'Opéra. [París], [ca.] 1888.

TARBÉ, A-P.: *Cour de Cassation. Lois et réglemens [sic] à l'usage de la Cour de Cassation*. París, 1840.

³ Bourlonton no debió participar en los tomos 1 y 2.

TEYSSÈDRE, [?]: *Conducteur général de l'étranger dans Paris*. París, 1842.

The great London Exhibition 1851: awards. París, s.d. (1851).

The International Exhibition of 1862. The Illustrated Catalogue of the Industrial Department, vol. 2-4. Londres, 1862.

The Neume, s.v., nº 1 (1905).

THIERIET, M.: *Code des faillites et banqueroutes ou recueil des travaux préparatoires de la loi du 28 du mai 1838*. París, 1840.

TRESCA, H. (Dir.): *Visite à l'Exposition Universelle de Paris en 1855*. París, 1855.

Trois publicistes [sic]: *Profilis critiques et biographiques des 750 représentants du peuple a l'Assemblée législative*. París, 1849.

VALETTE, M.: *Explication Sommaire du Livre Premier du Code Napoléon et des lois accessoires*. París, 1859.

WATERSTONE, W.: *A Cyclopaedia of Commerce, Mercantile Law, Finance, Commercial Geography, and Navigation*. Londres, 1844.

WELCH, Ch.: *History of the Boehm flute*. Londres, 1883.

WHITMAN, Ch-S.: *Patent laws and practice of obtaining letters patent for inventions in the United States and foreign countries*. Washington, 1875.

WIDOR, Ch-M.: *The technique of the modern orchestra. A manual of practical instrumentation*. Londres, 1906.

3. FUENTES MANUSCRITAS.

“Dossier d'artiste. Adolphe Sax”, carpeta sita en la BnF-site Opéra con documentos desordenados – manuscritos e impresos- variados: cartas, recortes de prensa, disposiciones oficiales del Ministerio de la Guerra, informes, L.A.S. (*Lettres autographes signées*), publicidad, programas de concierto, esquelas, etc.

4. FUENTES HEMEROGRÁFICAS.

ABC, 9 de mayo de 1979.

Boston Evening Transcript, 30 de enero de 1901.

Brooklyn Daily Eagle, 10 y 16 de enero de 1874.

Bulletin financier, 29 de julio de 1853.

Dwight's Journal of Music, varios números entre el 3 de julio de 1852 y el 13 de julio de 1872.

Gazette des Tribunaux, varios números entre el 26 y 27 de abril de 1847 y el 31 de diciembre de 1858.

Gil Blas, 2 de abril de 1887.

Harper's weekly, 19 de junio de 1869 y 4 de octubre de 1873.

Jacobs' band monthly, [sin día], marzo de 1922.

Journal des Débats, varios números entre el 12 de junio de 1842 y el 17 de abril de 1887.

L'Illustration, varios números entre el 10 de junio de 1843 y el 30 de octubre de 1880.

L'indépendant, 21 de enero de 1844.

L'Univers Illustré. 1 de junio de 1867.

La France musicale, varios números entre el 27 de agosto de 1843 y el 11 de septiembre de 1864.

La Justice, 26 de marzo de 1887 y 20 de enero de 1888.

La musique des familles, 21 y 28 de abril de 1887.

- La Presse*, varios números entre el 5 de febrero de 1844 y el 1 de agosto de 1870.
- La presse musicale*, 23 de noviembre de 1854.
- La quotidienne*, 11 de mayo de 1845.
- La Revue Hebdomadaire*, 4 de junio de 1904.
- La Revue Musicale*, 1 de junio de 1904.
- La Zarzuela*, 20 de octubre de 1856.
- Le Courrier français*, 21 de octubre de 1837.
- Le Droit. Journal des Tribunaux*, 18 de marzo de 1847 y 27 de septiembre de 1854.
- Le Figaro*, varios números entre el 19 de junio de 1874 y el 18 de agosto de 1878.
- Le Follet*, 1 de mayo de 1847.
- Le Guide Musical*, varios números entre el 18 y 25 de julio de 1867 y el 11 de diciembre de 1904.
- Le Journal Amusant*, 5 de enero de 1856 y 17 de septiembre de 1864.
- Le Journal Illustré*, 5-12 [sic] de noviembre de 1865 .
- Le Ménestrel*, varios números entre el 1 de junio de 1834 y el 24 de enero de 1904.
- Le Monde Dramatique*, 17 de enero de 1861
- Le Monde Illustré*, varios números entre el 3 de enero de 1863 y el 13 de noviembre de 1869.
- Le Monde Musical*, varios números entre el 30 de mayo de 1904 y [sin día], junio de 1919
- Le Moniteur de l'Armée*, varios números entre el 10 de septiembre de 1845 y el 16 de septiembre de 1854.
- Le Moniteur Universel*, varios números entre el 27 de junio y 22 de julio de 1860.
- Le Novateur*, 20 de enero de 1839.
- Le Petit Journal*, 27 de agosto de 1877.
- Le Petit Parisien*, 28 de marzo de 1887.
- Life Magazine*, 10 de diciembre de 1925.
- Mercure de France*, [sin día], julio-septiembre de 1904.
- Musica*, varios números entre [sin día] enero de 1904 y [sin día], marzo de 1906.
- Musical America*, 26 de febrero de 1910.
- Musical Times*, 1 de octubre de 1894.
- Neue Zeitschrift für Musik*, 22 de noviembre de 1842.
- New York Daily Tribune*, 28 de mayo de 1905.
- Paris Musical et Dramatique*, [sin día], mayo de 1905 y [sin día], junio de 1906.
- Recruiting News*, 15 de enero de 1935.
- Revue et Gazette des Théâtres*, 3 de diciembre de 1843.
- Revue et Gazette Musicale de Paris*, varios números entre el 24 de enero de 1836 y el 18 de abril de 1880.
- Revue musicale*, varios números entre [sin día] marzo de 1827 y el 1 de junio de 1834.
- Supplément à la Gazette des Tribunaux*, 26 y 27 de abril de 1847.
- The Athenæum*, 19 de agosto de 1829.
- The [New York] Times*, varios números entre el 8 de agosto de 1853 y el 18 de mayo de 1904.
- The Etude*, [sin día], agosto de 1925.
- The Illustrated London News*, 7 de julio de 1849 y 9 de noviembre de 1850.
- The London Review*, 15 de octubre de 1864.

The music supervisor's Journal, 1 de febrero de 1922 y 1 de mayo de 1924.

The Musical World and [New York Musical] Times, 24 de diciembre de 1853

The Musical World, varios números entre el 6 de mayo de 1836 y el 1 de octubre de 1853.

The San Francisco Call, 22 de enero de 1912.

5. OTRAS FUENTES.

5.1. INPI (PATENTES FRANCESAS). (Ordenadas cronológicamente).

Patente de importación [nº 3079] de Pierre-Guillaume Stuckens del 18 de octubre de 1825 [por cinco años] para una “Trompa sin tonos de recambio (*Cor sans tons de rechange*)”.

Patente de invención [nº 6851] Jean-Auguste Guichard del 29 de diciembre de 1835 [por cinco años] para “Unos oficleides con pistones (*des ophicleydes à pistons*)”.

Patente de invención [nº 8962] de Jean-Auguste Guichard del 22 de mayo de 1838 [por cinco años] para un “Instrumento llamado *clavicor* que puede remplazar con soltura al oficleide-alto (*Instrument en cuivre dit Clavicor, et pouvant remplacer avec avantage l'ophicléide-alto*)”.

Patente de invención [nº 9380] de Louis-Auguste Buffet del 10 de octubre de 1838 [por cinco años] para una “Nueva flauta y aplicación del sistema del autor al flautín y a los otros instrumentos de viento (*nouvelle flûte et pour l'application du système de l'auteur à la petite flûte et à tous les autres instruments à vent*)”.

Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15213] de Adolphe Sax del 6 de mayo de 1843 [por 10 años] para un “Sistema constructivo de instrumentos con agujeros o llaves para procurar mejor afinación y mayor intensidad a los sonidos (*Système d'instruments d'harmonie à trous ou à clefs, donnant plus de justesse et plus d'intensité aux sons*)”.

Patente de invención [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d'instruments chromatiques*)” [saxhorns].

Patente de invención [nº 16036] de Louis-Auguste Buffet del 15 de diciembre de 1843 [por cinco años] para la “Aplicación de anillos móviles a los clarinetes y oboes, nuevo sistema (*application des anneaux mobiles aux clarinettes et aux hautbois, nouveau système*)”.

Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”.

Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d'instruments à vent, dits Saxophones*)”.

Patente de invención [nº 5874] de Pierre-Louis Gautrot del 1 de julio de 1847 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos sobre los instrumentos de música de metal, tales como trompas, cornetas-*néocors*, trompetas, etc. (*pour des perfectionnements apportés dans instruments de musique en cuivre, tels que cors, cornets-néocors, trompettes &c*)”.

Patente de invención [nº 6050] de Theobald Boehm del 27 de julio de 1847 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos en la fabricación de la flauta (*perfectionnement dans la fabrication de la flûte*)”.

Patente de invención [nº 11691] de Cornelius Ward del 3 de mayo de 1851 [por 15 años] para un “Fagot perfeccionado (*basson perfectionné*)”.

Patente de invención [nº 11981] de Adolphe Sax del 30 de junio de 1851 [por 15 años] para unas “Disposiciones aplicables a los instrumentos de metal, especialmente a los clarines de los cazadores de infantería –o acople de un juego de pistones para transformar el instrumento simple en uno cromático a pistones [saxtubas]- (*Dispositions applicables aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons des chasseurs d'infanterie*)” y su Certificado de adición del 23 de abril de 1852.

Patente de invención [nº 17654] de Cassi-Luigi-Giuseppe Meloni del 14 de octubre de 1853 [por 15 años] para un “Instrumento de música de viento en metal, llamado *melonikor (instrument de musique à vent, en cuivre, dit meloni-cor)*” y su Certificado de adición del 16 de mayo de 1854.

Patente de invención [nº 18957] de Jacques Nonon del 4 de marzo de 1854 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos aportados en la disposición de instrumentos de música de madera (*perfectionnements apportés dans la disposition des instruments de musique en bois*)”.

Patente de invención [nº 21502] de André Adolphe-Eugène Disdéri del 27 de noviembre de 1854 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos relativos a la técnica fotográfica (*pour des perfectionnements en photographie, notamment appliqués aux cartes de visites, portraits, monuments, etc.*)”.

Patente de invención [nº 22072] de Gustave-Auguste Besson del 18 de enero de 1856 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música de metal de todos tipos (*pour des perfectionnements aux instruments de musique de tous genres en cuivre*)” y sus Certificados de adición del 30 de abril de 1856 y del 25 de noviembre de 1858.

Patente de invención [nº 28034] de Pierre-Louis Gautrot del 9 de junio de 1856 [por 15 años] para un “Instrumento de música llamado sarrusofón (*pour un instrument de musique dit: Sarrusophone*)”.

Patente de invención [nº 54178] de Adolphe Sax del 13 de mayo de 1862 [por 15 años] para unas “Disposiciones [que facilitarían su portabilidad] para timbales, bombos y tambores (*Dispositions de timbales, grosses caisses et tambours*)”.

Patente de invención [nº 56610] de Adolphe Sax del 8 de diciembre de 1862 [por 15 años] para unas “Disposiciones de aparatos para aplicar emanaciones de alquitrán (*goudron*), creosota y otras materias antisépticas parecidas con fines industriales, higiénicos o similares (*Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques convenables à des buts industriels, d'hygiène ou autres*)” y su Certificado de adición del 23 de marzo de 1866.

Patente de invención [nº 67433] de Pierre-Louis Gautrot del 20 de mayo de 1865 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a la familia de los sarrusofones (*pour perfectionnements apportés à la famille des sarrusophones*)”.

Patente de invención [nº 70025] de Adolphe Sax del 9 de enero de 1866 [por 15 años] para unas “Modificaciones relativas a los instrumentos de música (*Modifications dans la fabrication des instruments de musique*)” y su Certificado de adición del 24 de marzo de 1866.

Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”.

Patente de invención [nº 72010] de Adolphe Sax del 16 de junio de 1866 [por 15 años] para unas “Disposiciones de sala de conciertos, teatro, etc. (*Dispositions de salles de concert, de théâtre, etc. [sic]*)”.

Patente de invención [nº 72530] de François Millereau del 7 de agosto de 1866 [por 15 años] para “Un instrumento de música de viento en metal llamado *Saxophone-Millereau (Un instrument de musique à vent et en cuivre dit Saxophone-Millereau)*”.

Patente de invención [nº 74477] de Claude George del 25 de enero de 1867 [por 15 años] para “Un sistema de montaje de llaves de saxofones (*Un système de monture des clefs des saxophones*)” y sus Certificados de adición del 24 de junio de 1869 y del 13 de junio de 1870.

Patente de invención [nº 79612] de la *Société Gautrot aîné et C^{ie}* del 19 de febrero de 1868 [por 15 años] para unas “Mejoras y cambios aportados a diversas partes de los saxofones (*Améliorations et changements apportés à diverses parties des saxophones*)”.

Patente de invención [nº 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (*Perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette*)”.

Patente de invención [nº 141575] de Adolphe Sax del 8 de marzo de 1881 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los instrumentos de música (*Perfectionnements dans les instruments de musique*)” y su Certificado de adición del 24 de febrero de 1886.

Patente de invención [nº 189198] de la *Société Couesnon et C^{ie}* y la *Société Dolnet, Lefevre et Pigis* del 7 de marzo de 1883 [por 15 años] para “Un sistema de saxofón (*Un système de saxophone*)”.

Patente de invención [nº 175287] de la Association Générale des Ouvriers del 6 de abril de 1886 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)” y su Certificado de adición del 1 de septiembre de 1886.

Patente de invención [nº 184066] de la Evette & Schaeffer del 7 de junio de 1887 [por 15 años] para un “Un saxofón sistema *Evette et Schaeffer* (*Un saxophone système Evette et Schaeffer*)”.

Patente de invención [nº 186154] de François Millereau del 1 de octubre de 1887 [por 15 años] para “Un sistema de llave [sic] que aumenta una nota grave al registro habitual del saxofón, sistema *Millereau-Mayeur* (*Un système de clef augmentant d'une note grave l'étendue du chant du saxophone (système « Millereau-Mayeur »*)”.

Patente de invención [nº 193722] de A. Lecomte et C^{ie} del 25 de octubre de 1888 [por 15 años] para “La aplicación del sistema Boehm a los saxofones de todas las tonalidades y proporciones, y la creación de nuevos saxofones sopranos de proporciones reducidas, con sistema simple o Boehm, llamados *clarinophones* (*L'application du système Boehm aux saxophones dans toutes les tonalités et dans toutes les proportions et la création de nouveaux saxophones sopranos à proportions réduites, système simple ou Boëhm dits, « clarinophones »*)”.

Patente de invención [nº 246847] de la Evette & Schaeffer del 23 de abril de 1895 [por 15 años] para unos “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)” y su Certificado de adición del 20 de agosto de 1895.

Patente de invención [nº 109817] de P.[ierre] Goumas et C^{ie} del 4 de octubre de 1895 [por 15 años] para un “Sistema de saxofón llamado P. Goumas et Cie (*Système de saxophone dit: Système « P. Goumas et C^{ie} »*) y sus Certificados de adición del 1 de agosto de 1878 y del 26 de agosto de 1879.

Patente de invención [nº 260754] de la Evette & Schaeffer del 26 de octubre de 1896 [por 15 años] para “Perfeccionamientos a los saxofones (*Perfectionnements aux saxophones*)” y su Certificado de adición del 3 de enero de 1900⁴.

5.2. FACTUMS. (Ordenados cronológicamente).

Affaire Wieprecht. Lettre de M. Adolphe Sax à M. Wieprecht de Berlin. S.l. [París, E. Brière], s.d. [1846].

Affaire Sax: rapport d'expertise par Messieurs F. Halévy, N. Savart et N. Boquillon, experts nommés par le tribunal civil de la Seine (4e chambre), par jugement en date du 6 avril 1847, dans le procès en déchéance intenté contre les brevets Sax, par MM. Raoux, Halary, Gautrot, Gambaro, Buffet, etc., délégués des facteurs français. París, [Imprimerie Edouard Proux et Cie,] 1848.

Lettre adressée à M. le Président de la 4e chambre du tribunal de 1re instance de la Seine par M. Spontini. [Cour d'appel. 3me Chambre. Présidence de M. Poultier. Rôle du vendredi. M. Berville, avocat-général]. París, [Imp. de Appert,] 1850.

Note pour messieurs les conseillers [de la troisième Chambre de la Cour d'Appel, 16 février 1850]. París, [Impr. Simon Dautreville & Cie,] 1850.

Note pour MM. Raoux, Halary et consorts contre M. Sax. Cour d'appel. 3me Chambre. Présidence de M. Poultier. Rôle du vendredi. M. Berville, Avocat Général. París, [Imp. de Schneider,] s.d. [1850].

Observation pour MM. Raoux, Halary et consorts, appelants incidemment, contre M. Sax, appelant principal. París, [Impr. Appert fils et Vavasseur,] s.d. [1850].

Dispositif du jugement rendu le 19 août 1848, par la 4e Chambre du Tribunal de première instance de la Seine, entre MM. Raoux, Halary, Gantrot, Buffet et Gambaro, tous facteurs d'instruments de musique, agissant en leurs noms personnels, et encore comme délégués de tous les facteurs d'instruments de musique en cuivre de Paris et de la France, demandeurs, et M. Adolphe Sax, facteur d'instruments de musique en cuivre, défendeur. París, [Impr. Appert fils et Vavasseur,] s.d. [1850].

Extrait des rapports des jurys internationaux à l'Exposition Universelle de Londres. 1851, page 332. Instruments à vent (Bois et métal) pour orchestres et Musiques Militaires. París, [Imprimerie H. Simon Dautreville et C^e, rue Neuve-des-Bons-Enfants, 3,] 1852.

⁴ Algunas de ellas pueden consultarse través de Internet, pero a baja resolución y sin colores, en el portal que el INPI ha creado al efecto: <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Affaire Sax. Arrêt de la cour de cassation. M. Adolphe Sax, d'une part; MM. Raoux, Halary, Gautrot, Buffet Jeune et Gambaro, d'autre part. Paris, [Imprimerie H. Simon Dautreville et Cie. Rue Neuve-des-bons-enfants, 3,] 1854.

Cour impériale de Rouen. Note pour M. [Adolphe] Sax, Appelant, Contre MM. Raoux et Consorts, Intimés. Note pour Messieurs les Conseillers. Paris, [H. Simon Dautreville et Cie.] s.d. [1854].

Note pour M. Sax, appelant, contre MM. Raoux et consorts, intimés. Cour impériale de Rouen. Audience solennelle: 1re et 2e chambres réunies. Paris, [Impr. H. Simon Dautreville,] 1854.

Nullité de brevet. Instruments et brevets Sax. Tribunal Correctionnel de la Seine, 6me Chambre. Affaire Rivet contre Sax. Documents. Paris, [Imprimerie de M^{me} Dondey-Dupré,] 1855.

Extrait des jugements du Tribunal civil de 1re instance de la ville de Paris du 19 août 1848 et de la Cour d'appel du 16 février 1850. Paris, [Impr. Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1855].

M. Rivet contre M. Sax: tribunal de police correctionnelle: 6e chambre: audience du 27 mars 1856: présidence de M. Dubarle. Paris, [Imprimerie de M^{me} V[euv]e Dondey-Dupré,] 1856.

Note pour Monsieur Adolphe Sax contre Monsieur Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre. Paris, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856.

Mémoire pour M. Rivet contre M. Sax: contrefaçon: instruments en cuivre. Pavillon en l'air - pistons parallèles au pavillon: tribunal civil de première instance. 6e chambre: présidence de M. le président Dubarle: jugement à prononcer le jeudi 17 avril 1856. Paris, [Typographie et Lithographie Maulde et Renou,] 1856.

Note pour M. Adolphe Sax contre M. Gautrot: tribunal correctionnel de la Seine: sixième chambre. Paris, [Imprimerie Charles de Mourgues Frères,] 1856.

Note pour M. Gautrot contre M. Adolphe Sax. Tribunal correctionnel de la Seine. 6me Chambre. Audience du jeudi. Présidence de M. Dubarle. Paris, [Imprimerie de M^{me} Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1856].

Mémoire pour M. Gautrot aîné contre M. Sax: cour de cassation: chambre criminelle. Paris, [Imprimerie de J. Claye,] 1857.

Mémoire pour M. Gautrot, demandeur en cassation de l'arrêt du 24 juin 1858, rendu par la Cour impériale de Rouen, au profit de M. Sax. Cour de Cassation, Chambre criminelle. Paris, [Impr. Le Normant,] s.d. [1858].

Défense de M. Besson contre M. Sax: enquête, contre-enquête et jugement avant faire droit rendu par le tribunal le 13 août 1858: tribunal correctionnel de la Seine (6e Chambre): présidence de M. Berthelin. Paris, [Imprimerie de H.S. Dondey-Dupré,] 1858.

Explication des perfectionnements faisant le véritable objet du brevet pris par Monsieur Sax, le 13 octobre 1845. Paris, [Impr. Madame Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1858].

Cour Impériale de Rouen. Faits et documents relatifs au procès entre M. Sax et M. Gautrot. Réponse par M. Sax aux notes fournies par M. Gautrot. Paris, [Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie,] 1858.

Mémoire pour M. Gautrot, demandeur en Cassation de l'arrêt rendu le 24 décembre 1858, par la Cour impériale d'Amiens, au profit de M. Sax. Cour de Cassation, Chambre criminelle. Paris, [Impr. Le Normant,] s.d. [1858 o 1859].

Tribunal de la Seine: 6e chambre correctionnelle: jugement rendu à la suite des audiences des 30 juillet et 13 août 1858, 5 août, 15, 22 et 29 décembre 1859, 5, 12, 19, 26 janvier, 2, 9, 16 et 23 février 1860. M. Gislain de Bontin et M. Mahler. Paris, [Imprimerie de E. Brière,] 1860.

Cour impériale. Chambre des appels correctionnels. Note sur Victor Jacob prévenu de contrefaçon sur la poursuite de M. Sax. Audience du Vendredi 18 mai 1860. M. Parta[r]rieu-Lafosse, Président. M. Oscar de Vallée, Avocat-Général. Paris, [Impr. E. Allard,] s.d. [1860].

Dernières observations pour M. Gautrot contre M. Sax. Cour de Cassation. Chambre Criminelle. M. Legagneur, Conseiller Rapporteur. M. Guyho, Avocat général. Paris, [Impr. Madame Veuve Dondey-Dupré,] s.d. [1860].

Affaire Sax: conclusions de M. l'avocat général Oscar de Vallée à l'audience du 26 mai 1860: Adolphe Sax demandeur en condamnation pour contrefaçon contre les sieurs Raoux, Halary, Buffet jeune, Besson, Buffet-Crampon, Tournier et Goumas, Beauboeuf et Victor Jacob, Martin frères et autres. Cour impériale.

Chambre des appels correctionnels. Audiences des 11, 12, 18, 19, 25 et 26 mai 1860: plaidoiries. Paris, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860.

Affaire Sax: réquisitoire: Adolphe Sax demandeur en condamnation pour contrefaçon contre les sieurs Raoux, Halary, Buffet jeune, Besson, Buffet-Crampon, Tournier et Goumas, Beauboeuf et Victor Jacob, Martin frères et autres: tribunal de la Seine. M. Mahler. Audiences des 30 juillet et 13 août 1858, 5 août, 15, 22 et 29 décembre 1859, 5, 12, 19, 26 janvier, 2, 9 et 16 février 1860: enquête, contre-enquête et plaidoiries: audience du 23 février 1860: réquisitoire de M. Mahler. Paris, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860.

Affaire Sax. Pièces justificatives contenant: 1° Les enquêtes et contre-enquête des 30 Juillet et 13 août 1858; 2° La contre-enquête du 27 Mars 1856; 3° Les déclarations, attestations, lettres, certificats et autres documents venant s'ajouter aux enquêtes. Mars 1860. Paris, [Impr. N. Chaix,] 1860.

Note pour M. Sax contre MM. Besson et Kretzschmann: tribunal correctionnel de la Seine: audience du jeudi; jugement par défaut du 26 juillet 1860 auquel Kretzschmann a formé opposition, et dont M. Sax demande au contraire le maintien; Besson prétendant, sans le justifier légalement, qu'il y a aussi formé. Paris, [Imprimerie française et anglaise de E. Brière,] s.d. [1860].

Conclusions pour Monsieur Raoux, appelant, contre Monsieur Sax, intimé. Cour impériale de Paris. Chambre des appels de police correctionnelle. Audiences des vendredi et samedi. M. Partarrieu-Lafosse, Président. M. De Vallée, Avocat général. Paris, [Impr. S. Raçon,] s.d. [1860].

Conclusions motivées pour Adolphe Sax, professeur au Conservatoire impérial de musique, demandeur en condamnation pour contrefaçon et défendeur en nullité et déchéance de son brevet du 13 octobre 1845, contre les Sieurs Besson, Raoux, Halary, Buffet jeune, Buffet-Crampon, Tournier, Goumas, Martin frères, Beauboeuf et Victor Jacob, inculpés de contrefaçon, défendeurs. Tribunal de la Seine, 6me chambre correctionnelle. M. Gislain de Bontin, Président. M. Mahler, juge suppléant, faisant fonctions d'Avocat impérial. Paris, [Impr. N. Chaix,] s.d. [marzo de 1860].

Observations pour M. Courtois contre M. Drouelle. Paris, [Typ. Dubois et Edouard Vert], s.d. [1860].

Brevets Sax. Motifs à l'appui du rejet du projet de loi. Paris, [Impr. E. Brière,] 1860.

Observations soumises aux membres du Corps législatif contre la prolongation des brevets demandés par M. Sax. Paris, [Impr. de E. Brière,] 1860.

Pétition adressée au Sénat par M. Besson, facteur d'instruments de musique en cuivre, le 28 juin 1860. Paris, [Impr. de E. Brière,] 1860.

Prolongation des brevets Sax. Observations sur le rapport fait au nom de la commission. Paris, [Impr. L. Guérin,] 1860.

Réponse aux observations soumises par Monsieur Besson aux membres du Corps législatif contre la prolongation de brevets demandée par Monsieur Adolphe Sax. Paris, [Impr. N. Chaix,] s.d. [1860].

Réponse de Sax à une note de M. Besson. Paris, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie,] s.d. [1860].

Quinze ans de procès!: M. Sax contre MM. Besson, Raoux et consorts: 1846-1860. Paris, [Imprimerie centrale de Napoléon Chaix et Cie.,] 1860.

Rapport de M. l'expert Surville ingénieur déposé le 18 février 1859 et dire de M. Sax. Paris, [Imprimerie centrale des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et Cie,] 1860.

Réponse de Monsieur Raoux aux conclusions motivées de Monsieur Sax. Paris, [Impr. S. Raçon,] s.d. [1860].

Mémoire ampliatif pour M. Kretzschmann, fabricant d'instruments de musique, demeurant rue Sainte-Hélène, à Strasbourg (Bas-Rhin) contre M. A. Sax, fabricant d'instruments de musique, demeurant rue Saint-Georges, 50, à Paris. Cour de cassation. Chambre criminelle. M. Vaisse, Président. M. Nouguier, Conseiller rapporteur. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] s.d. [1861].

Note pour M. Kretzschmann, fabricant d'instruments de musique, demeurant rue Sainte-Hélène, à Strasbourg (Bas-Rhin) contre M. A. Sax, fabricant d'instruments de musique, demeurant rue Saint-Georges, 50, à Paris. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] s.d. [1861].

Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862.

Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l'Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862.

Affaire Kretzschmann contre Adolphe Sax. Cour impériale de Paris (Chambre des appels correctionnels). Présidence de M. De Guajal. Audiences des 8 et 15 mai 1862. Plaidoirie de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Audience du 7 juin 1862. Extrait des conclusions de M. l'Avocat général Dupré-Lasale. Réplique de M^e Jules Favre pour M. Kretzschmann. Arrêt de la Cour du 19 juin 1862. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1862.

Pour M. Besson. Réponse à la Note publiée par M. Sax sur la saisie faite au greffe des quatre instruments intitulés Antériorités. [Tribunal de première instance de la Seine. 6^e Chambre. Présidence de M. Salmon. Audience du jeudi]. Paris, [Impr. Renou et Maulde,] 1862.

Tribunal de commerce de Paris. Audience du 8 novembre 1862. Concurrence déloyale. Sax contre Gautrot. Paris, [Imp. de N. Chaix,] 1862.

Mémoire ampliatif pour M. Ch. A. Kretzschmann contre M. A. Sax. M. Waisse, président. M. Caussin de Perceval, conseiller rapporteur. M^e Michaux-Bellaire, avocat. Estrasburgo, [Impr. G. Silbermann,] 1863.

Observations pour M. Sax contre MM. Goudot et Chantepie et M. Vidal, liquidateur de la Société dite Maison Adolphe Sax, Goudot et Chantepie. Paris, [Impr. E. Brière,] s.d. [1866].

Affaire Drouelle contre Sax. Renvoi devant la Cour impériale de Rouen après cassation. Cour impériale de Rouen. Troisième chambre. Présidence de M. Le Président Le Tendre De Tourville. Paris, [Impr. Renou et Maulde,] s.d. [1866].

Affaire Sax contre Gautrot. Attaque du sarrusophone en contrefaçon du saxophone. Consultation de Monsieur Victor Bois, Ingénieur, sur la différence existant entre ces deux instruments. Paris, [Impr. E. Blot,] 1866.

Conclusions pour Monsieur Drouelle, intimé et appelant, contre Monsieur Sax, appelant et intimé. Cour Impériale de Rouen. 3^{ème} Chambre. Présidence de M. Letendre de Tourville. Audience du 18 mai 1866. Paris, [Impr. Dubuisson,] 1866.

Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Les amorces tombantes. Paris, [Impr. Crété,] 1866.

Cour impériale de Rouen. Drouelle contre Sax. Pavillons. Pistons saisis. Piston Besson. Corbeil, [Impr. Crété,] 1866.

Jugement rendu par le Tribunal de commerce de la Seine, le 6 novembre 1866, entre M. Sax, d'une part; MM. Goudot et Chantepie, d'autre part; et M. Vidal, liquidateur de la société: Maison Adolphe Sax, Goudot, Chantepie et Cie, d'une dernière part. Paris, [impr. E. Brière,] s.d. [1866].

Note sur le brevet du saxophone. Réponse aux conclusions de Monsieur l'Avocat général. M. Sax contre MM. Gautrot, Leroy et Goumas, Jules Martin, Martin frères, Lecomte et C^{ie}, Millereau, Buffet jeune, Halary, femme Besson, Barbu père, Barbu fils, Massabo, Kroll, Couturier, Bohem et Gaubert. Chambre des appels de Police Correctionnelle. M. Saillard Président. M. le conseiller Falconnet, Rapporteur. M. Ducreux, Avocat général. Paris, [Impr. E. Brière,] s.d. [1867].

5.3. PROSPECTOS COMERCIALES.

Adolphe Sax & C^{ie}. Manufacture d'Instruments en cuivre et bois. Fondée à Paris en 1843. Rue Saint-Georges n° 50. [Paris], s.d. [1850/51].

Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l'Empereur. 50, rue Saint-Georges, Paris. Paris, [ca. 1868].

Catalogue Band Instruments. Sherman, Clay & Co. San Francisco, 1915.

Catalogue des instruments de musique de la manufacture générale de Gautrot Aîné, Durand & C^{ie}. Paris, [rue de Turenne, 80 (Au Marais) et à Château-Thierry (Aisne),] 1878.

Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné. À Paris, rue Saint-Louis (Marais, 60) et À Château-Thierry (Aisne). Paris, [Imprimerie Édouard Blot,] 1865.

- Catalogue des instruments de musique Margueritat père, fils et gendre. 7^{ter} Cour des Petites-Écuries, Paris, année 1909.* Paris, 1909.
- Grande Diminution Provisoire de Prix. Manufacture d'instruments en cuivre et en bois fondée en 1843. Adolphe Sax et Cie, rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [Paris], s.d. [1848].
- Maison Adolphe Sax. [Légion d'Honneur Exposition 1849. Adolphe Sax. Facteur breveté de la Maison militaire de l'Empereur, 50, rue Saint-Georges, Paris].* Paris, s.d. [1869].
- Manufacture d'Instruments de Musique en cuivre [Maison fondée en 1889] H. Humbert. 25, rue Germain, Lyon.* Lyon, [Imprimerie Lédon Delaroche et Cie,] 1892.
- Manufacture d'Instruments de Musique en cuivre & en bois F. Sudre. Ancien Maison Halary, fondée en 1768. 6 & 8, rue des Poitevins, Paris.* Paris, 1888.
- Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre et en Bois Adolphe Sax. 50, rue Saint-Georges, Paris.* Paris, s.d. [1870-72].
- Manufacture d'instruments de musique en cuivre et en bois. Adolphe Sax. Paris, 56, rue Laffitte.* [Paris, 1886].
- Manufacture d'Instruments de Musique en Cuivre y Bois Adolphe Sax. 50, Rue Saint-Georges, Paris.* [Paris], s.d. [ca. 1870].
- Manufacture d'instruments de musique Gautrot aîné. 60, Rue St Louis (Marais). Paris. Succursale à Château-Thierry (Asine). Album & Catalogue. 1858.* Paris, s.d. [1859 o 1860].
- Manufacture d'Instruments de Musique Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris.* Paris, 1878.
- Manufacture d'Instruments de Musique La plus importante du monde [sic] Couesnon & C^{ie}. 94, rue d'Angoulême, Paris.* Paris, 1893-94.
- Manufacture d'Instruments de Musique Millereau & Cie. 29, rue des Trois Bornes, 29.* [Paris], 1870.
- Manufacture d'instruments de musique. Adolphe Sax et Cie. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [Paris], s.d. [ca. 1845/47].
- Manufacture de Cordes Harmoniques et d'Instruments de Musique. Jérôme Thibouville-Lamy. 68 & 70 Rue Réaumur. Paris.* Paris, 1873.
- Manufacture générale d'instruments de musique Couesnon & C^{ie}. 94, rue d'Angoulême, Paris.* Paris, [ca. 1910].
- Manuf^{te} d'Instruments de Musique Couturier. 73, Cours Lafayette. Lyon. Rue Turenne, 92. Paris.* Paris, s.d. [1869?].
- Manuf^{te} d'Instruments de Musique en Cuivre et en Bois de Couturier de Lyon. A. Rustant concessionnaire. Paris. Rue de Turbigo, 70 [en adenda].* Paris, s.d. [1868?].
- Manuf^{te} d'Instruments de Musique. Rue S^t Louis 64 au Marais. An^{ne} Maison Guichard. Gautrot aîné et Cie. Album & Catalogue 1850.* Paris, [Plista,] 1850.
- Margueritat. Catalogue des ouvrages et instruments de musique. 21, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.* Paris, 1892.
- Nouveau prospectus [de venta] d'Adolphe Sax et Cie. Manufacture d'instruments de musique. Rue Neuve-Saint-Georges, n° 10.* [Paris].

5.4. INDIRECTAS O EXTRAÍDAS DE BIBLIOGRAFÍA.

- “Acte de la Société Sax & Cie, 4 mai 1853”, ref. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique.* Bruselas, 1980, 235.
- “Archives de la Préfecture de Police de Paris, B A / 181-187, Grèves des ouvriers facteurs de pianos et des ouvriers en instruments à vent en cuivre”, ref. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle.* Bruselas, 1984, 269-270.

- “Archives du duc de Guise, carton G3, enveloppe 1858-1859”, cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 328-329.
- “Archives Nationales de France, AJ³⁷ 76, dr. 13, Oppositions sur le traitement de professeur Ad. Sax, et demande de confirmation du titre de professeur de saxophone, 1883”, rep. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 218-220 y 280.
- “Archives Nationales de France, AJ³⁷84, dr. 9, Fonds du Conservatoire, Création et suppression des classes pour élèves militaires”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 117.
- “Archives nationales, 05-747, Acquisition d'instruments, 1851-1870”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 319.
- “Archives nationales, 05-747, Acquisition d'instruments, 1851-1870”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 319.
- “Archives nationales, F 12-2270, dr. 1, instruments de musique, demandes de prêts, an III-1865”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 82 y 84.
- “Archives nationales, F 12-4726, Travail des enfants, 1872”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 225.
- “Archives nationales, F 21-4597, dr. 2, Conservatoire, Instruments de musique”, cit. en HAINE, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984, 148.
- “Bugles & saxophones suppléments au catalogue F. Besson de 1911”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 29 [julio] (2002), 26.
- “Catalogue d'instruments Triébert” [de 1855], rep. en *Larigot*, s.v., n° 4 [enero] (1989), 5).
- “Catalogue des instruments de musique de la Manufacture Générale de Gautrot aîné & C^{ie}. À Paris, Rue Turenne, 80 (Ancienne Rue Saint-Louis) Au Marais et à Château-Thierry (Aisne). Rennes, [Typographie Ch. Oberthur & Fils.] s.d. [1867]”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 10 spécial [abril] (1999).
- “*Catalogue général Illustré des Instruments de Musique fabriqués para la Maison David. 5, boulevard de Sébastopol*. Paris, [Imprimerie N-M. Duval, 17, rue de l'Echiquier,] 1883”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 17 [agosto] (1995).
- “Catalogue Husson & Buthod 1856”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 15 [junio] (1994), 4.
- “Catalogue Husson & Buthod 1856 (fin)”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 16 [febrero] (1995), 4-12.
- “Catalogue SUDRE de 1905”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 8 [septiembre] (1990), 4-11.
- “Ch. Mahillon, «Réponse à M. Sax père», in *La Belgique Musicale*, 8ème année (1847), n° 9 du 4.3.1847, p. 2.”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 52 y 263.
- “Conn Saxophone Catalog, c.1919”, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000, 17.
- “*De l'Emploi du Fonds de l'Industrie sous le Gouvernement précédent*, Bruxelles, 1834, p. 10”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 33.
- “Décret impérial du 4 aout 1855 accordant la jouissance des droits civils a Antoine-Joseph Sax”, rep. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 180-181.
- “Historical Notes on the Saxophone (Elkhart, Indiana: H. And A. Selmer Inc., 1967, 1)”, cit. en HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975, 106.
- “Holmes and Smith, *The Saxophone is Coming Fast*, 4”, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000, 149.
- “JMO [*Journal militaire officiel*], 1872, 2e semestre, p. 263”, cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 335-339.

“JMO [*Journal militaire officiel*], 1872, 2e semestre, p. 638”, cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 337-338.

“JMO [*Journal militaire officiel*], 1853, 2e semestre, décision ministérielle du 4 novembre, p. 306”, cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 307.

“*Journal militaire officiel*, 1er semestre, 1er janvier, p. 5” [sic], cit. en BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016, 233-235.

“Kenneth and Nancy Radnofsky, « Elise Hall: Remembered by a Friend, » *Saxophone Sheet*, 1977, p. 6”, cit. en STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall: America's first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1983, 21.

“*Manufacture d'Instruments de Musique [de la] M^{on}. Millereau. H. Schoenaers successeur*”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., n° 11 [septiembre] (1992), 16-31.

“*Manufacture d'Instruments de Musique Ch. & J. Ullmann. Anciennes maisons A. LECOMTE & Cie [et] Charles MATHIEU, 171-173*”, rep. parcialmente en *Larigot*, s.v., n° 4 spécial [noviembre] (1994), 50-53.

“*Manufacture d'Instruments de Musique de l'Association Générale des Ouvriers. Raison sociale: J. Maitre, Fonclouse & C^{ie}. 81, rue Saint-Maur. Paris. [Paris, s.d. (1898)]*”, rep. en parte en *Larigot*, s.v., n° 23 [agosto] (1999), 15-16.

[Catálogo de la] “*Manufacture d'Instruments de Musique bois & cuivre F. Besson*” [ca. 1910], rep. en *Larigot*, s.v., n° 5 [mayo] (1989), 21.

“*Manufacture d'Instruments de Musique en cuivre et en bois de toutes espèces. Paris Beauboeuf frères (Paris: n.p., [c.1849-53])*”, rep. en MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011, 130

“*Manufacture Générale d'instruments de musique fondée en 1827 Couesnon. Paris-XI^e, 94 Rue d'Angoulême. Catalogue Illustré 1934*”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 19 spécial [diciembre] (2008), 3.

“*Note pour Sax contre Drouelle*, s.d. (1865?), 31-45.”, ref. en HAINE, M.: “Les licences de fabrication accordées par Adolphe Sax à ses concurrents. 26 juin 1854-13 octobre 1865”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 34-35, s.n. (1980-1981), 198.

“Phillips, C-D.: *32 Years of Musical Triumphs, Edward A. Lefebre promotional brochure, (ca.1903)*” –y perteneciente a la colección privada de Carole Lefebre, de St. Petersburg, Florida, mujer del nieto de Lefebre-, cit. en NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000, 41-42.

“*Plaquette Couesnon de 1912*”, rep. en *Larigot*, s.v., n° 7 [marzo] (1990), 11.

“*Programmes des distributions de prix décernés aux élèves du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. 1835-1864*”, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 43.

“*Sax père, «Réponse de M. Sax père à M. Wieprecht*», in *La Belgique Musicale*, 8ème année (1847), n° 8 du 25.2.1847, p. 3””, cit. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 52 y 263.

(Parte de la) Patente [prusiana] de Wilhelm-Friedrich Wieprecht y Eduard Skorra del 22 de marzo de 1839 para el *Batyphone*, rep. en DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge Ihrer Entwicklung*. Frankfurt am Main, 2001, 268.

(Parte del) *Gewerbs-Privilegien* (privilegio comercial, a efectos, patente) para unas “Mejoras en la construcción del clarinete, flauta y oboe (*Verbesserungen der Construction [sic] der Clarinette [sic], Flöte und Oboe*)” de Benedikt Pentenrieder del 15 de marzo de 1840, rep. en BIRSAK, K.: *The Clarinet: A cultural history*. Buchloe, 1994, 63.

(Partes de la) Patente [belga n° 1560] de Adolphe Sax del 19 de febrero de 1840 [por 10 años] para un “Nuevo sistema de clarinete (*Nouveau système de clarinette*)”, rep. en DE KEYSER, I.: “Sax en de klarinet”. *Celesta*, s.v., n° 3 (1994), 100.

(Partes de la) Patente [belga nº 2244] de Adolphe Sax del 27 de mayo de 1842 [por 10 años] para “Diferentes sistemas de clarinetes y nuevo sistema de llaves (*Différents systèmes de clarinettes et nouveau système de clefs*)”, rep. en HOEPRICH, E.: *The Clarinet*. New Haven/Londres, 2008, 143 y DE PASCUAL, B-K.: “A Unique Experimental Clarinet by Adolphe Sax”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 42 (1989), 70-76.

(Traducción al inglés de la) Patente [prusiana nº 9121] de Wilhelm-Friedrich Wieprecht del 12 de septiembre de 1835 para la *Chromatische Baß-Tuba*, rep. en BEVAN, C.: *The Tuba family*. Winchester, 2000, 513-519.

Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)”, rep. en DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim, 1995, 27-31.

[Archives du] “S.H.A.T. [Service Historique de l’Armée de Terre à Paris-Vincennes, aunque en la actualidad –2020- recibe el nombre de Service Historique de la Défense (SHD)], 1 M, 2016, pièce 245/293”, cit. en RORIVE, J-P: *Adolphe Sax (1814-1894) Inventeur de génie*. Paris, 2004.

[Archives du] “S.H.A.T., 1 M, 2016, pièce 245/293”, cit. en RORIVE, J-P: *Adolphe Sax, Adolphe Sax (1814-1894) Inventeur de génie*. Paris, 2004, 209.

5.5. INSTRUMENTOS MUSICALES, PARTITURAS, GRABADOS, FOTOGRAFÍAS, PROGRAMAS DE MANO, POSTALES, ETC.

La enumeración de instrumentos originales de época observados y estudiados sería muy extensa y heterogénea, por lo que evidentemente nos abstenemos de elaborarla. Estas fuentes se han examinado a través de Internet⁵ y en las vitrinas de las instituciones que los custodian con el cristal de por medio, pero también hemos tenido la fortuna de poder hacerlo fuera de ellas en el FR-Paris-MM, BE-BruX-MIM y UK-Edinburgh-MM; e igualmente en colecciones privadas (*exempli gratia*, la de Bruno Kampmann). Asimismo, y como hemos adelantado a principio de nuestra investigación, contamos con un cuarteto cuarteto de saxofones –soprano, alto, tenor y barítono- originales de Adolphe Sax, alguno de los instrumentos inspiradores (un oficleide) y ‘rivales’ (dos sarrusofones, uno soprano y otro bajo), amén de otras maderas y metales adyacentes, lo cual nos ha permitido emplearnos con más precisión y tiempo en la observación y exploración de estas herramientas artísticas.

De igual forma, la lista de las partituras consultadas –operísticas, orquestales, de cámara, etc.- sería extremadamente larga, por lo que también nos inhibimos de apuntarlas⁶. (Recuérdese que esta investigación no tiene como objetivo el análisis de los aspectos armónicos y sintácticos de esos pentagramas, ni tampoco cuestiones pedagógicas o de instrumentación más allá de las estrictamente necesarias). La utilización accesoria de grabados, fotografías, programas de mano, postales, etc. daría para otro catálogo, pero igualmente se obvia⁷.

⁵ Como se apuntó en la Introducción general, las webs del proyecto MIMO (Musical Instrument Museum Online) <<https://mimo-international.com>>, de la Dayton C. Miller Collection de la Library of Congress estadounidense <<https://www.loc.gov/collections/dayton-c-miller-collection>>, del MET <<https://www.metmuseum.org/art/collection>>, del FR-Paris-MM <<https://philharmoniedeparis.fr/fr/musee-de-la-musique>>, y del UK-Edinburgh-MM <<https://collections.ed.ac.uk/mimed>>, entre otras, han sido extremadamente útiles y constantemente consultadas.

⁶ Algunas muy significativas, no obstante, se han apuntado en las notas a pie de página a lo largo del discurso.

⁷ No obstante, y en lo referente a las fotografías, hemos asentado unas pocas entradas en las FUENTES BIBLIOGRÁFICAS por su excepcional valor visual y/o complemento de veracidad al discurso narrativo.

5.6. DOCUMENTOS SONOROS Y AUDIOVISUALES.

A Song Without Words: The Legacy of Paul Taffanel. Doddington/Brandon, 2010.

Amélie (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain). JEUNET, J-P. (dir.); Deschamps, J-M., Ossard, C. (prod.); Jeunet, J-P., Laurant, G. (guion); Tiersen, Y. (música). Francia/Alemania, 2001, 122 min.: son. col.

American Classics. Louis-Moreau Gottschalk. Complete Works for Orchestra [Hot Springs Festival Symphony Orchestra, Richard Rosenberg (dir.)]. S.I. ["Canadá"], 2007.

American Classics. William Henry Fry. Santa Claus, Christmas Symphony [Royal Scottish National Orchestra, Tony Rowe (dir.)]. S.I. [Glasgow?], 2000.

Art of Clarinet. Philippe Berrot, clarinet. París, 2011.

Belgian works for saxophone [New Flemish Symphony Orchestra. Fabrice Bollon (dir.) y Norbert Nozy, sx]. S.I. [Bélgica], 1994.

Berlioz [Orchestre National du Capitole de Toulouse, Michel Plasson (dir.) y Chœur Les Eléments, Joël Suhubiette (dir.). Rolando Villazón (tenor) y Nicolas Rivenq (barítono)]. Kassel, 2010.

Bird (Bird). EASTWOOD, C. (dir.); Eastwood, C. (prod.); Oliansky, J. (guion); Niehaus, L. [y Parker, Ch.] (música). USA, 1988, 161 min: son. col.

Boston-Paris. The Elisa Hall Collection [Netherlands Radio Symphony Orchestra, J-B. Pommier (dir.) y Arno Bornkamp, sx]. La Haya, 2006.

Cesar Franck: 3 Chorales for Organ. Nordstoga [Noruega], 1993.

Chamber music Palm: True Colors. Boca Raton, 2002.

El club de los poetas muertos (Dead Poets Society). WEIR, P. (dir.); Haft, S., Witt, P-J., Thomas, T., (prod.); Schulman, T. (guion); Jarre, M. (música). USA, 1989, 124 min: son. col.

El fantasma de la Ópera (Andrew Lloyd Webber's Phantom of the Opera). SCHUMACHER, J. (dir.); Webber, A-LI. (prod.); Schumacher, J. (guion); Webber, A-LI. (música). USA, 2004, 141 min.: son. col.

El gladiador (Gladiator). SCOTT, R. (dir.); Wick, D., Franzoni, D. y Lustig, B. (prod.); Franzoni, D. (guion); Zimmer, H. y Gerrard, L. (música). USA, 2000, 148 min: son. col.

El Mercader de Venecia de William Shakespeare (*William Shakespeare's Merchant of Venice*). RADFORD, M. (Dir.); Brokaw, C., Piette, J., Pook, J., Cowan, M-L. y Navidi, B. (prod.); [Shakespeare, W. y] Radford, M. (guion). UK, 2005, 126 min: son. col.

El patriota (The Patriot). EMMERICH, R. (dir.); Devlin, D., Gordon, M. y Levinsohn, G. (prod.); Ortiz, G. (guion), Williams, J. (música). USA, 2000, 165 min.: son. col.

El violín rojo (The red violin). GIRARD, J. (Dir.); Fichman, N. (prod.); McKellar, D. y Guirard, F. (guion). Canadá, 1998, 124 min: son. col..

Entrevista a Christian Lauba en el Conservatorio de Burdeos, Francia, el 29 de abril de 2004.

Flemish Romantic Music [BRT Philharmonic Orchestra of Brussels, Alexander Rahbari (dir.)]. Munich, 1991.

Flute Recital: Dedicated to Barrère [Leone Buyse, fl y Martin Amlin, pno]. Camas, 2006.

French Clarinet Rhapsody [Ralph Manno, cl y Alfredo Perl, pno]. Bremen, 2010.

French Saxophone. Musik des 20. Jahrhunderts für Saxophon und Orchester [Münchner Rundfunkorchester, Manfred Neuman (dir.) y Dominique Tassot, sx]. Detmold, 2003.

French Works for Bassoon and Piano. Colchester, 2009, 10.

Georges Bizet. Symphony n° 1 in C major. L'Arlésienne Suite n° 1 & 2, op. 23 [Royal Philharmonic Orchestra London, Charles Munch y Charles Gerhardt (dirs.)]. Neuhausen, 2004.

Harris. Symphony n° 3. Symphony n° 4 "Folk Song Symphony" [Colorado Symphony and Chorus, Marin Alsop (dir.)]. Denver, 2006.

- Hommage à Adolphe Sax. Ouvres originales du XIXe siècle pour saxophone* [Alexandre Pécastaing, voz; Fabien Chouraki, sx y Christophe Grasser, pno]. S.l. [Cormeilles in Parisis?], 1994 & 2000.
- Inventions* [Javier Alloza y Juana Palop, sxs –Zavasax saxophone dúo-]. S.l. [Zaragoza?], 2016.
- Los Goonies (The Goonies). DONNER, R. (dir.); Donner, R., Bernhard, H. (prod.); Columbus, Ch., Spielber, S. (guion); Grusin, D. (música). USA, 1985, 114 min.: son. col.
- Marimbolino. Violin and Marimba Recital: Stahlhammer, Semmy; Leoson, Markus.* [S.l.], 2000.
- MARTIN, G.: *Marcel Mule, interview* [VHS]. París, 2000, 54 min: son. col.
- Master and Commander. Al otro lado del mundo (*Master and Commander*). WEIR, P. (dir.); Goldwyn, S., Weir, P., Henderson, D. (prod.); Weir, P., Collee, J. (guion); Davies, I., Gordon, Ch. y Tognetti, R. (música). USA, 2003, 132 min: son. col.
- Mi-bémol Saxophone Ensemble* [Mi-bémol Saxophone Ensemble]. Tokyo, 1997.
- Mozart. Debussy. Takemitsu.* [Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado (dir.) y Sabine Meyer, cl]. Berlín, 1998.
- Mozart. Don Giovanni. (Highlights)* [D. Barenboim (dir.)]. S.l. [Francia], 2003.
- Music all powerful. Music to entertain Queen Victoria* [Alan Lumsden, oficleide y Jennifer Partridge, pno]. S.l. [“Australia”], 2011.
- Music for Clarinet and Piano* [Gervase de Peyer, cl y Gwenneth Pryor, pno]. Londres, 1987.
- Musique de chambre pour harpe. Ravel, Debussy, Saint-Saens, Caplet, [et] Cras* [Quatuor Parisii y Isabelle Moretti, arpa]. S.l., 2007, track 4 y *André Caplet* [Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, Leif Segerstam (dir.)]. S.l., 1995.
- NEAR, J-R.: *Widor: A Life beyond the Toccata*. Rochester/ Suffolk, 2011.
- Pasculli. Character Pieces And Fantasias On Opera Themes* [Yeon-Hee Kwak, ob; Chia Chou, pno; y Ursula Eisert, harp]. Detmold, 2000.
- Philippe Gaubert. Chamber Music* [Trío Weik]. S.l. [Colonia], 2007.
- Philippe Gaubert. Sonates pur flûte et pianop.* [Patrick Gallois, fl y Cecilia Löfstrand, pno). S.l. [Francia?], s.d. [2008].
- Pierre Monteux in Boston. A treasury of concerts performances 1951-58 (Cd 5).* Don Mills, 2008.
- Piratas del caribe: el cofre del hombre muerto (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*). VERBINSKY, G. (dir.); Bruckheimer, J., (prod.); Elliott, T., Rossio, T. (guion); Zimmer, H. (música). USA, 2006, 150 min.: son. col.
- Pour clarinette: Hindemith. Debussy. Trojahn. Poulenc* [Sharon Kam, cl y Lars Vogt, pno]. Heimbach, 2008.
- Robin Hood: Príncipe de los ladrones (*Robin Hood: Prince of Thieves*). REYNOLDS, K. (dir.); Watson, J., Densham, P., Barton, R., (prod.); Watson, J., Densham, P., Watson, J. Densham, P. (guion); Kamen M. (música). USA, 1991, 143 min.: son. col.
- Romantic Flute Concertos.* S.l. [Bruselas], 2002.
- Rudy Wiedoeft: Kreisler Of The Saxophone.* Londres, 1997.
- Sax Revolutions: Adolphe Sax's life* (Documental en DVD). DIAGO, J-M. (dir. y prod.). Exp. nº CA-217-14. Cádiz, 2014, 64 min: son. col.
- Saxophon Herstellung* [vídeo en VHS]. [Sin dir. ni expediente, pero producido por la compañía Schreiber & Sohne]. Nauheim, [s.d.], 18 min: son. col.
- Saxophone Sonates* [Arno Bornkamp, sx e Ivo Janssen, pno]. Castricum, 1990.
- Sir Edward German. Symphonic Suite “The Leeds”. Symphony nº 2 The “Norwich”* [BBC Concert Orchestra, John Wilson (dir.)]. Watford, 2008.
- The Classical Saxophone. A French Love Story* [Orchestre Padeloup, Jean-Pierre Schmitt (dir.) y Javier Oviedo, sx]. Newtown, 2008.

The history of the saxophone in words and music. Londres, 2002.

The manufacture of brass instruments [vídeo en VHS]. [Sin dir. ni expediente, pero producido por la compañía Boosey & Hawkes]. Londres, [s.d.], 13 min: son. col.

The Virtuoso Ophicleide. Lieja, 2015.

Un panorama de la musique symphonique française [Orquestre des Concerts Lamoureux, Albert Wolff (dir.). Grabaciones originales de los años 1929-1933]. S.l. [París], s.d. [2009].

Werke für Saxophon und Orchester [Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlín, Vladimir Jurowski, dir. y Johannes Ernst, sx]. S.l. [Berlín?], 1999.

Wolfgang Amadeus Mozart Don Giovanni (DVD) [Coro y orquesta de la Ópera estatal de Viena, Riccardo Muti (dir.) y Franz-Josef Selig en el papel del Commendatore. Live 1999]. S.l. [Alemania], 2009.

Works of Caryl Florio, vol. 1. Music from the Baltimore Estate [Oberlin Chamber Orchestra, Peter Jaffe (dir.) y Paul Cohen, sx]. S.l. [Asheville?], s.d. [1995-96?].

5.7. RECURSOS DISPONIBLES A TRAVÉS DE INTERNET.

5.7.1 PARTITURAS:

Partitura original de *Concierto n° 2* de cello de Saint-Saens (1902) donde se especifican las “Condiciones generales de venta y alquiler de los materiales de orquesta” que Durand –el editor- había impuesto: <https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP27415-PMLP60559-Saint-Saens_-_Cello_Concerto_No_2_Op_119.pdf> (con acceso el 4 de diciembre de 2019).

Partitura original de la *Ballade Carnavalesque* de Loeffler con la dedicatoria a Elise Hall en la *particella* de saxofón: <<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP02409-Loeffler-BalladeCarnvlesque.pdf>> (con acceso el 16 de noviembre de 2011).

Partitura original de *Estampes (Pagodes, La soirée dans Grenade y Jardins sous la pluie)* de Debussy, con número de referencia 6326 de Durand y con el año de su finalización (1903): <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP47193-PMLP02408-Debussy_Estampes_Durand_1903.pdf> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

Partitura original de *L'Arlésienne* de Bizet con la advertencia del editor (Choudens) de que la voz del saxofón podía trasladarse al clarinete, fagot o trompa: <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP38964-PMLP79801-Bizet_G._L._Arlezienne.pdf> (con acceso el 14 de enero de 2012).

Datos profesionales del fundador de la casa Durand y, especialmente, su catálogo de partituras, según el IMSLP: <<http://imslp.org/wiki/Durand>> (con acceso el 3 de diciembre de 2011 y el 13 de marzo de 2012).

Información de la partitura y tonadilla *When Johnny Comes Marching Home*, según la Library of Congress: <<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200000024/default.html>> (con acceso el 29 de enero de 2020).

Catálogo partituras de la de la firma editorial Billaudot en 2019: <<http://www.billaudot.com/es/catalog.php>> (con acceso el 22 de noviembre de 2019).

Partitura original (editada) de orquesta de *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier en la que se puede localizar fácilmente las intervenciones del saxofón: <[https://imslp.org/wiki/Impressions_d'Italie_\(Charpentier%2C_Gustave\)](https://imslp.org/wiki/Impressions_d'Italie_(Charpentier%2C_Gustave))> (con acceso el 4 de noviembre de 2019)

Catálogo exhaustivo de las obras de Hector Berlioz hecha por dos especialistas (Monir Tayeb y Michel Austin): <<http://www.hberlioz.com/Works/Catalogue.htm>> (con acceso el 13 de noviembre de 2019).

Apunte del WorldCat, procedente de la Fenway Library Organization con información sobre la partitura original de Paul Dupin *À ceux qui partent* y letra de Emile Verhaeren, comisionado y dedicado a Elise Hall: <<http://www.worldcat.org/title/chant-pour-saxophone-a-ceux-qui-partent/oclc/061771017>> (con acceso el 14 de marzo de 2019).

Referencia al original manuscrito de *Hagar in the Wilderness* de William-Henry Fry procedente de la Biblioteca Pública de Filadelfia con la instrumentación:
<<https://catalog.freelibrary.org/Record/191514#locations>> (con acceso el 26 de mayo de 2019).

Referencia de la BnF al original editado de *La France. Hymne national. Poésie d'A. Quiertant* de Jules Cressonnois (ca. 1860), una partitura editada por Adolphe Sax para “chant avec chœur et accompt d’orchestre”: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42927743m>> (con acceso el 4 de julio de 2019).

Referencia de la BnF al original *Invocation à Ste Cécile, offertoire pour hautbois ou violon avec acc. d’orgue ou d’harmonium* (1883) de Edouard Sabon: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb432498442>> (con acceso el 24 de febrero de 2020).

Registro de partituras de Ferdinand Lavainne según la BnF, pianista, compositor y director del Conservatorio de Lille: <https://data.bnf.fr/16381124/ferdinand_lavainne> (con acceso el 20 de marzo de 2019).

Registro de partituras del clarinetista y saxofonista Louis-Adolphe Mayeur según la BnF:
<https://data.bnf.fr/fr/14809889/louis_mayeur/> (con acceso el 16 de diciembre de 2019).

Registro de obras de Joseph Hemmerlé –el que fuera director de la banda del regimiento de los zuavos de la Guardia imperial de Napoleón III- según la BnF: <https://data.bnf.fr/fr/16365643/joseph_hemmerle/> (con acceso el 8 de septiembre de 2020).

Edición (1906) de *Rapsodie –Lento- in C# minor* de Georges Longy por la firma Hurstel:
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k321408m>> (con acceso el 25 de marzo de 2020).

Partitura original de la *Fantaisie pour musique militaire d’infanterie* de Alexandre Fessy editada por Adolphe Sax: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500297z?rk=193134;0>> (con acceso el 29 de septiembre de 2019).

Partitura original del *Pas redoublé pour musique militaire d’infanterie* de Alexandre Fessy editada por Adolphe Sax: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525002935?rk=171674;4>> (con acceso el 29 de septiembre de 2019).

Manuscrito de *Hulda* (1882?), ópera de Vincent D’Indy en el que el compositor convocaba un cuarteto de saxofones entre bambalinas: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550081537>> (con acceso el 4 de julio de 2019).

Manuscrito de Eugène Lacroix con el título *Pan: d’après Leconte de Lisle, poème symphonique pour orchestre* y dedicado “À Madame R. G. Hall”, reportado por la Biblioteca Pública de Filadelfia:
<<https://researchworks.oclc.org/archivegrid/collection/data/234314147>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Manuscrito de *L’ondine et le pêcheur* (ca. 1884) de Paul Dukas en el que se convocaba a un saxofón alto:
<<https://www.themorgan.org/music/manuscript/114446>> (con acceso el 10 de marzo de 2019).

Notificación de la aparición de un manuscrito del *Primer concierto para saxofón y orquesta* de Paul Gilson por parte del director belga Luc Vertommen:
<www.kurtbertels.be/admin/tinyMCE/plugins/source/research/persbericht%20ENG.pdf>
(con acceso el 4 de marzo de 2018).

5.7.2 PERSONAS Y ACTIVIDADES PROFESIONALES:

Datos personales y profesionales de Thomas Jefferson Coolidge (1831-1920) –posible primo lejano de Elise Hall- según la Embajada estadounidense en Francia:
<http://france.usembassy.gov/about_the_embassy.html> (con acceso el 26 de febrero de 2012).

Posibles datos personales y abolengo de la princesa de Beauforemont (Anne-Elisabeth-Laurence de Montmorenc), n. 1802, inversora en el negocio de Adolphe Sax:
<<http://gw.geneanet.org/favrejhas?lang=fr;p=anne+elisabeth+laurence;n=de+montmorency>> (con acceso el 21 de mayo de 2019).

Datos profesionales y trayectoria del flautista Louis Dorus según el profesorado de la Universidad de California en Davis: <<http://hector.ucdavis.edu/Sdc/MainRoll/D.htm>> (con acceso el 23 de febrero de 2010).

Datos profesionales y trayectoria del fagotista André-Charles-Joseph Verroust según el profesorado de la Universidad de California en Davis: <<http://hector.ucdavis.edu/sdc/MainRoll/V.htm>> (con acceso el 22 de octubre de 2009).

Datos profesionales y trayectoria del editor Hugo Bock (1848-1932), según el IMSLP: <http://imslp.org/wiki/Bote_%26_Bock> (con acceso el 8 de octubre de 2019).

Datos profesionales de la firma editorial A. Durand et *fi*ls y su ex-socio Schoenewerk, según el IMSLP: <http://imslp.org/wiki/Durand,_Schoenewerk_et_Cie.> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

Datos profesionales del editor Gustave-Alexandre Flaxland según el IMSLP: <http://imslp.org/wiki/G._Flaxland> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

Datos profesionales de Feuillet –firma de construcción de aerófonos- recopilados por un blog (luthiervents) especializado: <<http://luthiervents.blogspot.com/2017/05/feuillet-pierre-auguste-feuillet.html>> (con acceso el 13 de diciembre de 2019).

Datos profesionales de Couturier –firma de construcción de aerófonos- recopilados por un blog (luthiervents) especializado: <<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Couturier>> con acceso el 11 de junio de 2018).

Datos profesionales de Drouelle –firma de construcción de partes de aerófonos de latón, como pistones- recopilados por un blog (luthiervents) especializado: <<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Drouelle>> (con acceso el 24 de febrero de 2019).

Datos profesionales de Gaubert –firma de construcción de aerófonos- recopilados por un blog (luthiervents) especializado: <<http://luthiervents.blogspot.com/search/label/Gaubert>> (con acceso el 11 de junio de 2018).

Datos personales y profesionales del clarinetista Rosario Mazzeo recopilados por el US-Vermillion-NMM: <<http://orgs.usd.edu/nmm/Clarinets/Mazzeo/Mazzeocollection.html>> (con acceso el 4 de febrero de 2012).

Información del profesorado de la Universidad de California en Davis que certifica la participación del director M. George-Hainl en el concierto de entrega de los galardones en la clausura de la Exposición de 1867: <<http://hector.ucdavis.edu/Sdc/Programs/Pr040.htm>> (con acceso el 8 de diciembre de 2009).

Datos personales y profesionales de trompista Pierre-Joseph-Emile Meifred recopilados por Frédéric Champlon, ingeniero de artes y oficios, y que debieron publicarse en 2002 en la revista *Arts et Métiers Magazine*: <<http://patrimoine.gadz.org/gadz/meifred.htm>> (con acceso el 10 de octubre de 2019).

Información genealógica de John Calvin Coolidge (1872-1933), trigésimo Presidente de los Estados Unidos, según Robert J. O'Hara: <<http://rjohara.net/gen/notable/presidents>>, <<https://www.geni.com/family-tree/canvas/600000002530536418>> y <<https://www.coolidgefoundation.org/presidency/genealogy/>> (con acceso el 24 de febrero de 2019)

Datos profesionales de firma editora Leduc según su propia página web: <http://www.alphonseleduc.com/FR/historique_editions_leduc.php> (con acceso el 20 de septiembre de 2019).

Biografía de André Caplet según una web especializada: <<http://www.andre-caplet.fr/biographie.htm>> (con acceso el 21 de enero de 2012).

Datos profesionales de la firma constructora Buffet-Crampon ofrecidos por su propia web: <<http://www.buffet-crampon.com/en/our-story>> (con acceso el 28 de septiembre de 2018).

Datos profesionales de los asociados Durand, Salabert y Eschig, los tres editores de música: <<http://www.durand-salabert-eschig.com/historique1.php>> (con acceso el 3 de diciembre de 2011).

Datos profesionales e historia de la casa Éditions Fuzeau: <http://www.editions-classique.fr/Qui_Sommes_Nous-fr.php> (con acceso el 20 de enero de 2012).

Datos personales y profesionales del poeta belga Emile Verhaeren ofrecidos por una web que lleva su nombre: <<http://www.emileverhaeren.be/biographieEV.html>> (con acceso del 15 de marzo de 2012).

Información profesional del flautista Louis Dorus ofrecida por una web especializada en la historia de ese aerófono de insuflación indirecta: <http://www.flutehistory.com/Players/Louis_Dorus/index.php3> (con acceso el 18 de abril de 2018).

Datos profesionales del fiscal Gustave Rouland –ministro de Instrucción Pública y de Cultos con Napoleón III-, clave en el desarrollo de los debates judiciales sobre los instrumentos de Adolphe Sax: <<http://www.genea-bdf.org/BasesDonnees/genealogies/rouland.htm>> (con acceso el 3 de diciembre de 2016).

Más datos profesionales y vinculación política de Gustave Rouland: <<http://www.napoleontrois.fr/site/index.php?2006/03/30/79-gustave-rouland>> (con acceso el 2 de diciembre de 2008).

Información de la web de la *Assemblée nationale* que certifica que M. Marie, abogado contrario a Adolphe Sax, fue también presidente del congreso francés durante tres semanas: <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/presidents/alexandre_marie.asp> (con acceso el 22 de noviembre de 2008).

Información profesional de Alix Combelle, un multi-instrumentista y saxofonista de Jazz destacado francés, especialmente conocido en las décadas de los años 30 y 40 del siglo pasado: <http://www.ifccom.ch/reperes/jazz_0300.html> (con acceso el 28 de febrero de 2012).

Información profesional de Augustin-Charles Renouard, asesor de Estado y secretario general del Ministro de Justicia con Luis-Felipe y posteriormente consejero de la Corte de casación, ofrecida por el Institut Français de l'Éducation: <<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3519>> (con acceso el 1 de diciembre de 2018).

Información biográfica de Debussy aportada por el Centre de Documentation que se encarga de preservar su legado en el que se hace constar que el compositor dedicó una copia de *Estampes* para piano a Emma Bardac en octubre de 1903: <http://www.debussy.fr/encd/bio/bio5_03-09.php> (con acceso el 21 de febrero de 2012).

Datos personales y profesionales de la familia Gaveau, propietarios de una sala de conciertos en la que se estrenó la *Rhapsodie* para saxofón de Debussy en 1919: <http://www.lievementbeek.eu/histoire_famille_gaveau.htm> (con acceso el 20 de enero de 2019).

Datos profesionales y afiliación política de Benjamin Loring Young, yerno de Elise Hall: <<http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fa0186>> (con acceso el 20 de noviembre de 2019).

Datos profesionales y trayectoria del director belga Yvon Ducène al frente de los *Guides* de Bruselas: <<http://www.mil.be/music/subject/index.asp?LAN=fr&FILE=&ID=1000&MENU=1725&PAGE=1>> (con acceso el 13 de febrero de 2012).

Información militar y política del mariscal Jean-Baptiste-Philbert Vaillant: <<http://www.napoleontrois.fr/dotclear/index.php?post/2006/03/26/47-le-marechal-vaillant>> (con acceso el 28 de septiembre de 2014).

Información profesional y política de M. Marie, primer ministro de Trabajos Públicos del gobierno provisional de la Segunda República francesa y abogado contrario a Adolphe Sax: <<http://www.ohiou.edu/~chastain/ip/marie.htm>> (con acceso el 20 de noviembre de 2008).

Información profesional significativa del trompista Pierre-Joseph-Emile Meifred: <<http://www.public.asu.edu/~jqerics/meifred.htm>> (con acceso el 30 de octubre de 2018).

Datos profesionales de Jules-Armand-Stanislas Dufaure, uno de los principales abogados de Adolphe Sax y ministros con Soult, Cavaignac y Luis-Napoleón: <http://www.tocqueville.culture.fr/fr/portraits/p_amis-dufaure.html> (con acceso el 20 de enero de 2015).

Información profesional y militar de los Savart, a saber, Nicolas, Nicolas-Pierre-Antoine y Gérard: <<http://www.utc.fr/~tthomass/Themes/Unites/Hommes/sav/Felix%20Savart.pdf>> (con acceso el 10 de febrero de 2018).

Información genealógica, profesional y política del conde Colonna Walewski, hijo que Napoleón I tuvo con la Condesa Marie de Walewska y futuro protegido del sobrino del primer Emperador: <<http://www.walewski.org/accueil.htm>> (con acceso el 27 de septiembre de 2018).

Información genealógica de M. Surville, uno de los ingenieros que examinaron los instrumentos de Adolphe Sax en el contexto de los debates judiciales: <<http://gw.geneanet.org/pierfit?lang=es&n=midy+de+la+greneraye&oc=0&p=eugene>> (con acceso el 20 de febrero de 2019).

Datos profesionales de la firma Besson ofrecidos por su propia página web: <<https://www.besson.com/en/about-us/>> (con acceso el 4 de febrero de 2019).

Genealogía de los Thibouville, una saga de constructores de instrumentos de viento que comenzó a finales del siglo XVIII: <https://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville_genealogie.htm> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Documento de la afamada sastrería de Jules Dusautoy ubicada en el nº 8 del boulevard de los Capuchinos de París (y que debía vestir a Adolphe Sax): <www.diktats.com/products/facture-du-tailleur-jules-dusautoy-8-boulevard-des-capucines-a-paris-1882> (con acceso el 18 de agosto de 2019).

Información profesional del compositor Antoine Elwart –uno de los más fieles aliados de Adolphe Sax– confeccionada por Denis Havard de la Montagne,: <www.musimem.com/elwart.htm> (con acceso el 4 de febrero de 2019).

Información de la firma de pirotecnia francesa de origen italiano Ruggieri, unos empresarios que estuvieron asociados como inversores al negocio de Adolphe Sax: <www.ruggieri.fr> (con acceso el 18 de agosto de 2019).

Carta de Paul Gilson a Jules Massenet con señas de una dirección del primero en París: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530593771.r=Paul%20Gilson?rk=21459;2>> (con acceso el 11 de marzo de 2018).

Contrato de Debussy con el editor Georges Hartmann que certifica la cesión de derechos de *Prélude à l'après-midi d'un faune* por 200fr: <<http://patachonf.free.fr/musique/debussy/msl1.htm>> (con acceso del 18 de enero de 2018).

Información sobre el génesis del Concierto para clarinete de Aaron Copland y su relación con Benny Goodman: <http://www.clariperu.org/Copland_concierto.html> (con acceso el 22 de enero de 2020).

Carta no fechada (1919?) que la viuda de Debussy hizo llegar a André Caplet comentándole que tenía que hablarle de una rapsodia: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53034079f>> (con acceso 20 de junio de 2019).

Carta del compositor Ambroise Thomas del 16 de noviembre de 1843 peraltando a Adolphe Sax: <<https://www.richmondautographs.co.uk/products/thomas-ambroise-autograph-letter-signed-1843-praising-adolphe-sax-inventor-of-the-saxophone>> (con acceso el 10 de febrero de 2020).

5.7.3 LINGÜÍSTICA:

Descripción fonética y fonológica contrastiva del español y del italiano según el Grupo de Fonética de la Universidad Autónoma de Barcelona:

<http://liceu.uab.es/~joaquim/applied_linguistics/L2_phonetics/Fonetica_contrastiva/ital_esp/ital_esp.html> (con acceso el 21 de marzo de 2016).

Alfabeto Fonético Internacional explicado por la Promotora Española de Lingüística, una organización colaboradora del Ministerio del Interior: <<http://www.proel.org/index.php?pagina=mundo/fonetico>> (con acceso el 11 de marzo de 2019).

Introducción y aplicaciones más significativas de la lingüística forense: <https://www.ugr.es/~jsantana/publicaciones/linguistica_forense.htm> y <<https://www.iafl.org/forensic-linguistics/>> (con acceso el 4 de marzo de 2019).

5.7.4 BASES DE DATOS Y RECOPIACIONES:

Portal del INPI para acceder a una busca rápida o avanzada de algunas patentes francesas del siglo XIX: <<http://bases-brevets19e.inpi.fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Bibliografía y resumen de los fondos de los ARCHIVES NATIONALES relativas a las “Expositions publiques des produits de l’industrie française avant 1850. Sous-série F/12 (commerce et industrie)” elaborada por Christiane Demeulenaere-Douyère:

<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/edi/sm/sm_pdf/1-Expo%20avant%201850.pdf> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Información sumaria de la legislación francesa entre 1848 y 1852 hecha por una web especializada que certifica al general Louis-Eugène Cavaignac como “Chef du Pouvoir exécutif”:

<http://www.archontology.org/nations/france/france_state2/01_laws.php#chef> (con acceso el 20 de 2018).

Información general de algunas exposiciones internacionales, como por ejemplo la de 1851, respecto a la que se hace constar que la inversión fue de £913.000, frente a £150.000 que produjo en beneficios: <http://www.exposeeum.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=1&lang=1&s_typ=4> (con acceso el 22 de mayo de 2008).

Tabla recopilatoria de las exposiciones decimonónicas (Tableaux des expositions de 1798 à 1900) elaborada por Malou Haine en 2008 y su vinculación con los constructores instrumentos de música: <http://www.iremum.cnrs.fr/sites/default/files/expositions_1798-1900.pdf> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Tabla estadística de las exposiciones decimonónicas (“Tableau statistique de la participation aux expositions entre 1798 et 1900”) y su relación con el número de constructores franceses de instrumentos de música que tomaron parte en esas ferias, avalado por el Institut de Recherche en Musicologie: <http://www.iremum.cnrs.fr/sites/default/files/statistiques_1798-1900.pdf> (con acceso el 28 de febrero de 2019).

Documentación síntesis de la normativa que oficial por la que se produce una reforma del procedimiento judicial civil francés, ofrecida por la web del Ministerio de Justicia: <<http://www.justice.gouv.fr/justice-civile-11861/procedure-civile-au-1er-janvier-2020-documents-de-synthese-32852.html>> y <<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2019/3/23/JUSB1807186L/jo/texte>> (con acceso el 31 de marzo de 2020).

Redacción original del *Statute of Monopolies*, comentado, enriquecido y ampliado por el propio gobierno británico: <<http://www.legislation.gov.uk/aep/Ja1/21/3/contents>> (con acceso el 10 de diciembre de 2018).

Versión reducida de la anterior normativa inglesa: <https://www.ipmall.info/sites/default/files/hosted_resources/lipa/patents/English_Statute1623.pdf> (con acceso el 10 de diciembre de 2018).

Constatación de la actividad profesional de Andrés Vidal, fabricante de pianos y editor catalán (activo desde ca. 1857 a 1875): <http://www.lievementeeck.eu/Pianos_espanoles_v.htm> (con acceso el 6 de febrero de 2020).

Recopilación de todos los laureados con *Prix de Rome* (1803-1963): <<http://www.musimem.com/palmars.htm>> (con acceso el 23 de abril de 2019).

Corpus creativo del compositor americano de origen británico Caryl Florio, custodiado por la NYPL: <<http://www.nypl.org/archives/2795>> (con acceso el 18 de junio de 2019).

Información sobre los *Guides* de la Guardia imperial de Napoleón III ofrecida por el Musée de l'Armée: <<https://basedescollections.musee-armee.fr/ark:/66008/Ga144>> (con acceso el 15 de abril de 2019).

Aporte de la BnF explicando qué son y cómo se utilizan los *factums*, amén de informaciones útiles para su localización: <<https://bnfaac2020.sciencescall.org/resource/page/id/4>> (con acceso el 21 de marzo de 2020).

Journal militaire officiel, [sin fecha exacta, primer semestre de] 1861 [nº 27], tablas [*tableaux ci-joints n° 1 et n° 2*] sin paginar, disponible a través de Internet en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k318604d/f1.image>> (con acceso el 29 de mayo de 2018).

Edición original del Código de comercio francés de 1807: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56629t>> (con acceso el 7 de septiembre de 2018).

Edición original de la Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105377933>> (con acceso 20 de agosto de 2018).

Edición on-line de la ley *Le Chapelier* (14 de junio de 1791), una normativa francesa que definió el estatus de empleado, pero prohibía el derecho asociativo: <<https://institutions-professionnelles.fr/reperes/documents/119-1791-la-loi-le-chapelier-interdit-les-corporations>> (con acceso el 12 de mayo de 2019).

Infograma de las “Patent wars”, un conflicto judicial por la propiedad intelectual y industrial de empresas tecnológicas en la que están enzarzadas importantes multinacionales de hardware, software, buscadores, proveedores, etc.: <<https://visual.ly/community/infographic/business/patent-wars>> (con acceso el 9 de marzo de 2019).

Ordenación de los “Archives de l’Opéra de Paris conservées aux Archives nationales (série AJ 13)” según un inventario hecho por Brigitte Labat-Poussin (1977) y presentado por Emmanuel Hervé en 2008 para un más cómodo procesamiento: <<https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/01026c93>> (con acceso el 4 de agosto de 2018).

La ninfa del roble o *The Dryad (Dryaden)*, uno de los trabajos literarios de Hans-Christian Andersen de la categoría de los Cuentos de hadas, publicado por primera vez el 5 de diciembre de 1868 y en este caso, en formato on-line: <<https://www.originalsources.com/Document.aspx?DocID=QGR6WL57JH1BQS3>> (con acceso el 1 de noviembre de 2019).

Resumen del conflicto que sostuvieron dos gigantes tecnológicos por cuestiones de propiedad industrial relativas a las patentes: <<https://www.oyez.org/cases/2016/15-777>> (con acceso el 9 de marzo de 2019).

Portal web que calcula la inflación del dólar americano y usa registros (*records*) del “U.S. Department of Labor”: <www.in2013dollars.com> (con acceso el 30 de noviembre de 2020).

5.7.5 CUERPOS, INSTITUCIONES, ASOCIACIONES O EMPLAZAMIENTOS VINCULADOS:

Historia del regimiento de los *Guides* de la Guardia imperial de Napoleón III recopilada por una web especializada y salpicada con fotos de sus protagonistas: <<http://military-photos.com/histocavguidegarde.htm>> (con acceso el 4 de enero de 2020).

Información de The St. Cecilia Society de Santa Barbara, una asociación femenina musical que estuvo vinculada al Cottage Hospital de esa localidad: <<http://stceciliasociety.org/Home.html>> (con acceso el 14 de febrero de 2012).

Información del Cecilia Fund de Santa Barbara que recoge lo acontecido “125th Anniversary Tea & Membership Meeting – 2017” con varias fotografías del evento: <<https://www.ceciliafund.org/2017/02/10/125th/>> (con acceso el 15 de agosto de 2017).

Historia, alumnado y claustro de profesores del American Conservatory [sic] de Fontainebleau, del que Charles-Marie Widor fue máximo responsable: <<http://fontainebleauschools.org/about>> (con acceso el 7 de febrero de 2019).

Informes de la *Association des artistes musiciens* a lo largo de sus años de existencia recopilados por el Institut de Recherche en Musicologie donde consta la pensión de 300fr que Adolphe Sax recibiría a partir de 1877, amén de otras vinculaciones y colaboraciones con esa asociación. (También aparece citado M. Etienne Blanc, “secrétaire, l’un des membres de notre conseil judiciaire”, posiblemente uno de los abogados contrarios a Adolphe Sax en los debates judiciales): <<http://www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/cr1844-1880.pdf>> (con acceso el 1 de agosto de 2019).

Ficha elaborada de Adolphe Sax como miembro de la *Association des artistes musiciens* compilada por el Institut de Recherche en Musicologie: <<http://iremus.huma-num.fr/aam/sax-adolphe>> (con acceso el 1 de agosto de 2019).

Breve historia de los comienzos de la Longy School of Music de Boston, siendo responsable Renée Longy Miquelle, hija del famoso oboísta Georges Longy: <<https://longy.edu/about/history/>> (con acceso el 30 de enero de 2020).

Introducción al diario *The Musical World* elaborada por un “consortium” del RIPM (Répertoire International de la Presse Musicale): <<http://www.ripm.org/pdf/Introductions/MWO1836-1865introEnglish.pdf>> (con acceso el 25 de septiembre de 2019).

Información relativa al MacDowell Club, una comunidad repartida por todo el territorio estadounidense que tenía como objetivo la promoción y sustento del arte y de sus asociados: <<https://www.macdowellcolony.org/about>> (con acceso el 26 de marzo de 2020).

Evolución de la situación administrativa (*Notice communale*) de Château-Thierry: <http://cassini.ehess.fr/cassini/fr/html/fiche.php?select_resultat=8715#> (con acceso el 2 de octubre de 2019).

Timeline del New England Conservatory of Music de Boston –concretamente la viñeta de 1903- con una fotografía actual del Jordan Hall donde Elise Hall se empleó al saxofón: <<http://necmusic.edu/timeline/1903>> (con acceso el 20 de marzo de 2020).

Información turística de la ciudad natal de Adolphe Sax (Dinant) que subraya su relación con la industria temprana del cobre y del latón: <<http://www.dinant.be/en/inheritance/specialities/the-dinanderie>> (con acceso el 26 de agosto de 2018).

Información de la zona valona de Dinant y su vinculación con la industria temprana del cobre y del latón: <<http://www.laitonmosan.org/>> (con acceso el 26 de agosto de 2018).

Información y fotografías relevantes de la *Salle Gaveau*, escenario donde se produjo el estreno de la *Rhapsodie* para saxofón de Debussy en 1919: <<http://www.sallegaveau.com/la-salle>> (con acceso el 10 de diciembre de 2018).

Información del funcionamiento y fotografías de la Corte de casación francesa ofrecidas por la propia institución: <https://www.courdecassation.fr/br_institution_br_br_1/visite_cour_11/premier_etage_14/chambre_br_commerciale_84.html> (con acceso el 4 de enero de 2019).

Información y visualización del Nouveau Théâtre –hoy Théâtre de Paris- donde actuó Elise Hall al saxofón con la orquesta de la Société Nationale: <https://www.theatredeparis.com/fr_FR/le-theatre/presentation> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

5.7.6 INSTRUMENTOS Y ACÚSTICA:

“Bombardon en Fa. (Tuba Basse)” –según el FR-Paris-MM- de August Heiser de Postdam, mitad del siglo XIX. Fotografía: Thierry Ollivier: <<http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0160492/bombardon-en-fa-tuba-basse#>> (con acceso el 4 de mayo de 2019).

Fotografía de la banda juvenil de la US Indian School de Carlisle (Pensilvania) con tres alumnos al saxofón, propiedad del National Museum of American History: <http://edan.si.edu/slideshow/viewer/?eadrefid=NMAH.AC.0253_ref1477> (con acceso el 20 de junio de 2020).

Números de serie de algunos instrumentos de la familia Sax: <<http://cjsax.club.fr/series/adolphe.html>> (con acceso el 7 de febrero de 2005).

Lista de los instrumentos de Adolphe Sax recopilada por Eugenia Mitroulia and Arnold Myers: <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 25 de julio, 11 de noviembre de 2019 y 6 de diciembre de 2019).

Folleto publicitario de la C. G. Conn Company con 6 saxofones, propiedad del Smithsonian American Art Museum: <<http://ids.si.edu/ids/deliveryService?id=NMAH-AC0253-0000016>> (con acceso el 4 de julio de 2020).

Terminología de los aerófonos de latón y sus partes constituyentes elaborada por Stewart Carter, Sabine-K. Klaus, Arnold Myers y Bradley Strauchen: <<http://www.homepages.ed.ac.uk/am/itt/ittb.html>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Reproducción del Catálogo “Jérôme Thibouville-Lamy [de] 1867”: <http://www.luthiers-mirecourt.com/thibouville1867_1.htm> (con acceso el 11 de junio de 2020).

Lista de los instrumentos de Adolphe Sax confeccionada por personal de la Universidad de Edimburgo: <<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ubl/ublf2.html>> (con acceso el 5 de febrero de 2005).

Página web del Museo de las trompetas (*Trompetenmuseum*) de Bad Säckingen donde puede contemplarse una saxtuba ‘pura’ tenor: <<http://www.trompetenmuseum.de/exp1.htm>> (con acceso el 24 de noviembre de 2019).

“Saxhorn” o *bugle chromatique* de Pierre-Louis Gautrot, ca. 1850: <<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/1007021/saxhorn>> (con acceso el 20 de junio de 2019).

Fotografías del ara que representaba a los galardonados del grupo de ganadores de la Exposición Internacional francesa de 1867 con varios instrumentos en la estructura: vid. <<https://francearchives.fr/fr/facomponent/2c85ce5af366be020e52b813da6e2455e4f53871>> y <<https://francearchives.fr/fr/facomponent/2602264a5d989e200668ca70f5232c01378bb91d>> (con acceso el 4 de febrero de 2020).

Acceso al original del método de saxofón de Jean-François-Barthélémy Cokken, “adoptée au Gymnase Music Militaire” y editado en París, posiblemente en 1846:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3103048/f7.item>> (con acceso el 24 de febrero de 2020).

Datos y reflexiones organológicas de la *Chromatische Baß-Tuba* ofrecidas por Brendan Ward:

<<https://steemit.com/music/@harlotscurse/bass-tuba-the-original-of-the-species>> (con acceso el 4 de mayo de 2019).

Copia de la Patente de invención [nº 476530] de Mustel para “Un instrumento de música llamado celesta (*un instrument de musique dit Celesta*)”: <<https://www.celesta-schiedmayer.de/wp-content/uploads/2016/04/Patent-Mustel.pdf>> (con acceso el 19 de marzo de 2020).

Infograma de un cuadro de frecuencias de los instrumentos más significativos en relación al ámbito del piano: <<https://www.har-bal.com/product-information/frequency-chart>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

Litografías de Alexandre Désiré Collette retratando a varios instrumentistas (*ca.* 1850):

<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506046>> (con acceso el 15 de mayo de 2020).

“Saxhorn soprano en ut” o *clairon chromatique* de Pierre-Louis Gautrot: <https://www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_CIMU_ALOES_0851524> (con acceso el 20 de junio de 2019).

Entrada con el título “Instruments, attributs et représentations de la musique militaire à travers les collections du musée”, recopilación visual hecha por los responsables del Musée de l’Armée:

<<https://www.musee-armee.fr/collections/explorer-les-collections/portofolios/la-musique-militaire.html>> (con acceso el 20 de marzo de 2020).

Fotografía de Claude-Marie Ferrier del que fue el stand de Adolphe Sax para la Exposición Internacional londinense de 1851, propiedad de la Royal Collection del Reino Unido:

<<https://www.rct.uk/collection/2800045/the-great-exhibition-1851-musical-instruments-by-sax>> (con acceso el 5 de noviembre de 2019).

Misma fotografía, pero perteneciente al Rijksmuseum de Ámsterdam, que también tiene otro original:

<<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-F-F25213-AL>> (con acceso el 30 de agosto de 2020).

Grabado de John Samuel Agar “Pavillon, Music Room [del arquitecto John Nash]” donde se observa a Jorge IV (?) tocando el clarinete, propiedad de la Royal Collection británica:

<<https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/708000-ah/pavilion-music-room>> (con acceso el 10 de febrero de 2020).

Información del BE-BruX-MIM sobre las trompetas que se utilizaron en el estreno de la ópera *Aida* de Verdi en el estreno (1880) en el Palacio Garnier de *Aida* bajo la dirección del propio compositor y que fueron confeccionadas al efecto por Adolphe Sax: <www.mim.be/aida-trumpet> (con acceso el 24 de septiembre de 2019).

Visualización y escucha de un saxofón barítono con la imitación de la forma de un oficleide (campana en alto), posiblemente un *georgeophone* en Mi[♭] construido por Pélison *frères* (1890s?). Demostración a cargo de Willy Kentz en Suiza el 7 de julio de 2012:

<<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=mC3BPVftiGo>> (con acceso el 1 de febrero de 2020).

Corno de Pompeya. Instrumento construido por María Ruiz e Abraham Cupeiro basándose en los cornos hallados en esa ciudad italiana en el siglo XIX: <<https://www.youtube.com/watch?v=1IIZgj2FAHA>> (con acceso el 25 de noviembre de 2019).

Interpretación con serpentón en música de cámara. Trío Mousiké: Roberta Pregliasco (serpentón), Claudio Massola (flauta) y Federico Demarchi (órgano y clave):

<<https://www.youtube.com/watch?v=edFZiidlswk>> (con acceso el 2 de enero de 2020).

Solos de serpentón y oficleide en la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz, extracto de la *Songe d'une nuit de Sabbat*. (Instrumentación original). La Chambre Philharmonique, Emmanuel Krivine (dir.):

<https://www.youtube.com/watch?v=lZr4xXPeyw&list=RDn-Sbq-XL_VU&index=4> (con acceso el 31 de marzo de 2020).

Grupo de *buccinas* acompañadas por percusión (timbales). Demostración a cargo del “Buccina Ensemble [de] Bonn”: <<https://www.youtube.com/watch?v=pvIVFp3pe0Y>> (con acceso el 25 de noviembre de 2019).

Demostración –a cargo de “HornCollector”- de un bugle de llaves (Keyed Bugle) de Robb Stewart, aerófono de con boquilla de taza, sección mayormente cónica y provisto de llaves: <https://www.youtube.com/watch?v=pxqT_O7AtAE> (con acceso el 28 de marzo de 2019).

Intervención con oficleide a cargo de Igor Martínez, interpretando *Après un rêve* de Gabriel Fauré con acompañamiento de piano: <www.youtube.com/watch?v=SJvDYMSSmRg> (con acceso el 28 de marzo de 2019).

Interpretación de corneta (renacentista) en música de cámara. Bruce Dickey, con ese instrumento de boquilla de taza, y Hanneke van Proosdij, al órgano, llevan a cabo (2012) *Mille Regretz* de Josquin des Prez: <<https://www.youtube.com/watch?v=QYruB57dJ60>> (con acceso el 1 de septiembre de 2020).

Explicación, visualización y fragmentos de las masterclass de cornetas (renacentistas) dentro del Forum Historische Musikinstrumente que organizó (2013) Die Hochschule für Musik Nürnberg y el DE-Nuremberg-GNM: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZD26fHhQffM>> (con acceso el 1 de septiembre de 2020).

Interpretación con trompa marina en música de cámara; Luis Delgado la tañe y César Carazo (Los músicos de Ureña) le complementa con la viola y también con la voz en una tonadilla que apuntan como *Natus est* (2012): <<https://www.youtube.com/watch?v=XzGrzUpLdgw>> (con acceso el 1 de septiembre de 2020).

Tres vídeos complementarios entre sí. Los dos primeros, conducidos por Jaime Altozano y José-Luis Crespo, explican –con los recursos del Laboratorio de acústica del Campus Sur de la Universidad Politécnica de Madrid- de forma intuitiva y muy efectiva la naturaleza de la altura del sonido. El último –de Jaime Madrid Gómez- nos resuelve por qué en la música occidental hemos organizado las frecuencias de una determinada manera (cromáticamente) y cuáles han sido las razones matemáticas y físicas nos han llevado a ello: <<https://www.youtube.com/watch?v=xcHbm0vXFFE&t=555s>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=X96olZ1kiKI&t=3s>> y <<https://www.youtube.com/watch?v=P7iC-fbdKmQ>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

5.7.7 PROGRAMAS E INFORMES DE LAS EXPOSICIONES:

Programa de mano del 22º regimiento de Nueva York dirigido por Patrick-Sarsfield Gilmore, *ca.* 1878, propiedad de la University of Maryland: <<http://digital.lib.umd.edu/image?pid=umd:133513>> (con acceso el 28 de febrero de 2017).

Lista de los programas dirigidos por André Caplet en Boston en la Ópera de esa ciudad del 14 de noviembre de 1910 al 23 de marzo de 1914: <<http://www.andre-caplet.fr/boston.htm>> (con acceso el 21 de enero de 2012).

Programas de concierto recogidos por “The Harvard Musical Association” de Boston y que localizan repertorio, directores e instrumentistas destacados en los *Jubilees* que se organizaron en esa ciudad de Massachusetts en el tercer cuarto del siglo XIX: <<https://hmaboston.org/files/bulletins/january1950.pdf>> (con acceso el 3 de junio 2020).

Versión on-line del *Rapport sur les instruments de musique fait à la commission française du jury international de l'exposition universelle de Londres* [de 1851] de Hector Berlioz: <<http://www.hberlioz.com/London/Berlioz1851.html>> (con acceso el 22 de mayo de 2018).

Versión on-line de las cinco cartas que Hector Berlioz remitió al *Journal des Débats* relativas a las Exposición Internacional londinense de 1851: <<http://www.hberlioz.com/London/BerliozLondonF.html#deux>> (con acceso el 4 de noviembre de 2019).

5.7.8 ARTÍCULOS ON-LINE:

Artículo de J. MONÉGER con el título “De la ordenanza de Colbert sobre el comercio al nuevo Código de Comercio de 2000”, también disponible en versión impresa en *Dikaion*, vol. 11, s.n. (2002), 1-9: <<http://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/318/460>> (con acceso el 21 de marzo de 2018).

Artículo de M-Ch. CLAES con el título “Marcellin Jobard et le Musée royal de l’Industrie de Bruxelles”, también disponible en versión impresa en *Artefact*, s.v., nº 5 (2017), 59-75: <<http://journals.openedition.org/artefact/630>> (con acceso el 20 de marzo de 2019).

Artículo on-line de Ch. ZYLBERBOGEN y A. JEAN con el título “Le CE et la liberté du commerce et de l’industrie”, sin revista asociada: <<http://droitfil.free.fr/Droit%20Public/CEetLCI.doc>> (con acceso el 24 de abril de 2018).

Artículo de J-R. NOYES con el título “Debussy’s *Rapsodie pour orchestre et saxophone* Revisited”, también disponible en versión impresa en *The Musical Quarterly*, vol. 90, nº 3-4 (2007), 416-445: <<http://mq.oxfordjournals.org/content/90/3-4/416.full?keytype=ref&ijkey=ppPKQks419avdb4>> (con acceso el 2 de octubre de 2011).

Artículo on-line de S. FÉRON con el título “Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris: sources et méthodes de l’Académie impériale de musique”, [tema *Écrire l’histoire du théâtre. L’historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914)*, Séverine Féron et Patrick Taïeb (Dirs.). *Territoires contemporains* (revista on-line), s.v., nº 8 (2017)]: <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Severine_Feron.html#Texte> (con acceso el 19 de mayo de 2019).

Artículo on-line de H. HILLMAN con el título “The Labour Theory of Knowledge & Its Corollary: The Knowledge Theory of Capital”, sin revista asociada: <<http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Doctoral%20Papers/Labour%20Theory%20of%20Knowledge.htm>> (con acceso el 21 de febrero de 2018).

Artículo de P-A. FAURE con el título “Procès en contrefaçon des harmoniums Debain”, también disponible en versión impresa en *L’harmonium français*, s.v., nº 3 [junio] (2008), 3-20: <<http://www.harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/proces-en-contrefacon-des-harmoniums-debain-28patrick-alain-faure29.pdf>> (con acceso 30 de octubre de 2019).

Artículo on-line de B. JESKALIAN con el título “Georges Longy”, también disponible en versión impresa en *Doble Reed*, vol. 13, nº 2 [otoño de] (1990), 47-50: <<http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR13.2/DR13.2.Jeskalian.Longy.html>> (con acceso el 24 de noviembre de 2011).

Artículo de Ch-D. LEHRER con el título “The Twelve Oboe Concertos of Stanislas Verroust”, también disponible en versión impresa en el *Journal of the International Double Reed Society*, s.v., nº 18 (1990), 59-87: <<http://www.idrs.org/Publications/Journal/JNL18/JNL18.Lehrer.Verroust.html>> (con fecha 20 de octubre de 2009).

Artículo on-line sobre las bandas de la Guardia Imperial de Napoleón III con una recopilación de interesantes fotografías, sin autor ni revista asociada: <<http://www.military-photos.com/gardemus.htm>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

Artículo on-line de G. DUMOULIN con el título “Valentin Bender’s Sax clarinet”, sin revista asociada: <<http://www.mim.be/valentin-bender%E2%80%99s-sax-clarinet>> (con acceso el 12 enero de 2020).

Artículo on-line de P. COHEN con el título “The Saga of the F Alto Saxophone”, sin revista asociada: <http://www.saxpics.com/cpg143/albums/Conn/misc/ads/f_saxophones/falto.pdf> (con acceso el 7 de octubre de 2011).

Artículo on-line con el título “L’économie française au XIXe siècle” sin autor ni revista asociada, pero publicado desde el dominio de la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne: <<http://www.univ-paris1.fr/IMG/pdf/ch3economie.pdf>> (con acceso el 22 de febrero de 2018).

Artículo on-line de J. VENDRAND-VOYER –profesora de la Universidad Clermont Auvergne (Clermont-Ferrand, Francia)- explicando y contextualizando qué son los *factums*, sin revista asociada: <<https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3617/files/2017/04/BILLET-FACTUM-1.pdf>> (con acceso el 24 de febrero de 2019).

Artículo on-line “Le Rocher de Rumigny. L’état-major du camp du Thélin”, sin autor ni revista asociada: <<https://broceliande.brecilien.org/Le-Rocher-de-Rumigny>> (con acceso el 23 de febrero de 2020).

Artículo on-line de Laura WEISS con el título “Cost of living [in NY]: 1905 vs 2017”, sin revista asociada, pero publicado desde el dominio de una organización (Everyman Theatre) que promociona artistas de las ciudades de Baltimore y Washington: <<https://everymantheatre.org/cost-living-1905-vs-2017>> (con acceso el 30 de noviembre de 2020).

Artículo on-line de Ch. ZEITOUN con el título “À l’époque des zoos humains” publicado en el boletín digital del Centre National de la Recherche Scientifique (*CNRS Le journal*): <<https://lejournal.cnrs.fr/articles/a-lepoque-des-zoos-humains>> (con acceso el 20 de abril de 2020).

Artículo on-line ampliado de la versión impresa de P. PÉRONNET titulado “La Musique des Guides de la Garde”. *Napoléon III, le magazine du Second Empire*, s.v., n° 37 [diciembre-enero-febrero] (2017), 46-52:

<https://www.academia.edu/43333593/La_Musique_des_Guides_de_la_Garde_Imp%C3%A9riale_1852_1867> (con acceso el 18 de octubre de 2020).

Artículo periodístico on-line conducido por Jason CAFFREY con el título “Classical Saxophone in Proms spotlight” en la web de la BBC News –Entertainment & Arts- y en el que se recoge una entrevista al compositor americano John Adams (n. 1947): <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-28980993>> (con acceso el 10 de diciembre de 2018).

Artículo periodístico on-line de H. BERESFORD del 12 de noviembre de 2011 en el que se apuntaban conciertos benéficos del Amateur Musical Club donde Elise Hall debió participar: <<http://www.montecitojournal.net/archive/13/39/1404/>> (con acceso el 10 de noviembre de 2011).

Artículo on-line de una asociación médica especializada en el tratamiento del dolor que recoge parte de otro artículo del *New York Medical Journal* de 1884 donde el Dr. Hall –esposo de Elise Hall- pedía le administraran 8 “mínimos” de cocaína para contrarrestar el tormento que le suponía arrancarse un diente: <<http://www.arydol.es/bloqueos-centrales-historia.php>> (con acceso el 11 de noviembre de 2011).

Artículo on-line de A. LÓPEZ-VALVERDE, J. DE VICENTE y A. CUTANDO, A. con el título “The surgeons Halsted and Hall, cocaine and the discovery of dental anaesthesia by nerve blocking”, disponible también en versión impresa en *British Dental Journal*, vol. 211, n° 10 [noviembre] (2011), 485-487: <<https://www.nature.com/articles/sj.bdj.2011.961?foxtrotcallback=true>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

Artículo on-line de Y. MOULIER-BOUTANG con el título “Lois sur les pauvres d’hier, vieilles questions et nouvelles perspectives pour aujourd’hui”, *Multitudes (Revue politique, artistique, philosophique)* (revista on-line), s.v., n° 41-42 [diciembre] (1997): <<https://www.multitudes.net/Lois-sur-les-pauvres-d-hier/>> (con acceso el 24 de abril de 2018).

Artículo on-line de G. SIKINNER con el título “A chronological register of British military bands and bandsmen in Australia, 1788-1870”, sin revista asociada, pero publicada desde el dominio de la Universidad de Sídney: <<https://www.sydney.edu.au/paradisec/australharmony/register-british-military-bands-in-australia.php>> (con acceso el 3 de julio de 2020).

Artículo on-line de G. SIKINNER con el título “Ali-Ben Sou-Alle in Australia”, sin revista asociada, pero publicada desde el dominio de la Universidad de Sídney: <<https://www.sydney.edu.au/paradisec/australharmony/sou-alle-ali-ben.php>> (con acceso el 10 de enero de 2020).

Artículo on-line de R. DE ROOVER con el título “La teoría del monopolio antes de Adam Smith: una revisión”, disponible también en versión impresa en *Estudios Públicos*, s.v., n° 25 [verano de] (1987), 179-202: <<https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1646/2809>> (con acceso el 15 de abril de 2019).

Artículo on-line de R. MEUCCI con el título “Brass Bands and the Brass Instrument Industry in the 19th century Milan”, disponible también en versión impresa en *Tiroler Landesmuseen-Betriebsges.m.b.H.(Hrsg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*. [Innsbruck?], 2010, 109-113: <www.zobodat.at/pdf/WissJbTirolerLM_3_0101-0113.pdf> (con acceso el 1 de mayo de 2019).

BIBLIOGRAFÍA.

- ABBINK, E.: *Saxophone education and performance in British Columbia: Early history and current practices*. Tesis, Vancouver, University of British Columbia, 2011.
- ABBOTT, H.: *Baudelaire in Song: 1880-1930*. Oxford, 2017.
- ADAMS, P-H.: *Antique Brass Wind Instruments*. Atglen, 1998.
- ADAMS, P-H.: *Antique Woodwind Instruments. An identification and Price Guide*. Atglen, 2005.
- ADDINGTON, Ch.: "The Bach Flute". *The Musical Quarterly*, vol. 71, nº 3 (1985), 264-280.
- AHRENS, Ch.: "Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and their Consequences". *The Musical Quarterly*, vol. 82, nº 2 (1996), 3.
- ALTMANN, G-T-M.: *La ascensión de Babel*. Barcelona, 1999 y 2002.
- ANCEAU, É.: *Dictionnaire des députés du Second Empire*. Rennes, 1999.
- Anthology of Flemish Music. Paul Gilson* [Moscow Symphony Orchestra, Frédéric Devreese (dir.)]. Munich, 1995.
- ARENAS, C.: *Historia económica del trabajo (siglos XIX y XX)*. Madrid, 2003.
- ARIZCUREN, E.: *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona, 1992.
- ARTAUD, P-Y.: *La flauta*. París, 1986.
- ASENSIO, M.: *El saxofón en España (1850-2000)*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.
- ASTRUELLS, S.: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2003.
- AUDEÓN, H.: "Le Journal du baron Taylor et l'Association des artistes musiciens: lecture d'un manuscrit inédit (1864-1878)", en *Musique, Esthétique et Société au XIXe siècle*. Wavre, 2007.
- BACHUS, N. (Ed.): *The modern piano. The influence of society, style, and musical trends on great piano composers*. Van Nuys, 2006.
- BACKUS, J.: *The Acoustical Foundations of Music*. NY/Londres, 1977.
- BAILLY, Ch.: *L'âge d'Or des Automates (1848-1914)*. París, 1987.
- BAINES, A.: *Brass instruments. Their History and Development*. NY, 1993.
- BAINES, A.: *The Oxford Companion to Musical Instruments*. Oxford/NY, 1992.
- BAINES, A.: *Woodwinds instruments and their history*. NY, 1991.
- BALDÓ, M.: *La Revolución Industrial*. Madrid, 1993.
- BANKS, M-D.: *Elkhart's Brass Roots. (An Exhibition to commemorate 150th Anniversary of C. G. Conn's Birth and the 120th Anniversary of the Conn Company)*. Vermillion, 1994.
- BARBOUR, J-M.: *Trumpets, horn and music*. Michigan, 1964.
- BARNUM, P-T.: *The life of P. T. Barnum written by himself*. Londres, 1855.
- BATE, P.: *The flute*. Londres/NY, 1975.
- BATE, P.: *The oboe*. Londres/Kent, 1975.
- BATE, P.: *The trumpet and trombone*. Londres/NY, 1978.
- BAUDRY, J.: "Publier les brevets d'invention: la *Description des machines et procédés* (France, 1791-1844)", en [HILAIRE-PÉREZ, L. et al. (dir.)] *Le livre technique avant le XXe siècle*. París, 2017.
- BELFANTI, C-M.: "Corporations et brevets: les deux faces du progrès technique dans une économie préindustrielle. (Italie du Nord, XVI-XVIII siècles)", en [HILAIRE-PÉREZ, L. y GARÇON, A-F. (Ed.)] *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer au regard de l'histoire*. París, 2003.

- BELINCHÓN, M.; RIVIÈRE, A. y IGOA, J-M.: *Psicología del lenguaje. Investigación y teoría*. Madrid, 1992.
- BELTRAN, A., CHAUVEAU, S. y GALVEZ-BEHAR, G.: *Des brevets et des marques: une histoire de la propriété industrielle*. Paris, 2001.
- BENADE, A-H.: “Woodwinds: The Evolutionary Path Since 1700”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 47 (1994).
- BERG, M.: *La era de las manufacturas*. Barcelona, 1987.
- BERGHOF, H.: *Zwischen Kleinstadt und Weltmarkt: Hohner und die Harmonika 1857-1961*. Paderborn, 1997.
- BERLANSTEIN, L-R.: *The Industrial Revolution and work in 19th-century Europe*. NY/Londres, 1992.
- BERLIOZ, H.: *Memoirs*. NY, [edición de] 1932.
- BERNÁRDEZ, E.: *¿Qué son las lenguas?*. Madrid, 1999.
- BEVAN, C.: “Brass Band Contests: Arts or Sport”, en [HERBERT, T. (ed.)] *Bands. The Brass Band Movement in the 19th & 20th Centuries*. Suffolk, 1991, 7.
- BEVAN, C.: “The low brass”, en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Ed.)] *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997.
- BEVAN, C.: “The Saxtuba and Organological Vituperation”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 43
- BEVAN, C.: *The Tuba family*. Winchester, 2000.
- BIERLEY, P-E.: *John Philip Sousa: American Phenomenon*. Miami, 2001.
- BIERLEY, P-E.: *The Works of John Philip Sousa*. Columbus, 1984.
- BILLARD, F. y BILLARD, Y.: *Histoires du saxophone*. Castelnau-le-Lez, 1995.
- BILLARD, F. y ROUSSIN, D.: *Histoires de l'accordeon*. París, 1991.
- BIRSAK, K.: *The Clarinet: A cultural history*. Buchloe, 1994.
- BLADES, J.: *Percussion Instruments and their history*. Londres, 1984.
- BONA, J-J.: “Complément à l'article du Larigot 59: les saxophones système Romero et assimilés”. *Larigot*, s.v., nº 61 [abril] (2018).
- BONIFACE, X.: “Le loyalisme républicain de l'armée dans la crise du Seize-Mai 1877”, en [GUSLIN, J-M. (dir.)] *Le Seize-Mai revisité*. Lille, 2009.
- BORDAS, C.: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 1. Madrid, 1999.
- BOUËSSÉE, J.: *La trompe de chasse et Gaston de Marolles*. París, 1979.
- BOUNEAU, Ch.: *La Chambre de commerce et d'industrie de Paris (1803-2003): histoire d'une institution*, vol. 2. Ginebra, 2003.
- BOURGUE, D.: *La trompa*. París, 1993.
- BOUZARD, T. y DE LA TOUR, D.: “Gagistes et tambours majors. Le statut du musicien militaire au XIX^e siècle”. *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., nº 279 [2^e trimestre de] (2015).
- BOUZARD, T.: *1845. L'armée française met au point le premier orchestre de plein air*. Ponencia ofrecida el 6 de julio de 2018 durante la conferencia bianual “France: Musiques, Cultures, 1789-1918” organizada por las Universidades de Cambridge y Southampton, y que en ese año tuvo sede en BHVP.
- BOUZARD, T.: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1918 [Chapitre 2. L'âge d'or des musiques militaires (1815-1919)]*. Tesis, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2016.
- BOWERS, W-D.: *Encyclopaedia of automatic Musical Instruments*. NY, 1972.
- [BOWLES, E-A.: “The Impact of Technology on Musical Instruments”, artículo disponible a través de Internet en] <<http://www.cosmosclub.org/journals/1999/bowles.html>> (con acceso el 11 de junio de 2020).

- BOWLES, E-A.: "The Timpani and Their Performance (Fifteenth to Twentieth Centuries): an Overview". *Performance Practice Review*, vol. 10, nº 2 [otoño de] 1997.
- BRAND, V. y BRAND, G.: *Brass Bands in the 20th Century*. Londres, 1979.
- BRENET, M.: *Les musiciens célèbres: La musique militaire*. París, 1917.
- BRENTA, G.: *Paul Gilson*. Bruselas, 1965.
- BRO, P-A.: *The development of the American-made saxophone: a study of saxophones made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1992.
- BRULAND, K.: "New Technologies and the Industrial Revolution: some unresolved issues", en [COQUERY, N. (Ed.)] *Artisans, industrie. Nouvelles révolutions du Moyen âge à nos jours*. Lyon, 2004.
- BRYANT, C.: *And the band played on*. Washington, 1975.
- BRYMER, J.: *Clarinet*. Londres, 1990.
- BUCHNER, A.: *Les instruments de musique mécanique*. Praga, 1992.
- BUCUR, V.: *Handbook of Materials for Wind Musical Instruments*. Cham, 2019.
- BURAT, J.: *Exposition de l'industrie française. Année 1844. Description méthodique*, tomo 2. [París, 1844.]
- BURGESS, G. y HAYNES, B.: *The Oboe*. New Haven/Londres, 2004.
- BUTTONS, S.: *The guitar in England (1800-1924)*. NY/Londres, 1989.
- CALVO TEXEIRA, L.: *Exposiciones Universales. El mundo en Sevilla*. Barcelona, 1992.
- CALVO-MANZANO, A.: *Acústica físico-musical*. Madrid, 1991.
- CAMPBELL, M.; GREATED, C. y MYERS, A.: *Music instruments. Technology and performance of Western Music*. Oxford/NY, 2006.
- CARRERAS, F. y MERONI, C.: "Brass Instrument Makers in Milan 1800-1850", en *Romantic brass-ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert: Symposium 1*. Berna, 2009.
- CARRERAS, F.: *I brevetti italiani sugli strumenti musicali*. Lucca, 2019.
- CARROLL, Ch.: *Philippe Gaubert's Poème élégiaque pour saxophone et orchestre: a Study and Critical Edition*. Tesis, Columbus, Ohio State University, 2013,
- CARSE, A.: *The Life of Jullien. Adventurer, Showman-Conductor and Establisher of the Promenade Concerts in England, together with a history of those concerts up to 1895*. Cambridge, 1951.
- CASSIN-SCOTT, J. y FABB, J.: *Military Bands and their Uniforms*. Poole, s.d. (1978).
- Catalogue of the Collection of Sir Nicholas Shackleton*. Edimburgo, 2007.
- Catalogue Sax200*. Bruselas, 2014.
- CHAGOT, Ch.: "Les cuivres de la préhistoire et de l'antiquité". *Larigot*, s.v., nº 60 [diciembre] (2017), 28-48.
- CHAGOT, M. y CHAGOT, Ch.: "Cornets modèle Halary et premiers pistons Périnet". *Larigot*, s.v., nº 63 [abril] (2019).
- CHAGOT, M. Y CHAGOT, Ch.: "Courtois, la dynastie enfin retrouvée!". *Larigot*, s.v., nº 54 [diciembre] (2014).
- CHANUT, J-M. et al.: *L'industrie française au milieu du 19e siècle. Les enquêtes de la statistique générale de la France*. París, 2000, base de datos incluida en el CD-ROM que acompaña al libro.
- CHAUSSAIN-DOLLIU, L.: *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*. Evreux, 1995.
- CHENOLL, J.: *El trombón. Su historia. Su técnica*. Madrid, 1990.
- CHIANTORE, L.: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, 2001.
- CIPOLLA, F-J.: "Patrick S. Gilmore: The Boston Years". *American Music*, vol. 6, nº 3 (1988).

- CITRON, P. (dir.): *Correspondance générale [de Hector Berlioz]*, tomos 3-5. París, ediciones de 1978, 1983 y 1989.
- CIZEK, B.: *Instruments de Musique*. París, 2003.
- CLAES, M-Ch.: “Marcellin Jobard et le Musée royal de l’Industrie de Bruxelles”. *Artefact*, s.v., nº 5 (2017), 59-75, artículo disponible también a través de Internet en <<http://journals.openedition.org/artefact/630>> (con acceso el 20 de marzo de 2019).
- CLOSSON, E. y VAN DEN BORREN, Ch.: *La musique en Belgique*. Bruselas, 1950.
- COELHO, V-A.: *The Cambridge Companion to the guitar*. Cambridge, 2003.
- COEUROY, A.: *La musique française moderne. Quinze musiciens français*. París, 1922.
- COGEVAL, G. et al. (Dirs.): *Spectaculaire Second Empire*. París, 2016.
- COHEN, P.: “The one-handed saxophone”. *Saxophone Journal*, vol. 12, nº 3 (1987).
- CONDARIS, C.: *The band Business in the United States between the Civil War and the Great Depression*. Tesis, Middletown, Wesleyan University, 1987.
- COOK, J-W.: *The Arts of Deception: Playing with Fraud in the Age of Barnum*. Cambridge/NY, 2001.
- COOLS, J.: “Adolphe Sax, et la réorganisation des musiques militaires sous Napoléon III”. *Larigot*, s.v., nº 25 [marzo] (2000).
- COPLAND, A.: *Cómo escuchar música*. Ciudad de México/Madrid, 1994.
- COQUERY, N. y PRAQUIN, N.: “Règlement des faillites et pratiques judiciaires”. *Histoire & mesure*, vol. 23, nº 1 (2008).
- COQUERY, N.: “Mode, commerce, innovation: la boutique parisienne au XVIII siècle. Aperçu sur les stratégies de séduction des marchands parisiens de luxe et de demi-luxe”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. y GARÇON, A-F (Ed.)] *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer au regard de l’histoire*. París, 2003.
- COTRELL, S.: “Charles Jean-Baptiste Soualle and the Saxophone”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 44 (2018).
- COTTRELL, S.: *The saxophone*. New Haven/Londres, 2012.
- COWEN, F-H.: *My art and my friends*. Londres, 1913.
- COWLING, E.: *The cello*. Londres, 1983.
- COX, D.: *Debussy. La música orquestal*. Cornellà de Llobregat, 2004.
- CUMMINS, L.: *Debussy and the Fragment*. Ámsterdam/NY, 2006.
- DAHLQUIST, R.: “Some Notes on the Early Valve”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 33 (1980).
- DALISSON, R.: *Hippolyte Carnot 1801-1888: La liberté, l’école et la République*. París, 2011.
- DANIELS, D.: *Orchestral Music*. Lanham, 2005.
- DAUMARD, A.: *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*. París, 1970.
- DAVIES, J-Q. y LOCKHART, E. (Eds.): *Sound Knowledge. Music and Science in London, 1789-1851*. Chicago, 2016.
- DAVISON, H.: *From Mendelssohn to Wagner: Being the Memoirs of J. W. Davison, Forty Years the Music Critic of “The Times”*. Londres, 1912.
- DE KEYSER, I. y HAINE, M.: “Le musée instrumental d’un artiste inventeur: la collection privée d’Adolphe Sax”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016).
- DE KEYSER, I.: “Adolphe Sax and the Paris Opéra”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999. (Bucina: The Historic Brass Society series)*, s.v., nº 6 (2006).
- DE KEYSER, I.: “Hornbostel-Sachs and Mahillon: the unanswered question”, en [GHIRARDINI, Ch. (ed.)] *Reflecting on Hornbostel-Sachs’s Versuch a century later*. Venecia, 2020.

- DE KEYSER, I.: “La manufacture générale d’instruments de musique C. Mahillon (1836-1936)”. *Les Cahiers de la Fonderie: Revue d’Histoire Sociale et Industrielle de la Région Bruxelloise*, s.v., n.º 25 (2001).
- DE KEYSER, I.: “Les instruments de musique jugés par Hector Berlioz”, en [Georges ZARAGOZA, G. (dir.)] *Berlioz, homme de lettres*. Neuilly-lès-Dijon, 2006.
- DE KEYSER, I.: “Sax en de klarinet”. *Celesta*, s.v., n.º 3 (1994).
- DE KEYSER, I.: “The Creation of Genius in 19th Century Music: The Case of Adolphe Sax”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium* 3. Schliengen, 2020.
- DE KEYSER, I.: “The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century”. *Historic Brass Society Journal*, s.v. n.º 15 (2003).
- DE LORENZO, L.: *My Complete Story of the Flute. The Instrument, the Performer, the Music*. Lubbock, 1992.
- DE PASCUAL, B-K.: “A Unique Experimental Clarinet by Adolphe Sax”. *Galpin Society Journal*, s.v., n.º 42 (1989).
- DE ROOVER, R.: “La teoría del monopolio antes de Adam Smith: una revisión”. *Estudios Públicos*, s.v., n.º 25 [verano de] (1987); artículo disponible también a través de Internet en <<https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1646/2809>> (con acceso el 15 de abril de 2019).
- DEFRANCE, Y.: “Traditions populaires et industrialisation: le cas de l’accordéon”. *Ethnologie Française*, vol. 14, n.º 3 (1984).
- DELFAUD, P. et al.: *Nueva historia económica mundial (s. XIX-XX)*. Barcelona, 1977.
- DELSALLE, P.: *Histoires de familles*. Franche-Comté, 2009.
- DEPAMBOURTARRIDE, L.: “La création de l’Académie royale de Musique. Théorie et pratique de l’absolutisme français”, en [DUFOUR, H. Y FAUQUET, J-M. (Dirs.)] *La musique et le pouvoir*. París, 1987.
- DEPAMBOURTARRIDE, L.: “La création de l’Académie royale de Musique. Théorie et pratique de l’absolutisme français”, en [DUFOUR, H. Y FAUQUET, J-M. (Dirs.)] *La musique et le pouvoir*. París, 1987.
- DEPAULIS, J. [Ed.]: *Roger-Ducasse: Lettres à son ami André Lambinet*. Sprimont, 2001.
- DEPAULIS, J.: “Lettres de Roger-Ducasse à son éditeur Jacques Durand”. *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, s.v., n.º 8 (1997).
- DEPLANQUE, C.: *Le Code de commerce de 1807*. París, 2006, 7-8, disponible a través de Internet en <www.afhj.fr/ressources/Origine%20du%20Code%20de%20commerce-Delplanque.pdf> (con acceso el 4 de marzo de 2008).
- DESCHAMPS, H-T.: *La Belgique devant la France de juillet: l’opinion et l’attitude françaises de 1839 a 1848*. Ginebra, 1956.
- DIAGO, J-M.: “Ali-Ben-Sou-Alle’s turcophone patent (1860): the closest bridge between clarinet and saxophone”. *Galpin Society Journal*, s.v., n.º 72 (2019).
- DIAGO, J-M.: “Del clarinete soprano de Iwan Müller al numen saxofonístico”. *Música y educación*, s.v., n.º 67 (2006).
- DIAGO, J-M.: “Gautrot and his sarrusophone revisited: a new and multidisciplinary approach”, artículo en preparación.
- DIAGO, J-M.: “La fabricación del saxofón en España y la patente (1932) de Francisca Montserrat de Barcelona: un estudio morfológico y normativo desde los orígenes del instrumento”. *Revista Catalana de Musicologia*, s.v., n.º 12 (2019).
- DIAGO, J-M.: “La labor editora de Adolphe Sax”, artículo en preparación.
- DIAGO, J-M.: “Viento madera o metal: *that’s the question... o no*”. *Mina III*, s.v., n.º 13 [diciembre] (2015).

- DIAGO, J. y DIAGO, J-M.: "Iwan Müller's Soprano Clarinet: Structural Evolution towards Adolphe Sax's Bass Clarinet", en [MYERS, A.; SMITH, E. y FRICKE, H. (Eds.)] *Proceedings of the Clarinet and Woodwind Colloquium 2007 Celebrating the Collection of Sir Nicholas Shackleton*. Edimburgo, 2012.
- DOLGE, A.: *Pianos and their makers*. Toronto/Londres, 1972 [primera ed. 1911].
- DOMÍNGUEZ, A.: *Bassoon playing in perspective*. Helsinki, 2013.
- [Anónimo.]: "Dossier. Transcriptions". *APES (Association Internationale pour l'Essor du saxophone)*, s.v., nº 16 (1991).
- DUCHESNEAU, M.: *Charles Kœchlin. Écrits. Esthétique et langage musical*, vol. 1. Sprimont, 2006.
- DUCHESNEAU, M.: *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, 1997.
- DUDGEON, R-T.: *The keyed bugle*. Metuchen/Londres, 1993.
- DUDGEON, R-T.: *The keyed bugle*. Oxford, 2004.
- DULLAT, G.: *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Naumheim, 1997.
- DULLAT, G.: *Holzblas-Instrumentenbau. Entwicklungsstufen und Technologien*. Celle, 1990.
- DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I) [y (II)]. 1846-1973*. Nauheim, 1995.
- DULLAT, G.: *Klarinetten. Grundzüge Ihrer Entwicklung*. Frankfurt am Main, 2001.
- DULLAT, G.: *Metallblasinstrumentenbau*. Frankfurt, 1989.
- DULLAT, G.: *Saxophone. Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumenten-Familie und ihrer bedeutendsten Hersteller*. Nauheim, 1994.
- DULLAT, G.: *Saxophone*. Nauheim, 1999.
- DUMOULIN, G.: "The Cornet and Other Brass Instruments in French Patents of the First Half of the Nineteenth Century". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 59 (2006).
- DUTEURTRE, B. (dir.): *André Messager*. S.l. [Paris?], 2003.
- DUTTON, H-I.: *The Patent System and Inventive Activity during the Industrial Revolution, 1750-1852*. Manchester/Dover, 1984.
- EBEL, E. (Dir.): *Les ministres de la Guerre, 1792-1870*. Rennes, 2018.
- ECO, U.: *En busca de la lengua perfecta*. Barcelona, 1994.
- EINSTEIN, A.: *La música en la época romántica*. Madrid, 2000.
- ELLIS, K.: "The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris". *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 124, nº 2 (1999).
- ELLIS, K.: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris (1834-80)*. Cambridge, 1995.
- ELLSWORTH, J-E.: *The clarinet in early America 1758-1820*. Tesis, Columbus, The Ohio State University, 2004.
- ENGEL, C.: "Charles Martin Loeffler". *The Musical Quarterly*, vol. 11, nº 3 (1925).
- ERICSON, J-Q.: "Heinrich Stölzel and Early Valved Horn Technique". *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 9 (1997).
- EVANS, T. y EVANS, M-A.: *Guitars. Music, history, construction and players from Renaissance to Rock*. NY/Londres, 1977.
- FARMER, H-G.: *Military Music*. Londres, s.d. (1950?).
- FARR, R.: "The Distin as Manufacturers", en *The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th-Century Britain*. Newcastle, 2013.
- FARRAR, L-P.: "Under the Crown & Eagle", *Newsletter of the American Musical Instrument Society*, vol. 14, nº 3 (1985).
- FARRELL, B-G.: *Elite Families. Class and Power in Nineteenth-Century Boston*. Albany, 1993.

- FAURE, P-A.: "Procès en contrefaçon des harmoniums Debain". *L'harmonium français*, s.v., n° 3 [junio] (2008), 3-20, artículo disponible también a través de Internet en <<http://www.harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/proces-en-contrefacon-des-harmoniums-debain-28patrick-alain-faure29.pdf>> (con acceso 30 de octubre de 2019).
- FÉRON, S.: "Castil-Blaze, historien des institutions lyriques de Paris: sources et méthodes de l'Académie impériale de musique", [tema *Écrire l'histoire du théâtre. L'historiographie des institutions lyriques françaises (1780-1914)*, Séverine Féron et Patrick Taïeb [Dirs.]. *Territoires contemporains* [revista online], s.v., n° 8 (2017), disponible a través de Internet en <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiographie_institutions_lyriques_francaises/Severine_Feron.html#Tecte> (con acceso el 19 de mayo de 2019).
- FERRANDO, E. y YERA, F-J.: *El trombón*. Madrid, 2005.
- FIELD, K.: *Harmoniclas, Harps and Heavy Breathers: The Evolution of the People's Instrument*. NY, 2000.
- FITZGIBBON, H-M.: *The Story of the Flute. Illustrated Edition*. Teddington, 2009.
- FLETCHER, N-H. y ROSSING, T-D.: *The Physics of Musical Instruments*. NY, 2005.
- FLEUROT, F.: *Le hautbois dans la musique française 1650-1800*. París, 1984.
- FONTESTAD, A.: *El Conservatorio de música de Valencia: antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Tesis, Valencia, Universitat de Valencia, 2006.
- FRANKENSTEIN, A.: *Syncopating Saxophones*. Chicago, 1925.
- FRIDORICH, E.: *The saxophone: a study of its use in symphonic & operatic literature*. Tesis, NY, Columbia University, 1975.
- FRIGO, C-M.: *Commissioning works for saxophone: a history and guide for performers*. Columbia, University of South Carolina, 2005.
- GALLERAS, R. *Historie de la flûte*. Pau, 1977.
- GALLO, D.: "Rossini's Fanfare for Maximilian of Mexico: A Mysterious Self-Borrowing". *Historic Brass Society Journal*, s.v., n° 23 (2011).
- GARCÍA MALLO, M-C.: "Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892". *Anuario Musical*, s.v., n° 60 (2005).
- GARRIDO, M.: *Las articulaciones musicales. Desmantelando la teoría*, 82-83. (Borrador del libro).
- GARRIDO, M.: *Repertorio de Saxofón. Análisis y estudio de las obras más representativas*, vol. 1. Torre del Mar, 2013.
- GÁSSER, L. (Ed.): *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid, 2003.
- GAUDRY, D-D.: *L'Age d'or of the Chamber Wind Ensemble*. Tesis, Cincinnati, University of Cincinnati. 2013.
- GEE, H-R: *Saxophone soloists & their music (1844-1895)*. Bloomington, 1980.
- GERBOD, P.: "L'institution orphéonique en France du XIX^e au XIX^e siècle". *Ethnologie Française*, vol. 10, n° 1 (1980).
- GERICÓ, J. y LÓPEZ, F-J.: *La flauta en España en el siglo XIX*. Madrid, 2001.
- GESLOT, J-Ch.: "L'Empire et la technique. Le discours scientifique et la place des expositions universelles dans l'action culturelle du Second Empire", en *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*. París, 2012.
- GÉTREAU, F.: "Entre l'oral et l'écrit: pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique". *Ethnologie Française*, vol. 26, n° 3 (1996).
- GIANNINI, T.: "An Old Key for a New Flute". *The Flutist Quarterly*, vol. 10, n° 1, 18-20.
- GIANNINI, T.: *Great Flute Makers of France: The Lot and Godfroy Families, 1650-1900*. Londres, 1993.
- GIEDION, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona, 2009.

- GILSON, P.: "Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax". *Brochure Programme de L'INR*, s.v., n° 26 (1939).
- GOLLIN, J.: *Pianist. A biography of Eugene Istomin*. Bloomington, 2010, 41.
- GOLTZ, M. y MÜLLER, H.: *Richard Mühlfeld, Brahms' clarinetist*. Balve, 2007.
- GOULD, R-V.: "Urban transformations, 1852-70", en *Insurgent identities: class, community, and protest in Paris from 1848 to the Commune*. Chicago, 1995.
- GOURDET, G.: *Debussy*. Madrid, 1974.
- GRANDJONC, J.: "Les étrangers à Paris sous la monarchie de Juillet et la seconde République". *Population*, vol. 29, n° 1 (1974).
- GRANDVILLE, J-J.: *Un autre monde: transformations, visions, incarnations, ascensions, excursions, locomotions, explorations, pérégrinations, stations folâtreries, cosmogonies rêveries, lubies fantasmagories, apothéoses, zoomorphoses, litromorphoses, métamorphoses, métempsycoses et autres choses*. Paris, 1843.
- GRANGER, C.: *L'empereur et les arts: la liste civile de Napoléon III*. Chartes, 2005, 54-57.
- GREENWOOD, N-L.: *Louis Mayeur, his life and works for saxophone based on opera themes*. Tesis, Vancouver, University of British Columbia, 2005.
- GREGORY, R.: *The trombone*. Londres, 1973.
- GREMLER, M.: "Rossinis politisches Spätwerk: Die *Hymne à Napoleon III* und *La corona d'Italia*", en [KERN, B-R. y MÜLLER, R. (dirs.)] *Rossini in Paris*. Leipzig, 2002.
- GRENOT, C.: "La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France", en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016.
- GROCE, N.: *Musical instruments makers of New York (A directory of 18th and 19th century urban craftsmen)*. NY, 1991.
- GRUNDFELD, F-V.: *The art and times of the guitar*. NY/Londres, 1969.
- GUDELL, V-M.: *Georges Longy: his life and legacy*. Tesis, Houston, University of Houston, 2001.
- GUION, D-M.: *The Trombone. Its History and Music, 1697-1811*. Amsterdam, 1988.
- HAINÉ, M. (Dir.): *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Lieja, 1995.
- HAINÉ, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980.
- HAINÉ, M. y MEEÛS, N. (dirs.): *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours*. Bruselas/Lieja, 1986.
- HAINÉ, M.: "Hector Berlioz, chantre inconditionnel d'Adolphe Sax". *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016).
- HAINÉ, M.: "Les facteurs de pianos à Paris au XIX^e siècle. [Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie]". *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, s.v., n° 45 [avril] 1984.
- HAINÉ, M.: "Les facteurs de pianos à Paris au XIX^e siècle. [Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie]". *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, s.v., n° 45 [avril] 1984.
- HAINÉ, M.: "Les faillites des facteurs d'instruments de musique: le cas Adolphe Sax en 1852". *Musique-Images-Instruments*, s.v., n° 13 (2012).
- HAINÉ, M.: "Les licences de fabrication accordées par Adolphe Sax à ses concurrents. 26 juin 1854-13 octobre 1865". *Revue belge de Musicologie*, vol. 34-35, s.n. (1980-1981).
- HAINÉ, M.: "Un réseau d'influence: les démarches d'Adolphe Sax pour obtenir la croix d'officier de la Légion d'honneur". *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016).
- HAINÉ, M.: "Une nouvelle source d'archives pour identifier les marques de fabrique de facteurs d'instruments de musique (1860 à 1919)", en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020.
- HAINÉ, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980.

- HAINÉ, M.: *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19e siècle*. Bruselas, 1984.
- HANSEN, R-K: *The American wind band: a cultural history*. Chicago, 2005.
- HARDING, R-E-M.: *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*. Londres, 1978.
- HARRISON, M.; FOX, C. y THACKER, E.: *The Essential Jazz Records. Vol. 1: Ragtime to swing*. Londres/NY, 1984.
- HAUTCOEUR, P-C. y LEVRATTO, N.: "Petites et grandes entreprises face à la faillite au XIXème siècle en France: du droit à la pratique" [2007], [pp.] 41-42, artículo disponible a través de Internet en <https://economix.fr/pdf/dt/2008/WP_EcoX_2008-07.pdf> (con acceso el 14 de septiembre de 2019).
- HAYES, S-N.: *Chamber music in France featuring flute and soprano, 1850-1950, and a study of the interactions among the leading flutists, sopranos, composers, artists, and literary figures of the time*. Tesis, College Park, University of Maryland, 2006.
- HAYNES, B.: *Music for oboe, 1650-1800*. Kent, 1992.
- HAYNES, B.: *The eloquent oboe. A history of the hautboy from 1640 to 1760*. NY, 2001.
- HAZEN, M-H. y HAZEN, R-M.: *The Music Men*. Washington/Londres, 1987.
- Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, vol. 14. Kassel, 1996.
- HEMKE, F.: *The early history of the saxophone*. Tesis, Milwaukee, University of Wisconsin, 1975.
- HENISCH, J. y HENISCH, B-A.: *The Photographic Experience, 1839-1914*. University Park, 1994.
- HERBERT, T.: *The British brass band. A musical and social history*. NY, 2000.
- HERVÉ, R.: "La Céleustique. La transmission des ordres par signaux sonores dans les armées françaises". *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., n° 279 [2° trimestre de] (2015).
- HERVERT, T. (ed.): *The Brass Band Movement in the 19th and 20th Centuries*. Buckingham, 1991.
- HERVERT, T. y BARLOW, H.: *Music & the British Military in the Long Nineteenth Century*. NY, 2013.
- HESS, A-C.: "John Philip Sousa's El Capitan: Political appropriation and the Spanish-American War". *American Music*, vol. 16, s.n. (1998).
- HESTER, M-E.: *A study of the saxophone soloists performing with the John Philip Sousa Band: 1893-1930*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1995.
- HEWITT, N.: *Montmartre: A Cultural History*. Liverpool, 2017.
- HILAIRE-PÉREZ, L. y VERNA, C.: *Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages and the Early Modern Era. New Approaches and Methodological Issues*. S.l., 2006.
- HILAIRE-PÉREZ, L.: *L'invention technique au siècle des Lumières*. París, 2000.
- HINDSON, H-B.: *Aspects of the saxophone in American Culture, 1850-1980*. Tesis, Madison, University of Wisconsin, 1992.
- HOEHN, W-F.: "Mr. Saxophonist," *Benjamin Vereecken: performer, pedagogue, composer*. Tesis, Memphis, University of Memphis, 2014.
- HOEPRICH, E.: *The Clarinet*. New Haven/Londres, 2008.
- HOLOMA, K.: *The Société des concerts du conservatoire, 1828-1967*. Berkeley/LA/Londres, 2004.
- HOWE, R-S.: "The invention and Early Development of the Saxophone, 1840-55". *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., n° 29 (2003).
- HOWE, R.: "The invention and Early Development of the Saxophone, 1840-55". *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., n° 29 (2003).
- HUE, S.: *150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d'un Orchestre*. París, 1998.
- HUNT, J-N. "Jurors of the Guild of Musical Instrument Makers of Paris". *Galpin Society Journal*, s.v., n° 51 (1998).

- HUTCHINS, C-M.: “Acústica de las tablas del violín”. *Acústica Musical (Libros de investigación y ciencia. Prensa, científica)*, s.v, s.n. (1989).
- [Catálogo de venta de Wurlitzer-Bruck de NY] “INSTRUMENTS AND INSTRUMENT-RELATED. OFFER: WINTER, 2018”.
- ISHERWOOD, R-M.: “The Centralization of Music in the Reign of Louis XIV”. *French Historical Studies*, vol. 6, nº 2 (1969).
- JACKSON, A.: *The Legendary Saxophonists Collection*. [Hutchins], 2006.
- JACKSON, R.: *Democratic Souvenirs: An Historical Anthology of 19th Century American Music*. NY, 1988.
- JANSEN, W.: *The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players and Music*, vol. 1 y 2. Buren, 1978.
- JARDIN, E.: *Le Conservatoire et la Ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Etienne au XIXe siècle*. Tesis, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006.
- JENKINS, D.: *Woodwind Instruments in France 1690-1750. Their Makers, Theoreticians and Music*, vol. 1. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 1973.
- JESKALIAN, B.: “Georges Longy”. *Doble Reed*, vol. 13, nº 2 [otoño de] (1990), 47-50, artículo disponible también a través de Internet en <http://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR13.2/DR13.2.Jeskalian.Longy.html> (con acceso el 24 de noviembre de 2011).
- JOFRÉ I FRADERA, J.: *El lenguaje musical*. Barcelona, 2003.
- JOHNSON, V.: *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera Survived the End of the Old Regime*. Londres, 2008.
- JOPPIG, G.: *Hautbois et basson*. París, 1981.
- JÜTTEMANN, H.: *Mechanische Musikinstrumente*. Frankfurt, 1987.
- KALLBERG, J.: *Piano Music of the Parisian Virtuosos 1810-1860. Henry Herz 1803-1888. Selected works*. NY/Londres, 1993.
- KAMPMANN, B.: “Alphonse Sax vu dans *L’Illustration*”. *Larigot*, s.v., nº 37 (2006).
- KAMPMANN, B.: “Duplication des clés graves du saxophone et système Boehm”. *Larigot*, s.v., nº 60 [diciembre] (2017).
- KAMPMANN, B.: “Le sarrusophone dans l’orchestre symphonique”. *Larigot*, s.v., nº 23 [agosto] (1999).
- KAMPMANN, B.: “Le saxophone système George”. *Larigot*, s.v., nº 37 [mayo] (2006).
- KAMPMANN, B.: “Les saxophones système Romero et Assimilés”. *Larigot*, s.v., nº 59 [abril] (2017).
- KAMPMANN, B.: “Les systèmes de pistons des instruments de musique à vent”. *Larigot*, s.v., nº 3 [octubre] (1988), nº 4 [enero] (1989); nº 6 [noviembre] (1989); y nº 7 [marzo] (1990).
- KAMPMANN, B.: “Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres”. *Larigot*, s.v., nº 42 [septiembre] (2008).
- KENDALL, A.: *Musical instruments*. Londres, 1985.
- KIEFER, T.: “Quelques remarques à propos de la production des sarrusophones chez Buffet Crampon: contribution à l’étude de la construction de cette sorte d’instruments”. *Larigot*, s.v., nº 9 [diciembre] (1990).
- KIENTZY, D.: *L’art du saxophone*. París, 1993 (?).
- KIRBY, P-R.: “Captain Gordon, the Flute Maker”. *Music & Letters*, vol. 38, nº 3 [julio] (1957).
- KIRK, E-K.: *Music at the White House: A history of the American Spirit*. Urbana, 1986.
- KLAUS, S-K.: “Wieprecht versus Sax. The German Roots of Adolphe Sax’s Brasswind Designs”, en *Romantic Brass. Das Saxhorn. Adolphe Sax’ Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3*. Schliengen, 2020.
- KLEIN, A.: *O’Kelly. An Irish Musical Family in Nineteenth-Century France*. Norderstedt, 2014, 218.
- KNIGHT, E.: *Charles Martin Loeffler. A life apart in American Music*. Urbana y Chicago, 1993.

- KOCHNITZKY, L.: *Adolphe Sax & his saxophone*. NY, 1949.
- KOENISBERG, A.: *Edison cylinder records, 1889-1912: with an illustrated history of the phonograph*. NY, [segunda ed.] 1987.
- KOOL, J.: *Das Saxophon. The Saxophone. An English of Jaap Kool's work [de 1931] by Lawrence Gwozdz*. Baldock, 1987.
- KOPP, J-B.: *The Bassoon*. New Haven/Londres, 2012.
- KOURCHID, O.: "Les sens de l'Octobasse. La musique et le gigantisme". *Communications*, s.v., nº 42 (1985).
- KOVAL, P-B.: *The depiction of saxophones as orchestral instruments in treatises of orchestration and instrumentation*. Tesis, Vermillion, University of South Dakota, 1999.
- KREBS, J-D.: *The clarinetists of the John Philip Sousa Band: 1892-1931*. Tesis, Tallahassee, Florida State University, 2006.
- KRIVIN, M.: *A century of wind instrument manufacturing in the United States: 1860-1960*. Tesis, Iowa City, University of Iowa, 1961.
- KROLL, O.: *Die Klarinette*. Tübingen, 1965.
- KRUMM, P.: "Accordéons, brevets, Paris? Toute une histoire!". *Larigot*, s.v., nº 5 [mayo] (1989).
- LANDES, D-S. et al.: *La revolución industrial*. Barcelona, 1988.
- LANGHAM [SMITH], R. (Ed.): *Debussy Studies*. NY/Melbourne, 1997.
- LANGHAM [SMITH], R. y POTTER, C. (Eds.): *French music since Berlioz*. Aldershot/Burlington, 2006.
- LANGWILL, L-G.: "The 'Boehm' Bassoon: A Retrospect". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 12 [mayo] (1959).
- LANGWILL, L-G.: "The Double-Bassoon: Its Origin and Evolution", en *Proceedings of the Musical Association, 69th Sess.* Leeds, 1942-43.
- LAPIE, R.: "Auguste Sarrus". *Larigot*, s.v., nº 52 [julio] (2013).
- LAPIE, R.: "Berr, une famille d'instrumentistes à vent". *Larigot*, s.v., nº 48 [septiembre] (2011).
- LAPIE, R.: "La famille Brick: deux générations de musiciens au service de la France". *Larigot*, s.v., nº 46 [diciembre] (2010).
- LAPINTE, S.: *L'histoire des brevets*. S.l. [Montreal], s.d. [2000], artículo disponible también a través de Internet en <<https://www.lespci.ca/s/1972>> (con acceso el 20 de enero de 2018).
- LASZLO, P.: "Deux polytechniciens et la chimie". *Bulletin de la Sabix*, s.v., nº 50 (2012).
- LAUBRIET, P. (Dir.): *Théophile Gautier. Correspondance générale, 1852-1853*, tomo 5. Ginebra, 1991.
- LAWSON, C. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge, 1995.
- LAWSON, C.: *Mozart clarinet concerto*. Cambridge, 1996.
- LAWSON, C.: *The history of the clarinet in words and music*. Londres, 2000.
- LE ROUX, T.: "Le patrimoine industriel à Paris entre artisanat et industrie: le facteur d'instruments de musique Couesnon dans la Maison des métallos (1881-1936)". *Le Mouvement Social*, s.v., nº 199/2 (2002).
- LEHRER, Ch-D.: "The Twelve Oboe Concertos of Stanislas Verroust". *Journal of the International Double Reed Society*, s.v., nº 18 (1990), 59-87, disponible también a través de Internet en <<http://www.idrs.org/Publications/Journal/JNL18/JNL18.Lehrer.Verroust.html>> (con fecha 20 de octubre de 2009).
- LENNEBERG, H. (Ed.): *The Dissemination of Music*. Lausanne, 1994.
- LEOPOLD, S. y ZEDLACHER, I.: "The Orchestra in Early Opera". *The Musical Quarterly*, vol. 80, nº 2 (1996).
- LESCAT, P.: *L'enseignement musical en France de 1529-1927*. Caurlay, 2001.
- LESURE, F.; HERLIN, D. y LIÉBERT, G.: *Claude Debussy. Correspondance (1872-1918)*. París, 2005.

- LESURE, F.: “La facture instrumentale à Paris au seizième siècle”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 7 (1954).
- LEVINSKY, G-B.: *An Analysis and Comparison of Early Saxophone Methods Published Between 1846-1946*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1997.
- LIEBERSOHN, H.: *Music and the New Global Culture: From the Great Exhibitions to the Jazz Age*. Chicago/Londres, 2019,.
- LINDEMAYER, P.: *Celebrating the saxophone*. NY, 1996.
- LOCKE, R-P. y BARR, C. (Eds.): *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists Since 1860*. Berkeley/LA/Londres, 1997.
- LOESSER, A.: *Men, women and pianos. A social history*. NY, 1990 [primera ed. 1954].
- LOLO, B. (Ed.): *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid, 2007.
- LOMAS, M-J.: *Amateur brass and wind bands in Southern England between the late eighteenth century and circa 1900*. Tesis, Londres, Open University, 1990.
- LONDEIX, J-M: *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes*, libro 1 (1814-1899). Sampzon, 2017.
- LONDEIX, J-M.: *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. Cherry Hill, 2003.
- LONDEIX, J-M.: *Hello Mr. Sax ou les paramètres du saxophone*. París, 1989.
- LONG, P-O.: “Invention, Authorship, ‘Intellectual Property,’ and the Origin of Patents: Notes toward a Conceptual History”. *Technology and Culture*, vol. 32, n° 4 (1991).
- LÓPEZ, J-M.: *Breve historia de la música*. Madrid, 2011.
- LÓPEZ-VALVERDE, A.; DE VICENTE, J. y CUTANDO, A.: “The surgeons Halsted and Hall, cocaine and the discovery of dental anaesthesia by nerve blocking”. *British Dental Journal*, vol. 211, n° 10 [noviembre] (2011), disponible también a través de Internet en <<https://www.nature.com/articles/sj.bdj.2011.961?foxtrotcallback=true>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).
- LOSS, E.: “Un « flicorno » pas comme les autres...”. *Larigot*, s.v., n° 35 [junio] (2005).
- LOUBET DE SCEAURY, P.: *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, 1949.
- LYNN, M.: “Flûte conique, premier système Boehm 32 modifié par coche, d’A. Buffet jeune”. *Larigot*, s.v., n° 63 [abril] (2019).
- LYONS, C-L. et al.: *Antiquity & Photography*. LA, 2005, 70-72.
- MACTAGGART, P. y MACTAGGART, A. (Ed.): *Musical instruments in the 1851 exhibition*. Welwyn/Herts, 1986.
- MANIGUET, T.: *Adolphe Sax Aida's trumpets*. Ponencia ofrecida el 6 de julio de 2018 durante el “Congresso de Organologia 2018 (Animusic)” organizado por la Associação [portuguesa] Nacional de Instrumentos Musicais en Caldas de Rainha, PT.
- MARCO, T.: *Historia cultural de la música*. Madrid, 2009.
- MARKS, E-B.: *They All Had Glamour: from the Swedish Nightingale to the naked lady*. NY, 1944.
- MAROIS, É.: “Les relations entre Laure Surville et son frère Honoré... de Balzac”. *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, s.v. [tomo 24], s.n. (2011).
- MARTIN, J-C.: “Le commerçant, la faillite et l'historien”. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, s.v., n° 6 (1980).
- MAUDUIT, X.: *Le ministère du faste. La maison de l'empereur Napoléon III*. París, 2016.
- MAURY, C.: “Les cors omnitoniques”, en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016.
- MAZZEO, R.: *The clarinet. Excellence & artistry*. Medfield, 1981.

- McBRIDE, W.: "The Early Sax in patents 1838-1850 compared". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 35 (1982).
- MEUCCI, R.: "Brass Bands and the Brass Instrument Industry in the 19th century Milan", en *Tiroler Landesmuseen-Betriebsges.m.b.H. (Hrsg.): Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*. [Innsbruck?], 2010.
- MEUCCI, R.: "The *Cimbasso* and Related Instruments in 19th-century Italy". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 49 (2016).
- MEUCCI, R.: "The Pelitti firm: Makers of brass Instruments in Nineteenth-Century Milan". *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 6 (1994).
- MEYLAN, R.: *The flute*. Londres, 1988.
- MICHAUD-PRADEILLES, C. y HAURY, J.: *Touchez à touches. Pianos et brevets d'invention au XIXe siècle*. París, s.d. (1997?).
- MICHELS, U.: *Atlas de la música, I*. Madrid, 1997.
- MILLER, D-C.: *Theobald Boehm. The flute and flute playing in acoustical, Technical and Artistic Aspects*. NY, 1964.
- MITCHELL, T-C. (Edit.): *Music and civilisation*. Londres, 1980.
- MITROULIA, E. y MYERS, A.: "Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?". *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 20 (2008).
- MITROULIA, E. y MYERS, A.: "The Distin Family as Instrument Makers and Dealers 1845-1874". *Scottish Music Review*, vol. 2, nº 1 (2011).
- MITROULIA, E.: "The saxotromba: Fact or fiction?". *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 35 (2009).
- MITROULIA, E.: *Adolphe Sax's brasswind production with a focus on saxhorns and related instruments*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 2011.
- MITROULIA, E.: *France and Britain: crossroads of brass instrument making*, comunicación dentro del marco de la conferencia "Making the British Sound" que albergó *The University of Edinburgh* y el *Horniman Museum* en la capital escocesa y en Londres entre el 6 y el 11 de julio de 2009.
- MONÉGER, J.: "De la ordenanza de Colbert sobre el comercio al nuevo Código de Comercio de 2000". *Dikaion*, vol. 11, s.n. (2002), 1-9, artículo disponible también a través de Internet en <<http://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/318/460>> (con acceso el 21 de marzo de 2018).
- MONICHON, P. y JUAN, A.: *L'accordéon*. Le Bourg, 2012.
- MONICHON, P.: *L'Accordéon*. París/Lausana, 1985.
- MONOD, É.: *L'Exposition universelle de 1889*, vol. 1. París, 1890.
- MONTAGU, J.: *The Industrial Revolution and Music*. Oxford (?), 2018.
- MONTAGU, J.: *The world of romantic & modern musical instruments*. Londres, 1981.
- MORGAN, R-P.: *La música del siglo XX*. Madrid, 1991.
- MOZARÉ, Ch.: *El apogeo de la burguesía*. Barcelona, 1965.
- MÜRNE, M.: "Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich", en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016.
- MURPHY, J-M.: *Early saxophone instruction in American educational institutions*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1994.
- MYERS, A. y ELDREDGE, N.: "Brasswind Production of Marthe Besson's London Factory". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 49 (2006).
- MYERS, A. y PARKS, R.: "How to Measure a Horn", *Galpin Society Journal*, s.v., nº 48 (1995).

- MYERS, A.: "Design, technology and manufacture since 1800", en [HERBERT, T. y WALLACE, J. (Ed.)] *Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997.
- MYERS, A.: *Characterization and Taxonomy of Historic Brass Musical Instruments from an Acoustical Standpoint*. Tesis, Edimburgo, University of Edinburgh, 1998.
- NAMAZOVA, A-S.: "Guide des documents relatifs à l'histoire de Belgique conservés dans les archives des institutions publiques de Moscou (1778-1940)", en *Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique*, tomo 171. Bruselas, 2005.
- NAVARRO, F. (Dir.): *El violín*. Barcelona, 2002.
- NAVARRO, F. (Ed.): *Instrumentos musicales. El violín*. Barcelona, 2002.
- NIAUX, V.: "Eugène Troupenas, éditeur de George Onslow: regard sur l'édition musicale dans la première moitié du XIXe siècle", artículo online (Pré-publication, Document de travail) [sic] y disponible a través de Internet en <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00512565>> (con acceso el 20 de marzo de 2019).
- NICHOLS, R.: *Debussy remembered*. Londres, 1992.
- NOCKS, L.: *The Robot: The Life Story of a Technology*. Westport, 2007.
- NOVACK, M.: *Makers of the Piano: 1820-1860*. NY, 1999.
- NOYES, J-R.: "Debussy's *Rapsodie pour orchestre et saxophone* Revisited". *The Musical Quarterly*, vol. 90, nº 3-4 (2007), 436-437, artículo disponible también a través de Internet en <<http://mq.oxfordjournals.org/content/90/3-4/416.full?keytype=ref&ijkey=pPPKQks419avdb4>> (con acceso el 2 de octubre de 2011).
- NOYES, J-R.: *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century*. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000.
- OTAEGUI, J-C.: "Sociedad comercial y publicidad". *La Ley*, s.v., nº 243 (2006), 1, artículo disponible también a través de Internet en <www.laley.com.ar/download/diarioll/diario18-12-2006.pdf> (con acceso el 20 de marzo de 2008).
- PAFFGEN, P.: *Die Gitarre*. Mainz, 1988.
- PAJARES, R-L.: *Historia de la Música en 6 Bloques. Bloque 3. Difusión Y Notación*. Madrid, 2011.
- PALMER, P.: "In defense of the serpent". *Historic Brass Society Journal*, s.v., nº 2 (1990).
- PARKER, Ch-J.: *The music of Sir Frederic Hymen Cowen (1852-1935): a critical study*, vol. 1. Tesis, Durham, University of Durham, 2007.
- PASLER, J.: "Rethinking the Popular in Late-Nineteenth-Century French Music", en [CRIST, S-A. y MONTEMORRA, R. (eds.)] *Historical Musicology: Sources, Methods, Interpretations*. Rochester, 2008.
- PASQUALI, G. y PRÍNCIPE, R.: *El violín*. Buenos Aires, 1952.
- PASTOR GARCÍA, V.: "Aproximación a la acústica del clarinete". *Revista de Acústica*, vol. 42, nº 3 y 4 [sic] (2011).
- PASTOR GARCÍA, V.: *Estudio y análisis sobre la acústica y organología del clarinete y su optimización*. Tesis, Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- PASTORELLI, É.: *Orgues et facteurs de Nice*. Béziers, 1988.
- PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901.
- PÉREZ, P.: *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid, 2003.
- PÉRONNET, P. "La Musique des Guides de la Garde". *Napoléon III, le magazine du Second Empire*, s.v., nº 37 [diciembre-enero-febrero] (2017).
- PÉRONNET, P.: "L'origine des musiciens de la garde nationale de Paris 1789-1795". *Revue historique des armées [Dossier consacré à la Musique militaire]*, s.v., nº 279 [2º trimestre de] (2015).
- PÉRONNET, P.: "Musique officielle et citoyenneté dans la fièvre de 1848" [tema *Musique, pouvoirs, politiques*, Gonin, P. y Poirrier, P. (Dirs.)]. *Territoires contemporains* [revista online], s.v., nº 6 (2016), disponible a través de Internet en

<http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Patrick_Peronnet.html>
(con acceso el 1 de marzo de 2019).

PÉRONNET, P.: “Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914: le cas français”. *Relations internationales*, vol. 155, nº 3 (2013).

PÉRONNET, P.: “Saxons et Carafons: Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d’esthétique”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016).

PÉRONNET, P.: *Les enfants d’Apollon. Les ensembles d’instruments à vent en France 1700 à 1914: Pratiques sociales, insertions politiques et création musicale [Volume 2. Le Triomphe d’Apollon 1815-1870]*. Tesis, París, Université de Paris-Sorbonne (Paris 4), 2012.

PHILIPPE, M.: “L’entreprise médiévale dans tous ses états. Éléments pour une remise en ordre”. *Cahiers d’histoire et de philosophie des sciences (Actes du colloque Artisans, industrie. Nouvelles révolutions du Moyen Âge à nos jours [Société française d’histoire des sciences et des techniques]*, s.v., nº 52 (2004), 21-29.

PICON, A.: “Expositions universelles, doctrines sociales et utopies”, en *Les expositions universelles en France au XIXe siècle*. París, 2012.

PIERENKEMPER, T.: *La industrialización en el siglo XIX*. Madrid, 2001.

PIERRE, R.: “Charles Kretschmann (1777-1842), de Markneukirchen à Strasbourg”. *Larigot*, s.v., nº 48 [septiembre] (2011).

PIERRE, R.: “Claude et Georges Guignot, clétiers parisiens du XIXe siècle (Première partie)”. *Larigot*, s.v., nº 65 [abril] 2020.

PIERRE, R.: “Jean Chrétien Roth (1816-1881). Facteur de tous les instruments à vent à Strasbourg. Successeur de Dobner & Co et de Bühner et Keller”. *Larigot*, s.v., nº 49 [febrero] (2012). [KAMPMANN, B. y McBRIDE, W.:] “Martin frères and the Martin family: four generations of woodwind instrument makers”. *Larigot*, s.v., nº 22 spécial (1995), iv-viii.

PIERRE, R.: “Jean Finck (1783-1858) facteur d’instruments de musique en cuivre à Strasbourg”. *Larigot*, s.v., nº 47 [marzo] (2011).

PIERRE, R.: “La saga des anges trompettistes ou les Facteurs d’instruments de musique à Strasbourg 1720-1920”. *Larigot*, s.v., nº 45 [abril] (2010).

PIETERS, F.: *La musique royale des guides. Un siècle d’enregistrements*. Bruselas, 2003.

PINCH, T-J. y BIJSTERVELD, K.: “«Should One Applaud?» Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music”. *Technology and Culture*, vol. 44, nº 3 [julio] 2003.

PINO, D.: *The clarinet & the clarinet playing*. Mineola, 1980.

PINTO, J.: “El espíritu de Tarisio”. *Doce Notas*, s.v., nº 38 [octubre-noviembre] (2003).

PIÑEIRO, J-M.: “El discurso libertario de *Carmen* de Bizet”. *Mina III*, s.v., nº 2 [mayo-diciembre] 2010.

PIÑEIRO, J-M.: *Questo è il Bacio di Tosca!* Ponencia ofrecida el 12 de abril de 2003 durante el Congreso “La Muerte a través de la Historia” organizado por la Universidad de Cádiz.

PIÑEIRO, J.: “La música como elemento de análisis histórico: el barroco y el clasicismo en la crisis del Antiguo Régimen”. *Aula-Historia Social*, s.v., nº 17 (2006).

PIÑEIRO, J.: “La música como fuente para el análisis histórico: la historia actual”. *Historia Actual On-Line*, s.v., nº 5 [otoño de] (2004).

PIÑEIRO, J.: “Nuevos caminos de investigación en la historia del tiempo presente: la música como instrumento de análisis histórico”. *Tiempo Presente. Revista de Historia*, s.v., nº 2 (2014).

PLASSERAUD, Y. y SAVIGNON, F.: *L’État et l’invention. Histoire des brevets*. París, 1986.

PLATINGA, L.: *La música romántica*. Madrid, 1992.

PLEETH, W.: *Cello*. Londres, 1982.

POINSOT, E-A.: *Dictionnaire des pseudonymes*. Ginebra, 1971.

POLLARD, S.: *La conquista pacífica*. Zaragoza, 1991.

- POOLE, M-E.: "Gustave Charpentier and the Conservatoire Populaire De Mimi Pinson". *19th-Century Music*, vol. 20, nº 3 (1997).
- POWELL, A.: *The flute*. New Haven/Londres, 2002.
- PRESTON, K-K.: *Opera on the Road: Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*. Urbana/Chicago, 2001.
- PRICE, R.: *A social history of 19th-century France*. Londres, 1987.
- PUJOL, M.: *Análisis de errores gramaticales en textos libres de estudiantes de enseñanzas medias*. Tesis, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1999.
- PYEE-COHEN, D. y CLOUTIER, D. [Introductoras]: *La gazette musicale de Paris, 1834-1835, La revue et gazette musicale de Paris, 1835-1880: Index par mots-clés et auteurs*. Baltimore, 1999.
- QUÉNIART, J.: "Les formes de sociabilité musicale en France et en Allemagne, 1750-1850", en [FRANÇOIS, É. (Ed.)] *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*. París, 1987.
- QUIZA, R.: "Babel revisitada: exposiciones, globalización y modernidad (1851-1905)". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, s.v., nº 7 (2007), artículo disponible a través de Internet en <<http://hispanianova.rediris.es/7/articulos/7a002.pdf>> (con acceso el 26 de enero de 2019).
- RAGANATO, E.: "Saxophone Manufacture in Italy: A Short Survey". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 58 [mayo] 2005.
- RAILSBACK, T-C y LANGELLIER, J-P.: *The drums would roll*. NY, 1987.
- RASPÉ, P.: "Les ateliers de Charles-Joseph Sax à Bruxelles (1816–1852)". *Cahiers Bruxellois. Archives de la Ville de Bruxelles XLV*, s.v., s.n. (2013).
- RAULINE, J-Y.: "19th Century Amateur Music Societies in France and the Changes of Instrument Construction: Their Evolution Caught Between Passivity and Progress". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 57 [mayo] (2004).
- REDCAY, A.: *Theobald Boehm and the history of the alto flute including the facsimile edition of his arrangement of Beethoven's Largo from the Concerto for piano, op. 15, nº 1 for alto flute and piano (c. 1858), with three recitals of selected works by Griffès, Telemann, Bartok, Jolivet, Gaubert, and others*. Tesis, Denton, University of North Texas, 1997.
- REGENMORTER, P-J.: *Brazilian music for saxophone: a survey of solo and small chamber works*. Tesis, College Park, University of Maryland, 2009.
- REITER; E.: *Wilhelm Heckel: Six Generations Dedicated to Music*. Wiesbaden, 2015.
- REMNANT, M.: *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona, 2002.
- RENSCH, R.: *The harp*. Londres, 1969.
- RICE, A.: "Making and improving the 19th-century saxophone". *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 35 (2009).
- RICE, A.: "Müller's *Gamme De Le Clarinette* (c.1812) and the Development of the Thirteen-key Clarinet". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 56 (2003).
- RICE, A.: "The early history of the nineteenth century Boehm-system clarinet". *Musique-Images-Instruments*, s.v., nº 13 (2012).
- RICE, A.: *From the Clarinet D'Amour to the Contra Bass. A History of Large Size clarinets, 1740-1860*. NY, 2009.
- RICE, A.: *The barroque clarinet*. NY, 1992.
- RICE, A.: *The clarinet in the classical period*. NY, 2003.
- RICHMOND, D-L.: *Debussy in Boston's Imagination. The Performance of Sensuality (1902-1907)*. Tesis, Cambridge, Harvard University, 2006.
- RIDLEY, E-A-K.: *The Royal College of music Museum of Instruments Catalogue. Part I: European wind instruments*. Londres, 1982.

- RIEHL, W-H.: *La sociedad burguesa*. Barcelona, 1985.
- RILEY, M-W.: *The history of the viola*, vol. 1 y 2. Ann Arbor, 1993.
- ROBERT, F.: *La musique française*. París, 1970.
- ROBERT, J.: “Classement typologique des méthodes pour saxophone éditées en France de 1846 a 1942”, en [TERRIEN, P. (dir.)] *Une histoire du saxophone para les méthodes parues en France 1846-1942*. Sampzon, 2014.
- RONKIN, B. y FRASCOTTI, R.: *Orchestral compositions utilizing the saxophone* [Trabajo inédito]. S.I., 1979.
- ROSEN, Ch.: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, 1972.
- ROSTANG, Ch.: “François Georges Auguste Dauverné et les trompettistes de l’orchestre de l’Opéra de Paris au XIXe siècle”. *Larigot*, s.v., n° 26 Spécial [junio] 2014.
- ROUSSELIN-LACOMBE, A.: “Piano et pianistes”, en [NECTOUX, J-M.] *La musique en France à l’Époque Romantique (1830-1870)*. París, 1991.
- ROWLAND, D.: “Clementi’s music trade”, en [Michael Kassler (ed.)] *The Music Trade in Georgian England*. Londres/NY, 2011.
- RYCROFT, D.: “A Six-Finger Hole Saxophone: The Saxie”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 52 (1999).
- SACHS, C.: *History of musical instruments*. NY, 1962.
- SÁIZ, P.: “Patentes, cambio técnico e industrialización en la España del siglo XIX”. *Revista de Historia Económica*, s.v., n° 2 [primavera-verano] (1999).
- SÁIZ, P.: *Invencción, patentes e innovación en la España contemporánea*. Madrid, 1999.
- SÁIZ, P.: *Propiedad industrial y revolución liberal. Historia del sistema español de patentes (1759-1929)*. Madrid, 1995.
- SALAZAR, A.: *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid 1954.
- SALAZAR, A.: *La música como proceso histórico de su invención*. La Habana, 1987.
- SÁNCHEZ [KISIELEWSKA], O.: “Prélude à l’après-midi d’un faune: el despertar de la música moderna”. *Sulponticello*, s.v., n° 5 (1999), artículo disponible a través de Internet en <<http://www.sulponticello.com/?p=1111>> (con acceso el 7 de noviembre de 2011).
- SARMIENTO, M-A.: “Bandas militares y su repertorio en Colombia: El caso de la Banda del Batallón Guardia Presidencial, 1930-46”. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. 20, n° 31 [julio-diciembre] (2016).
- SARRAZIN, V.: “Le marché des ouvrages pour l’artillerie et le génie au XVIIIe siècle ou comment vendre des livres techniques à de «Jeunes militaires»”, en [HILAIRE-PÉREZ, L. et al. (dir.)] *Le livre technique avant le XXe siècle*. París, 2017.
- SAXON, A-H.: *P. T. Barnum: The Legend and the Man*. NY, 1989.
- SCAVONE, G-P.: *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques*. Tesis, Stanford, Stanford University, 1997.
- SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, 1996.
- SCHAEFFNER, A.: *Origine des instruments de musique*. París/La Haya/NY, 1980.
- SCHNAPPER, L.: “Entre le théâtre et salon: les premières salles de concert parisiennes au XIXe siècle”, en *Mélodies urbaines, la musique dans les villes d’Europe (XVIe -XIXe siècles)*. París, 2008.
- SCHNAPPER, L.: *Henri Herz, magnat du piano: la vie musicale en France au XIXe siècle (1815-1870)*. París, 2011.
- SCHURING, M.: *Oboe. Art and Method*. NY/Oxford, 2009.
- SCHWARTZ, H-W.: *Bands of America*. NY, 1957.
- SCHWARTZ, H-W.: *The story of musical instruments*. NY, 1938.

- SCOTT, A.: "Jacques-François Gallay. Playing on the Edge", en *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Symposium 2*. Schliengen, 2016.
- SCOTT, J-L: *The Evolution of the Brass Band and its Repertoire in Northern England*. Tesis, Sheffield, University of Sheffield, 1970.
- SEGELL, M.: *The Devils's Horn. The Story of the saxophone, from noisy novelty to King of cool*. NY, 2006.
- SELIGSON, R-J.: *The Rapsodie for Orchestra and Saxophone by Claude Debussy: A Comparison of Two Performance Editions*. Tesis, Denton, University of North Texas, 1988.
- SEWELL, W-H.: *Trabajo y revolución en Francia (El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848)*. Madrid, 1992.
- SHACKLETON, N. y RICE, A.: "César Janssen and the transmission of Müller's 13-keyed clarinet in France". *Galpin Society Journal*, s.v., nº 52 (1999).
- SHADLE, D-W.: *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-century American Symphonic Enterprise*. Oxford/NY, 2016.
- SIEPMANN, J.: *El piano*. Barcelona, 2003.
- SILGUERO, J. y IBAIBARRIAGA, I.: "¡Feliz Aniversario!". *Viento*, s.v, nº 10 [junio] (2009).
- SILVELA, Z.: *Historia del violín*. Madrid, 2003.
- SKINNER, G.: *Toward a general history of Australian Musical Composition. First National Music 1788-c.1860*. Tesis, Sydney, Sydney Conservatorium of Music, 2011.
- SNAVELY, J-A.: *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists*. Tesis, Tucson, University of Arizona, 1991.
- SOMBART, W.: *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid, 1977.
- STACY, W-B.: *John Philip Sousa and his band suites: an analytical and cultural study*. Tesis, Boulder, University of Colorado, 1972.
- STAMPE, D. : *Le saxophone en Belgique des origines à nos jours: étude historique et essai de répertoire descriptif des œuvres de compositeurs belges*. Tesis [*Mémoire de licence*], Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1987.
- STANLEY, A-A.: *Catalogue of the Stearns Collection of Musical Instruments*. Ann Arbor, [segunda ed. de] 1921.
- STEHMAN, J.: *Historie de la music européenne*. Verviers, 1964.
- STREET, W-H.: *Elise Boyer Hall: America's first female concert saxophonist: her life as performing artist, pioneer of concert repertory for saxophone and patroness of the arts*. Tesis, Evanston, Northwestern University, 1983.
- STUDWELL, W-E.: *The national and religious song reader: patriotic, traditional, and sacred songs from around the World*. NY, 1996.
- TAYLOR, A-R.: *Brass Bands*. Londres, 1979.
- TELLA, G.: *Hacer Ciudad: La construcción de las Metrópolis*. Buenos Aires, 2006. HARRISON, C-E.: *The bourgeois citizen in nineteenth-century France: gender, sociability, and the uses of emulation*. Oxford/NY, 1999.
- TERRIER, A.: *L'orchestre de l'Opéra de Paris: de 1669 à nos jours*. París, 2003.
- THIOLLET, J-P.: *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*. Milon-La Chapelle, 2004.
- THISTLETHWAITE, N. y WEBBER, G. (Edit.): *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge, 1998.
- THOMÉ, G.: "Deux années de recherche au service de la facture des clarinettes anciennes". *Larigot*, s.v., nº 1 [enero] (1988).

- TILBURG, P.: *Working Girls: Sex, Taste, and Reform in the Parisian Garment Trades, 1880-1919*. NY, 2019.
- TOFF, N.: *The flute book*. NY/Oxford, 1996.
- TOMPKINS, W-A.: *Cottage Hospital: The First Hundred Years*. Santa Barbara, 1988.
- TORRES, J.; GALLEGO, A. y ÁLVAREZ, L.: *Música y sociedad*. Madrid, 1997.
- TOUROUDE, J-D.: “Compte rendu du colloque « le serpent sans sornettes »”. *Larigot*, s.v., nº 49 [febrero] (2012).
- TRANCHEFORT, F-R.: *Guía de la música de Cámara*. Madrid, 1995.
- TRANCHEFORT, F-R.: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1996.
- TREITLER, L. (Ed.): *Source readings in Music History*, vol. 6 (*The Nineteenth Century*). NY/Londres, 1998.
- TURNBULL, H.: *The guitar from the Renaissance to the present day*. Londres, 1974.
- TUSÓN, J.: *Introducción al lenguaje*. Barcelona, 2003.
- TYLER, J. y SPARKS, P.: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classic Era*. Oxford, 2002.
- UMBLE, J-C.: *Jean-Marie Londeix. Master of the Modern Saxophone*. Glenmoore, 2000.
- UPTON, G-P.: *Musical Memories*. Chicago, 1908.
- UPTON, W-T.: *The Musical Works of William Henry Fry in the Collections of the Library*. Filadelfia, 1946.
- UPTON, W-T.: *William Henry Fry: American Composer and Journalist-Critic*. NY, 1954.
- VALLAS, L.: *Claude Debussy et son temps*. París, 1958.
- VALLAS, L.: *Vincent D’Indy. Vol. 2. La Maturité, la vieillesse*. París, 1950.
- VALYNSEELE, J.: *Les maréchaux de Napoléon III: leur famille et leur descendance*. París, 1980, 179 y sig.
- VAN GEEL, C. y FERON, V.: *Invisible Musicians*. Bruselas, 1995.
- VAN OOSTROM, L.: *100+1 Saxen. De Collectie van Leo van Oostrom*. Ámsterdam, 2009.
- VAN WASEMAEL, P.: *Architecture of Instruction and Delight: A Socio-historical Analysis of World Exhibitions as a Didactic Phenomenon (1798-1851-1970)*. Rotterdam, 2001.
- VASSEUR, É.: “Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le « succès » de l’Exposition universelle de 1867”. *Histoire, économie et société*, s.v., nº 4 (2005).
- VENTZKE, K. y HILKENBACH, D.: *Boehm Woodwinds*. Frankfurt am Main, 1982.
- VENTZKE, K. y SCHECK, G.: *Die Boehmflöte*. Frankfurt am Main, 1966.
- VENTZKE, K.; RAUMBERGER, C. y HILKENBACH, D.: *Die saxophone*. Frankfurt, 1987.
- VENTZKE, K.: *Boehm-Oboen und die neueren französischen Oboen-Systeme*. Frankfurt am Main, 1969.
- LANGWILL, L-G.: *The basson and contrabasson*. Londres/Kent/NY, 1975.
- VENTZKE, K.: *Theobald Boehm. Schema zur Bestimmung der Löcherstellung Auf Blasinstrumenten (1862)*. Hanover, 1980.
- VERCHER, J.: *El clarinete*. Gandía, 1983.
- VERDIE, J-C.: “À propos de la trompette basse...”. *Larigot*, s.v., nº 35 [junio] (2005).
- [Folleto de venta de] Vichy Enchères (Guy et Etienne Laurent, Commissaires-priseurs), subasta celebrada en Vichy el 27 de junio de 2020.
- [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maitre* Guy Laurent), subasta celebrada en Vichy el 7 de abril de 2018.
- [Folleto de venta de] Vichy Enchères (*Maitre* Guy Laurent), subasta celebrada en Vichy el 10 de noviembre de 2018.

- [Folleto de venta de] Vichy Enchères [SVV n° 2002-237] (*Maître* Guy Laurent), subasta celebrada en Vichy el 13 de junio de 2009.
- VIGOUREUX, C.: “Napoléon III et Abd-el-Kader”. *Napoleonica*, vol. 1, n° 4 (2009).
- VON STEIGER, A.: “Sax figures: can we deduce details of Adolphe Sax’s instruments production from the sources?”. *Revue belge de Musicologie*, vol. 70, s.n. (2016).
- VON WASIELEWSKY, W-J.: *The violoncello and its history*. NY, 1968.
- VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000.
- WALDEN, V. *One hundred years of violoncello. A history of technique and performance 1740-1840*. Cambridge, 1998.
- WANGERMÉE, R.: *François-Joseph Fétis. Musicologue et compositeur*. Bruselas, 1950.
- WARFIED, P. (Ed.): *Six marches*. Middletown, 2010.
- WARFIELD, P.: “Salesman of Americanism, Globetrotter, and Musician”: *The Nineteenth-Century John Philip Sousa, 1854-1893*. Tesis, Bloomington, Indiana University, 2003.
- WATEL, D.: “Facteurs d’instruments et luthiers a Lyon en 1840”. *Larigot*, s.v., n° 52 [julio] (2013).
- WATEL, D.: “Luthiers et musiciens à Lyon en 1808-1809 d’après les recensements de population”. *Larigot*, s.v., n° 49 [febrero] (2012).
- WATERHOUSE, W.: “Gautrot-Ainé, first of the moderns”. *Brass scholarship in review: proceeding of the Historic Brass Society Conference, Cité de la Musique, Paris, 1999. (Bucina: The Historic Brass Society series)*, s.v., n° 6 (2006).
- WATERHOUSE, W.: *The New Langwill Index*. Londres, 1993.
- WESTON, P.: *Clarinet virtuosos of the past*. Suffolk, 1971.
- WESTON, P.: *Heroes & Heroines of Clarinetistry*. Victoria, 2008.
- WESTON, P.: *More Clarinet virtuosos of the past*. Suffolk, 1977.
- WESTON, P.: *Yesterday’s Clarinetists: a sequel*. Suffolk, 2002.
- WETTERLÉ, l’Abbé [sic] y FISCHER, C.: *Notre Alsace et notre Lorraine* [fascículo n° 36]. París, 1919.
- WHITE, K-J. y MYERS, A.: “Woodwind Instruments of Boosey & Company”. *Galpin Society Journal*, s.v., n° 57 [mayo] (2004).
- WHITE, W-C.: *A history of military music in America*. NY, 1944.
- WHITWELL, D.: *The Longy Club, 1900-1917*. Austin, 2011.
- WHITWELL, D.: *The Sousa Oral History Project*. Austin, 2010.
- WILD, N.: *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Lyon, 2012.
- WILLIAMS, I. (Ed.): *The critical heritage. George Meredith*. Londres/NY, 2002.
- WINTERNITZ, E.: *Musical instruments and their symbolism in western art*. Londres, 1967.
- WISS, J. y KAMPMANN, B.: “La Basse d’Harmonie de Sautermeister”. *Larigot*, s.v., n° 55 [mayo] (2015).
- WISS, J.: “Essai sur la datation des ophicléides”. *Larigot*, s.v., n° 61 [abril] (2018).
- Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen*. [Innsbruck?], 2010, 109-113, artículo disponible también a través de Internet en <www.zobodat.at/pdf/WissJbTirolerLM_3_0101-0113.pdf> (con acceso el 1 de mayo de 2019).
- WULFF, E.: *Lenguaje y lenguas*. Barcelona, 1985.
- YACLE, E-A.: *Marian MacDowell and the MacDowell clubs*. S.I. [College Park, MD], 2008.
- YOUNG, J-C.: *The Age of Charisma. Leaders, Followers, and Emotions in American Society, 1870-1940*. NY, 2017.

YOUNG, P-T.: *4900 historical woodwind instruments*. Londres, 1993.

YOUNG, P-T.: *The Look of the Music: rare musical instruments 1500-1900*. Seattle/Vancouver, 1980.

ZELDIN, T.: *Histoire des passions françaises (1848-1945)*, tomo 3 (*Goût et corruption*). Oxford, 1978.

ZWEIG, S.: *Romain Rolland. The Man and His Work*. NY, 1921.

Apéndice documental I:

Morfología, componentes, disposición y llaves de los saxofones.

Como se ha comentado al principio de esta investigación, sumergirnos en un trabajo de corte histórico, pero también artístico como este, implica bregar con ciertos conocimientos específicos, tanto musicales, como morfológicos o de uso profesional relativos a los instrumentos de música. Sin embargo, hemos priorizado un enfoque práctico que evitara una sobrecarga de información técnica, recurriendo solamente a esos aspectos o dispositivos particulares cuando no había otra manera de hacerlo y/o lo exigía un concepto que requería mucha precisión. (En realidad, no es necesario tanto fondo, y con cierto conocimiento global y el apoyo de las indicaciones de este apéndice se puede entender todo lo apuntado). Ahora bien, y como igualmente se ha dicho, es necesario tener flexibilidad mental y emplear sentido común para utilizar convenientemente las siguientes referencias, disposiciones y convenciones. Por ejemplo, la estructura base de un saxofón se suele dividir en boquilla, tudel, cuerpo, codo y campana (vid. Figura I-1). Mas, algunos ejemplares carecen del segundo elemento –el tudel- o lo tienen soldado al tercero; otros, vacan del codo. También estamos acostumbrados a estándares formales, a saber, que el saxofón alto, tenor o barítono sean curvados, pero, desde el comienzo han existido¹ –y siguen fabricándose- especímenes completamente longitudinales, al igual que conviven sopranos curvos y rectilíneos, aunque los últimos sean más comunes.

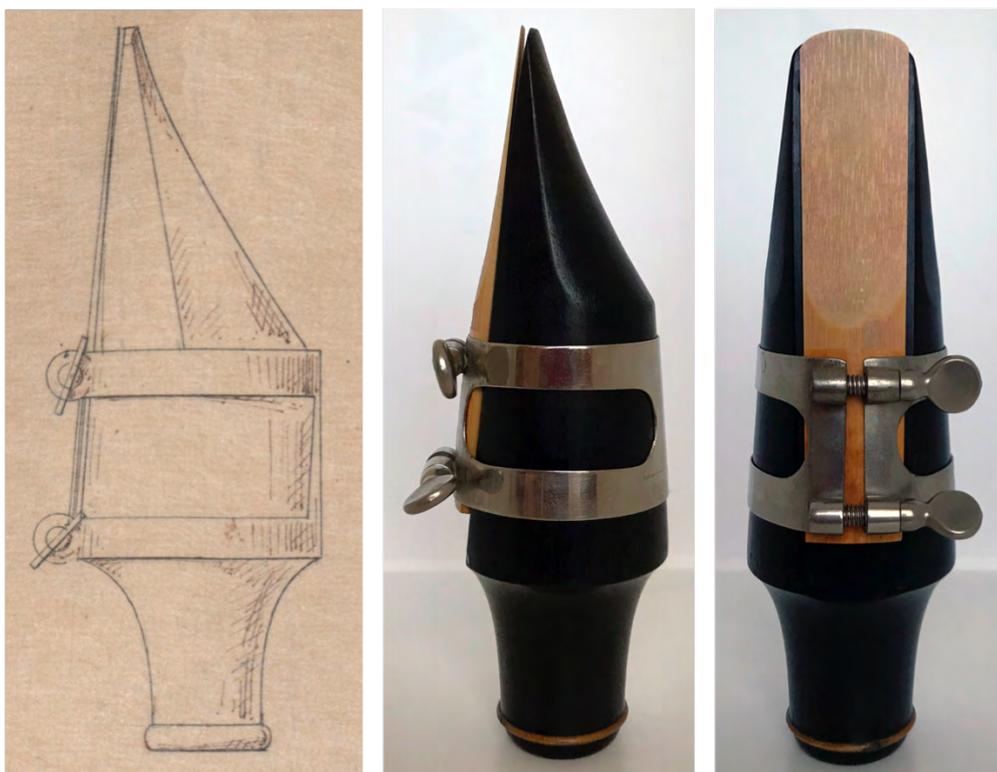
FIGURA I-1: Estructura básica de un saxofón.



FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar original tenor de Adolphe Sax (Coll. Selmer).

¹ En uno de nuestros apartados –vid. Capítulo 5: *Epilogo en Estados Unidos: los asentamientos saxofonísticos y la contribución de Elise Hall*, 791- tenemos un ejemplo gráfico de ello: Ali-Ben-Sou-Alle y su turcofón (saxofón) contralto recto (ca. 1864).

FIGURA I-2: Boquilla, abrazadera y caña a partir del diseño original de la patente –izquierda- y un ejemplar de época de madera con la misma vista lateral –centro- y otra frontal –derecha-.



FUENTE: Elaboración propia a partir de Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”, [5] (INPI) y ejemplar original del autor.

Otra salvedad lógica, pero que también debe puntualizarse, es que los saxofones del siglo XIX son algo diferentes a los de la actualidad; aunque, en lo esencial, ambos paradigmas comparten el mismo principio de acción a partir de una boquilla de lengüeta simple² conectada a un tubo cónico de latón vestido con un sistema de llaves que permiten avanzar por semitonos³. Por ello y para mejor comprensión de las páginas precedentes, hemos creído conveniente identificar los elementos constitutivos en un ejemplar pretérito y otro actual en algunas de las Figuras que van a aparecer, teniendo así otro punto de referencia más cercano y cómodo⁴.

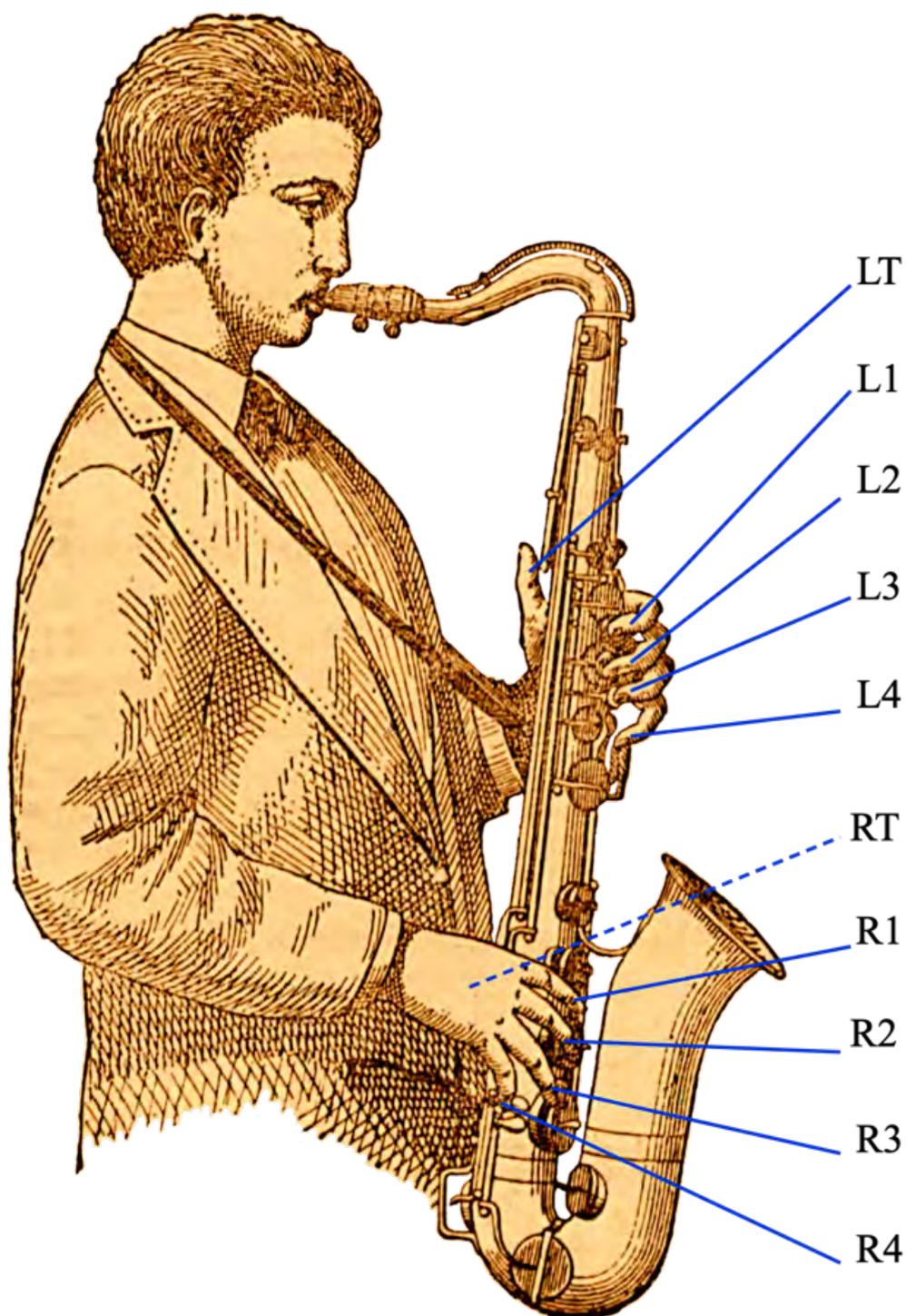
² Aunque probablemente no requiera aclaración, la boquilla o ‘cámara de sonido’ –normalmente hecha de madera o ebonita- se conjuga con una caña o lengüeta sujeta a aquella mediante un cordel o, de forma más universal, una abrazadera de latón (vid. Figura I-2).

³ No vamos a entrar ni tenemos en cuenta los desarrollos morfológicos experimentales o excentricidades que se produjeron en el siglo XX, por ejemplo, el del swanee o el saxie, un modelo sin llaves el primero, y un ejemplar con 6 agujeros que se obturan directamente con las yemas de los dedos el segundo. Vid. RYCROFT, D.: “A Six-Finger Hole Saxophone: The Saxie”. *Galpin Society Journal*, s.v., nº 52 (1999), 195-201. (El swanee y otros modelos con varas todavía no tienen artículos dedicados, pero existen ‘bastantes’ ejemplares físicos supervivientes en colecciones privadas y, más interesante, públicas: BE-BruX-MIM, The National Museum of the Royal Navy, UK-Edinburgh-MM, etc.).

Por supuesto, también se pueden hacer saxofones –o partes de ellos- con otros materiales, a saber, madera, plástico, cristal, etc., pero, evidentemente, no estamos en esa tesitura.

⁴ Huelga decir que los especímenes del siglo XIX son relativamente escasos y anidan en colecciones privadas o públicas con acceso restringido, por lo que examinarlos de cerca es más complicado. Vid., por ejemplo, Apéndice documental nº 4: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894), para conocer los que hemos localizado de su inventor.

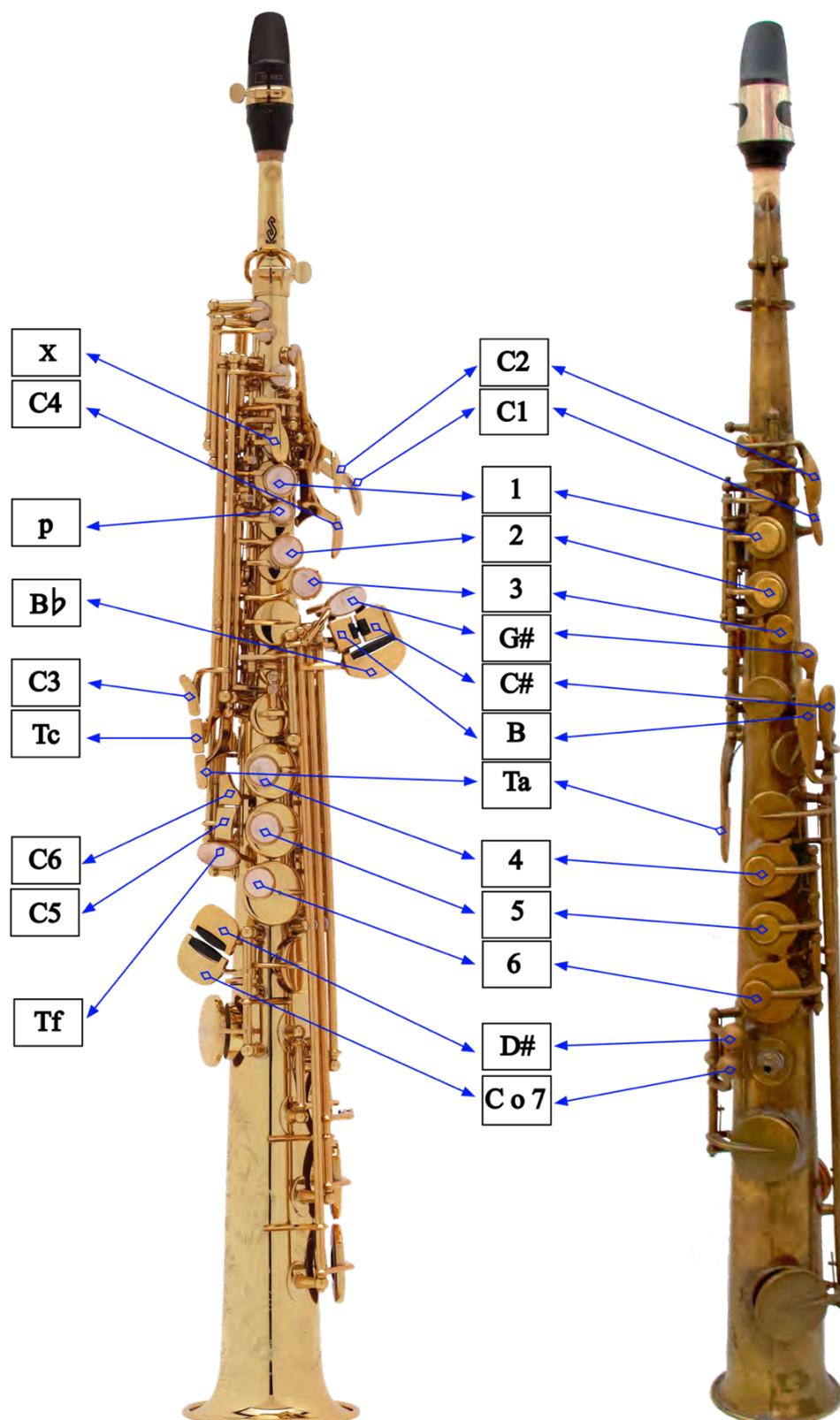
FIGURA I-3: Apelación a los dedos del ejecutante.



FUENTE: Elaboración propia a partir de BEECKMAN, F-N.: *Méthode de saxophone ténor*. París, s.d. (1874), 8.

Dentro del ámbito del estudio de la mecánica de las llaves –en un momento nos ocuparemos de ellas–, el nombre de los dedos está codificado. Realmente, hay varias convenciones, pero la más extendida, rápida y útil es aquella que (en voz inglesa y con iniciales) los bautiza desde la lateralidad, siendo 1 el índice, 2 el corazón, 3 el anular y 4 el meñique; LT o RT (*Left thumb* o *Right thumb*) se reservan para los pulgares (vid. Figura I-3).

FIGURA I-4: Nombre convencional de las llaves del saxofón a partir de un ejemplar contemporáneo y otro decimonónico de Adolphe Sax, siendo la columna central las comunes que ambos comparten y la izquierda exclusivas del actual.

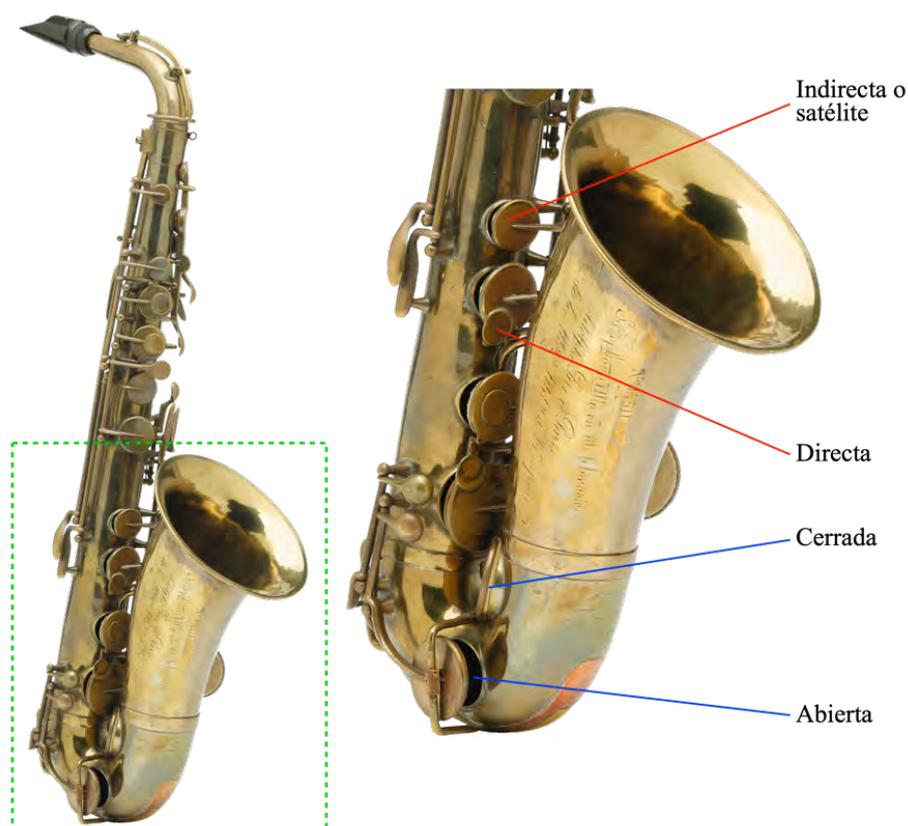


FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar actual y otro de la colección del autor.

Sin duda, uno de los elementos característicos del saxofón, si no el que más, son las llaves; unas extensiones comunes a la actual familia del viento-madera (flauta, oboe, clarinete, fagot, etc.). Estos mecanismos sí exigen un poco más en la precisión técnica o, por lo menos, dejar sentados determinados conceptos relativos e importantes⁵.

El primer aspecto que debemos anotar es la propia noción de llave, que debe ser amplia no solo para este estudio, sino porque se utiliza así en la cotidianidad artística y profesional. Normalmente, una llave se concibe como una prolongación artificial del dedo del instrumentista para alcanzar –es decir, abrir o cerrar- aquellos agujeros del tubo que están fuera de su alcance físico, consiguiendo así más alturas. Sin embargo, esta aproximación se queda bastante corta, porque esas extensiones digitales multiplican las posibilidades físicas y acústicas del instrumento, no solo respecto a la frecuencia (que, además puede recibir un ajuste extra de finura). Estamos refiriéndonos, entre otras propiedades interdependientes, al hecho de poder gobernar los inmensos agujeros que abundan en el cuerpo de un saxofón barítono por ejemplo –y que ninguna yema podría obturar-; o cuando varios de esos mecanismos trabajan de forma coordinada y solidaria para formar un sistema que reporta agilidad, homogeneidad y precisión.

FIGURA I-5: Clasificación de las llaves según su estado en reposo desde el dimorfismo de abiertas-cerradas (líneas azules), y directas-indirectas o satélites (líneas rojas).

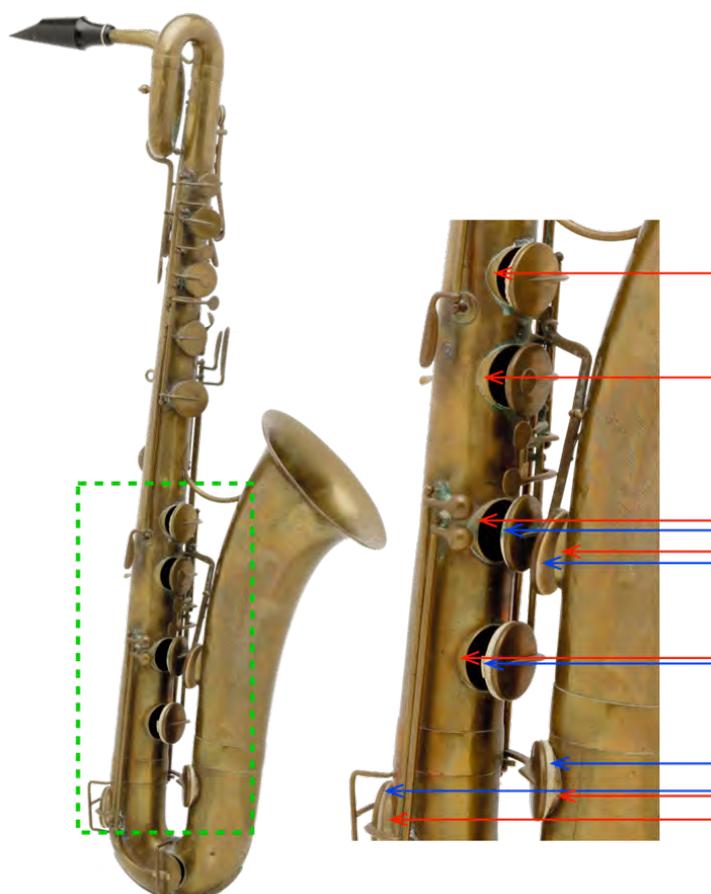


FUENTE: Elaboración propia –recuadros, zoom y líneas- a partir de un ejemplar original de Adolphe Sax (Coll. Selmer).

⁵ El siglo XIX fue grave en este sentido, pues a lo largo de esa centuria se introdujeron un nuevos métodos de construcción y montaje que dejaron atrás procedimientos desfasados y, más importante, dieron salida a ejemplares muy perfeccionados –como la flauta de Boehm- o nuevas ‘posibilidades’, como el saxofón. Ya la hemos apuntado en la Introducción general, pero la obra de un investigador americano –vid. VOORHEES, J-L.: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*. Hammond, 2000, 16-29- es capital para profundizar en este asunto.

En verdad, la llave es un mecanismo simple que recibe fuerza de un muelle para aportar una contingencia a alguno de sus componentes –abrir, cerrar, girar, sujetar, etc.-; las complicaciones se producen cuando empiezan a acumularse y se vuelven interdependientes las unas de los otras. Sin embargo, podemos agruparlas en una doble (y simple) dualidad, a saber, abiertas-cerradas, y directas-indirectas o satélites (vid. Figura I-5). Si la llave (el plato), estando en reposo –es decir, sin intervención del ejecutante- no obtura ningún orificio decimos que está abierta; mientras, las indirectas o satélites son solidarias o dependientes de otras. Por ejemplo, el dispositivo que hemos marcado como indirecto en la anterior Figura bajará si se presionan los pulsadores (directos) R1, R2 o R3. (Por cierto, los platos contienen a las zapatillas, una suerte de almohadillas –normalmente de cuero- que hacen que el orificio quede estanco cuando entran en contacto con las chimeneas o círculos que sobresalen del cuerpo –vid. Figura I-6-).

FIGURA I-6: Identificación de varias zapatillas (flechas azules) y chimeneas (flechas rojas) en el cuerpo de un saxofón.



FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar barítono original de Adolphe Sax (Coll. Selmer).

Seguro que ya se habrá notado, pero dentro de esa flexibilidad mental a la que apelábamos precedentemente está la de considerar el vocablo “llave” como sinécdoque. Si bien tenemos elementos constitutivos más o menos comunes –muelles (planos o de aguja)⁶, pulsadores, platos, postes de sustentación, etc. (vid. Figuras I-7 y I-8)-, no existe

⁶ No es necesario para nuestra investigación, pero quizá no deba omitirse que los muelles planos suelen dar fuerza un mango atravesado por un brazo –una varilla cilíndrica- sujeta por dos postes que le permiten pivotar longitudinalmente. En cambio, los muelles de aguja son habituales en subestructuras de tipo barra

una ‘configuración’ base que englobe a todos esos dispositivos. Así, por ejemplo, utilizamos “llave” para referirnos a toda –o parte de- la articulación, a los pulsadores, a los platos que obturan las chimeneas, etc. De ahí que, incluso en la codificación de su nomenclatura –esta sí muy generalizada, vid. Figura I-4-, hayan sido –presumiblemente, por razones prácticas y musicales- los botones (los pulsadores) los que cuenten⁷.

FIGURA I-7: Localización de un muelle de aguja y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de dos aproximaciones.

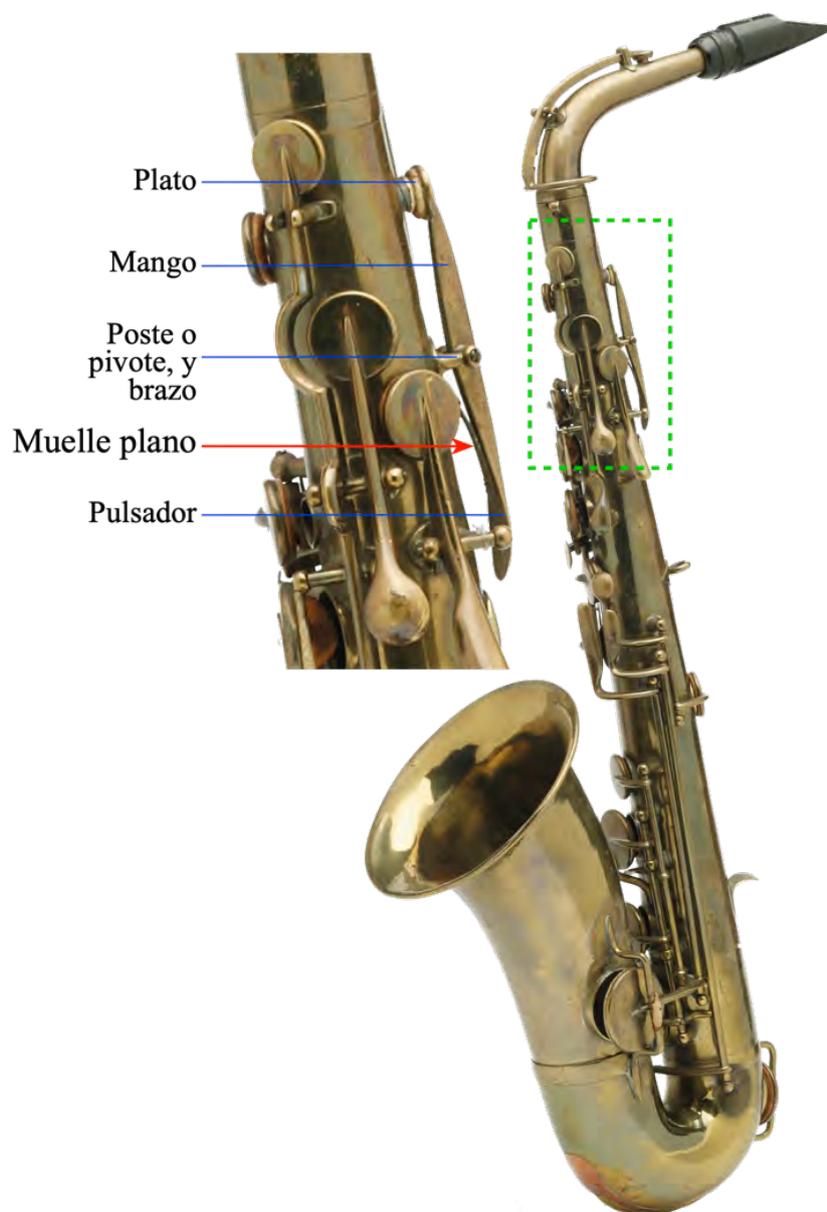


FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar original de Adolphe Sax (Coll. Selmer).

o varilla que conduce el movimiento hasta un vástago conectado a un plato para que este baje –cierre el orificio- o, como en el caso Figura I-7, suba –lo abra-. (Siendo un poco más precisos, en la actualidad suele utilizarse “barra” para la ordenación en sí, y se reserva “varilla” para otra larga pieza de metal cilíndrica y delgada contenida en esa subestructura, lo cual permite movimientos independientes. De todas maneras, Adolphe Sax no aplicó nunca esta última contingencia a sus saxofones y todas las barras que utilizó son macizas, sostenidas por dos pivotes y sus respectivos tornillos; solamente el ejemplar representado en la Figura 58 del Capítulo 1 puede tener una disposición compuesta, una contingencia que intentaremos resolver en el futuro).

⁷ Obsérvese, entre varios casos de este y otros tipos, que la llave indirecta que hemos localizado en la Figura I-5 no tiene ningún apelativo en la Figura I-4.

FIGURA I-8: Localización de un muelle plano y de la llave a la que da fuerza, amén de otras partes del mecanismo, a partir de una aproximación.

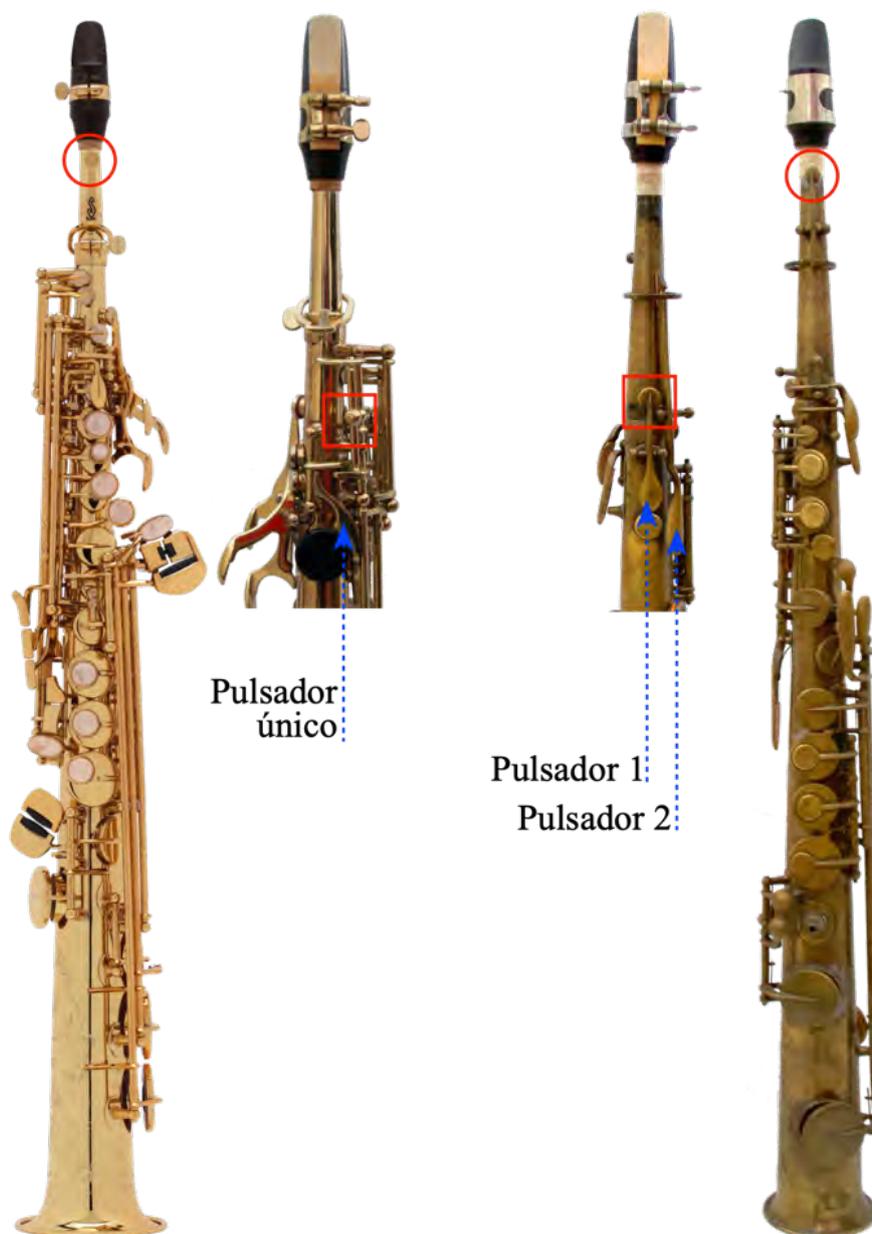


FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar original de Adolphe Sax (Coll. Selmer).

Por último y si tuviéramos que hacer mención a una llave ‘especial’ y característica de los saxofones, esta sería la de octava (vid. Figura I-9). En verdad, hoy día debería llamarse llave de octavas, en plural, porque con un solo pulsador se abren dos platos, el primero para provocar más fácil y limpiamente las alturas cromáticas de Re5 a Sol#5 –es decir, hacer que el segundo armónico de Re4 a Sol#4 se manifieste como fundamental-, y el secundario para el La5 en adelante⁸. Sin embargo, la inmensa mayoría de los saxofones decimonónicos tuvieron dos pulsadores para cada uno esos dos orificios, por lo que el LT (pulgar izquierdo) tenía que cambiar intermitentemente de botón dependiendo en qué rango se encontrase.

⁸ Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

FIGURA I-9: Llave(s) de octava(s) en un saxofón actual –dos primeras imágenes a la izquierda, anverso y reverso (ampliado)- y en otro pretérito –dos siguientes a la derecha-, identificando también sus pulsadores, y los platos para las alturas de Re5 a Sol#5 –cuadrados rojos- y de La5 hacia arriba –círculos rojos-.



FUENTE: Elaboración propia a partir de un ejemplar actual y otro de Adolphe Sax de la colección del autor.

Apéndice documental II:

Dimensiones físicas y ámbito tonal de la familia del saxofón.

Las dos próximas representaciones sirven para, en un golpe de vista, hacernos una idea de las dimensiones físicas de la familia del instrumento, amén del rango de alturas. En la primera de ellas –vid. Figura II-1- están representados varios componentes de la parentela, a saber, sopranino en $Mi\flat$, soprano en $Si\flat$, alto –o contralto- en $Mi\flat$, tenor C-melody en Do , tenor en $Si\flat$, barítono en $Mi\flat$, bajo en $Si\flat$ y contrabajo en $Mi\flat$. Todos son ejemplares del siglo XX –no conocemos ningún cuadro a escala como este representando especímenes antiguos-, pero nos sirve perfectamente para contrastar la relación de tamaños entre unos y otros¹. No hace falta decir nuevamente que, por ergonomía, los saxofones se suelen construir curvados, especialmente del alto hacia los profundos; por tanto, si los pudiéramos ‘estirar’ y observar completamente rectos nos haríamos una idea todavía mejor respecto al parámetro de la distancia.

FIGURA II-1: Relación formal a escala de varios miembros de camada del saxofón.



FUENTE: Elaboración propia a partir de
LINDEMAYER, P.: *Celebrating the saxophone*. NY, 1996, 24-25

El otro aspecto que queremos resolver con una apreciación rápida es el de la frecuencia o, dicho de otra manera, el ámbito tonal. Para ello, utilizaremos una imagen compilatoria –vid. Figura II-2- con los hertzios (o ciclos) respecto a las alturas según el índice de notación científica², amén del rango de otros instrumentos –no solo saxofones- para conocer sus ‘capacidades’ habituales. Las anteriores comillas simples están motivadas por la salvedad de que algunas herramientas artísticas –o modelos- pueden

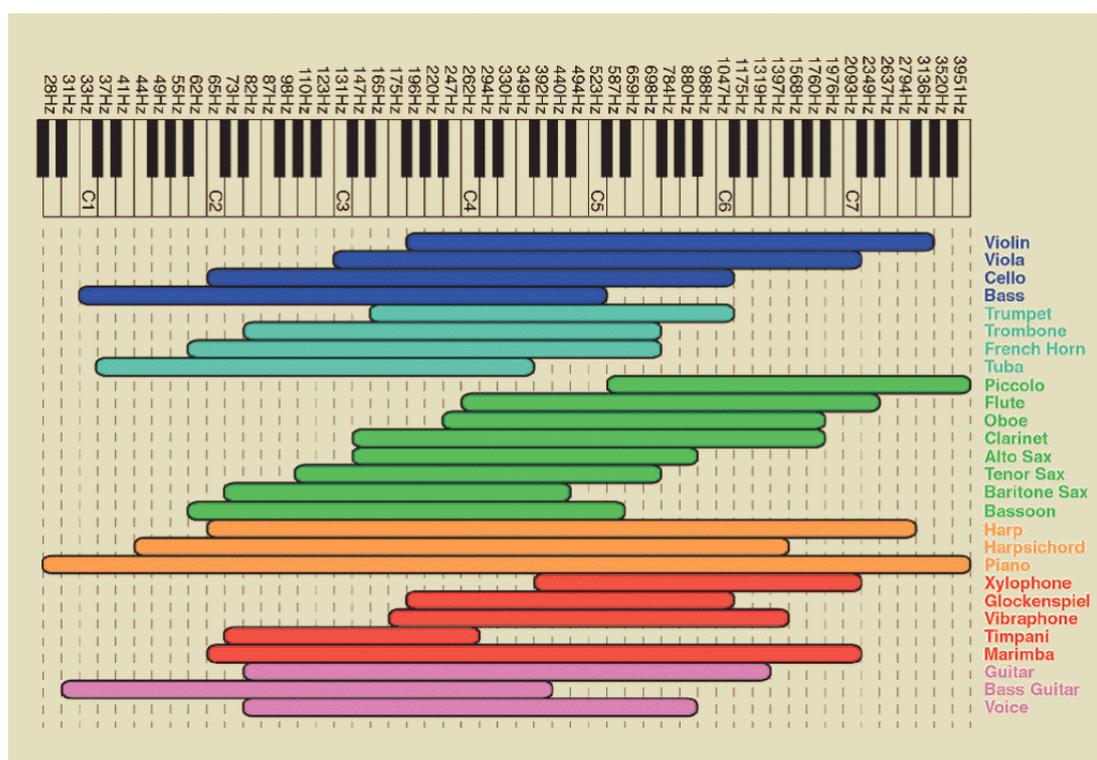
¹ Huelga decir que se pueden construir saxofones –y otros aerófonos- en cualquier tonalidad alargando o acortando el tubo, lo cual exige otras ‘compensaciones’ formales –p. ej., la de que el tubo del barítono sea más ancho que el del soprano; o que los emplazamientos de las llaves puedan variar, no sensiblemente, pero sí afectando negativamente a la afinación, lo cual es grave-. La estandarización del XIX en camadas de $Mi\flat$ y $Si\flat$, amén, entre otras razones, de la falta de antecedentes ‘pesados’ –recuérdese que el *Concierto para clarinete en La Mayor, K 622* de Mozart se toca con clarinete [soprano] en La , apenas a un semitono de distancia del ejemplar más común en $Si\flat$; que tampoco fue escrito ‘exactamente’ para clarinete en La , pero no se concibe una aproximación de otra manera-, o los pocos visos de salida comercial en afinaciones exóticas, han hecho inviables esas exploraciones.

² Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

sobrepasarlas, al menos por el agudo. Es de todos conocido que, por ejemplo, el saxofón alto de hoy en día puede descender a un Si \flat 3 como límite –o lo que es lo mismo, un Re \flat 3 en Do (y según apunta también el *chart* de la Figura II-2)-. La cuestión es que, para que arribar a un La3 –o Do3 en términos absolutos-, se tendría que alargar físicamente el tubo, por lo que, en ese sentido –sonidos bajos-, el instrumento está limitado por sus propias condiciones constructivas. En cambio, con cierta práctica y debido a las cualidades de los sonidos agudos –los armónicos están más juntos en ese rango- es posible escalar más notas. Así, por ejemplo, aunque el *chart* sostenga que el mismo saxofón llegaría hasta un La5 en Do –un Fa#6 en Mi \flat -, se puede subir una octava más; otra cuestión es que el sonido se ‘desnaturalice’, descontrola y la homogeneidad se vea afectada.

La ampliación del registro y su uniformidad siempre ha sido una cuestión perseguida por constructores e intérpretes, y es compleja. Así, los saxofones sopranos de Adolphe Sax (Si \flat) abarcaban el abanico de Si3 a Re#6; sin embargo, los actuales alcanzan la gama de Si \flat 3 a Sol6 \sharp . Por cierto, y aunque en el *chart* de la Figura II-2 no aparece el ámbito del saxofón soprano, solamente tiene que pensarse una barra que ocupe una octava más aguda que la del ejemplar tenor; y, análogamente, pero en el otro sentido, una barra desplazada hacia la izquierda si quisiéramos visualizar el ámbito del saxofón bajo.

FIGURA II-2: Ámbito tonal y registro de frecuencias de los saxofones en confrontación con el piano y otros instrumentos.



FUENTE: <<https://www.har-bal.com/product-information/frequency-chart>> (con acceso el 10 de diciembre de 2019).

³ Por supuesto, siempre han existido intentos de expansión que, nuevamente, chocaron con una rocosa estandarización –y otros problemas-; aunque quizá el intento más meritorio fue el de Duparquier, un solista de la Garde Républicaine que a principios del siglo XX (1915) encabezó –en verdad, la responsable fue la Couesnon & Cie- un sistema que había conseguido completar tres octavas, a saber, de Sol3 a Sol6. Vid., por ejemplo, [entrada “N° 925 SAXOPHONE SOPRANO COURBE EN SI B” del Catálogo de la colección de instrumentos de música de Bruno Kampmann, tomo 6, reproducido en] *Larigot*, s.v., n° 21 spécial [septiembre] (2010), 124-127.

Apéndice documental III-A:

Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”^{*}.

Advertencia: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar confusiones con el texto original. Asimismo, hemos respetado la ortografía, puntuación, subrayados y, cuando ha sido posible, los saltos de línea, ya que hemos priorizado el paralelismo visual de contenido entre columnas para mayor comodidad.

Ministère de l’Agriculture et du Commerce.
Durée quinze ans.
Nº 3226.

Ministerio de Agricultura y Comercio.
Duración de 15 años.
Nº 3226.

Loi du 5 juillet 1844.

Ley del 5 de julio de 1844.

Extrait.

Extracto.

Art. 32.

Sera déchu de tous ses droits:

1º Le breveté qui n’aura pas acquitté son annuité avant le commencement de chacune des années de la durée de son brevet;

2º Le breveté qui n’aura pas mis en exploitation sa découverte ou invention en France dans le délai de deux ans, à dates du jour de la signature du brevet, ou qui aura cessé de l’exploiter pendant deux années consécutives, à moins que, dans l’un ou l’autre cas, il ne justifie des causes de son inaction ;

3º Le breveté qui aura introduit en France des objets fabriqués en pays étrangers et semblables à ceux qui sont garantis par son brevet.

Art.[ículo] 32.

Será despojado de todos sus derechos:

1º El titular de una patente que no haya saldado su anualidad antes del inicio de cada año de la duración de su patente;

2º El titular de una patente que no haya puesto en marcha su descubrimiento o invención en Francia, en el plazo de dos años, a contar desde el día de la firma de la patente, o que haya dejado de explotarlo durante dos años consecutivos, a menos que, en cualquiera de los casos, justifique las razones;

3º El titular de una patente que haya introducido en Francia objetos fabricados en un país extranjero y parecidos a los garantizados por su patente. Están exentas las disposiciones del párrafo precedente, los modelos de máquinas de las que el ministro de Agricultura y Comercio podrá autorizar la introducción en el caso previsto por el artículo 29.

Art. 33.

Quiconque, dans des enseignes, annonces, prospectus, affiches, marques ou estampilles, prendra la qualité de breveté sans posséder un brevet délivré conformément aux lois, ou après l’expiration d’un brevet antérieur, ou qui, étant breveté, mentionnera sa qualité de breveté ou son brevet sans y ajouter ces mots: *sans garantie du Gouvernement*, sera puni d’une amende de 50 francs à 1.000 francs. En

Art.[ículo] 33.

Aquel que, en letreros, anuncios, prospectos, carteles, marcas o sellos, aparezca como titular de patente sin que esta haya sido expedida conforme a las leyes, o tras la expiración de una patente anterior; o aquel que, siendo titular de una patente, mencione su situación o su patente sin añadir los términos “sin garantía del Gobierno”, será castigado con una multa de cincuenta a mil

* Fuente: Elaboración propia a partir del original, custodiado en el Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d’Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoie (Francia).

cas de récidire [sic], l’amende pourra être au double†.

Brevet d’Invention

sans garantie du Gouvernement.

Le Ministre Secrétaire d’Etat au Département de l’Agriculture et du Commerce,

Vu la loi du 5 juillet 1844;

Vu le procès-verbal dressé le 21 mars 1846, à 12 heures 20 minutes, au Secrétariat général de la Préfecture du département de la Seine et constatant le dépôt par le sieur Sax dit Adolphe d’une demande de brevet d’Invention de quinze années, pour un système d’instruments à vent, dits: Saxophones.

Attendu la régularité de la demande, Arrête ce qui suit,

Article premier.

Il est délivré au sieur Sax, Antoine Joseph, dit Adolphe, fabricant d’instruments de musique à Paris, rue neuve Saint Georges nº 10 à ses risques et périls, sans examen préalable, et sans garantie, soit de la réalité, de la nouveauté ou du mérite de l’invention, soit de la fidélité ou de l’exactitude de la description, un brevet d’Invention de quinze années, qui ont commencé à courir le 21 mars 1846 pour un système d’instruments à vent, dits Saxophones.

Article deuxième.

Le présent arrêté, qui constitue le brevet d’Invention, est délivré au sieur Sax dit Adolphe pour lui servir de titre.

A cet arrêté demeurera joint le duplicata certifié de la description et du dessin déposés à l’appui de la demande, et dont la conformité avec l’expédition originale a été dûment reconnue.

Paris, le vingt deux juin mil huit cent quarante-six.

Le Ministre Secrétaire d’Etat, de l’Agriculture et du Commerce.

Pour le Ministre et par délégation:

Le Conseiller d’État Secrétaire général,
[Signé]

Mémoire descriptif déposé à l’appui de la demande d’un Brevet d’Invention de quinze ans par M. Antoine Joseph (dit Adolphe) Sax, fabricant d’instruments de musique demeurant à Paris rue neuve St. Georges nº

francos. En caso de reincidencia, la multa podrá ascender al doble.

Patente de invención

sin garantía del Gobierno.

El ministro secretario de Estado del Departamento de Agricultura y Comercio,

vista la Ley del 5 de julio de 1844,

vista el acta depositada el 21 de marzo de 1846, a las 12 horas y 20 minutos, ante el secretariado general de la prefectura del departamento del Sena y constatando el depósito del señor Sax, con nombre Adolphe, de una solicitud de patente de invención de 15 años, para un sistema de instrumentos de viento, llamados saxofones.

Considerando la regularidad de la solicitud, se establece lo que sigue:

Artículo primero.

Se entrega al señor Sax, Antoine Joseph, conocido como Adolphe, fabricante de instrumentos de música en París, [con domicilio en] la calle neuve Saint Georges nº 10, bajo su responsabilidad, sin examen previo, sin garantía, sea de la novedad o del mérito de la invención, sea de la fidelidad o exactitud de la descripción, una patente de invención de 15 años que comienza a correr el 21 de marzo de 1846 para un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones.

Artículo segundo.

El presente decreto, que constituye la patente de invención, le es entregado al señor Sax, de nombre Adolphe, para que le sirva de título.

A este decreto le será adjuntado una copia certificada de la descripción y [otra] del diseño, depositadas como apoyo a la solicitud, y cuya conformidad con la expedición original ha sido debidamente reconocida.

París, 22 de junio de 1846.

El ministro secretario de Estado de Agricultura y Comercio.

Por delegación,

el consejero de Estado secretario general,
[Firma]

Memorando descriptivo dispuesto como apoyo de una patente de 15 años del Sr. Antoine Joseph (conocido como Adolphe) Sax, fabricante de instrumentos de música, con residencia en París, calle neuve St.

† Estos primeros párrafos vienen expresados en una pequeña columna lateral izquierda que, básicamente, sirven para apuntar la duración de la patente, su número y ciertas precauciones (artículos 32 y 33 de la Ley de 1844) que deben tener los interesados.

10 à Paris [sic] et élisant domicile à l’effet des présentes chez M. Perpigna, avocat 10 rue neuve St. Augustin pour un nouveau Système d’Instrument à vent dits Saxophones.

Exposé.

On sait que, en général les instruments à vent sont ou trop durs ou trop mous comme sonorité; c’est particulièrement dans les basses que l’un ou l’autre de ces défauts est le plus sensible. L’Ophicléide, par exemple, qui renforce les trombones, produit un son d’une nature si désagréable qu’on est obligé de la bannir des salles fermées, faute d’en pouvoir modifier le timbre. Le basson, au contraire, rend un son si faible qu’on ne peut l’employer que pour des parties de remplissage et d’accompagnement; ou encore pour des effets particuliers d’orchestration dans le *forte* [sic], il est parfaitement inutile. Il faut remarquer que ce dernier instrument est le seul qui se marie avec les instruments à cordes.

Il n’y a que les instruments à vent en cuivre dont l’effet soit satisfaisante en plein air; aussi l’harmonie composée de ces instruments est elle la seule combinaison d’orchestre qu’on puisse employer dans de pareilles circonstances.

Quant aux instruments à cordes, tout le monde sait que, en plein air, leur effet est nul à cause de la faiblesse du timbre; ce qui rend leur emploi presque impossible dans de semblables conditions.

Frappé de ces divers inconvénients j’ai cherché le moyen d’y remédier en créant un instrument qui par le caractère de sa *voix* [sic], pût se rapprocher des instruments à cordes, mais qui possédât plus de force et d’intensité que ces derniers. Cet instrument c’est le *saxophone* [sic]. Mieux qu’aucun autre le saxophone est susceptible de modifier ses sons à fin de leur donner les qualités qui viennent d’être mentionnées et de leur conserver une égalité parfaite dans toute leur étendue; je l’ai fait de cuivre et en forme de cône parabolique. Le saxophone a pour embouchure un bec à anche simple dont l’intérieur très évasé va en se rétrécissant à la partie qui vient s’adapter au corps de l’instrument.

Georges nº 10, y con emplazamiento [o localización] a efectos administrativos en la casa del señor Perpigna, abogado, calle neuve St. Augustin nº 10, para un nuevo tipo de instrumentos llamados saxofones.

Exposición.

Todo el mundo sabe que, en general, los instrumentos de viento son demasiado ásperos o demasiado suaves [en su sonoridad]; es particularmente en los [instrumentos] graves, donde estos fallos son más obvios [o palpables]. El oficleide, por ejemplo, que refuerza a los trombones, produce un sonido tan desagradable que [su uso] es rechazado [está prohibido?] en salas cerradas, ya que su tono no se puede modificar. Por el contrario, el fagot produce un sonido tan tenue [blando, mediocre?], que solo se puede utilizar para relleno y para acompañamiento; incluso [empleándolo] en *forte* para efectos particulares de orquestación es inservible. Hay que apuntar [o yo remarcaría] que este último instrumento [de viento de registro grave] es el único que yo combinaría con las cuerdas.

Solamente los instrumentos de viento en metal son satisfactorios al aire libre; así, una banda [grupo?] compuesta de estos instrumentos es la única combinación [efectiva] de orquesta que se puede utilizar en estas circunstancias [condiciones?] parecidas.

En lo relativo a los instrumentos de cuerda, todo el mundo sabe que no se utilizan en exteriores por la debilidad de su timbre [sonido? intensidad?], lo que hace que su uso sea imposible en esas circunstancias.

Consciente de estos diferentes inconvenientes [problemas?], he buscado la manera de remediarlos, fabricando un instrumento que, por su tono [voz o timbre], pueda combinarse con las cuerdas, pero que sea más fuerte y más lleno [-o poseyera más fuerza e intensidad-] [que estas últimas]. Este instrumento es el saxofón. Mejor que cualquier otro, el saxofón es susceptible de modificar sus sonidos a fin de producir [o proporcionar] las cualidades mencionadas y preservar una perfecta uniformidad en todo su registro [o extensión]. Lo he fabricado de metal en forma de cono parabólico. El saxofón porta una boquilla de lengüeta simple; [y] el interior [de su cuerpo, el del saxofón, empezando por la zona más alejada

Description et nomenclature des divers individus de la famille des Saxophones,

N° 1 Saxophone en mi^b ténor tout fermé: si en mi^b fait ré^h en ut.

N° 2 Saxophone en ut, descendant au si^b dans son ton.

Le même instrument se fait aussi en si^b et descend par conséquent en la^b qui fait si^b dans le même ton.

N° 3 Saxophone en sol contrebasse; on peut aussi le faire en la^b.

N° 4 Saxophone en ut Bourdon; on peut aussi le faire en si^b (un ton plus bas).

Les Saxophones N° 5, 6, 7 & 8 font dans les mêmes tons que les précédents à l'octave supérieure.

Doigtés.

N° 1. Le doigté de ce modèle participe de la flûte et de la clarinette, on peut au reste lui appliquer tous les doigtés possibles et en usage.

Tout fermé ré^h en ut.

1. Clef d'ut ouverte. 2 ut[#]. 3. ré. 4. ré[#]. 5. mi. 6. fa. 7. fa[#]. 8. sol. 9. sol[#]. 10. la. 11. la[#]. 12. si. 13. ut. 14. ut[#]. 15. ré. 16. clef pour octavier la première partie de l'instrument. 17. ré[#]. 18. mi. 19. fa. 20. clef pour octavier la seconde partie de l'instrument.

N° 2. Tout fermé si^b. 1. si^h. 2. ut. 3. do[#]. 4. ré. 5. ré[#]. 6. mi. 7. fa. 8. fa[#]. 9. sol. 10. sol[#]. 11. la. 12. la[#]. 13. si. 14. ut. 15. do[#]. 16. ré. 17. ré[#]. 18. clef pour octavier chromatiquement la première quinte de l'instrument. 19. clef pour octavier une partie des notes suivantes. 20. clef pour octavier le reste des notes suivantes, autrement dit pour produire les sons les plus élevés de l'instrument.

Description du Bec.

N° 9. Bec du saxophone basse. Les autres becs sont dans les mêmes proportions; on peut toute fois la faire un peu plus petites ou

à la embocadura] es bastante amplio [o ensanchado], [pero va] estrechándose [cuando nos movemos] hacia la parte que se adapta al instrumento[, es decir, desde la campana a la boquilla].

Descripción y nombre de los miembros de la familia del saxofón:

N° 1 Saxofón en Mi^b tenor todo cerrado: Si en Mi^b hace Re^h en Do.

N° 2 Saxofón en Do, descendiendo al Si^b en su tono.

El mismo instrumento se hace también en Si^b y descende en consecuencia a La^b que hace Si^b en el mismo tono.

N° 3 Saxofón en Sol contrabajo, que puede también fabricarse en La^b.

N° 4 Saxofón en Do bordón [o subcontrabajo], que también puede hacerse en Si^b (un tono menos).

Los saxofones N° 5, 6, 7 y 8 tienen la misma afinación que los precedentes, pero en una octava superior.

Posiciones [de los dedos].

N° 1 Las posiciones de este modelo tienen algunas características de la flauta y del clarinete, pudiéndoseles aplicar también al resto.

Todo cerrado Re^h en Do.

1. Llave de Do abierta. 2. Do[#]. 3. Re. 4. Re[#]; 5. Mi. 6. Fa. 7. Fa[#]. 8. Sol. 9. Sol[#]. 10. La. 11. La[#]. 12. Si. 13. Do. 14. Do[#]. 15. Re. 16. Llave para octavar la primera parte del instrumento. 17. Re[#]. 18. Mi. 19. Fa; 20. Llave para octavar la segunda parte del instrumento.

N° 2. Todo cerrado Si^b. 1. Si^h. 2. Do. 3. Do[#]. 4. Re. 5. Re[#]. 6. Mi. 7. Fa. 8. Fa[#]. 9. Sol. 10. Sol[#]. 11. La. 12. La[#]. 13. Si. 14. Do. 15. Do[#]. 16. Re. 17. Re[#]. 18. Llave para octavar la primera quinta del instrumento. 19. Llave para octavar una parte de las notas siguientes. 20. Llave para octavar el resto de las siguientes notas, dicho de otra manera, esto es, para poder ir a las notas agudas del instrumento.

Descripción de la boquilla

N° 9. Boquilla de saxofón bajo. Las otras boquillas son [o se fabrican] en la misma proporción; en todo caso, pueden hacerse un

plus fortes si on le désire.

poco más pequeñas o fuertes [grandes?] como se quiera.

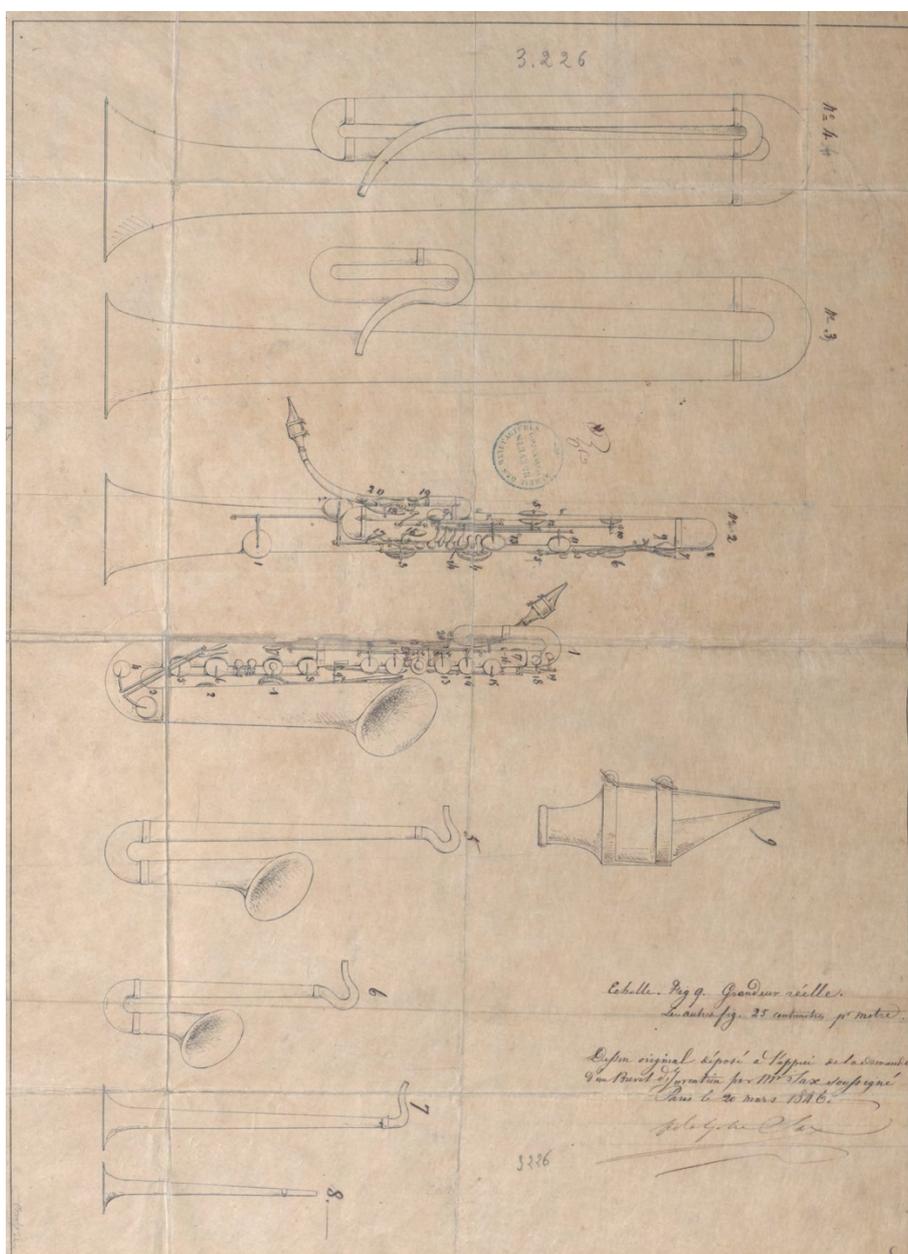
Fait à Paris le 20 mars 1846.
Approuvé deux mots rayés nuls.
[Signé] Adolphe Sax.

Hecha en París, el 20 de marzo de 1846.
Aprobada con dos palabras suprimidas
[Firmado] Adolphe Sax.

Vu pour être annexé au Brevet de quinze années, pris le 21 mars 1846 par le sieur Sax dit Adolphe.
Paris, le vingt-deux Juin 1846.
Pour le Ministre et par délégation:
Le Conseiller d'État Secrétaire Général
[Signé].

Visto para ser anexada a la patente de 15 años, a contar desde el 21 de marzo de 1846 por el señor Sax, de nombre Adolphe.
Paris, 22 de junio de 1846.
Por el ministro y por delegación:
el consejero de Estado secretario general.
[Firma].

FIGURA III-A-1: Diseño general de la patente del saxofón de 1846.



FUENTE: Patente de invención [nº 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846, referida con precisión más arriba, s.p. [5].

Apéndice documental III-B:

Patente belga de importación [nº 5469] de Adolphe Sax del 7 de diciembre de 1850 para “Un instrumento llamado saxofón (*un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 juin 1848*)”^{*}.

Advertencia: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar confusiones con el texto original. Asimismo, hemos respetado la ortografía, puntuación, subrayados y, cuando ha sido posible, los saltos de línea, ya que hemos priorizado el paralelismo visual de contenido entre columnas para mayor comodidad.

Léopold,
Roi des Belges,
A tous présens [sic] et à venir, Salut.
Vu la demande du Sieur Adolphe Sax domicilié à Bruxelles petite rue des dominicains 15 chez Detrie Tomson, son mandataire, tendant à obtenir aux termes de la loi du 25 Janvier 1817 un brevet d’Imp^{on} [Importation] de dix années pour un instrument de musique dit saxophone, breveté en sa faveur en France pour 15 ans le 22 Juin 1848 dont il a déclaré d’être l’Importateur ainsi qu’il résulte du procès-verbal dressé sur [?] du Dépôt des pièces au Greffe de la Province de Brabant le 7 d^{b^{re}} [décembre] 1850.

Vu[s] les dessins et la mémoire descriptif ci-après:
Annexe N° 1. À la demande d’un brevet d’importation de Dix années en faveur des instruments d’Adolphe Sax, dits saxophones, adressée à Monsieur le Ministre de l’intérieure, par Detrie Tomson, 15 petite rue des Dominicains, à Bruxelles, mandataire de M. Ad. Sax, de Paris, inventeur des dits instruments.

Exposé.

On sait qu’en général, les instruments à vent sont ou trop durs ou trop mous comme sonorité; C’est particulièrement dans les basses que l’un ou l’autre de ces défauts est le plus sensible. L’Ophicléide, par exemple qui renforce les trombones, produit un son d’une nature si désagréable qu’on est obligé de la

Léopold,
rey de los belgas,
a todos los presentes y a los que están por venir, os saluda.
Vista la solicitud del señor Adolphe Sax, con domicilio en Bruselas, rue des dominicains 15, de Detrie Tomson, su representante, pretendiendo obtener, en los términos de la Ley del 25 de enero de 1817[†] una patente de importación de 10 años para un instrumento de música llamado saxofón, patentado en su favor en Francia para 15 años el 22 de junio de 1848[‡] [sic], el cual ha declarado querer importar [?], así como el resultado del acta depositada en el registro de la secretaría de la provincia de Bravante el 7 de diciembre de 1850.

Vistos los diseños y la memoria descriptiva adjunta:
Anexo N° 1 para la solicitud de una patente de importación de 10 años a favor de los instrumentos de Adolphe Sax, llamados saxofones, remitida al señor ministro del Interior, por Detrie Tomson, 15 petite rue des Dominicains de Bruselas, representante de M. Adolphe Sax, de París, inventor, de los citados instrumentos.

Exposición.

Todo el mundo sabe que, en general, los instrumentos de viento son demasiado ásperos o demasiado suaves [en su sonoridad]; es particularmente en los [instrumentos] graves, donde estos fallos son más obvios [o palpables]. El oficleide, por ejemplo, que refuerza a los trombones,

^{*} Fuente: DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I). 1846-1973*. Nauheim, 1995, 27-31.

[†] Vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 354-356.

[‡] Este es un fallo del redactor que apunta correctamente el día el mes de la aprobación administrativa del título –en verdad, como recordaremos, la patente empieza a correr desde el día del depósito (21 de marzo)–, pero yerra el año (1846).

bannir des salles fermées, faute d'en pouvoir modifier le timbre. Le basson, au contraire, rend un son si faible qu'on ne peut l'employer que pour des parties de remplissage et d'accompagnement; ou encore pour des effets particuliers d'orchestration, dans les Forte [sic], il est parfaitement inutile.

Il faut remarquer que ce dernier instrument est le seul qui je marie convenablement avec les instruments à cordes.

Il n'y a que les instruments à vent en cuivre dont l'effet soit satisfaisante en plein air, aussi l'harmonie composé de ses instruments est-elle la seule combinaison d'Orchestre qu'on puisse employer dans de pareilles circonstances.

Quant aux instruments à cordes tout le monde sait que, en plein air leur effet est nul à cause de la faiblesse du son, ce qui rend leur emploi presque impossible dans de semblables conditions.

Frappé de ces divers inconvénients, j'ai cherché le moyen d'y remédier en créant un instrument qui par le caractère de sa voix peut se rapprocher des instruments à cordes, mais qui possédait plus de force et d'intensité que ces derniers. Cet instrument, c'est le saxophone, mieux qu'aucun autre il est susceptible de modifier ses sons à fin de leur donner les qualités qui viennent d'être mentionnées et de leur conserver une égalité parfaite dans toute leur étendue. Je l'ai fait de cuivre et en forme de cône parabolique. Le saxophone a pour embouchure un bec à anche simple dont l'intérieur très évasé va en se rétrécissant à la partie qui vient s'adapter au corps de l'instrument.

Mémoire descriptif.

La construction essentielle que distingue le saxophone des autres instrumens [sic] à anche battante, es que le corps de l'instrument au lieu d'être cylindrique ou à peu près comme dans la clarinette, va en s'évasant en forme de cône, dont l'arête peut être droite, mais qu'il vaut mieux faire légèrement convexe à l'extérieur, ainsi que la représentent les figures.

produce un sonido tan desagradable que [su uso] es rechazado [está prohibido?] en salas cerradas, ya que su tono no se puede modificar. Por el contrario, el fagot produce un sonido tan tenue [blando, mediocre?], que solo se puede utilizar para relleno y para acompañamiento; incluso [empleándolo] en *forte* para efectos particulares de orquestación es inservible.

Hay que apuntar [o yo remarcaría] que este último instrumento [de viento de registro grave] es el único que yo combinaría con las cuerdas.

Solamente los instrumentos de viento en metal son satisfactorios al aire libre; así, una banda [grupo?] compuesta de estos instrumentos es la única combinación [efectiva] de orquesta que se puede utilizar en estas circunstancias parecidas.

En lo relativo a los instrumentos de cuerda, todo el mundo sabe que no se utilizan en exteriores por la debilidad de su timbre [sonido? intensidad?], lo que hace que su uso sea imposible en esas circunstancias.

Consciente de estos diferentes inconvenientes [problemas?], he buscado la manera de remediarlos, fabricando un instrumento que, por su tono [voz o timbre], pueda combinarse con las cuerdas, pero que sea más fuerte y más lleno [-o poseyera más fuerza e intensidad-] [que estas últimas]. Este instrumento es el saxofón. Mejor que cualquier otro, el saxofón es susceptible de modificar sus sonidos a fin de producir [o proporcionar] las cualidades mencionadas y preservar una perfecta uniformidad en todo su registro [o extensión]. Lo he fabricado de metal en forma de cono parabólico. El saxofón porta una boquilla de lengüeta simple; [y] el interior [de su cuerpo, el del saxofón, empezando por la zona más alejada a la embocadura] es bastante amplio [o ensanchado], [pero va] estrechándose [cuando nos movemos] hacia la parte que se adapta al instrumento[, es decir, desde la campana a la boquilla].

Memoria descriptiva.

La construcción básica que distingue al saxofón de los otros instrumentos de lengüeta batiente es que el cuerpo del instrumento, en lugar de ser cilíndrico o un poco cercano al del clarinete, va ensanchándose en forma de cono, cuyo borde [perímetro?] puede ser recto, pero que es mejor hacer ligeramente convexo hacia el exterior, como así lo representan las figuras.

Dans cette condition, résulte indépendamment du timbre particulier de l'instrument, une différence radicale entre lui et la clarinette, c'est que cette dernière, pour un même doigté, saute des douzaines, tandis que le saxophone procède par octaves.

L'évasement plus ou moins grand du cône, la convexité plus ou moins prononcée de l'arête de ce cône, modifient la qualité du son, le rendent plus ou moins rond, ou plus ou moins strident et [?] tous en lui conservent la timbre particulier dû à la condition décrite.

La matière de l'instrument n'influe également que sur la qualité des sons qui conservant toujours leur timbre particulier, de sorte que suivant le but qu'on proposa, ou peut l'exécuter en bois ou en cuivre.

Quant aux dimensions longitudinales de l'instrument, elles peuvent varier, en raison du ton auquel il appartient; plus long il acquiert des notes plus graves; plus court il les perd.

On peut augmenter le nombre des notes aiguës en ajoutant de nouvelles clefs à la partie supérieure, sans modifier sensiblement les conditions générales de l'instrument.

On peut donc exécuter des saxophones pour tous les goûts, et sur tout pour tous les tons, en y appliquant les règles pratiques généralement employées dans la facture des instruments à vent.

J'ai crû [sic] convenable toutefois, dans les dessins qui accompagnent ce mémoire descriptif, d'indiquer par des côtes numériques, les diamètres successifs que j'ai donnés à ces instrumens [sic] pour permettre de les exécuter dans les conditions absolues que j'ai crû [sic] devoir leur donner.

Le saxophone est transpositeur comme la cor, la trompette et autres instrumens [sic] de cuivre, c'est à dire que la musique qui lui est destinée est toujours de censée [?] en ut, quel quo-soit la voix du morceau, qui exige un instrument spécial pour chaque ton. Il est en [?] résulte par exemple que la clef qui dans le saxophone en ut, donne le son Fa, tel qu'il est-écrit, donnera le son mi^b pour le saxophone en Si^b, le son sol pour l'instrument en mi^b etc. etc., bien que la note écrite doit toujours un Fa.

Pour donner une idée plus distincte encore de ces conditions, je joins ici la tablature de six

A partir de esta circunstancia [condición?], resulta [o se produce], independientemente del timbre particular del instrumento, una diferencia radical entre el saxofón y el clarinete, esta es, que el último, con una misma posición, salta a la duodécima, mientras que el saxofón procede por octavas. El ensanchamiento más o menos grande del cono, la convexidad más o menos pronunciada del borde [perímetro?] del cono, modifican la calidad [o condición] del sonido, [y lo] hacen más o menos redondo, más o menos estridente, etc. siempre manteniendo el timbre particular debido a la característica [o condición] descrita.

El material [con el que se construye d]el instrumento no influye más que en la calidad de los sonidos que conservan siempre su timbre particular, de tal suerte que, siguiendo este principio, se puede hacer en madera o metal.

En cuanto a las dimensiones longitudinales del instrumento, estas pueden variar en razón del tono al que pertenecen; así, los más largos producen notas más graves, y los más cortos, las pierden.

Se puede aumentar el número de las notas agudas acoplando nuevas llaves en la parte superior [del tubo], sin modificar sensiblemente las condiciones generales del instrumento.

Se pueden confeccionar saxofones para todos los gustos, y más, en todos los tonos, aplicando las reglas al uso empleadas normalmente en la factura de instrumentos de viento.

En todo caso, he creído conveniente indicar cotas numéricas de los diámetros [interiores] sucesivos de los tubos que he seguido en los diseños que acompañan esta memoria para permitir elaborarlos con las características teóricas que he creído les debía dar.

El saxofón es transpositor como la trompa, la trompeta y otros instrumentos de metal, es decir, que la música que les es destinada es siempre considerada [?] en Do, sea cual sea el tono de la pieza, que exige un instrumento especial por cada tono. Así, por ejemplo, la tonalidad que en el saxofón en Do, resulta la altura Fa, tal cual es escrita, produce el sonido Mi^b en el saxofón [afinado] en Si^b, el sonido Sol# para un instrumento [afinado] en Mi^b, etc. aunque la nota escrita sea siempre un Fa.

Para proporcionar una idea más explicativa todavía, se adjunta aquí una tablatura de 6

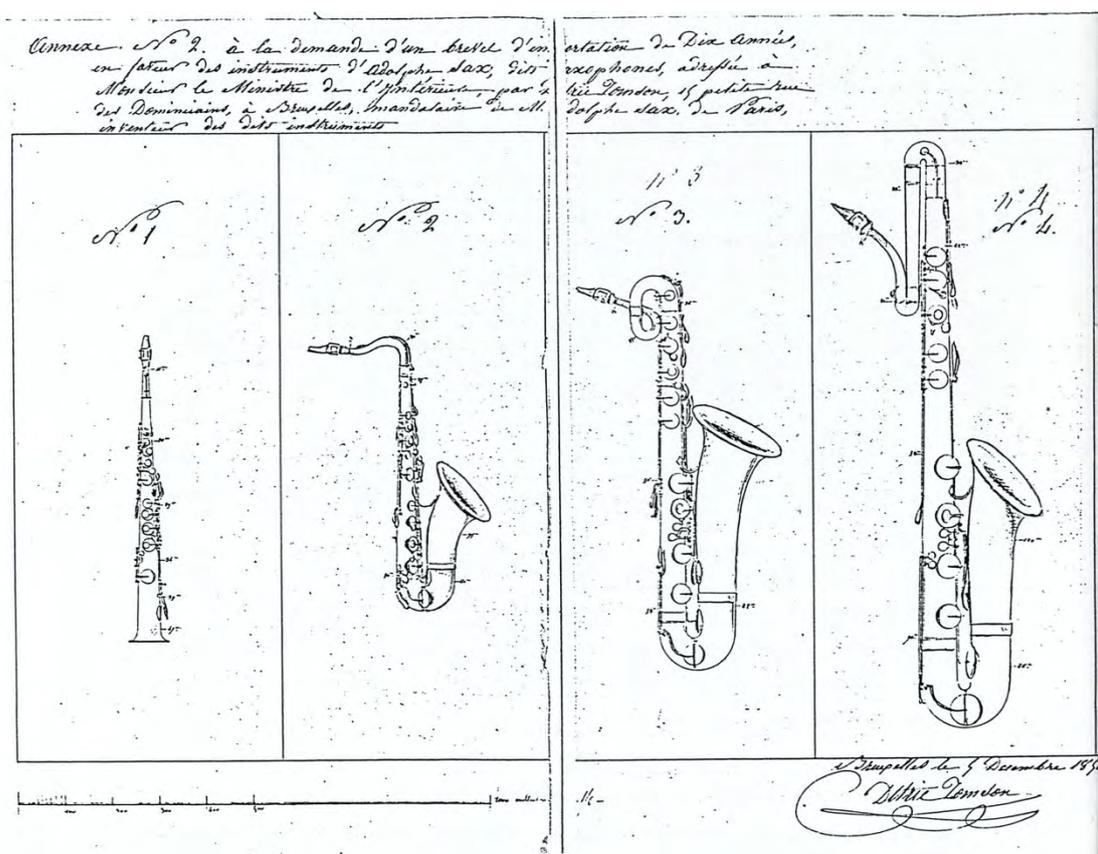
instrumens [sic] de tons différens [sic] où pour chacun la première colonne indique la voix réel [sic], la seconde la note écrite, la troisième le numéro de la clef à attaquer pour produire le son, et les deux autres l’emploi des deux clefs A ou B, attaquées par la pouce de la main gauche pour faire octavier l’instrument.

Bruxelles le 5 Décembre 1850.
[Signé] Ditrie Tomson.

instrumentos de tonos diferentes, donde la primera columna indica la voz real, la segunda es la nota escrita, la tercera [hace referencia a] el número de llave que produce esa altura, y las dos últimas remiten a las llaves A o B, pulsadas con el pulgar de la mano izquierda para octavar el instrumento [según el registro en el que se encuentre].

Bruselas, 5 de diciembre de 1850.
[Firmado] Ditrie Tomson.

FIGURA III-B-1: “Annexe N° 2” de los diseños de la patente belga del saxofón de 1850[§].



FUENTE: DULLAT, G.: *Internationale Patentschriften im Holz- und Metallblasinstrumentenbau. Saxophone (I)*, op. cit., 30.

[§] En la cabecera de este primer diseño puede leerse “Annexe N° 2. à la demande d’un brevet d’importation de Dix années en faveur des instruments d’Adolphe Sax, dits saxophones, adressée à Monsieur le Ministre de l’intérieure, par Detrie Tomson, 15 petite rue des Dominicains, à Bruxelles, mandataire de M. Ad. Sax, de Paris, inventeur des dits instruments”, es decir, lo mismo que al principio del documento, donde, curiosamente, se precede con “Annexe N° 1”. En todo caso y aunque Dullat lo ha puesto en este orden en su recopilación, pensamos que el “Annexe N° 1” introduce la próxima Figura, a saber, la “Tablature comparative des Saxophones”. Por otra parte, ese diseño tiene texto en la parte inferior y derecha apenas legible y que el autor no ha reproducido bien –las partes de arriba, abajo y derecha están ligeramente cortadas- con aclaraciones muy básicas y/o repetidas más arriba y que no reproducimos, a todas luces, sin información sensible.

Apéndice documental III-C:

Patente de invención [n° 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”^{*}.

Advertencia: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar confusiones con el texto original. Asimismo, hemos respetado la ortografía, puntuación, subrayados y, cuando ha sido posible, los saltos de línea, ya que hemos priorizado el paralelismo visual de contenido entre columnas para mayor comodidad.

Ministère de l’Agriculture, du Commerce et
des Travaux publics.
Durée quinze ans.
N° 70894[†].

Ministerio de Agricultura, Comercio y Obras
públicas.
Duración de 15 años.
N° 70894.

Brevet d’Invention
sans garantie du Gouvernement.

Patente de invención
sin garantía del Gobierno.

Le Ministre Secrétaire d’Etat [sic] au
département de l’Agriculture, du Commerce
et des Travaux publics,
Vu la loi du 5 juillet 1844;
Vu le procès-verbal dressé le 19 mars 1866, à
2 heures 48 minutes, au Secrétariat général de
la Préfecture du département de la Seine et
constatant le dépôt par le sieur Sax d’une
demande de brevet d’Invention de quinze
années, pour des perfectionnements apportés
aux instruments de musique dits saxophones.

El ministro secretario de Estado del
Departamento de Agricultura, Comercio y
Obras públicas,
vista la Ley del 5 de julio de 1844,
vista el acta depositada el 19 de marzo de
1866, a las 2 horas y 48 minutos, ante el
secretariado general de la prefectura del
departamento del Sena y constatando el
depósito del señor Sax de una solicitud de
patente de invención de 15 años, para unos
perfeccionamientos aportados a los
instrumentos de música llamados saxofones.
Se establece lo que sigue:
Artículo primero.
Se entrega al señor Sax, Antoine Joseph, de
nombre Adolphe, representado por el señor
Brade de París, con domicilio en rue des

Arrête ce qui suit,
Article premier.

Il est délivré au sieur Sax (Antoine Joseph)
dit Adolphe, représenté par le S^r Brade, à
Paris, rue des Tournelles 47, sans examen

* Fuente: Elaboración propia a partir del original, custodiado en el Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d’Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoise (Francia).

[†] Como en la patente francesa de 1846 –vid. Apéndice documental III-A: Patente de invención [n° 3226] de Adolphe Sax del 21 de marzo de 1846 [por 15 años] para “Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones (*système d’instruments à vent, dits Saxophones*)”-, la primera hoja del documento tiene una pequeña columna lateral izquierda con la duración del certificado, su número y ciertas precauciones de la Ley de 1844 (artículos 32 y 33) que deben tener los interesados. Mas, en este caso, una nota a pie de página emana del punto 1 del artículo 32 que recuerda que la patente empieza a correr desde el día del depósito (“La durée du Brevet court du jour du dépôt de la demande à la Préfecture, aux termes de l’article 8 de la loi du 5 juillet 1844”), que la Ley no recoge ninguna disposición que habilite a la Administración a permitir prórrogas para hacer efectivo el pago de la anualidad o la puesta en marcha de los descubrimientos (“La loi n’a point réservé à l’Administration le droit d’accorder des délais pour le payement des annuités ou pour la mise en activité des découvertes”), que las cuestiones de revocación de las patentes son de competencia exclusiva de los tribunales civiles (“Les questions de déchéance sont exclusivement de la compétence des tribunaux civils”) y que, por tanto, el Ministerio no puede iniciar ningún proceso para proporcionar esas prórrogas de pago de la tasa, [advertir] la puesta en marcha o implicarse [hacer frente a?] en un procedimiento (“Le Ministre ne peut donc accueillir aucune demande tendant à obtenir des délais pour le payement de la taxe et la mise en activité des brevets ou à être relevé d’une déchéance encourue”).

préalable, à ses risques et périls, et sans garantie, soit de la réalité, de la nouveauté ou du mérite de l’invention, soit de la fidélité ou de l’exactitude de la description, un brevet d’Invention de quinze années, qui ont commencé à courir le 19 Mars 1866; pour des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones.

Article deuxième.

Le présent arrêté, qui constitue le brevet d’Invention, est délivré au sieur Sax pour lui servir de titre.

A cet arrêté demeurera joint un des doubles de la description déposés à l’appui de la demande, la conformité entre les pièces descriptives ayant été dûment reconnue[‡].

Paris, le trente un mai mil huit cent soixante-six.

Pour le Ministre et par délégation:

Le Conseiller du Commerce intérieur,
[Signé].

Mémoire descriptif déposé à l’appui de la demande d’un brevet d’invention de quinze ans, au nom de M^r Antoine Joseph Sax, dit Adolphe Sax, pour des perfectionnements apportés aux instruments de musique appelés Saxophones[§].

Eclairé [sic] par l’observation et l’expérience, je viens apporter divers perfectionnements à l’instrument de musique de mon invention appelé Saxophone.

Ces perfectionnements consistent dans les points suivants, qui peuvent être appliqués isolément ou simultanément dans toutes combinaisons appropriées; quelques-uns de ces perfectionnements peuvent s’appliquer également, et dans des conditions analogues, à d’autres instruments.

Tournelles 47, sin examen previo, bajo su responsabilidad, sin garantía, sea de la novedad o del mérito de la invención, sea de la fidelidad o exactitud de la descripción, una patente de invención de 15 años que comienza a correr el 19 de marzo de 1866 para unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones.

Artículo segundo.

El presente decreto, que constituye la patente de invención, le es entregado al señor Sax para que le sirva de título.

A este decreto le será adjuntado una de las copias de la descripción [raya tachada] depositadas como apoyo a la solicitud, y cuya conformidad entre las piezas descriptivas ha sido debidamente reconocida [visada?].

París, 31 de mayo de 1866.

Por el ministro y por delegación,
el consejero de Estado secretario general,
[Firma].

Memorando descriptivo dispuesto como apoyo de una patente de 15 años a favor del señor Antoine Joseph Sax, conocido como Adolphe Sax, para unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones.

Iluminado por la observación y la experiencia, vengo a aportar diversos perfeccionamientos al instrumento de música de mi invención llamado saxofón.

Estos perfeccionamientos consisten [son desarrollados] en los puntos siguientes y pueden aplicarse aislada o simultáneamente en todas las combinaciones apropiadas; algunos de estos perfeccionamientos pueden aplicarse igualmente, y en condiciones análogas, a otros instrumentos.

[‡] El presente párrafo debería haber dado fe del habitual (y siempre útil) sketch que esta patente debería haber tenido. Esta primera página del documento es una suerte de modelo en la que vienen previamente escritos con caracteres de imprenta varias líneas que “Le Conseiller du Commerce intérieur” cumplimentó de forma manuscrita. Concretamente, estas líneas desnudas rezan “A cet arrêté demeurer joint un des doubles de la description [una línea baja para que el interesado escriba] déposés à l’appui de la demande, la conformité entre les pièces descriptives ayant été dûment [espacio]”. Aquel funcionario completó el primer verbo en futuro (*demeurera*) y adjuntó un adjetivo al final de la frase (*reconnue*). Habida cuenta del número singular de la primera palabra y que este solo hace referencia a “description”, que tachó con tinta la línea inferior donde debería haber asentado la existencia de la copia del croquis aclaratorio, quedaría zanjado que Adolphe Sax no adjuntó ningún diseño final y que, por tanto, este no se ha perdido o traspapelado entre el resto de los casi 400.000 dossiers desde 1791 a 1902 que conserva el INPI. Reforzando esta (intencionada?) falta de ‘claridad’ del inventor belga y como veremos en las próximas líneas, el dinantés tampoco iba a remitir a ninguna figura en el texto que sigue.

[§] Las palabras “Joseph”, “dit Adolphe Sax” y “apportés” están tachadas con lápiz en este párrafo. Asimismo, una llamada –también en carboncillo– sale de “Joseph” y reza “19 mars 66”.

1. Une première partie de ces perfectionnements** consiste dans l’allongement de l’instrument sans abaisser son registre, c’est-à-dire, en maintenant au même degré les notes déjà existantes. Cette disposition nouvelle me donne une plus grande étendue au grave et me permet d’augmenter le nombre des harmoniques de l’octave, et d’y joindre en même temps quelques harmoniques de la douzième, c’est-à-dire, de donner au Saxophone, sans rien lui ôter de ses propres richesses, et au besoin sans changer son doigté, une étendue se rapprochant de celle de la clarinette†† et une partie des ressources particulières à cet instrument.

2. Une seconde partie de mes perfectionnements‡‡ consiste dans un changement apporté dans§§ la disposition du mécanisme du Saxophone, particulièrement dans la partie manœuvré par la main gauche; cette modification, en rendant les doigtés plus réguliers*** et plus faciles, a pour principal résultat de simplifier l’exécution et de donner aux sons une plus belle qualité et une plus grande justesse. L’instrument peut être construit de façon que cette modification ne s’impose pas nécessairement à l’exécutant et que celui-ci puisse à sa volonté n’en pas tenir compte et jouer sur le Saxophone ainsi amélioré exactement comme s’il jouait sur l’ancien.

Voici en quoi consiste la modification dont il est ici question:

La main gauche est chargée de fermer ou d’ouvrir six trous: les trous de sol dièse, de la, de si bémol, de si, de do et de do dièse [sic]. Ces trous seront confiés à trois doigts seulement: l’annulaire, le médium et l’index. L’annulaire, en s’appuyant sur la clef qui recouvre le trou de la, fermera également la clef de sol dièse; le médium, en s’appuyant sur la clef de si bouchera également la clef du si bémol; enfin l’index en s’appuyant sur le do dièse fermera également le do naturel. Il

1. Una primera parte de estos perfeccionamientos consiste en el alargamiento del instrumento sin reducir [restringir, acortar?] su registro, es decir, manteniendo las alturas ya existentes. Esta disposición nueva me proporciona una mayor extensión en el grave y me permite aumentar el número de armónicos de la octava, y de añadir al mismo tiempo algunos armónicos de la duodécima, es decir, proporcionar [más armónicos, propiedades o recursos] al saxofón sin quitarle sus propias riquezas, manteniendo sus posiciones, proporcionándole un ámbito parecido al del clarinete, amén de una parte de los recursos [o posibilidades] particulares de este instrumento.

2. Una segunda parte de mis perfeccionamientos consiste en un cambio de disposición del mecanismo del saxofón, particularmente el de la parte maniobrada por la mano izquierda. Esta modificación, que restituye unas posiciones más regulares y fáciles, tiene como principal resultado el de simplificar la ejecución y dar a los sonidos una calidad más bella y una mucho mejor afinación.

El instrumento puede ser construido de manera que esta modificación no se imponga necesariamente al ejecutante y que aquel pueda, si lo desea, no tenerlo en cuenta y tocar el saxofón mejorado como si se empleara en el antiguo.

He aquí en lo que consiste la modificación en cuestión.

La mano izquierda se encarga de cerrar o de abrir 6 agujeros: los agujeros del Sol#, de La, de Si♭, de Si, de Do y de Do#. Estos agujeros serán confiados a tres dedos solamente: el anular, el corazón y el índice. El anular, apoyándose en la llave que cubre el agujero de La, cerrará igualmente la llave de Sol#; el corazón, apoyándose en la llave de Si, taponará igualmente la llave de Si♭, y finalmente el índice apoyándose sobre el Do# cerrará igualmente el Do natural. De esta

** La última “e” de las palabras “une” y “première”, la expresión “partie de ces” y la “s” de “perfectionnements” están tachadas con lápiz.

†† Las cinco últimas palabras vienen añadidas al margen y se colocan en ese lugar por una llamada en el texto principal.

‡‡ La última “e” de las palabras “une” y “seconde”, la expresión “partie de mes” y la “s” de “perfectionnements” están tachadas con lápiz.

§§ Esta palabra está tachada en lápiz y sustituida por la preposición “à”.

*** Este vocablo también está censurado con carboncillo, aunque viene repetido en el página siguiente.

résulte de cette disposition que quand les trois doigts sont posés sur les clefs les six trous sont bouchés.

Mais il est évident que si les clefs sont dépendantes deux à deux l’une de l’autre, en levant l’annulaire on débouchera deux trous sol dièse et la. Or, pour donner le sol dièse il n’en faudrait déboucher qu’un. J’obtiens cet effet d’une manière analogue à ce qui se fait dans d’autres instruments, c’est-à-dire, en plaçant la clef de la sous une spatule attenante invariablement à la clef de sol dièse.

Cette clef de la, qui tient à une tringle correspondante dont le jeu est confié à l’un des doigts de la main droite, l’annulaire par exemple, dont la clef peut être indifféremment ouverte ou fermée, reste ainsi bouchée quand l’annulaire de la main gauche se lève bien que la spatule qui la recouvre se lève avec la clef de sol dièse.

En levant le médium de la main gauche on déboucherait encore deux trous, or il faut pour obtenir le si bémol n’en déboucher qu’un. A l’aide d’un mécanisme semblable, c’est-à-dire, d’une spatule supérieure à la clef de si et invariablement liée à la clef de si bémol et d’une tringle correspondante dont le jeu est confié à l’un des doigts de la main droite, j’obtiens facilement le si bémol, de la même façon qu’il vient d’être expliqué ci-dessus pour la clef de sol dièse.

Même raisonnement pour l’index qui ne peut se lever sans déboucher deux trous; même moyen pour obtenir le do naturel, c’est-à-dire, une spatule supérieure à la clef de do dièse invariablement liée à la clef de do naturel, et une tringle correspondante dont le jeu est confié à l’un des doigts de la main droite, ainsi qu’il a été expliqué pour le sol# et le si bémol.

Par un système de fourchettes semblables à celles qui existaient déjà on pourra se servir indifféremment dans les cas ci-dessus, de l’un ou de l’autre des doigts de la main droite ou de la main gauche, excepté toutefois pour le sol dièse où il sera nécessaire de se servir de l’annulaire ou du médium de la main droite, clefs qui peuvent dans ce cas indifféremment rester ouvertes ou fermées.

3. Un troisième perfectionnement consiste à construire des saxophones à pistons ou à pistons et à clefs. Le système des pistons, ascendants ou descendants, dépendants ou

disposición resultará que cuando los tres agujeros estén posados sobre las tres llaves, los 6 agujeros estarán taponados.

Pero, es evidente que si las llaves son dependientes dos a dos la una de la otra, levantando el anular se destaponarán dos agujeros[, estos son,] Sol# y La. Ahora bien, para dar el Sol# será necesario abrir solamente uno. Yo obtengo este efecto de una manera análoga a como se hace en otros instrumentos, es decir, poniendo la llave bajo una barra [varilla?] adyacente invariablemente [conectada?] a la llave de Sol#.

Esta llave de La, que tiene una varilla correspondiente [compartida?] con uno de los dedos de la mano derecha, el anular por ejemplo, cuya llave [plato] puede ser bien abierta o cerrada, se mantiene así cerrada cuando el anular de la mano izquierda se levante aunque la varilla que le afecta la levante con la llave de Sol#.

Levantado el corazón de la mano izquierda se destaparán dos agujeros; ahora bien, para obtener el Si♭, solamente será necesario abrir solo uno. Con la ayuda de un mecanismo parecido, es decir, de una varilla superior a la llave de Si e invariablemente asociada a la llave de Si♭ y de una varilla correspondiente [compartida] cuyo movimiento es confiado a uno de los de dos de la mano derecha, obtengo fácilmente el Si♭, de la misma forma que viene ser explicado más arriba para la llave de Sol#.

Mismo razonamiento para el índice, que no puede levantarse sin destapar dos agujeros; el mismo procedimiento para obtener el Do natural, es decir, una barra superior a la llave de Do# invariablemente conectada a la llave de Do natural y una varilla correspondiente cuya acción es confiada a uno de los dedos de la mano derecha, así como se ha explicado para el Sol# y Si♭.

Mediante un sistema de horquillas parecidas a las que ya existen, [uno] se podrá servir indiferentemente, en los casos explicados más arriba, de uno u otro de los dedos de la mano derecha o de la izquierda, excepto en todo caso para el Sol# donde será necesario servirse del anular o del corazón de mano derecha, llaves que pueden, en este caso, permanecer abiertas o cerradas.

3. Un tercer perfeccionamiento consiste en construir saxofones con pistones (válvulas) o[, de otra manera], con pistones y llaves. El sistema de los pistones, ascendentes o

indépendants, soit employé seul, soit concurremment avec celui des clefs, serait surtout applicable avec avantage aux saxophone graves.

Chaque tube additionnel, comme dans les instruments à bocal, donnera une série de sons et sera armé d'un jeu de petites clefs pour les harmoniques. A l'aide des pistons ou des pistons et des clefs on obtiendra les fondamentales et par le secours des petites clefs d'octave ou harmoniques, on perfectionnera la justesse et on facilitera l'émission des harmoniques aliquotes octaves, douzièmes, dix-septièmes, etc., de ces fondamentales.

Je puis maintenir, selon les cas et les demandes, les dispositions nouvelles que je viens d'exposer, complètement indépendantes de l'ancienne disposition en laissant subsister, indépendamment du mécanisme qui vient d'être décrit les deux anciennes clefs de sol dièse et de si bémol, ainsi que la dépendance qui existe entre les clefs de do naturel et de do dièse. De cette façon, l'artiste pourra à son gré, ainsi que je l'ai déjà dit, ne pas s'inquiéter du système nouveau des tringles et des correspondances, et jouer sur le nouveau Saxophone absolument de la même manière et suivant le même doigté que s'il jouait sur l'ancien.

4. Un quatrième perfectionnement consiste dans l'addition d'une ou de deux nouvelles clefs d'octave.
L'une de ces clefs s'ouvrira plus près et l'autre plus loin de l'embouchure que la deux anciennes clefs d'octave, qui bien entendu, sont conservées. Dans les Saxophones aigus la plus élevée des clefs d'octave devra se trouver placée à un degré d'élévation sur le tube tel que le bec viendrait la recouvrir, pour obvier à cet inconvénient, c'est sur le tube d'abord, puis sur le bec lui-même, à une partie correspondante, que devra être percé le trou pour cette clef et c'est également sur le bec que devra par conséquent être appliquée la clef.
La seconde clef d'octave devait se trouver placée au-dessous des deux anciennes, à peu près à la hauteur du trou de do dièse, n'offre aucune espèce de difficulté, même pour les instruments aigus.

descendentes, dependientes o independientes, sea empleado solo o [de forma] compartida con el de las llaves, sería sobre todo aplicable con mayores resultados a los saxofones graves.

Cada tubo adicional, como en los instrumentos de boquilla de taza, proporcionará una serie de sonidos y será armado con un juego de pequeñas llaves para los armónicos. Con la ayuda de pistones, o de pistones y llaves, se obtendrá los fundamentales y con el concurso de pequeñas llaves de octava o armónicas [?], se perfeccionará la afinación y se facilitará la emisión de los armónicos proporcionales de octavas, duodécimas, decimoséptimas, etc. de esos fundamentales.

Yo puedo sostener, según los casos y las necesidades, las disposiciones nuevas que he expuesto, completamente independientes de la antigua disposición, dejándola subsistir, independientemente del mecanismo que acaba de ser descrito de las dos antiguas llaves de Sol# y Si^b, así como la dependencia que existe entre las llaves de Do natural y de Do#. De esta manera, el artista podrá obrar a su agrado, ya lo he dicho, sin inquietarse por el sistema nuevo de las barras y sus correspondencias, y tocar el nuevo saxofón absolutamente de la misma manera y siguiendo las mismas posiciones que él tenía en el antiguo.

4. Un cuarto perfeccionamiento consiste en la adición de una o dos nuevas llaves de octava. Una de estas llaves abrirá más cerca [de la boquilla] y la otra más lejos de la embocadura que las dos antiguas llaves de octava que, en verdad, son conservadas. En los saxofones agudos la más elevada de las llaves de octava deberá encontrarse colocada a un grado de elevación del tubo tal que la boquilla vendría a tapar. Para solucionar este inconveniente, es sobre el tubo de comienzo, esto es sobre la boquilla misma, en un lugar correspondiente, que deberá ser puesto el agujero para esta llave y es igualmente sobre la boquilla que se deberá consecuentemente aplicar la llave. La segunda llave de octava debía encontrarse colocada debajo de los dos antiguos [agujeros de las llaves de octava], muy cerca de la altura del agujero del Do#, [y] no ofrece ninguna especie de dificultad, incluso en los instrumentos agudos.

La première nouvelle clef d’octave à partir du bec^{†††}, a pour objet de faciliter l’émission de sons aigus, qui, sans elle seraient presque impraticables.

Quant à la seconde nouvelle clef d’octave qui s’ouvre, comme je l’ai dit, au-dessous des deux anciennes, son but est de donner plus de justesse au mi bémol écrit entre la quatrième et la cinquième ligne et au ré écrit sur la quatrième ligne; en outre la même clef a pour résultat de rendre meilleure et plus facile l’octavation des sons de l’octave grave de l’instrument.

Je me réserve également d’adapter une autre clef d’octave plus bas encore que les précédentes pour faire octavier les sons des Saxophones dont le tube serait prolongé au-dessous du si bécarré.

5. Un cinquième perfectionnement consiste à ouvrir un trou de do naturel entre la troisième et la quatrième ligne en dessous de l’instrument; ce trou sera bouché par le pouce de la main gauche ou par une clef manœuvrée par ce même pouce. Ce trou ouvert permettra d’obtenir plus justes et plus sonores les do naturel et les do dièse du médium, sans que cela influe en rien sur la justesse et la sonorité des notes de même nom à l’octave supérieure.

6. Un sixième perfectionnement se rapporte à la perce de l’instrument.

Bien que j’ai donné jusqu’ici à la perce du Saxophone une forme se rapprochant du cône parabolique je me réserve deux nouvelles dispositions de perce, une en cône droit et une en cône rentrant ou concave soit l’inverse du cône parabolique. Je me réserve également de faire des Saxophones non seulement en cuivre mais également en bois ou de toute autre matière appropriée. Quant à la forme, le Saxophone peut en affecter diverses, mais la plus droite, celle dont le tube présente le moins de courbes, est toujours préférable.

Pour ce qui regarde la perce en cône parabolique rentrant ou concave elle s’applique surtout utilement pour les Saxophones à pistons.

Il résultera de l’ensemble de ces dispositions, ou même de quelques-unes d’entre elles, que dans un certain registre de l’aigu tous les

La primera nueva llave de octava a partir de la boquilla tiene como finalidad facilitar la emisión de sonidos agudos que, sin ella, serían casi impracticables.

En cuanto la segunda nueva llave de octava que abre, como he comentado, debajo de las dos antiguas, su objetivo es el de dar mejor afinación al Mi^b situado entre la cuarta y quinta línea [del pentagrama], amén del Re de la cuarta línea. Asimismo, la misma llave proporciona mejor y más fácil octavación de los sonidos de la octava grave del instrumento.

Me reservo igualmente adaptar otra llave de octava más abajo todavía que las precedentes para hacer octavar los sonidos de los saxofones cuyo tubo sería prolongado más abajo del Si^b.

5. Un quinto perfeccionamiento consiste en abrir un agujero para Do natural [correspondiente a] la tercera y cuarta línea en la parte de abajo del instrumento. Este agujero será cerrado por el pulgar de la mano izquierda o por una llave maniobrada por este mismo dedo. Este orificio abierto permitirá obtener más afinados y sonoros los Do natural y Do# del [registro] medio, sin que aquel influya en nada a la afinación y la sonoridad de las notas del mismo nombre de la octava superior.

6. Un sexto perfeccionamiento está relacionado con la abertura [espacio interior del tubo] del instrumento.

Aunque he comentado antes que la tubo del saxofón se aproxima a un cono parabólico, me reservo dos nuevas disposiciones, una en forma de cono recto y otra en cono entrante [?] o cóncavo, esto es, a la inversa del cono parabólico. Igualmente, me reservo el hacer los saxofones no solamente de metal, sino también en madera o de cualquier otro material apropiado. En cuanto a la forma, el saxofón puede adaptar diversas, pero la más recta, la que el tubo presenta menos curvas, es siempre preferible.

En lo que respecta a la forma [del tubo] de cono parabólico entrante o cóncavo, esta se aplica sobre todo y [más] útilmente a los saxofones con pistones.

Del conjunto de estas disposiciones resultará, o incluso de algunas de ellas, que, en un cierto registro agudo, todas las posiciones que

^{†††} Las cuatro últimas palabras vienen añadidas al margen y se colocan en ese lugar por una llamada en el texto principal.

doigtés qui donnent les octaves des fondamentales pourront également donner au un moyen d'une simple modification de la pression des lèvres les douzièmes de ces mêmes fondamentales.

Si j'allonge l'instrument de façon que sa note la plus grave donne le fa naturel et si je l'arme de clefs chargées d'ouvrir tous les demi-tons chromatiques de la partie ajoutée l'instrument entre, comme doigté bien entendu, dans les conditions du basson; lorsqu'il sera en do, les bassonistes seront donc aptes à le jouer comme leur propre instrument; lorsqu'il sera dans un autre ton ils^{†††} pourront le faire de même à l'aide d'une transposition.

En résumé, je revendique comme ma propriété exclusive^{§§§} non seulement l'emploi individuel de chacun des perfectionnements décrits ci-dessus ainsi que leur application à d'autres instruments que les Saxophones, mais également l'emploi simultané ou combinaison d'un ou plusieurs d'entre eux.
Paris 19 Mars 1866
[Signé].

proporcionan las octavas de las fundamentales, puedan dar, igualmente, modificando simplemente la presión de los labios [sobre la embocadura], las duodécimas de estas fundamentales.

Si alargo el instrumento de manera que la nota más grave sea el Fa natural y lo armo de llaves encargadas de abrir todos los semitonos cromáticos de la parte sumada, el instrumento entra, con posiciones aprendidas [?], a las condiciones [sonoras graves?, de registro?] del fagot; como [el fagot] estará en Do [?], los fagotistas podrán tocarlo como su propio instrumento, pero, al estar [el saxofón] en otro tono, ellos podrán hacerlo transportando^{****}.

En resumen, reivindico como mi propiedad exclusiva no solamente el empleo individual de cada uno de los perfeccionamientos descritos arriba, así como su aplicación en otros instrumentos más allá de los saxofones, o el empleo simultáneo o combinación de uno o más de ellos.
París, 19 de marzo de 1866.
[Firmado].

^{†††} Después de esta palabra vienen dos palabras “le feront” anuladas con tinta.

^{§§§} Las cuatro últimas palabras están tachadas con lápiz, amén de la expresión posterior “ci-dessus”.

^{****} Aunque no nos atrevemos a desplazarnos de la literalidad original, creemos que esta poco afortunada frase viene a decir que ese supuesto saxofón que bajaría hasta el Fa es familiar para los ejecutantes del fagot, por lo que estos podrían tocarlo con comodidad. Pero, como el fagot está en Do y ese saxofón no compartiría presumiblemente en esa tonalidad, los fagotistas solo tienen que hacer uso del transporte para que las voces coincidan.

Apéndice documental III-D:

Patente de invención [nº 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880 [por 15 años] para “Perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (*perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette*)”^{*}.

Advertencia: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar confusiones con el texto original. Asimismo, hemos respetado la ortografía, puntuación, subrayados y, cuando ha sido posible, los saltos de línea, ya que hemos priorizado el paralelismo visual de contenido entre columnas para mayor comodidad.

Ministère de l’Agriculture et du Commerce.
Durée quinze ans.
Nº 139884[†].

Ministerio de Agricultura y Comercio.
Duración de 15 años.
Nº 139884.

Brevet d’Invention
sans garantie du Gouvernement.

Patente de invención
sin garantía del Gobierno.

Le Ministre de l’Agriculture et du
Commerce,
Vu la loi du 5 juillet 1844;
Vu le procès-verbal dressé le 27 novembre
1880, à 3 heures 45 minutes, au Secrétariat
général de la Préfecture du département de la
Seine et constatant le dépôt par le sieur Sax
d’une demande de brevet d’Invention de
quinze années, pour perfectionnements au
saxophone et autres instruments à vent, tels
que le basson et la clarinette[‡].

El ministro de Agricultura y Comercio,
vista la Ley del 5 de julio de 1844,
vista el acta depositada el 27 de noviembre de
1880, a las 3 horas y 45 minutos, ante el
secretariado general de la prefectura del
departamento del Sena y constatando el
depósito del señor Sax de una solicitud de
patente de invención de 15 años, para unos
perfeccionamientos orientados al saxofón y a
otros instrumentos de viento como el fagot y
el clarinete.

* Fuente: Elaboración propia a partir del original, custodiado en el Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d’Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoie (Francia).

[†] Como en la patente francesa de 1866 –vid. Apéndice documental III-C: Patente de invención [nº 70894] de Adolphe Sax del 19 de marzo de 1866 [por 15 años] para “Unos perfeccionamientos aportados a los instrumentos de música llamados saxofones (*des perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones*)”-, la primera hoja del documento tiene una pequeña columna lateral izquierda con la duración del certificado, su número y ciertas precauciones de la Ley de 1844 (artículos 32 y 33) que deben tener los interesados. Igualmente a aquella, esta emana una nota a pie de página del punto 1 del artículo 32 que recuerda que la patente empieza a correr desde el día del depósito (“La durée du Brevet court du jour du dépôt de la demande à la Préfecture, aux termes de l’article 8 de la loi du 5 juillet 1844”), que la Ley no recoge ninguna disposición que habilite a la Administración a permitir prórrogas para hacer efectivo el pago de la anualidad o la puesta en marcha de los descubrimientos (“La loi n’a point réservé à l’Administration le droit d’accorder des délais pour le payement des annuités ou pour la mise en activité des découvertes”), que las cuestiones de revocación de las patentes son de competencia exclusiva de los tribunales civiles (“Les questions de déchéance sont exclusivement de la compétence des tribunaux civils”) y que, por tanto, el Ministerio no puede iniciar ningún proceso para proporcionar esas prórrogas de pago de la tasa, [advertir] la puesta en marcha o implicarse [hacer frente a?] en un procedimiento (“Le Ministre ne peut donc accueillir aucune demande tendant à obtenir des délais pour le payement de la taxe et la mise en activité des brevets ou à être relevé d’une déchéance encourue”).

[‡] Huelga decir que no serán transcritos los párrafos que se ocupen de los dos últimos aerófonos por ser completamente inanes al objeto de este anexo. Como hemos comentado en el cuerpo de nuestra investigación –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 549-551-, este tipo de actuación administrativa donde se mezclaban varios avances de diversa naturaleza o

Arrête ce qui suit,

Article premier.

Il est délivré au sieur Sax (Adolphe), fabricant d’instruments de musique, représenté par le Sieur Armengaud jeune, à Paris, boulevard de Strasbourg 23, sans examen préalable, à ses risques et périls, et sans garantie, soit de la réalité, de la nouveauté ou du mérite de l’invention, soit de la fidélité ou de l’exactitude de la description, un brevet d’invention de quinze années, qui ont commencé à courir le 27 novembre 1880; pour perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette.

Article deuxième.

Le présent arrêté, qui constitue le brevet d’Invention, est délivré au sieur Sax pour lui servir de titre.

A cet arrêté demeureront joints un des doubles de la description et un des doubles de chacun des deux dessins déposés à l’appui de la demande.

Paris, le seize janvier mil huit cent quatre-vingt-un.

Pour le Ministre et par délégation:

Le Conseiller du Commerce intérieur,

[Signé].

Demande d’un Brevet d’Invention de quinze ans.

Pour: des perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette, par M^r Adolphe Sax, Fabricant d’instruments de musique à Paris.

Mémoire descriptif.

Mon invention a pour objet différents perfectionnements au saxophone, perfectionnements applicables également[§] à clarinette et au basson. Ils consistent d’abord en une nouvelle disposition de clefs en vue d’obtenir un doigté plus facile, et ensuite dans un dispositif particulier qui donne le moyen d’allonger ou de raccourcir instantanément le tube de l’instrument, ce qui me permet d’obtenir des modifications de sons d’une justesse absolue, sans nuire au système du tempérament.

Se establece lo que sigue:

Artículo primero.

Se entrega al señor Sax, Antoine (Adolphe), fabricante de instrumentos de música, representado por el señor Armengaud de París, con domicilio en el boulevard de Strasbourg 23, sin examen previo, bajo su responsabilidad, sin garantía, sea de la novedad o del mérito de la invención, sea de la fidelidad o exactitud de la descripción, una patente de invención de 15 años que comienza a correr el 27 de noviembre de 1880 para unos perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete.

Artículo segundo.

El presente decreto, que constituye la patente de invención, le es entregado al señor Sax para que le sirva de título.

A este decreto le serán adjuntados una copia de la descripción y una copia de cada uno de los dos diseños dispuestos como apoyo a la solicitud.

París, 16 de enero de 1881.

Por el ministro y por delegación,

el director de comercio interior,

[Firma].

Solicitud de una patente de invención de 15 años.

Para: unos perfeccionamientos orientados al saxofón y a otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete, por Adolphe Sax, fabricante de instrumentos de música de París.

Memorando descriptivo.

Mi invención tiene como objetivo diversos perfeccionamientos orientados al saxofón, perfeccionamientos aplicables igualmente al clarinete y al fagot. De comienzo, estos consisten en una nueva disposición de llaves con el propósito de obtener posiciones más fáciles; y, posteriormente, en un dispositivo particular para alargar o acortar instantáneamente el tubo del instrumento, lo que me permite obtener modificaciones de sonidos de una afinación absoluta y sin perjudicar al sistema temperado.

destinados a diferentes destinatarios se producían cuando el autor quería ahorrarse las tasas de varios títulos independientes, condensándolos –más bien artificialmente- en uno.

En todo caso, vamos a mantener la segunda de las planchas que contiene los diseños auxiliares de estos instrumentos.

[§] Este vocablo está tachado con tinta, pero vuelto a escribir al margen con una llamada.

Mes perfectionnements comprennent encore la suppression du pavillon dans la clarinette et son remplacement pour le prolongement du tube; on obtient une étendue plus grande, sans cependant augmenter sensiblement la longueur de l'instrument ancien.

Les perfectionnements que j'ai apportés au basson consistent surtout dans une nouvelle disposition de doigté, et le remplacement de l'anche ordinaire de cet instrument par un bec analogue à celui du saxophone.

Ces différents perfectionnements seront bien compris par la description qui va suivre en regard des deux planches de dessin annexé.

Saxophone. [sic] Pl.[anche] I**.

Les modifications que j'apporte au saxophone sont de nature diverse.

1° Le saxophone-alto en mi \flat , le ton le plus favorable pour les musiques militaires et le plus répandu, représentant la partie d'alto dans le quatuor, se trouve trop court d'un ton pour atteindre au grave la limite extrême du membre de la famille du violon. J'ai allongé le tube de façon à lui faire gagner deux demitons, soient si \flat et la, qui représentent, quant au diapason, ré \flat y ut (1)^{††}.

2°. Étant une opération analogue au registre haut, je pose deux nouvelles clefs pour obtenir fa \sharp et sol aigu (2)^{‡‡}, fa \sharp pris par la main droite, sol para la main gauche. On pourrait du reste, si on le préfère, employer d'autres combinaisons.

Pour faciliter l'émission des sons aigus, je pratique une quatrième clef octaviante avec ceci de particulier qu'elle n'est pas utilisée

Mis perfeccionamientos comprenden también la supresión de la campana en el clarinete y su remplazo por una prolongación del tubo; así, se consigue mayor ámbito sin aumentar sensiblemente la longitud del antiguo instrumento.

Los perfeccionamientos que he aportado al fagot consisten sobre todo en una nueva disposición de las posiciones, y en el remplazo de la caña [doble] ordinaria [propia] de este instrumento por una boquilla análoga a la del saxofón^{§§§§}.

Estos diversos perfeccionamientos serán comprendidos mejor por la descripción que va a seguir y consultando los dos diseños anexos.

Saxofón. Plancha I.

Las modificación que he aportado al saxofón son de naturaleza diversa.

1°. El saxofón alto en Mi \flat , la tonalidad más favorable para las músicas militares y el más extendido, que representa la parte de la viola en el cuarteto [de cuerdas], se encuentra a un tono de alcanzar el límite extremo del miembro de la familia del violín[, entendemos, la nota más grave de la viola]. He alargado el tubo de manera que he ganado dos semitonos, a saber, Si \flat y La, que representan Re \flat y Do como sonidos reales^{*****}.

2°. Estableciendo una operación análoga en el registro agudo, he incorporado dos nuevas llaves para obtener el Fa \sharp y el Sol (2); Fa \sharp producido por [una llave accionada desde] la mano derecha, Sol, desde la izquierda. Se puede, no obstante también, emplear otras combinaciones [de llaves?].

Para facilitar la emisión de los sonidos agudos, he procedido con una cuarta llave

** Las dos últimas palabras están tachadas en lápiz y se ha añadido “fig 1 a 22”.

†† Mediante esta llamada numérica entre paréntesis, Adolphe Sax añadió al margen dos pequeños pentagramas en clave de Sol y un signo de igual (=) entre ellos; el primero con las notas en blancas Si \flat 3 y La3 y el título “Saxophone”, y el segundo con las alturas Do \flat 4 y Si3 con la cabecera “Alto”. Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica

‡‡ Correlativa y análogamente, el belga aportó dos pentagramas al margen, esta vez con las alturas Fa \sharp 6 y Sol6 (“effet écrit”) y La5 y Si \flat 5 (“effet réel”).

§§§§ A modo de curiosidad, esta aparece en el diseño de esa segunda plancha que hemos hecho referencia antes, concretamente, figuras 9 y 10. De todas maneras, esto no era ninguna novedad, porque, por ejemplo y en caso del inventor belga, este ya había sustituido en 1866 la doble lengüeta del sarrusofón por una simple de saxofón –vid. Apéndice documental VII: Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax-

***** Esta farragosa explicación viene a decir que, mediante el alargamiento del tubo del saxofón alto y la perforación de dos nuevos agujeros para crear dos semitonos nuevos (Si \flat 3 y La3 en la tonalidad del aerófono, pero Re \flat 3 y Do3 como sonidos reales), se alcanza la nota más grave de la viola, esta es, el Do3 de la primera cuerda.

para le pouce, mais bien mise en jeu par des notes elles-mêmes. Cette même opération peut se faire pour toutes les clefs hautes.

Clefs octaviantes. [sic] Fig.[ures] 2, 3, 4, 5 et 6.

Ces clefs sont adaptées sur l’instrument vu fig. 1.

A est une clef pour la plus grande longueur du tube, si, do, do#, ré. Si l’instrument n’a que la longueur ordinaire (3)^{§§}. Cette même clef sert pour le cas où l’instrument descendrait jusqu’au la[♯] (4)^{***}. Elle ferait donc en plus, la[♯], si[♭].

B es un trou fermé par le pouce donnant l’ut naturel, et permettant la trille sans clef additionnelle (5)^{†††} fig. 3.

B’ es une clef pour fermer le trou B, vu de face e te côte (fig. 2 et 4).

La fig. 1 représente une disposition des clefs permettant de faire, au moyen de la pression d’un des doigts de la main droite sur leur emplacement ordinaire, le sol#, le si, le do[♯] (6)^{†††}.

Les fig. 7 y 8 représentent deux combinaisons que je puis également employer pour avoir le si[♭] et le ut (7)^{§§§} en appuyant un des doigts de la main droite sur leur place ordinaire, le sol# se prenant de la façon ordinaire.

Dans le cas de la fig. 7 on prend le doigté de façon suivante:

mi. La clef 5 est ouverte, tous les autres doigts appuyant sur b c d e f [sic].

fa. Les clefs 5 et 6 ouvertes, les doigts appuyant sur c d e f.

fa#. c ouvert; appuyer sur a ou b, et sur d e f.

sol. Toute la main droite ouverte, c’est-à-dire a b et c libres, la main gauche appuyant sur d e f.

sol#. Appuyer sur la clef 9bis, et la même disposition que pour sol.

la. Tout ouvert, sauf e et f.

octaveante con el particular de que no es accionada por el pulgar [izquierdo], sino que se pone en movimiento por las propias llaves de las alturas [implicadas]. Esta misma operación puede aplicarse a todas las llaves [de las notas] altas [o agudas].

Llaves octaveantes. Figuras 2, 3, 4, 5 y 6. Estas llaves son adaptadas sobre el instrumento de la fig. 1.

A es una llave [de octava] para la parte [de las notas] más graves del tubo, estas son, Si, Do, Do# y Re, suponiendo que el instrumento tiene la largura ordinaria. Esta misma llave serviría para el caso en el que instrumento bajase hasta La, por lo que se emplearía también para La y Si[♭].

B es agujero cerrado por el pulgar [izquierdo] que produce Do natural, y permitiría el trino sin una llave adicional.

B’ es una llave para cerrar el agujero B, visto de cara y perfil (fig. 2 et 4).

La fig. 1 representa una disposición de las llaves permitiendo hacer Sol#, Si y Do[♯] [– alturas que se consiguen accionando llaves de la mano izquierda–] con la (presión de) uno de los dedos de la mano derecha (sobre su emplazamiento ordinario).

Las figuras 7 y 8 representan dos combinaciones [de llaves] que puedo igualmente emplear para tener el Si[♭] y el Do utilizando los dedos de la mano derecha en su lugar habitual. El Sol# se hace de manera ordinaria.

En el caso de la fig. 7, las posiciones se ejecutan de la manera siguiente:

Mi. La llave 5 es abierta y todas las demás son presionadas (b, c, d, e y f).

Fa. Las llaves 5 y 6 quedan abiertas y se presionan la c, d, e y f.

Fa#. La c abierta, presionamos a o b; y también sobre d, e y f.

Sol. Toda la mano derecha abierta, es decir, a, b y c libres, y la mano izquierda presiona d, e y f.

Sol#. Presionamos sobre la llave 9bis, además de la posición de Sol.

La. Todo abierto, excepto e y f.

§§ Al margen y con este número entre paréntesis, el dinantés dibujó un pentagrama con las notas Si³, Do⁴, Do^{#4} y Re⁴ en blancas, pero con el símbolo de octava (“8^a...”) encima.

*** Al lado, está escrito un pentagrama con las notas La³ y Si^{♭3} con el símbolo de octava (“8^a...”).

††† En el costado, se representa un pentagrama con la nota Si⁴ y el símbolo del trino (“tr”) arriba.

††† Esas tres alturas están dibujadas (innecesariamente) al lado.

§§§ Ibid., pero obviamente refiriéndonos al Si[♭] y Do.

la#. f fermé; appuyer sur b ou c de la main droite, ce que, au moyen de la communication B' fait fermer la clef 12 [sic] par l'appui H.
si. f seul fermé, tout le reste ouvert.
do. Appuyer de la main droite sur b ou c, qui, au moyen de la communication B' agit par l'appui I sur la clef 14.
do#. Tout ouvert.

Le doigté de la fig. 8 se prend comme il suit:
mi. La clef 5 ouvert, tous les autres doigts appuyant sur les spatules ou plateaux b, c, d, e, f [sic].
fa. Les clefs 5 et 6 ouvertes, les autres doigts appuyant sur c, d, e, f.
fa#. c ouvert, fermer l'une des clefs 5 ou 6, ainsi que d, e, f.
sol. Toute la main droite ouverte, la main gauche appuyant sur d, e, f.
sol#. Les plateaux e et f fermés de la main gauche, la main droite appuyant sur b ou c, qui ferme la clef 10 par la communication B' qui soulève D par C.
9bis marque une petite ouverture fermée par un tampon et dépendant complètement de la clef 9; cette ouverture sert à donner plus de sonorité au sol#, qui serait sourd à cause de la fermeture du trou 8 pour ce doigté.
la. Appuyer simplement sur e et f.
la#. Appuyer sur f et sur b ou c, qui, au moyen de la communication B', soulève la clef 12 pour le levier B''' [sic].
si. f seul fermé.
do. Appuyer sur b ou c qui, au moyen de la communication B', agit par l'appui I sur la clef 14. Si pour doigté de do, on voulait le doigté tel qu'il se fait habituellement, il suffit de retirer la vis k pour rendre le trou 14 [sic] indépendant de la main droite.
do#. Tout ouvert.

La 4^e clef octaviante ne sert que pour les notes aigües de mi⁴ à sol (8)****. Comme les clefs que produisent ces notes n'ont aucun rôle à remplir en dehors de celui-là, elles communiquent avec la clef octaviante et la font ouvrir.

La#. [Con] f cerrada, presionamos b o c de la mano derecha, lo que, por medio de la comunicación B', se cierra la llave 12 por el apoyo [la acción de una varilla conectada] de H.
Si. f permanece cerrada, mientras que el resto queda abierto.
Do. La mano derecha cierra b o c, que, mediante la conexión de B' hace moverse la [varilla] I que conecta a su vez con la llave 14.
Do#. Todo abierto.

Las posiciones de la fig. 8 se hacen de la siguiente manera:
Mi. La llave 5 queda abierta, todos los otros dedos presionan los pulsadores o platos b, c, d, e y f.
Fa. Las llaves 5 y 6 quedan abiertas, y los otros dedos presionan c, d, e y f.
Fa#. c queda abierta y se cierra una de las llaves 5 o 6, amén de d, e y f.
Sol. Toda la mano derecha queda abierta y la izquierda presiona d, e y f.
Sol#. Los platos e y f de la mano izquierda quedan cerrados, y [uno de los dedos de] la mano derecha presionarán b o c, que cierra la llave 10 por la conexión B', que a su vez eleva D mediante C.
9bis es en una pequeña abertura, cerrada [en reposo] por una zapatilla [plato], [y es] dependiente de la llave 9. Esta abertura sirve para proporcionar más sonoridad al Sol#, que quedaría sordo a causa de la cerrazón del agujero 8 por esta posición.
La. Presionar simplemente e y f.
La#. Presionar f y, sobre b o c, que por medio de la conexión B', levantaría la llave 12 por medio de la varilla B'''.
Si. f sería la única cerrada.
Do. Se presiona b o c que, con la conexión B', actuaría por mediación de la varilla I bajando la llave 14. Si quisiera hacerse Do con la posición habitual, sería suficiente retirar el tornillo k para hacer el agujero 14 independiente de la mano derecha.
Do#. Todo abierto.

La 4^a llave octaveante no sirve nada más que para las notas agudas de Mi⁴ a Sol. Como estas llaves [-las de Mi⁴6 a Sol6-] no tienen otro rol que el de producir estas alturas, ellas se comunican con la llave octaveante y la abren.

**** Como anteriormente, el belga dibujó un (redundante) pentagrama con las alturas cromáticas en blancas de Mi⁶ a Sol⁶.

Les notes la, si \flat , si \sharp , do, do \sharp (9)^{†††} entre lignes, n’ayant pas toutes les facilités des sons à grande longueur, vu qu’elles appartiennent à la plus courte longueur du tube, s’obtiennent comme harmoniques des sons fondamentaux au moyen de la clef d’octave A, fig. 2. Ces sons se produiront d’une de deux façons différentes.

Les fig. 5 et 6 représentent sont deux vues une disposition qui permet de manœuvrier la clef A à volonté^{††††} au moyen de l’un ou l’autre des spatules p et q. Ces dispositions diverses, comme du reste toutes celles qui figurent dans ce Brevet au sujet des autres instruments, peuvent s’employer ensemble ou séparément, et sont applicables à la famille entière de chaque instrument sans aucune exception. Les dispositions indiquées plus loin à la clarinette sont toutes établies sur le saxophone, ainsi qu’il est représenté sur la planche II.

J’ajoute au saxophone trois clefs destinées à donner le si \flat , le la et le la \flat (voir fig. 9 pl. I). De la sorte, le saxophone alto en mi \flat , le plus répandu de tous, peut doubler l’alto de l’orchestre. Voici la description de ce nouveau mécanisme. Ces trois clefs ouvertes 1’, 2’, 3’, sont placées sur un prolongement du tube d’un quart environ de sa longueur. Elles sont unies par trois spatules 1, 2 et 3 placées sous les doigts de la main droite. Pour rendre à ces doigts leur indépendance, une clef 4 placée sous le pouce gauche fait mouvoir un jeu de bascule qui ferme les trois clefs sur lesquelles se trouvent les doigts de la main droite. Ceux ci rendues indépendants peuvent dès lors agir sur les trois spatules correspondant aux clefs nouvelles.

Las notas La, Si \flat , Si \sharp , Do y Do \sharp del pentagrama, no teniendo las propiedades [?] de los sonidos [que se producen] con un tubo largo, [esto es] y dado que pertenecen a la parte corta del perímetro del tubo[, o sea, que están más arriba o cerca de la boquilla,] se obtienen[, entendemos, su primera octava,] como armónicos de los sonidos fundamentales por medio de la llave de octava A de la fig. 2. Estos sonidos[, , entendemos, por lo que ha sido explicado a partir de las fig. 7 y 8,] se pueden hacer de dos maneras diferentes.

Las fig. 5 y 6 representan dos vistas de una disposición que permite maniobrar la llave A a voluntad por medio de los pulsadores p y q. Estas disposiciones diversas, como el resto de las que figuran en esta patente relativas a los otros instrumentos, pueden emplearse separadas o juntas, y son aplicables a la familia entera de cada uno de los instrumentos sin excepción. Las disposiciones indicadas más abajo sobre el clarinete son todas establecidas sobre el saxofón, tal como se representa en la plancha II^{†††††}.

He incorporado al saxofón tres llaves destinadas a dar Si \flat , La y La \flat (ver fig. 9 pl. I). De esta manera, el saxofón alto en Mi \flat , el más [utilizado o] extendido de todos, puede doblar la viola de la orquesta. He aquí la descripción de este nuevo mecanismo. Estos tres llaves (platos) abiertas (1’, 2’ y 3’) están colocadas en sobre la prolongación del tubo que representa un cuarto más de su longitud [habitual]. Estas [las tres llaves] están unidas por tres varillas [pulsadores?] (1, 2 y 3) colocadas bajo los dedos de la mano derecha. Con vista a proporcionar a estos dedos su independencia, un llave (4), colocada bajo el pulgar de la mano izquierda hace mover un mecanismo de báscula que cierra las tres llaves sobre las cuales se encuentran los dedos de la mano derecha. Aquellos [entendemos, los dedos], independientes,

^{†††} Ibid., pero lógicamente desde La4 a Do#5.

^{††††} Los tres últimos vocablos están tachados, pero vueltos a escribir al margen con una llamada.

^{†††††} Este última frase tan somera y superficial da a entender que las mejoras que Adolphe Sax iba a proponer sobre el clarinete en párrafos venideros han sido aplicadas (“sont toutes établies”) al saxofón – remitiendo además para comprobarlo a la segunda de las planchas-, lo cual es directamente falso. Aunque no vamos a transcribir esa parte, solo hay que fijarse en los anillos o las llaves que acciona el meñique de la mano derecha (fig. 1, 2 y 3 de aquel segundo sketch) para comprobar que no se han establecido extrapolaciones. Como se ha comentado en numerosas ocasiones, esta falta de precisión obedecía a una estrategia expositiva para acaparar el máximo de (presunta) información y trasvases posibles, aunque estos últimos ni si quiera se hubieran realizado o testado.

J'applique également la double clef^{§§§§} d'ut# de la clarinette au saxophone.

La fig. 10 est une vue en partie sectionnée du haut du saxophone, et qui représente l'adaptation à cet instrument d'une membrane m, analogue à celle des mirlitons, qui est fixée au fond du trou d'une clef n.

Si l'on ouvre la clef n, la membrane m vibre et modifie le son de l'instrument en produisant une sorte de grincement en vue d'obtenir des effets particuliers; je puis changer ou multiplier les emplacements de cette membrane.

Pour éviter trop d'adhérence des doigts sur les spatules, je substitue aux parties aplaties des saillies arrondies ou à peu près demi-cylindriques aussi étroites que possible, et permettant au doigt de rouler pour ainsi dire en glissant avec très peu de frottement. Les figures 11 à 13 montrent des exemples de cette disposition. Dans la figure 12, on a mis sur les spatules s des petites rouleaux en corne r pour diminuer encore davantage le frottement.

En vue de faciliter le trille entre fa naturel et le fa dièse, je dispose (voir fig. 14 et 15) une clef qui, en l'abaissant par le bouton b, ferme en partie le trou du fa dièse. Cette disposition ne change rien au doigté ordinaire. Elle peut s'appliquer au trille de si à do et pour le la bémol.

Les fig. 16 et 17 représentent, sont deux vues de face et de profil, une disposition qui permet d'ouvrir la clef octaveante; en même temps que les clefs qui servent à produire les sons de ré, mi bémol, mi naturel, fa, et les nouvelles fa dièse, ré, sol, lorsque je les emploierai. Ce résultat est obtenu par des bras l fixés aux tampons et venant abaisser la tige t par l'intermédiaire des taquets q, q'. La tige t transmet le mouvement à la tige s par la traverse r^{*****} et fait ainsi ouvrir la clef octaveante.

pueden así actuar sobre las tres llaves (pulsadores) que corresponden a las llaves nuevas.

Igualmente, he aplicado la doble llave de Do# proveniente del clarinete al saxofón.

La fig. 10 es una vista parcial de la parte de arriba del saxofón, la cual representa la adaptación al instrumento de una membrana m, análoga a la de los mirlitons, que se fija al final del agujero de la llave n.

Si abrimos la llave n, la membrana m vibra y modifica el sonido del instrumento produciendo una suerte de chirrido, [un recurso para así] obtener efectos particulares; pudiendo también cambiar o multiplicar los emplazamientos de esta membrana.

Para evitar el exceso de adherencia de los dedos sobre las llaves (pulsadores), he sustituido las partes aplanadas de las [cazoletas de los] salientes redondeados un poco semicilíndricos por otros lo más estrechos posible, permitiendo al dedo desplazarse de forma resbalada [más fluida?] con poco esfuerzo [o roce]. Las figuras 11 a 13 son testigos de esta disposición. En la figura 12, he puesto sobre los pulsadores s pequeños puntos salientes para disminuir incluso más el esfuerzo.

Con vistas a facilitar el trino entre el Fa natural y el Fa#, he dispuesto (ver fig. 14 y 15) una llave que, pulsada por el botón b, cierra en parte el agujero del Fa#. Esta disposición no cambia nada la posición ordinaria. Esta puede aplicarse al trino de Si a Do y para el La^b.

Las fig. 16 y 17 representan dos vistas –de cara y perfil– de una disposición que permite abrir la llave octaveante; la cual se emplearía a la par que las llaves que sirven para producir las alturas de Re, Mi^b, Mi, Fa y las nuevas Fa#, Re y Sol[, entendemos, para hacer la octava superior]. Este resultado es obtenido por los brazos (las prolongaciones o nervios) l fijadas a los platos que son descendidos por la varilla t por intermediación de los enlaces (tacos) q, q'. La barra t transmite el movimiento a la barra s por la barra transversal r y hace así abrir la llave octaveante.

§§§§ Ibid.

***** Esta letra está anulada, pero vuelta a repetir al lado.

Les fig. 18 et 19 montrent un bec de saxophone qui est en bois, et que je galvanise de cuivre et ensuite à l’or, à l’argent, au nickel. Ce revêtement métallique, qui se fait à l’intérieur et à l’extérieur, a l’avantage d’empêcher le travail et l’altération du bois par l’alternative de l’humidité et de la sécheresse.

J’applique aussi ce genre de revêtement métallique aux parois du tube et des trous de tous les instruments à vent en bois.

La fig. 20 représente une bague destinée à découvrir^{†††††} l’ouverture du trou de si naturel, par exemple, lorsque j’emploie la double clef de si bémol. Elle est également applicable au do, lorsque j’emploie le nouveau doigter.

Clarinette. Pl.[anche] II.
Suppression du pavillon. (...).
Augmentation d’étendue. Egalité [sic] de son. (...).
Addition de clefs de 12^e. (...).
Justesse absolue. (...).

Basson.
(...).
Tampons.
(...)^{†††††}.

Paris, le 26 NOV 1880
PP^{on} de M^r Sax
[Signé Armengaud]

Las fig. 18 y 19 muestran una boquilla de saxofón hecha en madera y que galvanizo con metal y también con oro, plata o níquel. Este revestimiento metálico, que se hace tanto en el interior como en el exterior [de la cámara de la boquilla] tiene la ventaja de impedir el desgaste y la alteración de la madera por causa de la alternancia entre humedad y sequedad.

Yo aplico igualmente este tipo de revestimiento metálico a las paredes del tubo y demás agujeros de todos los instrumentos de viento de madera.

La fig. 20 representa una junta [anillo?] destinado a destapar la abertura del agujero; de si natural, por ejemplo, pues la empleo la doble llave de Si. Esta[, la junta o anillo], es igualmente aplicable al Do, puesto que yo empleo la posición nueva.

Clarinete. Plancha II.
Supresión del pabellón. (...).
Aumento del registro. Homogeneidad del sonido. (...).
Adición de llaves de duodécima. (...).
Afinación absoluta. (...).

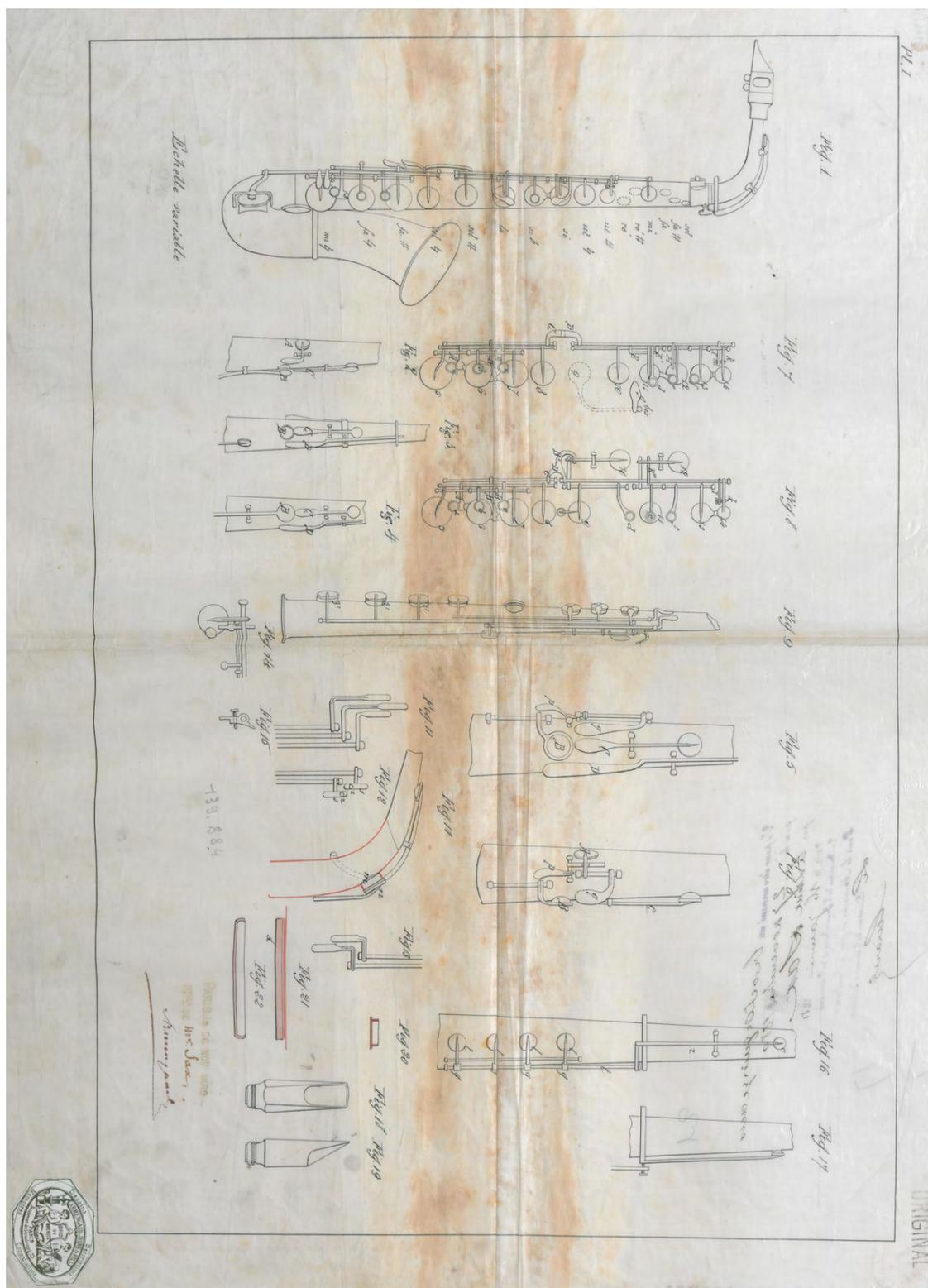
Fagot.
(...).
Zapatillas.
(...).

París, 26 de noviembre de 1880.
Por poder,
[Firmado Armengaud]

^{†††††} Ibid., pero refiriéndonos a la palabra completa.

^{†††††} El empresario belga no hizo ningún resumen ni conclusión final de los avances que proponía, y su título finaliza con este último apartado.

FIGURA III-D-1: Sketch principal “Pl.[anche] I” de la tercera patente francesa (1880) del saxofón de Adolphe Sax.



FUENTE: Patente de invención [nº 139884] de Adolphe Sax del 27 de noviembre de 1880, referida con precisión más arriba, s.p. [“Pl.[anche] I”].

Apéndice documental IV:

Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894)¹.

Número de serie	Tipo de saxofón	(Estimación del) Año de fabricación	Pais(-ciudad o Estado) de localización y/o Institución o persona que lo custodia y/o Nombre de la colección	Inscripción ²	Observaciones
2686	Bar-Mib	1846?	BE-BruX-MIM	“Nº 2686 / Saxophone baryton en Mib ^b breveté Adolphe Sax à Paris / Charles Fontaine”.	El primer instrumento con número de serie de Adolphe Sax (245) del que se tiene constancia es una trompeta de tres piones con la inscripción “T / A ¹ S / 245” (de 1843?), localizada en FR-Paris-MM.
4634	Bar-Mib	1843?, 1847?	Coll. privada (?) Anteriormente expuesto en el Kenneth Fiske Museum de Claremont (California, USA).	“Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris. 4634”.	
5116	Bar-Mib	1848?		“Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris nº 5116”.	
5140	Bar-Mib	1848	DE Coll. Thomas Kiefer	“Saxophone baryton en Mib ^b breveté / Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris, 5140, / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	La más temprana aparición de la inscripción “F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.

¹ Esta Tabla-inventario se ha confeccionado a partir de diversas fuentes, entre las que destacaríamos, VENTZKE, K.; RAUMBERGER, C. y HILKENBACH, D.: *Die saxophone*. Frankfurt, 1978, 99-102; HAINE, M. y DE KEYSER, I.: *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles*. Bruselas, 1980, 188-212; YOUNG, P.-T.: *4900 historical woodwind instruments*. Londres, 1993, 202-205; HOWE, R.: “The invention and Early Development of the Saxophone, 1840-55”. *Journal of the American Musical Instrument Society*, s.v., nº 29 (2003), 170-177; <<http://cjsax.club.fr/series/adolphe.html>> (con acceso el 7 de febrero de 2005); <<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ubl/ublif2.html>> (con acceso el 5 de febrero de 2005); *Catalogue Sax200*. Bruselas, 2014, 28-41, 57, 116-130; VAN OOSTROM, L.: 100+1 Saxen. [Ámsterdam?], s.d. [2016?], 9-25; <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>> (con acceso el 25 de julio de 2019); y continuas catas en catálogos físicos –y en red- de subastas como la de SARL Vichy Enchères –propiedad de Etienne Laurent- y en Internet, especialmente Ebay.

² En esta columna nos limitamos a dar la información proveniente únicamente de las fuentes de referencia, siendo la mayoría muy parcas apuntando la inscripción completa. No obstante, se podría especular el contenido ausente del resto de epigrafías que sí conocemos, pero no lo hemos hecho para evitar errores y porque nuestro objetivo es más cuantitativo que descriptivo. También vamos a respetar el formato original de citación de esas inscripciones –incluidos los espacios entre caracteres, el símbolo más común de separación con una barra inclinada “ / ”, superíndices, comas, contracciones y ortografía especial- que, evidentemente, dañarán la sensación de homogeneidad.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

5144	Bar-Mi \flat				“Saxophone baryton en Mi \flat breveté / Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris, 5144, / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{ie} de l’Empereur”. Marca militar complementaria “n ^o 3, 16ème de ligne 1855”.	Subastado en FR-Vichy el 18 de mayo de 2019, lote 380.
5828	Alt-Mi \flat	1844	US-Boston-MFA Coll. Leslie Mason		“Adolphe Sax & Cie. à Paris”.	
5917	Alt-Mi \flat	1848			“AS PARIS” y “Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris 5917”.	Subastado en FR-Vichy el 10 de junio de 2006, lote ?.
5918	Alt-Mi \flat	1844, 1848?	FR-París Coll. Bruno Kampmann		“Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris 5918”.	
6497	Sop-Si \flat	1844, 1849?	FR-París-MIM		“Adolphe Sax & Cie. à Paris”.	
6870	Alt-Mi \flat	1849	UK		“Adolphe Sax & C ^{ie} ”. Con inscripción complementaria “PASK & KOENIG / 41 WEST STRAND / LONDON”.	
9935	Alt-Mi \flat	1844, 1851, 1854?	BE-BruX-MIM		“Adolphe Sax & Cie. à Paris”.	
10063	Sop-Si \flat	1853			“N ^o 10063 / Saxophone [sic] soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{ie} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
10173	Ten-Si \flat	1853	NL			
10183	Sop-Do, Sop-Si \flat ³	1844, 1851, 1854?	UK-London-Horniman Coll. A. Carse		“Adolphe Sax & Cie à Paris” y “RUDALL, ROSE, CARTE & Co. Sole Agents, 100 New Bond Street / LONDON”.	
10228	Alt-Mi \flat Alt-Fa ⁴	1844, 1851, 1854?	CH-Berna Coll. Karl Burri		“Adolphe Sax & Cie”.	
10533	Alt-Fa	1854?	USA		“Saxophone alto in Fa / Breveté / Adolphe Sax & C ^{ie} à Paris, 10533” y “AS PARIS”.	
10534	Alt-Fa	1851, 1854?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom			
10538	Alt-Fa	1854	CA Coll. Paul Brodie			

³ Según comunicación por email del 16 de febrero de 2005 de la Dra. Bradley Strauchen, en ese entonces responsable de la colección de instrumentos de música del UK-London-Horniman.

⁴ Según <www.homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html> (con acceso el 14 de agosto de 2019).

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

10665	Alt-Mi♭	1854?	FR	“Saxophone Alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris 10665 / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	A la venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 23 de febrero de 2008).
10831	Ten-Fa	1854	DE Coll. Thomas Kiefer		
10845	Alt-Mi♭	1854	USA	“Nº 10845 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
11204	Ten-Si♭	1855		“Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
11658	Alt-Mi♭	1854	DE-Nuremberg-GNM	“Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subastado en FR-Vichy el 25 de mayo de 2015, lote 392. Bastante accidentado.
11659	Alt-Mi♭	1854			Subastado en FR-Vichy el 13 de diciembre de 2003, lote ?.
11801	Sop-Si♭	1854, 1855?		“Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y marca complementaria “7 R M C”.	Subastado on-line en Ebay el 27 de mayo de 2011.
12072	Bar-Mi♭	1855			Subastado on-line en Ebay a finales – no podemos precisar mejor- de abril 2013.
12299	Sop-Si♭			“Saxophone soprano en Si♭ breveté, Adolphe Sax à Paris F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subastado on-line en Ebay el 5 de octubre de 2017.
12345	Sop-Si♭	1854	BE-Brujas Coll. Wijsberg	“Saxophone soprano en Si♭ breveté, Adolphe Sax à Paris F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
12878	Sop-Si♭	1855		“Nº 12878 / Saxophone soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax Breveté à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”	“World Wide Web” ⁵ .
12966	Alt-Mi♭	1855	DE Coll. Thomas Kiefer		
13046	Sop-Si♭	1855			Subastado en FR-Vichy el 18 de junio de 2011, lote 378. Bastante accidentado.
13097	Ten-Si♭	1854, 1855?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe	“Nº 13097 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Subastado en FR-Vichy en 1992.

⁵ Según <www.homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html> (con acceso el 14 de agosto de 2019).

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

13318	Bar-Mi♭			FR	“13318 / Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Subastado en FR-Vichy el 12 de diciembre de 2008, lote 13. Le faltan dos llaves.
14320	Alt-Mi♭	1855, 1856?		FR		Subastado en FR-Vichy el 2 de diciembre de 1995, lote 374.
14718	Alt-Mi♭	1856		FR-Pont de Vaux Musée Rhone-Alps		
14792	Sop-Si♭	1855, 1856?		ES-Barcelona-MM		
14911	Alt-Mi♭	1855, 1856?		UK-Londres Coll. Tony Bingham		
14934	Alt-Mi♭	1856				
15117	Alt-Mi♭	1855, 1856?		JP Coll. Toshi Kamakura		
15353	Ten-Si♭	1854, 1855, 1857?		FR-Paris-MM	“N° 15353 / A ¹ S / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
15439	Bar-Mi♭			FR	“N° 15439/ Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	A la venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 10 de diciembre de 2008).
15511	Alt-Mi♭	1856, 1857?		FR-París Coll. Selmer	“Adolphe Sax à Paris, F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Expuesto en <www.asaxweb.com/saxo/adolphesa x/#biographie> (con acceso el 3 de septiembre de 2009). El n° de serie tiene unas fuentes de letra diferente a la habitual.
15528	Alt-Mi♭	1856		UK-Edinburgh-MM	“N° 15528 / Saxophone Alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
15676	Ten-Si♭	1856		NL		
15830	Sop-Si♭	1857		JP Coll. Toshi Kamakura		
15935	Ten-Si♭	1857				Subastado on-line en Ebay el 27 de enero de 2016.
16062	Bar-Mi♭	1856, 1857?		SE-Stockholm-SM Coll. Nydahl		

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

16066	Bar-Mi♭	1856, 1857?		“Nº 16066 / Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax & Cie à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	En venta en FR-Lyon, el 24 de febrero de 2014; y, posteriormente subastado en FR-Vichy el 13 de diciembre de 2014.
16142	Ten-Si♭	1856, 1857?	FR-París Coll. Bruno Kampmann	“Nº 16142 Saxophone Ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
16149	Alt-Mi♭	1857	US-Vermillion-NMM	“AS” y “Breveté Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
16153	Alt-Mi♭	1857			Subastado en FR-Vichy el 7 de abril de 2018. Instrumento proveniente de la Coll. Samoyault.
16411	Alt-Mi♭	1857		“Nº 16411” y “Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{teur} breveté / 50 rue Saint Georges / à Paris”.	Subastado en FR-Vichy el 10 de diciembre de 2016. Tiene una llave de octava lateral.
16462	Alt-Mi♭	1857	DE	“Nº 16462 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
16495	Sop-Si♭	1857	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“Nº 16495 / Saxophone Soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” / “AS PARIS” y “A I S”.	
16497	Sop-Si♭	1857	FR-París Coll. Bruno Kampmann	“Nº 16497 / Saxophone Soprano en Si♭ Breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
16531	Alt-Mi♭	1857, 1858?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe		
16676	Ten-Si♭	1858	NL-Ámsterdam Coll. Arno Bornkamp		
16687	Ten-Si♭	1858	CH	“Saxophone Ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
16722	Bar-Mi♭	1857, 1858?	US-Vermillion-NMM	“MUSIQUE / COMMUNALE / DE DEVAIN / 22 / Nº 16722 / Saxophone Baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS”, “F ^{re} BONSECOURS / 26” y “84 23 1858”.	

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

16852	Alt-Mi♭	1857		“Nº 16852” y “Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{leur} breveté de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur/ 50 rue Saint Georges / à Paris”.	Vendido on-line en eBay el 26 de septiembre de 2012. Bastante accidentado.
16870	Ten-Si♭	1857	UK-Edinburgh-MM	“Nº 16870 / Saxophone tenor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”, “58”, “7”, “R”, y “09”.	
16872	Ten-Si♭	1856, 1857, 1858?	FR-Paris-MIM	“Nº 16872 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “Fundacao Calousté”.	
17059	Ten-Si♭	1856, 1857, 1858?	BE-BruX-MIM	“AS PARIS” y “Nº 17059 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”.	
17077	Sop-Si♭	1856, 1857, 1858?	SE-Stockholm-L	“AS PARIS” y “Nº 17077 / Saxophone soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”.	
17105	Ten-Do	1857	FR-Paris Coll. Bruno Kampmann	“Nº 17105 / Saxophone Ténor en Ut breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
17146	Bar-Mi♭	1857, 1858?	FR-Paris Coll. Bruno Kampmann	“Nº 17146 / Saxophone Baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”.	
17401	Ten-Do	1856, 1857?	USA-Michigan Interlochen Interlochen Arts Academy, Coll. Greenleaf		
17459	Ten-Si♭	1858	DE-Plau am see Coll. Günter Dullat		
17603	Bar-Mi♭	1858	UK?		
17609	Bar-Mi♭	1856, 1858?	FR-Paris-MIM	“A ¹ S / Nº 17609 / Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
17650	Alt-Mi♭	1858, 1859?	SE-Stockholm-L	“AS PARIS” y “Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”.	
17849	Sop-Si♭	1858, 1859?	US-Vermillion-NMM	“Nº 17849 / Saxophone Soprano en Si♭ Breveté / Adolphe Sax à Paris F ^{leur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

18046	Alt-Mi♭	1859	USA Coll. Karina Rascher	“Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur”, “1859” y “36/2”.	
18173	Ten-Si♭	1859	NL		
18672	Sop-Si♭	1859	USA Coll. Marlowe Sigal	“N° 18672 / Saxophone soprano en Si♭ Breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
18838	Alt-Mi♭	1859	USA-Michigan Interlochen Interlochen Arts Academy, Coll. Greenleaf	“Adolphe Sax à Paris 1859 F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur”.	
19077	Bar-Mi♭	1859	DE Coll. Thomas Kiefer		Subastado en FR-Vichy en 1997.
19555	Ten-Si♭	1859, 1860?	JP Coll. Toshi Kamakura		
19572	Sop-Si♭	1859	UK-Edinburgh-MM	“N° 19572 / Saxophone Soprano en Si♭ Breveté. / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “7646”.	
19575	Sop-Si♭	1859, 1860?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“Saxophone Soprano en Si♭ Breveté / Adolphe Sax a Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
19804	Alt-Mi♭	1859, 1860?	UK-Oxford-BCMI	“AS PARIS” y “Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur”.	
19812	Alt-Mi♭	1859, 1860?	DE		
20090	Ten-Si♭	1859, 1860?			Subastado en FR-Vichy en mayo 2006, lote 401.
20139	Alt-Mi♭	1860	US-Vermillion-NMM	“N° 20139 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
20149	Bar-Mi♭	1860	BE-Brux-MIM		
20200	Alt-Mi♭	1860	FR-Chatou Coll. P. Pareille	“Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris, 1860, F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur” y “3° Gdier n° 2”.	
20298	Bar-Mi♭	1860		“Adolphe Sax à Paris F ^{leur} de la M ^{son} Mill ^{re} de l’Empereur”.	Subasta on-line en Ebay el 15 de octubre de 2007.
20412	Alt-Mi♭	1860			Subastado en FR-Vichy el 12 junio de 2004, lote ?.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

20432	Sop-Sib	1860	BE-BruX-MIM	“N° 20432 / Saxophone Soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
20434	Sop-Sib			“AS” y “Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subasta on-line en Ebay el 9 de octubre de 2017. Le faltaban varias llaves.
20449	Bar-Mib	1860	BE-BruX-MIM	“N° 20449 / Saxophone baryton en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “Propriété de la Fanfare / les Volontaires du 20 ^e Arrond”.	
20461	Bar-Mib	1860	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“A ^l S”, “AS” y “Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
20572	Alt-Mib	1860	USA Coll. Marlowe Sigal		
20577	Alt-Mib	1860			Subasta on-line en Ebay el 31 de octubre de 2018.
20655	Sop-Sib	1860			Perdido
20669	Ten-Do	1860	USA-Michigan Coll. Stearns de la Universidad de Michigan	“N° 20669 / Saxophone tenor en Ut breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
20674	Bar-Mib	1860	IT-Roma Coll. Attilio Berni		
20831	Ten-Mib	1860			Subasta en FR-Vichy el 12 de diciembre 2008, lote 15. Bastante accidentado.
21061	Bar-Mib	1860	UK-Londres Coll. Tony Bingham		
21xx3	Alt-Mib	1860, 1861?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“AS PARIS” y “Saxophone alto en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “MM / ...”.	
21061	Bar-Mib	1860			
21202	Sop-Sib	1860, 1861?	FR-París Coll. J-P Vignon	“AS PARIS”, “Saxophone soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “69 / 5 / 61”.	

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

21238	Ten-Sib	1860, 1861?	NL Coll. Andreas van Zoelen	“N° 21238 / Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “48e / 2 / 1861 / HI”.	Subastado en FR-Vichy en mayo de 2017.
21298	Bar-Mib	1860, 1861?		“N° 21298 / Saxophone Baryton en Mib breveté / ADOLPHE SAX à Paris F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	En venta en <www.orpheemusic.com> (con acceso el 14 de enero de 2015).
21302	Bar-Mib	1860, 1861?	FR Coll. Bruno Kampmann	“N° 21302 / Saxophone Baryton en Mib breveté / ADOLPHE SAX à Paris F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 68 / 2”, “AS PARIS” y “R / 61”.	En venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 14 de diciembre de 2010).
21307	Bar-Mib	1860, 1861?	FR-París Coll. Bruno Kampmann	“N° 21307 / Saxophone Baryton en Mib breveté / ADOLPHE SAX à Paris F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
21308	Bar-Mib	1861	USA Coll. Randy Emerick		
21310	Bar-Mib	1861			Subastado en FR-Vichy el 15 de junio de 2002, lote 307.
21401	Ten-Sib	1860, 1861?	BE-BruX-MIIM	“N° 21401 / Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “69 / 5 / 61”.	
21455	Sop-Sib	1861	JP-Tokio Academia Musicae (?) Coll. Musashino		
21468	Ten-Sib	1861			Subastado en FR-Vichy en mayo de 2017, lote 390.
21472	Sop-Sib	1861			Subastado en FR-Vichy el 18 de junio de 2005, lote 388.
21494	Alt-Mib	1861	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe		
21614 21714?	Bar-Mib	1861		“N° 21614 [?] / Saxophone barytone en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Subasta on-line en Ebay el 25 de agosto de 2020.
21652 [21052?]	Bar-Mib	1861		“N° 21652 [?] / Saxophone barytone en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{leur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Subasta on-line en Ebay el 15 de octubre de 2020.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

21678	Bar-Mib	1861		“1 ^{er} Vol ^{ts} 1861 / 18 / N° 21678 / Saxophone barytone en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “F ^{re} MI ^{LE} DE VINCENNES / N° 2”.	Subastado en FR-Vichy el 1 de junio de 1996, lote 453.
21680	Bar-Mib	1860	UK-Edinburgh-MM	“N° 21680 / Saxophone baryton en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “1 / 1877”.	
21735	Alt-Mib	1861	USA	“Saxophone alto Mib breveté”, “Adolphe Sax à Paris, F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Vendido por William Petit.
21879	Sop-Sib	1861, 1862?		“N° 21879 / Saxophone soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Vendido por William Petit en 2016.
22039	Ten-Sib	1861	NL Coll. Andreas van Zoelen	“N° 22039 / Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
22126	Bar-Mib	1862	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe		
22201	Bar-Mib	1862	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe		
22272	Sop-Sib	1861	DE-Tübingen-MI	“N° 22272 / Saxophone soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
22433	Sop-Sib	1861	FR	“N° 22433 / Saxophone soprano en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
22438	Sop-Sib	1861	DE		
22448 ⁶					
22453					
22495					
22496					
22517					

⁶ Según unos organólogos escoceses –vid. <<http://homepages.ed.ac.uk/am/gds1.html>> (con acceso el 25 de julio de 2019) y basándose en *Rapport sur les Instruments des Elèves Militaires* [sic], sin más datos-, esos números de serie coincidirían con unos saxofones que el Ejército o el Conservatorio prestó a esos alumnos militares durante sus clases en aquel centro de enseñanza.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

22523						
22525						
22529						
22533						
22728						
22500	Bar-Mi♭	1861	NL			
22527	Alt-Mi♭	1861	CH		“N° 22527 / Saxophone Alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
22627	Sop-Si♭	1860, 1861, 1862?	US-Vermillion-NMM		“N° 22627 / Saxophone soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
22634	Alt-Mi♭	1862	DR-Plau am see Coll. Günter Dullat			Subastado en FR-Vichy el 16 de junio de 2012, lote 317. Instrumento dañado y ausente de dos llaves.
22679	Ten-Si♭	1861			“AS” y “Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subastado on-line en Ebay “2015”.
23010	Ten-Si♭	1861			“N° 23010 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
23049	Ten-Si♭	1861, 1862?	US-Vermillion-NMM		“N° 23049 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS”, “1861/2/45” y “H.S.”	
23194	Alt-Mi♭	1861				Subastado en FR-Vichy el 12 de diciembre de 2008, lote 11.
23243	Sop-Si♭	1862	USA-Nueva Jersey Coll. Paul Cohen			
23248	Sop-Si♭	1862?				Subasta en FR-Vichy el 15 de junio de 2013, lote 435
23307	Alt-Mi♭	1860, 1861?	FR-París Coll. J-P Vignon		“AS” y “Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	
23353	Sop-Si♭	1861, 1862?	DE-Munich-St Coll. Karl Ventzke		“N° 23353 / Saxophone Soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “35/2/1862”	

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

23397	Alt-Mi ^b	1862			Subastado en FR-Vichy el 28 de mayo de 2019, lote 377. Procedente de la Coll. Samoyault. Le faltan tres llaves y el estado no es bueno.
23399		1862, 1863?		“N° 23599 / Saxophone alto en Mi ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “S P Nîmes”.	Subastado on-line en Ebay el 15 de septiembre de 2020. (Posiblemente perteneció a la banda del cuerpo de bomberos – <i>Corps de Musique des Sapeurs-Pompiers de Nîmes</i> - de esa ciudad del sur de Francia).
23[?]32	Alt-Mi ^b		US-AZ-MIM	“N° 23[?]32 / Saxophone alto en Mi ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
23539	Alt-Mi ^b	1862		“Saxophone alto en Mi ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Subasta en FR-Versailles el 24 de marzo de 1996, lote 58.
23599	Ten-Si ^b	1861	DE-Munich-DM	“N° 23599 / Saxophone ténor en Si ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “103 20 / 2 / 3 / 1861”.	
23864?	Alt-Mi ^b	1862?		“Adolphe Sax à Paris, F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subastado on-line en Ebay el 7 de noviembre de 2011.
23969	Sop-Si ^b	1860, 1862?	CH-Binningen Coll. E-W. Buser	“AS”, “Saxophone soprano en Si ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “81 / 101 / 1 / 62”.	
24071	Bar-Mi ^b	1862	DE	“N° 24071 / Saxophone baryton en Mi ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
24123	Alt-Mi ^b	1863	NL-Ámsterdam Coll. Arno Bornkamp		
24125	Alt-Mi ^b	1862, 1863?			Subastado en FR-Vichy el 1 de junio de 1996, lote 451.
24193	Ten-Si ^b	1861?	USA-St. Louis	“N° 24193 / Saxophone ténor en Si ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	Expuesto en < http://www.saxquest.com/gallery.asp > (con acceso el 2 de noviembre de 2008).

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

24195	Ten-Sib	1861	USA	
24280	Sop-Sib	1862	DE-Munich-DM	“N° 24280 / Saxophone soprano en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
24290?	Bar-Mib	1862		“N° 24290 [?] / Saxophone baryton en Mib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
24338	Ten-Sib	1862, 1863?		
24361	Ten-Sib	1862, 1863?	SE-Stockholm-Mm	
24412	Bar-Mib	1862, 1863?	DR-Plau am see Coll. Günter Dullat	“Saxophone Barytone [sic] en Mib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “A LA VILLE DE CONDOM LE C.ite de LAGRANGE 1861”.
24426	Sop-Sib	1862	UK-Edinburgh-MM	“N° 24426 / Saxophone soprano en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “1 DE LIGNE / 2 / 1862”.
24495	Alt-Mib	1862, 1863?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“N° 24426 / Saxophone Alto en Mib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
24530 o 24532	Ten-Sib	1862		“N° 2453? [sic] / Saxophone ténor en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” / “AS PARIS”.
24535	Ten-Sib	1862		“N° 24535 [sic] / Saxophone ténor en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
24536	Ten-Sib	1862		“N° 24536 / Saxophone ténor en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
24637	Bar-Mib	1862, 1863?	JP-Tokio Musashino Academia Musicae	
24653	Sop-Sib	1862		“Adolphe Sax à Paris, F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “M.M. n° 1”.
24662	Sop-Sib	1860, 1862, 1863?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“Saxophone soprano en Sib brevété / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “M.M. n° 1”.
24777	Alt-Mib	1862	BE-Brux-MIM	
				Subastado en FR-Vichy el 25 de mayo de 2015, lote 395. Subastado on-line en Ebay el 21 de abril de 2017.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

25010	Ten-Sib	1864			Subastado en FR-Vichy el 24 de mayo de 2014. Le faltan dos llaves.
25037	Sop-Sib	1864	USA-San Francisco (?)		
25095	Alt-Mib	1862	NL		
25102	Alt-Mib	1860??		Con la inscripción complementaria “Á la Ville D’Eauze Le Cte E. de Lagrange”.	Vendido por <www.musicantc.eu> (con acceso el 15 de junio-de 2009).
25148	Alt-Mib	1862?			Subastado en FR-Vichy el 9 de noviembre de 2019, lote 375.
25234	Bar-Mib	1862, 1864?	DE		
25307	Alt-Mib	1860, 1862, 1864?	BE-Bruux-MIM	“N° 24536 / Saxophone alto en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
25587	Alt-Mib	1864	DE		
25620	Alt-Mib	1864	NL Coll. Arno Bornkamp		
25715	Alt-Mib	1864			Subastado en FR-Vichy en diciembre de 2001, lote 319b.
25826	Ten-Sib	1864		“N° 25826 / Adolphe Sax à Paris, F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.	Subastado en FR-Vichy el 25 de mayo de 2015, lote 393.
25827	Ten-Sib	1864	DE-Munich-DM Coll. Karl Ventzke	“N° 25827 / Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “M.M. n° 1”.	
25899	Sop-Sib	1863	BE-Bruux-MIM		
26063	Bar-Mib	1864	USA Coll. Marlowe Sigal		
26540	Bar-Mib	1863	UK-Edinburgh-MM	“N° 26540 / Saxophone baryton en Mib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
26625 [?]	Ten-Sib	1863	FR-Paris Coll. Selmer	“N° 26625 [?]/ Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{eur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.	
26636	Ten [sic]	1863	TH		
26638	Bar-Mib	1863			

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

26688	Bar-Mi♭	1863, 1862, 1865?	DE-Stuttgart-MIM Coll. K. Ventzke (?)	“A ¹ S”, “AS PARIS” y “Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.
26695	Bar-Mi♭	1863, 1865	DE-Berlin-MIM (?)	“A ¹ S”, “AS PARIS”, “Saxophone baryton en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris, F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “MM / N° 1 / 44 / 365”.
27298	Bar-Mi♭	1864	CH-MAH	
27340	Ten-Si♭	1865	USA Coll. Marlowe Sigal	
27401	Alt-Mi♭	1863, 1865?	ES-Cádiz Coll. Diago Ortega	“N° 27401 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “FMB2”.
27403	Alt-Mi♭	1863, 1865?	FR-Paris-MIM	“N° 27403 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
27404	Alto-Mi♭	1863?		“N° 27404 / Saxophone alto en Mi♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “AS PARIS” y “MM21”.
27464	Ten-Si♭	1864?		“Adolphe Sax à Paris, F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, una epigrafía de una corona y “1er Volt ^s [Voltigeurs] 1866 16”.
27469	Ten-Si♭	1864		“N° 27469 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
27530	Ten-Si♭	1865		Subastado en Ebay el 22 de enero de 2017.
27563	Sop-Si♭	1861	NL Coll. Andreas van Zoelen	Subastado on-line en Ebay el 8 de abril de 2019.
27566	Sop [sic]	1864	TH	Subastado en FR-Vichy el 12 de junio de 2004, lote ?.
27726	Ten-Si♭	1866	ES-Cádiz Coll. Diago Ortega	“N° 27563 / Saxophone soprano en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
				“N° 27566 / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.
				“N° 27726 / Saxophone ténor en Si♭ breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{ieur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

27729	Ten-Sib	1864?			Subastado on-line en Ebay el 12 de diciembre de 2013. Estado regular.
27740	Ten-Sib	1863?			Subastado en FR-Vichy el 12 de junio de 2010.
27741	Ten-Sib	1863, 1866?	FR-Burdeos Coll. J-M. Londeix		“AS PARIS” y “Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax à Paris à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.
27795	Sop-Sib	1864			“N° 27795 / Saxophone Soprano en Sib breveté / Adolphe Sax & Cie; Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”, “A ¹ S”, “MM / N° 1” y “AS PARIS”.
27796	Sop-Sib	1863	FR-París Coll. Bruno Kampmann		“N° 27796 / Saxophone Soprano en Sib breveté / Adolphe à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” y “AS PARIS”.
27870	Alt-Mib	1863, 1866?	DE-Munich-DM		“AS PARIS” y “Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur”.
28005	Ten-Sib				Subastado on-line en Ebay el 14 de agosto de 2013. En muy mal estado.
28100	Ten-Do	1865	DE-Frankfurt-MV		“N° 28100 / Saxophone en do [sic] Breveté”, “A ¹ S”, “Adolphe Sax Facteur [sic] / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50. rue S ^t . Georges à Paris”, “AS PARIS” y “A ¹ ”.
287???	Alt-Mib	1863	BE-Brux-MIM		“N° 287?? [sic] / Saxophone [...] breveté / Adolphe S[ax] [à] Paris / F ^{teur} de la [M ^{son} Mil ^{re}] de l’Empereur / MM”, “AS PARIS” y “21° de [...] N° [...] / 1865”.
28155	Ten-Sib	1863, 1865, 1866?	FR-Schiltigheim		“A ¹ S” y “Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris”.
28160	Ten-Sib	1865			“50, rue S ^t Georges à Paris”.
28164	Alt-Mib	1866			“N° 28164” y “Saxophone alto en Mi ^b / Adolphe Sax F ^{teur} breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue Saint Georges/ à Paris”. Inscripciones complementarias “S Paris”, “HSE” y “5”.
28251	Sop-Sib	1863, 1865, 1866?	BE-Bruselas Coll. J. Sebillé		“Saxophone soprano en Sib breveté / Adolphe Sax F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris”.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

28259	Sop-Sib	1864	BE-BruX-MIM	<p>“Nº 28259 / Saxophone Soprano Sib breveté / Adolphe Sax F^{ieur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS”, “Fanfares des Charbonnages / de Péronnes / 3”, “V” con una estrella de 5 puntas y “1864 / 19”.</p>	
28370	Sop-Sib	1866	US-AZ-MIM	<p>“Nº 28370 / Saxophone Soprano Sib Breveté / Adolphe Sax F^{ieur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS” y “A¹ S”.</p>	Originalmente subastado en FR-Vichy el 16 de junio de 2007, lote 405 y procedente la Coll. Bruno Kampmann.
28371	Sop-Sib			<p>“Saxophone soprano en Sib / Adolphe Sax/ F^{ieur} Breveté de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges”.</p>	
28623	Ten-Sib	1866	IT-Roma Coll. Attilio Berni		
29073	Ten-Sib	1865, 1867?	NL		
29082	Ten-Sib	1866, 1867?	FR-Bègles Coll. Ch. Thymel	<p>“A¹ S”, “Adolphe Sax F^{ieur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS”, “AS PARIS”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “T / AS”.</p>	
29180	Bar-Mib		IT		Subastado en FR-Vichy el 12 de diciembre 2008, lote 14.
29829	Sop-Sib	1867	IT-Roma Coll. Attilio Berni		
29920	Ten-Do		IT		
30037	Ten-Sib	1866, 1867?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	<p>“Saxophone ténor en Sib breveté / Adolphe Sax F^{ieur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “Bonnel Renners”.</p>	
30077	Bar	1867	ES-Cádiz Coll. Diago Ortega	<p>“Nº 30077 / Saxophone baryton en Mib breveté / Adolphe Sax / F^{ieur} de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS” y “76 L 1 61 H [?] S”.</p>	
30130	Alt-Mib	1867			Subastado en FR-Vichy el 10 de diciembre de 2005, lote 380. (Tiene dos llaves extra).
30141	Alt-Mib	1867	FR-París Coll. Bruno Kampmann	<p>“BONNEL à Rennes / Nº 30141 / Saxophone Alto en Mib / Adolphe Sax F^{ieur} Breveté / de la M^{son} Mil^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “NNM / 13”.</p>	
30460	Ten-Sib	1867			

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

30462	Ten-Sib	1867		“Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris / N° 30462”.	Subastado en FR-Vichy el 3 de diciembre de 1994 lote 441.
30637	Ten-Sib	1867, 1868?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“N° 30637 / Saxophone ténor en Si ^b breveté / Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris / BONNEL / 25”.	
30796	Alt-Mib	1867, 1868	CH-MAH	“N° 30796 / Saxophone Alto en Mi ^b F ^{teur} breveté de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris”.	A la venta en <www.orpheemusic.com> (con acceso el 17 de agosto de 2008).
31178	Alt-Mib	1868			
31184	Alt-Mib	1866		“N° 31184 / Saxophone Alto en Mi ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris”, “AS PARIS” y “AL RATTIER / A / TARARE / 41”.	
31204	Bar-Mib	1868	NL-Ámsterdam Arno Bornkamp		
31207	Bar-Mib	1867	DE-Düren Coll. K. Ventzke	“AS PARIS”, “N° 31207 / Saxophone baryton en Mi ^b breveté / Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris” y “MM / NI1”.	
31473	Sop-Sib	1867	ES-Cádiz Coll. Diago Ortega	“N° 31473 / Saxophone soprano en Si ^b breveté / Adolphe Sax à Paris / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur” y “M.M. / N 1”.	Subastado en FR-Vichy el 1 de diciembre de 2008, lote 12.
31482	Sop-Sib	1866	FR-París Coll. Fred Couderc		
31500	Ten-Sib	1866	DE-Tübingen-MI		
31648	Ten-Sib	1867, 1868?	NL Coll. Arno Bornkamp	“F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris” y “1 VMR 67”.	Subastado en FR-Vichy en 1996.
31651	Ten-Sib	1868			Subastado en la casa Sotheby’s el 19 de noviembre de 2002, lote 234.
31699	Sop-Sib	1867, 1868?	US-Vermillion-NMM	“N° 31699 / Saxophone soprano en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mijl ^{re} de l’Empereur / 50, rue S ^t Georges à Paris”, “AS PARIS” y “HB”.	
31767	Alt-Mib	1866	NL		
31890	Alt-Mib	1866		“50, rue S ^t Georges à Paris”.	Subastado FR-Vichy en 200, lote 220.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

31970	Alt-Mib	1866		“Saxophone alto en Mib brevété / Adolphe Sax à Paris / Fieur Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris / N° 31970”.		
32063	Alt-Mib	1867, 189?	DE-Munich-St Coll. K. Ventzke	“N° 32063 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax / Fieur de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “AS PARIS”.		
32089	Alt-Mib	1867, 1869?	FR-Burdeos Coll. J-M. Londeix	“Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax / Fieur de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “MM / N° [?]”.		
32131	Sop-Sib	1867, 1869?	FR-Paris-MM	“N° 32131 / Saxophone soprano en Sib / Adolphe Sax / Fieur de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “M.M. N° 1”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.		
32134	Sop-Sib	1866	CH-MAH			Subastado en FR-Vichy el 18 de junio de 2005, lote ?.
32194	Sop-Sib	1869				
32269	Ten	1867, 1869?	USA-Illinois Coll. de la Northwestern University	“Saxophone ténor / Adolphe Sax / Fieur Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges” y “M.M. N° 1”.		
32344	Bar-Mib	1867, 1869?	FR	“N° 32344 / Saxophone Baryton en Mib / Adolphe Sax / Fieur Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges”.		En venta, en <www.williampetit.com> (con acceso el 18 de diciembre de 2009).
32453	Sop-Sib	1867, 1869?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe			Subastado en FR-Vichy en 1999.
32457	Sop-Sib	1867, 1869?	NL-Amsterdam Coll. Arno Bornkamp	“50, rue St Georges”.		
32643	Bar-Mib	1867	NL Coll. Andreas van Zoelen	“N° 32643 / Saxophone Baryton en Mib / Adolphe Sax / Fieur Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges”, “AS PARIS” y “M M / 1”.		
32644	Alt-Mib					Subastado en FR-Vichy en 1992.
32649	Alt-Mib	1867, 1869?	FR	“N° 32649 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax à Paris / Fieur Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “AS PARIS”.		Subastado en FR-Vichy el 5 de diciembre de 1992, lote 21.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

32694	Alt-Mi ^b	1867, 1869?		“Saxophone alto en Mi ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges” ⁷ .	Subastado on-line en Ebay el 16 de mayo de 2009.
32698	Sop-Si ^b	1867-1870?		“Nº 32698 / Saxophone soprano en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.	Subastado on-line en Ebay el 15 de octubre de 2020.
32849	Bar-Mi ^b	1867, 1869?	SE-Stockholm-Mm		
32876	Ten-Si ^b	1867	UK-Edinburgh-MM	“SAINT CECILE”, “No 9. / D E / BOLBEC S.INF.”, “Nº 32876 / Saxophone ténor en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS”, “HS” y “9 / 1867 / 1”.	
32880	Ten-Si ^b	1867, 1869	CH-MAH	“Nº 32876 / Saxophone ténor en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, un círculo oval complementario con el número 1 y “AS PARIS”.	En venta en <www.orpheemusic.com> (con acceso el 18 de febrero de 2012).
32934	Bar-Mi ^b	1869	DE Coll. Thomaz Kiefer		
33012	Bar-Mi ^b	1867, 1869?			
33140	Ten-Si ^b	1868		“Nº 33140 / Saxophone ténor en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges”, “AS PARIS” y “SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	
33220	Ten-Si ^b	1868		“Nº 33220 / Saxophone ténor en Si ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges”, “AS PARIS” y “SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	
33215	Ten-Si ^b	1867, 1869?	FR Coll. Alain Coulet		Subastado en FR-Vichy el 15 de junio de 2013, lote 463.
33304	Alt-Mi ^b	1867, 1870?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe	“Adolphe Sax / F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50 rue St Georges” y “AS PARIS”.	Subastado en FR-Vichy en 1998.
33451	Alt-Mi ^b	1868, 1870?	FR-Paris-MM	“Nº 33451 / Saxophone alto en Mi ^b / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur/ 50 rue St Georges”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.	

⁷ Tiene un círculo oval complementario con un número ilegible.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

33461	Alt-Mi♭	1870		“Nº 33461 / Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St. Georges à Paris / SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	Subastado en la casa Sotheby’s el 8 de noviembre de 2005, lote 342; y el 7 de noviembre de 2006, lote 252.
33467	Alt-Mi♭	1868, 1870?	F-París Coll. Marcel Josse	“Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St. Georges à Paris / SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	
33741	Ten-Si♭	1868, 1870?	DE		
33777	Alt-Mi♭	1870	DE Coll. Thomaz Kiefer		
33886	Ten-Si♭	1868, 1870?	FR-París-MM	“Nº 33886 / Saxophone ténor en Si♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “AS PARIS”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, “MM N° 4” y “VIII”.	
33921	Sop-Si♭	1868, 1870?	SE-Stockholm-Mm		
33997	Alt-Mi♭	1869		“Nº 33997 / Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “AS PARIS”.	
34113	Alt-Mi♭	1869	CH	“Nº 34113 / Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax Breveté F ^{leur} / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.	
34132	Alt-Mi♭	1868, 1870?	UK-Edinburgh-MM	“Nº 34132 / Saxophone alto en Mi♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, “AS PARIS” y “M.M. / N° 4”.	
34137	Alt-Mi♭	1868, 1870			Subastado en FR-Vichy el 9 de noviembre de 2019, lote 370.
35236	Sop	1868-69	FR	“Nº 35236 Saxophone Soprano en Si♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	Subastado on-line en Ebay, el 24 de agosto de 2013. En muy mal estado.
34285	Baj-Si♭	1868, 1870?	DE-Munich-DM	“Saxophone basse en Si♭ / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	
34287	Baj-Si♭	1868, 1870?	USA Coll. Marlowe Sigal		

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

34289	Baj-Sib	1868, 1870?	FR-Paris Coll. Selmer	“Saxophone basse en Sib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris” y “SEUL / GRAND PRIX / 1867”.
34463	Bar-Mib	1868, 1870?	FR-Paris-MIM	“N° 34463 / Saxophone baryton en Mib breveté / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, y “AS PARIS”.
35557	Alt-Mib	1870	FR-Paris-MIM	“N° 35557 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, y “AS PARIS”.
35557	Alt-Mib	1868, 1869, 1871?	FR-Paris-MIM	
36458	Ten-Sib	1868, 1869, 1872?	US-Vermillion-NMM	“N° 36458 Saxophone Tenor en Sib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur / 50, rue St Georges à Paris SEUL / GRAND PRIX / 1867”, “No 22 / Donné à la Société de musique / de Bar-le-Duc, par Mr l’abbé Galle / Curé archiprêtre de Notre Dame / Juillet 1865” y “MM / I”.
37338	Alt-Mib	1870, 1873?	FR Coll. Charles Thymel	“N° 37338 Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / 50, rue St Georges / à Paris / SEUL / GRAND PRIX / 1867”.
37342	Alt-Mib	1870, 1873?	JP-Tokio Musashino Academia Musicae	
37478	Alt-Mib	1870, 1873?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe	“50, rue St Georges / à Paris”.
37512	Alt-Mib	1872	BE-Brux-MIM	Subastado en FR-Vichy en 1998.
37636	Alt-Mib	1870, 1873?		“N° 37636 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / 50, rue Saint Georges à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.
37637	Alt-Mib	1870, 1873?	DE-Markneukirchen-MM	Subastado en FR-Vichy el 9 de noviembre de 2019, lote 390. Bastante mal estado.
37734	Alt-Mib	1873	DE	“Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / 50, rue Saint Georges à Paris”.
37734	Alt-Mib	1873	DE	“N° 37734 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax F ^{leur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

37739	Sop-Sib	1873	DE Coll. Thomas Kiefer	
37870	Ten-Sib	1870, 1872, 1873?	AT-Viena Coll. Gesellschaft der Musikfreunde; Kunsthistorisches Museum	“Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris”.
37890	Sop-Sib	1873	DE	“Nº 37890 / Saxophone soprano en Sib / Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris” y “AS PARIS”.
38612	Alt-Mib	1875	ES	“Nº 38612 / Saxophone Alto en Mib / Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.
38896	Bar-Mib	1872, 1875?	USA Coll. David Neills	“Saxophone baryton en Mib / Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris” y “SEUL / GRAND PRIX / 1867”.
38986	Alt-Mib	1872, 1875?		“Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris” y “Nº 38986”.
39116	Ten-Sib	1872, 1876?	USA-Massachusetts Coll. Robert Howe	
39342	Ten-Sib	1875, 1876?	JP-Tokio Musashino Academia Musicae	
39557	Alt-Mib	1876, 1877?	FR-Mimizan Coll. Marceau Claverie	“Nº 39557 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax / F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “Raulin Dinant”.
39561	Alt-Mib	1876, 1877?	BE-Dinant (?) o FR Coll. Raulin (?)	
39612	Alt-Mib	1876, 1877?	SE-Stockholm-Mm	
39661	Alt-Mib	1877	?	“Nº 39661 / Saxophone alto en Mib / Adolphe Sax F ^{teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX 1867” y “M??”.
39643	Bar-Mib	1876?		“F ^{teur} de la M ^{son} Mil ^{re} de l’Empereur” ⁸ y “50 rue St. Georges à Paris”.

⁸ Esta inscripción podría explicarse por ser un espécimen ‘rezagado’, esto es, fabricado –y epigrafiado– anterior a 1870, pero al que se le puso número de serie cuando salió a la venta (1876?). Asimismo, podríamos especular que el obrero el propio Adolphe Sax prefirieron no borrar la inscripción honorífica del Emperador para no dañar o afejar la campana.

Apéndice documental IV: Tabla-inventario de los saxofones supervivientes que fabricó Adolphe Sax (ca. 1840-1894).

40842	Alt-Mib	1881	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“Saxophone alto en Mib / Inventé par Ad Sax / Ad. Sax & Cie Breveté / 26 rue de Rocroy & 39 r de Dunkerque / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867” y “AS PARIS”.	
40862	Sop-Sib	1881	NL	“Saxophone Soprano en Sib Brevete / Adolphe Sax à Paris / Fieur de la M ^{son} Mij ^{re} de l’Empereur” [?] y “AS PARIS”.	Subastado en FR-Vichy el 2 de diciembre de 1995.
40990	Ten-Sib	1878, 1880?	FR (?) Coll. Alain Coulet (?)		A la venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 15 de diciembre de 2012).
40xxx	Ten		FR	“rue Rocroy”.	A la venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 15 de diciembre de 2012).
41xxx	Alt-Mib		FR	“Saxophone alto en Mib / Ad Sax & Cie Fieur Breveté / 26 rue de Rocroy & 39 rue de Dunkerque/ à Paris”.	A la venta en <www.williampetit.com> (con acceso el 15 de diciembre de 2012).
41118	Alt-Mib	1881?	IT		
41121	Sop-Sib	1878, 1881?	US-NY-Met Coll. Crosby Brown	“N° 41121 / Saxophone soprano en Sib / Inventé par Ad. Sax / Ad. Sax & Cie Fieur Breveté / 26 r. de Rocroy, & 39 r. de Dunkerque / à Paris / SEUL / GRAND PRIX / 1867”.	
41168	Alt-Mib	1881	CH	“Saxophone Alto en Mib / Inventé par Ad. Sax / Ad SAX & Cie F ^{act} Breveté / 26 rue de Rocroy & 39 r de Dunk ^{que} / à PARIS”, “SEUL / GRAND PRIX / PARIS 1867” y “AS PARIS”.	Subastado en FR-Versailles el 26 de abril de 1997, lote 161.
41191, 41194?	Bar-Mib		?	“N° 41191 [41194?] Saxophone Barytone en Mib / Inventé par Ad. Sax & Cie / Adolphe Sax & Cie. / Fieur Breveté / 26 rue de Rocroy & 39 rue de Dunkerque / à Paris”.	Vendido por William Petit en fecha desconocida.
41197	Bar-Mib		NL Coll. Andreas van Zoelen	“N° 41197 / Saxophone Baryton en Mib / Inventé par Ad. Sax/ Ad Sax & Cie Fieur Breveté / 26 rue de Rocroy & 39 r, de Dunkerque / à Paris”, “SEUL / GRAND PRIX / 1867”, “AS PARIS” y “PARIS”.	
41525	Bar-Mib	1885, 1886?	NL-Ámsterdam Coll. L. van Oostrom	“N° 41525 / Saxophone Baryton en Mib / Inventé par Ad. Sax / Ad Sax & Cie Fieur Breveté / 56, rue Laffitte 56 à Paris”.	Inscripción “56, rue Laffitte” más temprana.
41561	Bar-Mib	1885, 1886?	FR	“Sax & Cie /Facteur Breveté / 56 Rue Laffitte / A Paris / N° 41561 / Seul Grand Prix 1867” y “AS”.	En venta en <www.instrumentantiq.com> (con acceso el 11 de febrero de 2010).

Apéndice documental V:

Índice de altura según la notación científica.

Do0-Si0 | Do1-Si1 | Do2-Si2 | Do3-Si3 | Do4-Si4 | Do5-Si5 | Do6-Si6 | Do7-Si7 | Do8

Apéndice documental VI:

Patentes (y certificados de adición) depositados por Charles-Joseph Sax.

a) belgas¹:

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente [y nº patente]	Tipo	Duración de la patente	Objeto de protección Traducción (y/o breve descripción)
23/06/1825 ²	Invencción	10 años	<i>Perfectionnement dans la construction du cor.</i> Perfeccionamientos en la construcción de la trompa.
23/02/1828	Invencción	15 años	<i>Harpe à clavier.</i> Harpa con teclado.
23/02/1828	Invencción	15 años	<i>Perfectionnement dans la fabrication des lyres, guitares et fortepianos.</i> Perfeccionamientos en la fabricación de liras, guitarras y [forte]pianos.
23/02/1828	Invencción	15 años	<i>Nouveau principe de construction des instruments à vent en cuivre.</i> Nuevo principio de construcción para los instrumentos de viento en metal.
04/02/1840 [nº 1511]	Invencción	10 años	<i>Appareil servant à maintenir constamment les pianos d'accord.</i> Aparato para mantener los pianos constante afinados.
08/02/1840 [nº 1523]	Invencción	10 años	<i>Nouvelle combinaison d'instruments de musique en cuivre et en bois.</i> Nueva combinación de instrumentos de música en metal y madera.
07/07/1842 [nº 2256]	Invencción	10 años	<i>Nouvelle combinaison de cylindres applicables aux ophicléides et aux autres instruments de basse.</i> Nueva combinación de [válvulas de] cilindros [pistones?] aplicables a los oficleides y a los otros instrumentos graves.
07/07/1842 [nº 2257]	Invencción	10 años	<i>Basson construit d'après une nouvelle théorie acoustique.</i> Fagot construido a partir de una nueva teoría acústica.
07/07/1842 [nº 2258]	Invencción	15 años	<i>Flûte d'un nouveau système et modifications à l'ancienne flûte.</i> Flauta con un nuevo sistema [de llaves] y modificaciones sobre la antigua [versión de la flauta].

¹ Fuente: Elaboración propia a partir de ARCHIVES DE L'ÉTAT EN BELGIQUE, sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-1]. "Register gehouden voor de inschrijving van brevetten die ingediend werden in de Hollandse periode (1815-1830). 1822-1846", s.p.; id., sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-2, Fic511-3 y Fic511-4]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. AC 502- AC 8013. 1830-1855", s.p. [y consultables también a través de Internet en <<https://search.arch.be/fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020)] y HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 187-189 que, a su vez, ha bebido de una investigación de otro autor belga ("P.[aul] Raspé, *François-Joseph Fétis et les progrès de la facture instrumentale en Belgique. 1820-1867*. Mémoire de licence, ULB [Université libre de Bruxelles], 1970. Annexe V: brevets d'invention accordés en Belgique de 1824 à 1854").

² La fecha –y el número según el sistema 'actual'- del depósito de las cuatro primeras patentes de Charles-Joseph Sax no se conoce, por lo que consideraremos la fecha de la concesión como referencia.

26/08/1846 [n° 3648]	Invencción	10 años	<i>Perfectionnements au cor omnitonique, applicables aux bugles, etc.</i> Perfeccionamientos a la trompa omnitónica, aplicables a los bugles, etc.
18/12/1851 [n° 6076]	Invencción	15 años	<i>Système de cors.</i> Sistema de trompas.
18/12/1851 [n° 6077]	Invencción	15 años	<i>Nouvelle soupape applicable aux instruments à vent.</i> Nueva válvula aplicable a los instrumentos de viento.

b) francesas³:

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente [y n° patente]	Duración de la patente	Objeto de protección
		Traducción (y/o breve descripción)
18/10/1825 [n° 3079]	5 años	<i>Cor sans tons de rechange⁴.</i> Trompa omntónica sin tonillos de recambio.
30/10/1851 [n° 12539]	12 años ⁵	<i>Genre de piano.</i> Tipo de piano.

³ Fuente: Elaboración propia a partir de copias de originales procedentes del Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoie (Francia).

⁴ Como ya hemos comentado en el cuerpo de nuestra investigación –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 105-106-, esta patente se considera la versión francesa del registro holandés –o, más bien, del Reino Unido de los Países Bajos- que Charles-Joseph protegió el 23 de junio de 1825.

⁵ Según el original, se trata de una “patente de invención para un tipo de piano: invención por la cual él [Charles-Joseph] depositó (*il a pris*) en Bélgica una patente de 15 años que expirará el 17 de marzo de 1863”, aunque nuestra organóloga de referencia sostiene –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 37 y 194- que en realidad se trataba de la patente belga [n° 3827] registrada el 14 de febrero de 1848 por otro de sus hijos, Joseph-Edouard Sax, que nació en Bruselas en 1825 y falleció también en esa ciudad el 19 de septiembre de 1852.

Apéndice documental VII:

Patentes (y certificados de adición) depositados por Adolphe Sax.

a) belgas¹:

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente [y nº patente]	Tipo	Duración de la patente	Objeto de protección. Traducción (y/o breve descripción).
21/06/1838 [nº 1051]	Invencción	10 años	<i>Nouveau système de clarinette-basse (contre-basse et bourdon).</i> Nuevo sistema de clarinete bajo, contrabajo y bordón.
12/12/1839 [nº 1456]	Invencción	10 años	<i>Appareil servant à mettre d'un seul coup le piano au diapason désiré.</i> Aparato que sitúa la afinación rápidamente.
19/02/1840 [nº 1560]	Invencción	10 años	<i>Nouveau système de clarinette.</i> Nuevo sistema de clarinete.
27/05/1842 [nº 2244]	Invencción	10 años	<i>Différents systèmes de clarinettes et nouveau système de clefs.</i> Diferentes sistemas de clarinetes y nuevo sistema de llaves.
27/05/1842 [nº 2246]	Invencción	10 años	<i>Perfectionnements dans les instruments de la catégorie du basson.</i> Perfeccionamientos de los instrumentos del tipo fagot (relativos a la madera utilizada, agujeros más grandes, división 'exacta' del emplazamiento de esos orificios y llaves abiertas).
30/07/1842 [nº 2274]	Invencción	10 años	<i>Mode particulier de construction des clefs ou de fermeture des trous dans les instruments à vent.</i> Modo particular de construcción de llaves o de cerrazón de los agujeros (de manera que estos queden estancos).
07/12/1850 [nº 5469]	Importación ² (Patente francesa del 21/03/1846).		<i>Instrument de musique dit saxophone.</i> Instrumento de música llamado saxofón.
25/05/1859 [nº 7588]	Importación (Patente francesa del 03/01/1859).		<i>Perfectionnements dans les instruments de musique en cuivre.</i> Perfeccionamientos en los instrumentos de música en metal.
30/01/1863 [nº 13817]	Importación (Patente francesa del 05/01/1863).		<i>Moyens propres à soustraire la peau des tambours, les cordes harmoniques, etc. à l'influence des variations hygrométriques.</i> Procedimientos para salvaguardar de la influencia de las variaciones higrométricas de la atmósfera la piel de los tambores, las cuerdas armónicas de tripa [de los instrumentos de cuerda frotados] y otros cuerpos higroscópicos análogos aplicando colodión.

¹ Fuente: Elaboración propia a partir de ARCHIVES DE L'ÉTAT EN BELGIQUE, sección *Accès aux brevets belges* [Nom du bloc d'archives], sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2. Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-2 y Fic511-3]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. AC 502- AC 8013. 1830-1855", s.p.; id., sin serie, sin número de caja, sin fecha [Dépot: AR 2 / AGR 2 - Inventaire: Depot Joseph Cuvelier. Élément: Fic511-7]. "Registers gehouden voor de inschrijving van de Belgische brevetten, nrs. 1-10167. 14 juni 1854 - 31 december 1860", s.p. [y consultables también a través de Internet en <<https://search.arch.be/fr/>> (con acceso el 4 de febrero de 2020)] y HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 187 y 190-191.

² Como ya se ha comentado –vid. Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 354-356-, las patentes belgas de importación caducaban con la original del país de referencia.

b) francesas³:

b-1 (Relativas a la factura instrumental):

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente (o del certificado de adición) [y n° patente] ⁴	Duración de la patente	Nombre exacto.
		Traducción (y/o breve descripción).
		Nombre corto o apelativo.
06/05/1843 [n° 15213]	10 años	<i>Système d'instruments d'harmonie à trous ou à clefs donnant plus de justesse et plus d'intensité aux sons.</i> Sistema constructivo de instrumentos con agujeros o llaves para procurar mejor afinación y mayor intensidad a los sonidos. Sistema de estanqueidad llaves-agujeros.
13/06/1843 [n° 15364]	5 años	<i>Système d'instruments chromatiques.</i> Sistema de instrumentos cromáticos de metal. Saxhorns.
13/10/1845 [n° 2306]	15 años	<i>Instrument de musique dit saxotromba, dont la construction, au moyen de légères modifications, peut-être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones.</i> Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones. Saxotrombas.
13/10/1845 [n° 2306]	15 años	<i>Système d'instruments à vent, dits Saxophones.</i> Un sistema de instrumentos de viento llamados saxofones. Saxofones.
05/05/1849 [n° 8351]	15 años	<i>Dispositions applicables aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons des chasseurs d'infanterie.</i> Disposiciones aplicables a los instrumentos de metal, especialmente a los clarines de los cazadores de infantería (o acople de un juego de pistones para transformar el instrumento simple en uno cromático a pistones). Clarines cromáticos.
20/08/1849	Certificado de adición	(Añadidura de tres pistones al trombón de varas y uno a la trompeta de la misma naturaleza).
23/04/1852	Certificado de adición	(Especie de <i>cornus</i> o <i>buccinas</i> –‘trompetas’ alargadas alrededor del cuerpo del instrumentista- con pistones). Saxtubas.
30/06/1851 [n° 11981]	15 años	<i>Dispositions applicables aux instruments de musique à vent.</i> Disposiciones aplicables a los instrumentos de viento (o, más concretamente, nuevos fagot y clarinete contrabajo en metal). Nuevos fagot y clarinete contrabajo en metal.
05/04/1852 [n° 13414]	15 años	<i>Perfectionnements et dispositions applicables aux instruments à percussion.</i> Perfeccionamientos y disposiciones aplicables a los instrumentos de percusión (o timbales con 7 membranas superpuestas inclinadas). Timbales con siete membranas superpuestas inclinadas.

³ Fuente: Elaboración propia a partir de copias de originales procedentes del Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d'Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoie (Francia).

⁴ Recuérdese que los certificados de adición adoptan el número de la patente de la que son dependientes y llevan la misma denominación.

01/10/1852 [n° 14608]	15 años	<i>Dispositions applicables aux instruments de musique à vent, notamment en cuivre.</i> Disposiciones aplicables a los instrumentos de música de viento, sobre todo construidos en metal (o principio de los 6 pistones y 7 tubos independientes; y sistema de pistones ascendentes). Principio de los 6 pistones y 7 tubos independientes; y sistema de pistones ascendentes.
04/09/1855 [n° 24698]	15 años	<i>Instruments de musique à percussion.</i> Instrumentos de percusión (o timbales-trompeta o mecanismo para obtener cromatismos en tambores y timbales). Timbales-trompeta.
03/01/1859 [n° 39370]	15 años	<i>Dispositions applicables aux timbales.</i> Disposiciones aplicables a los timbales (o timbales sin caldera). Timbales sin caldera.
03/01/1859 [n° 39371]	15 años	<i>Dispositions applicables aux instruments de musique, en cuivre.</i> Disposiciones aplicables a los instrumentos fabricados en metal consistentes en la añadidura de llaves, nuevos tipos de pistones, mejora de la caja que contiene el muelle, pistones ascendentes y descendentes, instrumentos dúplex, etc. Disposiciones aplicables a los instrumentos fabricados en metal.
30/04/1859	Certificado de adición	(Nueva disposición formal para el trombón de pistones, pabellón móvil, reflector sonoro, etc.).
31/12/1859	Certificado de adición	(Pistón con un tubo adicional, instrumento con tres y cuatro pistones ascendentes y descendentes, trombón de 4 a 7 pistones, etc.).
13/05/1862 [n° 54178]	15 años	<i>Dispositions de timbales, grosses caisses et tambours.</i> Disposiciones de timbales, bombos y tambores (o versiones de estos con posibilidad de fácil transportación). Timbales, bombos y tambores portátiles.
19/05/1862 [n° 54212]	15 años	<i>Modifications apportées aux instruments de musique en cuivre à pistons.</i> Modificaciones a los instrumentos de metal a pistones (o diferentes sistemas de pistones con posibilidad de cambio de registro). Modificaciones a los instrumentos de metal a pistones.
05/01/1863 [n° 57393]	15 años	<i>Moyens de soustraire la peau des tambours, les cordes harmoniques en boyaux et autres corps hygroscoPIques analogues, à l'influence des variations hygrométriques de l'atmosphère.</i> Procedimientos para salvaguardar de la influencia de las variaciones higrométricas de la atmósfera la piel de los tambores, las cuerdas armónicas de tripa [de los instrumentos de cuerda frotados] y otros cuerpos higroscópicos análogos aplicando colodión. Aplicación de colodión a los instrumentos.
09/01/1866 [n° 70025]	15 años	<i>Modifications dans la fabrication des instruments de musique.</i> Modificaciones relativas a los instrumentos de música (o construcción de tubos mediante inmersión de en ciertas sustancias y economización de medios en la fabricación de llaves). Construcción de tubos mediante inmersión y economización de medios en la fabricación de llaves.
24/03/1866	Certificado de adición	(Medios para efectuar la soldadura y empalme de tubos, especificación de baños galvánicos, etc.) (Baños galvánicos).
19/03/1866 [n° 70894]	15 años	<i>Perfectionnements apportés aux instruments de musique dits saxophones.</i> Perfeccionamientos aplicados a los saxofones (consistentes en la ampliación del registro por el grave, facilitación del mecanismo de

		la mano izquierda, ejemplares con pistones y/o llaves, adenda de dos llaves de octava diferentes, nueva llave para LT y que produzca un Do, y ejemplares de “cono recto” y pistones ascendentes o descendentes).
		Perfeccionamientos aplicados a los saxofones.
19/03/1866 [n° 70895]	15 años	<i>Perfectionnement apporté à l'instrument de musique dit sarrusophone, pour lequel le sieur Gautrot aîné a pris un brevet de 15 ans le 9 juin.</i> Perfeccionamiento al sarrusofón (consistente básicamente en la adaptación de una boquilla de saxofón al instrumento). Perfeccionamiento al sarrusofón.
01/04/1867 [n° 75861]	15 años	<i>Divers perfectionnements apportés aux instruments de musique en cuivre.</i> Diversos perfeccionamientos a los instrumentos de música en metal (consistente básicamente en la adaptación del “sistema de pistones a independientes” a los clarines, trompetas de ordenanza, trombones, etc., adaptación de un pequeño soporte para mejor ergonomía y enganche, nuevas formas [de fantasía] –p. ej., de hidra-, etc.). Diversos perfeccionamientos a los instrumentos de música en metal
13/04/1867 [n° 76089]	15 años	<i>Perfectionnements dans les flûtes de pan et autres instruments de musique analogues.</i> Perfeccionamientos a las flautas de Pan y a otros instrumentos de música análogos (consistente en conseguir cromatismos mediante varios procedimientos de acortamiento de tubos [cerrados]). Perfeccionamientos a las flautas de Pan y a otros instrumentos de música análogos.
27/11/1880 [n° 139884]	15 años	<i>Perfectionnements au saxophone et autres instruments à vent, tels que le basson et la clarinette.</i> Perfeccionamientos al saxofón y otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete (consistentes en nueva disposición de llaves para el primero y el tercero, mecanismo para acortar el tubo y mejorar la afinación, supresión de la campana del clarinete, adición de una llave de duodécima, adaptación de una boquilla de lengüeta simple para el fagot y perfeccionamiento de las zapatillas para que cierren mejor). Perfeccionamientos al saxofón y otros instrumentos de viento como el fagot y el clarinete.
08/03/1881 [n° 141575]	15 años	<i>Perfectionnements dans les instruments de musique.</i> Perfeccionamientos a los instrumentos de música (en elementos constructivos que atañen a la precisión de la altura, el registro, el timbre, la facilidad de ejecución y combinación de posiciones; modificaciones de la afinación de cada uno de los sonidos cromáticos; facilidad en la recogida y portabilidad de los instrumentos; sistema de metales hasta con 12 pistones; adaptación de llaves ‘octaveantes’ y ‘quintaveantes’, cornetas con tres o cuatro pistones; nuevas disposiciones para los instrumentos con 6 pistones y tubos independientes; instrumentos de tubo único y subdivisiones proporcionales; nueva forma para un <i>contralto</i> de 6 pistones; trompa (<i>trompe</i>) militar o “trompe-Sax”; trompa-olifante (<i>trompe-olifant</i>); campana de sección parabólica, reflector vocal, etc. Perfeccionamientos a los instrumentos de música.
24/02/1886	Certificado de adición	(Campana con sonidos determinados). Campana sinfónica o tonal.

b-2 (Relativas a otra naturaleza):

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente (o del certificado de adición) [y nº patente]	Duración de la patente	Nombre exacto
		Traducción (y/o breve descripción).
		Nombre corto o apelativo
05/05/1849 [nº 8350]	15 años	<i>Dispositions applicables aux signaux mécaniques sur les chemins de fer.</i> Disposiciones aplicables a las señales mecánicas de los ferrocarriles. Disposiciones aplicables a las señales mecánicas de los ferrocarriles.
08/12/1862 [nº 56610]	15 años	<i>Dispositions d'appareils pour appliquer le goudron, la créosote et autres matières antiseptiques convenables à des buts industriels, d'hygiène ou autres.</i> Disposiciones de aparatos para aplicar emanaciones de alquitrán (<i>goudron</i>), creosota y otras materias antisépticas parecidas con fines industriales, higiénicos o similares. <i>Goudronnières</i> o exhaladores higiénicos.
23/01/1863	Certificado de adición	(Aplicación de principio los instrumentos de metal para que sean recibidos por el músico en activo).
09/01/1865	Certificado de adición	(Diversos modelos de aparatos).
23/03/1866	Certificado de adición	(Procedimiento para calentar el aparato y para potenciar o acelerar las emanaciones).
21/11/1865 [nº 69428]	15 años	<i>Appareils de gymnastique pulmonaire, dits appareils pulmo-gymnastiques.</i> Aparatos 'pulmo-gimnásticos' (a modo de juguetes algunos, para ejercitar los pulmones a través de ejercicios forzados de insuflación y exhalación). Aparatos 'pulmo-gimnásticos'.
16/06/1866 [nº 72010]	15 años	<i>Dispositions de salles de concert, de théâtre, etc.</i> Disposiciones de sala de conciertos, teatro, etc. (consistente en una parábola). Sala de conciertos ovoide.
13/10/1866	Certificado de adición	(Sistema de aireación y de ventilación de esa sala a favor de la dirección del sonido).

c) británicas⁵:

Fecha del depósito DD/MM/AAAA	Duración de la patente	Objeto o descripción. Traducción. (Patente francesa a la que está asociada).
24/05/1859	6 meses ⁶	<i>Improvements in wind musical instruments.</i> Mejoras en los instrumentos de música de viento [de metal distribuidas en 9 puntos]. (Patente francesa del 03/01/1859 y sus adiciones).
02/06/1862	6 meses	<i>Improvements in kettle, big, or other drums.</i> Mejoras en los timbales, bombo y cajas. (Patente francesa del 13/05/1862).
24/01/1863	6 meses	<i>Improvements in rendering drum skins and gut strings less liable to hygrometric influences.</i> Mejoras en las membranas de los tambores y cuerdas para hacer a estos instrumentos menos sensibles a las influencias higrométricas. (Patente francesa del 05/01/1863).

d) estadounidenses⁷:

Fecha del depósito DD/MM/AAAA	Duración de la patente	Objeto o descripción. Traducción.
20/06/1865 [n° 48352]	?	<i>Improved apparatus for impregnating the air of rooms with antiseptic vapors.</i> Aparatos mejorados para impregnar de vapores antisépticos el aire de los espacios.

e) italianas⁸:

Fecha depósito DD/MM/AAAA de la patente [y n° patente]	Duración de la patente	Objeto o descripción. Traducción.
No consta ⁹ [n° 1752]	1 año	<i>Pour des moyens de soustraire la peau des tambours, les cordes harmoniques en boyaux, et autres corps hygroscoPIques analogues, à l'influence des variations hygrométriques de l'atmosphère¹⁰.</i> Medio para sustraer o salvaguardar de la influencia de las variaciones higrométricas de la atmósfera la piel de los tambores, las cuerdas armónicas de tripa [de los instrumentos de cuerda frotados] y otros cuerpos higroscoPIcos análogos aplicando colodión.
No consta [n° 1752]	1 año	[Prórroga de un año más].
18/04/1865 [n° 2704]	1 año	[Prórroga de un año más].

⁵ Fuente: Elaboración propia a partir de *Patents for Inventions. Abridgments of Specifications Relating to Music and Musical Instruments. A.D. 1694-1866*. Londres, [segunda ed.] 1871, 300, 377-378 y 395.

⁶ Una de nuestras organólogas de referencia –vid. HAINE, M.: *Adolphe Sax*, op. cit., 206-207- asegura que la exclusividad duraría 6 meses, aunque no lo apunala con ninguna fuente.

⁷ Fuente: Elaboración propia a partir del <<http://patft.uspto.gov/netahtml/PTO/index.html>> [USPTO Patent Full-Text and Image Database] (con acceso el 21 marzo 2018).

⁸ Fuente: Elaboración propia a partir de CARRERAS, F.: *I brevetti italiani sugli strumenti musicali*. Lucca, 2019, 2, al que agradecemos sus orientaciones y explicaciones sobre los registros en su país.

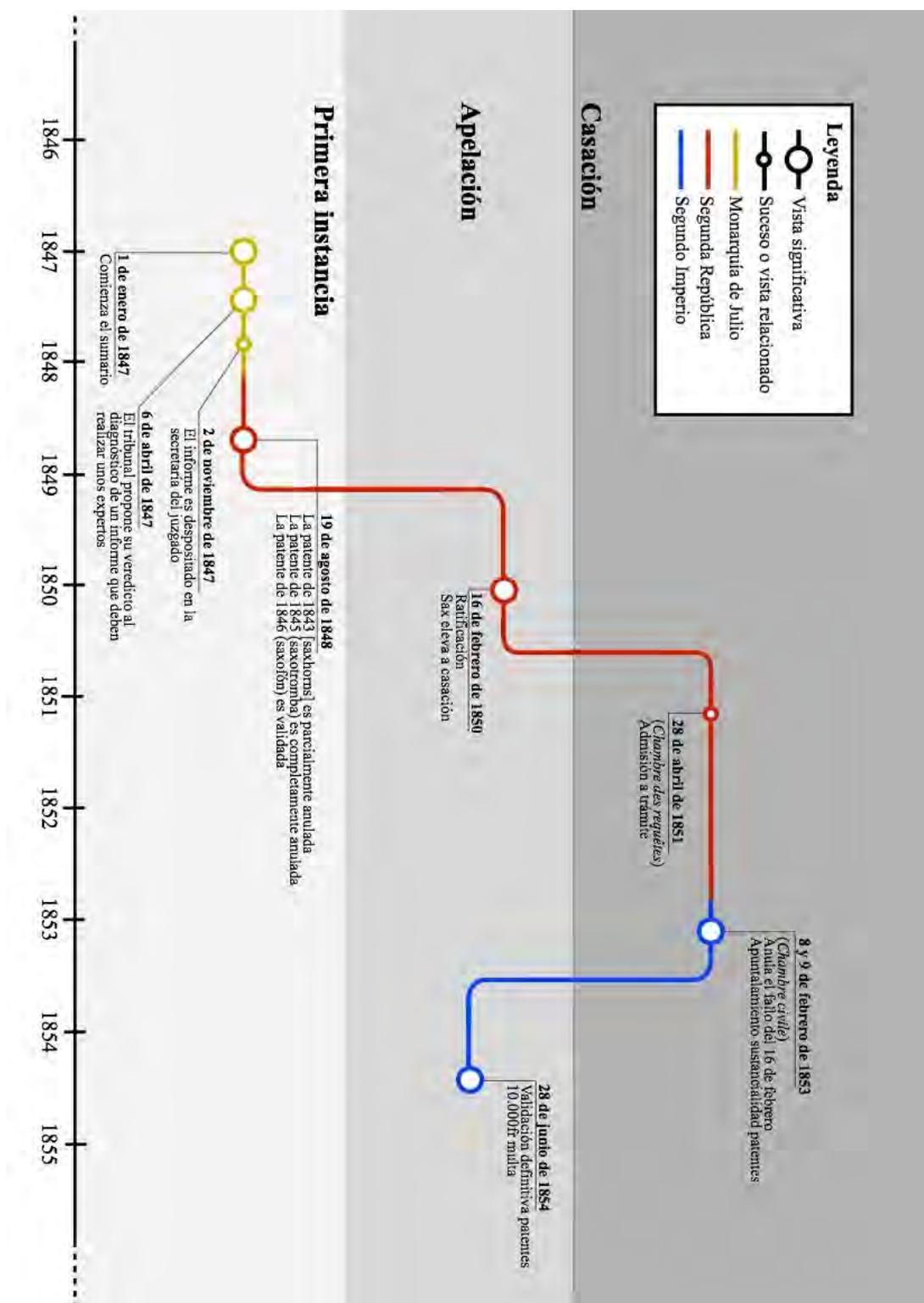
⁹ Sí el de la concesión (31 de marzo de 1863).

¹⁰ Esta patente, de la que Carreras no da más información, tiene que ser la gemela de francesa [n° 57393] del 5 de enero de 1863 citada anteriormente y depositada análogamente en BE y UK.

Apéndice documental VIII:

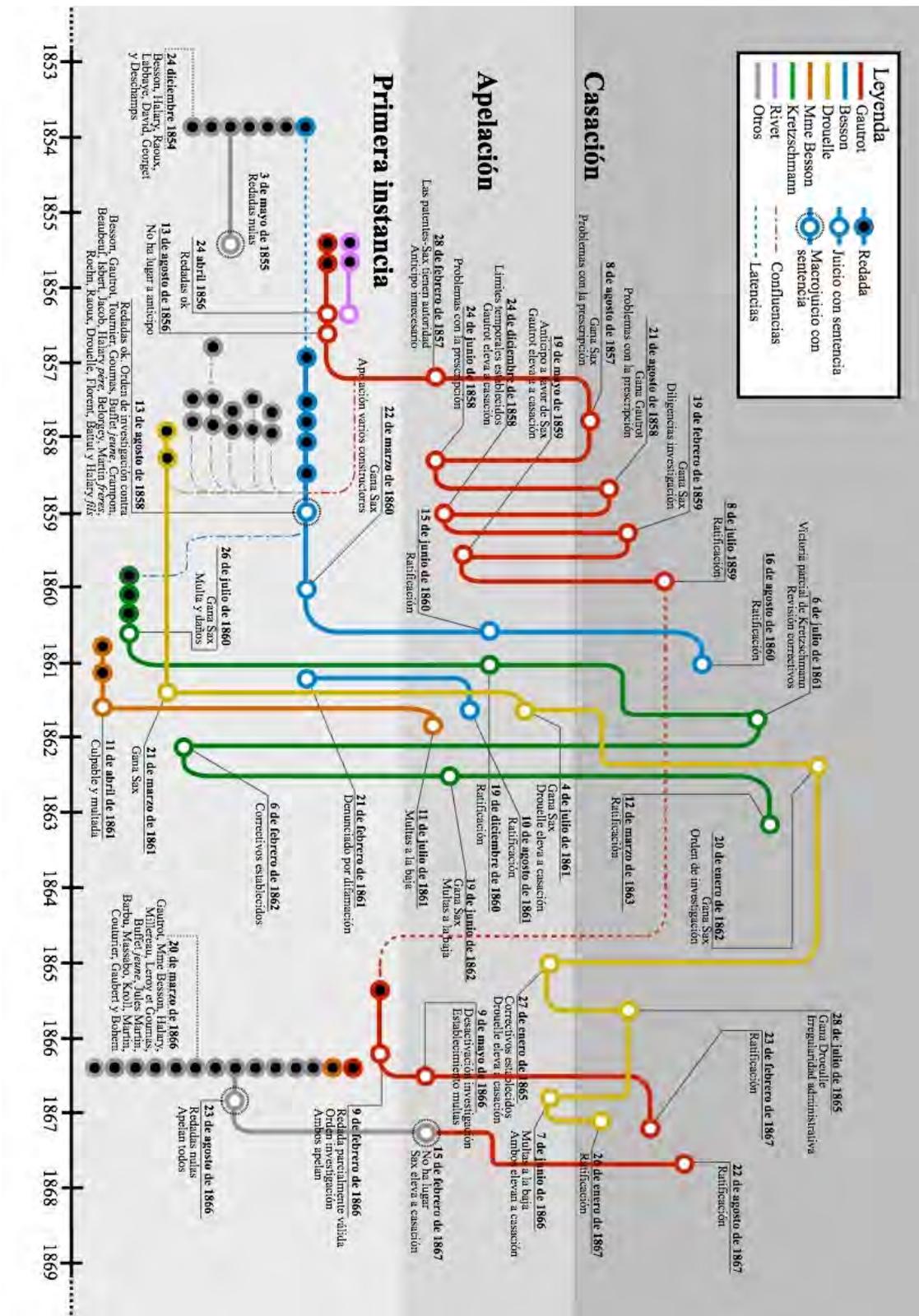
Infogramas (*timelines*) de los procesos judiciales de Adolphe Sax y sus instrumentos de música.

FIGURA VIII-1: Defensa.



FUENTE: Elaboración propia a partir de lo elaborado en el Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 367-440.

FIGURA VIII-2: Ofensiva.



FUENTE: Elaboración propia a partir de lo elaborado en el Capítulo 3: *Legitimidad, defensa y justicia de los instrumentos de Adolphe Sax*, 440-546.

Apéndice documental IX-A:

Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843 [por cinco años] para “Un sistema de instrumentos cromáticos (*Système d’instruments chromatiques*)” [saxhorns]*.

Advertencia uno: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar confusiones con los superíndices del texto original. Asimismo, hemos respetado en este último tanto la ortografía, puntuación, subrayados y saltos de línea.

Advertencia dos: Adolphe Sax considera sinónimos las palabras *pistons* y *cylindres* (pistones y cilindros) o, por lo menos, las utiliza indistintamente. Atendiendo a los diseños y a los instrumentos supervivientes, lo más correcto en la actualidad sería llamar únicamente pistones al tipo de válvulas que él hace referencia y generalmente utilizaba[†]. No obstante, en el traslado al español hemos respetado la traducción literal.

Ministère de l’Agriculture et du
Commerce.
Brevet
d’Inv.[ention] et de perf.[ectionement]
M^r Sax
Durée Cinq ans
Nº 15.364

Ministerio de Agricultura y Comercio.
Patente de invención y perfeccionamiento.
M^r Sax
Duración cinco años.
Nº 15.364

Brevets d’invention.
Le Ministre Secrétaire d’État au Département
de l’Agriculture et du Commerce,
Vu les lois des 7 janvier et 25 mai 1791;
Vu le procès-verbal dressé au Secrétariat de
la Préfecture du département de la Seine,
constatant que le Sieur Sax a déposé, le treize
juin 1843 à trois heures 1/2 du Soir
1º Une requête à l’effet d’obtenir un brevet
d’Invention et de Perfectionnement de Cinq
ans, pour un système d’instruments
chromatiques qu’il déclare avoir Inventés et
perfectionnés
2º La description des moyens et procédés qui
constituent l’invention et le
perfectionnement ;
3º Un dessin double.

Vu lesdites pièces constatant que toutes les
formalités prescrites par les lois des 7 janvier
et 25 mai 1791 ont été remplies;
Vu l’arrêté du 5 vendémiaire an IX,
Arrête ce qui suit:
Article 1^{er}. Il est donné acte au sieur Sax

Patentes de invención.
El Ministro Secretario de Estado del
Departamento de Agricultura y Comercio,
Vistas las leyes del 7 de enero y del 25 de
mayo de 1791;
Vista el acta establecida en la secretaría de la
Prefectura del departamento del Sena y
constatando que el señor
Sax, ha registrado el 13 de junio de 1843, a
las 3 horas y media de la tarde,
1º Una solicitud para obtener una patente de
invención y perfeccionamiento de cinco años,
para un nuevo sistema de instrumentos
cromáticos, los cuales declara haber
inventado y perfeccionado,
2º La descripción de los medios y
procedimientos que constituyen la invención
y el perfeccionamiento;
3º Un diseño doble;
Vistos los documentos que constatan que se
han cumplido todas las formalidades
prescrites por las leyes del 7 de enero y del 25
de mayo de 1791;
Vista la orden del 5 de vendimiario del año
IX** ,

* Fuente: Elaboración propia a partir del original, custodiado en el Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d’Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoine (Francia).

[†] Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 102-103.

** Esta normativa, hecha pública 27 de septiembre de 1800, atendía al procedimiento de concesión de las patentes y solo tenía dos artículos; el primero referente a que sería el Ministro del Interior quien las concedía y su publicación periódica en el *Bulletin des Lois*. El segundo obligaba a que el modelo de la solicitud recordase por escrito que el Gobierno no la examinaba previamente y no se hacía responsable de la prioridad

(Antoine Joseph), dit Adolphe, facteur d'instruments, représenté par le S^r Perpigna, á Paris, rue Choiseul, n^o 2 ter, de sa demande d'un brevet d'invention et de perfectionnement de cinq ans, pour un système d'instruments chromatiques.

Art. 2. A l'appui de présent certificat resteront annexés :

- 1^o La description des moyens et procédés,
- 2^o Un des doubles du dessin
- 3^o

Art. 3. Une expédition du présent certificat suivie de la copie littérale de la description ci-dessus visée et accompagnée de l'autre double du dessin sera transmise cachetée à M. le Préfet du département de la Seine, pour être délivrée au Sieur Sax.

Paris, le dix-sept Août 1843

Pour le Ministre et par délégation:

Le Maître des Requêtes, Directeur,

[Signée] A. Sénay [?][‡]

Demande,

d'un Brevet d'Invention et de Perfectionnement de cinq ans au nom de M^r Antoine Joseph dit Adolphe Sax Facteur d'Instruments, demeurant à Paris, et élisant domicile à l'effet des présentes chez M^r Perpigna avocat, 2 ter rue Choiseul[§].
Pour un nouveau système d'instruments chromatiques,

description

Le système perfectionné faisant [sic] l'objet de la présente Demande permet de faire les sons glissés [sic], de les modifier au besoin, sans être tenu de changer le doigté connu. Il supprime aussi les angles dans les tons ajoutés aux cylindres ou pistons, de manière à conserver aux instruments à vent leur

Ordenamos lo que sigue:

Artículo 1^o. Se ha proporcionado un certificado al señor Sax (Antoine Joseph), conocido como Adolphe, fabricante de instrumentos de música, representado por el señor Perpigna, domiciliado en Paris, calle Choiseul n^o 2, de su solicitud de una patente de invención y perfeccionamiento de cinco años, para un sistema de instrumentos cromáticos.

Art.[ículo] 2^o. Como apoyo al presente certificado permanecerán anexos:

- 1^o La descripción de los medios y procedimientos;

- 2^o Una copia de los diseños.

- 3^o

Art.[ículo] 3^o. Una expedición del presente certificado, seguido de la copia literal de la descripción más arriba apuntada y acompañada de una de copia de los diseños será enviada sellada al señor Prefecto del departamento del Sena para ser concedida al señor Sax.

Paris, a 17 de agosto de 1843.

Por el Ministro y por delegación, el responsable de las solicitudes, director,
[Firmado] A. Sénay

Solicitud,

de una patente de invención y perfeccionamiento por cinco años a favor del señor Antoine Joseph, conocido como Adolphe, Sax, fabricante de instrumentos de música, y que ha elegido como domicilio a efectos administrativos el de M^r Perpigna, abogado, residente en el n^o 2 de la calle Choiseul.

Para un nuevo sistema de instrumentos cromáticos.

Descripción,

El sistema perfeccionado objeto de la presente solicitud permite hacer sonidos *glissados* (resbalados o deslizados)^{††}, [y] modificarlos a voluntad sin tener que cambiar la digitación [o posiciones con las que se consiguen esas alturas] conocida. Este [sistema] suprime también los ángulos en las

—quién la hubiera hecho efectiva en primer lugar—, del mérito ni de su notoriedad. Vid. PLAISANT, I.: *Pasinomie: collection complète des lois, décrets, arrêtés et réglemens* [sic] *généraux*, tomo 2. Bruselas, 1836, 307.

[‡] A comienzo de la siguiente página, el documento cuenta con un sello que reza “M^R. PERPIGNA, Avocat. Cabinet Spécial pour l'obtention de Brevets en France et à l'Etranger. Paris, 2 ter, Rue Choiseul.”

[§] El original tiene una delgada línea granate tachando este párrafo y añadiendo las palabras “en date du 17 août 1843” que, con certeza, fueron añadidas cuando el documento pasó el filtro administrativo.

^{††} Como es bien sabido, los sonidos *glissados* entre dos alturas diferentes se consiguen haciendo que la frecuencia (la cantidad de ciclos o hercios) ascienda —o descienda— de manera correlativa.

sonorité première.

Quand les instruments ont besoin de changer de ton, des pièces sont généralement ajoutées à l’embouchure, mais, alors, les tons des cylindres n’ayant pas reçu une extension correspondante il en résulte que l’instrument perd de sa sonorité et de sa justesse: pour remédier à cet inconvénient, j’adapte des coulisses aux cylindres de manière à allonger ceux ci [sic] ou à les raccourcir quand on change de tons, de la quantité nécessaire pour assurer à l’instrument, qui a changé de ton toute la justesse désirable.

D’autres coulisses mises en jeu par le doigt me servent à faire les notes coulées: ces coulisses sont maintenues ouvertes par des ressorts et alors le doigt les fait rentrer de la quantité nécessaire ou bien elles sont maintenues fermées par le[s] ressorts et alors le doigt devra les faire sortir. La pression à exercer pour faire jouer la coulisse est peu considérable.

Ainsi, le présent système comprend les perfectionnements suivants apportés aux instruments d’harmonie et qui peuvent être employés ensemble ou séparément.
Suppression des angles ou des courbes trop heurtées qui dénaturent les sons.
Adaptation de coulisses aux cylindres pour assurer la justesse de l’instrument quand on change de ton;
Coulisses rentrantes et sortantes au moyen de ressorts et mises en jeu par le doigt pour produire les sons coulés, sans changer le doigté connu.

bombas (*tons*) [o segmentos de tubería] conectados a los cilindros o pistones, de manera que se conserva [devuelve?] a los instrumentos de viento[-metal] su sonoridad original.

Cuando los instrumentos cambian [o tienen la facultad de cambiar] de tonalidad [o tono, es decir, ser transportados], generalmente se les acopla piezas [o segmentos de tubería, llamados tonos o tonillos] a la boquilla, pero, entonces, los tonos [o segmentos de tubería, en este caso, las bombas] de los cilindros que no hayan recibido una extensión correspondiente, provocan que el instrumento pierda su sonoridad y justeza (afinación).

Para remediar este inconveniente, he adaptado unos tubos (*coulisses*) [a las propias bombas que salen de] los cilindros de manera que estas últimas (*ceux ci*) [las bombas] se alarguen o acorten cuando se cambian los tonos [o segmentos de tubería], para, en cantidad necesaria, asegurar el instrumento, el cual ha cambiado de tonalidad con toda la precisión [o afinación] que se desee.

Otras bombas (*coulisses*) puestas en juego por el dedo me sirven para hacer notas ‘dobladas’ (*coulées*)^{‡‡}: estas bombas (*coulisses*) son mantenidas abiertas mediante muelles, y el dedo les hace recular [o volver a entrar a] la distancia necesaria, o bien las mantiene cerradas por el efecto de los muelles y el dedo deberá hacerles salir. La fuerza [o presión] para hacer mover la bomba es poco considerable.

Por tanto, este sistema comprende los perfeccionamientos siguientes aportados a los instrumentos de banda y que pueden ser empleados juntos [refiriéndose a los perfeccionamientos] o de forma separada.

Supresión de los ángulos o de curvaturas demasiado angulosas (abruptas o entrecortadas) que desnaturalizan los sonidos.
Adaptación de las bombas (*coulisses*) de los cilindros para asegurar la justeza (o afinación) del instrumento cuando este cambia de tonalidad;

Bombas (*coulisses*) entrantes o salientes mediante muelles y puestas en funcionamiento mediante el dedo para producir sonidos ‘doblados’ (*coulés*) sin cambiar la digitación.

^{‡‡} Dando por seguro que esas bombas subían o bajaban la afinación, podríamos compararlo con la técnica que hoy en día se conoce como ‘bending’ –es decir, ‘doblar’ o modificar la altura de la nota sin utilizar los pistones, jugando con los músculos la embocadura, la garganta y presión del aire-, pero en este caso valiéndonos de un elemento físico auxiliar como son esas bombas movibles y con muelles dentro.

Les figures des Dessins ci-joints représentent divers instruments aux quels mes perfectionnements sont adaptés.

Figure 1. Bugle; Instrument qui ne change pas ordinairement de ton et qui n’a pas besoin de coulisses aux cylindres.

Figure 2. Bugle avec coulisses sur tous les cylindres et pouvant baisser de quatre à cinq tons.

Figure 3. Bugle avec coulisses sur deux cylindres, ce qui suffit quand on ne doit pas baisser de plus d’un ton.

Figure 4. Trompette-ténor, en si bémol [sic], instrument qui, comme le bugle, ne change pas de ton.

Figure 5. Contre basse d’harmonie en mi-bémol à trois cylindres ne changeant pas de ton.

Figure 6. Contre basse d’harmonie en fa à six cylindres ne changeant pas de ton.

Figure 7. Trompette chromatique et coulisses à ressorts.

a a. Coulisses qu’il faut maintenir avec le doigt posé sur la traverse ou l’entre deux **b**, et que le ressort **c** fait sortir.

d d. Coulisse que le ressort **e** maintient rentré et que le doigt pressant sur la traverse **f** fera sortir. **g g** cylindres.

h h. Nouveaux tons adaptés aux cylindres; **i i** coulisses adaptées aux tons des cylindres.

Figures 8 et 9. Détails des coulisses à ressorts.

Figure 10. Coupe du cylindre ouvert quand le doigt appuie sur le piston.

Figure 11. Coupe du cylindre fermé, quand le piston est élevé par son ressort.

Figures 12 et 13. Tons de trompettes que l’on adapte à l’embouchure des instruments pour changer le ton.

Mémoire descriptif déposé par M^r Sax à l’appui de sa demande d’un brevet d’invention et de perfectionnement de cinq ans formée au secrétariat de la préfecture de la Seine le 13 Juin 1843.

Paris, le dix-sept Août 1843.

Las figuras de los diseños adjuntos representan diversos instrumentos a los que se han adaptado mis perfeccionamientos.

Figura 1: Bugle, instrumento que no cambia normalmente de tonalidad y que no tiene necesidad añadir fragmentos de tubería (*coulisses*) a los cilindros.

Figura 2: Bugle con fragmentos de tubería (*coulisses*) [en todas las bombas de] todos los cilindros y que puede bajar de cuatro a cinco tons.

Figura 3: Bugle con fragmentos de tubería (*coulisses*) en dos de sus cilindros, lo que es suficiente cuando no es necesario bajar más de un tono.

Figura 4: Trompeta tenor en Si bemol, instrumento que, como el bugle, no cambia de tonalidad.

Figura 5: Contrabajo de banda en Mi bemol de tres cilindros que no cambia de tonalidad.

Figura 6: Contrabajo de banda en Fa de seis cilindros que no cambia de tonalidad.

Figura 7: Trompeta cromática y con bombas (*coulisses*) de muelles.

a a. Bombas (*coulisses*) que es necesario sujetar (mantener o sostener) con el dedo puesto sobre la barra o a la mitad [de esa barra identificada con la letra] **b**, y que el muelle **c** hace salir.

d d. Bomba (*coulisse*) que el muelle mantiene retraído (*rentré*) y que el dedo que presiona sobre la la barra **f** hará salir.

g g Cilindros.

h h. Nuevos tons [o segmentos de tubería] adaptados a los cilindros;

i i Fragmentos de tubería (*coulisses*) adaptados a las bombas (*tons*) de los cilindros.

Figuras 8 y 9: Detalle de las bombas con muelles.

Figura 10: Sección de un cilindro abierto cuando el dedo apoya el pistón.

Figura 11: Sección de un cilindro cerrado, cuando el pistón es elevado por su muelle.

Figuras 12 y 13: Tons [o segmentos de tubería] de trompetas que se adaptan a la embocadura de los instrumentos para cambiar el tono [tonalidad, o afinación básica de los instrumentos].

Memoria descriptiva depositada por el señor Sax en apoyo de una patente de invención y perfeccionamiento de cinco años registrada en la secretaría de la prefectura del departamento del Sena el 13 de junio de 1843.

París, 17 de agosto de 1843.

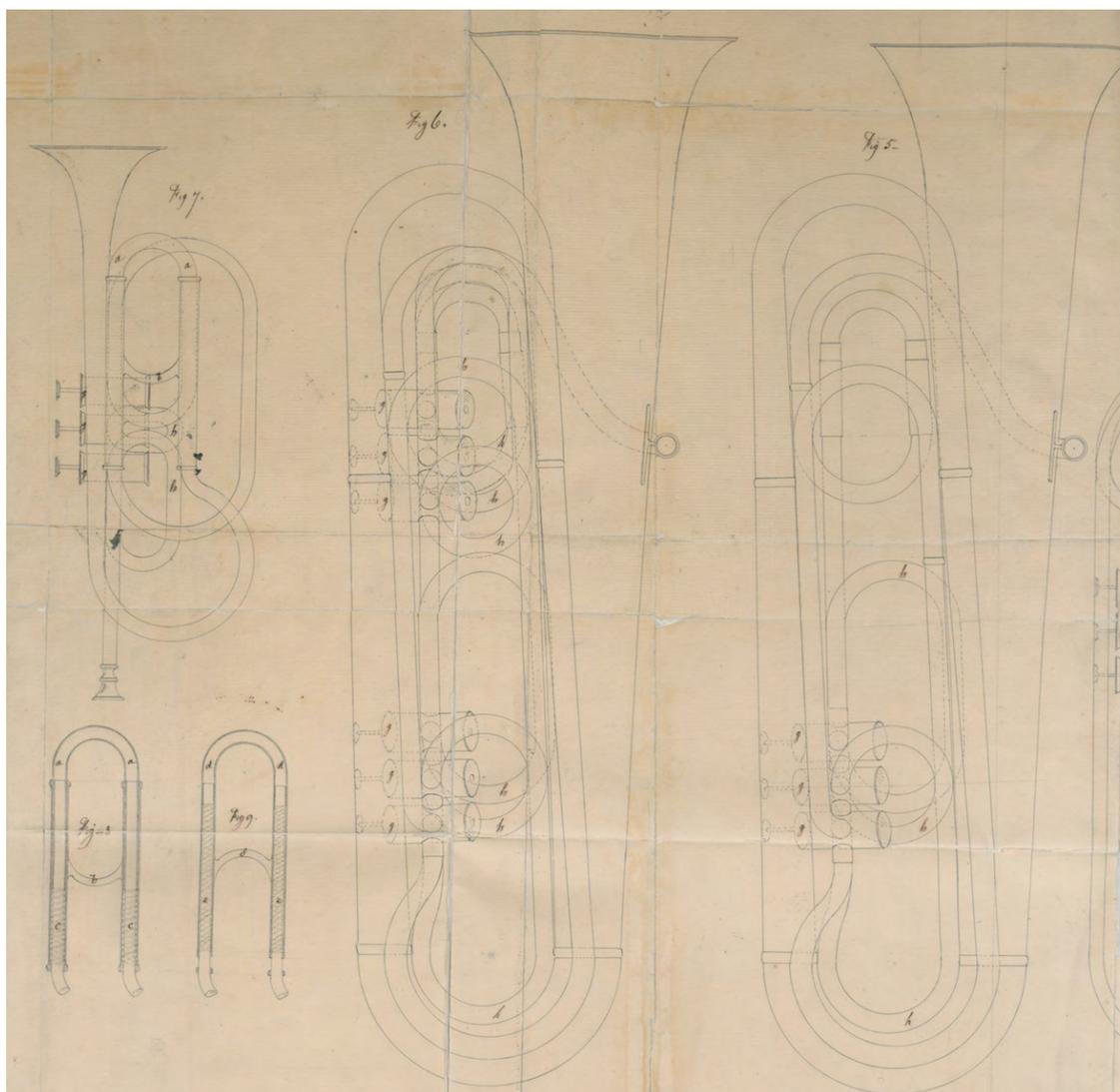
Fait à Paris, le 13 Juin 1843.
[Signée] Ant^e. [Antoine?] Perpigna

Hecha en París, a 13 de junio de 1843.
[Firmado] Ant^e. [Antoine?] Perpigna

Pour le Ministre de l'agriculture et du
commerce et par délégation :
Le Maître des Requêtes, Directeur.
[Signée] A. Sénay [?]

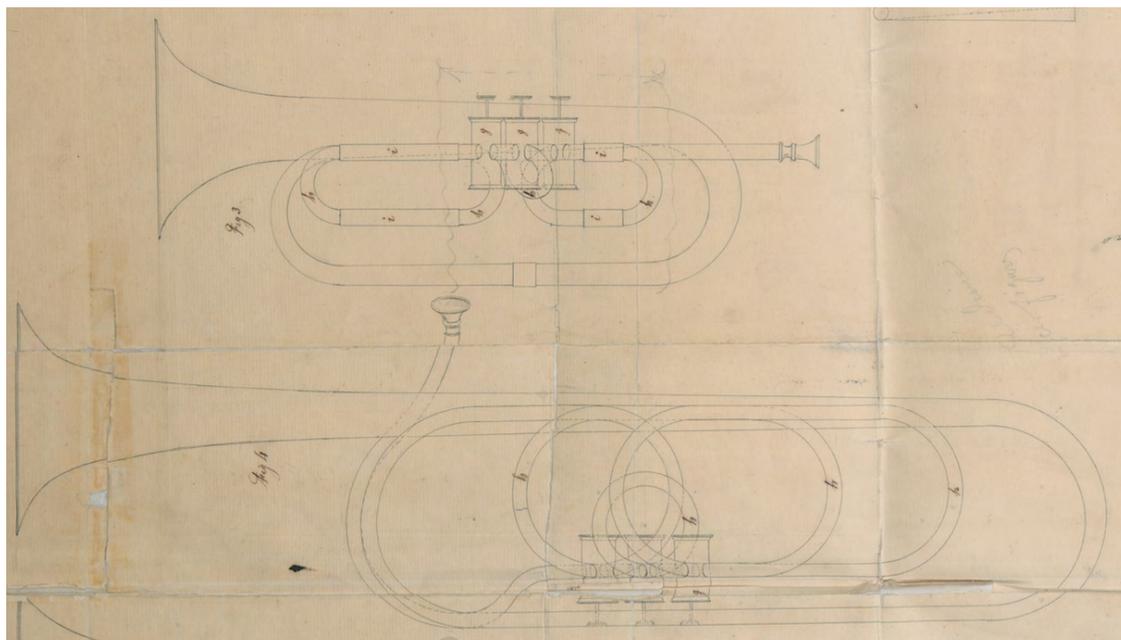
Por el Ministro de Agricultura y Comercio, y
por delegación.
El responsable de las solicitudes, el director,
[Signée] A. Sénay [?].

FIGURA IX-A-1: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 7, 6, 5, 8 y 9).



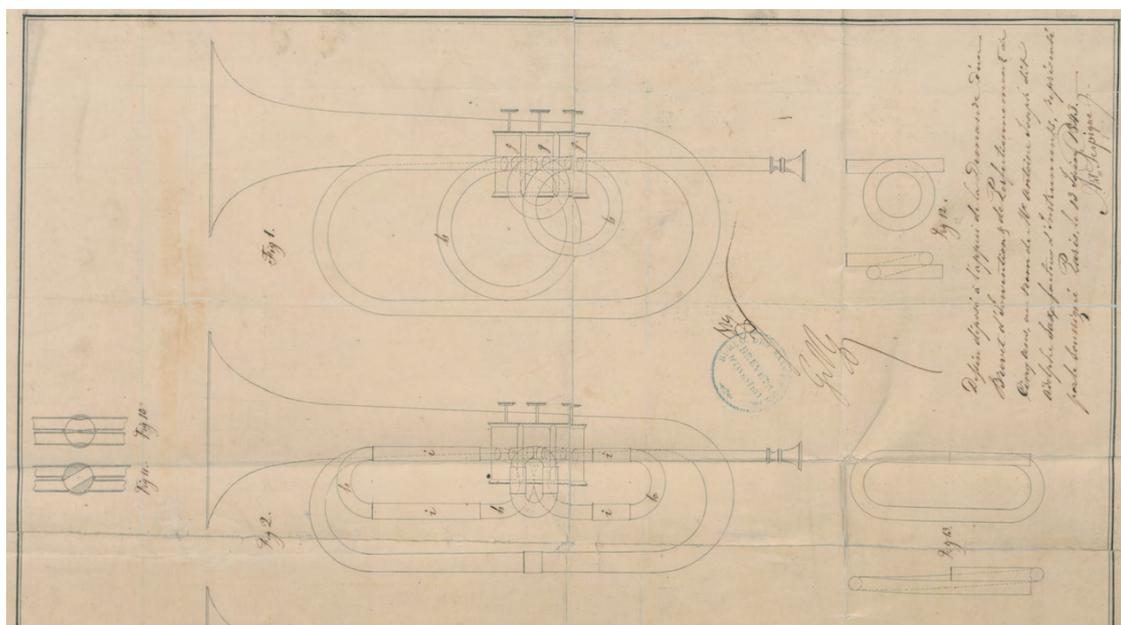
FUENTE: Patente de invención y perfeccionamiento [nº 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843, referida con precisión más arriba, s.p. [5].

FIGURA IX-A-2: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 4 y 3).



FUENTE: Patente de invención y perfeccionamiento [n° 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843, referida con precisión más arriba, s.p. [5].

FIGURA IX-A-3: Diseños principales de la patente del saxhorn (figuras 11, 10, 2, 1, 13 y 12).



FUENTE: Patente de invención y perfeccionamiento [n° 15364] de Adolphe Sax del 13 de junio de 1843, referida con precisión más arriba, s.p. [5].

Apéndice documental IX-B:

Patente de invención [n° 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones (*Instrument de musique, dit saxotromba dont la construction au moyen de légères modifications peut être appliquée aux sax-horns, cornets, trompettes et trombones*)”^{*}.

Advertencia uno: en este apéndice documental utilizamos caracteres especiales en las notas a pie de página para evitar los superíndices del texto original. Asimismo, hemos respetado en este último tanto la ortografía, puntuación, subrayados y saltos de línea. También hemos conservado una especie de guiones largos (–) que aparecen en el documento, que pueden tener el valor de comienzo después de un punto y aparte.

Advertencia dos: Adolphe Sax considera sinónimos las palabras *pistons* y *cylindres* (pistones y cilindros) o, por lo menos, las utiliza indistintamente. Atendiendo a los diseños y a los instrumentos supervivientes, lo más correcto en la actualidad sería llamar únicamente pistones al tipo de válvulas que él hace referencia y generalmente utilizaba[†]. No obstante, en el traslado al español hemos respetado la traducción literal.

Ministère de l’Agriculture et du Commerce.
Durée quinze ans.
N° 2306.

Ministerio de Agricultura y Comercio.
Duración 15 años.
N° 2306.

Brevet d’Invention sans garantie du
Gouvernement.
Le Ministre Secrétaire d’Etat au Département
de l’Agriculture et du Commerce,
Vu la loi du 5 juillet 1844;
Vu le procès-verbal dressé le 13 Octobre
1845, à 2 heures 30 minutes, au Secrétariat
général de la Préfecture du département de la
Seine et constatant le dépôt par le sieur
Sax,
d’une demande de brevet d’Invention de
quinze années, pour un instrument de
musique dit Saxotromba, dont la construction
au moyen de légères modifications, peut être
appliquée aux Sax-horns, cornets, trompettes
et trombones [sic].

Patente de invención sin garantía del
Gobierno.
El Ministro Secretario de Estado del
Departamento de Agricultura y Comercio,
Vista la ley del 5 de julio de 1844;
Vista el acta establecida el 13 de octubre de
1845, a las 2 horas 30 minutos, en la
secretaría general de la Prefectura del
departamento del Sena y constatando el
depósito hecho por el señor Sax,
de una solicitud para una patente de
invención de quince años, para un
instrumento de música llamado saxotromba,
cuya construcción, por medio de ligeras
modificaciones, puede ser aplicada a los
saxhorns, cornetas, trompetas y trombones.

Attendu la régularité de la demande,
Arrête ce qui suit:
Article premier.
Il est délivré au Sieur Sax (Antoine Joseph)
dit Adolphe, fabricant d’instruments de
musique; élisant domicile chez Perpigna, à
Paris, rue Neuve S^t. Augustin, 10, à ses
risques et périls, sans examen préalable, et
sans garantie, soit de la réalité, de la

Atendiendo a la regularidad de la solicitud,
Ordeno lo que sigue:
Artículo primero.
Se concede al señor Sax (Antoine Joseph)
llamado Adolphe, fabricante de instrumentos
de música, eligiendo como domicilio [a
efectos administrativos] el del [señor]
Perpigna, de París, calle Neuve S^t. Augustin,
10, a sus riesgos y peligros, sin examen

* Fuente: Elaboración propia a partir del original, custodiado en el Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), Département des Systèmes d’Information (DSI), Pôle Archives, en Courbevoie (Francia).

† Vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 102-103.

nouveauté ou du mérite de l’invention, soit de la fidélité ou de l’exactitude de la description, un brevet d’Invention de quinze années, qui ont commencé à courir le 13 Octobre 1845 pour un instrument de musique dit Saxotromba, dont la construction, au moyen de légères modifications, peut être appliquée aux Sax-horns, cornets, trompettes et trombones [sic].

Article deuxième.

Le présent arrêté, qui constitue le brevet d’Invention, est délivré au Sieur Sax, pour lui servir de titre.

A cet arrêté demeurera joint le duplicata certifié de la description et du dessin déposés à l’appui de la demande, et dont la conformité avec l’expédition originale a été dûment reconnue.

Paris, le vingt-deux novembre mil huit cent quarante-cinq.

Le Ministre Secrétaire d’Etat de l’Agriculture et du Commerce.

Pour le Ministre Secrétaire d’Etat de l’Agriculture et du Commerce.

Pour le Ministre t par délégation:

Le Conseiller d’Etat Secrétaire général,
[Signature]

Mémoire descriptif déposé à l’appui de la demande d’un Brevet d’Invention de quinze ans, au nom de M^r Antoine-Joseph dit Adolphe Sax, fabricant d’instruments d’harmonie demeurant à Paris Rue Neuve S^t Georges N^o 10, et élisant domicile à l’effet des présentes chez M^r Perpigna, Avocat, 10 Rue Neuve S^t. Augustin. Pour un nouvel instrument de musique appelé Saxotromba [sic] dont la construction, au moyen de légères modifications, peut être appliquée aux Sax-horns, cornets, trompettes, et trombones [sic].

Description.

—En arrêtant les formes et dispositions du Saxo-tromba j’ai été constamment guidé par les conditions que doivent remplir ces instruments appliqués à la musique militaire, c’est à dire, en marche comme au repos, à pied comme à cheval.

—À cheval, par exemple, celle de toutes les positions qui exige le plus de précautions, l’instrument ne dépasse pas la hanche; il est retenu entre le bras gauche et le flanc du cavalier, de manière à faire, pour ainsi dire, partie de son corps et en suivre tous les mouvements, ce qui facilite considérablement

previo, y sin garantía, sea de la realidad, de la novedad o del mérito de la invención, sea de la fidelidad o de la exactitud de la descripción, una patente de invención de quince años, que comienzan a contar el 13 de octubre de 1845 para un instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones.

Artículo segundo.

La presente orden, que constituye la patente de invención, es otorgada al señor Sax, para servirle de título.

A esta orden le será adjuntada una copia certificada de la descripción y del diseño depositados como apoyo a la solicitud, y cuya conformidad con la expedición original ha sido debidamente reconocida.

París, a veintidós de noviembre de mil ochocientos cuarenta y cinco.

El Ministro Secretario de Estado de la Agricultura y Comercio.

Por el Ministro y por delegación:

El consejero de Estado Secretario General.
[Firma]

Memoria descriptiva depositada como apoyo de la solicitud de una patente de invención de quince años, a favor del señor Antoine-Joseph, llamado Adolphe Sax, fabricante de instrumentos de banda, residente en París en la calle Neuve S^t Georges n^o 10, y teniendo como domicilio [a efectos administrativos] el de M^r Perpigna, abogado, 10 calle Neuve S^t. Augustin, para un nuevo instrumento de música llamado saxotromba, cuya construcción, por medio de ligeras modificaciones, puede ser aplicada a los saxhorns, cornetas, trompetas y trombones.

Descripción.

—Estableciendo las formas y disposiciones de la saxotromba, me he guiado constantemente por las condiciones que deben cumplir estos instrumentos en la música militar, es decir, [para ser empleados tanto] en marcha como en reposo, a pie o a caballo.

—A caballo, por ejemplo, es la posición que exige la máxima precaución, ya que el instrumento no reposa en la cadera [o cintura]; pues se sujeta entre el brazo izquierdo y el flanco del caballero, de forma que, por así decir, forma parte de su cuerpo [del caballero] y acompaña todos sus

le maintien, l'embouchure et le doigté.
Le pavillon étant placé dans une position élevée et légèrement incliné de gauche à droite, dirige les sons au-dessus de la tête des exécutants et n'en laisse perdre aucune partie dans les habits ou contre la terre.

—Enfin l'instrument étant à une distance convenable de la tête du cheval, le cavalier n'a plus à craindre que son cheval en relevant la tête ne frappe l'instrument et ne lui brise les dents ou meurtrisse le visage comme cela n'est arrivé que trop fréquemment avec les instruments fabriqués sur l'ancien modèle.
Un des grands avantages du système que j'ai adopté pour le Saxo-tromba, c'est qu'il peut s'appliquer aux Sax-horns, trompettes, cornets, et trombones [sic].

—Que tous ces instruments ont alors le même doigté et se jouent de la même manière; le son a toujours le pavillon pour issue, au lieu que dans les instruments à clefs, il sort tantôt par le pavillon, tantôt par les trous que ferment les clefs et qui sont percés à différentes hauteurs dans le tube; ce qui rend le son tantôt plus sourd tantôt plus brillant, mais à coup sur [sic] d'une grande inégalité.

Une partie de ces inconvénients se retrouvent dans l'emploi des pistons ordinaires à cause des angles qu'ils présentent. Les instruments, tels qu'ils sont représentés aux dessins ci-joints, parcourant la plus grande étendue de l'échelle, on peut les faire dans tous les tons intermédiaires, du plus grave au plus aigu.

—À tous les instruments de mon système on peut adapter des tons de rechange; sur ceux en ut on ajoute des tons en si naturel et si bémol.

—Sur ceux en mi bémol contrebasse, mettez les tons ré naturel et ré bémol.

—Ces instruments graves reçoivent les mêmes cylindres que ceux déjà décrits à mon brevet du 17 Août 1843.

movimientos, lo que facilita considerablemente su agarre, embocadura y digitación.

La campana que está colocada en una posición elevada y ligeramente inclinada de izquierda a derecha dirige los sonidos por encima de la cabeza de los ejecutantes y no deja que se pierdan [o absorban] con los uniformes [del grupo de militares] o [se pierdan si se proyectaran] hacia abajo.

—Por tanto, si [la campana d]el instrumento se sitúa a una distancia conveniente de la cabeza del caballo, el ejecutante ya no tendrá que temer que, si su caballo levanta la cabeza, choque contra el instrumento y le rompa los dientes o le magulle la cara como ocurría con los instrumentos fabricados a partir del antiguo modelo. Uno de las grandes ventajas del sistema que he adoptado para la saxotromba es que puede aplicarse a los saxhorns, trompetas, cornetas y trombones.

—Que todos estos instrumentos tienen entonces la misma digitación y se tocan de la misma manera, [así como que] el sonido tiene siempre la salida por la campana, en vez de que, como en los instrumentos [de metal] con llaves, este [el sonido sale tanto] por la campana como por los agujeros que se cierran con llaves y que son perforados a diferentes alturas del tubo; lo que provoca que el sonido sea unas veces sordo, otras brillante, siempre desigual.

Una parte de estos inconvenientes se dan en el empleo de pistones ordinarios a causa de los ángulos [entendemos, de las bombas] que estos presentan. Los instrumentos, tal como son representados en los diseños adjuntos, y que recorren [las alturas de] la escala completa, se pueden hacer en todas las tonalidades, de la más grave a la más aguda.

—A todos los instrumentos de mi sistema se les puede adaptar tonos [o segmentos de tubería para transportarlos]; sobre aquellos en Do se les puede adaptar tonos [o segmentos de tubería] a Si natural o Si bémol.

—Los de Mi bémol contrabajo [grave?] aceptan tonos [o segmentos de tubería] para Re natural y Re bémol.

—Estos instrumentos graves reciben los mismos cilindros que aquellos [instrumentos] ya descritos en mi patente del 17 de agosto de 1843 [o sea, de los saxhorns]§.

§ Esta fecha corresponde a la concesión de la patente, aunque, recordaremos, el documento toma efectos prácticos (legales) el día del depósito, en este caso, el 13 de junio de 1843.

–Enfin, pour compléter l’octave grave, j’ai ajouté un quatrième cylindre à ceux de ces instruments qui pourraient en avoir besoin pour leur portée. Le troisième cylindre peut avoir une longueur de deux tons ce qui permet de faire le mi bémol avec ce seul cylindre et facilite beaucoup le jeu pour quelques tons particulièrement propres aux musiques militaires.

Légende

Fig. 1. Représente un Saxo-tromba en mi-bémol

- a a.** Pièce du pavillon
- b.** Demi-cercle conduisant à la seconde branche; la pièce **b** est plus développée pour faciliter l’émission du son.
- c.** Seconde branche passant sous les cylindres **d d d** et entre les coulisses **e e e** de ces derniers. Elle porte à son extrémité une des coulisses d’accord **f**.
- g.** Potence arrondie pour la même raison que la partie **b** et portant à son extrémité la seconde coulisse d’accord **f’**.
- h.** Branche conduisant aux cylindres **d d d**.
- i.** Branche d’embouchure qui décrit une portion de cercle, toujours pour faciliter l’émission des sons.

Fig. 2. Détail vu par dessus des cylindres, représentés en élévation **fig.1**. Les mêmes lettres indiquent les mêmes parties que dans la figure 1

e¹ Est un ~~potence~~ [sic] double tube recourbé sans angle et s’écarterait graduellement pour recevoir à leur extrémité [une potence][‡] **e²** plus large que celle que l’on met dans les anciens pistons.

Fig. 2[†]. La même disposition avec la coulisse du demi-ton non recourbée.

Fig. 3. Représente un Saxo-tromba en si bémol.

Fig. 4. Détail des cylindres adaptés au Saxo-

–Finalmente, para completar [las alturas hasta] la octava grave he adjuntado un cuarto cilindro a aquellos instrumentos que pudieran tener necesidad por su especificidad. El tercer cilindro puede tener un alcance de dos tonos, lo que permite hacer el Mi bémol con este único cilindro y facilita mucho la ejecución en ciertas tonalidades particularmente propias de las músicas militares.

Leyenda.

Fig. 1. Representa una saxotromba en Mi bémol.

- a a.** Parte de la campana.
- b.** Semicírculo [de tubería] conduciendo a la segunda sección [de tubería], la pieza **b** está más ensanchada (*développée*) para facilitar la emisión del sonido.
- c.** Segunda sección [de tubería] que pasa bajo los cilindros **d d d** y entre las bombas **e e e** de estos últimos. Esta comporta en su extremidad [uno de los fragmentos de la] tubería de afinación (*coulisses d’accord*) [con la letra] **f**.
- g.** [Jabalcón redondeado o] Fragmento [de tubería] redondeado por la misma razón que la parte **b** [para facilitar la emisión del sonido] y que tiene en su extremidad otro fragmento de tubería (*coulisse d’accord*) de afinación [identificable con la letra] **f’**^{**}.
- h.** Sección [de tubería] que conduce a los cilindros **d d d**.
- i.** Sección [de tubería] que describe una porción de círculo [o sea, semi-redondeada], siempre para facilitar la emisión de los sonidos.

Fig. 2. Detalle de vista cenital de los cilindros [representados en elevación a partir de la] **fig. 1**. Las mismas letras indican las mismas partes que las de la figura 1.

e¹ Es un doble tubo curvado sin ángulo y que se va abriendo/ensanchando gradualmente para recibir en su extremidad un fragmento [de tubería denominado] **e²** más amplio que se introduce en los antiguos pistones.

Fig. 2[†]. La misma disposición con la bomba del semitono no curvada.

Fig. 3. Representa una saxotromba en Si bémol.

Fig. 4. Detalle de los cilindros adaptados a la

[‡] Las dos palabras entre corchetes son una adenda al margen y portan las iniciales de “Ad. S”.

^{**} Es arriesgado tomar una perspectiva actual y emplearla con este instrumento, pero no podemos contenernos en decir que hoy día diríamos que la “bomba de afinación” sería la estructura conjunta de **f**, **f’** y **g** –en principio, soldada en una sola canalización– que se descolgaría de las juntas que, en ese dibujo, tienen **f** y **f’** en su parte superior. (De esa manera, haríamos el tubo más largo, ergo, grave).

tromba **fig. 3**; ils sont modifiés en ce que le cylindre du milieu est hors ligne d’avec les deux autres.

Fig. 5. 5⁺. Sax-horn à 4 cylindres d’après le même système.

d¹. Quatrième cylindre qui peut également s’adapter au Saxo-tromba.

d². Tube et coulisse du quatrième cylindre.

Fig. 6. 8. 9. 10. 11 et 12. Sax-horns d’après le système du Saxo-tromba avec les modifications déjà indiquées.

Fig. 7. Sax-horn en la bémol (forme disposée d’après mon Brevet du 17 Août 1843) au quel a été adapté les dispositions déjà décrites pour lui permettre de recevoir des tons de rechange et de s’accorder par la coulisse.

Fig. 13. Disposition de cylindres pouvant s’adapter aux instruments **fig. 3. 8. 9. et 10.**

Fig. 14. Cornet sur le système de Saxo-tromba **fig. 1.**

Fig. 15. Deux tons de rechange de Sax-horn en la bémol.

Fig. 16. Trompette système Saxo-tromba.

Fig. 17. Trombonne [sic] ténor sur le système Saxo-tromba.

Observations

Tous les instruments qui, dans le dessin, n’ont que trois cylindres peuvent en recevoir un quatrième. Les Sax-horns ont des proportions plus larges que la saxotromba.

Fig. 1. Représente un Saxo-tromba en mi-bémol à trois cylindres.

Fig. 3. Saxotromba Baryton en si bémol.

Fig. 5. Saxhorn en mi-bémol à quatre cylindres.

Fig. 5⁺. Sax-horn à quatre cylindres grande largeur, pour seconde partie: Cet instrument a un volume de son plus considérable, plus gros si je puis m’exprimer ainsi: il descend aussi bas que les lèvres le permettent.

Fig. 6. Sax-horn en la bémol. On peut y adapter les tons de rechange qui lui permettent de remplacer le cor; la coulisse est disposée en conséquence.

Fig. 8. Sax-horn en si bémol à quatre cylindres.

Fig. 10. Saxhorn contrebasse en mi-bémol. Il est, comme nous l’avons déjà dit, plus fort et

saxotromba [de la] **fig. 3**; estos son modificados para que el cilindro del medio esté no alineado con los otros dos.

Fig. 5. 5⁺. Saxhorn de cuatro cilindros a partir del mismo sistema [entendemos, de la disposición de cilindros sobre la saxotromba].

d¹. Cuarto cilindro que puede igualmente construirse [entendemos, no removible] en la saxotromba.

d². Tubo y bomba (*coulisse*) del cuarto cilindro.

Fig. 6. 8. 9. 10. 11. y 12. Saxhorns según el sistema de la saxotromba con las modificaciones ya indicadas.

Fig. 7. Saxhorn en La bémol (forma dispuesta según mi patente del 17 de agosto de 1843) al que se han adaptado las disposiciones ya descritas para permitir la recepción de los tonos [o fragmentos de tubería] de recambio y afinarse/compensarse por medio de la bomba (*coulisse*) [resultante].

Fig. 13. Disposición [de colocación] de cilindros que se pueden adaptar a los instrumentos de las **fig. 3. 8. 9. y 10.**

Fig. 14. Corneta con el sistema de la saxotromba [referido por la] **fig. 1.**

Fig. 15. Dos tonos [o fragmentos de tubería] de recambio de saxhorn en La bémol.

Fig. 16. Trompeta con el sistema de la saxotromba.

Fig. 17. Trombón tenor con el sistema de la saxotromba.

Observaciones.

Todos los instrumentos que en el diseño no tienen más de tres cilindros pueden recibir un cuarto. Los saxhorns tienen proporciones más amplias que las saxotrombas.

Fig. 1. Representa una saxotromba en Mi bémol con tres cilindros.

Fig. 3. Saxotromba barítono en Si bémol.

Fig. 5. Saxhorn en Mi bémol de cuatro cilindros.

Fig. 5⁺. Saxhorn de cuatro cilindros de gran amplitud; por consiguiente, este instrumento tiene un volumen de sonido más considerable, más imponente, si se me permite la expresión. Desciende tan abajo como los labios lo permitan.

Fig. 6. Saxhorn en La bémol. Se le puede adaptar los tonos [o fragmentos de tubería] que le permitirían remplazar a la trompa. El tono o fragmento de tubería (*coulisse*) será dispuesto en consecuencia.

Fig. 8. Saxhorn en Si bémol de cuatro cilindros.

Fig. 10. Saxhorn contrabajo en Mi bémol. Es, como ya hemos dicho, más fuerte e

plus gros de tube que le Saxo-tromba du même ton.

Fig. 11. Petit saxhorn en mi-bémol: en adaptant à la coulisse d'accord une rallonge droite d'un demi-ton on obtient ré; et en se servant d'une rallonge d'un ton arrondie on obtient ré bémol. On agit de même à l'égard du contr'alto en si bémol **fig. 12**, sur lequel on obtient la ou la bémol suivant le genre de la rallonge.

—Système de cylindres **Fig. 2⁺**. Quand les instruments d'une petite longueur doivent recevoir un tube d'un demi-ton, ce dernier qui ne peut être contourné comme celui du ton entier ou du ton et demi, n'offre plus qu'un très-léger contour, une très-petite courbe, grâce à l'application du dit système de cylindres. En effet j'ai trouvé moyen de les rendre peu gênants (en les disposant comme il est représenté aux dessins), sans nuire beaucoup à la sonorité; j'obtiens ce résultat en ne resserrant pas trop les tubes, c'est à dire en ayant soin que la potence, par une certaine disposition des courbes, ne soit point resserrée comme cela se pratique généralement, et qu'elle offre des contours plus larges.

Résumé.

—L'invention ci dessus [sic] décrite comprend non seulement les instruments individuels que nous avons représentés aux dessins ci-joints, mais encore et surtout les différentes familles dont ils sont les membres.

Fait à Paris, le 1. Octobre 1845.

[Signée Adolphe Sax]

Approuvé un mot rayé nul.

[Signée Adolphe Sax]

Vu pour être annexé au Brevet de quinze ans pris le 13 Octobre 1845 par le Sieur Sax.

imponente de tubo que la saxotromba de la misma tonalidad (*ton*).

Fig. 11. Pequeño saxhorn en Mi bemol: adaptando a la bomba de afinación (*coulisse d'accord*)^{††} una extensión (*rallonge*) [de tubería] recta de un semitono se obtiene Re; y sirviéndose de una extensión de tubería redondeada de un tono se obtiene Re bemol. Actuando de igual manera al respecto del [saxhorn] contralto en Si bemol de la **fig. 12**, puede obtenerse La o La bemol al aumentar extensión.

—Sistema de cilindros **Fig. 2⁺**. Cuando los instrumentos de una pequeña longitud deben recibir un tubo de un semitono [es decir, la bomba que normalmente se anexa al segundo pistón], este último, que no puede ser contorneado [o sea, doblado y colocado en el plano vertical] como el del tono entero o el del tono y medio, ofrece solo un pequeño contorno, una pequeña curva, gracias a la aplicación del sistema de cilindros ya citado. En efecto, he encontrado la forma de ponerlos [de manera que resulten] poco molestos (disponiéndolos como está representado en los diseños), sin perjudicar mucho a la sonoridad; yo obtengo este resultado no estrechando demasiado los tubos, es decir, teniendo cuidado que la tubería [o canalización, entendemos, de salida del pistón] (*potence*), por una precisa (*certaine*) disposición de las curvas, no sea tan estrecha/cerrada (*resserrée*) como la que se practica generalmente, y [así] ofrecer perfiles/diámetros más holgados.

Resumen.

—La invención más arriba descrita comprende no solamente los instrumentos individuales que hemos presentado en los diseños adjuntos, sino también y sobre todo las diferentes familias de las que ellos son miembros.

En París, el 1 de octubre de 1845.

[Firmado Adolphe Sax]

[Patente] Aprobada [con] una palabra invalidada^{‡‡}.

[Firmado Adolphe Sax]

Vista para ser adjuntada a la patente de quince años firmada el 13 de octubre de 1845

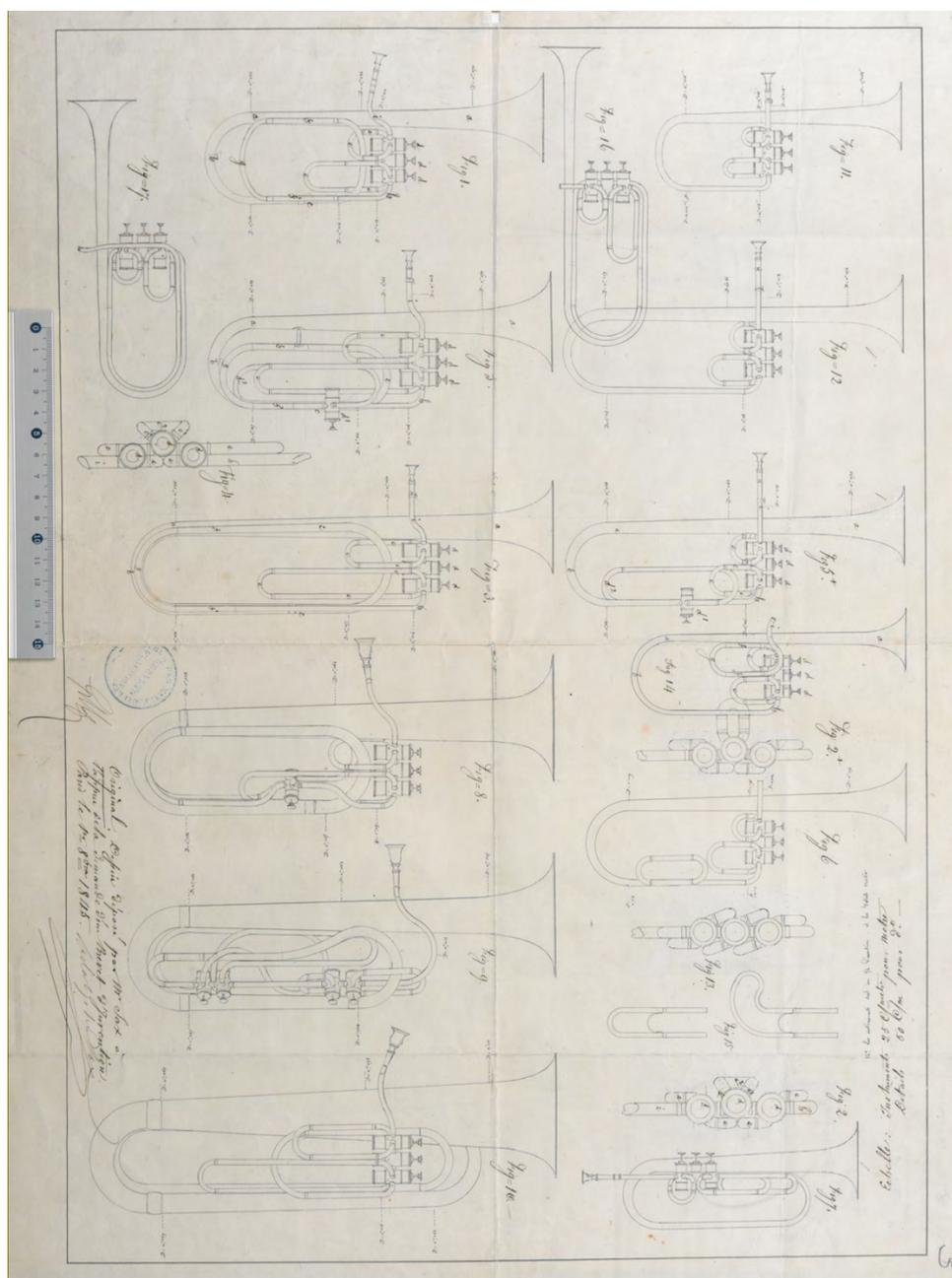
^{††} Con toda probabilidad, Adolphe Sax considera bomba de afinación (*coulisse d'accord*) lo que nosotros llamaríamos tudel o, para ser más exactos, tubo exterior del tudel, es decir, un fragmento de tubería escindido (extrínseco) que haría más larga la cañería y con el cual se lograría el transporte a Re y Re bemol.

^{‡‡} Entendemos que la palabra en cuestión es “potence”, que aparecía rayada en el original.

Paris, le vingt deux novembre 1845.
Pour le Ministre et par délégation:
Le Conseiller d’Etat. Secrétaire Général.
[Signature]

por el señor Sax.
Paris, a 22 de noviembre de 1845.
Por el Ministro y por delegación:
El Consejero de Estado. Secretario General.
[Firma]

FIGURA IX-B-1: Diseño general de la patente de la saxotromba^{§§}.



FUENTE: Patente de invención [nº 2306] de Adolphe Sax del 13 de octubre de 1845 [por 15 años] para “Un instrumento de música llamado saxotromba”, referida con precisión más arriba, s.p. [5].

^{§§} La Figura, con la presente orientación, tiene dos leyendas en los márgenes inferiores izquierdo y derecho. El primero reza “Original. Dessin déposé par M^r Sax à d'appui de la demande d'un Brevet d'Invention. Paris, le 1^{er} 8^{bre} 1845. [Signée] Adolphe Sax” (Original. Diseño dispuesto por el señor Sax como apoyo a la solicitud de una patente de invención. Paris, 1 de octubre de 1845. [Firmado] Adolphe Sax) y el segundo “N. Les instruments sont au 1/4 d'exécution et les détails moite. Echelle: Instruments 25% pour mètre. Détails 50% pour d^o.” (N[ota]. Los instrumentos están [reducidos] a un cuarto de su tamaño original, y las partes a la mitad. Escala: Instrumentos al 25% por metro. Partes, al 50%).

Apéndice documental X-A:

Ley francesa sobre patentes de invención de 1791 y su reglamento de ejecución¹.

Loi relative aux découvertes utiles, et aux moyens d'en assurer la propriété a ceux que seront reconnus en être des auteurs. 7 janvier 1791.

Considérant que toute idée nouvelle, dont la manifestation ou le développement peut devenir utile à la société, appartient primitivement à celui qui l'a conçue, et ce serait attaquer les droits de l'homme dans leur essence que de ne pas regarder *une découverte industrielle*² comme la propriété de son auteur; considérant, en même temps, combien le défaut d'une déclaration positive et authentique de cette vérité peut avoir contribué jusqu'à présent à décourager l'industrie française, en occasionnant l'émigration de plusieurs artistes distingués, et en faisant passer à l'étranger un grand nombre d'inventions nouvelles, dont ce royaume aurait dû tirer les premiers avantages; considérant enfin, que tous les principes de justice, d'ordre public et d'intérêt national, commandent impérieusement de fixer désormais l'opinion des citoyens français sur ce genre de propriété par une loi qui la consacre et qui la protège, ordonnons ce qui suit:

Art. I^{er}. Toute découverte ou nouvelle invention, dans tous les genres d'industrie, est la propriété de son auteur; en conséquence, la loi lui en garantit la pleine et entière jouissance, suivant le mode et pour le temps qui seront ci-après déterminés.

II. Tout moyen d'ajouter à quelque fabrication que ce puisse être un nouveau genre de perfection sera regardé comme une invention.

III. Quiconque apportera le premier en France une découverte étrangère jouira des mêmes

Ley relativa a los descubrimientos útiles y a los medios para asegurar la propiedad a aquellos que deberán ser reconocidos como sus autores.

7 de enero de 1791.

Considerando que toda idea nueva, cuya manifestación o desarrollo pueda ser útil para la sociedad, pertenece originariamente a aquel que la ha concebido, y sería un ataque a los derechos del hombre en su esencia no considerar "un descubrimiento industrial" como propiedad de su autor; considerando, al mismo tiempo, hasta qué punto el incumplimiento de una declaración positiva y auténtica de esta verdad puede haber contribuido hasta el presente a desanimar a la industria francesa, ocasionando la emigración de numerosos artistas distinguidos y de un gran número de invenciones nuevas, de las que este reino hubiera debido aprovechar las primeras ventajas; considerando, finalmente, que todos los principios de justicia, de orden público y de interés nacional, exigen imperiosamente fijar de aquí en adelante la opinión de la ciudadanía francesa sobre este tipo de propiedad por una ley que la consagre y proteja, ordenamos lo que sigue:

Art. I. Todo descubrimiento o nueva invención, en todos los tipos de industria, es propiedad de su autor; en consecuencia, la ley le garantiza el pleno y entero disfrute, siguiendo la fórmula y por el tiempo que serán determinados a continuación.

II. Cualquier detalle [o Toda acción] añadido a una fabricación que sea [verdaderamente] una mejora, será considerado como una invención.

III. El que aporte primero a Francia un descubrimiento extranjero disfrutará de las

¹ Fuente: BLANC-SAINT-BONNET, J-M.: *Code des Brevets d'Invention*. París, 1823, 71-94 y *Loi portant règlement sur la propriété des auteurs d'inventions et découvertes en tout genre d'industrie donnée à Paris le 25 mai 1791*. París [1791, 1-12], disponible a través de internet en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105377933>> (con acceso 20 de agosto de 2018).

² Hemos mantenido la cursiva de la fuente original, pero en la columna del trasvase al español vamos a utilizar las dobles comillas.

avantages que s'il en était l'inventeur.

IV. Celui qui voudra conserver ou s'assurer une propriété industrielle du genre de celles énoncées aux précédents articles sera tenu, 1°. De s'adresser au secrétariat du directoire de son département [aujourd'hui préfecture]³, et d'y déclarer par écrit si l'objet qu'il présente est d'invention, de perfection, ou seulement d'importation; 2°. De déposer sous cachet une description exacte des principes, moyens et procédés qui constituent la découverte, ainsi que les plans, coupes, dessins et modèles qui pourraient y être relatifs, pour le dit paquet être ouvert au moment où l'inventeur recevra son titre de propriété.

V. Quant aux objets d'une utilité générale, mais d'une exécution trop simple et d'une imitation trop facile pour établir aucune spéculation commerciale, et dans tous les cas, lorsque l'inventeur aimera mieux traiter directement avec le gouvernement, il lui sera libre de s'adresser, soit aux assemblées administratives, soit au corps législatif, s'il y a lieu, pour confier sa découverte, en démontrer les avantages et solliciter une récompense au ministre de l'Intérieur par l'intermédiaire des préfets.

VI. Lorsqu'un inventeur aura préféré aux avantages personnels assurés par la loi l'honneur de faire jouir sur-le-champ la nation des fruits de sa découverte ou invention, et lorsqu'il prouvera par la notoriété publique, et par des attestations légales, que cette découverte ou invention est d'une véritable utilité, il pourra lui être accordé une récompense sur les fonds destinés aux encouragements de l'industrie.

VII. Afin d'assurer à tout inventeur la propriété et la jouissance temporaire de son invention, il lui sera délivré un *titre* ou *patente*, selon la forme indiquée dans le règlement qui sera dressé pour l'exécution de la présente loi.

VIII. Les patentes seront dénuées pour cinq, dix ou quinze années, au choix de

mismas ventajas que si fuera el inventor original.

IV. Aquel que quiera conservar o asegurarse una propiedad industrial del tipo de las enunciadas en los artículos precedentes deberá:

1°. Dirigirse a la secretaría del directorio de su departamento [actual prefectura], y registrar por escrito si el objeto que presenta es de invención, perfeccionamiento o únicamente de importación.

2°. Depositar sellada una descripción exacta de los principios, medios y procedimientos que constituyen el descubrimiento, así como los planos, secciones, diseños y modelos que pudieran serle relativos, para que el mencionado sobre sea abierto en el momento en el que el inventor reciba su título de propiedad.

V. Respecto a los objetos de utilidad general, pero con una ejecución demasiado simple y una imitación demasiado fácil para establecer cualquier especulación comercial, y en caso de que el inventor prefiera tratar directamente con el gobierno, este será libre de ponerse en contacto con las asambleas administrativas o con el Órgano legislativo, si procediera, para confiar su descubrimiento, demostrar sus ventajas y solicitar una compensación al ministro del Interior por intermediación de los prefectos.

VI. Cuando un inventor prefiera el honor de hacer disfrutar inmediatamente al país de los frutos de su descubrimiento o invención a las ventajas personales aseguradas por la ley, y cuando pruebe por notoriedad pública, y por atestaciones legales, que este descubrimiento o invención es verdaderamente útil, le podrá ser acordada una recompensa a cargo de los fondos destinados para el apoyo a la industria.

VII. Con el fin de asegurar a todo inventor la propiedad y el disfrute temporal de su invención, le será expedido un "título" o "patente", según la forma que indique el reglamento que establece la ejecución de la presente ley.

VIII. Las patentes serán otorgadas por cinco, diez o quince años, a elección del inventor;

³ Blanc-Saint-Bonnet, en su aportación de 1823, actualizó entre paréntesis –nosotros hemos preferido convertirlos en corchetes para evitar confusión con la referencia original- las referencias administrativas y territoriales francesas respecto a la normativa de 1791.

l'inventeur; mais ce dernier terme ne pourra jamais être prolongé sans un décret particulier du corps législatif.

IX. L'exercice des patentes accordées pour une découverte importée d'un pays étranger ne pourra s'étendre, au-delà du terme fixé dans ce pays, à l'exercice du premier inventeur.

X. Les patentes expédiées en parchemin et scellées du sceau de l'état seront enregistrées dans les secrétariats des directoires de tous les départements du royaume [préfecture], et il suffira pour les obtenir de s'adresser à ces directoires qui se chargeront de les procurer à l'inventeur⁴.

XI. Il sera libre à tout citoyen d'aller consulter au secrétariat de son département le catalogue des inventions nouvelles; il sera libre de même à tout citoyen domicilié de consulter au dépôt général établi à cet effet les *spécifications* des différentes patentes actuellement en exercice; cependant les *descriptions* ne seront point communiquées dans les cas où l'inventeur, ayant jugé que des raisons politiques ou commerciales exigent le secret de sa découverte, se serait présenté au corps législatif [au ministre de l'intérieur] pour lui exposer ses motifs, et en aurait obtenu un décret particulier sur cet objet. Dans le cas où il sera déclaré qu'une description demeurera secrète, il sera nommé des commissaires pour veiller à l'exactitude de la description, d'après la vue de moyens et procédés, sans que l'auteur cesse pour cela d'être responsable par la suite de cette exactitude.

XII. Le propriétaire d'une patente jouira privativement de l'exercice et des fruits des découvertes, inventions ou perfection pour lesquelles ladite patente aura été obtenue; en conséquence, il pourra, en donnant bonne et suffisante caution, requérir la saisie des objets

pero esta última duración nunca podrá ser prolongada sin un decreto especial elaborado por el cuerpo legislativo.

IX. El ejercicio de las patentes acordadas para un descubrimiento importado del extranjero no podrá alargarse más allá del periodo fijado en ese país en el ejercicio del primer inventor.

X. Las patentes expedidas en pergamino y selladas con el sello del Estado serán registradas en las secretarías de los directorios de todos los departamentos del reino [prefectura], y será suficiente para obtenerlas dirigirse a dichos directorios, que se encargarán de procurárselas al inventor.

XI. Cualquier ciudadano será libre de consultar en la secretaría de su departamento el catálogo de las invenciones nuevas; así como de consultar en el depósito general establecido para ello las especificaciones de las diferentes patentes en vigor; sin embargo, las "descripciones" no serán nunca comunicadas en caso de que el inventor considere que, por razones políticas o comerciales, debe requerir el secreto de su descubrimiento, se haya personado ante el Órgano legislativo [al ministro del Interior] para exponerle sus motivos, y se le haya expedido un decreto especial sobre este objeto.

En caso de que una descripción sea declarada secreta, se nombrará una comisión encargada de velar por la exactitud de la descripción, a partir de la comprobación de los medios y procedimientos, sin que el autor deje por ello de ser responsable de esta exactitud.

XII. El propietario de una patente disfrutará privativamente del ejercicio y de los frutos de su descubrimiento, invención o perfección por los que dicha patente fuera obtenida; como consecuencia, este podrá, con una importante fianza, solicitar el embargo de los

⁴ Según apunta Blanc-Saint-Bonnet en 1823, "la loi du 25 mai 1791 a apporté le changement suivant à cet article: «L'inventeur sera tenu, pour obtenir lesdites patentes de s'adresser au directoire de son département (aujourd'hui préfecture) qui en requerra l'expédition. La patente envoyée à ce directoire y sera enregistrée, et il en sera en même temps donné avis par le ministre de l'intérieur aux préfets des autres départements»)". Al transportarlo al español, ese autor nos dice que "la ley del 25 de mayo de 1791 conllevó el siguiente cambio a este artículo: «El inventor deberá, para la obtención de dichas patentes, dirigirse al directorio de su departamento (actual prefectura) donde se exigirá la expedición. La patente enviada a este directorio será registrada, y al mismo tiempo el ministro del Interior informará a los prefectos del resto de departamentos»".

contrefaits⁵ et traduire les contrefacteurs devant les tribunaux; lorsque les contrefacteurs seront convaincus, ils seront condamnés en sus de la confiscation à payer à l'inventeur des dommages-intérêts proportionnés à l'importance de la contrefaçon, et en outre à verser dans la caisse des pauvres du district une amende fixée au quart du montant desdits dommages-intérêts, sans toutefois que ladite amende puisse excéder la somme de 3000 livres⁶, et au double en cas de récidive.

XIII. Dans le cas où la dénonciation pour contrefaçon d'après laquelle la saisie aurait eu lieu⁷ se trouverait dénuée de preuves, l'inventeur sera condamné envers sa partie adverse à des dommages et intérêts proportionnés au trouble et au préjudice qu'elle aura pu en éprouver, et en outre à verser dans la caisse des pauvres du district une amende fixée au quart du montant desdits dommages et intérêts, sans toutefois que ladite amende puisse excéder la somme de 3000 livres, et au double en cas de récidive.

XIV. Tout propriétaire de patente aura droit de former des établissements dans toute l'étendue du royaume, et même d'autoriser d'autres particuliers à faire l'application et l'usage de ces moyens et procédés; et dans tous les cas, il pourra disposer de sa patente comme d'une propriété mobilière.

XV. A l'expiration de chaque patente, la découverte ou invention devant appartenir à la société, la description en sera rendue publique, et l'usage en deviendra permis dans tout le royaume, afin que tout citoyen puisse librement l'exercer et en jouir, à moins qu'une loi n'ait prorogé l'exercice de la patente, ou n'en ait ordonné le secret dans les cas prévus par l'article XI.

objetos falsificados y llevar ante los tribunales a los falsificadores; quienes, una vez considerados culpables, serán condenados además de la confiscación, a pagar al inventor una compensación por daños y perjuicios proporcionales a la importancia de la falsificación, además de a pagar a los fondos de los pobres del distrito una multa fijada en un cuarto del total de la citada compensación por daños y perjuicios; sin que dicha multa exceda la suma de 3.000 libras, el doble en caso de reincidencia.

XIII. En caso de que la denuncia por falsificación a partir de la cual el embargo habría tenido lugar se encontrase carente de pruebas, el inventor será condenado a pagar por los daños e intereses proporcionales al problema y al perjuicio que haya podido provocar a la parte contraria, y además a pagar a los fondos de los pobres del distrito una multa fijada en un cuarto del total de la compensación de aquellos daños y perjuicios, sin que esta multa pueda exceder la suma de 3.000 libras, el doble en caso de reincidencia.

XIV. Todo propietario de patente tendrá derecho a instaurarse en toda la extensión del reino, e incluso a autorizar a terceros a aplicar y hacer uso de aquellos medios y procedimientos; y en cualquier caso, podrá disponer de su patente como una propiedad personal⁸.

XV. Cuando la duración de la patente, el descubrimiento o la invención haya acabado pertenecerán a la sociedad, la descripción será pública, y el uso se permitirá en todo el reino, con el fin de que todo ciudadano pueda libremente ejercerla y disfrutarla, a menos que una ley no haya prorrogado el ejercicio de la patente, o no haya ordenado el secreto según los casos previstos en el artículo XI.

⁵ A partir de Blanc-Saint-Bonnet sabemos que “la loi du 25 mai 1791 ordonne la suppression des mots renfermés dans cet article et que voici *en donnant bonne et suffisante caution, requérir la saisie des objets contrefaites*”, que viene a decir que la ley del 25 de mayo de 1791 ordena la supresión de los términos incluidos de este artículo y declara que “aportando una importante fianza, se permite la solicitud de embargo de los objetos falsificados”.

⁶ Como es sabido, la *livre* es una moneda francesa que se utilizó durante el Antiguo Régimen. El valor de la época se asemeja un poco a la baja al posterior *franc*, por lo que podemos asegurar que la cifra de aquella multa rondaba los 2.963fr. Vid. KELLY, [?]: *Le cambiste universel*, tomo 1. París, 1823, 141-142.

⁷ Según el apunta Blanc-Saint-Bonnet, “ces mots: *d'après que la saisie aura eu lieu* sont supprimés de cet article par la loi du 25 mai 1791”, lo cual significa que los términos “tras el embargo que habrá tenido lugar” fueron suprimidos por la ley del 25 de mayo de 1791.

⁸ También podría traducirse como “móvil” o “intangibile”, es decir que se puede desplazar y está en una dimensión diferente a otro tipo de bienes ‘inmobiliarios’, como una casa o un terreno.

XVI. La description de la découverte énoncée dans une patente sera de même rendue publique, et l'usage des moyens et procédés relatifs à cette découverte sera aussi déclaré libre dans tout le royaume lorsque le propriétaire de la patente en sera déchu, ce qui n'aura lieu que dans les cas ci-après déterminés.

1° Tout inventeur, convaincu d'avoir, en donnant sa description, recélé ses véritables moyens d'exécution, sera déchu de sa patente.

2° Tout inventeur, convaincu de s'être servi dans ses fabrications de moyens secrets qui n'auraient point été détaillés dans sa description, ou dont il n'aurait pas donné sa déclaration pour les faire ajouter à ceux énoncés dans sa description, sera déchu de sa patente.

3° Tout inventeur, on se disant tel, qui sera convaincu d'avoir obtenu une patente pour des découvertes déjà consignées et décrites dans des ouvrages imprimés et publiés, sera déchu de sa patente.

4° Tout inventeur qui, dans l'espace de deux ans, à compter de la date de sa patente, n'aura point mis sa découverte en activité, et qui n'aura point justifié les raisons de son inaction, sera déchu de sa patente.

5° Tout inventeur qui, après avoir obtenu une patente en France, sera convaincu d'en avoir pris une pour le même objet en pays étranger, sera déchu de sa patente.

6° Enfin, tout acquéreur du droit d'exercer une découverte énoncée dans une patente sera soumis aux mêmes obligations que l'inventeur, et, s'il y contrevient, la patente sera révoquée, la découverte publiée, et l'usage en deviendra libre dans tout le royaume.

XVII. Il n'est porté aucune atteinte aux privilèges exclusifs ci-devant accordés pour *inventions et découvertes*, lorsque toutes les formes légales auront été observées pour ces privilèges, lesquels auront leur plein et entier effet, et seront au surplus, les possesseurs de ces anciens privilèges, assujettis aux dispositions de la présente loi.

Les autres privilèges fondés sur de simples arrêts du conseil, ou sur des lettres-patentes non enregistrées, seront convertis sans frais en *patentes*, mais seulement pour le temps qui leur reste courir, en justifiant que lesdits privilèges ont été obtenus pour découvertes et inventions du genre de celles énoncées aux

XVI. La descripción del descubrimiento enunciado en una patente será al mismo tiempo hecho público, y el uso de los medios y procedimientos relativos a este descubrimiento será también declarado libre en todo el reino si el propietario de la patente fuera despojado de esta, lo que tendría lugar tan solo en los casos siguientes:

1° Todo inventor, habiendo confesado haber ocultado sus verdaderos medios de ejecución al dar su descripción, será despojado de su patente.

2° Todo inventor, habiendo confesado haberse servido en sus elaboraciones de medios secretos que no hayan sido detallados en su descripción, o de los que no haya declarado para que constara en los enunciados de su descripción, será despojado de su patente.

3° Todo inventor, o así considerado, que haya confesado haber obtenido una patente por descubrimientos ya registrados y descritos en obras editadas y publicadas, será despojado de su patente.

4° Todo inventor que, en el periodo de dos años, a contar desde la fecha del depósito de su patente, no haya puesto su descubrimiento en activo, y que no haya justificado las razones de su inacción, será despojado de su patente.

5° Todo inventor que, habiendo obtenido una patente en Francia, reconozca haber registrado otra para el mismo objeto en el extranjero, será despojado de su patente.

6° Por último, todo adquiriente del derecho de ejercer un descubrimiento enunciado en una patente estará sumiso a los mismos términos que el inventor, y si los contraviene, la patente será revocada, el descubrimiento publicado, y su uso será público en todo el reino.

XVII. No podrán restringirse los privilegios exclusivos aquí acordados para "inventiones y descubrimientos", cuando todas las formas legales hayan sido observadas para estos privilegios, los cuales tendrán su pleno y entero efecto, y serán además, los poseedores de esos antiguos privilegios, serán sometidos a las disposiciones de la presente ley. Los otros privilegios fundados sobre simples sentencias del consejo, o sobre letras patentes no registradas, se convertirán sin costes en "patentes", pero solamente por el periodo que les quede, justificando que dichos privilegios han sido obtenidos por descubrimientos e inventiones del tipo de las enunciadas en los artículos precedentes.

précédents articles.

Pourront les propriétaires desdits anciens privilèges enregistrés, et de ceux convertis en patentes, en disposer à leur gré, conformément à l'article XIV.

XVIII. Le comité d'agriculture et de commerce, réuni un comité des impositions, présentera à l'assemblée nationale un projet de règlement qui fixera les taxes des patentes d'inventeurs suivant la durée de leur exercice, et qui embrassera tous les détails relatifs l'exécution des divers articles contenus dans la présente loi.

Loi portant règlement sur la propriété des auteurs d'inventions et découvertes en tout genre d'industrie.

Donné à Paris, le 25 mai 1791.

Louis, par la grâce de Dieu et par la Loi constitutionnelle de l'État, Roi des François : À tous présents [sic] et à venir, Salut. L'Assemblée Nationale a décrété, et nous voulons et ordonnons ce que suit : Règlement pour l'exécution de la Loi du 7 janvier 1791, sur la propriété des Auteurs d'inventions et découvertes en tout genre d'industrie.

Titre premier.

Art. 1^{er}. En conformité des trois premiers articles de la loi du 7 janvier 1791, relative aux nouvelles découvertes et inventions en tous genres d'industrie, il sera délivré sur une simple requête au Roi, et sans examen préalable, des *patentes nationales*, sous la dénomination de *brevets d'invention* (dont le modèle est annexé au présent règlement, sous le n° 2)⁹ à toutes personnes qui voudront exécuter ou faire exécuter dans le royaume des objets d'industrie jusqu'alors inconnus.

II. Il sera établi à Paris, conformément à l'article XI de la loi, sous la surveillance et l'autorité du ministre de l'intérieur, chargé de délivrer lesdits brevets, un dépôt général sous le nom de *Directoire des brevets d'invention*, où ces brevets seront expédiés ensuite des formalités préalables, et selon le mode ci-après déterminé.

Los propietarios de los antiguos privilegios registrados, y de los convertidos en patente, podrán disponer de ellos a su antojo, conforme al artículo XIV.

XVIII. El Comité de agricultura y de comercio, reunirá un comité de impuestos, y presentará a la asamblea nacional un proyecto que regule y fije las tasas de las patentes de inventores siguiendo la duración de su ejercicio, y que incluirá todos los detalles relativos a la ejecución de los diversos artículos contenidos en la presente ley.

Ley que regula la propiedad de los autores de invenciones y descubrimientos de todo tipo de industria.

Establecida en París, el 25 de mayo de 1791.

Luis, por la gracia de Dios y por la ley constitucional del Estado, rey de los franceses: a todos los presentes y a aquellos por llega, os saluda. La Asamblea nacional ha decretado; y queremos y ordenamos lo que sigue:

Reglamento para la ejecución de la ley del 7 de enero de 1791, sobre los derechos de propiedad los autores de inventos y descubrimientos en todo tipo de industria.

Título primero.

Art. I. Conforme a los tres primeros artículos de la Ley del 7 de enero de 1791, en relación a los nuevos descubrimientos e invenciones en todo tipo de industria, será expedida una simple petición al rey, y sin un examen previo, de las "patentes nacionales", bajo la denominación de "patente de invención" (cuyo modelo se encuentra anexo en el n° 2 del presente reglamento) a todas las personas que quieran ejecutar o hacer ejecutar en el reino objetos industriales hasta entonces desconocidos.

II. Se establecerá en París, conforme al artículo XI de la Ley, bajo la supervisión y la autoridad del ministro del Interior, encargado de expedir dichas patentes, un depósito general bajo el nombre de "Directorio de patentes de invención", donde se expedirán estas patentes junto a las formalidades previas y según el modo detallado a continuación.

⁹ Estos paréntesis sí son originales.

III. Le directoire des brevets d'invention [ministre de l'intérieur]¹⁰ expédiera lesdits brevets sur les demandes qui lui parviendront des secrétariats des départements [préfectures]. Ces demandes contiendront le nom du demandeur, sa proposition et sa requête au Roi; il y sera joint un paquet renfermant la description exacte de tous les moyens qu'on se propose d'employer, et à ce paquet seront ajoutés les dessins, modèles et autres pièces jugés nécessaires pour l'explication de l'énoncé de la demande, le tout avec la signature et sous le cachet du demandeur.

Au dos de l'enveloppe de ce paquet sera inscrit un procès-verbal (dans la forme jointe au présent règlement, sous le n° 1) signé par le secrétaire du département [préfet] et par le demandeur, auquel il sera délivré un double dudit procès-verbal, afin de constater l'objet de la demande, la remise des pièces¹¹, la date du dépôt, l'acquit de la taxe, ou la soumission de la payer suivant le prix et dans le délai qui seront fixés au présent règlement.

IV. Les directoires des départements [préfectures], non plus que le directoire des brevets d'invention, ne recevront aucune demande qui contienne plus d'un objet principal avec les objets de détail qui pourront y être relatifs.

V. Les directoires des départements seront tenus d'adresser au directoire des brevets d'invention, les paquets des demandeurs, revêtus des formes ci-dessus prescrites, dans la semaine même où la demande aurait été présentée.

VI. A l'arrivée de la dépêche du secrétariat du département au directoire des brevets d'invention, le procès-verbal inscrit au dos du paquet sera enregistré, le paquet sera ouvert et le brevet sera sur-le-champ dressé d'après le modèle annexé au présent règlement (sous le n° 2). Ce brevet renfermera une copie exacte de la description, ainsi que des dessins et modèles annexés au procès-verbal; ensuite de quoi ledit brevet sera scellé et envoyé au département, sous le cachet du directoire des brevets d'invention. Il sera en même temps adressé à tous les tribunaux et départements du royaume, une *Proclamation du Roi*

III. El directorio de patentes de invención [ministro del Interior] expedirá dichas patentes bajo petición de las secretarías departamentales [prefecturas]. Estas peticiones contendrán el nombre del solicitante, su propuesta y su solicitud al rey; deberá adjuntar un sobre con la descripción exacta de todos los medios que se propone emplear, y a esto se añadirán los diseños, modelos y otros documentos que considere necesarios para la explicación de la enunciación de la solicitud, todo ello firmado y con el sello del solicitante.

En el reverso del sobre se inscribirá un acta (en la forma adjunta como n°1 del presente reglamento), firmada por el secretario del departamento (prefecto) y por el solicitante, al que le será entregada una copia del citado informe, con el fin de constatar el objeto de la petición, la entrega de documentación, la fecha de entrega, el pago de la tasa, o la aceptación del pago siguiendo el coste y el plazo fijados en el presente reglamento.

IV. Ni los directorios de los departamentos [prefecturas], ni el directorio de patentes de invención recibirán petición alguna que contenga más de un objeto principal junto a los detalles que le conciernen.

V. Los directorios de los departamentos deberán enviar a un directorio de patentes de invención, los sobres de los solicitantes, provistos como ya se ha descrito, en la misma semana en que se presentó la petición.

VI. A la llegada de la misiva de la secretaría del departamento del directorio de patentes de invención, el acta inscrita en el reverso del sobre será registrado, el sobre será abierto y la patente será establecida en el acto según el modelo n° 2 anexo en el presente reglamento. Esta patente contendrá una copia exacta de la descripción, así como de los diseños y modelos anexos en el informe; se procederá al sellado de la patente y a su envío al departamento con el sello del directorio de patentes de invención. Asimismo, se enviará a todos los tribunales y departamentos del reino una "Proclamación del rey" respecto de

¹⁰ Nuevamente, Blanc-Saint-Bonnet, que también nos aporta el reglamento de ejecución de la ley, moderniza (1823) las señas administrativas.

¹¹ Blanc-Saint-Bonnet no recoge las 11 últimas palabras.

relative au brevet d'invention, et dans la forme ci-jointe (n° 3), et ces proclamations seront enregistrées par ordre de date, et affichées dans lesdits tribunaux et départements.

VII. Les descriptions des objets dont le Corps législatif [gouvernement], dans les cas prévus par l'article XI de la Loi du 7 janvier, aura ordonné le secret, seront ouvertes et inscrites par numéros au directoire des inventions, dans un registre particulier, en présence de commissaires nommés à cet effet, conformément audit article de la Loi; ensuite ces descriptions seront cachetées de nouveau, et procès-verbal en sera dressé par lesdits commissaires. Le décret qui aura ordonné de les tenir secrètes sera transcrit au dos du paquet; il en sera fait mention dans la Proclamation du Roi, et le paquet demeurera cacheté jusqu'à la fin de l'exercice du brevet, à moins qu'un décret du Corps législatif n'en ordonne l'ouverture.

VIII. Les prolongations des brevets qui, dans des cas très rares et pour des raisons majeures, pourront être accordées par le Corps législatif [gouvernement], seulement pendant la durée de la législature, seront enregistrées dans un registre particulier au directoire des inventions, qui sera tenu de donner connaissance de cet enregistrement aux différents départements et tribunaux du royaume.

IX. Les arrêts du conseil, lettres-patentes, mémoires descriptifs, tous documents et pièces relatives à des privilèges d'invention, ci-devant accordés pour des objets d'industrie, dans quelque dépôt public qu'ils se trouvent, seront réunis incessamment au directoire des brevets d'invention.

X. Les frais de l'établissement ne seront point à la charge du trésor public; ils seront pris uniquement sur le produit de la taxe des brevets d'invention, et le surplus employé à l'avantage de l'industrie nationale.

Titre II.

Art. 1^{er}. Celui qui voudra obtenir un brevet d'invention sera tenu, conformément à l'article IV de la Loi du 7 janvier, de s'adresser au secrétariat du directoire de son département [préfecture],

la patente de invención y con la forma aquí adjunta (n° 3), y estas proclamaciones serán registradas por orden cronológico, y publicadas en dichos tribunales y departamentos.

VII. Las descripciones de los objetos de los que el Órgano legislativo [Gobierno], en los casos previstos en el artículo XI de la Ley del 7 de enero, haya ordenado el secreto, serán abiertas e inscritas por orden numérico en el directorio de invenciones, en un registro concreto, en presencia de los comisarios designados para ello, conforme a lo establecido en el artículo de la ley; posteriormente, estas descripciones serán precintadas de nuevo, y el acta será enviada por los citados comisarios. El decreto, del que se habrá ordenado mantener el secreto, se transcribirá en el reverso del paquete; se mencionará en la Proclamación del Rey, y el sobre permanecerá precintado hasta el final del ejercicio de la patente, salvo que un decreto del Órgano legislativo ordene su apertura.

VIII. Las prórrogas de las patentes que, en casos excepcionales y por razones mayores, podrán ser acordadas por el Órgano legislativo (Gobierno), solo durante el periodo de la legislatura, serán registradas en un registro concreto del directorio de invenciones, quien deberá informar de dicho registro a los diferentes departamentos y tribunales del reino.

IX. Las sentencias del consejo, letras patentes, memorias descriptivas, toda documentación relativa a los privilegios de invención, anteriormente acordados como objetos de industria, en cualquier depósito público en la que se encuentren, se recopilarán siempre en el directorio de patentes de invención.

X. Los costes de la instauración no correrán a cargo del tesoro público; solo lo harán las tasas de patente de invención del producto inventado, y el excedente empleado en beneficio de la industria nacional.

Título II.

Art. I. Aquel que quiera obtener una patente de invención deberá, conforme al artículo IV de la ley del 7 de enero, dirigirse a la secretaría del directorio de su departamento [prefectura], para entregar su solicitud al rey,

pour y remettre sa requête au Roi, avec la description de ses moyens, ainsi que tes dessins et modèles relatifs à l'objet de sa demande, conformément à l'article III du titre 1^{er} ; il y joindra un état fait double et signé par lui de toutes les pièces contenues dans le paquet ; un de ces doubles devra être renvoyé au secrétariat du département par le directeur des brevets d'invention, qui se chargera de toutes les pièces par son *récépissé* au pied dudit état.

II. Le demandeur aura le droit, avant de signer le procès-verbal, de se faire donner communication du catalogue de tous les objets pour lesquels il aura été expédié des brevets, afin de juger s'il doit ou non persister dans sa demande.

III. Le demandeur sera tenu, conformément à l'article III du titre 1^{er}, d'acquitter au secrétariat du département, la taxe du brevet, suivant la tarif annexé au présent règlement (sous le n^o 4); mais il lui sera libre de ne payer que la moitié de cette taxe en présentant sa requête, et de déposer sa soumission d'acquitter le reste de la somme dans le délai de six mois.

IV. Si la soumission du breveté n'est point remplie au terme prescrit, le brevet qui lui aura été délivré sera de nul effet; l'exercice de son droit deviendra libre, et il en sera donné avis à tous les départements par le directoire des brevets d'invention.

V. Toute personne pourvue d'un brevet d'invention, sera tenue d'acquitter, en sus de la taxe dudit brevet, la taxe des patentes annuelles imposées à toutes les professions d'arts et métiers, par la Loi du 17 mars 1791.

VI. Tout propriétaire de brevet qui voudra des changements à l'objet énoncé dans sa première demande, sera obligé d'en faire sa déclaration, et de remettre la description de ses nouveaux moyens au secrétariat du département [préfecture], dans la forme et manière¹² prescrite par l'article 1^{er} du présent titre ; et il sera observé à cet égard les mêmes formalités entre les directoires des départements [préfectures] et celui des brevets d'invention.

con la descripción de sus medios, así como los diseños y modelos relativos al objeto de su demanda, conforme al artículo III del título I; adjuntará un informe duplicado, y firmará todos los documentos incluidos en el sobre; uno de estos duplicados deberá ser enviado por el director de las patentes de invención a la secretaría del departamento; este se encargará de dar fe de haber recibido dicho informe.

II. El solicitante tendrá derecho a ver el catálogo de todos los objetos por los que haya obtenido una patente, antes de firmar el informe, con el fin de juzgar si debe o no continuar con su solicitud.

III. El solicitante se verá en la obligación de pagar la tasa de la patente a la secretaría del departamento, conforme al artículo III del título I, siguiendo la tarifa anexa en el presente reglamento (n^o 4); pero será libre de pagar solamente la mitad de dicha tasa presentando su solicitud, y aceptando pagar el resto de la cantidad en un plazo de seis meses.

IV. Si el registro de la patente no está completo al finalizar el plazo, el título que ya le fuera expedido no tendrá efecto alguno; el ejercicio de su derecho será libre, y el directorio de las patentes de invención informará a todos los departamentos.

V. Toda persona dotada de una patente de invención se verá en la obligación de pagar, además de la tasa de dicha patente, la tasa de las patentes anuales impuesta a todas las actividades artísticas y profesiones, por la ley del 17 de marzo de 1791.

VI. Todo aquel en posesión de una patente que quiera realizar cambios en el objeto inscrito en su primera petición, se verá en la obligación de hacer una declaración en la que deberá incluir la descripción de sus cambios en la secretaría del departamento [prefectura], como indica el artículo I del presente título; asimismo, deberán llevarse a cabo las mismas formalidades entre el directorio del departamento [prefectura] y el de las patentes de invención.

¹² Las dos últimas palabras no son recogidas por Blanc-Saint-Bonnet.

VII. Si ce breveté ne veut jouir privativement de l'exercice de ces nouveaux moyens, que pendant la durée de son brevet, il lui sera expédié par le directoire des brevets d'invention, un certificat dans lequel sa nouvelle déclaration sera mentionnée, ainsi que la remise du paquet contenant la description de ses nouveaux moyens. Il lui sera libre aussi de prendre successivement de nouveaux brevets pour lesdits changements, à mesure qu'il en voudra faire, ou de les faire réunir dans un seul brevet quand il les présentera collectivement. Ces nouveaux brevets seront expédiés de la même manière et dans la même forme que les brevets d'invention, et ils auront les mêmes effets.

VIII. Si quoique personne annonce un moyen de perfection pour une invention déjà brevetée, elle obtiendra sur sa demande un brevet pour l'exercice privatif dudit moyen de perfection, sans qu'il lui soit permis, sous aucun prétexte, d'exécuter ou de faire exécuter l'invention principale; et réciproquement, sans que l'inventeur puisse faire exécuter par lui-même le nouveau moyen de perfection. Ne seront point mis au rang des *perfections industrielles* les changements de formes ou de proportions, non plus que les ornements, de quelque genre que ce puisse être.

IX. Tout concessionnaire de brevet obtenu pour un objet que les tribunaux auront jugé contraire aux lois du royaume, à la sûreté publique ou aux règlements de police, sera déchu de son droit, sans pouvoir prétendre d'indemnité, sauf au ministère public à prendre, suivant l'importance du cas, telles conclusions qu'il appartiendra.

X. Lorsque le propriétaire d'un brevet sera troublé dans l'exercice de son droit privatif; il se pourvoira, dans les formes prescrites pour les autres procédures civiles, devant le juge de paix, pour faire condamner le contrefacteur aux peines prononcées par la loi.

XI. Le juge de paix entendra les parties et leurs témoins, ordonnera les vérifications qui pourront être nécessaires, et le jugement qu'il prononcera, sera exécuté provisoirement, nonobstant l'appel.

VII. Si el titular de la patente solo quiere disfrutar privativamente del ejercicio de estos nuevos cambios durante el periodo de su patente le será expedido, por el directorio de las patentes de invención, un certificado en el que aparezcan dichas modificaciones, así como un sobre con la descripción de las mismas. Además, será libre de solicitar nuevas patentes sucesivamente por dichos cambios, cuando así lo desee, o reunirlos todos en una sola patente cuando los presente juntos. Estas nuevas patentes serán expedidas de la misma manera y forma que las patentes de invención, y tendrán los mismos efectos.

VIII. Si cualquier persona anuncia el perfeccionamiento de una invención ya patentada, esta obtendrá en su solicitud una patente para el ejercicio privativo de dicho perfeccionamiento, sin que le sea permitido, bajo ningún pretexto, ejecutar o hacer ejecutar la invención principal; y recíprocamente, sin que el propio inventor pueda ejecutar el perfeccionamiento de la invención. No se tendrán en cuenta los "perfeccionamientos industriales", los cambios de forma o proporción, ni los ornamentos, sean cuales sean.

IX. Toda concesión de patente obtenida por un objeto que los tribunales hayan considerado contrario a las leyes del reino, a la seguridad pública o a los reglamentos policiales, perderá sus privilegios, sin derecho a ser indemnizado, salvo por el ministerio público correspondiente, según la importancia del caso, cuyas conclusiones le corresponderán.

X. Cuando el propietario de una patente se vea alterado en el ejercicio de su derecho privativo; apelará, de la manera prescrita por otros procedimientos civiles, ante el juez de paz, para condenar al falsificador a la sentencia que dicte la ley.

XI. El juez de paz oirá a ambas partes y sus testimonios, ordenará las comprobaciones que sean necesarias, y pronunciará un fallo provisional, sin perjuicio de un posible recurso.

XII. Dans le cas où une saisie juridique n'aurait pu faire découvrir aucun objet fabriqué ou débité en fraude, le dénonciateur supportera les peines énoncées dans l'article XIII de la loi, à moins qu'il ne légitime sa dénonciation par des preuves légales, auquel cas il sera exempt desdites peines, sans pouvoir néanmoins prétendre aucuns dommages-intérêts.

XIII. Il sera procédé de même, en cas de contestation entre deux brevetés pour le même objet : si la ressemblance est déclarée absolue, le brevet de date antérieure demeurera seul valide; s'il y a dissemblance en quelques parties, le brevet de date postérieure pourra être converti, sans payer de taxe, en brevet de perfection, pour les moyens qui ne seraient point énoncés dans le brevet de date antérieure.

XIV. Le propriétaire d'un brevet pourra contracter telle société qu'il lui plaira pour l'exercice de son droit, en se conformant aux usages du commerce; mais il lui sera interdit d'établir son entreprise par *actions*, à peine de déchéance de l'exercice de son brevet¹³.

XV. Lorsque le propriétaire d'un brevet aura cédé son droit en tout ou en partie, (ce qu'il ne pourra faire que par un acte notarié), les deux parties contractantes seront tenues, à peine de nullité, de faire enregistrer ce transport (suivant le modèle n° 3¹⁴) au secrétariat de leurs départements respectifs, lesquels en informeront aussitôt le directoire des brevets d'invention, afin que celui-ci en instruisse les autres départements.

XVI. En exécution de l'article XVII de la Loi du 7 janvier, tous les possesseurs de privilèges exclusifs, maintenus par ledit article, seront tenus, dans le délai de six mois

XII. En caso de que una investigación judicial no haya podido descubrir ninguno objeto fabricado fraudulentamente, el denunciante cumplirá las penas enunciadas en el artículo XIII de la ley, a menos que legitime su denuncia con pruebas legales, en cuyo caso será exento de tales penas, sin poder sin embargo esperar una indemnización por daños y perjuicios.

XIII. Asimismo, se procederá, en caso de conflicto entre dos patentes para el mismo objeto: si el parecido se declara absoluto, la patente más antigua prevalecerá; si hay diferencias en algunas partes, la patente más reciente podrá convertirse, sin el pago de una tasa, en patente de perfeccionamiento, para las mejoras que no fueran enunciadas en la patente más antigua.

XIV. El propietario de una patente podrá contraer la sociedad que le plazca para el ejercicio de su derecho, conforme a las prácticas del comercio; pero le estará prohibido establecer su empresa por "acciones", bajo pena de la pérdida de los derechos de su patente.

XV. Cuando el propietario de una patente haya cedido la totalidad o parte de sus derechos (lo que solo podrá hacer por un acto notarial), las dos partes contratantes se verán en la obligación, bajo pena de revocación, de registrar este traspaso (siguiendo el modelo n°3) en la secretaría de sus respectivos departamentos, quienes informarán rápidamente al directorio de patentes de invención, con el fin de que este informe a los otros departamentos.

XVI. Ejecutando el artículo XVII de la Ley del 7 de enero, todos los titulares de privilegios exclusivos, mantenidos en dicho artículo, se verán en la obligación de registrar

¹³ Según apunta Blanc-Saint-Bonnet en una nota a pie de página, "la disposition de l'article 14 du titre II de la loi du 25 mai 1791, portant règlement sur la propriété des auteurs de découvertes en tout genre d'industrie, est abrogée en ce qui concerne la défense d'exploiter les brevets d'invention par actions. Ceux qui voudraient exploiter leurs titres de cette manière, seront tenus de se pourvoir de l'autorisation du gouvernement (Décret du 25 novembre 1806)". Si lo transportamos al español, este autor nos dice que "la disposición del artículo 14 del título II de la ley del 25 de mayo de 1791, que regula la propiedad de los autores de descubrimientos en todo tipo de industria, es abrogada en lo que respecta la defensa de la explotación de las patentes de invención por acciones. Aquellos que quisieran explotar sus títulos de esta forma, se verán en la obligación de solicitar la autorización del Gobierno (decreto del 25 de noviembre de 1806)".

¹⁴ El original reza "suivant le modèle n° 5", aunque evidentemente, como se verá más abajo, se trata del modelo n° 3.

après la publication du présent règlement, de faire enregistrer au directoire d'invention les titres de leurs privilèges, et d'y déposer les descriptions des objets privilégiés, conformément à l'article 1er du présent titre, le tout à peine de déchéance.

Titre III.

Art. 1^{er}. L'Assemblée Nationale renvoie au Ministre de l'intérieur les mesures à prendre pour l'exécution du règlement sur la Loi des brevets d'invention, et le charge de présenter incessamment à l'Assemblée les dispositions qu'il jugera nécessaires pour assurer cette partie du service public.

N° 1: Modèle d'un [procès-] verbal de dépôt pour un brevet d'invention.
(...).

N° 2: Modèle de brevet d'invention.
(...).

N° 3: Modèle d'enregistrement d'un transport de brevet d'invention.
(...).

N° 4 : Tarif des droits à payer au directoire d'invention (ministère de l'intérieur).

Taxe d'un brevet pour cinq ans: 300fr.
Taxe d'un brevet pour dix ans: 800fr.
Taxe d'un brevet pour quinze ans: 1,500fr
Droit d'expédition des brevets: 50fr.
Certificat de perfectionnement, changement et addition: 24fr.
Droit de prolongation d'un brevet: 600fr.
Enregistrement du brevet de prolongation: 12fr.
Enregistrement d'une cession de brevet en totalité ou en partie: 18fr.
Pour la recherche et la communication d'une description: 12fr.

Tarif des droits à payer au secrétariat du département.

Pour le procès-verbal de remise d'une description ou de quelque perfectionnement, changement et addition, et des pièces relatives, tous frais compris: 12fr.
Pour l'enregistrement d'une cession de brevet en totalité ou en partie, tous frais compris: 12fr.
Pour la communication du catalogue des inventions et droits de recherches: 3fr.

en el directorio de invención los títulos de sus privilegios, y de entregar las descripciones de los objetos beneficiarios, en un plazo de seis meses tras la publicación del presente reglamento, conforme al artículo I del presente título, todo ello bajo pena de la revocación de sus derechos.

Título III.

Art. La Asamblea nacional remite al ministro del Interior las medidas a tomar para la ejecución del reglamento de la ley de las patentes de invención, y el encargo de presentar sin cese a la Asamblea las disposiciones que juzgue necesarias para asegurar esta parte del servicio público.

N°1: Modelo de informe de depósito de una patente de invención.
(...).

N°2: Modelo de patente de invención (...).

N°3: Modelo de registro de traspaso de patente de invención.
(...).

N°4: Tarifa de los derechos a pagar al directorio de invención (Ministerio del Interior).

Tasa de una patente por cinco años: 300fr.
Tasa de una patente por diez años: 800fr.
Tasa de una patente por quince años: 1.500fr.
Derecho de expedición de una patente: 50fr.
Certificado de mejoras, cambios o adición: 24fr.
Derecho de prolongación de una patente: 600fr.
Registro de una patente de prolongación: 12fr.
Registro de una cesión total o parcial de una patente: 18fr.
Por la búsqueda y la comunicación de una descripción: 12fr.

Tarifa de los derechos a pagar a la secretaría del departamento.

Por el acta de entrega de una descripción o mejora, cambios o adiciones, y documentación relativa, todos los costes incluidos: 12fr.
Por el registro de una cesión total o parcial de una patente, todos los costes incluidos: 12fr.
Por la comunicación del catálogo de invención y derechos de búsquedas: 3fr.

L'assemblée nationale décrète les changements qui suivent au texte de la loi du y janvier 1791.

A l'article X, a été substitué cette nouvelle rédaction :

“L'inventeur sera tenu, pour obtenir lesdites patentes, de s'adresser au directoire de son département [préfecture], qui en requerra l'expédition. La patente envoyée à ce directoire y sera enregistrée, et il en sera en même temps donné avis par le Ministre de l'intérieur aux directoires des autres départements ».

L'assemblée a décrété la suppression des mots suivants:

Article XII, *en donnant bonne et suffisante caution--- Requérir la saisie des objets contrefaits.*

Article XIII, *d'après laquelle saisie aura eu lieu. [”]*

Mandons et ordonnons à tous les Tribunaux, Corps administratifs et Municipalités, que ces présentes ils fassent transcrire sur leurs registres, lire, publier et afficher dans leurs ressorts et départements respectifs, et exécuter comme Loi du Royaume. En foi de quoi Nous avons fait apposer le Sceau de l'État. A Paris, le vingt-cinquième jour du mois de mai, l'an de grâce mil sept cent quatre-vingt-onze, et de notre règne le dix-huitième. Signé Louis. *Et plus bas*, M. L. F. Du Port. Et scellées du Sceau de l'État. *Certifié conforme à l'original.*

La Asamblea nacional decreta los cambios que siguen al texto de la ley del 7 de enero de 1791.

En el artículo X ha sido reemplazado por este nuevo texto:

“El inventor se verá en la obligación, para obtener dichas patentes, de dirigirse al directorio de su departamento [prefectura], donde le requerirán la expedición. La patente enviada a dicho directorio será registrada, y al mismo tiempo el ministro del Interior informará a los directorios de los otros departamentos”.

La Asamblea ha decretado la supresión de los términos siguientes:

Artículo XII, “con una importante fianza-requerir el embargo de los objetos falsificados”.

Artículo XIII, “cuyo embargo habrá tenido lugar”.

Mandamos y ordenamos a todos los Tribunales, Órganos administrativos y Municipalidades, que sepan transcribir estos términos en sus registros, leer, publicar y presentar en sus competencias y respectivos departamentos, y ejecutar como ley del reino. En muestra de fe, hemos plasmado el Sello del Estado. En París, el vigesimoquinto día del mes de mayo, el año de mil setecientos noventa y uno, et de nuestro rey el decimoctavo. Firmado Luis. “Y más abajo”, M.L.F. Del Puerto. Y sellado con el Sello del Estado.

“Certificado [y] conforme al original”.

Apéndice documental X-B:

Ley francesa sobre patentes de invención de 1844¹.

Loi sur les Brevets d'invention.

TITRE 1^{er}.

Dispositions Générales.

Article 1^{er}.

Toute nouvelle découverte ou invention dans tous les genres d'industrie confère à son auteur, sous les conditions et pour le temps ci-après déterminés, le droit exclusif d'exploiter à son profit ladite découverte ou invention.

Ce droit est constaté par des titres délivrés par le Gouvernement, sous le nom de *brevets d'invention*.

Article 2.

Seront considérées comme inventions ou découvertes nouvelles,
L'invention de nouveaux produits industriels;
L'invention de nouveaux moyens ou l'application nouvelle de moyens connus, pour l'obtention d'un résultat ou d'un produit industriel.

Article 3.

Ne sont pas susceptibles d'être brevetés,
1^o Les compositions pharmaceutiques ou remèdes de toute espèce, lesdits objets demeurant soumis aux lois et règlements spéciaux sur la matière, et notamment au décret du 18 août 1810 relatif aux remèdes secrets ;
2^o Les plans et combinaisons de crédit ou de finances.

Article 4.

La durée des brevets sera de cinq, dix ou quinze années.
Chaque brevet donnera lieu au paiement d'une taxe, qui est fixée ainsi qu'il suit, savoir :
Cinq cents francs pour un brevet de cinq ans;
Mille francs pour un brevet de dix ans;
Quinze cents francs pour un brevet de quinze ans.
Cette taxe sera payée par annuités de cent francs, sous peine de déchéance, si le breveté laisse écouler un

Ley sobre las patentes de invención.

Título I

Disposiciones generales.

Artículo 1

Todo nuevo descubrimiento o invención en todos los tipos de industria confiere a su autor, bajo las condiciones y por el tiempo aquí determinados, el derecho exclusivo de explotar en su beneficio dicho descubrimiento o invención.

Este derecho está legitimado por títulos expedidos por el Gobierno bajo el nombre de "patentes de invención".

Artículo 2

Serán considerados invenciones o descubrimientos nuevos,
La invención de nuevos productos industriales;
La invención de nuevos medios o la aplicación [o el nuevo uso] de medios conocidos, para la obtención de un resultado o de un producto industrial.

Artículo 3.

No son susceptibles de ser patentados
1^o Las composiciones farmacéuticas o remedios de todo tipo; estos quedarán sujetos a las leyes y reglamentos precisos sobre el tema, y en concreto al decreto del 18 de agosto de 1810 relativa a los remedios secretos;
2^o Los planos y combinaciones de crédito o de finanzas.

Artículo 4.

La duración de las patentes será de cinco, diez o quince años.
Cada patente dará lugar al pago de una tasa que será fijada como sigue:
Quinientos francos para una patente de cinco años;
Mil francos por una patente de diez años;
Mil quinientos francos por una patente de quince años.
Esta tasa se hará efectiva por anualidades de cien francos, bajo pena de revocación si el titular no la hace efectiva en el tiempo

¹ Fuente: *Bulletin des lois du Royaume de France, IXe série. Deuxième semestre de 1844*, tomo 29. París, [Imprimerie nationale,] 1845, 13-27 y DUVERGIER, J-B.: *Lois, décrets, ordonnances, règlements et avis du conseil d'état*, tomo 44, *Année 1844*. París, 1845, 553-621 si se quieren conocer los debates previos del proyecto de ley y las discusión finales en el Parlamento.

terme sans l'acquitter.

TITRE II.

Des formalités relatives à la délivrance des brevets.

Section Ier.

Des demandes de brevets.

Article 5.

Quiconque voudra prendre un brevet d'invention devra déposer, sous cachet, au secrétariat de la préfecture, dans le département où il est domicilié, ou dans tout autre département, en y élisant domicile, 1° Sa demande au ministre de l'agriculture et du commerce ; 2° Une description de la découverte, invention ou application faisant l'objet du brevet demandé; 3° Les dessins ou échantillons qui seraient nécessaires pour l'intelligence de la description; Et 4° un bordereau des pièces déposées.

Article 6.

La demande sera limitée à un seul objet principal avec les objets de détail qui le constituent, et les applications qui auront été indiquées.

Elle mentionnera la durée que les demandeurs entendent assigner à leur brevet dans les limites fixées par l'article 4, et ne contiendra ni restrictions, ni conditions, ni réserves.

Elle indiquera un titre renfermant la désignation sommaire et précise de l'objet de l'invention.

La description ne pourra être écrite en langue étrangère. Elle devra être sans altération ni surcharges. Les mots rayés comme nuls seront comptés et constatés, les pages et les renvois paraphés. Elle ne devra contenir aucune dénomination de poids ou de mesures autre que celles qui sont portées au tableau annexé à la loi du 4 juillet 1837.

Les dessins seront tracés à l'encre et d'après une échelle métrique.

Un duplicata de la description et des dessins sera joint à la demande.

Toutes les pièces seront signées par le demandeur ou par un mandataire, dont le pouvoir restera annexé à la demande.

Article 7.

Aucun dépôt ne sera reçu que sur la production d'un récépissé constatant le versement d'une somme de cent francs à

establecido.

Título II

Formalidades relativas al otorgamiento de patentes.

Sección I.

Solicitud de patentes.

Artículo 5.

Aquel que quiera obtener una patente de invención deberá depositar, en un sobre cerrado, en la secretaría de la prefectura, en el departamento donde esté empadronado, o en otro departamento, designando allí su domicilio, 1° Su solicitud ante el ministro de Agricultura y Comercio; 2° Una descripción del descubrimiento, invención o aplicación de la que es objeto la patente solicitada; 3° Los diseños o muestras que sean necesarios para la comprensión de la descripción; y 4° un registro de los documentos entregados.

Artículo 6.

La solicitud se limitará a un solo objeto principal con los pormenores que lo constituyen, y las aplicaciones que hayan sido indicadas.

Esta [la solicitud] mencionará la duración que los interesados quieran asignar a su patente en los límites fijados por el artículo 4, y no contendrá ni restricciones, ni condiciones, ni reservas.

Contendrá un título que englobe la designación sumaria y precisa del objeto de invención.

La descripción no podrá ser escrita en lengua extranjera. Esta no contendrá alteraciones ni enmiendas. Las palabras tachadas como nulas serán contadas y constatadas, las páginas y las referencias contarán con las iniciales. Esta no deberá contener otra denominación de peso o de medidas que las indicadas en la tabla anexa a la ley del 4 de julio 1837.

Los diseños serán hechos con tinta y siguiendo una escala métrica.

Una copia de la descripción y de los diseños será adjuntada a la solicitud.

Todos los documentos serán firmados por el solicitante o por su representante, cuyo poder se anexará a la solicitud.

Artículo 7.

Ningún registro podrá ser admitido sin el justificante de pago de una suma de cien francos de la tasa [administrativa] de la

valoir sur le montant de la taxe du brevet. Un procès-verbal, dressé sans frais par le secrétaire général de la préfecture, sur un registre à ce destiné, et signé par le demandeur, constatera chaque dépôt, en énonçant le jour et l'heure de la remise des pièces.

Une expédition dudit procès-verbal sera remise au déposant, moyennant le remboursement des frais de timbre.

Article 8.

La durée du brevet courra du jour du dépôt prescrit par l'article 5.

Section II.

De la délivrance des brevets.

Article 9.

Aussitôt après l'enregistrement des demandes, et dans les cinq jours de la date du dépôt, les préfets transmettront les pièces, sous le cachet de l'inventeur, au ministre de l'agriculture et du commerce, en y joignant une copie certifiée du procès-verbal de dépôt, le récépissé constatant le versement de la taxe, et, s'il y a lieu, le pouvoir mentionné dans l'article 6.

Article 10.

A l'arrivée des pièces au ministère de l'agriculture et du commerce, il sera procédé à l'ouverture, à l'enregistrement des demandes et à l'expédition des brevets, dans l'ordre de la réception desdites demandes.

Article 11.

Les brevets dont la demande aura été régulièrement formée seront délivrés, sans examen préalable, aux risques et périls des demandeurs, et sans garantie, soit de la réalité, de la nouveauté ou du mérite de l'invention, soit de la fidélité ou de l'exactitude de la description. Un arrêté du ministre, constatant la régularité de la demande, sera délivré au demandeur, et constituera le brevet d'invention.

A cet arrêté sera joint le duplicata certifié de la description et des dessins, mentionné dans l'article 6, après que la conformité avec l'expédition originale en aura été reconnue et établie au besoin.

La première expédition des brevets sera délivrée sans frais. Toute expédition ultérieure, demandée par le breveté ou ses ayants cause, donnera lieu au paiement d'une taxe de vingt-cinq francs. Les frais de dessin

patente. Un acte, redactada sin costes por el secretario general de la prefectura, mediante un registro con ese fin, y firmado por el solicitante, constatará cada depósito, donde vendrá enunciado el día y la hora del depósito de los documentos.

Se remitirá dicha acta al interesado, sufragando los costes del envío.

Artículo 8.

La duración de la patente comienza a contar a partir del día del depósito indicado en el artículo 5.

Sección II.

Expedición de patentes.

Artículo 9.

Tras el registro de las solicitudes, y en los cinco días siguientes a la fecha del depósito, los prefectos transmitirán la documentación, dentro del sobre del inventor, al ministro de Agricultura y Comercio, adjuntando una copia certificada del acta del registro, el recibo que constata el abono de la tasa y, si procede, el poder mencionado en el artículo 6.

Artículo 10.

A la llegada de la documentación al Ministerio de Agricultura y Comercio, se procederá a la apertura, registro de las solicitudes y a la expedición de las patentes, en orden de recepción.

Artículo 11.

Las patentes cuya solicitud haya sido correctamente realizada serán concedidas, sin examen previo, a cargo [o bajo la responsabilidad] del solicitante, y sin garantía de la realidad, de la novedad o del mérito de la invención, es decir, de la fidelidad o de la exactitud de la descripción. Un decreto del ministro, constatando la regularidad de la solicitud, será expedido al solicitante, y constituirá la patente de invención.

A este decreto se adjuntará la copia certificada de la descripción y de los diseños, mencionados en el artículo 6, tras el reconocimiento de la expedición original y su establecimiento, cuando así se requiera. La primera expedición de las patentes se hará sin costes. Cualquier petición posterior, del dueño o de sus sucesores, dará lugar al pago de una tasa de veinticinco francos. Los costes del diseño, cuando se requieran, correrán a

s'il y a lieu, demeureront à la charge de l'impétrant.

Article 12.

Toute demande dans laquelle n'auraient pas été observées les formalités prescrites par les n^{os} 2 et 3 de l'article 5, et par l'article 6, sera rejetée. La moitié de la somme versée restera acquise au trésor, mais il sera tenu compte de la totalité de cette somme au demandeur s'il reproduit sa demande dans un délai de trois mois, à compter de la date de la notification du rejet de sa requête.

Article 13.

Lorsque, par application de l'article 3, il n'y aura pas lieu à délivrer un brevet, la taxe sera restituée.

Article 14.

Une ordonnance royale, insérée au Bulletin des lois, proclamera, tous les trois mois, les brevets délivrés.

Article 15.

La durée des brevets ne pourra être prolongée que par une loi.

Section III.

Des certificats d'addition.

Article 16.

Le breveté ou les ayants droit au brevet auront, pendant toute la durée du brevet, le droit d'apporter à l'invention des changements, perfectionnements ou additions, en remplissant, pour le dépôt de la demande les formalités déterminées par les articles 5, 6 et 7.

Ces changements, perfectionnements ou additions, seront constatés par des certificats délivrés dans la même forme que le brevet principal, et qui produiront, à partir des dates respectives des demandes et de leur expédition, les mêmes effets que ledit brevet principal, avec lequel ils prendront fin. Chaque demande de certificat d'addition donnera lieu au paiement d'une taxe de vingt francs.

Les certificats d'addition, pris par un des ayants droit, profiteront à tous les autres.

Article 17.

Tout breveté qui, pour un changement, perfectionnement ou addition, voudra prendre un brevet principal de cinq, dix ou quinze années, au lieu d'un certificat d'addition expirant avec le brevet primitif, devra remplir

cargo del solicitante.

Artículo 12.

Cualquier solicitud en la que no estén expresadas las formalidades prescrites en los n^o 2 y 3 del artículo 5, y por el artículo 6, será denegada. La mitad de la suma depositada permanecerá retenida por el tesoro público, pero podrá serle devuelta al solicitante en su totalidad si corrige su solicitud en un plazo de tres meses, a contar desde la fecha de la notificación del rechazo de su solicitud.

Artículo 13.

Cuando, por la aplicación del artículo 3, no sea posible autorizar una patente, la tasa será restituida.

Artículo 14.

Una disposición real, publicada en el Boletín de las leyes, proclamará, trimestralmente, las patentes autorizadas.

Artículo 15.

La duración de las patentes solo podrá ser prolongada por una ley.

Sección III.

Certificados de adición.

Artículo 16.

El titular de una patente, o aquel con derecho a serlo, tendrá, durante todo el periodo de la misma, derecho a realizar cambios, perfeccionamientos o adiciones en el invento, cumplimentando, para el depósito de la solicitud, las formalidades definidas en los artículos 5, 6 y 7.

Estos cambios, perfeccionamientos o adiciones serán reconocidos por los certificados expedidos en la misma forma que la patente principal, y darán lugar, a partir de las respectivas fechas de petición y de su expedición, a los mismos efectos que dicha patente principal, con los que finalizarán. Cada solicitud de certificado de adición dará lugar al pago de una tasa de veinte francos. Los certificados de adición, adquiridos por uno de los beneficiarios, beneficiarán a todos los demás.

Artículo 17.

Todo titular de una patente que, por un cambio, perfeccionamiento o adición, quiera obtener una patente principal de cinco, diez o quince años, en lugar de un certificado de adición que expire a la vez que la patente

les formalités prescrites par les articles 5, 6 et 7, et acquitter la taxe mentionnée dans l'article 4.

Article 18.

Nul autre que le breveté ou ses ayants droit, agissant comme il est dit ci-dessus, ne pourra, pendant une année, prendre valablement un brevet pour un changement, perfectionnement ou addition à l'invention qui fait l'objet du brevet primitif.

Néanmoins, toute personne qui voudra prendre un brevet pour changement, addition ou perfectionnement à une découverte déjà brevetée, pourra, dans le cours de ladite année, former une demande qui sera transmise, et restera déposée sous cachet, au ministère de l'agriculture et du commerce. L'année expirée, le cachet sera brisé et le brevet délivré.

Toutefois, le breveté principal aura la préférence pour les changements, perfectionnements et additions pour lesquels il aurait lui-même, pendant l'année, demandé un certificat d'addition ou un brevet.

Article 19.

Quiconque aura pris un brevet pour une découverte, invention ou application se rattachant à l'objet d'un autre brevet, n'aura aucun droit d'exploiter l'invention déjà brevetée, et réciproquement le titulaire du brevet primitif ne pourra exploiter l'invention, objet du nouveau brevet.

Section IV.

De la transmission et de la cession des brevets.

Article 20.

Tout breveté pourra céder la totalité ou partie de la propriété de son brevet.

La cession totale ou partielle d'un brevet, soit à titre gratuit, soit à titre onéreux, ne pourra être faite que par acte notarié, et après le paiement de la totalité de la taxe déterminée par l'article 4.

Aucune cession ne sera valable, à l'égard des tiers, qu'après avoir été enregistrée au secrétariat de la préfecture du département dans lequel l'acte aura été passé.

L'enregistrement des cessions et de tous autres actes emportant mutation sera fait sur la production et le dépôt d'un extrait authentique de l'acte de cession ou de mutation.

Une expédition de chaque procès-verbal d'enregistrement, accompagnée de l'extrait

initial, deberá rellenar las formalidades indicadas en los artículos 5, 6 y 7, y realizar el pago de la tasa mencionada en el artículo 4.

Artículo 18.

Nadie más que el titular de una patente o aquellos con derecho a ella, actuando como se indica anteriormente, podrá, en el plazo de un año, obtener válidamente una patente por un cambio, perfeccionamiento o adición a la invención de la patente primaria.

Sin embargo, cualquier persona que desee obtener una patente por un cambio, adición o perfeccionamiento por un descubrimiento ya patentado, podrá, a lo largo de dicho año, formular una solicitud que será depositada sellada, en el Ministerio de Agricultura y Comercio.

Al finalizar dicho año, el sello se romperá y la patente será expedida.

Sin embargo, el titular de la patente principal tendrá libertad sobre los cambios, perfeccionamientos y adiciones por las cuales él mismo habrá solicitado, durante dicho año, un certificado de adición o una patente.

Artículo 19.

Cualquier persona que sea titular de una patente por un descubrimiento, invención o aplicación de otra patente, no tendrá derecho de explotar la invención ya patentada; del mismo modo, el titular de la patente primaria no podrá explotar la invención objeto de la nueva patente.

Sección IV.

Transmisión y cesión de las patentes.

Artículo 20

Todo titular de una patente podrá ceder la totalidad o parte de su patente.

La cesión total o parcial de una patente, a título gratuito u oneroso, solo podrá efectuarse por acta notarial, y tras el pago de la totalidad de la tasa determinada por el artículo 4.

Ninguna cesión será válida, para terceros, hasta haber sido registrada en la secretaría de la prefectura del departamento en el que haya sido registrado el acto.

El registro de las cesiones y de todo acto que conlleve un cambio será hecho sobre la producción y el depósito de un extracto auténtico del certificado del acto de cesión o de mutación.

Una expedición de cada acta de registro, acompañada por el extracto del acto citado

de l'acte ci-dessus mentionné, sera transmise, par les préfets, au ministre de l'agriculture et du commerce, dans les cinq jours de la date du procès-verbal.

Article 21.

Il sera tenu, au ministère de l'agriculture et du commerce, un registre sur lequel seront inscrites les mutations intervenues sur chaque brevet, et, tous les trois mois, une ordonnance royale proclamera, dans la forme déterminée par l'article 14, les mutations enregistrées pendant le trimestre expiré.

Article 22.

Les cessionnaires d'un brevet, et ceux qui auront acquis d'un breveté ou de ses ayants droit la faculté d'exploiter la découverte ou l'invention, profiteront, de plein droit, des certificats d'addition qui seront délivrés au breveté ou à ses ayants droit.

Réciproquement, le breveté ou ses ayants droit profiteront des certificats d'addition qui seront ultérieurement délivrés aux cessionnaires.

Tous ceux qui auront droit de profiter des certificats d'addition pourront en lever une expédition au ministère de l'agriculture et du commerce, moyennant un droit de vingt francs.

Section V.

De la communication et de la publication des descriptions et dessins de brevets.

Article 23.

Les descriptions, dessins, échantillons et modèles des brevets délivrés, resteront, jusqu'à l'expiration des brevets, déposés au ministère de l'agriculture et du commerce, où ils seront communiqués sans frais, à toute réquisition.

Toute personne pourra obtenir, à ses frais, copie desdites descriptions et dessins, suivant les formes qui seront déterminées dans le règlement rendu en exécution de l'article 50.

Article 24.

Après le paiement de la deuxième annuité, les descriptions et dessins seront publiés, soit textuellement, soit par extrait.

Il sera en outre publié, au commencement de chaque année, un catalogue contenant les titres des brevets délivrés dans le courant de l'année précédente.

antérieurement, será entregada, por los prefectos, al ministro de Agricultura y Comercio, en los siguientes cinco días a la fecha del acta.

Artículo 21.

Se mantendrá, en el Ministerio de Agricultura y Comercio, un registro en el que se inscribirán los cambios realizados en cada patente, y, trimestralmente, una ordenanza real proclamará, en la forma indicada en el artículo 14, los cambios registrados durante el trimestre expirado.

Artículo 22.

Los cesionarios [o personas que reciben los derechos sobre] una patente, y los que hayan adquirido del autor o de sus derechohabientes [o beneficiarios] la posibilidad de explotar el descubrimiento o invención, se beneficiarán, con pleno derecho, de los certificados de adición que hubieran sido expedidos por el titular de la patente o por aquellos con sus derechos. Recíprocamente, el titular de la patente o aquel con los derechos, disfrutará de los certificados de adición que posteriormente pudieran haber sido registrados por los cesionarios.

Todos aquellos con derecho a disfrutar de los certificados de adición podrán elevar una petición al Ministerio de Agricultura y Comercio, previo pago de veinte francos.

Sección V.

Comunicación y publicación de descripciones y diseños de patentes.

Artículo 23.

Las descripciones, diseños, muestras y modelos de patentes expedidos, seguirán custodiados, hasta la expiración de las patentes, en el Ministerio de Agricultura y Comercio, donde podrán consultarse sin gastos, [pero] bajo petición.

Cualquier persona podrá obtener, previo pago, una copia de dichas descripciones y diseños, siguiendo la forma que se determinará en el reglamento ejecutado en el artículo 50.

Artículo 24.

Tras el pago de la segunda anualidad, las descripciones y diseños serán publicados, al completo o por extractos.

Además, se publicará, al inicio de cada año, un catálogo con los títulos de las patentes expedidas a lo largo del año precedente.

Article 25

Le recueil des descriptions et dessins et le catalogue publiés en exécution de l'article précédent seront déposés au ministère de l'agriculture et du commerce, et au secrétariat de la préfecture de chaque département, où ils pourront être consultés sans frais.

Article 26

A l'expiration des brevets, les originaux des descriptions et dessins seront déposés au conservatoire royal des arts et métiers.

Titre III.

Des droits des étrangers.

Article 27.

Les étrangers pourront obtenir en France des brevets d'invention.

Article 28

Les formalités et conditions déterminées par la présente loi seront applicables aux brevets demandés ou délivrés en exécution de l'article précédent.

Article 29

L'auteur d'une invention ou découverte déjà brevetée à l'étranger pourra obtenir un brevet en France; mais la durée de ce brevet ne pourra excéder celle des brevets antérieurement pris à l'étranger.

Titre IV.

Des nullités et déchéances, et des actions y relatives.

Section 1^{re}.

Des nullités et déchéances.

Article 30.

Seront nuls, et de nul effet, les brevets délivrés dans les cas suivants, savoir :

- 1° Si la découverte, invention ou application n'est pas nouvelle;
- 2° Si la découverte, invention ou application n'est pas, aux termes de l'article 3, susceptible d'être brevetée;
- 3° Si les brevets portent sur des principes, méthodes, systèmes, découvertes et conceptions théoriques ou purement scientifiques, dont on n'a pas indiqué les applications industrielles ;
- 4° Si la découverte, invention ou application est reconnue contraire à l'ordre ou à la sûreté publique, aux bonnes mœurs ou aux lois du royaume, sans préjudice, dans ce cas et dans celui du paragraphe précédent, des peines qui

Artículo 25.

El conjunto de descripciones y diseños y el catálogo publicados en ejecución del artículo precedente se entregarán en el Ministerio de Agricultura y Comercio, y a la secretaría de la prefectura de cada departamento, donde podrán ser consultados sin coste.

Artículo 26

Cuando expiren las patentes, los originales de las descripciones y diseños se depositarán en el Real Conservatorio de las Artes y Oficios.

Título III.

Derechos de los extranjeros.

Artículo 27.

Los extranjeros podrán obtener patentes de invención en Francia.

Artículo 28.

Las formalidades y condiciones determinadas por la presente ley serán aplicables a las patentes solicitadas o expedidas en ejecución del artículo precedente.

Artículo 29.

El autor de una invención o descubrimiento ya patentado en el extranjero podrá obtener una patente en Francia; pero la duración de la misma no podrá exceder a la de la patente ya expedida en el extranjero.

Título IV.

Revocaciones y caducidades, y acciones al respecto.

Sección I

Revocaciones y caducidades.

Artículo 30.

Serán revocadas, y con efecto nulo, las patentes expedidas en los casos siguientes, a saber:

- 1° Si el descubrimiento, invención o aplicación no es nueva;
- 2° Si el descubrimiento, invención o aplicación no es, en los términos del artículo 3, susceptible de ser patentada;
- 3° Si son patentes de principios, métodos, sistemas, descubrimientos y concepciones teóricas o puramente científicas, de las que no se han indicado las aplicaciones industriales;
- 4° Si el descubrimiento, invención o aplicación se considera contrario al orden o a la seguridad pública, a la buena moral o a las leyes del reino, sin perjuicio, en ese caso y en el del párrafo precedente, podrían conllevar

pourraient être encourues pour la fabrication ou le débit d'objets prohibés ;

5° Si le titre sous lequel le brevet a été demandé indique frauduleusement un objet autre que le véritable objet de l'invention ;

6° Si la description jointe au brevet n'est pas suffisante pour l'exécution de l'invention ou si elle n'indique pas, d'une manière complète et loyale, les véritables moyens de l'inventeur ;

7° Si le brevet a été obtenu contrairement aux dispositions de l'article 18.

Seront également nuls, et de nul effet, les certificats comprenant des changements, perfectionnements ou additions qui ne se rattacheront pas au brevet principal.

Article 31.

Ne sera pas réputée nouvelle toute découverte, invention ou application qui, en France ou à l'étranger, et antérieurement à la date du dépôt de la demande, aura reçu une publicité suffisante pour pouvoir être exécutée.

Article 32.

Sera déchu de tous ses droits,

1° Le breveté qui n'aura pas acquitté son annuité avant le commencement de chacune des années de la durée de son brevet;

2° Le breveté qui n'aura pas mis en exploitation sa découverte ou invention en France, dans le délai de deux ans, à dater du jour de la signature du brevet, ou qui aura cessé de l'exploiter pendant deux années consécutives, à moins que, dans l'un ou l'autre cas, il ne justifie des causes de son inaction;

3° Le breveté qui aura introduit en France des objets fabriqués en pays étranger et semblables à ceux qui sont garantis par son brevet. Sont exceptés des dispositions du précédent paragraphe, les modèles de machines dont le ministre de l'agriculture et du commerce pourra autoriser l'introduction dans le cas prévu par l'article 29.

Article 33.

Quiconque, dans des enseignes, annonces, prospectus, affiches, marques ou estampilles, prendra la qualité de breveté sans posséder un brevet délivré conformément aux lois, ou après l'expiration d'un brevet antérieur; ou qui, étant breveté, mentionnera sa qualité de breveté ou son brevet sans y ajouter ces mots, *sans garantie du Gouvernement*, sera puni d'une amende de cinquante francs à mille

penas por la fabricación o el caudal de objetos prohibidos;

5° Si el título respecto al que la patente ha sido solicitada indica, fraudulentamente, otro objeto que el de la invención;

6° Si la descripción adjunta a la patente no es suficiente para la ejecución de la invención o si no indica, de manera completa y fiel, los verdaderos medios del inventor;

7° Si la patente ha sido obtenida contrariamente a las disposiciones del artículo 18.

Serán igualmente revocados y con efecto nulo, los certificados que incluyan cambios, perfeccionamiento o adiciones que no tengan relación con la patente principal.

Artículo 31.

No se reconocerá ningún nuevo descubrimiento, invención o aplicación que, en Francia o en el extranjero, y previo a la fecha del depósito de la solicitud, haya recibido publicidad suficiente para poder ser ejecutado.

Artículo 32.

Será despojado de todos sus derechos,

1° El titular de una patente que no haya saldado su anualidad antes del inicio de cada año de la duración de su patente;

2° El titular de una patente que no haya puesto en marcha su descubrimiento o invención en Francia, en el plazo de dos años, a contar desde el día de la firma de la patente, o que haya dejado de explotarlo durante dos años consecutivos, a menos que, en cualquiera de los casos, justifique las razones;

3° El titular de una patente que haya introducido en Francia objetos fabricados en un país extranjero y parecidos a los garantizados por su patente. Están exentas las disposiciones del párrafo precedente, los modelos de máquinas de las que el ministro de Agricultura y Comercio podrá autorizar la introducción en el caso previsto por el artículo 29.

Artículo 33.

Aquel que, en letreros, anuncios, prospectos, carteles, marcas o sellos, aparezca como titular de patente sin que esta haya sido expedida conforme a las leyes, o tras la expiración de una patente anterior; o aquel que, siendo titular de una patente, mencione su situación o su patente sin añadir los términos "sin garantía del Gobierno", será castigado con una multa de cincuenta a mil

francs. En cas de récidive, l'amende pourra être portée au double.

Section II.

Des actions en nullité et en déchéance.

Article 34.

L'action en nullité et l'action en déchéance pourront être exercées par toute personne y ayant intérêt.

Ces actions, ainsi que toutes contestations relatives à la propriété des brevets, seront portées devant les tribunaux civils de première instance.

Article 35

Si la demande est dirigée en même temps contre le titulaire du brevet et contre un ou plusieurs cessionnaires partiels, elle sera portée devant le tribunal du domicile du titulaire du brevet.

Article 36.

L'affaire sera instruite et jugée dans la forme prescrite pour les matières sommaires, par les articles 405 et suivants du Code de procédure civile². Elle sera communiquée au procureur du Roi.

Article 37.

Dans toute instance tendant à faire prononcer la nullité ou la déchéance d'un brevet, le ministère public pourra se rendre partie intervenante et prendre des réquisitions pour faire prononcer la nullité ou la déchéance absolue du brevet.

Il pourra même se pourvoir directement par action principale pour faire prononcer la nullité, dans les cas prévus aux n^{os} 2, 4 et 5 de l'article 30.

Article 38.

Dans les cas prévus par l'article 37, tous les ayants droit au brevet dont les titres auront été enregistrés au ministère de l'agriculture et du commerce, conformément à l'article 21, devront être mis en cause.

Article 39.

Lorsque la nullité ou la déchéance absolue d'un brevet aura été prononcée par jugement ou arrêt ayant acquis force de chose jugée, il en sera donné avis au ministre de l'agriculture et du commerce, et la nullité ou

francos. En caso de reincidencia, la multa podrá ascender al doble.

Sección II.

Acciones de revocación y de caducidad.

Artículo 34.

Las acciones de revocación y de caducidad podrán ser ejercidas por cualquier persona interesada.

Estas acciones, así como toda acción relativa a la propiedad de las patentes, se llevarán ante los tribunales civiles de primera instancia.

Artículo 35.

Si la demanda se dirige a su vez contra el titular de la patente y contra uno o varios cesionarios parciales, se entregará ante el tribunal del domicilio del titular de la patente.

Artículo 36.

El caso será instruido y juzgado en la forma prescrita por los procedimientos sumarios, por los artículos 405 y siguientes del Código de procedimiento civil. Se comunicará al procurador del rey.

Artículo 37.

En toda instancia tendente hacia la revocación o la pérdida de la patente, el ministerio público podrá convertirse en parte activa [interventor?] y tomar la iniciativa hacia la revocación o pérdida de los derechos absolutos de la patente. Podrá incluso llevar a cabo directamente por acción principal la revocación, en los casos previstos en los números 2, 4 y 5 del artículo 30.

Artículo 38.

En los casos previstos en el artículo 37, todos los derechohabientes sobre una patente cuyos títulos fueran registrados en el Ministerio de Agricultura y Comercio, conforme al artículo 21, deberán cuestionarse.

Artículo 39.

Cuando la revocación o la pérdida absoluta de derechos de patente haya sido dictada por una sentencia considerada como cosa juzgada, se pondrá en conocimiento del ministro de Agricultura y Comercio, y la

² Para consultar aquellos puntos, vid., por ejemplo, ROGRON, J-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code de procédure civil expliqué]. París, 1836, 135 y sig..

la déchéance sera publiée dans la forme déterminée par l'article 14 pour la proclamation des brevets.

TITRE V.

De la contrefaçon, des poursuites et des peines.

Article 40.

Toute atteinte portée aux droits du breveté, soit par la fabrication de produits, soit par l'emploi de moyens faisant l'objet de son brevet, constitue le délit de contrefaçon. Ce délit sera puni d'une amende de cent à deux mille francs.

Article 41.

Ceux qui auront sciemment recélé, vendu ou exposé en vente, ou introduit sur le territoire français, un ou plusieurs objets contrefaits, seront punis des mêmes peines que les contrefacteurs.

Article 42.

Les peines établies par la présente loi ne pourront être cumulées.
La peine la plus forte sera seule prononcée pour tous les faits antérieurs au premier acte de poursuite.

Article 43.

Dans le cas de récidive, il sera prononcé, outre l'amende portée aux articles 40 et 41, un emprisonnement d'un mois à six mois. Il y a récidive lorsqu'il a été rendu contre le prévenu, dans les cinq années antérieures, une première condamnation pour un des délits prévus par la présente loi.

Un emprisonnement d'un mois à six mois pourra aussi être prononcé, si le contrefacteur est un ouvrier ou un employé ayant travaillé dans les ateliers ou dans l'établissement du breveté, ou si le contrefacteur, s'étant associé avec un ouvrier ou un employé du breveté, a eu connaissance, par ce dernier, des procédés décrits au brevet.

Dans ce dernier cas, l'ouvrier ou l'employé pourra être poursuivi comme complice.

Article 44.

L'article 463 du Code pénal³ pourra être appliqué aux délits prévus par les dispositions qui précèdent.

revocación o pérdida de derechos será publicada en la forma determinada en el artículo 14 para la proclamación de patentes.

TÍTULO V.

Falsificación, diligencias y penas.

Artículo 40.

Toda violación de los derechos del tomador de la patente, sea por la fabricación de productos, o por el empleo de los medios [que son] objeto de dicha patente, constituye un delito de falsificación. Dicho delito será castigado con una multa de entre cien y dos mil francos.

Artículo 41.

Aquellos que, deliberadamente, hayan ocultado, vendido o puesto a la venta, o introducido en el territorio francés, uno o varios objetos falsificados, serán castigados con las mismas penas que los falsificadores.

Artículo 42.

Las penas establecidas por la presente ley no podrán ser acumuladas.
La pena mayor será solo dictada por todos los hechos anteriores en el primer acto de la diligencia.

Artículo 43.

En el caso de reincidencia, se dictará, además de la multa expuesta en los artículos 40 y 41, una pena de cárcel de uno a seis meses.

Existe reincidencia cuando ha sido pronunciada contra el acusado, en los cinco años anteriores, una primera condena por uno de los delitos previstos por la presente ley.

Una pena de cárcel de uno a seis meses podrá ser dictada también, si el falsificador es un obrero o un empleado que haya trabajado en los talleres o en el establecimiento del titular de la patente, o si el falsificador, habiéndose asociado con un obrero o un empleado del titular de la patente, sabía, por este último, de los procedimientos descritos en la patente. En este último caso, el obrero o empleado podrá ser acusado de cómplice.

Artículo 44.

El artículo 463 del Código penal podrá ser aplicado a los delitos previstos por las disposiciones que preceden.

³ Para entender el complejo y extenso ítem 463 de ese compendio, vid., entre otros, ROGRON, J.-A.: *Codes français expliqués*, tomo 1 [Code pénal expliqué]. París, 1863, 239-241.

Article 45.

L'action correctionnelle, pour l'application des peines ci-dessus, ne pourra être exercée par le ministère public que sur la plainte de la partie lésée.

Article 46.

Le tribunal correctionnel, saisi d'une action pour délit de contrefaçon, statuera sur les exceptions qui seraient tirées par le prévenu, soit de la nullité ou de la déchéance du brevet, soit des questions relatives à la propriété dudit brevet.

Article 47.

Les propriétaires de brevet pourront, en vertu d'une ordonnance du président du tribunal de première instance, faire procéder, par tous huissiers, à la désignation et description détaillées, avec ou sans saisie, des objets prétendus contrefaits.

L'ordonnance sera rendue sur simple requête, et sur la représentation du brevet; elle contiendra, s'il y a lieu, la nomination d'un expert pour aider l'huissier dans sa description.

Lorsqu'il y aura lieu à la saisie, ladite ordonnance pourra imposer au requérant un cautionnement qu'il sera tenu de consigner avant d'y faire procéder.

Le cautionnement sera toujours imposé à l'étranger breveté qui requerra la saisie.

Il sera laissé copie au détenteur des objets décrits ou saisis, tant de l'ordonnance que de l'acte constatant le dépôt du cautionnement, le cas échéant; le tout, à peine de nullité et de dommages-intérêts contre l'huissier.

Article 48.

A défaut par le requérant, de s'être pourvu, soit par la voie civile, soit par la voie correctionnelle, dans le délai de huitaine, outre un jour par trois myriamètres de distance, entre le lieu où se trouvent les objets saisis ou décrits, et le domicile du contrefacteur, recéleur, introducteur ou débitant, la saisie ou description sera nulle de plein droit, sans préjudice des dommages-intérêts qui pourront être réclamés, s'il y a lieu, dans la forme prescrite par l'article 36.

Article 49.

La confiscation des objets reconnus contrefaits, et, le cas échéant, celle des

Artículo 45.

La acción penal, para la aplicación de las penas anteriores, solo podrá ser ejercida por el ministerio público respecto a la denuncia de la parte perjudicada.

Artículo 46.

El Tribunal penal, encargado de arbitrar el delito de falsificación, decidirá sobre las excepciones esgrimidas por el acusado, sea [sobre] la revocación o la pérdida de derechos de la patente, sea [sobre] cuestiones relativas a la propiedad de dicha patente.

Artículo 47.

Los propietarios de la patente podrán, en virtud de una disposición [orden o autorización] del presidente del Tribunal de primera instancia, ejecutar, a través de los alguaciles, el inventario y descripción detallada, con o sin embargo, de los supuestos objetos presuntamente falsificados.

La disposición se presentará como simple requerimiento, y sobre la representación [o autoridad] de la patente; contendrá, si fuera necesario, el nombramiento de un experto para ayudar al alguacil en su descripción.

Si hubiera embargo efectivo, la citada disposición podrá imponer al demandante una fianza que deberá pagar antes de proceder con ese embargo.

La fianza será siempre impuesta al titular extranjero de la patente que requiera el embargo.

Se dejará una copia al titular de los objetos descritos o embargados, tanto de la disposición como del acto por el que se demuestra el depósito de la fianza si esta fuera necesaria; todo, bajo pena de nulidad [del procedimiento] e indemnización contra el alguacil.

Artículo 48.

Si el demandante no lleva a cabo, por vía civil o penal, en un plazo de ocho días, además de un día por tres miriámetros [30km] de distancia, entre el lugar donde se encuentran los objetos embargados o descritos, y el domicilio del falsificador, encubridor, introductor o vendedor, el embargo o descripción perderá todo derecho, sin perjuicio de los daños y perjuicios que puedan ser reclamados, si procede, en la forma indicada en el artículo 36.

Artículo 49.

La confiscación de los objetos reconocidos como falsificaciones y, en su caso, la de los

instruments ou ustensiles destinés spécialement à leur fabrication, seront, même en cas d'acquiescement, prononcées contre le contrefacteur, le recéleur, l'introducteur ou le débitant.

Les objets confisqués seront remis au propriétaire du brevet, sans préjudice de plus amples dommages-intérêts et de l'affiche du jugement, s'il y a lieu.

Titre VI.

Dispositions particulières et transitoires.

Article 50.

Des ordonnances royales, portant règlement d'administration publique, arrêteront les dispositions nécessaires pour l'exécution de la présente loi, qui n'aura effet que trois mois après sa promulgation.

Article 51.

Des ordonnances rendues dans la même forme pourront régler l'application de la présente loi dans les colonies, avec les modifications qui seront jugées nécessaires.

Article 52.

Seront abrogées, à compter du jour où la présente loi sera devenue exécutoire, les lois des 7 janvier et 25 mai 1791, celle du 20 septembre 1792, l'arrêté du 17 vendémiaire an VII, l'arrêté du 5 vendémiaire an IX, les décrets des 25 novembre 1806 et 25 janvier 1807, et toutes dispositions antérieures à la présente loi, relatives aux brevets d'invention, d'importation et de perfectionnement.

Article 53.

Les brevets d'invention, d'importation et de perfectionnement actuellement en exercice, délivrés conformément aux lois antérieures à la présente, ou prorogés par ordonnance royale, conserveront leur effet pendant tout le temps qui aura été assigné à leur durée.

Article 54.

Les procédures commencées avant la promulgation de la présente loi seront mises à fin conformément aux lois antérieures. Toute action, soit en contrefaçon soit en nullité ou déchéance de brevet, non encore

instrumentos o utensilios destinados concretamente a su fabricación, serán, incluso en caso de [hipotética] absolución, considerados [como pruebas] contra el falsificador, encubridor, introductor o vendedor.

Los objetos confiscados serán entregados al titular de la patente, sin perjuicio adicional de daños ni perjuicios [que puedan ser reclamados], [amén de la publicidad posterior de] la resolución de la sentencia, si procediera.

Título VI.

Disposiciones particulares y transitorias.

Artículo 50.

Las ordenanzas reales, que contengan reglamentos de administración pública, cesarán las disposiciones necesarias para la ejecución de la presente ley, que solo tendrá efecto tres meses después de su promulgación.

Artículo 51.

Las leyes dictadas en la misma forma podrán regular la aplicación de la presente ley en las colonias, con las modificaciones que se consideren necesarias.

Artículo 52.

Se derogarán, a partir del día en que se ejecute la presente ley, las leyes del 7 de enero y del 25 de mayo de 1791, y la del 20 de septiembre de 1792, la orden del 17 vendimiario del año VII, la orden del 5 vendimiario del año IX, los decretos del 25 de noviembre de 1806 y del 25 de enero de 1807, y todas las disposiciones previas a la presente ley relativas a las patentes de invención, de importación y de perfeccionamiento.

Artículo 53.

Las patentes de invención, de importación y de perfeccionamiento actualmente en ejercicio, otorgadas conforme a las leyes previas a la presente, o prorogadas por disposición real, conservarán su efecto durante todo el tiempo que le fuera asignado a su duración.

Artículo 54.

Los procedimientos iniciados antes de la promulgación de la presente ley se finalizarán conforme a las leyes previas. Toda acción, sea por razones de falsificación, revocación o pérdida de derechos de sobre

intentée, sera suivie conformément aux dispositions de la présente loi, alors même qu'il s'agirait de brevets délivrés antérieurement.

La présente loi, discutée, délibérée et adoptée par la Chambre des Pairs et par celle des Députés, et sanctionnée par nous ce jourd'hui, sera exécutée comme loi de l'État.

Donnons en mandement à nos Cours et Tribunaux Préfets, Corps administratifs, et tous autres, que les présentes ils gardent et maintiennent, fassent garder, observer et maintenir, et, pour les rendre plus notoires à tous, ils les fassent publier et enregistrer partout où besoin sera; et, afin que ce soit chose ferme et stable à toujours, nous y avons fait mettre notre sceau.

Fait au palais de Neuilly, le 5e jour du mois de Juillet, l'an 1844.

Signé, Louis-Philippe.

Par le Roi:

Le Ministre Secrétaire d'état de l'agriculture et du commerce.

Signé L. Cunin-Gridaine.

Vu et scellé du grand sceau:

Le Garde des sceaux de France, Ministre Secrétaire d'état au département de la justice et des cultes.

Signé N. Martin (du Nord).

una patente, que no haya sido aún interpuesta, se llevará a cabo conforme a las disposiciones de la presente ley, incluso si se tratara de patentes expedidas previamente.

La presente ley, debatida, y adoptada por la Cámara de los Pares y por la de los Diputados, y aprobada por nosotros en este día, será ejecutada como ley de Estado.

Demos instrucción a nuestras Cortes y Tribunales de Prefectos, Órganos administrativos, y cualquier otro, que mantengan y preserven estos términos, y los hagan mantener, observar y preservar, y, para hacerlos más notorios para todos, los publiquen y registren allá donde sea necesario; y, con el fin de que sea algo firme y estable para siempre, le ponemos nuestro sello.

Realizado en el palacio de Neuilly, el quinto día del mes de julio, del año 1844.

Firmado, Luis-Felipe.

Por el Rey:

El ministro secretario del Estado de Agricultura y Comercio.

Firmado L. Cunin-Gridaine.

Visto y sellado con el sello oficial del reino de Francia:

El ministro de Justicia de Francia, ministro secretario de Estado en el Departamento de Justicia y de Cultos.

Firmado, N. Martin (del Norte).

Apéndice documental XI:

Carta –30 de julio de 1883- de Adolphe Sax a Ambroise Thomas, director del Conservatorio de Música de París¹.

A Monsieur Ambroise Thomas
Directeur du Conservatoire National de
Musique,
Paris, le 30 juillet 1883

Al Sr. Ambroise Thomas,
Director del Conservatorio Nacional de
Música,
París, 30 de julio de 1883.

Mon cher Directeur

Mi estimado director,

Le bruit s'étant répandu naguère de la réouverture de la Classe de Saxophone au Conservatoire, j'ai cru devoir me livrer à une démarche vis-à-vis de vous, pour vous rappeler que, nommé Professeur de cette classe, sur la proposition d'Auber, en 1856, je m'en considérais toujours comme le titulaire, bien que cette classe ait cessé de se faire depuis 1870, faute de fonds, paraît-il.

Habiendo oído rumores continuos de la noticia de que se iba a reabrir la clase de saxofón del Conservatorio, me permito ponerme en contacto con usted para recordarle que fui nombrado profesor de este aula a partir de la propuesta de Auber en 1856, de la que me he considerado siempre titular, pero que cesó en 1870, parece ser, por falta de fondos.

J'avais cependant, depuis 1870 aussi, fait savoir à plusieurs reprises que je m'offrais à la continuer gratuitement. J'avais exprimé cette intention à Mr Bazin, et je crois même à Mr Rély.

Sin embargo, desde entonces (1870), también hice saber que me ofrecía a continuarla sin retribución alguna, intención que comuniqué al Sr. Bazin y creo que también al Sr. Rély.

Il m'a été assuré ces derniers jours qu'un artiste se livrait à des démarches pressantes pour obtenir la place de professeur de saxophone au Conservatoire.

[Igualmente y estos últimos días] se me ha asegurado que una artista había mantenido contactos insistentes [ejercido presión?, se había postulado pertinazmente?] para obtener la plaza de profesor de saxofón del Conservatorio.

Je ne puis croire qu'un artiste ait pu songer à me déposséder d'une position qui est ma création. En effet, je suis l'inventeur de la famille des saxophones et je crois que, dans aucun Conservatoire, aucun professeur ne pourrait en dire autant de l'instrument qu'il enseigne. Ce titre, toutefois ne serait pas suffisant si mon enseignement était défectueux; mais le nombre d'élèves récompensés dans ma classe et mes succès dans les concours parlent pour moi; j'ai produit des virtuoses tellement supérieurs qu'en 18.. [sic], M. Auber a désiré que l'un d'eux se fit entendre au Concert de la distribution des prix.

No puedo creer que un artista pueda pensar en desplazarme de una posición [puesto?] que es mi creación. En efecto, soy el inventor de la familia de los saxofones y creo que ningún profesor de cualquier otro centro podrá decir lo mismo. Este puesto [amalgama?, encomienda?], sin embargo, no sería suficiente [digno?] si mis enseñanzas fueran defectuosas; pero, el número de alumnos galardonados [que salieron] de mi clase y mis [los] éxitos en los exámenes hablan por mí. He producido [numerosos] virtuosos[, más de 18...] [?], [resultado que provocó que] el Sr. Auber quisiera que uno de ellos se empleara en el concierto de la entrega de premios.

¹ Fuente: "Archives Nationales de France, AJ³⁷ 76, dr. 13, Oppositions sur le traitement de professeur Ad. Sax, et demande de confirmation du titre de professeur de saxophone, 1883", rep. en HAINE, M.: *Adolphe Sax: sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*. Bruselas, 1980, 218-220 y 280.

Je dois ajouter, mettant toute modestie de côté, que mon succès d'exécutant à Bruxelles, à la Cour, à la Société royale et de la grande harmonie, à la Société philharmonique, au concert historique dirigé par Fétis en justifiaient largement les succès de mon enseignement. Or, il paraît de toute évidence que nul n'est mieux à même d'enseigner toutes les ressources d'un instrument que celui qui l'a inventé; et je le répète, j'ai créé toute la famille des saxophones, le seul instrument peut-être dont la personnalité et la nouveauté soient absolues et qui ne se rattache par aucun lien à aucun autre type antérieur d'instrument connu. Ce fait est constaté officiellement par le rapport du Jury de l'Exposition Universelle de 1855. On peut y lire en effet : "Cette famille d'instruments est la création d'un seul homme... L'examen attentif de la famille des saxophones révèle des faits de haute importance; car cet instrument est nouveau par les proportions de ses tubes, par sa perce, par son embouchure et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse toute une famille de huit variétés, de l'aigu au grave, qui dans leur ensemble renferment tout le diagramme des sons perceptibles. Enfin, il est parfait, soit qu'on le considère au point de vue de la justesse et de la sonorité, soit qu'on l'examine dans son mécanisme. Tous les autres instruments ont leur origine dans la nuit des temps; tous ont subi de notables modifications à travers les âges et dans leurs migrations; tous enfin se sont perfectionnés par de lents progrès; celui-ci au contraire est né d'hier. Il est le fruit d'une seule conception, et dès le premier jour, il a été ce qu'il sera dans l'avenir. Le jury n'a que des éloges à donner à M. Ad. Sax pour une si belle invention" (Extrait du rapport du Jury de l'Exposition Universelle de Paris de 1855).

D'après tout ce qui précède [sic], il me semble prouvé, mon cher Directeur, que nul ne saurait mieux que moi démontrer toutes les ressources de l'instrument que j'ai inventé; les succès de mes élèves et mes succès personnels de virtuose me paraissent démontrer l'excellence de mon enseignement. Quel motif pourrait-on alléguer pour me déposséder d'une classe dont je n'ai pas cessé d'être titulaire, bien qu'elle soit fermée depuis douze ans? Mon âge? Mais à ce compte, beaucoup de mes confrères qui ne peuvent, eux, arguer du titre d'inventeur de l'instrument qu'ils professent, devraient

Tengo que añadir, modestia a parte, mi éxito como ejecutante en Bruselas, en la Corte, en la Société royale et de la grande harmonie, en la Société philharmonique, en un concierto histórico dirigido por Fétis, los cuales justifican ampliamente los éxitos de mi enseñanza. [Así,] Parece evidente que nadie mejor que el que lo ha inventado puede enseñar [transmitir?] todos los recursos de un instrumento; lo repito, yo he creado toda la familia de los saxofones, el único instrumento quizá cuya personalidad y novedad son absolutas y que no tiene ningún lazo con otro tipo de instrumento conocido. Este hecho fue constatado oficialmente por el informe del jurado de la Exposición Universal de 1855. Así, puede leerse: "Esta familia de instrumentos es la creación de un único hombre. El examen atento de la familia de los saxofones revela hechos de alta importancia; este instrumento es nuevo por las proporciones de sus tubos, por su taladro [o espacio interior], por su embocadura y particularmente por su timbre. Es completo porque abraza una familia de 8 variedades, del agudo al grave, que en su conjunto encierran todo el diagrama [registro?] de los sonidos perceptibles. En fin, es perfecto, sea desde la afinación y sonoridad, o si examinamos su mecanismo. Todos los demás instrumentos tienen su origen en la noche de los tiempos; todos han sufrido numerosas modificaciones a través de los años y en migraciones; todos, en realidad, se han perfeccionado a través de mejoras muy lentas. En cambio, el saxofón nació ayer. Es el fruto de una única concepción y desde el primer día ha sido el que será en el futuro. El jurado no tiene más que elogios a favor del señor Sax por un invento tan afortunado". (Extracto del informe del jurado de la Exposición Universal de París de 1855).

Después de todo lo precedente, me parece de sobra demostrado, mi estimado Director, que nadie mejor que yo sabría mostrar [revelar?] todos los recursos de este instrumento que he inventado. El éxito de mis alumnos y mis éxitos personales como virtuoso parecen demostrar la excelencia de mi docencia. ¿Qué motivos podrían argüirse para desplazarme de una clase de la cual no he dejado de ser titular, aunque haya sido cerrada hace 12 años? ¿Mi edad? Si esta se toma en cuenta, puedo contrarrestar con el título [o hecho] de ser el inventor del instrumento; además, otros colegas de profesión[, entendemos,

succomber, eux aussi, devant cette loi nouvelle, et je ne sache pas qu'on pense à la leur appliquer.

Je vous écris (un peu longuement peut-être; mais qui prendra ma défense si ce n'est moi?) pour vous faire savoir que je suis disposé aujourd'hui, comme avant, à faire ma classe *gratuitement* [sic] si les fonds manquent, ou à accepter telle rémunération [sic] qui conviendra si l'on dispose de fonds suffisants. Les bruits persistants de réouverture d'une classe de saxophone prouvent jusqu'à l'évidence sa nécessité. J'ai assez vécu pour voir mon instrument définitivement classé, accepté, reconnu nécessaire. Le temps ne prévaudra pas contre lui, et son usage ne fera que se multiplier. Mais si, dans la musique militaire, et le concert, la place du saxophone est définitivement faite, combien je suis loin de pouvoir en dire autant du rôle qu'il doit jouer dans la symphonie! Et c'est ici que l'inventeur ne saurait en aucune façon céder à quiconque la place du professeur, car moi seul connais, je le répète, les ressources encore ignorées de cet instrument qui apporte une *voix* [sic] nouvelle à l'orchestre. Cette voix n'est ni celle de la flûte, ni celle de la clarinette, ni celle du basson. Et cette simple remarque fait bien voir le vice de l'enseignement ou de la virtuosité qui cherchent à pousser le saxophone vers l'imitation de l'un de ces instruments, défaut trop commun chez nombre de saxophonistes.

La famille du saxophone ne se compose pas seulement des 4 types connus et popularisés par la musique militaire. Elle compte jusqu'à 16 membres, et le professeur doit habituer les élèves à jouer indistinctement sinon de tous, du moins de plusieurs types. Car la force de la routine est telle que des saxophonistes se refusant à jouer d'un autre modèle que celui dont ils ont l'habitude, ont pu opposer un obstacle absolu aux vœux du compositeur. Je citerai deux exemples récents:

Le Saxophone en fa me paraît être le type véritable qui devra être adopté pour la symphonie. J'eus occasion, voici quelque temps, de faire successivement entendre moi-même cet instrument à deux de nos jeunes maîtres, MM. Massenet et Saint-Saëns. Ils furent tellement frappés du timbre du charme pénétrant de la nouveauté extraordinaire de cette voix orchestrale qu'ils conçurent

profesores], se verían comprometidos por esta 'nueva ley'[, entendemos, utilizar la edad como causa de exclusión para poder enseñar], y no creo que esa cause se les piense aplicar.

Le escribo, demasiado extenso quizá, pero, quién me defenderá mejor que yo mismo, para hacerle saber que estoy dispuesto a impartir mi clase de forma gratuita como antaño dije, si los fondos faltan, o aceptaría una paga si se dispone de crédito suficiente. Las conversaciones [rumores, habladurías?] persistentes de la reapertura de una clase de saxofón ponen de manifiesto la evidencia de su necesidad. He vivido bastante para ver a mi instrumento definitivamente clasificado, aceptado y reconocido necesario. El [paso del] tiempo no será un inconveniente [para él] y su uso[, el del instrumento,] se multiplicará. Pero, si en la música militar, el concierto [?], el saxofón ha encontrado un sitio, todavía me queda para hallarlo en la [música de] sinfonía. Es por eso que el inventor no quiere ceder a nadie la plaza de profesor porque, repito, únicamente yo conozco los recursos todavía ignorados de este instrumento que aporta una voz nueva a la orquesta. Esta voz no es la de la flauta ni la del clarinete ni la del fagot; y [con] esta consideración quiero manifestar el vicio de la enseñanza o del virtuosismo que acarrearía imitar la pedagogía de uno de esos instrumentos, defecto muy común entre numerosos saxofonistas.

La familia del saxofón no solo se compone únicamente de cuatro tipos conocidos y popularizados por la música militar. Esta familia consta de hasta 16 miembros y el profesor debe habituar a los alumnos a tocar, si no todos, al menos varios tipos ya que la rutina hace que los saxofonistas se acomoden a un modelo determinado, llegando incluso a oponerse a emplear otro al que no están acostumbrados, pudiendo ser [esto también] un obstáculo a los deseos del compositor. Citaría dos ejemplos recientes: el saxofón en Fa es el que deberá ser adoptado para la [música de] sinfonía. Hace algún tiempo, tuve la oportunidad de mostrar este instrumento a dos de nuestros jóvenes maestros, el Sr. Massenet y Saint-Saëns. Les llamó tanto la atención la novedad del timbre encantador y penetrante de esta voz orquestal que se propusieron utilizarla lo antes posible (como Meyerbeer había hecho inicialmente

aussitôt le projet de l'utiliser (comme Meyerbeer avait fait à l'origine dans *L'Etoile du Nord*). Mr Massenet l'introduisit dans une de ses pièces symphoniques; Mr Saint-Saëns composa aussitôt un solo pour *Henri VIII*. Mais tous les deux sont venus se heurter devant le mauvais vouloir ou l'incapacité d'un saxophoniste habitué à son saxophone en mi b, et tous deux ont dû baisser pavillon et confier leurs solos, Mr Massenet à la clarinette, Mr St Saëns au hautbois: Voilà les fruits de la routine aveugle de pouvoir priver l'art de ressources nouvelles et mettre des entraves infranchissables à l'inspiration et aux inventions des maîtres.

En présence de ces faits, je viens vous demander, mon cher Directeur, de vouloir bien me confirmer dans mon titre (toujours existant) de Professeur de Saxophone au Conservatoire, si les cours de cet instrument doivent être réouverts, et cela aux conditions, qu'elles soient, permises par votre budget.

Veillez agréer, mon cher Directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.
[Signé, Adolphe Sax].

en *L'Etoile du Nord*). El Sr. Massenet lo ha introducido en una de sus piezas sinfónicas y el Sr. Saint-Saëns le dedicó también un *solo* en *Henri VIII*. Mas, ambos [creadores] se han topado con la mala voluntad e incapacidad de un saxofonista acostumbrado a su saxofón en Mi \flat y los dos han tenido que confiar sus solos al clarinete y al oboe respectivamente. Estos son los frutos de la rutina ciega que priva al arte de recursos nuevos y pone obstáculos a la inspiración y a los inventos [obras novedosas?] de los maestros.

Es por estos hechos, le solicito, mi estimado director, que tome en cuenta mi [sólida candidatura] al título [al puesto?] (siempre [todavía] existente) de profesor de saxofón si las clases de este instrumento son reabiertas y en las condiciones presupuestarias que sean.

Cordialmente,
[Firmado, Adolphe Sax].

Apéndice documental XII:

Introducción del comienzo y a la segunda parte del *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner [1845 o 1846][§].

AVANT-PROPOS.

Le *Saxophone* est un instrument d'invention toute récente, et déjà sa réputation est faite; il est vrai qu'indépendamment de ses qualités particulières, qui en font un instrument *Solo* si remarquable, le Saxophone semble appelé à jouer un rôle des plus importants dans nos orchestres de symphonie et dans nos musiques militaires, par le volume aussi bien que par la portée de sa voix, qui lui assigne pour ainsi dire le rôle d'intermédiaire ou de concordant entre les instruments faibles et les instruments forts, si bien qu'il n'écrase point les premiers, et ne se laisse point écraser par les seconds. Cet inestimable avantage auquel viennent se joindre un timbre entièrement original d'un éclat et d'une suavité extrêmes, une justesse et une égalité parfaites dans toute son échelle, une grande facilité d'exécution, un agilité prodigieuse, enfin un étendue considérable par rapport à chaque espèce de Saxophone et qui embrasse presque en entier le clavier général des sons puisque l'inventeur, M. Ad. Sax fils, en construit dans une quantité de diapasons différents, depuis les plus graves, jusqu'aux plus aigus, tout, cela explique suffisamment l'intérêt qui s'attache à une découverte si brillante et si parfaite dès son origine. Le sentiment des compositeurs des artistes, bref de tous les hommes compétents a été unanime sur ce point que le saxophone est un des plus beaux

INTRODUCCIÓN.

El saxofón es un instrumento de muy reciente creación y su reputación ya está hecha [establecida?]. Es cierto que, independientemente de sus cualidades que hacen de él un extraordinario instrumento solista, el saxofón parece llamado a jugar un papel muy importante en nuestras orquestas sinfónicas y bandas militares, debido a su volumen y proyección [alcance?] de su voz, la cual le proporciona, por así decir, el rol de intermediario o concordante entre los instrumentos suaves e intensos; si bien[, el saxofón,] no pisa [anula?] para nada a los primeros, ni se deja pisar por los segundos. A esta inestimable ventaja se añade un timbre original, con un brillo y una suavidad extremas [extraordinarias?], una afinación y homogeneidad perfectas en todo el registro, una gran facilidad de ejecución, una agilidad prodigiosa y un ámbito considerable para cada tipo de saxofón, [una camada] que, junta, abarca prácticamente el ámbito del piano. El inventor, el Sr. Sax hijo, los ha construido en varias afinaciones, desde los más graves hasta los más agudos, lo que se suma al interés creciente de un descubrimiento tan brillante y perfecto desde su origen. La opinión de los compositores, músicos y, en resumen, de todos los hombres de conocimiento, ha sido unánime[, estando de acuerdo] en que el saxofón es uno de los

[§] Fuente: KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone [dédiée à Monsieur Ad. Sax]*. Paris, [Brandus et Cie., Successeurs de Maurice Schlesinger et E. Troupenas et C^{ie},] s.d. [1845 o 1846, 1850?], 1 y 22-27.

Este manual, que carece de una fecha de edición, salió a la venta en 1845 o 1846 de la mano de Troupenas. La primera fecha está motivada por un autor alemán –vid. HERMANN, L.: *Georg Kastner. Ein Elsässischer Tondichter, Theoretiker, und Musikforscher, sein Werden und Wirken*. Leipzig, 1886, 369- (“Erschienen 1845 bei E. Troupenas et Cie., Paris”), aunque nosotros pensamos que debió ser un año después para hacerlo coincidir con la patente del instrumento. El ejemplar que custodia la BnF tiene el sello de 1846. En cualquier caso, al fallecer Troupenas (1850), su socio principal (Jacques-Étienne Masset) vendió (1850) los fondos de la empresa a Louis Brandus, que reimprimió el texto. La versión que hemos utilizado nosotros es esta última, de ahí que aparezcan todos esos nombres en la zona del editor, lo cual es también una presunción de Brandus, haciéndose constar como el dueño de todo ese material que había absorbido. Ambas son idénticas, salvo el precio, 40fr y 30fr respectivamente. Para más señas, el número de primera edición es 1933, lo que en nuestro libro se representa como “E.[ugène] T.[roupenas] et C^{ie} 1933” y al lado “B.[randus] et C^{ie} 7904”.

(Este brevariario didáctico y el título del dinantés son las dos únicas fuentes conocidas que cuentan con los diseños originales de los saxofones ‘mellizos’ –vid. Capítulo 1: *Concepción organológica del saxofón: estudio comparativo con los instrumentos más significativos de su época*, 164-167).

et des plus utiles instruments qui existent. Les uns l'ont répété à l'envi de vive-voix, les autres se sont empressés de le consigner dans leurs écrits. De cette conformité d'opinions à une application pratique il n'y a qu'un pas: Déjà, nous avons le premier, employé le Saxophone dans notre grand Opéra biblique le *Dernier Roi de Juda*; nous savons de source certain que plusieurs compositeurs d'un grand renom se proposent de suivre cet exemple. Il est superflu de faire remarquer que les virtuoses ne tarderont pas à s'emparer d'un instrument si propre à faire valoir leur talent, enfin la décision ministérielle qui prescrit l'adoption du Saxophone dans les musiques militaires ouvre d'une façon aussi grandiose que concluente [sic] l'ère prochaine du nouvel instrument. Voilà, certes, plus de titres qu'il n'en faut pour justifier l'idée que nous avons eu d'écrire une méthode de Saxophone et nous croyons même pouvoir dire, que jamais occasion ne fut plus opportune pour entreprendre un pareil travail [sic].

En traçant la méthode qui va suivre, nous avons eu pour objet de faciliter l'accès du Saxophone à tous les artistes que voudront en jouer, comme aussi d'en populariser l'usage, dans tous les genres de composition. Ces deux questions sont d'ailleurs la conséquence l'une de l'autre, et notre travail satisfait également à toutes deux en comblant une lacune et en répondant à un besoin que l'apparition du Saxophone vient de faire naître dans l'art musical. Mais pour que notre méthode eut une valeur réelle et une incontestable utilité, il fallait que certains documents qu'elle renferme fussent puisés aux meilleures sources; or, quel homme, mieux que M^r Ad. Sax lui même, pouvait lever nos doutes, éclairer notre incertitude, en un mot diriger nos efforts dans l'accomplissement d'une tâche de cette nature? Ce n'est pas seulement comme inventeur que nous avons cru devoir consulter M^r Ad. Sax, il est de plus artiste, il joue de son instrument, il en connaît conséquemment toutes les propriétés; et ses lumières nous ne le dissimulons point, nous ont été d'un grand secours dans cet ouvrage.

Notre méthode comprend quatre divisions:
1°. Les principes élémentaires de la musique.
2°. L'étude spéciale du Saxophone, s'est-à-dire, la nomenclature des divers individus de la famille des Saxophones, leur étendue, leur

más bellos y útiles instrumentos que existen. Algunos han reiterado esto por palabras provenientes directamente de su boca, otros lo han expresado vivamente en sus escritos. La aplicación práctica de esta conformidad de opiniones tenía que cristalizarse, y hemos sido los primeros en introducirlo en mi ópera bíblica del *Dernier Roi de Juda*. Sabemos de buena fuente que numerosos renombrados compositores van a seguir este ejemplo. No es necesario decir que los virtuosos no tardarán mucho en emplear un instrumento tan apropiado para demostrar su talento. La decisión del Gobierno que prescribe la adopción del saxofón en las bandas militares abre de una forma grandiosa y conclusiva la nueva era para este instrumento. Hay ciertamente más razones que podríamos incluir [y] que justificarían la idea que he tenido de escribir un método de saxofón, aunque jamás ha habido un momento más oportuno que este para llevar a cabo la tarea.

Para la elaboración de este método, mi objetivo ha sido facilitar el acceso al saxofón a todo artista que quiera tocarlo, así como popularizar su uso en todos los tipos de composición. Estas dos pretensiones son de consecuencia la una para la otra, y este volumen satisface ambas por igual, rellenando una laguna y respondiendo a la necesidad de la aparición del saxofón como creación en el arte musical. Pero, para que este método tuviera un valor real y fuera de utilidad manifiesta, era necesario que ciertos documentos [contenidos?] que encierra fueran obtenidos de las mejores fuentes; y ¿qué mejores que las del mismo Sr Sax, pudiendo ayudar a solventar nuestras dudas, aclarar nuestras incertidumbres y, en una palabra, dirigir nuestros esfuerzos para completar una tarea de esta naturaleza? Tuve el convencimiento que el Sr Sax debía ser consultado no solo como inventor, [pues] él es un artista, toca [domina?] su instrumento y consecuentemente conoce todas sus propiedades. Y, no lo disimulamos [ocultamos?], [Adolphe Sax] ha sido una gran fuente de asistencia en este trabajo.

Este método está compuesto en cuatro grandes partes:

1. Principios elementales de música.
2. Estudio especial del saxofón, es decir, la nomenclatura de los

ton, leur effet réel; les notions relatives à la construction de l'instrument, à son jeu, et à son entretien.

3°. Une série de leçons d'exercices et de morceaux expressément composés par moi pour le Saxophone.

4°. Choix de morceaux faciles de divers auteurs.

Variations brillantes sur un thème original pour Saxophone Alto en mi^b, composées par moi, et dédiées à M^r Ad. Sax.

Un *grand Sextuor* de ma composition pour deux Saxophones sopranos, un Saxophone alto, deux Saxophones basse et un Saxophone contrebasse.

miembros individuales de la familia del saxofón, su ámbito, su tono, su efecto real [en Do]; nociones relativas a la construcción, forma de tocar y mantenimiento.

3. Una serie de piezas y lecciones con ejercicios que he compuesto expresamente para saxofón

4. Selección de piezas [transcritas] fáciles de otros autores

[Las] *Variations brillantes* sobre un tema original, para saxofón alto en Mi^b, compuestas por mí y dedicadas al Sr Sax. Un *Grand sextuor*, también de mi puño, para dos saxofones sopranos, un alto, dos bajos y un contrabajo.

Nous ne terminerons pas sans déclarer que la commodité du professeur comme celle de l'élève, et le mode d'instruction le plus prompt, le plus rationnel et surtout le plus facile, nous ont constamment préoccupé tant dans la rédaction de nos principes que dans la composition des exercices de cette Méthode. GEORGES KASTNER.

No quiero terminar sin expresar que hemos mantenido constantemente la preocupación por la redacción de nuestras tesis y los ejercicios que encierra este método, así como en [procurar la] comodidad del profesor y del alumno, haciendo más racional y sobre todo más fácil el modo de avance [instrucción?, metodología?].

Georges Kastner.

SECONDE PARTIE. DU SAXOPHONE**

C'est en étudiant la composition des orchestres et en comparant entr'elles [sic] les diverses natures de timbre que M^r Sax a conçu la première idée du Saxophone; en effet dans nos orchestres militaires, les instruments en bois sont sans force pour lutter contre le chœur des cuivres; dans nos orchestres de symphonie, les instruments à cordes son impuissants à se faire entendre concurremment avec ceux à vent; il fallait donc imaginer une sorte de concordant, d'intermédiaire participant des uns et des autres n'écrasant point les plus faibles, ne se laissant pas écraser par les plus fortes, le Saxophone, il faut convenir, est venu donner la solution de ce difficile problème et il est appelé à rendre d'inestimables services dans nos orchestres militaires et de symphonie.

Quelques personnes ont prétendu que le Saxophone n'était qu'un Ophicléide avec un bec de Clarinette, d'autres l'ont comparé au Batyphone ou à quelqu'instrument [sic] de même nature. Le Saxophone n'a aucune analogie ni avec aucun autre instrument

SEGUNDA PARTE. EL SAXOFÓN.

Fue a través del estudio de la composición de las orquestas y comparando entre ellas las diversas naturalezas del timbre que el Sr. Sax concibió la primera idea del saxofón. De hecho, en nuestras bandas militares, los instrumentos de viento-madera no tienen la energía para competir contra la masa sonora de los metales; en nuestras orquestas sinfónicas, los instrumentos de cuerda son pobres en intensidad para hacerse oír entre los de viento. Es necesario, entonces, imaginar [concebir, crear?] un tipo de concordante [puente?, comodín?], un miembro intermedio que conduzca [refuerce?] a los más flojos [dinámicamente hablando] y[, a la par,] no se deje tapar por los más fuertes. El saxofón, debemos estar de acuerdo, ha venido para aportar la solución a este difícil problema, y está llamado a rendir un inestimable servicio a nuestras bandas militares y orquestas. Algunas personas han manifestado que el saxofón no era más que un oficleide con boquilla de clarinete; otras lo han comparado con el *Batyphone* o similar.

** Originalmente, Kastner creó una nota a pie de página, pero nosotros vamos a trasladarla al cuerpo del texto para leerla mejor. Asimismo, aquí empieza la página 22 de la fuente original.

connu; c'est une création complètement neuve et originale, et quelques lignes suffiront pour en établir la preuve. Une première particularité du Saxophone c'est que son cône est parabolique dans toute sa longueur, tandis que les tubes des autres instruments ferment un cône cintré et généralement cylindrique dans une grande partie; d'où il résulte que chez le premier (le Saxophone), les vibrations se produisent par ondulations contre la paroi, dans toute sa longueur, tandis que chez les seconds (Ophicléide, Trompette et Trombone) elles se frappent directement d'une extrémité à l'autre. Cela vient, avons-nous dit de ce que le tube du Saxophone est parabolique, et ainssi [sic] de ce qu'il possède une embouchure à anche. Sur le Saxophone l'octave supérieure s'obtient au moyen e deux petites Clefs qui représentent comme effet acoustique le système des sons harmoniques sur un instrument à cordes. L'anche simple a prévalu sur l'anche double dans l'esprit de l'inventeur pour les raisons suivantes: avec l'anche simple (soit le bec de Clarinette) l'intonation est nette et sûre parce que n'y a qu'un seul corps vibrant; avec l'anche double (soit l'embouchure du Hautbois ou Basson) l'intonation reste toujours indécise et parfois fort désagréable, parcequ'il [sic] y a deux roseaux juxtaposés dont il est presque impossible d'égaliser les vibrations ce qui occasionne ce frottement [sic] presque continuel qu'on remarque sur ce genre d'instruments.

Avec l'anche simple, on peut produire, en quelque sorte avec la lèvre inférieure (naturellement l'anche en dessous) le même effet que produit la rasette dans l'orgue, et au besoin maintenir le bec avec les dents supérieures, tandis qu'avec l'anche double on fatigue beaucoup et en très peu de tems [sic], étant obliqué d'exercer une grande pression uniquement au moyen des lèvres, attendu le peu d'épaisseur des anches. En un mot, avec l'anche simple, on est maître de l'intonation, on obtient avec la plus extrême facilité toutes les nuances d'intensité, depuis le Pianissimo jusqu'au Fortissimo; avec l'anche double, l'intonation demeure douteuse, quelque soit le talent de l'artiste, et les nuances d'intensité sont toujours difficiles parfois impossibles à réaliser. Une chose qu'il ne faut pas omettre d'observer, c'est que sur le Saxophone on commande encore plus aisément aux

El saxofón no guarda analogía con ninguno de estos instrumentos ni con otro conocido. Es una creación completamente nueva y original, y pocas líneas serán suficientes para establecerlo. Una primera peculiaridad del saxofón es que su cono [–hablando del tubo–] es parabólico a lo largo de toda su largura [perímetro?], mientras que el cono de otros instrumentos es entallado y generalmente cilíndrico en una gran parte. El resultado es que, en el saxofón, las vibraciones se producen por las ondulaciones contra la pared a lo largo de toda su longitud, mientras que en otros (oficleide, trompeta, trombón) estas golpean directamente desde una extremidad a la otra. Esto es debido, como he dicho anteriormente, al hecho de que el tubo del saxofón es parabólico y también porque posee embocadura de lengüeta. En el saxofón, la octava superior se obtiene por medio de dos pequeñas llaves que conducen [provocan?] al mismo efecto acústico que los sonidos armónicos de un cordófono. En el diseño [pensamientos?, ideas constitutivas?] del inventor, la caña simple ha prevalecido sobre a la doble por las siguientes razones: con una lengüeta individual (como la del clarinete), la producción del tono es neta [inequívoca?] y certera porque solo existe un cuerpo en vibración; con la caña doble, como la del oboe o fagot, la producción del sonido [afinación?] resulta siempre imprecisa y a veces bastante desagradable porque hay dos cañas yuxtapuestas con las que es imposible ajustar [igualar?] las vibraciones, resultando esa continua fricción que distingue este tipo de instrumentos.

Con la lengüeta simple, se puede producir, de alguna manera, con el labio inferior (naturalmente la caña está abajo) el mismo efecto que produce la *rasette* –una suerte de varilla metálica– en el órgano; y[, a la par,] sujetando la boquilla con los dientes [superiores –las paletas–], evitamos la fatiga, pues, en los instrumentos de doble lengüeta, los labios están sometidos a una gran presión dado el poco grosor[, entendemos, espacio] de ambas cañas. En una palabra, con la lengüeta simple, el intérprete domina la afinación [producción sonora?] y obtiene con gran facilidad todos los rangos dinámicos desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*. Con la lengüeta doble, la afinación resulta dudosa, cual sea el talento del artista, y las diferencias dinámicas son siempre difíciles, a veces imposibles, de obtener. Una observación que no debe omitirse es que, con el saxofón, se

vibrations que sur la Clarinette elle même, et cela parce que l'on dépense moins d'air sur la premier que sur la seconde, le conduit qui relie le bec au corps principal étant très resserré comparativement au volume de celui-ci et surtout par rapport à la partie correspondante sur la Clarinette laquelle es aussi volumineuse que la majeure portion de son tube. Nous ne voulons pas entrer ici dans des détails dont la place est marquée aux dissertations acoustiques, ce que nous avons dit a dû suffire pour convaincre le lecteur que le Saxophone soit comme construction, soit comme effet, est bien réellement une invention nouvelle et n'a aucun point de ressemblance avec les instrument usités jusqu'à ce jour, mais la malveillance et l'envie s'étant acharnées après cette découverte, comme elles ont coutume de faire à chaque progrès de l'esprit humain, nous n'avons pris cru inutile d'intercaler ici ces explantions.

†† El *Saxophone*^{††} est un instrument nouveau de l'invention de M^r *Adolphe Sax* fils, le corps principal de l'instrument est en cuivre et l'embouchure consiste en une sorte de bec de clarinette. Le Saxophone diffère donc essentiellement de tous les instruments connus jusqu'à ce jour, c'est un instrument en cuivre avec une embouchure à anche simple; il est muni de vingt clefs dont deux pour faire les octaves. Cette dissemblance que l'on remarque dans la construction du Saxophone se retrouve également dans le son qu'il produit. Ce son n'a d'analogie avec aucun de nos autres timbres, tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il est plein de rondeur, de force de charme, d'éclat et d'expression. L'instrument possède une grande étendue, il est d'une justesse et d'une égalité parfaite, enfin on peut y exécuter avec facilité les passages les plus compliqués et les traits les plus rapides. Tant de qualités précieuses assurent au Saxophone une place honorable dans nos orchestres aussi bien que dans nos musiques militaires. La récente ordonnance rendue par M^r le Ministre de la Guerre vient d'en prescrire l'adoption dans les musiques militaires de France. nous [sic] nous en sommes servi le premier à l'orchestre dans notre grand Opéra biblique: le *Dernier Roi de*

controla más fácilmente las vibraciones que con el propio clarinete, pues se utiliza menos aire. [Esto es así porque] el conducto [la unión] del tubo que conecta la boquilla en el cuerpo del saxofón [normalmente mediante el tudel] es comparativamente más estrecha que la parte análoga del clarinete, la cual es más voluminosa [ancha?]. No queremos entrar en detalles que pertenecen al campo de disertaciones acústicas; lo que hemos dicho anteriormente ha de ser suficiente para convencer al lector de que el saxofón, sea visto desde [el plano de] su construcción, sea por su efecto [impresión?], es realmente una nueva invención y no se parece a ninguno de los instrumentos utilizados hasta hoy en día, aunque la malevolencia y la envidia hayan estado acechándole desde su descubrimiento, como suele suceder a cada paso del progreso humano, lo cual [pensamiento, manifestación que?] hemos creído útil intercalar [o no hemos querido omitir] entre estas explicaciones^{†††}.

El saxofón es un nuevo instrumento inventado por el Sr. Sax hijo. El cuerpo del instrumento es de metal y la embocadura se construye con un tipo de boquilla de clarinete. El saxofón, entonces, difiere esencialmente [sustancialmente?] de todos los instrumentos conocidos hoy en día, [así,] es un instrumento de metal con una embocadura de lengüeta simple, está provisto de 20 llaves, dos de las cuales son para hacer las las octavas. Esta diferencia marcada [característica, singular?] en la construcción del saxofón la encontramos igualmente en el sonido que produce. El sonido no guarda ninguna analogía con ningunos otros timbres. La única forma de describirlo es diciendo que está lleno de redondez, encanto, energía, brillantez y expresión; el instrumento posee un amplio ámbito [o registro], perfecto en afinación e igualdad; [y] los pasajes más complicados y rápidos se tocan con gran facilidad. Estas preciosas cualidades aseguran al saxofón un honorable lugar en nuestras orquestas y bandas militares. La reciente normativa emitida por el ministro de la Guerra prescribe su adopción en las bandas militares francesas. Yo fui el primero en usarlo con la orquesta en mi opera biblica [*Le*] *Dernier Roi de Juda*, y más de un

†† Aquí acaba la nota de pie precedente del original y empieza el cuerpo del texto.

†† Hemos conservado el formato original, incluida en este caso la cursiva.

††† Los últimos tres párrafos pertenecen en el original a una nota al pie. Motivados por la similitud al texto principal, hemos preferido considerarla cuerpo del texto para poderla analizar y tratar más detalladamente

Juda, et plus d'un compositeur se dispose à suivre cet exemple. Viennent maintenant d'habiles virtuoses, et le Saxophone es appelé à remplir un rôle non moins brillant dans le solo. On ne saurait prévoir où s'arrêteront les succès de ce magnifique instrument.

Dans le tableau ci contre [sic] nous donnons la figure, l'entendue et la tablature du Saxophone. Mais il en existe plusieurs autres, M^r Sax, l'inventeur en ayant construit une famille entière; si bien que l'échelle générale des sons se trouve embrassée par son nouvel instrument, à partir du *Saxophone bourdon* jusqu'au *Saxophone sur-aigu*.

Si nous nous sommes borné à donner seulement un modèle de Saxophone, c'est qu'il satisfait complètement à toutes les exigences de la famille entière. Les exercices et leçons qui vont suivre ont été conçus dans le même esprit, c'est à dire qu'on y trouvera la solution de toutes les questions relatives à un membre quel qu'il soit grave ou aigu de la famille des Saxophones. En un mot, les exercices et leçons destinées au Saxophone en mi \flat conviendront pareillement à tous les autres Saxophones graves ou aigus.

Nous n'en allons pas moins donner ici la nomenclature complète de tous les Saxophones avec leur étendue et leur effet réel.

En disant que le Saxophone comportait l'exécution des plus grandes difficultés, nous n'avons pas entendu conseiller des infractions au caractère particulier de chaque espèce; il est clair par exemple, que si les figures rapides conviennent aux Saxophones aigus, les graves se plairont d'avantage aux passages simples et expressifs; cependant nous devons reconnaître, que même sur les derniers, il n'y a sorte de trait compliqué ou agile devant lequel doit reculer un bon virtuose, et à preuve, c'est que l'inventeur lui même [sic] en joue comme il pourrait faire sur une flûte ou sur une Clarinette ordinaire. De ces considérations générales, passons à quelques détails particuliers

compositor tiene pensado seguir este ejemplo. Los virtuosos con talento están ahora llegando y el saxofón ha sido llamado a cumplir un rol que menos destacado que dentro de la música solista. No alcanzamos a atisbar dónde parará de acuñar éxitos este magnífico instrumento.

En la tabla siguiente están expresados la figura [sketch], el ámbito y las posiciones del saxofón. Sin embargo, existen otras voces [o modelos de saxofón]; el Sr. Sax, el inventor, ha construido una familia entera con toda la escala general[, entendemos, de alturas] que abraza enteramente su instrumento, [la cual] va desde el saxofón subcontrabajo hasta el supra-agudo.

Si yo me he confiado a ilustrar un solo modelo es porque [este] satisface enteramente todos los requerimientos de la familia entera. Los ejercicios y lecciones que siguen han sido concebidos con la misma intención, esto es, que dan solución [sirve para] cualquier miembro de la familia, [ya sea de registro] grave o agudo. En una palabra, los ejercicios y lecciones diseñados para el saxofón en Mi \flat [que aparece en la tablatura] serán adaptables también a todos los otros saxofones, graves o agudos.

[Sin embargo,] esto no quita para aportar aquí a nomenclatura [el tipo de saxofón] completa de todos los saxofones con su registro [particular] y efecto real[, o sea, en Do].

Con haber comentado [antes] que el saxofón salía airoso en la ejecución de pasajes complicados [rápidos?], no hemos querido circunscribir [esta ventaja] a ningún tipo [de saxofón] en particular. Está claro, por ejemplo, que la figuración rápida conviene a los saxófonos de ámbito agudo; los graves, funcionan con solvencia en pasajes simples y expresivos. Sin embargo debemos reconocer que, con los últimos [-los profundos-,] no existe ningún tipo de complicación o de pasajes difíciles o ágiles que un buen virtuoso no pueda superar. En prueba de ello, el inventor mismo los toca [con la misma agilidad con] como la que se emplearía en la flauta o el clarinete.

Desde estas consideraciones generales, pasemos a tratar algunos detalles particulares:

TENUE DE L'INSTRUMENT.

Les *Saxophones graves* tels que le S.Tenor, le S.Basse et le S.Contrebasse, se tiennent à peu de chose près comme l'Ophicléide, le Basson, le Basson russe et autres instruments de même-nature, c'est-à-dire dans une position légèrement inclinée de gauche à droite; le bec à la hauteur des lèvres. Le Saxophone repose surtout sur la main gauche qui occupe la partie supérieure du corps de l'instrument, la main droite est placée un peu en dessous. Un cordon fixé par un crochet au corps principal et qui, passant sur l'épaule gauche de l'exécutant vient se rattacher au même point par dessous son aisselle droite, sert encore à en maintenir et à en alléger le poids. Quant aux *Saxophones aigus*, ils se tiennent comme la Clarinette ou le Cor anglais &c, c'est-à-dire dans une position droite, en avant, et formant avec le corps, environ la moitié d'un angle droit. La main gauche est toujours à la partie supérieure et la droite audessous [sic], mais ici c'est cette main droite qui supporte principalement l'instrument.

DOIGTER.

Le paragraphe précédent a indiqué le placement des mains sur le Saxophone, en consultant les tableaux ci-contre on verra que les doigts font mouvoir les clefs de la manière suivante.

Main gauche^{§§}

le Pouce agit sur les clefs 16 et 20.

l'Index agit sur les clefs 13 14 15 17 18 et 19 [sic].

le Médium 12 et 14.

l'Annulaire 12 et 14.

le petit doigt 1 2 et 9.

Main droite

le Pouce soutient l'instrument.

l'Index agit sur les clefs 7 8 et 11

le Médium 6 et 8.

l'Annulaire 5 et 8.

le petit doigt 3 et 4.

Il faut que les doigts se meuvent avec aisance et sans raideur mais aussi sans mollesse.

Le doigté étant absolument le même pour tous les Saxophones graves ou aigus, les exercices de notre méthode peuvent servir

SUJECIÓN EL INSTRUMENTO:

Los saxofones [de registro] grave, como el tenor en Si^b, el bajo en Si^b, y el contrabajo en Si^b, se sujetan como el oficleide, el fagot, el fagot ruso y otros instrumentos de ese tipo; esto es, en una posición ligeramente inclinada de izquierda a derecha, con la boquilla a la altura de los labios. El saxofón descansa principalmente en la mano izquierda, que ocupa la parte superior del cuerpo del instrumento; la mano derecha se coloca un poco más debajo. [El instrumento] se sujeta mediante una correa con un gancho [que se une] a la parte principal del cuerpo del instrumento. [Aquella correa] va por encima del hombro izquierdo del intérprete y da la vuelta bajo el [hombro] derecho y sirve para sujetarlo [el instrumento] y aligerar el peso. Los saxofones [de registro] agudo se sujetan como el clarinete o el corno inglés, etc., esto es, en posición directamente de frente formando un ángulo de 45 grados con el cuerpo [del instrumentista]. La mano izquierda está siempre por encima de la derecha, pero en este caso el peso del instrumento recae principalmente en la diestra.

POSICIONES DIGITALES:

El párrafo precedente indicó el emplazamiento de las manos sobre el saxofón. Si consultamos los gráficos siguientes veremos los dedos accionan las llaves de la siguiente forma:

Mano izquierda:

El pulgar acciona las llaves 16 y 20.

El índice acciona las llaves 13, 14, 15, 17, 18 y 19.

El corazón acciona las llaves 12 y 14.

El anular acciona las llaves 12 y 14.

El meñique acciona las llaves 1, 2 y 9.

Mano derecha:

El pulgar sujeta el instrumento.

El índice acciona las llaves 7, 8 y 11.

El corazón acciona las llaves 6 y 8.

El anular acciona las llaves 5 y 8.

El meñique acciona las llaves 3 y 4.

Es necesario que los dedos se muevan con facilidad y sin tensión, pero sin laxitud [o falta de firmeza].

Ya que las posiciones son absolutamente las mismas para todos los saxofones [de registro] grave o agudo, los ejercicios de este método

^{§§} Originalmente, "Main gauche" y "Main droite" aparecen en sentido vertical.

immédiatement pour quelque Saxophone que ce soit; cependant, nous engageons l'élève à étudier l'instrument sur un Saxophone aigu (Soprano, alto ou ténor), car quand il saura bien jouer d'un de ces Saxophones, il s'accoutumera avec une extrême facilité à jouer des Saxophones graves dont le rôle est principalement d'accompagner.

Si l'élève n'avait à sa disposition qu'un Saxophone grave (Basse ou Contrebasse), il aurait soin de choisir dans les exercices ceux qui sont faciles à reconnaître, car nous avons écrit des leçons pour les instruments graves aussi bien que pour les aigus. C'est au professeur à guider l'élève dans ce choix.

POSE DU CORPS.

Le premier soin de l'artiste doit être de rechercher une position naturelle, également exempte de raideur et de nonchalance. Il est assez difficile de préciser la position la plus convenable, d'autant que l'instrument se joue tantôt assis, tantôt debout, tantôt en marche. Cependant on doit en général tenir la tête droite et le buste légèrement incliné sur la hanche gauche; quant aux pieds et aux jambes si on est debout, la position la plus favorable est celle qui maintient le mieux l'aplomb du corps, si on est assis, c'est celle qui offre le moins de gêne pour caser la partie inférieure de l'instrument.

EMBOUCHURE.

L'embouchure du Saxophone étant à peu près la même que celle de la Clarinette, pour ainsi dire, dans les mêmes lois. Le bec se place entre les lèvres à peu près à moitié de la longueur de la partie libre de l'anche. On produit le son en prononçant la syllabe *tu* par un légère impulsion du bout de la langue, ou mieux en faisant comme si on voulait chasser de la bouche, un petit corps, avec le bout de la langue pour le faire entrer dans l'instrument.

La pression des lèvres se règle généralement sur le diapason de la note à exécuter, c'est-à-dire qu'elle se resserre pour les notes aiguës et se relâche pour les notes graves. Quelques virtuoses prétendent cependant (en parlant de la clarinette qui est un instrument à anche simple, comme le Saxophone) que la pression

se pueden usar para cualquiera de ellos. Sin embargo, animamos al estudiante [que empiece] con uno [de registro] agudo (soprano, alto o tenor), ya que cuando se aprende a tocar estos saxofones, le resultará más fácil aprender después con los [de registro] grave cuyo principal rol es el de acompañar.

Si el aprendiz no tiene a su disposición más que uno [de registro] grave (bajo o contrabajo), tendrá cuidado de seleccionar los ejercicios que sean fáciles de reconocer[, entendemos, que se adaptan al presunto papel de acompañamiento] del instrumento, pues he redactado lecciones tanto para instrumentos graves como agudos. Es responsabilidad del profesor guiar al alumno en esta elección.

POSICIÓN DEL CUERPO:

La primera consideración del artista debe ser la de encontrar una posición [del cuerpo] natural, igualmente sin tensiones ni malestar. Resulta difícil precisar una posición conveniente [cómoda?, apropiada?], pues, el instrumento, unas veces se toca sentado, otras de pie y también en marcha. Sin embargo, en general, la cabeza ha de mantenerse recta, con el cuerpo ligeramente volcado a la izquierda; en cuanto a los pies y las piernas, la posición más favorable y en la que se mantiene mejor el aplomo del cuerpo es erguido [de pie]. Sentado, es la posición menos molesta para posicionar la parte baja del instrumento.

EMBOCADURA:

La embocadura del saxofón, que es cercanamente a la del clarinete, sigue, por así decir, sus mismas reglas. La boquilla se coloca entre los labios cerca de la mitad de su longitud [y coincidiendo con que el labio inferior descansa en] con la parte libre [vibrante?] la caña. El sonido se produce pronunciando la sílaba "tu" con un ligero impulso desde la punta de la lengua, como si uno quisiera expulsar un pequeño objeto desde la punta de la boca con la punta de la lengua para hacer que [esta] entrara de esta manera en el instrumento.

La presión de los labios es generalmente ajustada a la altura de la nota que se quiera emitir; esto es, ejerciendo más presión [apretando] para las notas agudas y más relajado para las graves. Sin embargo, algunos virtuosos defienden (al hablar del clarinete, que es un instrumento de lengüeta

des lèvres doit être toujours la même, afin que l'anche puisse fonctionner librement; mais M^r Sax est d'un avis contraire, du moins en ce qui touche le Saxophone; et il admet même que dans certains cas, on peut maintenir le bec avec les dents de la machoire [sic] supérieure, ce qui procure une grande solidité et n'occasions [sic] aucune fatigue.

Il faut naturellement jouer l'anche en dessous, c'est-à-dire portant sur la lèvre inférieure. Le souffle doit venir de la bouche, sans toutefois jamais gonfler les joues; on doit s'abstenir de le pousser de poitrine. Il faut calculer l'inspiration dont on a besoin, ne donner ni trop, ni trop peu d'air; en un mot demeurer maître de sa respiration comme aussi d'augmenter ou de diminuer à volonté l'intensité, ou encore d'arrêter le son tout court.

TRILLE.

Comme il n'y a pas de doigter particulier pour le trille, nous avons jugé inutile d'en donner une tablature spéciale. En effet le trille s'exécute toujours avec le doigté de la note principale alternant avec le doigter de la note supérieure (soit à un demi-ton, soit à un ton entier). D'après cela pour faire le trille sur sol et lab par exemple, on prendra d'abord le doigter de sol (1, 3, 5, 6, 7, 8) qui est la note principale et on trillera avec la *clef* (9). Pour faire le trille sur *ut* et *ré* par exemple on prendra l'abord le doigter de *ut* (1) qui est la note principale, et on trillera avec la *clef* (3) et ainsi des autres.

Tous les trilles sont à peu près également faciles, sur le Saxophone, il n'y a que ceux sur les quatre dernières notes à l'aigu [Do#6, Re6, Re#6 y Mi6***] qui offrent quelque difficulté. L'élève aura d'ailleurs bien vite triomphé de ces légers obstacles, avec un peu d'étude.

INTENSITÉ-ORNEMENT-STYLE.

Filer le son c'est-à-dire le prendre piano puis l'accroître successivement et le diminuer ensuite, comme nous en avons donné l'explication (voyez page 16 des principes élémentaires) est un des plus beaux effets qu'on puisse obtenir sur le Saxophone et un de ceux qu'on y réalise avec le plus de facilité. Cet effet s'obtient naturellement en

simple, como el saxofón), que la presión de los labios debe ser siempre la misma, y así la caña puede funcionar libremente. Mas, el Sr. Sax es de opinión contraria, al menos a lo que al saxofón concierne; y admite [sostiene] incluso que en ciertos caso, se puede sujetar la boquilla con los dientes [las paletas] de la mandíbula superior, lo que proporciona una mayor solidez y no ocasiona fatiga.

Naturalmente, es necesario tocar con la caña hacia abajo, es decir, descansada en labio inferior. El aire debe venir de la boca, sin inflar las mejillas, y no debe ser forzado desde el pecho. Es necesario el calcular la cantidad de aire a inhalar, tomando ni mucho aire ni poco; en una palabra, como dice un maestro en su respiración, para aumentar o disminuir la intensidad, o incluso más, para interrumpir el sonido abruptamente.

TRINOS:

No hay ningunas posiciones especiales para trinar, hemos considerado innecesario una tablatura especial [a parte?]. El trino es siempre ejecutado con la posición de la nota principal, alternándola con la posición de la nota superior, sea un semitono o tono entero. Entonces, para trinar desde Sol a Lab, por ejemplo, se debe, primero, presionar los dígitos para sol (1, 3, 5, 7, 8), que representa la nota principal [Sol], y trinar con la llave 9. Para ejecutar el trino entre Do y Re, por ejemplo, uno debe presionar primero las posiciones para Do (1), que es la nota principal, y trinar con la llave 3, y así sucesivamente con las otras.

Todos los trinos son cercanamente igual en facilidad en el saxofón; solo aquellos de las cuatro notas agudo [Do#, Re, Re# y Mi] ofrecen alguna dificultad. El aprendiz sorteará estos pequeños obstáculos con un poco de estudio.

INTENSIDAD, ORNAMENTACIÓN, ESTILO:

Filar un sonido es tocar suavemente y crecer progresivamente, y posteriormente disminuirlo como yo he explicado (ver p. 16, de los principios elementales); [y es] uno de los efectos más bonitos que se pueden obtener con el saxofón, y que además son muy fáciles. Este efecto es naturalmente

*** En el original, Kastner insertó un pequeño pentagrama con esas alturas. Vid. Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

augmentant ou en diminuant le volume d'air dans une progression insaisissable et sans la moindre secousse; mais il faut avoir bien soin de ne laisser le son ni monter ni descendre, observation qui s'applique d'ailleurs également aux tenues ordinaires.

Le *Coulé* ou *legato* (voyez page 17) s'obtient sur le Saxophone en liant bien entr'elles [sic] toutes les notes du passage compris dans cet effet, et si cela est possible sans reprendre haleine, ou du moins en le faisant de manière que l'auditeur ne puisse s'en apercevoir.

À l'inverse du coulé, le *Staccato* ou *Détaché* (voyez page 17) s'obtient sur le Saxophone en prononçant à chaque note la syllabe *tu* et en l'accentuant vigoureusement.

Le *Coup de langue* est une sorte d'appoggiature détachée (sur le même degré) très rapide qui s'obtient sur le Saxophone en articulant deux fois aussi vite que possible la syllabe *tu*, soit *tu, tu*. Quelques virtuoses triplent la syllabe *tu, tu, tu* et obtiennent ainsi ce qu'on appelle le *Double coup de langue*.

Un bon artiste doit être rompu à tous les effets qui viennent d'être indiqués, et il doit pouvoir les exécuter sans la moindre gêne, dans quelque cas qu'ils se présentent. Mais ce n'est point assez d'avoir vaincu les difficultés matérielles de l'instrument et d'en posséder à fond le mécanisme, pour mériter le titre de musicien, il faut encore jouer de son instrument avec *style*.

Le *Style* est cette qualité par laquelle l'exécutant donne à chaque partie du morceau qu'il exécute l'expression et le sentiment qui lui conviennent. Le style défend l'exagération, il ne repousse pas moins l'insignifiance; il se règle sur l'inspiration naturelle dirigée par le goût, la réflexion et l'étude. Le style en un mot est la pierre de touche du véritable artiste.

ENTRETIEN DU SAXOPHONE.

Le bon entretien de son instrument est une chose dont se doit préoccuper tout artiste soigneux. Le Saxophone exige les mêmes précautions que les autres instruments à clefs qui ont des sourdines pour amortir le bruit, et des tampons pour bien boucher les trous. Il faut prendre garde que les pivots ou traverses

obtenido mediante el aumento y disminución del volumen de aire en una imperceptible progresión sin la menor fluctuación; sin embargo, es necesario tener cuidado para no aumentar ni dejar caer [el sonido], observación aplicable igualmente al sustentamiento de los sonidos normales.

El *legato* (ver p. 17) se obtiene uniendo todas las notas [advertidas con ese efecto] del pasaje, y, si es posible, sin tomar aire de nuevo o, al menos, de manera que el oyente no lo perciba.

En oposición al *legato* se encuentra el *staccato* (ver p. 17) que se obtiene con el saxofón pronunciando a cada nota con la sílaba "tu" y acentuándola vigorosamente.

El golpe de lengua [emisión, ataque?] es un tipo apoyatura [articulación?] de staccato [suelta] (en la misma emisión [?]) que se obtiene articulando tan deprisa como se pueda la sílaba "tu" dos veces, es decir, "tu-tu". Algunos virtuosos triplican la sílaba, "tu-tu-tu" y obtienen de esta manera lo que se conoce como el *Double coup de langue*.

Un buen artista debe entrenarse en todos estos efectos que han sido indicados, siendo capaz de abordarlos sin la menor dificultad en cualquier situación que se le presenten. Pero, no es suficiente vencer las dificultades materiales [físicas?] del instrumento y dominar a fondo su mecanismo; para ser merecedor del título de músico [maestro?], es todavía necesario tocar el instrumento con estilo.

El estilo es aquello que el intérprete aporta a la pieza y que le aporta una expresión y sentimiento apropiados. El estilo prohíbe la exageración: tampoco la espolea repentinamente; y no es menos importante. Se guía por una natural inspiración dirigida por el gusto, la reflexión y el estudio. El estilo, en una palabra, es el toque maestro [la piedra angular] de un genuino artista.

MANTENIMIENTO [O CUIDADO] DEL SAXOFÓN:

El buen mantenimiento del instrumento es un asunto del que todo artista cuidadoso debe preocuparse. El saxofón exige las mismas precauciones [cuidados?] que tienen los otros instrumentos con llaves y que tienen sordinas [amortiguaciones?] para amortiguar el ruido,

jouent avec facilité, mais sans ballotement; s'ils sont trop durs on les relâche un peu, s'ils ont trop de jeu on les resserre légèrement. Quant aux tampons, dont les meilleurs se font en baudruche, il ne faut pas les oindre de corps gras, comme quelques artistes en ont l'habitude; car, pour certaines clefs, celles qui sont ouvertes par exemple, le ressort étant très faible n'aurait plus la force d'agir, et le tampon resterait collé au corps de l'instrument. Pour ce qui est du bec, il se chausse sur le conduit lorsqu'on veut jouer de l'instrument, mais on fera bien de l'en détacher ensuite et même de le placer dans un étui afin de garantir l'anche fixée comme on sait par une ligature.

En général il faut démonter et nettoyer l'instrument, le plus rarement possible et le mieux est que cette besogne soit effectuée par un homme de l'art.

amén de zapatillas para taponar los agujeros. Hay que cuidarse de que los pivotes y barras [o varillas transversales?] se funcionen bien, pero sin traqueteo; si están duros, conviene aflojarlos un poco, si al revés, se les aprieta ligeramente. En cuanto [al material de] las zapatillas –las mejores, de tripa-, no es necesario ungirlos con grasa como algunos artistas hacen, pues, para ciertas llaves, aquellas que son abiertas por ejemplo, el muelle es tan débil que no tendría la fuerza de moverse [o sea, volver a abrir la llave], quedándose la zapatilla pegada [a la chimenea] del cuerpo del instrumento. En lo que concierne a la boquilla, esta se introduce en el conducto por el que se va a tocar el instrumento, pero, es interesante desacoplarla enseguida [entendemos, después de haber tocado] e incluso guardarla en un estuche para garantizar [preservar, proteger?] la caña que está fijada [a la boquilla], como es bien sabido, por la abrazadera.

En general, casi nunca es necesario desmontar [completamente] y limpiar el instrumento, y si se quiere hacer, es mejor que la tarea sea confiada a una persona que entienda.

FIGURA XII-2: Tesitura y efecto real (en Do)^{†††} la familia del saxofón según el *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner^{§§§}.

The image displays a page from a music book with nine numbered entries (Nº 1 to Nº 9). Each entry consists of two musical staves. The first staff for each entry shows a chromatic scale starting from a specific note and moving upwards, labeled 'Chromatiquement.' The second staff shows the 'Effet.' (real effect) of this scale, which is a chromatic scale starting from a higher note, also labeled 'Chromatiquement.' The instruments listed are: 1. Petit Saxophone suraigu en Si b., 2. Petit Saxophone aigu en Mi b., 3. Saxophone Soprano en Si b., 4. Saxophone Alto en Mi b., 5. Saxophone Ténor en Si b., 6. Saxophone Baryton en Mi b., 7. Saxophone Basse en Si b., 8. Saxophone Contre-basse en Mi b., and 9. Saxophone Bourdon en Si b. The notation uses various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and includes dynamic markings like '8^a.' and '8^a bassa.'.

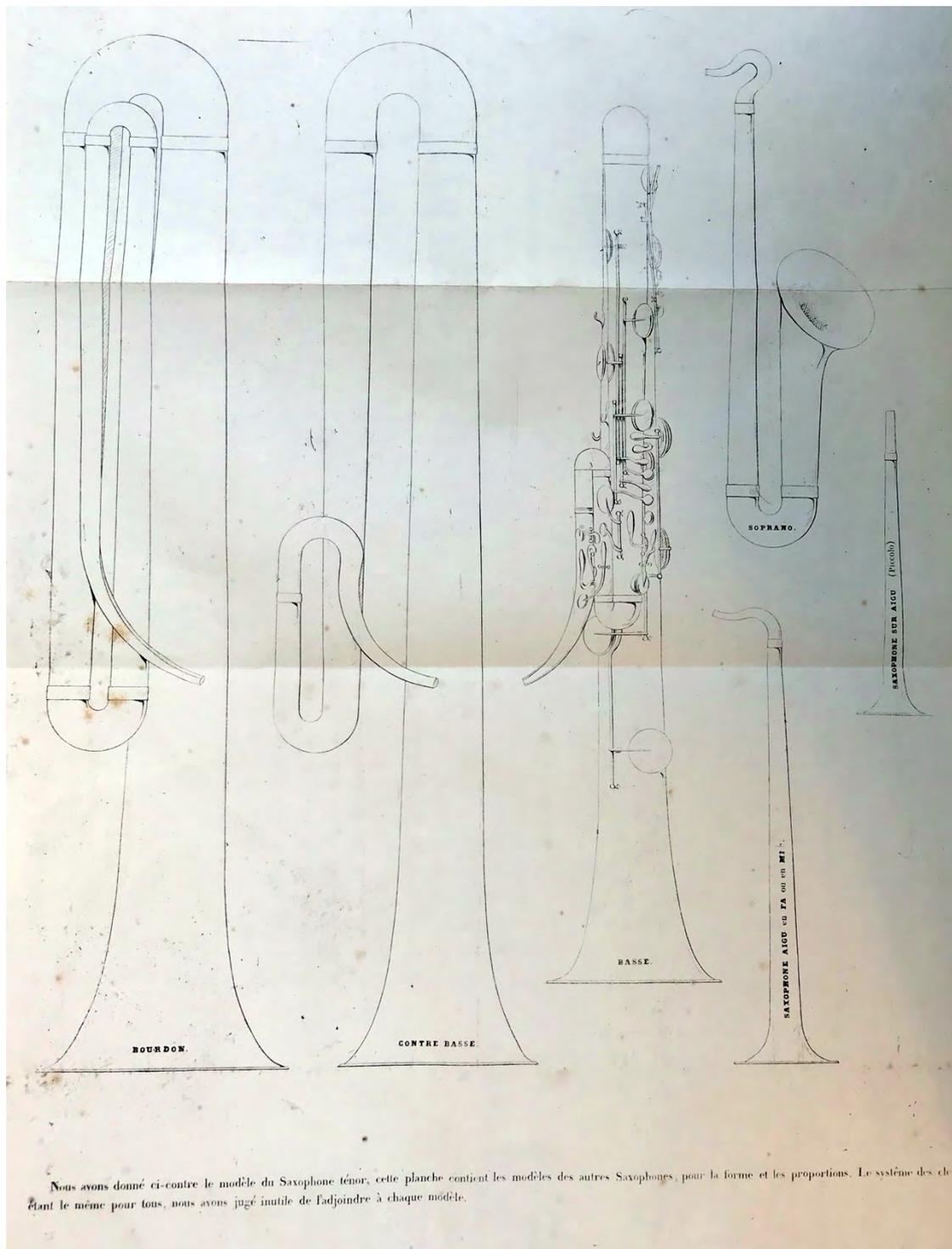
N.B. Tous les Saxophones en Si b se font aussi en Ut et tous les Saxophones en Mi b se font aussi en Fa. Dans ce cas l'effet réel est d'un ton plus haut que pour les Saxophones en Si b et en Mi b.

FUENTE: KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone*. París, s.d. [1845 o 1846, 1850?], 23.

^{†††} Vid. Apéndice documental II: Dimensiones físicas y ámbito tonal de la familia del saxofón; y Apéndice documental V: Índice de altura según la notación científica.

^{§§§} La nota al pie de página de la imagen reza “todos los saxofones en Si^b se hacen [fabrican] también en Do y todos los saxofones en Mi^b se hacen [fabrican] también en Fa. En [todos] estos casos, [lógicamente] el efecto real [en Do] es de un tono más alto que los [sonidos] que producen los saxofones en Si^b y Mi^b”.

FIGURA XII-3: Sketches del saxofón según el *Método completo y razonado para saxofón* de Georges Kastner.



FUENTE: KASTNER, G.: *Méthode complète et raisonnée de Saxophone*. Paris, s.d. [1845 o 1846, 1850?], s.p. [142].

Apéndice documental XIII:

*De la necesidad de las bandas militares, o manifiesto de Adolphe Sax (1867) respecto a la utilidad de este tipo de agrupación y género*¹.

De la nécessité des musiques militaires[†].

De tous temps les musiques militaires ont été jugées indispensables par la généralité des peuples.

L'histoire n'offre pas d'exemple d'une armée disciplinée sans musique.

On a fait des objections contre la nécessité des musiques:

On a dit que les musiques étaient inutiles, que l'argent qu'on leur consacrait en instruments, etc., etc., était infructueusement dépensé; que cet argent serait bien mieux employé en acquisition d'armes, et qu'enfin les musiciens seraient beaucoup plus utiles s'ils étaient versés dans les rangs actifs de l'armée.

L'histoire réfute ces objections:

Toutes les nations de l'antiquité marchaient au combat au son des instruments auxquels elles attribuaient une part de leurs victoires.

Dans les temps modernes, on a toujours reconnu l'utilité de la musique militaire. Selon l'historien Raynal: « Le roi de Prusse, Frédéric-le-Grand, dut quelques-uns de ses succès à sa musique guerrière ». « Avec une belle *Marche* de ma musique, s'écriait un général prussien, c'est plaisir de parler à l'Europe à coups de canon ».

Un autre général avait coutume de dire :

« C'est la *Marche* des grenadiers prussiens qui a été le premier héros de la guerre de Sept ans ».

A la bataille de Québec (1729), un général anglais, voyant ses soldats écossais s'éloigner en désordre, s'en plaignit à l'un de leurs officiers supérieurs. « Pourquoi, répondit celui-ci avec chaleur, leur avez-vous enlevé les instruments de musique dont ils

De la necesidad de las bandas militares.

Desde siempre, el pueblo ha considerado las bandas militares como indispensables.

En la historia no hay ningún ejemplo de ejército disciplinado sin música.

Se han hecho ciertas objeciones contra la necesidad de las bandas militares:

Se ha dicho que las bandas militares eran inútiles, que el dinero que se les inyectaba en instrumentos y otros elementos era malgastado, que mejor hubiera sido empleado en la adquisición de armas, y finalmente que los músicos serían mejor utilizados como efectivos (soldados) del Ejército.

La historia contradice estas premisas:

Todas las naciones de la antigüedad marchaban al combate al sonido de instrumentos de música a ellas atribuían parte de esas victorias.

En los tiempos modernos, siempre se ha reconocido la utilidad de la música militar. Según [Guillaume-Thomas] Raynal: “el rey de Prusia, Federico el Grande, otorgaba el éxito de sus batallas a la música que le acompañaba”.

“Con una bonita marcha de mi banda”, escribía un general prusiano, “es un placer hablar a Europa con golpes de cañón”.

Otro general tenía la costumbre de decir: “La *Marcha* de los granaderos prusianos ha sido el primer héroe de la Guerra de los Siete Años”.

En la batalla de Quebec (1729), un general inglés, viendo sus soldados escoceses abandonar el combate en desorden, se quejó a uno de sus oficiales superiores. Este último, con cierta intensidad, le preguntó a su vez por qué habían quitado a esos combatientes sus

¹ Fuente: SAX, A.: *De la nécessité des musiques militaires*. París, [Librairie Centrale,] 1867, 3-15.

[†] Originalmente, en el título hay una nota a pie de página que remite al anexo A, consultable al final (*Voir aux pièces justificatives la note A*).

accompagnent habituellement leurs chants de guerre? »

On rendit les instruments aux Ecossais, qui, ayant entendu leur *pibroch* national, se reformèrent gaiement à l'arrière-garde.

On sait quel cas important le maréchal de Saxe faisait du rythme et de la musique appliqués à l'art militaire.

En 1789, Sarrette, qui plus tard fonda le Conservatoire de musique de Paris, recueillit et rassembla les quarante-cinq instrumentistes du dépôt des Gardes françaises pour en former la musique de la Garde nationale de Paris.

Les maîtrises disparues et la musique municipale supprimée, Sarrette demanda et obtint la création d'un Institut national, qui bientôt fournit des artistes aux musiques des quatorze armées de la République.

Voici comment Marie-Joseph Chénier s'exprima en terminant son discours, lorsqu'il vint, au nom des Comités d'instruction publique et des finances, demander à la Convention l'organisation définitive de l'Institut national de musique: «Il sera glorieux pour vous, représentants, de prouver à l'Europe étonnée qu'au milieu d'une guerre immense, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix »[‡].

Au passage du Saint-Bernard, les paysans suisses ayant refusé de transporter les canons, on fait appel à la bonne volonté, et au courage de nos soldats; mais, harassés de fatigue, ces braves désespèrent de pouvoir arriver au sommet; soudain, la musique ayant fait entendre ses airs les plus vifs et les plus joyeux, leurs forces renaissent, et bientôt ils atteignent, avec leur fardeau, la cîme [sic] de la montagne[§].

Combien les soldats de la République et de l'Empire n'ont-ils pas marché de fois à la victoire aux sons de la *Marseillaise*, comme

instrumentos de música que habitualmente acompañaban sus cantos de guerra.

Se les devolvieron los instrumentos a los escoceses, que al sonido de su *pibroch* [gaita] nacional, se reagruparon convenientemente en la retaguardia.

Se sabe la importancia que el mariscal de Sajonia concedió a los ritmos y músicas cuando se aplicaban a las artes militares.

En 1789, Sarrette, que después fundaría el Conservatorio de Música de París, eligió y organizó los 45 instrumentistas de las Guardias francesas para formar la banda de la Guardia nacional de París.

Cuando desaparecieron las *maîtrises*⁺⁺⁺ y se suprimió la música municipal, Sarrette solicitó y obtuvo la creación de un *Institut national*, que pronto se nutrió de artistas de los 14 ejércitos de la República.

Marie-Joseph Chénier, en nombre de los Comités de instrucción pública y finanzas, finalizando su discurso ante la Convención, exigía la organización definitiva del *Institut national de musique*: “Será glorioso para ustedes, los representantes, demostrar a una sorprendida Europa que en mitad de una guerra inmensa, saben proporcionar algunos momentos al apoyo a este arte que ha ganado victorias y hará las delicias de la paz”.

En el paso de Saint-Bernard, los campesinos suizos se negaron a transportar los cañones, y se apeló a su buena voluntad y al coraje de nuestros soldados, que exhaustos no creían que pudieran llegar a la cima. De repente, la música se hizo presente con sus aires más vivos y estimulantes, así, las fuerzas renacieron, alcanzaron la cumbre con su carga.

¿Cuántos soldados de la República y del Imperio no han marchado a la victoria con los sonidos de la *Marsellesa* tal, como como sus

[‡] Con otra marca abajo, el autor nos dice que “este fue el origen del Conservatorio de París (*Ce fut l'origine du Conservatoire de Paris*)”.

[§] De nuevo, otra referencia a la base de Adolphe Sax, nos apunta que estos últimos datos los tomó del *Manual de música militar*, excelente [sic] obra de Georges Kastner, del *Institut*, con diseños y música (“Ces renseignements sont tirés de l'excellent ouvrage de Georges Kastner, de l'Institut, Manuel général de Musique militaire; in-4°, avec dessins et musique”).

⁺⁺⁺ Creemos que se refiere a una suerte de escuelas de coro de iglesia.

leurs ancêtres aux accords de la *Chanson de Roland*?

Pour beaucoup d'esprits éclairés et compétents, il serait bon, il serait urgent, non de restreindre, mais, au contraire, d'augmenter le personnel des musiciens de l'armée. Un compositeur illustre, l'auteur de la *Vestale* et de *Fernand Cortez*, Spontini, qui, à titre de directeur général des musiques de Prusse, s'était beaucoup occupé de musique militaire, proposait, en 1845, de porter le nombre des musiciens de nos musiques régimentaires à 74. (Voir aux pièces justificatives B)**.

Les régiments se sont toujours fait une gloire d'avoir une bonne musique. La musique militaire a toujours été aimée des Français. Elle est comme un trait d'union entre l'armée et le peuple.

Lorsqu'elle se fait entendre à Paris et surtout en province, sur les promenades, sur les places et dans les jardins publics, les fenêtres s'ouvrent et le peuple accourt!

Elle a surtout de vifs attraits pour la jeunesse dont elle flatte et développe les instincts.

L'exemple donné par certains régiments ou bataillons, qui, n'étant pas autorisés à avoir une musique, s'arrangent toujours de manière à en posséder une, prouve assez que si l'on supprimait les musiques militaires, on serait, avant peu, obligé de les rétablir.

Quant à la question d'économie d'hommes et d'argent, elle n'est en réalité qu'insignifiante, et elle froisse un sentiment populaire.

On consacre chaque année des sommes relativement considérables, et tout le monde en reconnaît l'utilité, en fêtes publiques, en subventions aux théâtres, aux musées, aux bibliothèques, etc.; pourquoi une certaine partie du Trésor public ne serait-elle pas, au même titre, destinée à encourager l'art musical populaire, dont les musiques militaires sont l'une des formes les plus brillantes et les plus aimées?

La suppression des musiques militaires offrirait, sans doute, une économie, mais

ancestros con la canción de *Chanson de Roland*?

Para la mayor parte de las personas ilustradas y competentes, sería bueno, sería urgente, no reducir, sino, al contrario, aumentar el personal los músicos de la armada. Spontini, el ilustre compositor de *La Vestale* y *Fernando Cortés*, director general de las bandas militares prusianas y conecedor del asunto, proponía, en 1845, aumentar el número de nuestros músicos soldados a 74. (Véanse los anexos B).

Los regimientos han sido tomados siempre con orgullo con una buena banda. Los franceses siempre han sido amantes de la música militar. Esta es como un rasgo de unión entre la armada y la gente.

En París y en las provincias, paseando, en las plazas y jardines públicos, la música militar se escucha, las ventanas se abren y la gente acude.

La música militar tiene sobretodo una fuerte atracción para la juventud, la cual favorece y sentidos.

Los regimientos y batallones que no están autorizados a tener su banda se inclinan siempre a conseguir una, por lo que si las suprimiéramos, nos veríamos, al poco, obligados a restablecerlas.

En cuanto al aspecto ahorrrativo de hombres y dinero, este es realmente insignificante, e iría contra la opinión popular.

Todos los años se destinan sumas relativamente considerables y todo el mundo las reconoce útiles, en festivales públicos, subvenciones a los teatros, museos, bibliotecas, etc. ¿Por qué no y de la misma manera se pueden destinar recursos públicos a estimular el arte musical popular, del cual bandas militares son una de las formas más brillantes y amadas?

La supresión de las bandas militares ofrece sin duda un ahorro, pero al precio de cortar

** Aquí, esta vez en el cuerpo del texto, el belga abre un paréntesis enviándonos al anexo B: "Voir aux pièces justificatives B".

seulement au prix de six ou sept mille carrières d'artistes brisées.

las carreras de 6.000 o 7.000 artistas.

Et puis, ce qui serait plus grave encore, cette suppression porterait un coup sensible à une nouvelle et déjà importante industrie nationale: l'industrie de la facture instrumentale.

Y, lo que sería aun más grave, esta supresión acarrearía un fuerte golpe a una nueva y ya importante industria nacional: la manufactura de instrumentos de música.

En effet, les musiques militaires, par suite des progrès qu'elles ont récemment réalisés, servent aujourd'hui de modèle et d'exemple aux musiques de la plupart des nations étrangères, et aux musiques civiles non-seulement de la France, mais du monde^{††}.

En efecto, las bandas militares, en base al progreso que han alcanzado, sirven hoy día de modelo y ejemplo a las de la mayor parte de las naciones extranjeras, y agrupaciones civiles no solo de Francia, sino del mundo.

Il résulté naturellement de là que la facture instrumentale française a pris les proportions d'une grande industrie et qu'elle fait affluer en France, par son exportation, des capitaux importants; qu'elle étend le cercle de son commerce national et qu'elle assure l'existence d'un très-grand nombre de travailleurs.

El consecuente resultado es que la manufactura francesa de instrumentos de música es entendida como una gran industria, y la exportación de estos instrumentos reporta mucho capital; lo cual tiene implicaciones en el ámbito del comercio nacional y asegura la existencia de un gran número de puestos de trabajo.

Ainsi, les sacrifices sont ici bien au-dessous des avantages, et loin d'entamer la richesse du pays, les musiques militaires contribuent d'une manière significative à l'accroissement de sa prospérité.

Así, los inconvenientes son escasos en comparación con las ventajas, y lejos de mermar la economía nacional, las bandas militares contribuyen significativamente al crecimiento de su prosperidad.

Le nombre des musiciens de notre armée peut s'élever à 7,000; environ 1 musicien sur 100 soldats. Chacun de ces musiciens est détenteur d'un instrument dont la valeur est à peu près en moyenne de 125fr.

El número de músicos en nuestro ejército ronda los 7.000; lo que haría un músico por cada 100 soldados. A cada uno de estos músicos se le proporciona un instrumento valorado en unos 125fr.

Ces instruments durent à peu près 6 années.

Estos herramientas pueden durar aproximadamente 6 años.

Donc en 6 ans la facture française fournit à l'armée environ 7,000 instruments, ou, pour simplifier, 1,166 instruments en un an. Ces 1,166 instruments, à 125 fr. chaque,

Así, en estos 6 años, la industria francesa habrá dotado a la armada aproximadamente de unos 7.000 instrumentos o, dicho de otra forma, 1.166 instrumentos por año. Estos

^{††} De nuevo y en este punto, el inventor dinantes creó una nota pie de página comentándonos que la banda del 34º regimiento de infantería prusiana, que actuó en París el año anterior [1866?], empleaba instrumentos contruidos según los modelos y proporciones empleados en la armada francesa. La composición u organización instrumental de esa agrupación, sobre todo en lo que toca los instrumentos de metal, fue exactamente reproducida a partir de la organización de música militar gala. Francia dotó, en 1846, de instrumentos a la banda del 34º regimiento de infantería prusiana. El texto original reza "La musique du 34e régiment d'infanterie prussienne, qui s'est fait entendre à Paris l'an dernier, employait des instruments construits d'après les modèles et surtout les proportions des instruments usités dans l'armée française. La composition ou l'organisation instrumentale de cette musique, surtout en ce qui touche les instruments de cuivre, était également calquée sur l'organisation des musiques françaises. La France a fourni, en 1846, des instruments à la musique du 34e régiment d'infanterie prussienne".

Por último y con un paréntesis *-(Voir, aux pièces justificatives C, la lettre du chef de musique, M. Schollmeyer)*", Adolphe Sax nos remitió al anexo C, carta de M. Schollmeyer, director de esa formación.

représentent au maximum une somme de 150,000 fr.

C'est donc 150,000 fr. que coûtent chaque année à l'Etat les instruments des musiciens militaires, somme relativement minime, si l'on considère le chiffre général du budget de la guerre.

Ces 150,000 fr. contribuent non-seulement à faire vivre des milliers d'ouvriers, mais encore, comme nous l'avons dit, ils sont le point de départ d'une industrie considérable, qui produit une exportation de 5 à 6 millions.

Si on remonte aux sources, on trouve que, comme l'argent que nécessitent toutes les dépenses publiques, l'argent que coûtent les musiques militaires sort en définitive des coffres de l'Etat ; or, on vient de voir que l'entretien des musiques militaires, loin d'être onéreux au pays, contribue au contraire à sa prospérité financière.

En Prusse, d'après le budget de **1867**, l'effectif de l'armée est de **206,671** hommes, dont 8,725 officiers, 24,292 sous-officiers, **6,654** MUSICIENS (*Gazette de Voss*), *Moniteur universel* du **22** novembre **1866**. Il résulte de là que, tandis que sur **100** soldats il y a en France **1** musicien, il y en a plus de **3**^{††} en Prusse.

Au point de vue plus, élevé de la civilisation, du bien-être et de la morale publique, les musiques militaires ne sont pas moins utiles et ne produisent pas de moins excellents effets.

Outre qu'elles sont l'orgueil des soldats, elles exercent sur leur esprit une heureuse influence. La musique du régiment, c'est la voix du drapeau.

Il peut arriver que quelques colonels se soucient peu de l'importance de la musique militaire; cela se peut comprendre: les officiers supérieurs ont naturellement des espérances dont la musique ne peut guère contribuer à hâter la réalisation. Et puis, les colonels et officiers supérieurs peuvent, s'ils le désirent, entendre de la musique soit à l'Opéra, soit dans les autres théâtres lyriques,

1.166 instruments, a 125fr cada uno, representan un máximo de 150.000fr.

Por tanto, los 150.000fr que estos instrumentos le cuestan al Estado destinados a músicos militares, representan una cantidad relativamente pequeña considerando la presupuesto general del Ministerio de la Guerra.

Estos 150.000fr contribuyen no solamente al sustento de miles de obreros, mas, también, como el punto de partida de una industria considerable que exporta bienes por valor de cinco o seis millones al año.

Si lo analizamos bien, encontramos que, como todos gastos públicos, el dinero que nutre las bandas militares proviene de las arcas del Estado. Ahora bien, según hemos visto, mantener las bandas militares, lejos de ser oneroso para el país, contribuye su prosperidad financiera.

En Prusia, y de acuerdo con el presupuesto de 1867, el ejército prusiano lo componían 206.677 soldados, de los que 8.725 eran oficiales, 24.292 suboficiales y 6.655 músicos (*Gazette de Voss*), *Moniteur universel*, del 22 de noviembre de 1866. Esto indica que, mientras en Francia hay un músico por cada 100 soldados, en Prusia hay más de tres.

Desde el punto de vista más elevado de la civilización, del bienestar y de la moral pública, las bandas militares son útiles y producen excelentes efectos.

Además, ellas son el orgullo de los soldados, sobre los que ejercen una influencia positiva. La música del regimiento, es la voz de la bandera.

Se puede decir que algunos coroneles se preocupan poco de la importancia de las bandas de música militar; lo cual se puede comprender, ya que estos oficiales naturalmente tienen ambiciones que una banda no puede ayudar a colmar. Además, estos coroneles y oficiales superiores pueden, si así lo desean, escuchar música en la Ópera, o en otros teatros líricos, sea en otro tipo de

^{††} En el original, se imprimía en negrita este y otros números que hemos destacado de ese párrafo, y se utilizaban las mayúsculas en toda la palabra de "MUSICIENS".

soit dans les concerts que donnent, aussi bien en province qu'à Paris, les artistes en renom, instrumentistes ou chanteurs; tandis que pour les soldats, et même les sous-officiers, il n'y a généralement pas d'autre opéra ni d'autre concert qui les délassent ou les récréent que la musique du régiment.

L'homme n'est pas une simple machine. L'intelligence a aussi ses besoins que, sous peine de désorganisation, il importe de satisfaire.

Toutes les belles choses donnent lieu à des résultats positifs des plus utiles. A chaque branche d'objets de luxe correspond une ou plusieurs applications industrielles qui assurent le bien-être et l'indépendance d'une plus ou moins grande quantité de travailleurs.

Là ne s'arrêtent pas l'utilité des musiques militaires.

Elles agissent sans cesse, et de la manière la plus efficace, sur les populations des villes et des campagnes.

C'est dans les musiques militaires que se recrutent successive-ment toutes ces Sociétés d'harmonie et de fanfare qui, comme les Sociétés chorales, se comptent par milliers en France.

La plupart de ces Sociétés ont à leur tête d'anciens militaires musiciens qui, de retour au foyer, sont heureux de mettre les connaissances qu'ils ont acquises au régiment au service de leurs concitoyens.

Il est inutile d'insister sur l'importance intellectuelle et morale des Harmonies et des Fanfares orphéoniques; à chacun de leurs concours, elles sont l'objet de nouvelles félicitations et de nouvelles sympathies. Des magistrats, des ministres, l'Empereur lui-même, ont, en maintes circonstances, déclaré que les institutions musicales populaires étaient un des plus puissants leviers de la civilisation.

Détruisez la cause, vous détruisez l'effet. Supprimez les musiques militaires dans l'armée, et la source de richesse qu'elles produisent va prendre un autre cours et se répandre sur d'autres pays.

Supprimez les musiques militaires et vous portez un coup funeste aux musiques civiles,

conciertos, protagonizados por artistas de renombre, instrumentistas o cantantes, ya se celebren en París o provincias; pero, para los soldados e incluso para los suboficiales no hay otra ópera ni concierto que aquellos que les proporcionan y recrean la banda del regimiento.

El hombre no es una mera máquina. Su mente tiene otras necesidades que, si no se satisfacen, podrían crearle un estado de confusión.

Todas las cosas interesantes dar lugar a resultados positivos y útiles. A cada rama de objetos de lujo corresponde una o más aplicaciones industriales que aseguran el bienestar e independencia de una más o menos grande cantidad de trabajadores.

La utilidad de las bandas militares no termina aquí.

Elas actúan sin cesar y de la manera más eficaz sobre las gentes de ciudades y pueblos.

No es sino de las bandas militares donde las bandas civiles y fanfarrias se nutren, que, como los coros, se cuentan por miles en Francia.

La mayoría de los grupos civiles tienen como conductores a músicos militares que, de vuelta al hogar, están contentos de transmitir a sus conciudadanos el conocimiento [musical] que han adquirido en el regimiento.

Es ya innecesario insistir en la importancia intelectual y moral de las bandas y fanfarrias orfeónicas [populares?]; ya que, en cada concurso en el que participan, reciben nuevas felicitaciones y alabanzas y apoyos. Magistrados, ministros, incluso el Emperador mismo, han manifestado muchas veces que estos grupos populares eran una de las palancas más energicas de la civilización.

Eliminad la causa, eliminaréis el efecto. Suprimid las bandas militares, y la fuente de riqueza que producen tomará otro curso e irá parar a otros países.

Suprimid las bandas militares y daréis un golpe funesto a las bandas civiles que,

qui, réduites à leurs propres forces, ne tarderont pas à décroître.

Nous croyons avoir répondu à toutes les objections; nous opposerons, en outre, à la dernière qu'il ne serait peut-être pas impossible de concilier les exigences purement militaires avec la nécessité des musiques de régiment.

Les musiciens militaires sont, tout aussi bien que les autres, capables de devenir de bons soldats.

Il n'existe aucune incompatibilité entre la *gamme* et la théorie. Si les musiciens étaient en même temps des soldats, ne rencontrant plus dans leur route de limite infranchissable et pouvant prétendre à toutes les positions, sans doute beaucoup d'entre eux graviraient rapidement les degrés de la hiérarchie militaire. Ainsi l'officier chef de musique, qui aurait doublement fait preuve d'intelligence, en passant capitaine, laisserait la place à un autre; non-seulement il serait heureux de suivre la carrière des armes, mais encore l'art musical y trouverait un grand bénéfice, puisque les chefs et les sous-chefs de musique en se renouvelant plus souvent rendraient leurs fonctions accessibles à un plus grand nombre.

Ainsi se trouveraient conciliées toutes les opinions, et l'existence des musiques militaires ne serait plus, à chaque instant, menacée, ni leur utilité mise en question.
ADOLPHE SAX.

reducidas a sus propios recursos, no tardarán en menguar.

Creo haber respondido a toda objeción; y mantendré hasta el final que no es imposible conciliar las exigencias netamente militares con la necesidad de las músicas de regimiento.

Los músicos militares son capaces, como cualquier otro soldado, de convertirse en buenos soldados.

No existe ninguna incompatibilidad entre práctica y teoría. Si los músicos son al mismo tiempo soldados, y son capaces de aspirar a cualquier rango, sin duda, un gran número de ellos puede ascender rápidamente por los rangos de la jerarquía militar. Así, el oficial director de la banda, que habrá dado doblemente muestra de su destreza pasando a capitán, dejaría su puesto a otra persona; no solamente sería interesante seguir la carrera de armas, sino también la musical, que reportaría un gran beneficio, pues los directores y subdirectores de bandas se renuevan más a menudo, dejando sus funciones accesibles a más gente.

Así, se encontrarían conciliadas todas las opiniones, y la existencia de bandas militares ya no sería a cada instante amenazada, ni su utilidad puesta en cuestión.
Adolphe Sax.

PIECES JUSTIFICATIVES

A

Dès **1844**, je soumettais au ministre de la guerre, le maréchal Sault, un projet d'organisation des musiques de régiments, projet qui a été admis en grande partie en **1845**.

Plus tard, en **1852**, sur l'ordre de l'Empereur, d'abord la musique des guides, ensuite les autres musiques de la garde, et peu de temps après toutes les musiques de l'armée ont été organisées d'après mon système.

ANEXOS JUSTIFICATIVOS:

A

En 1844, hice llegar al ministro de la Guerra, el mariscal Sault, un proyecto de organización de bandas regimentales, un proyecto que fue admitido en gran parte en 1845.

Más tarde, bajo la orden del Emperador, y de comienzo con la banda de los Guías, después de las bandas de la Guardia, y poco después todas las de bandas del ejército, fueron organizadas según mi sistema.

En 1862^{§§}, j'ai eu l'honneur d'adresser à M. le général Trochu la lettre suivante:

A Monsieur le général Trochu, membre du Comité d'État-Major.

Mon Général,

...
Aujourd'hui, apprenant que vous êtes chargé de l'inspection de l'École de Saint-Cyr, je viens vous soumettre un projet que je crois susceptible de recevoir votre approbation et dont la réussite, en ce cas, me paraît certaine.

La France est la première parmi les nations qui ait réglé l'organisation instrumentale des musiques militaires, ainsi que le classement et l'avancement, par ordre de mérite, des artistes musiciens qui les composent, puisqu'elle élève ceux qui font preuve de talent à des grades bien supérieurs aux grades qu'ils avaient précédemment.

Cette organisation est faite de telle manière que chacune des musiques se trouve être une espèce de petite école d'un genre spécial pour l'enseignement de cet art.

En effet, le chef et le sous-chef enseignant ou doivent enseigner spécialement aux musiciens de 1^{re} classe, les musiciens de 1^{re} classe à ceux de 2^e, et ainsi de suite jusqu'à la 4^e.

De cette manière, l'enseignement se multiplie proportionnellement au nombre des élèves, et l'autorité du grade se rencontre avec celle du talent.

Cependant toute heureuse que soit cette organisation, on y remarque une lacune.

Rarement, en effet, les conseils d'administration et le corps d'officiers sont en état d'apprécier avec connaissance de cause la valeur de leur musique, tant sous le rapport des instruments que sous celui des artistes.

De là une autorité forcée et sans contrôle possible donnée au chef de musique et aux musiciens.

En 1862, tuve el honor de dirigirme al general Trochu con la siguiente carta:

“Al general Trochu, miembro del Comité del Estado Mayor.

Mi general,

...

Habiendo tenido conocimiento que usted está encargado de la inspección de la Escuela [especial militar] de Saint-Cyr, me permito hacerle llegar un proyecto susceptible de recibir su aprobación y cuyo éxito, en este caso, me parece asegurado.

Francia es la primera entre todas las naciones que ha reglado una organización instrumental de las bandas de música militares, así como la clasificación y avance, por orden de mérito, de los artistas músicos que las componen, ya que este sistema hace ascender a grados superiores a aquellos que han hecho prueba de talento desde el lugar que precedentemente ocupaban.

Esta organización está hecha de tal manera que cada uno de los música se encuentre en una especie de escuela de un tipo especial para la enseñanza de este arte.

En efecto, el director y subdirector enseñan o deben enseñar a los músicos de primera clase, los músicos de primera clase a los de segunda, y así, sucesivamente, hasta la cuarta.

De esta manera, la enseñanza se multiplica proporcionalmente sobre el número de alumnos, y la autoridad del grado concuerda con la del talento.

Sin embargo y a pesar de las bondades de esta organización, hay que puntualizar una laguna.

Raramente, en efecto, los consejos de administración y el cuerpo de oficiales saben [o son capaces] de apreciar con conocimiento de causa el valor de su banda, tanto desde el punto de vista de los instrumentos como del de los artistas.

Así, se le da una autoridad forzada y sin control posible al director y a los músicos.

§§ Este último año y los tres anteriores, vienen originalmente en negrita.

*** Después de dirigirse al alto mando, Adolphe Sax cruzó una línea entera de puntos que, entendemos, fuera un contenido que no venía al caso.

De là aussi l'indifférence apparente d'officiers supérieurs d'un grand mérite pour un art qu'au fond ils affectionnent généralement.

N'ayant pas les notions nécessaires pour parler avec une autorité suffisante des choses qui intéressent la musique, ils laissent cette autorité au chef de musique.

Celui-ci, de son côté, finit souvent par traiter sa mission avec une coupable négligence, parce que jamais on ne lui témoigne ni encouragement ni blâme.

La grande majorité des officiers sort de l'École de Saint-Cyr. Cependant dans cette École il n'y a pas de musique, par conséquent pas d'éléments pour connaître et pour arriver à une appréciation; il n'y existe que 12 à 16 musiciens clairons.

Je crois, Mon Général, qu'au lieu de cette chétive fanfare, on devrait organiser à Saint-Cyr une musique qui renfermerait tous les éléments ordonnancés pour les musiques d'infanterie et qui cavalerie et qui pourrait se composer de la manière suivante:

Savoir:

1 flûte.
1 clarinette (petite).
1 clarinette (grande).
1 hautbois.
1 saxophone soprano si \flat .
1 saxophone alto mi \flat .
1 saxophone ténor si \flat .
1 saxophone baryton mi \flat .
1 cornet à pistons.
1 trompette à cylindres.
2 trombones.
1 saxhorn soprano mi \flat .
1 saxhorn contralto si \flat .
2 saxotromba alto mi \flat .
1 saxhorn baryton si \flat .
2 saxhorns basse à 4 cylindres si \flat .
1 saxhorn contrebasse mi \flat .
1 saxhorn contrebasse grave si \flat .
1 timballier. [sic]

22

Les autres instruments à percussion, caisses, grosses caisses et cymbales, seraient

Igualmente, de ahí viene la aparente indiferencia de los oficiales superiores por un arte al que, en el fondo y generalmente, tienen cariño.

Por tanto y sin nociones necesarias para opinar sobre asuntos que atañen a la música, estos[, los oficiales superiores,] ceden esta autoridad al director de la banda.

Aquel, por su parte, acaba a menudo por abordar su misión con una reprochable dejadez, porque no se le ha dado [formalmente esa] confianza, ni apremiado a ello, ni tampoco reprochado nada.

La gran mayoría de los oficiales salen de la Escuela de Saint-Cyr. Sin embargo, esta escuela no tiene banda y, en consecuencia, carece elementos para conocer y llegar a una [buena, apropiada, fundada?] apreciación; [la Escuela de Saint-Cyr] solamente cuenta con un grupo de 12 a 16 clarines.

Así, mi general, pienso que, en lugar de esta exigua fanfarria, se debería organizar en Saint-Cyr una banda que englobara todos los elementos prescritos en las bandas de infantería y caballería y que podrían componerse de la manera siguiente:

A saber:

1 flauta.
1 requinto.
1 clarinete.
1 oboe.
1 saxofón soprano en Si \flat .
1 saxofón alto en Mi \flat .
1 saxofón tenor en Si \flat .
1 saxofón barítono en Mi \flat .
1 corneta de pistones.
1 trompeta de cilindros.
2 trombones.
1 saxhorn soprano en Mi \flat .
1 saxhorn contralto en Si \flat .
2 saxotrombas alto en Mi \flat .
1 saxhorn barítono en Si \flat .
2 saxhorn bajos de 4 cilindros en Si \flat .
1 saxhorn contrabajo en Mi \flat .
1 saxhorn contrabajo grave en Si \flat .
1 timbalero.

22

Los otros instrumentos de percusión, como cajas, bombos y timbales, serían empleados

employés dans des circonstances exceptionnelles et joués par les musiciens les moins utiles.

Dans cette circonstance, il y aurait:
Un chef de musique ;
Un sous-chef soliste ;
Onze musiciens de première classe;
Onze musiciens de deuxième classe.

La solde de ces artistes musiciens serait celle de la Garde avec un léger avantage.

Cet orchestre, ainsi que vous pouvez le voir, produirait un excellent effet.

Il procurerait une instruction à l'École, et en même temps pourrait servir jusqu'à un certain point à une instruction sommaire pour les élèves destinés à remplir un jour, en grande partie, les grades supérieurs de l'armée.

Le choix du chef de musique, du sous-chef et des musiciens de diverses classes devrait être fait avec beaucoup de soin, de manière à ce que le passage d'un musicien à l'École de Saint-Cyr devînt, pour ainsi dire, un degré d'avancement certain et une distinction spéciale.

On aurait toujours ainsi, à l'École, les jeunes gens les plus instruits et les plus distingués des musiques de l'armée.

Cet orchestre, ainsi organisé, devrait en outre pouvoir faire de la musique avec les instruments à cordes, et, dans certaines circonstances, exécuter des concerts composés de musiques de différents genres, telles que: musique d'harmonie, symphonie et chœur.

Le service de l'École n'étant pas aussi actif que celui des régiments, ce projet est praticable avec des hommes de choix, ayant à leur tête un chef d'une instruction musicale complète et connaissant à fond les différents genres de musique.

Cependant, je crois qu'il ne faudrait pas assurer d'une manière indéfinie la position du chef de musique de l'École. On fixerait un terme de quatre ou six ans, par exemple, susceptible de renouvellement. Grâce à cette condition, le titulaire s'efforcerait de bien faire, en même temps que l'espoir d'arriver à

en circunstancias excepcionales y tocados por músicos menos avezados.

En esta circunstancia, habría:
Un director de música;
Un subdirector solista;
11 músicos de primera clase;
11 de segunda.

El sueldo de estos artistas músicos sería el de la Guardia con un pequeño complemento.

Esta agrupación, como puede comprobar, produciría un efecto excelente.

Así, procuraría una instrucción a la Escuela, y al mismo tiempo podría servir hasta cierto punto para una instrucción suplementaria para los alumnos destinados a ocupar, en gran parte, los grados superiores del ejército.

La elección del director, del subdirector y de los músicos de las distintas clases deberían hacerse con mucho cuidado, de manera que, diríamos, el paso de un músico por la l'École de Saint-Cyr serviría, en cierta manera, como mérito de avance y como distinción especial.

Así, se tendría, en la l'École, a los jóvenes mejor instruidos y los más distinguidos de las bandas del Ejército.

Esta banda, organizada así, debería también poder mezclarse con los instrumentos de cuerda y, en determinadas circunstancias, ejecutar conciertos con otras formaciones de banda, sinfonía y coro.

Puesto que el servicio de l'École está enfocado en el de los regimientos, este proyecto es realizable con hombres duchos, teniendo en cabeza un director con instrucción musical completa y conocedor de los diferentes tipos de música.

Sin embargo, creo que no sería interesante condicionar [hacer completamente fijo?] a l'École y de una manera indefinida la posición de director de banda. Abogo por establecer un periodo de cuatro o seis años, por ejemplo, susceptible de ser renovado. Así, el titular se esforzaría por hacer bien su trabajo, al mismo tiempo que se crearía la

occuper la position resterait au compé-titeur méritant.

Enfin, le chef de l'École aurait le droit de choisir les musiciens parmi les artistes des orchestres régimentaires.

Il me semble, mon Général, que puisque l'on donne à chaque régiment, composé de conscrits ordinaires, des musiques aussi excellentes que les leurs, on ne peut refuser une seule musique exceptionnelle à des conscrits exceptionnels.

Veillez agréer, je vous prie, mon Général, l'expression de ma haute considération.
Signé : ADOLPHE SAX
Paris, le 25 Juillet 1862

B

Extrait d'une Lettre de Spontini sur l'organisation des musiques militaires.

Dans une lettre, datée du **25 AVRIL 1845**^{†††}, après avoir énuméré les instruments qui, selon lui, doivent entrer dans la composition d'une musique militaire, *nombre qui s'élève à soixante-quatorze*, l'illustre auteur de la *Vestale* dit que ce nombre est « égal à celui de l'armée autrichienne, déclarant que, sur ce pied invariable, la musique de France deviendra supérieure à celles d'Autriche, de Prusse, de Russie et de toute l'Europe, notamment par l'adoption et l'introduction des instruments de Sax, que l'on ne possède pas dans les susdites armées ».

Il ajoute :
« Je suis prêt et je propose de fournir la musique de caractère guerrier de ma composition, pour entendre et juger de l'effet de cette organisation d'orchestre militaire
Signé: SPONTINI
25 AVRIL 1845 ».

C

Lettre du chef de musique du 34^e régiment de linge prussien, en garnison à Aix-la-Chapelle.

Aix-la-Chapelle, 1^{er} Septembre 1846.

esperanza de ocupar ese puesto en un competidor.

El director de l'École tendría el derecho de elegir los músicos entre los artistas de las bandas regimentales.

Por tanto, me parece, mi general, que ya que cada regimiento tiene reclutas ordinarios [que hacen] bandas tan excelentes, no se puede reusar a una banda excepcional con los reclutas excepcionales[, entendemos, como los de ese general que tiene en l'École].

Atentamente,
Adolphe Sax.
Paris, 25 de julio de 1862.

B

Extracto de una carta de Spontini sobre la organización de las bandas de música.

En una carta, datada el 25 de abril de 1845, después de haber enumerado los instrumentos que, según él, debían entrar en la composición de una banda militar, número que se elevaba a 74, el ilustre autor de la *Vestale* decía que este número es “igual al de las formaciones del Ejército austriaco, declarando que, sobre esta referencia invariable, las formaciones de Francia se convertirían superiores a las de Austria, Prusia, Rusia y las de toda Europa, sobre todo por la adopción e introducción de instrumentos de Sax, que no existen en las otras formaciones [militares extranjeras]”.

Él añadía:
“Estoy listo y propongo [o me conmino a] componer música de carácter guerrero, para así demostrarlo y que se pueda juzgar el efecto de esta organización de banda militar”.
Firmado: Spontini.
25 de abril de 1845”.

C

Carta del director de la banda del 34^o regimiento de línea prusiano, en guarnición en Aix-la-Chapelle.

Aix-la-Chapelle, 1 de septiembre de 1846.

^{†††} El empresario belga escribía en negrita esta fecha, entendemos, para subrayar lo ‘temprano’ de esta reclamación.

Votre deuxième saxotromba est également arrivé ici, et a été introduit dans la bande de musique ; je m'empresse de vous exprimer ma pleine satisfaction sur tous les instruments, et ma reconnaissance d'avoir sitôt voulu soigner mes affaires.

Vos instruments méritent d'être introduits partout; ils possèdent des qualités incontestablement propres à avancer les progrès de l'art dans la musique militaire; aussi les musiciens se sont-ils prononcés en votre faveur, particulièrement en ce qu'ils rendent très-facilement le son.

Signé: SCHOLLMEYER,
Chef de musique du 34^e régiment de ligne prussien.

Vuestra segunda saxotromba ha llegado igualmente aquí, y ha sido introducida en la banda de música; me apresuro a trasladarle mi plena satisfacción sobre todos los instrumentos, y mi reconocimiento de haber querido resolver tan diligentemente mis problemas [musicales, entendemos].

Sus instrumentos merecen ser introducidos por todas las formaciones; poseen unas calidades incontestables propias para hacer avanzar el arte en la música militar; y hasta los músicos se pronuncian a vuestro favor, particularmente en lo que se refiere a la cómoda producción del sonido.

Firmado: Schollmeyer,
director de la banda del 34^o regimiento de línea prusiano.

Apéndice documental XIV:

Respuesta a *La Liberté* (1866), o la postura de Adolphe Sax después de litigar durante 20 años¹.

AVANT-PROPOS².

A l'issue d'un procès en contrefaçon jugé par le tribunal correctionnel de Paris, le journal *la Liberté* a publié un article malveillant pour moi et préjudiciable à mes intérêts. Comme je le devais, et comme j'en avais le droit, j'ai fait une réponse à cet article. Malgré mes instances réitérées, écrites ou verbales, M. Emile de Girardin, directeur et rédacteur en chef de *la Liberté*, a refusé l'insertion de ma lettre.

J'ai été attaqué devant le public, il est utile pour moi que le public juge.

M. de Girardin verra que, contrairement aux assertions de son rédacteur, les procès que j'ai eu à subir ne m'ont pas appris à les désirer et à les rechercher, puisque je me suis déterminé à faire imprimer ma réponse moi-même plutôt que de m'adresser aux tribunaux, qui, aux termes de la loi, m'eussent autorisé, sans nul doute, à en exiger l'insertion dans les colonnes de *la Liberté*.

A M. ÉMILE DE GIRARDIN
RÉDACTEUR EN CHEF DU JOURNAL *LA LIBERTÉ*.

MONSIEUR,
La Liberté a publié un article contenant quelques inexactitudes que je vous prie de vouloir bien me permettre de rectifier.

Ces inexactitudes touchent d'une façon dangereuse à mes intérêts, en même temps qu'elles peuvent fausser complètement l'opinion publique à mon égard. De pareilles insinuations auraient non seulement pour résultat d'atténuer au point de vue moral l'effet des nombreuses condamnations prononcées contre les contrefacteurs qui m'ont dépouillé, mais encore elles tendraient,

Introducción.

En relación a un proceso [judicial] de falsificación juzgado por el Tribunal penal de París, el diario ha publicado un artículo malintencionado [hacia mí] y perjudicial para mis intereses. Debo, y tengo el derecho, de emitir una respuesta a ese artículo. A pesar de los ruegos reiterados —escritos o verbales— al señor Emile de Girardin, director y redactor jefe de *la Liberté*, este ha rechazado la inserción de mi carta.

He sido atacado ante el público, [así que] es útil para mí que el público juzgue.

El señor de Girardin verá que, contrariamente a las afirmaciones de su redactor, los procesos que he tenido que sostener no han sido deseados ni buscados, y tengo la determinación de costearme [con este *factum*] mi propia respuesta antes que recurrir a los tribunales, a los cuales y según los términos de la ley, forzarían, sin ninguna duda, la insertar mi nota en las columnas de *la Liberté*.

A la atención de Émile de Girardin, redactor en jefe del diario *La Liberté*.

Señor,
La Liberté ha publicado un artículo que contiene varias inexactitudes que ruego tenga a bien me permita rectificar.

Según mi punto de vista, esas inexactitudes tocan de una manera imprudente mis intereses, y al mismo tiempo pueden tergiversar completamente la opinión pública. Tales insinuaciones provocarían no solamente una sensación atenuante del efecto de numerosas condenas ejercidas sobre los falsificadores que me han despellejado [o sea, aminorar la culpabilidad], sino también, el de

¹ Fuente: *Réponse à la Liberté. Lettre adressée à M. Émile de Girardin par Adolphe Sax*. París, [Libraire Centrale,] 1867, 3-11.

² Originalmente en mayúsculas, mantendremos también en esta columna del francés el resto del formato proveniente de la fuente inicial.

en outre, à me faire passer pour un homme intentant des procès sans nécessité et par une sorte de manie.

“La question des anches de saxophone est décidément vidée” dit l’auteur de l’article.

Elle est loin de l’être, Monsieur; j’en ai appelé du jugement, et par conséquent c’est à des juridictions supérieures à décider.

Au surplus, je dois faire remarquer qu’il ne s’agissait pas uniquement dans le procès des anches de saxophones, et que, particulièrement, le tribunal a admis l’expertise demandée par moi, pour prouver que le SARRUSOPHONE, qui était aussi en cause, produit par M. Gautrot, dix ans après le SAXOPHONE, n’est qu’une contrefaçon de ce dernier.

La question du procès se résume en ceci:

Peut-on contrefaire en détail une invention complètement nouvelle et dont l’ensemble ne peut être contrefait? En d’autres termes: La contrefaçon d’un objet entièrement nouveau étant punie par la loi, la contrefaçon des pièces qui le constituent ne doit-elle pas l’être également?³

J’ai inventé la famille entièrement nouvelle des saxophones; a-t-on pu avoir le droit de fabriquer et de mettre en vente les diverses parties qui composent ces instruments, c’est-à-dire les anches, les becs, les clefs, les ligatures, les garnitures de tampons, les ressorts, etc., etc., qui tous ont des dimensions et une construction particulière et spéciale aux saxophones?

Ajoutons à ces circonstances le cas aggravant où les contrefacteurs et les vendeurs de parties contrefaisantes de l’objet breveté s’arrogent, comme cela a été fait dans l’espèce, le droit de désigner dans leurs annonces ces parties ou accessoires comme spécialement destinés à cet objet.

A-t-on pu, en outre, par des réparations et des mises à neuf, faites autre part que dans mes ateliers ou chez des facteurs directement

hacerme pasar por un hombre que provoca pleitos sin necesidad y [que tiene] un algún tipo de manía.

“La cuestión de las cañas de saxofón es definitivamente vacua”, pronuncia el autor del [anterior] artículo.

Esto todavía está por ver, señor mío; pues he apelado aquel juicio, y en consecuencia, serán las jurisdicciones superiores las que se pronuncien.

Además, debo remarcar que este proceso no trata únicamente en de cañas de saxofones, y que, particularmente, el tribunal ha admitido mi petición de que un experto se pronuncie sobre el sarrusofón, que también está sujeto a la causa, un instrumento propiedad del señor Gautrot y que produjo 10 años después del saxofón, y así corroborar que aquel no es más que una copia del mío.

La cuestión del pleito se resumen en:

¿Se puede falsificar los detalles de una invención completamente nueva y cuya totalidad [de componentes] no puede ser falsificada? En otros términos: La copia de un objeto enteramente nuevo está penado por la ley, pero, ¿debería esta también castigar la copia de las piezas [por separado] de las que se compone ese objeto?

Yo he inventado la familia completa de los saxofones; ¿tendría así otro el derecho de fabricar y poner en venta las diversas partes de las que se componen estos instrumentos, es decir, las cañas, la boquillas, las llaves, las abrazaderas, los refuerzos y protecciones, los muelles, etc. que tienen sin excepción unas dimensiones y construcción particulares y especiales?

Adjuntemos a estas circunstancias el agravante de que los falsificadores y los vendedores de partes copiadas del objeto patentado se atribuyan, como ha sido el caso, el derecho de diseñar en su publicidad estas partes o accesorios especialmente destinados a este objeto.

¿Tendrían [el derecho], además, [de privarme de] reparaciones y puestas a punto [del instrumento] hechos en mi tallere o en el de

³ En la fuente de referencia, Adolphe Sax lo escribió con letra más grande y en negrita.

autorisés par moi, prolonger l'existence de ces instruments, de façon à leur donner trois ou quatre fois leur durée normale?

Une pareille doctrine rendrait illusoire toute espèce de brevets d'invention. En effet, qu'on invente aujourd'hui la machine à coudre, et que, sous prétexte que ses diverses parties ont plus ou moins d'analogie avec des objets du domaine public, les premiers venus s'attribuent le droit de fabriquer, de vendre et d'annoncer les roues, les bobines, les aiguilles pour machines à coudre qui composent l'ensemble de la machine et lui sont spécialement destinées, que restera-t-il à l'inventeur en échange de son invention, de ses essais, de son éducation d'ouvriers, de ses annuités de brevet? etc., etc.

L'inventeur aura consacré six ou huit ans (la moitié de la durée de son brevet) à rendre pratique son procédé et à établir ses relations, en lui supposant les moyens de fabrication, et le jour où il commencera à peine à recueillir les premiers fruits, la contrefaçon audacieuse se dressera devant lui, et lui fera une concurrence d'autant plus redoutable qu'elle s'approprie tout d'un coup ses travaux et n'a plus qu'à profiter les bénéfiques de cette spoliation. Car plus une invention sort des données ordinaires, moins elle est facile à se propager. Le plus souvent un objet d'un emploi général est immédiatement adopté par l'usage; mais s'il s'agit d'une chose nouvelle dont l'application exige quelques études, elle aura à lutter contre la routine et les habitudes prises.

C'est ainsi que le saxophone, tant par suite des obstacles inhérents à l'invention que des moyens de concurrence mis en œuvre par mes contrefacteurs, ne m'a rien produit en vingt années.

Triste propriété que celle de l'inventeur!

Il n'y en a pas de plus respectable, et cependant il n'y en a pas de moins solide et de plus précaire.

Elle n'a que quinze ans de durée, dont la moitié se passe à faire adopter l'invention et

otros fabricantes autorizados por mí, prolongar [así] la existencia de estos instrumentos, de manera que alargase tres o cuatro veces su duración normal?

Tal procedimiento dejaría sin valor toda [la doctrina de] patente de invención. Por ejemplo, y refiriéndonos a un tipo de máquina de coser nueva (patentada), ¿tendrían otros [constructores] el derecho de fabricar, vender y de anunciar las ruedas, las bobinas, [y] las agujas que componen el conjunto de la máquina y a la que son especialmente destinadas, bajo pretexto de que esas piezas tienen más o menos analogía con otros objetos de dominio público, mientras que el inventor [original] no recibe compensación por haber creado su invención, [tampoco es compensado por] los ensayos y pruebas [que ha tenido que hacer hasta ver el resultado], [ni por] el adoctrinamiento de sus obreros, [o por hacer frente a] las anualidades de su patente [para mantenerla en vigor]?, etc.

El inventor habrá consagrado seis u ocho años –la mitad de la duración de la patente– a dar a conocer su descubrimiento, hacerlo práctico y establecer contactos; [esto] suponiendo que tiene [todos] los medios de fabricación [necesarios], y solo entonces empezará a obtener los primeros frutos; contando además que la falsificación no se ensañe con él y que le haga una competencia temible, expoliando su producto. Así, cuanto más información ordinaria/cotidiana se consiga a partir de un invento, menos fácil será que esta se propague. El empleo más común de un objeto es inmediatamente adoptado, pero si se trata de una cosa nueva cuya aplicación exige algunos estudios y pruebas, esta tendrá que luchar contra la rutina y los hábitos adquiridos.

Así, el saxofón, tanto por una serie de obstáculos inherentes a su invención como por los medios de falsificación que ha desplegado la competencia, apenas me ha producido nada en 20 años.

Triste propiedad la del inventor!

No hay nada más respetable y, sin embargo, también menos sólido y precario.

[La patente da] Nada más que 15 años, cuya mitad se pasa intentado promocionar el

le reste à la défendre contre la rapacité des contrefacteurs; car si l'inventeur est le plus souvent faible et isolé, la contrefaçon est nombreuse et compacte. C'est alors surtout que l'inventeur se trouve impuissant à réprimer la malveillance et les calomnies de toute nature qui sont les armes de ses adversaires.

Peut-on donc s'étonner que celui qui n'a qu'une propriété si courte, si précaire, essaie de la défendre contre la contrefaçon presque toujours riche et puissante? Que dire alors de ceux qui, pour la plus petite atteinte portée à leur propriété mobilière ou foncière, invoquent toute la sévérité de la loi contre l'homme, coupable le plus souvent d'une lésion minimale, quelquefois provoquée par la misère?

L'inventeur, ce propriétaire illusoire, rend presque toujours des services importants au pays par ses travaux utiles, et pourtant il n'a point à compter sur une pension de retraite si la contrefaçon le ruine.

Loin de provoquer les procès, je les ai subis; témoin celui que les contrefacteurs m'ont intenté dès 1844, et ceux qu'ils ont fait suivre en 1846 pour trois de mes brevets.

Car la contrefaçon procède souvent ainsi: elle attaque le breveté en déchéance, afin de se livrer plus à son aise à son système de spoliation pendant les lenteurs inévitables de la procédure.

Il faut bien le dire ici, le nombre des procès à soutenir de la part de l'inventeur contre la contrefaçon est toujours proportionné au nombre et à l'utilité de ses inventions.

Si je n'eusse pris qu'un seul brevet d'invention en 1843, mes luttes avec mes adversaires se seraient éteintes avec lui; mais j'ai eu le tort impardonnable de créer de nouveaux instruments et de prendre de nouveaux brevets.

Aussi ces hommes constitués en une formidable coalition, organisée avec un président, un trésorier et des délégués, s'étaient-ils transmis ce mot d'ordre: *Nous l'écraserons*. Neuf ans après, ces procès qu'on m'avait *intentés*, eurent pour résultat une condamnation de mes adversaires en audience solennelle de la Cour de Rouen. L'arrêt déclara que le procès qui m'avait été

objeto, y el resto [del tiempo] defendiéndose de la rapacidad de los falsificadores; pues el inventor está a menudo indefenso y solo, [y] los copiadore son numerosos y compactos. El inventor se encuentra impotente para reprimir la malicia y las calumnias de toda naturaleza que son las armas de sus adversarios.

¿Se extrañaría alguien que aquel que no ha tenido más que una propiedad tan corta, tan precaria, intenta [además] defenderla contra la copiosa y potente piratería casi siempre? ¿Qué diríamos entonces de aquellos que, por la más insignificante violación a su propiedad mobiliaria o financiera, invocan toda la severidad de la ley contra el hombre, culpable a menudo de una lesión mínima, [que le ha sido] a menudo provocada por la miseria?

El inventor, ese propietario irreal, presta casi todos sus servicios importantes al país por sus trabajos útiles, y [además] no tiene derecho a contar con una pensión si la falsificación le arruina.

Lejos de provocar los procesos, más bien los he tenido que sufrir; prueba de los hostigamientos que he tenido que soportar desde 1844, y aquellos que me vinieron en 1846 en relación a tres de mis patentes. Pues, la falsificación procede a menudo así: ella ataca al autor en debilidad a fin de aprovecharse más aun de sus productos mientras le sigue expoliando y este sigue sufriendo la lentitud del procedimiento.

También debe decirse aquí que el número de los procesos que debe soportar el inventor contra la piratería es siempre proporcional número de sus invenciones útiles [o exitosas].

Si yo hubiera registrado una sola patente en 1843, las luchas con mis adversarios se habrían acabado con ella; pero he cometido el imperdonable error de crear nuevos instrumentos y de solicitar nuevas patentes.

Así, esos hombres constituidos en una formidable coalición, organizada con un presidente, un tesorero y delegados, se decían a sí mismos: "Nosotros le aplastaremos". Nueve años después, estos procesos que me he han sido provocados tuvieron como resultado la condena de mis adversarios en audiencia solemne en la Corte de Rouen. El fallo reconoció que me habían producido una

fait était une *indue vexation* me réserva le droit de poursuivre les coalisés comme contrefacteurs et les condamna en outre en *dix mille francs* de dommages-intérêts.

J'ai donc dû d'abord lutter pendant neuf ans, seul contre une ligue redoutable qui ne reculait devant aucun moyen; aussi étais-je complètement ruiné le jour du succès. En outre, un des trois brevets était *expiré et prescrit*, et les deux autres n'avaient plus que cinq ou six ans à courir.

Alors seulement, de 1855 à 1857, j'ai pu faire constater utilement par des saisies les contrefaçons qui se faisaient partout sur une immense échelle et qui se continuèrent malgré les constatations.

Cette lutte contre des contrefacteurs avides et passionnés dura, non-seulement jusqu'à la veille de l'expiration de mes brevets, mais encore quand ils se trouvèrent prolongés pour cinq ans par une loi. Cette prolongation, impuissante à réparer quinze années perdues pour moi, ne fut pas même respectée par les contrefacteurs. Aujourd'hui que les brevets sont expirés, six des procès qui les concernent, commencés en 1854, sont encore pendants devant experts; quand finiront-ils, puisque ceux qui sont terminés ont épuisé, à plusieurs reprises, toutes les juridictions?

Je dois rappeler à ce sujet qu'après quatorze ans de contrefaçon, mes adversaires eurent l'idée d'invoquer les dispositions de la loi, en réclamant, à *leur profit*, les bénéfices de la prescription de trois ans acquise aux délits jugés par la police correctionnelle.

Cette théorie fut admise, et, au lieu de quatorze années de dommages pour contrefaçon, il m'en fut alloué que trois.

Enfin, pour m'acquitter de dettes douloureuses que celle longue défense m'avait obligé de contracter, j'ai dû, au cours de mes procès, accepter des transactions tellement défavorables que leur chiffre atteignait à peine le tiers de ce qui, en droit, m'eût été légitimement attribué pour les trois années non prescrites.

Quant aux dommages-intérêts fixés

indebida vejación, se les multó con 10.000fr como indemnización por daños y perjuicios y [además, el fallo me] proporcionaba el derecho a perseguirles como falsificadores.

Así he debido batallar durante 9 años, solo contra una liga temible que no retrocedía ante nada; hasta tal punto que el día del fallo [de Rouen] y pese a la victoria, yo estaba completamente arridado. Además, una de las tres patentes había ya expirado, y a las otras dos les quedaban cinco o seis años.

Así que, de 1855 a 1857, solo pude recurrir a hacer redadas a esos falsificadores que seguían inundando de falsificaciones [el mercado] a pesar de la confirmación [del juicio de Rouen].

Esta lucha contra estos falsificadores ávidos y fanáticos duró, no solamente hasta la víspera de la expiración de mis patentes, [sino] más aun cuando estas se vieron prolongadas cinco años más por una ley. Esta prolongación, no [fue] suficiente para reparar 15 años perdidos, [ni] tampoco [fue] respetada por los falsificadores. Hoy, cuando las patentes ya han pasado a dominio público, 6 de esos procesos que les conciernen, [y] que comenzaron en 1854, están todavía pendientes de la opinión de expertos; ¿cuándo finalizarán, puesto que ya han caducado [las patentes], después de numerosas reanudaciones [en] todas las jurisdicciones?.

Debo recordar al respecto que después de 14 años de falsificación, mis adversarios tuvieron la idea de invocar las disposiciones de la ley, reclamando, en su propio beneficio, el provecho de la prescripción de tres años respecto a los delitos juzgados.

Esta línea fue admitida, y en lugar de 14 años de compensaciones por delitos de falsificación, me fueron concedidos solamente tres.

Y, para acometer las deudas lacerantes de esta larga defensa, me he visto obligado a aceptar en el curso de mis procesos, transacciones y acuerdos muy desfavorables cuyas cifras apenas alcanzaban un tercio de lo que, en derecho, me había sido legalmente atribuido por tres años no prescritos.

En cuanto a la cantidad de compensación

définitivement par les tribunaux et que j'ai reçus jusqu'à présent, ils ne s'élèvent qu'à environ 21,000 francs pour tous les torts qui m'ont été causés.

Cette dernière explication peut donner une idée du plaisir que j'ai dû éprouver pendant vingt-deux années de contrefaçon incessante à subir des procès aussi onéreux par les dépenses énormes de temps et d'argent dans lesquelles ils m'ont entraîné, que par la perte considérable qu'ils m'ont occasionnée; car la plupart de mes adversaires, craignant peu les rigueurs de la loi, n'ont jamais reculé devant la récidive.

La contrefaçon ne cessera que le jour où, en dehors de la pénalité infligée au délit, les dommages-intérêts imposés au contrefacteur seront toujours supérieurs aux bénéfices qu'il aura pu réaliser.

Comparez cette position de nos inventeurs utiles à celle des contrefacteurs s'abritant pendant huit ou dix ans sous la prescription et récoltant ainsi, sans moyen possible de les en empêcher, les bénéfices de leur piraterie industrielle.

Vous le voyez, Monsieur, ce n'est pas une vaine satisfaction qui me conduit à soutenir cette question des anches ou autres parties du saxophone, question qui ne renferme rien moins que la revendication des pièces composant l'invention. – Si, comme le dit *la Liberté*, cette question était *décidément* vidée, quelle serait la position faite à l'inventeur? Que me resterait-il notamment d'un nouveau système d'instruments dont le brevet de quinze ans est à demi expiré?

Si la contrefaçon, sous prétexte de pièces détachées, venait de nouveau s'emparer du brevet en question; si elle me forçait comme précédemment à défendre pendant plus de dix ans ma propriété, le jour où la procédure se terminerait, mon invention serait, déjà depuis longtemps, tombée dans le domaine public, et j'aurais perdu sans compensation environ 300,000 francs qu'elle m'a déjà coûté.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.
Septembre 1866.
ADOLPHE SAX.

fijados definitivamente por los tribunales y que he recibido hasta el presente, esto no son alrededor de 21.000fr por todos los perjuicios que me han sido causados.

Esta última explicación puede dar una idea del placer que he tenido que padecer durante 22 años de falsificación incesante [y] soportar procesos tan costosos en tiempo y dinero que me han acarreado pérdidas considerables, pues la mayor parte de mis adversarios temían poco los rigores de la ley, y han seguido reincidiendo.

La falsificación no parará hasta el día en que, más allá de la pena infligida por el delito, las compensaciones impuestas al falsificador sean siempre superiores a los beneficios que él haya podido sacar.

Comparen la posición de nuestros inventores útiles y la de los falsificadores que se cobijan durante 8 o 10 años bajo la prescripción y cosechan así, sin posibilidad de impedirselo, los beneficios de su piratería continua.

Usted lo ve, señor, no es una satisfacción vana la que me conduce a sostener esta cuestión de cañas u otras partes del saxofón, cuestión que contiene nada menos que las partes de las que se compone mi invención. Si, como dice *La Liberté*, esta cuestión no tenía ningún fundamento, ¿qué le queda al inventor? ¿Qué me queda de un nuevo sistema de instrumentos cuya patente de 15 años está ya semi-expirada [refiriéndose, entendemos, a esa mitad de tiempo que emplea solo defendiéndose]?

Si la falsificación, bajo pretexto de piezas sueltas, viene de nuevo a adueñarse de la patente en cuestión, si [los piratas] me fuerzan como anteriormente a defender durante más de 10 años mi propiedad, el día que el procedimiento acabe, mi invención ya estaría, desde haría tiempo, en dominio público, y yo habría perdido sin compensación alrededor de 300.000fr, dinero que ya me ha costado.

Atentamente,
Adolphe Sax,
septiembre de 1866.

Apéndice documental XV:

Appel au public de Adolphe Sax (1887)¹.

Appel au public.

[21 Avril 1887]

Le public a été mis au courant de mes déboires et de mes luttes, jusqu'en 1860, tant par les journaux que par l'article que m'a consacré Fétis dans la *Biographie des musiciens* et le livre d'Oscar Comettant: *Histoire d'un inventeur au XIX^e siècle*.

A cette époque, je touchais à une période de ma vie, qui semblait devoir me faire oublier les phases terribles que j'avais traversées depuis vingt ans.

Je venais, comme par miracle, d'échapper à une affection terrible, déclarée incurable et dont la guérison eut assez de retentissement dans le monde scientifique et dans le public pour que je ne sois point obligé de la rappeler autrement. Dans le même moment, par une décision solennelle de la Cour, mettant fin à une longue série de procès, j'obtenais justice de mes contrefacteurs coalisés, ce qui me permettait de compter sur un avenir de production tranquille et profitable à mes intérêts aussi bien qu'à mes inventions.

En effet, le 22 mars 1860, le Tribunal de Paris (6^e chambre) rendait un jugement par lequel mes réclamations étaient pleinement justifiées.

Les prévenus, condamnés, interjetèrent appel. De mon côté, j'interjetai un appel général contre tous les prévenus dénoncés au jugement.

L'affaire ayant été portée devant la Cour d'appel (chambre correctionnelle), celle-ci rendit, le 15 juin 1860, un arrêt confirmant la sentence du 22 mars, laquelle condamnait mes contrefacteurs à me payer des dommages-intérêts à tirer par état.

Appel au public.

[21 de abril de 1887]

La gente ha estado al corriente de mis tormentos y batallas hasta 1860, tanto por los periódicos, como por la entrada que Fétis me dedicó en su *Biographie des musiciens* y el libro de Oscar Comettant, *Histoire d'un inventeur au XIX^e siècle*.

En aquella época [o periodo de mi vida], acariciaba un periodo de mi vida que parecía iba a hacerme olvidar las terribles rachas que atravesé los 20 años anteriores.

De milagro, acababa [1860] de escapar de una terrible enfermedad, pensada incurable y cuya curación tuvo bastantes repercusiones [resonancias?] en el mundo [comunidad?] científico y en la gente[, asunto] que considero inoportuno volver a recordar. En aquel tiempo, y mediante una decisión judicial solemne [en firme?] que ponía fin a una larga serie de procesos, obtuve la razón [justicia] frente a mis falsificadores coaligados, lo que me permitía contar con un futuro de producción tranquila y confortable sobre mis intereses e invenciones.

De hecho, el 22 de marzo de 1860, el Tribunal de París, sexta cámara, falló reconociendo todas mis reclamaciones [demandas?].

Los acusados [investigados?], [siendo incluso] condenados, apelaron. Por mi parte, yo [también] apelé contra todos los investigados que fueron [anteriormente] condenados.

Dicho recurso, debatido ante el Corte de apelación, cámara penal, se resolvió el 15 de junio de 1860, ratificando la sentencia pronunciada el 22 de marzo, la cual condenó a mis falsificadores a pagarme [una compensación por] daños y perjuicios que indicara el Estado.

¹ Fuente: *La musique des familles* [n° VI, 288], 21 de abril de 1887, 215-216 e id. [n° VI, 289], 28 de abril de 1887, 223-224.

Trois experts furent nommés pour fixer la somme à réclamer, comme indemnité, à chaque contrefacteur.

Ici comment les incroyables péripéties de cette cause judiciaire.

Le croirait-on? Au moment où je trace ces lignes, *après 26 ans d'attente, le rapport des experts n'est pas encore déposé!!!* [sic, con cursiva y tres signos finales de exclamación].

Peut-on m'imputer d'être, en tout ou en partie, cause de ce retard?

Assurément non, car j'ai versé, dès le principe, une provision de 4,000 francs et mes démarches pour activer la solution ont été, jusqu'à ce jour, incessantes.

L'un des experts, M. B..., [sic] est mort.

Il a été remplacé par M. M..., [sic] auquel a été substitué depuis M. J... [sic]

Les deux autres experts primitivement nommés, MM. V... et R..., [sic] m'ont assuré qu'ils avaient terminé leur travail.

Si le rapport n'a pas encore été déposé, c'est, d'après les experts actuels, parce que des pièces, indispensables aujourd'hui, et recherchées par eux, ne leur ont point été remises.

L'expertise terminée en temps utile, c'était, sinon la prospérité, du moins une restitution partielle des sommes englouties dans les procès que j'ai eu à soutenir.

Au lieu de cela, je me trouvai de nouveau jeté dans une vie de combat, bien autrement ardue que celle que j'avais menée jusque-là.

Aussitôt après l'arrêt précipité, je m'étais préoccupé de donner un nouvel essor à mon établissement, à l'aide d'une association ou de toute autre combinaison financière.

Tres expertos fueron emplazados para establecer la [aquella] suma en concepto de indemnización [que debían procurarme todos aquellos falsificadores].

[Y,] he aquí [aquí empiezan], las increíbles peripecias de esta causa jurídica:

Y, ¿lo pueden creer? En el momento que escribo estas líneas, ¡después de 26 años de espera, el informe de los expertos todavía no ha sido depositado!

¿Se me puede imputar [a mí] parte o toda de la causa del retraso?

Rotundamente no, pues[, además] y desde el comienzo [del procedimiento] he gastado la suma de 4.000 francos [en gastos procesales, entendemos,] y [además de que] mis gestiones para activar [acelerar?] la solución han sido, hasta hoy, incesantes.

Uno de los expertos [encargados, funcionarios?], el Sr. B., está muerto.

Fue reemplazado por el Sr. M., quien a la vez fue sustituido por el Sr. J.

Los otros dos expertos, originalmente llamados Srs. V. y R., me han asegurado que habían concluido su trabajo [o concluyeron su parte].

Si el informe no ha sido depositado todavía, es, según los expertos actuales, porque los documentos, indispensables [hoy día] y que necesitaban, no les fueron convenientemente remitidos[, entendemos, dando una explicación del porqué de aquel retraso respecto al otro experto].

El informe, terminado a tiempo, hubiera significado, si no la prosperidad, al menos una restitución parcial de las enormes sumas 'engullidas' [invertidas] por los procesos que he tenido que soportar.

En cambio, me he visto arrojado a una vida de batalla [combate?], más intensa de lo que tuve que soportar hasta entonces.

Inmediatamente después aquel fallo [1860?], me preocupé de dar un nuevo impulso a mi empresa con la ayuda de una asociación o de otro acuerdo financiero.

Dès que j'en eus le moyen, mon premier soin fut de me faire réhabiliter d'une faillite prononcée contre moi le 5 juillet 1852. Croyant, à juste titre, pouvoir compter sur des rentrées prochaines, dont l'importance ressort de la provision même versée par moi, j'employai à cet acte le premier argent que je touchai par suite d'une transaction avec un de mes adversaires, –cinq cent mille francs! [sic].

La réhabilitation fut prononcée le 23 janvier 1860 par les 1^{re} et 2^e chambres de la Cour d'appel, réunies en audience solennelle.

Or, par un fait incroyable, par un fait qui, d'après l'expression du président du tribunal de commerce, M. Deshayes, « ne s'est point produit en cent ans, » l'arrêt de réhabilitation ne fut pas transcrit en marge du registre tenu au greffe du tribunal de commerce, bien que ce tribunal en eût ordonné l'insertion.

Pendant longtemps, cette situation anormale, si préjudiciable à mes intérêts, me fut inconnue, et je puis à cette heure mesurer toute l'étendue du tort qu'elle m'a porté. Réhabilité au prix de tout ce que je possédais de fortune, je n'eus aucun des profits de celle réhabilitation et je passais pour un imposteur auprès des personnes qui eussent pu s'associer à ma fabrication, en y apportant des fonds. Elles allaient au greffe du tribunal de commerce, en consultaient les registres, et on leur répondait invariablement *que je n'avais jamais été réhabilité* [sic].

J'eus la preuve de cet état de choses par les incidents qui marquèrent une démarche faite par deux de mes amis et par moi-même, – démarche ayant pour but de nous assurer des faits.

Il nous fut répondu, à plusieurs reprises, que M. Sax n'avait jamais été réhabilité, et ce qui indique que cette opinion était de notoriété publique, c'est qu'une personne venue là pour ses affaires particulières, se mêlant à l'entretien, confirma le dire des employés du greffe.

Une autre anomalie me fut, dans le même temps, indiquée. En attendant que j'eusse reçu ampliation de l'arrêt de la Cour prononçant ma réhabilitation, je voulus me

Tan pronto como tuve los medios, mi prioridad fue rehabilitarme de una quiebra declarada contra mí el 5 de julio de 1852. Creyendo, verdaderamente, poder contar con entradas [ingresos?] próximos, un objetivo [que conducía a hacer efectivo lo adeudado por aquella quiebra y] que recaía sobre mí [?], empleé [en esa rehabilitación o restitución de la solvencia] el primer dinero que recibí como consecuencia de una transacción [acuerdo?] con uno de mis adversarios: 500.000 francos.

La rehabilitación se hizo efectiva el 23 de enero de 1860 por las cámaras primera y segunda de la Corte de apelación, establecidas en sesión solemne.

Entonces, debido a un increíble descuido, que, en palabras del Sr. Deshayes, Presidente de la Tribunal de Comercio, “no ha ocurrido en 100 años”, el registro de la decisión no se ratificó en el margen [del libro] del registro de la secretaría del Tribunal de Comercio, aunque este [Tribunal] ordenó su inserción.

Durante mucho tiempo desconocí esta situación irregular y que perjudicaba mis intereses, y, en esta hora, reflexiono cuánto daño me ha acarreado esta equivocación. Rehabilitado al precio de todo lo que poseía, no he disfrutado de las beneficios de esta rehabilitación y he pasado [sido considerado] por un impostor por personas que han querido asociarse a mi fabricación [empresa]. Se fueron a la secretaría [registro?] del Tribunal de Comercio y, cuando consultaron las actas, se les dijo que nunca recuperé la solvencia.

Me cercioré de esta situación gracias a las diligencias que llevaron a cabo dos de mis amigos y yo mismo, con el propósito de asegurarnos de lo que había ocurrido.

Se nos dijo, en numerosas ocasiones, que el Sr. Sax nunca había recuperado la solvencia, lo que era de conocimiento público, y que [yo] era nada más que una persona con intereses particulares, intentando protegerlos, tal y como confirmaron los empleados de la secretaría.

Otra anomalía me sucedió durante este tiempo. Con el objetivo de conseguir un duplicado [una prueba] de la resolución de rehabilitación declarando mi solvencia,

procurer les numéros du *Droit* et de la *Gazette des Tribunaux*, où cet arrêt devait être inséré, selon l'usage.

Or, nous eûmes beau feuilleter, en compagnie du libraire M. Muzard, toute la collection de l'année 1860, nous ne trouvâmes rien dans le *Droit*. Et dans la *Gazette*, il ne nous apparut que quelques lignes, inexactes, insérées, longtemps après la date du 23 janvier, dans la *Chronique*, en troisième page.

Ces démarches se placent à l'année 1884. Je m'adressai aussi tôt à M. le président du tribunal de commerce, qui, très impressionné, fit une enquête et ordonna l'insertion tardive de la note marginale témoignant de la véracité de mes assertions.

Vingt-quatre années s'étaient écoulées depuis l'arrêt prononçant ma réhabilitation, vingt-quatre années de luttes sans nom dont on peut attribuer la plus grande part à cette omission du greffe, et où l'on ne peut s'empêcher de voir une manifestation de cette redoutable puissance d'inertie qui, sur ma route, enchevêtre à plaisir les difficultés et paralyse jusqu'à l'action de la justice.

(*A suivre*).
ADOLPHE SAX.
56, rue Laffite, Paris.

[28 Avril 1887]

On me reprochera peut-être de voir la persécution au fond de tous les événements qui m'ont frappé. Ceux qui me connaissent, ceux qui m'ont suivi dans mes travaux, dans ma vie, dans mes innombrables procès, savent à quoi s'en tenir sur le rôle indigne de mes contrefacteurs coalisés contre moi, et auxquels tous les moyens ont été bons – les débats l'ont de tout temps prouvé – pour me ruiner.

J'ai cité plus haut deux faits inouïs, auxquels on aurait peine à ajouter foi, si je ne les appuyais de preuves indiscutables. J'en veux citer quelques autres, moins importants, peut-être, quant aux dommages causés, mais non moins caractéristiques.

recurrí a los números de [los periódicos] *Droit* y de la *Gazette des Tribunaux*, donde, por regla general, debía haber sido insertada [esa resolución].

Y, en compañía [con la ayuda] del librero Sr. Muzard, pudimos ojear los números del año 1860, mas no encontramos nada en *le Droit*. En la *Gazette* tan solo aparecieron varias líneas, inexactas, insertadas después del 23 de enero. [Y,] en la *Chronique*, [aparecía] en su tercera página.

Estas diligencias tuvieron lugar en 1884. Y se las comuniqué lo más pronto posible al presidente del Tribunal de Comercio, quien, muy impresionado [sorprendido?], hizo una pesquisa [para comprobarlas] y ordenó la inserción de la nota marginal dando fe de la veracidad de mis afirmaciones.

Veinticuatro años han pasado desde que se pronunció mi restablecimiento; veinticuatro años de batallas sin cuartel, producidas en gran parte por esta omisión del secretario, y donde nadie puede dejar de ver una manifestación de este [mi] poder de perseverancia, enmarañada [trastabillada?] con las dificultades acarreadas y ralentización de la justicia.

(Continuará).
Adolphe Sax.
56, rue Laffite, Paris.

[28 de abril de 1887].

Puede que se me reproche el querer provocar persecuciones en todo lo acontecido. Aquellos que me conocen, aquellos que han seguido en mi trabajo, mi vida y mis innumerables pleitos, saben cuánto he tenido que soportar y el indigno papel desempeñado por mis falsificadores coaligados contra mí, para los cuales cualquier medio era bueno – tal y como han demostrado los debates [judiciales]-[, unos sujetos que] siempre han intentado hundirme

He citado previamente dos hechos sin precedentes que serían difíciles de creer si no los hubiera demostrado con todas las pruebas indiscutibles que tenía a mi alcance. Querría citar otros, quizás menos importantes en términos de daños causados, aunque no menos característicos.

Je prends ces exemples au hasard de ma vie, depuis vingt ans.

En 1867, j'avais obtenu la plus haute et unique récompense qui ait jamais été accordée à l'industrie de la fabrication instrumentale. *A l'unanimité*, le jury supérieur de l'Exposition universelle m'avait décerné le *Grand Prix*.

A cette récompense, devait être attachée une somme de vingt mille francs. Je l'ai vainement réclamée; elle ne m'a jamais été versée, tandis que les exposants des autres classes, qui, comme moi, avaient obtenu le *Grand Prix*, ont touché sans difficulté les sommes qui leur étaient attribuées.

De plus, ces derniers ont vu leur *Grand Prix* accompagné d'une élévation dans l'ordre de la Légion d'honneur.

J'avais donc, étant déjà chevalier, lieu de compter sur la croix d'officier; elle ne m'a pas été donnée.

Dans la suite, d'autres mécomptes vinrent s'ajouter à tous ceux qui m'avaient abreuvé jusque-là.

Si il est une source de revenus sur laquelle j'ai eu sujet de tabler à bon droit, c'est assurément la fourniture, au moins partielle, de l'armée, pour les instruments que j'ai inventés et dont la plupart portent mon nom.

Avant moi, j'ai l'orgueil de le dire, l'industrie des instruments de musique était nulle ou à peu près nulle en France. J'ai créé cette industrie, je l'ai portée à une hauteur sans rivale, j'ai formé des légions d'ouvriers et de musiciens, et ce sont surtout mes contrefacteurs qui ont profité de mes travaux.

Depuis la guerre, je n'ai pas fourni *pour deux mille francs d'instruments* à l'armée!!! [sic].

Autre sujet de plainte:

Dans le temps, sur la proposition d'Auber, directeur du Conservatoire de musique, une classe de saxophone, l'un des instruments de mon invention, fut créée dans cet établissement, et j'en fus nommé titulaire.

Tomo estos ejemplos de forma fortuita en mi vida sobre los últimos 20 años.

En 1867 obtuve el premio más importante que nunca había sido concedido a una industria de fabricación instrumental: el jurado superior de la Exposición Universal, me condecoró, por unanimidad, con el *Grand Prix*.

Esta recompensa debería haber incluido la suma de 20.000 francos. La reclamé en vano, y nunca se me hizo efectiva, mientras que los expositores de otras clases que, como yo, obtuvieron el *Grand Prix*, disfrutaron de las sumas que les correspondían sin ningún problema.

Además, estas personas vieron su *Grand Prix* acompañado con un ascenso en la orden de la Ld'H.

Yo era ya Caballero [de la Ld'H], pudiendo alcanzar [por haber recibido el *Grand Prix*] la cruz de Oficial, pero nunca me fue concedida.

Posteriormente, se añadieron otras decepciones que sumé a las que ya había encajado hasta entonces.

Si existía una fuente de crédito a la que yo tenía derecho, esta era el proveer, al menos parcialmente, al Ejército con los instrumentos que he inventado y que, los cuales, la mayor parte, llevan mi nombre.

Antes de mí, estoy muy orgulloso de afirmar, la industria de instrumentos musicales era nula o prácticamente nada en Francia. Yo creé esta industria; yo la elevé a una incomparable altura, formando legiones de obreros y músicos; y son sobre todo mis falsificadores los que se han aprovechado de mi trabajo.

Desde la guerra [1870], no he vendido nada más que el valor de 2000 francos de instrumentos al Ejército.

Respecto a otro tipo de queja:

Con el tiempo, y con [gracias a] la proposición de Auber, director del Conservatorio, se creó una clase de saxofón [en ese centro de enseñanza], uno de los instrumentos de mi invención, y fui nombrado [profesor] titular.

Pendant quinze ans, j'obtins les résultats les plus brillants et je formai de nombreux élèves pour l'armée et pour les orchestres civils.

Après 1870, on prétexte d'un manque d'argent pour suspendre cet enseignement, malgré les réclamations réitérées de M. Ambroise Thomas.

J'ai perdu, de ce chef, plus de vingt mille francs.
J'ajouterai que, ne cessant d'être titulaire de cette classe, j'ai, à maintes reprises, proposé de la faire gratuitement. Cette offre n'a pas été accueillie.

Je pourrais relater bien d'autres faits encore qui m'ont entravé dans ma vie d'inventeur à la fois glorieuse par les satisfactions morales que mes travaux m'ont procurées et si cruelles par les ennemis implacables qu'ils m'ont valus. Mais je m'arrête.

Aussi bien, c'est surtout sur les deux premiers, celui de la stagnation incroyable de l'expertise et celui du non-enregistrement de la réhabilitation, que je me décide à appeler l'attention du public, ce grand vengeur des bonnes causes, dont un mouvement sympathique a souvent suffi pour hâter une justice trop lente à venir.

Et si je fais appel au public, c'est que je voudrais que cette justice ne fût pas trop tardive. Les années s'accumulent sur ma tête; mes contrefacteurs et un de mes experts m'ont précédé dans la tombe; je ne voudrais pas les y suivre sans avoir fait honneur à mes affaires, car, il me faut l'avouer, les crises qui résultèrent des faits anormaux relatés plus haut amenèrent une seconde catastrophe financière. Je dus déposer de nouveau mon bilan en 1873, et bien que le concordat m'ait encore cette fois été accordé, je retombai dans une situation pénible, – ce qui ne m'a pas empêché, néanmoins de continuer la lutte, de donner suite à mes travaux, de tenir mes ateliers ouverts, quoi-que forcéments [sic] réduits, et de soutenir la renommée de ma fabrication.

Puisque la dissimulation d'une réhabilitation légalement établie m'a déjà porté une cruelle

Durante 15 años obtuve los más brillantes resultados y formé a numerosos estudiantes para el Ejército y bandas civiles

Después de 1870, bajo el pretexto de falta de dinero, se suspendió esa enseñanza, a pesar de las reiteradas objeciones por parte del Sr. Ambroise Thomas.

Debido a esto, perdí más de 20.000 francos. Añadiré que, sin dejar de ser el titular de esa clase, me ofrecí muchas veces a enseñar gratis. Esta oferta no fue aceptada.

Podría contar bastantes hechos que he tenido en mi vida como inventor, a la vez gloriosa por las satisfacción moral que mis trabajos me han reportado, y al mismo tiempo crueles por los enemigos implacables [con los que me he batido]. Pero me abstendré.

En cualquier caso y sobre todo debido a los dos [primeros] hechos [anteriormente comentados], el increíble estancamiento del [informe del] experto y el que no se asentara correctamente mi rehabilitación, me han hecho decidirme a llamar la atención de la gente, esta [la gente] gran 'vengadora' de causas buenas, cuya efervescencia [espíritu?] es suficiente para para acelerar la justicia, tan lenta en aparecer.

Y si yo apelo al público, es con el deseo de que esta justicia no tarde demasiado. El tiempo me consume, mis falsificadores[, entendemos, refiriéndose a Pierre-Louis Gautrot que falleció en 1882 y Gustave-Auguste Besson, desaparecido en 1874] y uno de los expertos[, recordaremos, el "Sr. B." ya están en la tumba y no me gustaría unirlos a ellos sin reestablecer el orden, pues, ha de confesarse, las crisis que he padecido como consecuencia de los hechos anormales relatados más arriba me condujeron a una segunda catástrofe económica. Tuve nuevamente publicar mi balance en 1873, y aunque se llegó a un acuerdo [esta vez], recaí en una situación penosa [insostenible?], lo que no me impidió, sin embargo, continuar la lucha, dar salida a mis trabajos, mantener abiertos mis talleres –aunque forzosamente a menor escala- y preservar el nombre de mi fabricación.

Ya que la ocultación de una rehabilitación legal y establecida me ha aportado una cruel

atteinte, que je puisse au moins arriver, après plus d'un quart de siècle d'attente, à obtenir de mes experts le rapport, dont, suivant leur aveu, tous les matériaux sont prêts, lequel, en me restituant ce qui m'est dû, me permettrait, avant de mourir, de rendre aux autres ce que je leur dois, et me donnerait à moi-même quelques heures de paix, dans une vie dévorée de soucis!

Adolphe SAX.
56, rue Laffite, Paris.

demora [daño?], espero al menos llegar [a obtener], después de un cuarto de siglo de retraso, el informe de los expertos, en el que, siguiendo sus instrucciones, todo [lo que han requerido] se les ha proporcionado; un informe que me restituirá lo que me es debido, y que me permitirá, antes de morir, pagar a otras personas a las que debo dinero, y me proporcionará, a mí mismo, unas pocas horas la paz en una vida consumida por el desasosiego.

Adolphe Sax.
56, rue Laffite, París.

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Cortar Copiar Formato

Verdana 10

Ajustar texto Combinar y centrar

General

Formato condicional Dar formato como tabla

Normal Bueno Incorrecto Neutral Cálculo

Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo Notas

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Borrar

Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar

Crear y compartir PDF de Adobe

Número	Nombre compositor	Título de la obra	A.S.n	Dur	Instr o grupo	Cámerístico	Sx	con	torio de París	Dedicatoria	Precio	Observ 1	Observ 2	Observ 3
1	Alexandre Fessy (1804-1856)	Fantaisie pour musique militaire d'infanterie : avec de nouveaux instrument	1		Band		Sí		1845	M. le Lieutenant Général Comte	15fr	Alexandre Fessy (Jefe de mús de la 5ª Legión d	Tiene BbSx	
2	Alexandre Fessy (1804-1856)	Pas redoublé pour musique militaire d'infanterie : avec de nouveaux instrum	2		Musique militaire		Sí		1845	M. le Lugarteniente General Mol	7,5fr	Alexandre Fessy (Jefe de mús de la 5ª Legión d	Tiene BbSx	
3	Alexandre Fessy (1804-1856)	Andante et polonaise	3		Musique de cavalerie		No		1846					
4	Alexandre Fessy (1804-1856)	Bolero et Fanfare	4		Musique de cavalerie		No		1846	Monsieur Le Comte Gudin, Colo	6fr	cada uno		
5	Alexandre Fessy (1804-1856)	La Marche	4		Musique de cavalerie		No		[1846]			Viene en la ref "Cotage Ad. S. 4"		
6	Hyacinte Klosé (1808-1880)	Solo	4		Asx/Pno	x	Sí		1858	son ami Adolphe Sax, professee	7,5fr			
7	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	1er quatuor, op. 53	5,3 y 5,4	5'30"	4sx	x	Sí		1858	son ami Adolphe Sax, professee	5fr	cada uno	Chief de orq de l'Opéra de Gant et de la Société En el original pone SATBajo	
8	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie sur La Somnambule, op. 49	6		BbSx/Pno	x	Sí		1858			Solamente se conserva la versión para VI/Pno sengún laBnF		
9	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie, op. 50	7	7'50"	BbSx/Pno	x	Sí		1858	M. le General Fleury	7,5fr			
10	Alexandre Fessy (1804-1856)	Deuxième Fantaisie	7		Musique militaire		Sí		1850	S. M. Léopold 1er, Roi des Belg	20fr	"S.7."	12fr?	
11	Alexandre Fessy (1804-1856)	Fandango et marche			Musique militaire		?		[1850]					
12	Alexandre Fessy (1804-1856)	Nathalie. Valses			Musique militaire		?		[1850]					
13	Benoît-Constant Fauconnier (1818-1883)	Messe (solennelle, vocale et instrumentale pour harmonie)			Band y coro		?		[1855]	Sibour, archevêque de Paris	36fr	Miembro de la Academia de Santa Cecilia de Roma		
14	Alexandre Fessy (1804-1856)	Six Fanfares pour la Cavalerie	s.n.		Musique de cavalerie		No		[1856]	M. De la Martiniere. Colonel du	12fr	En coedición con O. Legoux		
15	Alexandre Fessy (1804-1856)	Choeur d'ensemble et marche			Musique militaire		Si?		[1858]					
16	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie sur un theme suisse, op. 51			EbSx/Pno	x	Sí		1858	Monsieur General Mellinet	7,5fr	Hay una versión para violín.		
17	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie pastorale, op. 56	9		Tsx o BbSx/Pno	x	Sí		1859	Madame la Malquise de Contade	5fr			
18	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie, op. 60	10	3'40"	BbSxo EbSx/Pno	x	Sí		1859	Monsieur le General Comte de	6fr			
19	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Concerto, op. 57	11	5'	BbSx/Pno	x	Sí		<1866		6fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
20	Léon Magnier (1813-1883)	Souvenir de Constantinople, marche turque			Band	x	Si?		[1858]		10fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
21	Léon Magnier (1813-1883)	Souvenir de Constantinople, marche turque			Pno	x	No							
22	Jules Cressonnois (1823-1883)	Retraite de cavalerie			Fanfare		?							
23	Jules Cressonnois (1823-1883)	Retraite de cavalerie du camp de Chalons composée et arrangée pour piano	12		Pno	x	No		1859		4,5fr			
24	Jules Cressonnois (1823-1883)	La France. Poésie d' A. Quiertant	15		Voz/Pno	x	No		1860	sa Majesté [Napoleón III]	3fr			
25	Jules Cressonnois (1823-1883)	La France. Poésie d' A. Quiertant	16		Voz/Coro/Orch		No		1860	sa Majesté [Napoleón III]	5fr	La única para orch.		
26	Jules Cressonnois (1823-1883)	La France. Poésie d' A. Quiertant	17		Voz/Band o Fanfare		Si?							
27	Joseph Arban (1825-1889)	Polka-mazurka des Eperons			Pno	x	No		[1860]		4,5fr			
28	Nicolas Mohr (xxxx-1865)	Grande fantaisie pour musique militaire sur Quentin Durward, opéra de Gevaert			Musique militaire		Si?		[1860]		20fr			
29	Nicolas Mohr (xxxx-1865)	Quadrille sur Quentin Durward, opéra de Gevaert			Musique militaire		Si?		[1860]		15fr			
30	Nicolas Mohr (xxxx-1865)	Fantaisie sur Quentin Durward, opéra de Gevaert			Musique militaire		Si?		<1866		15fr			
31	Nicolas Mohr (xxxx-1865)	Grande valse sur Faust, de Ch. Gounod			Musique militaire		Si?		[1860]		25fr			
32	Nicolas Mohr (xxxx-1865)	Choeur des soldats de Faust, opéra de Ch. Gounod			Musique militaire		Si?		[1860]		15fr			
33	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Duo concertant op. 55 pour 2 saxophones, 3 mov -1er, andante y final- (sa	23	5'40"	SA/Pno	x	Sí		1861	Monsieur Kastner	9, 6 y 7,5fr	Director del 34 de Línea	No en la BnF. La única "1re fantaisie" suya es para dos violines y piano. Es la Op. 50 y está ed con S. Richault. 1872. Está dedicada a "su amigo J. Moreau". Costaba 12fr	
34	Léon Chic (1819-1916)	Solo sur la Tyrolienne	26	7'	Asx/Pno	x	Sí			Monsieur Adolphe Sax	7,5fr	Chief de musique aux équipages de la flotte		
35	Joseph Arban (1825-1889)	Caprice et variations	28	7'20"	Asx/Pno	x	Sí		1861	son ami Adolphe Sax	7,5fr			
36	Joseph Arban (1825-1889)	Caprice et variations			Cornet o Saxhorn/Pno		No							
37	Jérôme Savari (1819-1870)	1ère fantaisie sur un theme original			Asx/Pno	x	Sí		<1866		7,5fr	Director del 34 de Línea		
38	Jérôme Savari (1819-1870)	2ème fantaisie sur un theme original	31		Asx/Pno	x	Sí		1861	Monsieur Colonel Pinard	7,5fr	Director del 34 de Línea	Mib?	
39	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Souvenir de la Savoie, op. 73	40	4'30"	Ssx o BbSx/Pno	x	Sí		1861	Monsieur Ernest Mareuse	6fr			
40	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	[1er?] Solo de Concert, op. 74	41	2'30"	Asx o EbSx/Pno	x	Sí		1861	Monsieur H. [Jaques?] Litolf	5fr			
41	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie brillante, op. 75	42	3'15"	Tsx o BbSx/Pno	x	Sí		1861	Jacques Mathieu	5fr			
42	Jérôme Savari (1819-1870)	Duo	44		SA o TBaj	x	Sí		[1861]		3fr			
43	Jérôme Savari (1819-1870)	Quatuor en 4 parties			4sx -SATBaj-	x	Sí		[1861]	Général Mellinet	4,5, 6, 3 y 4,5fr			
44	Jérôme Savari (1819-1870)	Trio			3sx -SABaj-	x	Sí		[1861]	Kastner	5, 3,75	Director del 34 de Línea		
45	Jérôme Savari (1819-1870)	Quintetto			5sx -2SATBaj-	x	Sí		[1861]	Colonel Albert Cambriels	5fr	cada uno de los mov		
46	Jérôme Savari (1819-1870)	Sextuor			6sx -2S2ATBaj-	x	Sí		[1861]	Louis Alfred Piquemal, Chef d'E	5fr			
47	Jérôme Savari (1819-1870)	Septuor			7sx -2S2A2TBaj-	x	Sí		[s.d.]	Général Fleury	7,5fr			
48	Jérôme Savari (1819-1870)	Octuor			8sx -2S2A2T2Baj-	x	Sí		[1861]	Commandant Marel	9fr			
49	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Adagio et rondo, op. 63	47	3'10"	Tsx o BbSx/Pno	x	Sí		1861	Monsieur Boquillon	6fr			
50	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	[2ème?] Solo de concert, op. 77	48	3'	Bsx o EbSx/Pno	x	Sí		1861	Monsieur Sax Père	6fr			
51	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Concertino, op. 78	49	3'30"	Asx/Pno	x	Sí		1861	mon ami Jules Demeur	6fr			
52	Adolphe Sellenick (1826-1893)	Andante religioso			4sx	x	Sí		[1861]		3fr	Chief de musique au 2e régiment des voltigeurs de la garde		
53	Jules Cressonnois (1823-1883)	Pifferari			4sx	x	Sí		[1861]		3fr			
54	Émile Jonas (1827-1905)	Prière			4'10" 4 o 6sx	x	Sí		[1861]		5fr			
55	Joseph Arban (1825-1889)	Fantaisie et variations sur "Le Carnaval de Venise"			Cornet o Saxhorn/Pno	x	No		[1861]		7,5fr	Sib		
56	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Grand Quatuor concertant, op. 79 (pour saxophone)	2_1	6'30"	4sx	x	Sí		1862	Ambroise Thomas, de l'Institut	7,5, 5 y la 3era parte no lo pone			
57	Joseph Arban (1825-1889)	Fantaisie et variations sur le Carnaval de Venise	53		Cornet o Saxhorn/Pno	x	No		[1861]					
58	Joseph Arban (1825-1889)	2ème fantaisie pour cornet et piano			Cornet/Pno	x	No			Général Mellinet (?)	7,5fr	Re-ed de Alphonse Leduc? A.L. 8720 ca. 1890		
59	Jérôme Savari (1819-1870)	3ème fantaisie sur un theme original	57		Ssx/Pno	x	Sí		1862	Monsieur J-B. Singelée	7,5fr			
60	Jérôme Savari (1819-1870)	Fantaisie sur des motifs de "Freyschütz" de Weber, op. 24	?	6'30"	Asx/Pno	x	Sí		1855?	son ami A. Auroux	7,5fr			
61	Léon Magnier (1813-1883)	L'Abaille (marche)			Band		Si?				9fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
62	Léon Magnier (1813-1883)	L'Abaille (marche)	63		Pno	x	No		[1862]		3fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
63	Léon Magnier (1813-1883)	Les petits oiseaux, fantaisie			Band		Si?		<1866		20fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
64	Léon Magnier (1813-1883)	Les petits oiseaux, fantaisie	64		Pno	x	No		[1862]		6fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
65	Léon Magnier (1813-1883)	L'Alouette (fantaisie)			Band		Si?		<1866		18fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
66	Léon Magnier (1813-1883)	L'Alouette (fantaisie)	67		Pno	x	No		<1866		5fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
67	Léon Magnier (1813-1883)	Les pupilles (marche)			Band		Si?		<1866		7,5fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
68	Léon Magnier (1813-1883)	Les pupilles (marche)	68		Pno	x	No		[1862]		3fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
69	Léon Chic (1819-1916)	Fantaisie sur Gil-Blas, opéra de Th. Semet			Musique militaire		Si?		[1862]		18fr			
70	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Caprice, op. 80	70	3'15"	Ssx/Pno	x	Sí		1862	Monsieur Elwart, prof au Consei	6fr			
71	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	3ème solo de concert, op. 83	71	3'45"	Bsx/Pno	x	Sí		1862	Monsieur Edouard Monnais	7,5fr			
72	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	4ème solo de concert, op. 84	72	3'20"	Tsx/Pno	x	Sí		1862	Monsieur Savari	5fr			
73	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	Fantaisie brillante sur un thème original, op. 86	73	4'	Asx/Pno	x	Sí		1862	Monsieur Limnander de Nieuwe	6fr			
74	Léon Magnier (1813-1883)	Faustina (marche)			Band		?		<1866		15fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
75	Léon Magnier (1813-1883)	Faustina (marche)	76		Pno	x	No		[1863]		4,5fr	Director de la banda del 1er regimiento de granaderos de la Guardia		
76	Jean-Baptiste Singelée (1812-1883)	1er solo, op. 82 [pour le Nouveau trombone Sax à six pistons et à tubes inc	79		Trb/Pno	x	No				7,5fr			
77	Émile Jonas (1827-1905)	Les Petits prodiges, musique de Emile Jonas, grande fantaisie militaire			Musique militaire		Si?		[1863]					
78	Émile Jonas (1827-1905)	Le Roi boit, musique de Emile Jonas, pas redoublé			Musique militaire		Si?		[1863]					
79	Jules Cressonnois (1823-1883)	Romance de "Proserpine" de Paisiello, transcrite pour trois saxophones			ATB	x	Sí		1863		3fr			
80	Jules Demersseman (1833-1886)	Le Désir, de Beethoven. Fantaisie pour le nouveau trombone Sax à six pisto	81		Trb/Pno	x	No		1865	P. Hollebecke	7,5fr			
81	Léon Kreutzer (1818-1868)	Quatuor	82		4sx	x	Sí		[1863]		3,75fr	Transcripción?		
82	Armand Limnander (1814-1892)	Quintette	84		5sx	x	Sí		[1863]		1,5fr			
83	Jules Cressonnois (1823-1883)	Chanson du Printemps, poesia del conde Ad. De Pontécoulant	89	3'	Voz/Tsx/Pno	x	Sí		1863	Marguerite de Ginoux	3fr	Chief du 2me Cuirassiers de la Garde Imperiale		
84	Joseph Arban (1825-1889)	Puebla, marche pour piano	90		Pno	x	No		[1863]		7,5fr			
85	Jules Demersseman (1833-1886)	Six Etudes pour la nouvelle trompette Sax à six pistons et à tubes indépend	92		Tpt		No		1865			Pedagógico		
86	Jules Demersseman (1833-1886)	Duo sur les motifs de Guillaume Tell	93		Trb/Saxhorn									

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and calculation settings.

Table with columns: Orden, Compositor, Nacionalidad, Título, Dedicatario o inspirador, estreno, temporal, descripción, Transcriptor, Plantilla o formación, Chamber, Aspecto claramente pe, Ed/Publisher, Nacionalidad del Ed/Publi, Fuente, Observaciones1, Observaciones2, Observaciones3. Contains a list of musical works and composers.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 101-200. Columns include composer names (e.g., Ahlin, Sven; Ahmas, Harri; Aho, Kalevi), titles, dates, genres, and countries. Includes a search bar at the top right: 'Buscar en la hoja'.

Creo que originalmente viene de como inglés, y puede ser que la trans es de <http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AAIessandro%2C+Raffaele&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format>

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 201-300. Columns include author names, countries, titles, dates, and musical instruments. Row 201: Alexander, Joseph (1907-1992) USA, Masks and mirrors, 1986, Sax/Vcl/Perc/Pno. Row 202: Alexander, Leni (1924) CL, Dishona, 1997, Grupo de cámara con sx. Row 203: Alexandra, Liana (1947) RO, Concerto, 1997, Asx/Orch. Row 204: Alexiades, Minas GR, Diachromo-Concerto, 1993, Ssx(u ob)/Orch. Row 205: Alford, Julia (1978) USA, A mouthful, 2002, Asx/Accordion. Row 206: Aliprandi, Paul FR, Paysages, 1982, Asx/Harp. Row 207: Alis, Roman (1931) ES, Ámbitos, op. 135 [en 3 tiempos], 1982, Asx solo. Row 208: Alis, Roman (1931) ES, 3 Bagatelas, op. 172, 1994, Asx/Pno. Row 209: Alis, Roman (1931) ES, 5 estampes de Québec, op. 192 [en 5 tiempos], 1994, SATB. Row 210: Alis, Roman (1931) ES, Mont-Royal, 1999, SATB. Row 211: Alis, Roman (1931) ES, Sonata, 1992, Asx/Pno. Row 212: Alix, René (1907-1966) FR, Prelude fantastique et impromptu, 1986, Asx/Pno. Row 213: Alkan, Charles-Valentin (1813-1888) FR, La vision, 1988, Asx/Pno. Row 214: Alkema, Henk (1944) NL, Just music, 1988, Sx/Marimba. Row 215: Alkema, Henk (1944) NL, Op avontur, 1988, Tsx/Pno. Row 216: Alkema, Henk (1944) NL, Pex [en 6 tiempos], 1991, 5sx. Row 217: Alkema, Henk (1944) NL, Quartet n°1, 1983-1984, SATB. Row 218: Alkema, Henk (1944) NL, Rituelen II, 1987, Bsx/Pno. Row 219: Alkema, Henk (1944) NL, Sonata, 1980, Asx/Pno. Row 220: Alla, Thierry FR, Aérienne, 1994, FI/2sx/Pno/Perc/Electr. Row 221: Alla, Thierry FR, Artificiel, 2001, Ssx/FI/Perc/Tape. Row 222: Alla, Thierry FR, Confluences, 1999, FI/Sx/Pno/Perc/Clavier(MalletPerc)/Electr. Row 223: Alla, Thierry FR, Desde lo hondo, 2002, Ssx/Accord/Perc/Tape. Row 224: Alla, Thierry FR, Digital, 1995, Ssx solo. Row 225: Alla, Thierry FR, La terre et la comète, 1991, Coro de niños y conj de cámara con sx. Row 226: Alla, Thierry FR, Météore, 1986-1993, 6sx. Row 227: Alla, Thierry FR, Offshore, 1990, SATB. Row 228: Alla, Thierry FR, Polychrome, 1994, 12sx. Row 229: Alla, Thierry FR, Toiles, 1997, FI/Sx/Pno/Perc. Row 230: Alla, Thierry FR, Trièdre, 1998, FI/Voz soprano/Bsx. Row 231: Allard, Joseph (1910-1991) USA, Advances rithms, 1986, Sx. Row 232: Allard, Joseph (1910-1991) USA, Jazz progressive studies, 1986, Sx. Row 233: Allard, Joseph (1910-1991) USA, 3 octave scales & chords, 1947, Sx. Row 234: Allen, Chris (19547) UK?, Saxophone studios, 1986, Sx. Row 235: Allen, Chris (19547) UK?, High notes for sax: alt & ten altissimo fingerings, 1986, Sx. Row 236: Allende-Blin, Juan (1928) DE/CL, Transformations V, 1987, Grupo de cámara con sx. Row 237: Alleme, Jean-Marc (1961) FR, Jazz attitude-40 etudes, 2002, Asx. Row 238: Alleme, Jean-Marc (1961) FR, Saxoforever, 1997, Asx/Pno. Row 239: Allgen, Claude Loyola (Klaus-Thu SE), Adagio och fuga, 1986, 4 o 5 o. Row 240: Allgen, Claude Loyola (Klaus-Thu SE), Carmen Perlotense, 1986, 4 o 5 o. Row 241: Allgen, Claude Loyola (Klaus-Thu SE), Prelidium och Carmen Perlotense, 1986, 4 o 5 o. Row 242: Allik, Kristi (1952) CA, Integra, 1986, Ssx o Asx/Tape. Row 243: Alonso, Juan-Manuel ES, Sine nomine, 1996, Tsx/Tape. Row 244: Alonschusky, Walse-Arie n°2, 1996, Bsx/Pno. Row 245: Alonso, Carlos Roque (1941) AR, Rendez-vous, op. 24, 1970, Grupo de cámara con sx. Row 246: Alsina, Carlos Roque (1941) AR, Del tango (theatre piece), 1982, Grupo de cámara con sx con actores. Row 247: Alsuyet, Claudio AR, Solo, 1992, Bsx/Electr. Row 248: Altana, Maarten NL, Slave, 1988, Tsx solo. Row 249: Altner, Louis ASX/Pno. Row 250: Altherhaug, Bjorn (1945) NO, Manhattan Serenade, 1988, Grupo de cámara con Asx. Row 251: Altieri, Roberto (1958) IT, Tessaract, 1988, Asx/Pno. Row 252: Altisent, Juan (1891-1971) ES, Soliloquio, 1969, Asx/Pno. Row 253: Álvarez, Javier MX, Acordeón de roto corazón, 1988, SATB. Row 254: Álvarez, Calixto (1938) CU, Viaje a la semilla, 1985, 3Sx+Winds. Row 255: Álvarez Álvarez, Sergio (1975) ES, Celtic dreams [en 4 tiempos], 2002, 2SxSimultáneos. Row 256: Amato, Bruno USA?, Sonatella, 1977, Asx/Pno. Row 257: Ambrosio, Alfred Joseph D' (1871-1914) USA, Canzonetta, 1988, Asx/Pno. Row 258: Ambrosio, Alfred Joseph D' (1871-1914) USA, Canzonetta, op. 6, 1988, Asx/Pno. Row 259: Ambrsini, Claudio (1948) IT, Trobar clar, 1982, FI/Ob/Cl/Tpt/SxAT. Row 260: Amdahl, Magne (1942) NO, Cantilene, 1973, Asx (or Ob)/Pno. Row 261: Amdahl, Magne (1942) NO, Sintoley, 1977, Asx/Pno. Row 262: Amdahl, Magne (1942) NO, Tranquilo dolce, 1973, Asx/Pno. Row 263: Ameele, Dave (1947) USA, Sound poem, 1988, Sx/Perc. Row 264: Ameller, André (1912-1990) FR, Andante espressivo, op. 291, 1981, Asx/Pno or Org. Row 265: Ameller, André (1912-1990) FR, Aria moderato, 1960, AoTsx/Pno. Row 266: Ameller, André (1912-1990) FR, Azuleros de Valencia, op. 162, 1965, FI/Ob/Cl/Asx/Hn/Fgt. Row 267: Ameller, André (1912-1990) FR, Belle province, op. 185 [en 2 tiempos], 1971, AoTsx/Pno. Row 268: Ameller, André (1912-1990) FR, Capriccio, op. 212, 1974, Asx solo. Row 269: Ameller, André (1912-1990) FR, Concertino, op. 125, 1959, Asx/String Orch (con Ok. Row 270: Ameller, André (1912-1990) FR, Deux pièces, op. 110, 1956, Asx/Pno. Row 271: Ameller, André (1912-1990) FR, Entrée, deux petites pièces d'estudio, 1961, Asx solo. Row 272: Ameller, André (1912-1990) FR, Bouhey, A., 1977, Asx solo. Row 273: Ameller, André (1912-1990) FR, Espresso et vivement, 1959, SATB. Row 274: Ameller, André (1912-1990) FR, Facettes, op. 350 [en 4 tiempos], 1984, SATB. Row 275: Ameller, André (1912-1990) FR, Geneviève, op. 227, 1972, AoTsx/Pno. Row 276: Ameller, André (1912-1990) FR, Gypsophile, op. 257, 1980, Asx o Tsx solo. Row 277: Ameller, André (1912-1990) FR, Jeux de table, op. 84 [en tres teimpos], 1954, Asx/Pno. Row 278: Ameller, André (1912-1990) FR, Kesa, op. 273, 1981, Asx o Tsx solo. Row 279: Ameller, André (1912-1990) FR, Kryptos, 1981, BsSx/Pno. Row 280: Ameller, André (1912-1990) FR, Lírico, op. 170, 1969, Asx o Tsx solo. Row 281: Ameller, André (1912-1990) FR, La Plata, op. 189, 1972, Asx o Tsx solo. Row 282: Ameller, André (1912-1990) FR, 15 etudes espresives, 1954-56, Sx solo. Row 283: Ameller, André (1912-1990) FR, La sauge, op. 198, 1972, Asx o Tsx solo. Row 284: Ameller, André (1912-1990) FR, Sagundo, op. 282 [en 5 tiempos], 1985, 5sx. Row 285: Ameller, André (1912-1990) FR, Scherzo-Fugato, op. 284, 1982, SATB. Row 286: Ameller, André (1912-1990) FR, Suite d'après Rameau, op. 137 [en 5], 1960, Asx/String o ww qnteto. Row 287: Ameller, André (1912-1990) FR, De 3 à 6, op. 135, 1960, Asx/Pno. Row 288: Amicola, Victor AR, Ludios, op. 29, 1985, FI/Tsx/Vcl/Perc. Row 289: Amiot, Jean-Claude (1939) FR, Contes de Perrault, 1998, SATB/Vocal ensamble. Row 290: Amiot, Jean-Claude (1939) FR, Erato, 1994, Asx/Pno. Row 291: Amiot, Jean-Claude (1939) FR, 1er Quartuor, 1967, SATB. Row 292: Amiot, Jean-Claude (1939) FR, Sérénade, 1969, Asx/Pno. Row 293: Amirov, Fikret-Mechadi-Gjamil-O AZ, Concerto, 1974, Voz mezzo o Asx/Orn Ok. Row 294: Amirov, Fikret-Mechadi-Gjamil-O AZ, Poème symphonique, 1977, Asx/Orch. Row 295: Ammann, Benno (1904-1986) CH, Sonata, 1986, Asx/Pno. Row 296: Ammerlaan, Gerard NL, World in memory, 1998, SATB. Row 297: Amon, Klemens AT, Sax with Mr. X, 1993, Asx/Perc. Row 298: Amoré, Daniel (1953-1994) FR, Aux quatre vents, 1988, 4sx. Row 299: Amos Gillespie USA, Compositae n°11, 1988, Asx/Pno. Row 300: Amos Gillespie USA, Compositae n°12, 1988, Asx/Pno.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Reemplazar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 301-400. Columns include composer names, countries, titles, dates, and musical details like instrumentation and publishers. Some cells contain links to worldcat.org.

Table with columns A-V and rows 401-500. Columns include composer names, titles, dates, countries, and instrumentations. Rows contain detailed entries for composers like Antonini, Applebaum, Arany-Aschner, Archer, Ardent, Arensky, Ares, Argersinger, Arias, Ariosti, Ariza, Arkvik, Art, Arma, Armsteros, Armstrong, Arnaud-Marwys & Frédéric Adam, Arne, Arnold, Arnold, Hubert-E., Arsenault, Artallio, Artiomov, and Apparilly.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral, Cálculo, Celda de com..., Celda vinculada, Entrada, Hipervínculo.

Table with columns A-V and rows 501-600. Columns include Country (e.g., RU, USA, FR), Title (e.g., Hymne du vent soudain, Little concerto), Date (e.g., 1983-85, 1977), and Instrumentation (e.g., Grupo de cámara con sx, SATB). Includes a 'Compartir' button in the top right.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
601	248	Baan, Jozsef	?	4 pages from my Atlas	Cuarteto Arte		5?	O	SATB				No pone nada		L, 17	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3A saxophone+au%3ABaan%2C+Jozsef&qt=advanced&dblist=638						
602	249	Baas, Danièle (1958)	BE	Confidence, op. 31			5	O	Asx/Pno				No pone nada		L, 17	http://www.fattore.com/DanielleBaas.htm						
603	250	Babayán, Yahram (1948)	AM	Mantra-quasi sonata, op. 63		1986	5	O	Ssx/Pno				Alphonse Leduc, FR	FR	L, 17							
604	251	Babbini, Giorgio	IT	Varianti 95	Cuarteto de sax Transcont	1995	5	O	SATB				No pone nada		L, 17							
605	252	Babbitt, Milton Byron	USA	Accompanied Recitative	John Sampen (1949), USA	1994	5	O	Ssx/Pno				Theodore Presser Company, USA	USA	L, 17							
606		Babbitt, Milton Byron	USA	All Set		1957	4	O	Grupo de cámara con 2sx				Amphion, FR	FR	L, 17							
607		Babbitt, Milton Byron	USA	Images	Harvey Pittel (1943), USA	1980	5	O	1sx/Synth tape				Edition Peters, USA	USA	L, 17							
608		Babbitt, Milton Byron	USA	Whirled series	Forger, J., Kenneth Radno	1987	5	O	Asx/Pno				Edition Peters, USA	USA	L, 17							
609	253	Babcock, David	USA/AT	Fenêtres prismatiques, op. 80	Bok, H.	1982	5	O	Sx/ClBaj/Marimba/Vibr				No pone nada		L, 17							
610	254	Baboni, Schillingi Jacopo (1971)	IT	Shift			5	O	Tsx/Electr				Suvini Zerboni, IT	IT	L, 17							
611	255	Bach, Carl-Philip-Emanuel (1714-1788)		Sonate in A moll (from fl)				T	Asx solo				Ricordi, IT	IT	L, 17							
612		Bach, Carl-Philip-Emanuel (1714-1788)		Spring's awakening				T	Gallo	1sx-A o T-/Pno			Cundy-Bettoney Co., USA	USA	L, 17							
613	256	Bach, Jan (1937)	USA	Helix		1983	5	O	Conjunto de cámara con Asx y perc				Meadow Music Publications, USA	USA	L, 17							
614		Bach, Jan (1937)	USA	My very first solo	C. Miller Sigmon (1947) U	1974	5	O	Asx/ElectrPno				No pone nada		L, 17							
615	257	Bach, Johann-Christian (1735-1782)		Allegro siciliana				T	Trillat	Asx/Pno			Edition Ceorges Delrieu, FR		L, 17							
616		Bach, Johann-Christian (1735-1782)		Andante				T	Johnson	Bsx/Pno			Belwin, USA		L, 17							
617		Bach, Johann-Christian (1735-1782)		Sinfonia en sib				T	SATB				Molenaar, NL		L, 17							
618		Bach, Johann-Christian (1735-1782)		Symphony nº2				T	Axworthy	6sx			Thomas V. Axworthy, USA		L, 17							
619		Bach, Johann-Christian (1735-1782)		Trio en 2 movements				T	Cunningham	3sx			Etoile Music, USA		L, 17							
620	258	Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Adagio				T	Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
621		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Adagio				T	Schmidt	[Vid. fuente]			Western International Music, USA		L, 17-19							
622		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Adagio (from sonata in G minor, BWV 1020)				T		[Vid. fuente]			Desert Wind Publications, USA		L, 17-19							
623		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Adagio et andante				T	Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
624		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air				T	Hekker	[Vid. fuente]			Lispet, NL		L, 17-19							
625		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air (from suite in D)				T	Leeson	[Vid. fuente]			Hill Coleman, USA		L, 17-19							
626		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air (from suite nº3)				T	Hekker	[Vid. fuente]			Warner Brothers Publications, USA	USA	L, 17-19							
627		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air (from suite nº3)				T	Hekker	[Vid. fuente]			Tierloff Muziekcentrale, NL		L, 17-19							
628		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air (from suite nº3)				T	T. Schön	[Vid. fuente]			Apoli-Edition, AT		L, 17-19							
629		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Air de la fuge				T	Delguidice	[Vid. fuente]			Editions Robert Martin, FR		L, 17-19							
630		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Allegro				T	Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
631		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Andante				T	Johnson	[Vid. fuente]			Belwin, USA		L, 17-19							
632		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Andante				T	Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
633		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Andante				T	Schmidt	[Vid. fuente]			Western International Music, USA		L, 17-19							
634		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Andante et Allegro				T	Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
635		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Andante et sinfonia				T	Meyns	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
636		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Aria				T	Watz	[Vid. fuente]			Georg Bauer, DE		L, 17-19							
637		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Airosso (from Cantata nº 156)				T	Kent	[Vid. fuente]			Carl Fischer, USA	USA	L, 17-19							
638		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Airosso				T	Kent	[Vid. fuente]			Carl Fischer, USA	USA	L, 17-19							
639		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Airosso				T	Kent	[Vid. fuente]			Carl Fischer, USA	USA	L, 17-19							
640		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		L'art de la fugue (5 cuartetos)				T	B. Bailly de	[Vid. fuente]			Henri Lemoine, FR		L, 17-19							
641		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Ave Maria				T	Gounod	[Vid. fuente]			Century Music Publ., USA		L, 17-19							
642		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Bach for sx				T	Gee	[Vid. fuente]			Kendor Music, USA		L, 17-19							
643		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Badinerie (from Orch Suite nº2)				T	Powell	[Vid. fuente]			To the fore publishers, USA		L, 17-19							
644		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Bist du bei mir				T		[Vid. fuente]			Tierloff Muziekcentrale, NL		L, 17-19							
645		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Bourrée				T	Oostrom	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
646		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Bourrées				T	Gee	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
647		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Bourrées				T	Teal	[Vid. fuente]			G. Schirmer, USA		L, 17-19							
648		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº2				T	Rex	[Vid. fuente]			Woodwinds Service, USA		L, 17-19							
649		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº2				T	Rex	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
650		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº3				T	Goins	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
651		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº3				T	Waid	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
652		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº5				T	Rex	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
653		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Brandenburg Concerto nº6				T	Western	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
654		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Canon nº4				T	Snim	[Vid. fuente]			Rubank Inc., USA		L, 17-19							
655		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		4 canons				T	Moroso	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
656		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Célèbre aria				T	Gilet	[Vid. fuente]			Editions Robert Martin, FR		L, 17-19							
657		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Choralbearbeitung und Kantate 147				T	Everste	[Vid. fuente]			Tierloff Muziekcentrale, NL		L, 17-19							
658		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorale (from Cantata nº4)				T	Rex	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
659		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorale "Ach Gott un Herr"				T	Hartley	[Vid. fuente]			No ed 2003		L, 17-19							
660		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorale variations				T	Rex	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
661		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorale "Wachet Auf"				T	Hartley	[Vid. fuente]			Dom Publications, USA		L, 17-19							
662		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorale and fugue				T	Warner	[Vid. fuente]			Desert Wind Publications, USA		L, 17-19							
663		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Chorales				T	Lewis	[Vid. fuente]			Woodwinds Service, USA		L, 17-19							
664		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		2 chorals				T	Dyck	[Vid. fuente]			Braun M. R., FR		L, 17-19							
665		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Concerto in G mayor				T	Powell	[Vid. fuente]			To the fore publishers, USA		L, 17-19							
666		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Concerto italian				T		[Vid. fuente]			Editions Billaudot, FR		L, 17-19							
667		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Contrapunctus I				T	Oostrom	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
668		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Contrapunctus II				T	L-N. Fontain	[Vid. fuente]			Opus 102, CA		L, 17-19							
669		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Contrapunctus V				T	Oostrom	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
670		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Contrapunctus V				T	T. Willems	[Vid. fuente]			Brazinmusikanta Publications, USA									

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
701		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		If thou art near					T Gee	[Vid. fuente]			Ludwig Music Publishing, USA		L, 17-19							
702		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		In thou be near					T Patrick	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
703		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Invention n°8					T	[Vid. fuente]			Kendor Music, USA		L, 17-19							
704		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		3 Inventions					T Avignon	[Vid. fuente]			Editions Robert Martin, FR		L, 17-19							
705		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		15 Inventions					T Teal	[Vid. fuente]			Theodore Presser Company, USA		L, 17-19							
706		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Jesu, Joy of Man's desering					T Caravan	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
707		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Jesu, Joy of Man's desering					T Cluwen	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
708		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Jesu, Joy of Man's desering					T Everste	[Vid. fuente]			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 17-19							
709		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Jesus, que ma joie demeuure					T Jezouin	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
710		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Jesus, que ma joie demeuure					T Londeix	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
711		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Kanon in des Oktave					T T. Schön	[Vid. fuente]			Apoll-Edition, AT		L, 17-19							
712		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Koraalbewerking					T	[Vid. fuente]			Lispet, NL		L, 17-19							
713		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Largo and Allegro					T Sibbing	[Vid. fuente]			Robert Sibbing, USA	USA	L, 17-19							
714		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Louré					T Chauvet	[Vid. fuente]			Marcel Combre, FR	FR	L, 17-19							
715		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		March					T Grainger	[Vid. fuente]			Percy Grainger, USA		L, 17-19							
716		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Minuet					T Rascher	[Vid. fuente]			Belwin, USA		L, 17-19							
717		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Musette					T Rascher	[Vid. fuente]			Belwin, USA		L, 17-19							
718		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		O Mensch Bewein					T Grainger	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
719		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Partita n°2, BWV					T Vadrot	[Vid. fuente]			Henri Lemoine, FR		L, 17-19							
720		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Partita, BWV					T Bouhey	[Vid. fuente]			Henri Lemoine, FR		L, 17-19							
721		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Pièces d'orgue					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
722		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		22 pièces en cinq suites					T Carroyer	[Vid. fuente]			Editions Buffet-Crampon, FR	FR	L, 17-19							
723		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prelude n°4					T	[Vid. fuente]			Edition Musicus, USA		L, 17-19							
724		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prelude n°12					T Maganini	[Vid. fuente]			Edition Musicus, USA		L, 17-19							
725		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prelude n°12 y 156					T Rascher	[Vid. fuente]			Chappell & Co., USA	USA	L, 17-19							
726		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Preludium 16					T A. Domizi	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
727		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Preludium 17					T A. Domizi	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
728		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Preludium 20					T A. Domizi	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
729		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prélude n°26					T Oostrom	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
730		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prélude et fugue en RebM					T Londeix	[Vid. fuente]			Jean-Marc Fuzeau, FR		L, 17-19							
731		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prélude and fugue en Sim					T Sibbing	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
732		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prelude and fugue en Sibm					T Gee	[Vid. fuente]			Shawnee Press, USA		L, 17-19							
733		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prélude and fugue en D, E y G					T Eymann	[Vid. fuente]			Carl Fischer, USA	USA	L, 17-19							
734		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Prélude et fugue n°5					T Grainger	[Vid. fuente]			Percy Grainger, USA		L, 17-19							
735		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Quartet, op. 17 n°6					T	[Vid. fuente]			Woodwinds Service, USA		L, 17-19							
736		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Quartet, op. 17 n°6					T Cunninigham	[Vid. fuente]			Etoile Music, USA		L, 17-19							
737		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		1er Recueil					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
738		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		2do Recueil					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
739		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Ricercar a6					T Patrick	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
740		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Ricercar n°4					T Axworthy	[Vid. fuente]			Thomas V. Axworthy, USA		L, 17-19							
741		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sarabande					T Dawson	[Vid. fuente]			Roncorp Inc., USA		L, 17-19							
742		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sarabande					T Hemke	[Vid. fuente]			Southern Music Co., USA		L, 17-19							
743		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sarabande et Badinerie					T Johnson	[Vid. fuente]			Rubank Inc., USA		L, 17-19							
744		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sarabande and Bourée					T	[Vid. fuente]			Ruggimenti, IT		L, 17-19							
745		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Scherzetto					T Londeix	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
746		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Siciliano					T Maganini	[Vid. fuente]			Edition Musicus, USA		L, 17-19							
747		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sicliann					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
748		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Siclianne et Allegro					T Teal	[Vid. fuente]			G. Schirmer, USA		L, 17-19							
749		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sicut Locutus Est					T Garcia	[Vid. fuente]			Dorn Publications, USA		L, 17-19							
750		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sinfonia (from Cantata n°109)					T Sibbing	[Vid. fuente]			Etoile Music, USA		L, 17-19							
751		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata en Lam					T Gallo	[Vid. fuente]			Cundy-Bettoney Co., USA		L, 17-19							
752		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata en Solm					T Scudder	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
753		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata n°2					T Gateau	[Vid. fuente]			Editions Billaudot, FR		L, 17-19							
754		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata n°2					T Gateau	[Vid. fuente]			Alfred Publishing Co., USA		L, 17-19							
755		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata n°4					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
756		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonata n°4					T Gee	[Vid. fuente]			Southern Music Co., USA		L, 17-19							
757		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Sonate n°6					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
758		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		6 sonates en trio					T Londeix	[Vid. fuente]			Isa Kuffner & Heinz Dreschler, DE	DE	L, 17-19							
759		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite n°2 en Sim					T Londeix	[Vid. fuente]			Molenaar, NL		L, 17-19							
760		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite en Sim Badinerie					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
761		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite en Do, Bourrée					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
762		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite en Re, Aria					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
763		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suites I, II, III y IV (Vcl)					T Ricker	[Vid. fuente]			Dorn Publications, USA		L, 17-19							
764		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite I (Vlc)					T Londeix	[Vid. fuente]			Henri Lemoine, FR		L, 17-19							
765		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite I (Vlc)					T Kasprzyk	[Vid. fuente]			Southern Music Co., USA		L, 17-19							
766		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite III (Vlc)					T Kasprzyk	[Vid. fuente]			Southern Music Co., USA		L, 17-19							
767		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite III (Vlc)					T Londeix	[Vid. fuente]			Henri Lemoine, FR		L, 17-19							
768		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite IV (Vcl)					T Kasprzyk	[Vid. fuente]			Southern Music Co., USA		L, 17-19							
769		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite 6, Gavotte, Musette					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
770		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Suite of Bach					T Buckland	[Vid. fuente]			Peter Birkby Publishing, UK		L, 17-19							
771		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Theme, triple fugue and chorale					T Axworthy	[Vid. fuente]			Thomas V. Axworthy, USA		L, 17-19							
772		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		3 themes célèbre					T Beun & Terra	[Vid. fuente]			Editions Robert Martin, FR		L, 17-19							
773		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Toccatà and fugue en Rem					T L-N. Fontain	[Vid. fuente]			Opus 102, CA		L, 17-19							
774		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Toccatà and fugue en Rem					T Greenberg	[Vid. fuente]			Dorn Publications, USA		L, 17-19							
775		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Toccatà and fugue en Rem					T Lacour	[Vid. fuente]			Editions Billaudot, FR		L, 17-19							
776		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Toccatà and fugue en Rem					T Maeda	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
777		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Trio, op. 17, n°3					T Cunningham	[Vid. fuente]			Dorn Publications, USA		L, 17-19							
778		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Vicace					T Mule	[Vid. fuente]			Alphonse Leduc, FR		L, 17-19							
779		Bach, Johann-Sebastian (1685-1750)		Wie Schön leuchtet der Morgenstern					T Patrick	[Vid. fuente]			No pone nada		L, 17-19							
780		259 Bach, Wilhem-Friedmann (1710-1784)		6 duets (2vol)					T	[Vid. fuente]			Edwin Kalmus, USA	USA?	L, 19							
781		260 Bach, Gottob (1763-1840)		Dance bretonne					T Lefevre	[Vid. fuente]			Carl Fischer, USA	USA	L, 19							
782		261 Bachmann, Leo (1956)	CH	Black shadow & colored shadow		1993	5	0		CbajSx solo			No pone nada		L, 19							
783		Bachmann, Leo (1956)	CH	Schwarzer Schatten		1993	5	0		CbajSx solo			No pone nada		L, 19							
784		Bachmann, Leo (1956)																				

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, conditional formatting, and calculation options.

Table with columns A-V and rows 801-900. Columns include author names, titles, dates, and instrumentations. Rows list various musical works such as 'Badings, Henk (Hendrik) Herman', 'Baguerre, Francis', and 'Baker, David Nathaniel'.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 901-1000. Columns include composer names (e.g., Barber, Bartok, Beethoven), titles, dates, and instrumentations. Includes notes like 'No sale ni el Grove' and 'Tiene otras 2 obras más en las que auzoriza -no exclusivamente- el uso del sx'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
1001	376	Bassi, Luigi (1766-1825)		27 virtuoso studies						Tasilli	Sx	Estudios	Carl Fischer, USA	USA	L, 25							
1002	377	Baskin, Ali (1962)	DE	Abushina		1983	5	0		Asx/2Perc			No ed 2003		L, 25							
1003	378	Basteau, Jean-François (1961)	FR	Blue-Jean		1993	5	0		1sx-A o T-/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 25							
1004	379	Bataille, Prudent (1888-1969)	FR	Badine badine		1968	4	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 25							
1005	380	Bates, Norman-C.	USA	Advanced staccato studies		1937	3	0			Sx	Estudios	Robbins Music Corp., USA	USA	L, 25							
1006	381	Batiarov	RU	Rondo joyeux			?	0?		SATB			E. C. Schirmer Music Co., USA	USA	L, 26	Ni un solo contraste por Internet					Tb busqué por "Badiarov"	
1007	382	Batterham, Andrew (1968)	AU	Duke's crusade	Duke, M.	2003	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 26							
1008	383	Battista, Tonino (1960)	IT	Narcisso	Enzo Fillipetti	1989-91	5	0		1sx-SB-/Electr			No pone nada		L, 26							
1009	384	Baubet-Gony, Pierre	FR	Livres d'images			?	0		Grupo de cámara con Ssx (o d)			No pone nada		L, 26							
1010	385	Bauchwitz, Peter (1953)	DE	You came into my life		1986	5	0		Voz/Sx/Perc			No ed 2003		L, 26							
1011	386	Bauckholt, Carola (1959)	DE	Schaubichtung		1990	5	0		Grupo de cámara con Cba Sx			No pone nada		L, 26							
1012	387	Baudrier, Emile (1899-1986)	FR	Ballade		1967	4	0		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 26							
1013	387	Baudrier, Emile (1899-1986)	FR	Mes amis		1965	4	0		SATB			Molenaar, NL	NL	L, 26							
1014	387	Baudrier, Emile (1899-1986)	FR	Moderato		1967	4	0		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 26							
1015	388	Bauer, Guilherme (1940)	BR	Cadensias		1985	5	0		Asx/Strings			No pone nada		L, 26							
1016	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	NB 911 WR		1971	5	0		Asx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1017	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	Quartuo		1974	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1018	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	Serenata Nerak		1972	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1019	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	A sincere and earnest appeal	Paul Brodie (1934-2007),	1974	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1020	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	Solasodik	Paul Brodie (1934-2007),	1974	5	0		4sx			Berandol Music Ltd., CA	CA	L, 26							
1021	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	Three pieces	Paul Brodie (1934-2007),	1975	5	0		Ssx/Guit			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1022	389	Bauer, Robert-P. (1950)	CA	Will rag	Paul Brodie (1934-2007),	1972	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 26							
1023	390	Bauld, Alison (1944)	AU	Buseker's story		1978	5	0		Asx/Fgt/Tpt/Vl/Bass			Novello & Co., UK	UK	L, 26							
1024	391	Baumann (18Xx-18Xx)	BE	2º solo			1	0		Asx/Pno			Adolphe Sax, FR	FR	L, 26							
1025	391	Baumann (18Xx-18Xx)	BE	Fantasia			1	0		Asx/Pno			Adolphe Sax, FR	FR	L, 26							
1026	392	Baumann, Eric (1962)	DE	Sonate [en 2 tiempos]		1987	5	0		Asx/Pno			Noetzel Edit., DE/Edition Peters, USA	USA	L, 26							
1027	393	Baumann, Herbert (1925)	DE	Monodie		1987	5	0		Asx solo			Bote & Bock, DE	DE	L, 26							
1028	393	Baumann, Herbert (1925)	DE	Variationen über ein englisches Volkslied		1968	4	0		Asx/String orch	Ok		Möseler Verlag, DE	DE	L, 26							
1029	394	Baumann, P.		Concert in the Forest						Asx/Pno			Belwin, USA		L, 26							
1030	395	Baumgart		Ein Hauch Lavendel						Tsx/Pno			?		L, 26							
1031	396	Baumgartner, Jean-Paul (1932)	FR	Cycle IV	Cuarteto Elodia		4	0	5	0			Ob/Cl/Asx/Fgt		L, 26							
1032	396	Baumgartner, Jean-Paul (1932)	FR	Séquence	Jean-Pierre Caens (1948)	FR	4	0	5	0			Asx solo		L, 26						http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ABaumgartner%2C+Jean-Paul&qt=advanced&dblist=638	
1033	397	Baumgartner, Wilhelm (1820-1867)		Noch Sind die Tagen der Rosen						T Blaauw			Molenaar, NL		L, 26						http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ABaumgartner%2C+Jean-Paul&qt=advanced&dblist=638	
1034	398	Baumont, Chantal De (1954)	FR?	Angle de réflexion	Batteau, J.		5?	0		Asx o Ssx/Pno			No pone nada		L, 26							
1035	399	Baur, John (1947)	USA	Colors-O'Keefe [en 4 tiempos]			5?	0		Sx/Synth			No pone nada		L, 26							
1036	400	Baur, Jürg (1918-1999)	DE	Ballata romana [en 5 tiempos]		1960	4	0		Cl o Asx/Pno			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 26							
1037	400	Baur, Jürg (1918-1999)	DE	Cinco flogie [en cinco tiempos]		1986	5	0		SATB			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 26							
1038	400	Baur, Jürg (1918-1999)	DE	Concierto Ticino [en 4 tiempos]		1960-95	4	0	5	0			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 26							
1039	400	Baur, Jürg (1918-1999)	DE	Metamorphosen		1960-97	4	0	5	0			No pone nada		L, 26							
1040	401	Bauwens, Alphonse	BE	London Concertino [en 3 tiempos]	Cuarteto belga de sxs		3,	4	0	5	0		SATB/Orch	Ok	L, 26						No he encontrado ni en el Grove ni en Internet la fecha. Quizá con más tiempo	
1041	402	Bauweraerts, Willy	BE	Dancing feet			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 26-27						Activo entre 1930-50s como músico de música antig	
1042	402	Bauweraerts, Willy	BE	Kirana-Nara-Dé [en 5 tiempos]			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 26-27						https://www.linkedin.com/pub/willy-bauweraerts/53/425/113	
1043	403	Bauweraerts, Willy	BE	Method			5	0		Sx		Método Jazz	Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1044	403	Bauweraerts, Willy	BE	Meridium			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 26-27							
1045	403	Bauweraerts, Willy	BE	One more time			5	0		1sx-A o T-/Pno			Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1046	403	Bauweraerts, Willy	BE	Sunday afternoon			5	0		1Sx-S o A o T-/Pno			Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1047	403	Bauweraerts, Willy	BE	Swing in the air			5	0		Sx/Pno		Estudios de música lig	Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1048	403	Bauweraerts, Willy	BE	Swing it out			5	0		1sx-A o T-/Pno			Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1049	403	Bauweraerts, Willy	BE	Tango burlesque			5	0		1sx-A o T-/Pno			Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1050	403	Bauweraerts, Willy	BE	Triologie			5	0		Asx/Pno			Golden River Music, BE	BE	L, 26-27							
1051	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	1er Concerto, op. 18 [en 3 tiempos]	Jean-Marie Londeix (1932)	1959	4	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 27							
1052	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	Concerto, op. 32 [en 3 tiempos]	Cuarteto de D. Deffayet		4?	0		SATB/String orch	Ok		No ed 2003		L, 27							
1053	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	Divertimento, op. 63 [en 8 tiempos]	Jean-Marie Londeix (1932)	1968-69	4	0		AAT			Henri Lemoine, FR	FR	L, 27							
1054	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	5 mouvements en forme de musique,	Jean-Marie Londeix (1932)	1960	4	0		Asx/Pno o quinteto			No ed 2003		L, 27							
1055	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	Poème, op. 29	Jean-Marie Londeix (1932)	1960	4	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 27							
1056	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	Quartuo, op. 20 [en 4 tiempos]	Jean-Marie Londeix (1932)	1962	4	0		SATB			No ed 2003		L, 27							
1057	403	Bauzín, Pierre-Philippe (1933)	FR	Quartuo, op. 15	Jean-Marie Londeix (1932)	1959	4	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 27							
1058	404	Bavicchi, John (1922)	USA	Quartet nº 1			4	0	5	0			SATB		L, 27							
1059	404	Bavicchi, John (1922)	USA	Quartet nº 4			4	0	5	0			SATB		L, 27							
1060	405	Baxter, Leigh (1957)	USA	Nocturne			5	0		Sx/Vibr			Dorn Publications, USA	USA	L, 27							
1061	405	Baxter, Leigh (1957)	USA	Quartet			5	0		SATB			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 27							
1062	406	Bay, Arndt Von	DE	Folk song		1996	5	0		Sx solo			Horst Rapp Verlag, DE	DE	L, 27							
1063	406	Bay, Arndt Von	DE	Mein Herz hat sich gesellet [en 7 tiempos]			5?	0		Sx solo			Horst Rapp Verlag, DE	DE	L, 27							
1064	407	Bay, Bill (1945)	?	Jazz sax studies		1979	5	0		Sx		Estudios de Jazz	Heinz Dreschler, DE	DE	L, 27							
1065	407	Bay, Bill (1945)	?	Sax improvisations			5?	0		Sx			Heinz Dreschler, DE	DE	L, 27							
1066	408	Bayer, Marcelino Gaspa (1898-19	ES	Escalas y arpegios		1969	4	0		Sx		Técnica	Unión Musical Española, ES	ES	L, 27							Quizá sería interesante saber un poco más de este señor
1067	409	Baile, P.	?	10 thèmes et improvisations jazz		1990	5	0		Sx solo			Editions Salabert, FR	FR	L, 27							
1068	410	Bayles, Philip (1946)	USA	Méditation			5	0		Sx/Dancer			No pone nada		L, 27							
1069	411	Bazelaire, Paul (1886-1958)		Suite française [en 5 tiempos]						T Londeix			Schott, DE		L, 27							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 1101-1200. Columns include composer names (e.g., Beethoven, Debussy), titles, dates, and various identifiers. The table contains detailed bibliographic information for numerous musical works.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 1201-1300. Columns include ID, Name, Country, Title, Composer, Year, Duration, Instrumentation, and Publisher. Contains detailed metadata for various musical compositions.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
1301	488	Berg, Paul	NL?	To teach his own		1984	5	0		Fl/Ob/Tsx/Trb/Vl/Vcl/Tape			Donemus, NL	NL	L, 32							
1302	489	Berge, H.	?	Estreno mundial			?	0		SATB			No pone nada		L, 32							
1303	490	Berger, David	USA	Contemporary jazz studies			5?	0			Sx	Estudios de Jazz	Dorn Publications, USA	USA	L, 32							
1304		Berger, David	USA	Caleb and Kate			5?	0		SATB			Verlag Advance Music, DE	DE	L, 32							
1305	491	Berger, Michel	BE	Ballade	Verliet, Ph.	2000	5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 32							
1306	492	Berger, Emile	FR	Romance sans paroles		1891 [¿?]	1	O/T		EH o Vla o Asx/Pno			No pone nada	FR	L, 32							Serge Bertocchi (Editions Cerbere) 2014-2017
1307	493	Bergeron, Thomas (1952)	USA	Designs on B option p		1998	5	0		Sx solo			No ed 2003		L, 32							
1308		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Marginal dances [en 4 tiempos]		1994	5	0		Asx/Cl/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 32							
1309		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Mukikteo and Tadasana		2000	5	0		Asx/Trb/Bass/Perc			No pone nada		L, 32							
1310		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Saxophone multiphonics			5	0		Sx	Manual		No ed 2003		L, 32							
1311		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Saxalone 3: Rubber waltz		1996	5	0		Sx solo			Teal Creek Music, USA	USA	L, 32							
1312		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Statement V			5	0		Asx solo			No ed 2003		L, 32							
1313		Bergeron, Thomas (1952)	USA	Untitled work for solo sx		1975	5	0		Asx solo			No ed 2003		L, 32							
1314	494	Bergh, Alja	AT?	Motivationen		1993	5	0		Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 32							
1315	495	Berghmans, José (1921-1992)	FR/BE	Concerto lyrique		1974	5	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Editions Françaises de Musique, FR	FR	L, 32							
1316		Berghmans, José (1921-1992)	FR/BE	Telle qu'en elle-même		1977	5	0		Tsx/Pno/Perc			Choudens & Co., FR	FR	L, 32							
1317	496	Bergman, Erik (1911)	FI	Etwas rascher, op. 108	Cuarteto Rascher	1985	5	0		SATB			Novello & Co., UK	UK	L, 33							
1318		Bergman, Erik (1911)	FI	Mipejupa, op. 96	Cuarteto Cluster	1981	5	0		Fl/Asx/Guit/Perc			Novello & Co., UK	UK	L, 33							
1319		Bergman, Erik (1911)	FI	Quint-essence, op. 123	Cuarteto Rascher	1993	5	0		SATB/Perc			Warner Brothers Publications, USA/Chappell & Co., USA	USA	L, 33							
1320		Bergman, Erik (1911)	FI	Solfatara, op.81	Savijoki, P.	1977	5	0		Asx/Perc			Chappell & Co., USA/Warner Brothers Publications, USA	USA	L, 33							
1321	497	Bergson, Michel (1820-2898)		Sxène et air (de Luisa di Montfort)				T		Asx o BbSx/Pno			?		L, 33							
1322	498	Bergström, Harry (1910-1989)	FI	Come, morning	Rajula, M.	1938	3	0		Asx/Pno			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 33							
1323		Bergström, Harry (1910-1989)	FI	Pastorale	Rajula, M.	1942	3	0		Asx/Pno			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 33							
1324		Bergström, Harry (1910-1989)	FI	Suite	Rajula, M.	1936	3	0		Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 33							
1325	499	Berio, Luciano (1925)	IT	Canticum Novissimi Testamenti		1989-91	5	0		8Voz/4cl/SATB			Universal Edition, AT	AT	L, 33							
1326		Berio, Luciano (1925)	IT	Chemin IV		1996	5	0		Ob o Ssx/Strings			No pone nada		L, 33							
1327		Berio, Luciano (1925)	IT	Pas de quoi		1978	5	0		Fl/Cl/Sx			Universal Edition, AT	AT	L, 33							
1328		Berio, Luciano (1925)	IT	Récit (Chemin VII)		1996	5	0		Grupo de viento con Asx			Universal Edition, AT	AT	L, 33							
1329		Berio, Luciano (1925)	IT	Récits			5	0		Asx/12sx			No pone nada		L, 33							
1330		Berio, Luciano (1925)	IT	Sequenza VIIb		1995	5	0		Ssx solo			Universal Edition, AT	AT	L, 33							
1331		Berio, Luciano (1925)	IT	Sequenza IXb		1980	5	0		Asx solo			Universal Edition, AT	AT	L, 33							
1332	500	Berkeley, Michael Fitzhardinge	UK [English]	Keening	John Harle (1956), UK	1987	5	0		Asx/Pno			Oxford University Press, UK	UK	L, 33							
1333	501	Berlaud, Alain (1971)	FR	Aussi bien que les cigales...		2002	5	0		Voz soprano/Asx/Electr			No pone nada		L, 33							
1334		Berlaud, Alain (1971)	FR	Drôles d'histories d'amour		2002	5	0		12sx			No pone nada		L, 33							
1335	502	Berlin, David (1943)	USA	Patters			5	0		SATB			No pone nada		L, 33							
1336	503	Berlin, Irving		Chick to chick				T	Polansky	Ssx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 33							
1337	504	Berlinski, Herman		Canons and rounds				T		3 o 4sx			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 33							
1338	505	Berlioz, Gabriel-Pierre (1916)	FR	Air à danser	Letellier, R.		3, 4 o 5	0		Asx/Pno			Braun M. R., FR	FR	L, 33							
1339	506	Berlioz, Hector	FR	Chant sacré		1843-44	1	0		Sexteto de viento con sx			No pone nada		L, 33-34							
1340		Berlioz, Hector	FR	Chant sacré			5	T	Londeix	12sx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 33-34							
1341		Berlioz, Hector	FR	3 lieder (Faust Verdammung)				T		Asx/Pno			Verlag Anton J. Benjamin, DE	DE	L, 33-34							
1342		Berlioz, Hector	FR	3 songs (Damnation of Faust)				T	Clark	BbSx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 33-34							
1343	507	Bernaola, Carmelo (1929-2002)	ES	Superficie nº3		1963	4	0		Asx/Picc/Xylophone/Bongos			Editorial Alpuerto, ES	ES	L, 34							
1344		Bernaola, Carmelo (1929-2002)	ES	Andante et scherzo	Cuarteto de D. Deffayet	1965	4	0		SATB			No ed 2003		L, 34							
1345	508	Bernard, Jacques (1931)	FR	Climats	Beun, A.	1975	5	0		Asx/Perc			No ed 2003		L, 34							
1346		Bernard, Jacques (1931)	FR	Dialogues d'anches [en 6 tiempos]	Cuarteto de lengüetas fr	1969	4	0		Ob/Cl/Asx/Fgt			Editions Françaises de Musique, FR	FR	L, 34							
1347		Bernard, Jacques (1931)	FR	L'Opéra de l'Espace		1970	5	0		Narr/Ob/Cl/CIB/Sx/Perc			No ed 2003		L, 34							
1348		Bernard, Jacques (1931)	FR	6 miniatures [en 6 tiempos]	Beun, A.	1978	5	0		Ssx solo			Andel Uitgave, BE	BE	L, 34							
1349		Bernard, Jacques (1931)	FR	Passacaglia				T		Asx/Pno			No pone nada		L, 34							
1350	509	Bernard, Jean-Emile-Auguste (1843-1902)		Kanaké		1994	5	0		Sx/Sintet			No pone nada		L, 34							
1351	510	Bernard, Pierre	FR	Quatuor		1931-35	3	0		SATB			No ed 2003		L, 34							
1352	511	Bernard, Robert (1900-1971)	FR/CH	Quartet		1992	5	0		SATB			No pone nada		L, 34							
1353	512	Bernardini, Giampiero	IT	125 Übungen als tägliche studies		1926	3	0			Sx	Estudios	Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 34							
1354	513	Bernards, B.	DE	Des saxophonisten Repertoire		1927	3?	0			Sx	Estudios	Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 34							
1355		Bernards, B.	DE	24 virtuosentüden mit Anang			3?	0			Sx	Estudios	Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 34							
1356		Bernards, B.	DE	10 duos			3?	0		2sx			Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 34							
1357		Bernards, B.	DE	10 instruktive duos			3?	0		2sx			Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 34							
1358	514	Bernaud, Alain (1932)	FR	Final			4 o 5	0		Asx/Pno			Choudens & Co., FR	FR	L, 34							
1359		Bernaud, Alain (1932)	FR	Humoresque [en 3 tiempos]	Jean Ledieu (1929), FR	1982	5	0		Bsx/Pno			No ed 2003		L, 34							
1360		Bernaud, Alain (1932)	FR	Quatuor [en 4 tiempos]			4 o 5	0		SATB			Rideau Rouge, FR	FR	L, 34							
1361		Bernaud, Alain (1932)	FR	Rhapsodie	Daniel Deffayet (1922-2002)	1984	5	0		Asx/Pno			Choudens & Co., FR	FR	L, 34							
1362		Bernaud, Alain (1932)	FR	Sonate en duo			4 o 5	0		Ssx/Vcl			No ed 2003		L, 34							
1363		Bernaud, Alain (1932)	FR	Sonate pour deux sxs [en 4 tiempos]	Daniel Deffayet (1922-2002)	FR Y	4 o 5	0		2sx-SB-			No ed 2003		L, 34							
1364		Bernaud, Alain (1932)	FR	Crépuscule-Fantaisie		1893	1	O/?		Asx/Pno			Deplaix, FR		L, 34							
1365	515	Bernier, Anthony	FR	Capriccio		1957	4	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 34							Serge Bertocchi (Editions Cerbere) 2014-2017
1366	516	Bernier, René (1905-1984)	BE	Hommage à Sax		1958	4	0		Asx/Orch o Band oPr Ok			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 34							
1367		Bernier, René (1905-1984)	BE	Serinetten en guise de bis		1974	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 34							
1368		Bernier, René (1905-1984)	BE	Suite pour le plaisir de l'oreille [en 4 tiempos]		1973	5	0		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 34							
1369		Bernier, René (1905-1984)	BE	Saxophon-Übungen		1933	3	0			Sx		Friedrich Hofmeister Musikverlag, DE	DE	L, 34							
1370	517	Berninger, Hans	DE	Fantasy		1992	5															

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V and rows 1401-1500. Columns include author, title, year, instrument, publisher, and location. Contains musical scores and references.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
1501		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Ramance of Nadir					T	Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 38							
1502		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Les Soli de L'Arlésienne					T	Charon Asx/Pno			Choudens & Co., FR	FR	L, 38							
1503		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Solo de L'Arlésienne					T	Sx			Rubank Inc., USA	USA	L, 38							
1504		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Spanish Serenade					T	Harvey Asx o BbSx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 38							
1505		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Suite from Carmen [en 4 tiempos]					T	Ronkin Sx/Electr			No ed 2003		L, 38							
1506		Bizet, Georges (1838-1875)	FR	Toreador Song					T	Asx o BbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 38							
1507	581	Bjorklund, Terje (1945)	NO	Herbarium		1982	5		O	FI/Ssx/Vl/Hn/Bass/Pno/Perc			Norsk Musikinformasjon, NO	NO	L, 38							
1508	582	Bjurling, Björn (1966)	SE	Nod	Cuarteto de sxs de Estoco	1992	5		O	SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 38							
1509	583	Blaauw, L.		Ballade					T	Asx/Pno			Lispet, NL/Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1510		Blaauw, L.		Ballet scene					T	BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1511		Blaauw, L.		Concertino					T	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1512		Blaauw, L.		Humoreske					T	4sx			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1513		Blaauw, L.		Nocturne et humoreske					T	Asx/Pno			Lispet, NL/Henri Elkan Music, USA/Tierloff Muziekcentrale, NL/USA	NL/USA	L, 38							
1514		Blaauw, L.		Quartet					T	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1515		Blaauw, L.		Romance					T	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1516		Blaauw, L.		3 Romances					T	Asx/Pno			Molenaar, NL/Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1517		Blaauw, L.		2 Eenvoudige Voordrachstukken					T	BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1518		Blaauw, L.		2 Karalterstukken					T	Eb o BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 38							
1519	584	Blacher, Boris (1903-1975)	DE	Jazz-Koloraturen, op. 1 [en 2 tiempos]		1929	3		O	Voz soprano/Asx/Fgt			Bote & Bock, DE/Associated Music Publishers, FR	DE/FR	L, 38							
1520	585	Blackman		Sax-schule					T	Sx			No pone nada		L, 38							
1521	586	Blair, Dean (1932)	CA	Symphonette for sotto voce sxs [en 4 Lyle		1932	3		O	SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38							
1522	587	Blais, Jérôme (1965)	CA	Chanson pour Pépin	Béchar, J. Y Guay, J-F.				O	SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38-39							
1523		Blais, Jérôme (1965)	CA	Cons stella	Cuarteto Quasar	2002	5		O	SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38-39							
1524		Blais, Jérôme (1965)	CA	Le jour transfiguré	Cuarteto Quasar	1996	5		O	SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38-39							
1525		Blais, Jérôme (1965)	CA	Parcours		1999	5		O	Sx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38-39							
1526		Blais, Jérôme (1965)	CA	Pluggled 1.3	Stoll, P.				O	Bsx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 38-39							
1527	588	Blake, Braxton (1954)	USA	Sonata [en 2 tiempos]		1992	5		O	Asx/Pno			No pone nada		L, 39							
1528	589	Blake, David (Leonard) (1936)	UK	Capriccio		1982	5		O	FI/Cl/Bs/Ssx/Vl/Vla/Vcl/Pno			No pone nada		L, 39							
1529	590	Blake, Eubie		Eubie Medley	Cuarteto de sxs Amherst	1982	5		T	M. Alban SATB/Orch	Ok		No pone nada		L, 39							
1530	591	Blake, Howard David (1938)	UK	The snowman		1986	5		O	Cl+Tsx/Pno			Highbridge Music, UK	UK	L, 39							
1531		Blake, Howard David (1938)	UK	Walking in the air		1986	5		O	Cl+Tsx/Pno			Highbridge Music, UK	UK	L, 39							
1532	592	Blanc, Jean-Robert (1907)	FR	Aubade et Impromptu, op. 29	Marcel Mule (1901-2001),	1956	4		O	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 39							
1533	593	Blanchard, Harold		Pimiento					T	Lindemann 1sx-A o T-/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 39							
1534		Blanchard, Harold		Quicksilver					T	Lindemann 1sx-A o T-/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 39							
1535		Blanchard, Harold		Wistaria					T	Lindemann 1sx-A o T-/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 39							
1536	594	Blancheteau, A. (18Xx-18Xx)	FR	Fleur de rosée- air varié, op. 661		1887	1		O	Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 39							
1537	595	Blanco, Enrique	ES	Tangram [en 2 tiempos]		1999	5		O	12sx			No pone nada		L, 39							
1538	596	Blanco, Juan (1920)	CU	Espacios V	Miguel Villafruela (1955) (1993	5		O	2sx-ST-/Tape			No pone nada		L, 39							
1539		Blanco, Juan (1920)	CU	Tema con variaciones					O	SATB/Tape			No pone nada		L, 39							
1540	597	Blanco, Juan-Marcos (1953)	CU	Bucolica	Miguel Villafruela (1955) (1984	5		O	Ssx/Tape			No pone nada		L, 39							
1541	598	Blanco Vega, Julián (1954)	CU	Canto nº1		1988	5		O	Asx solo			No pone nada		L, 39							
1542		Blanco Vega, Julián (1954)	CU	Canto nº2		1988	5		O	Asx solo			No pone nada		L, 39							
1543		Blanco Vega, Julián (1954)	CU	Concerto		1990	5		O	Asx/Orch o Pno	Ok		No pone nada		L, 39							
1544		Blanco Vega, Julián (1954)	CU	Murmullo del bosque		1988	5		O	Asx solo			No pone nada		L, 39							
1545	599	Bland, Leland (1940)	USA	Jazz suite		1999	5		O	SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 39							
1546	600	Blanes, Luis	ES	Tres impresiones [en 3 tiempos]	Arévalo, A	1990	5		O	SATB			No pone nada		L, 39							
1547	601	Blank, Allan (1925)	USA	Around the turkish lady	Dowdy, R.	1991	5		O	SATB			No pone nada		L, 39							
1548		Blank, Allan (1925)	USA	Concert duo					O	Asx solo			Roncorp Inc., USA	USA	L, 39							
1549		Blank, Allan (1925)	USA	A miscellany for two alto sxs [en 10 tiempos]					O	2Asx			Dorn Publications, USA	USA	L, 39							
1550		Blank, Allan (1925)	USA	Three novelities	Ken Dorn	1971	5		O	Asx solo			Roncorp Inc., USA	USA	L, 39							
1551		Blank, Allan (1925)	USA	Two pieces		1996	5		O	Asx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 39							
1552	602	Blank, Hans	DE	Concerto grosso					O	AATB/Bras band			Rundel Musikverlag, DE	DE	L, 39							
1553	603	Blanquer, Amando	ES	Sonatina juvenivola [en 3 tiempos]	Castellano, G.	1986	5		O	Asx/Pno			Piles Editorial de Musica, ES/Editorial Alpuerto, ES	ES	L, 39							
1554	604	Blardomy, Sergio (1965)	ES	Crónica para entenderse con lo antiguo		1999	5		O	Bsx/Electr			No pone nada		L, 39							
1555	605	Blarr, Oskar-Gottlieb (1934)	DE	Trutz-Nachtigal (Doble concierto)		1987	5		O	1sx-SAT-/Perc/Cham Ok			Gravis Edition, DE	DE	L, 39							
1556		Blarr, Oskar-Gottlieb (1934)	DE	Wird sein Musik					O	SATB/2Voz/Perc			P. J. Tonger, DE	DE	L, 39							
1557	606	Blatny, Pavel (1931)	CZ	D-E-F-G-A-H-C					O	FI/3sx-ATB-/Pno/Bass/Tpt/Trb			Czech Music Information Centre, CZ	CZ	L, 39							
1558		Blatny, Pavel (1931)	CZ	Dialogue		1959-64	4		O	Ssx/JazzOrch	Ok?		Dorn Publications, USA	USA	L, 39							
1559		Blatny, Pavel (1931)	CZ	Kreis					O	SATB			No pone nada		L, 39							
1560		Blatny, Pavel (1931)	CZ	Kruh-Circolo		1982	5		O	SATB			Cešky Hudebni Fond Arch, CZ	CZ	L, 39							
1561		Blatny, Pavel (1931)	CZ	Models	Krautgartner, Karel	1963	4		O	Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 39							
1562		Blatny, Pavel (1931)	CZ	Pour Ellis		1966	4		O	Tpt/Ssx/JazzOrch	Ok?		Internationales Musikinstitut Darmstadt, DE	DE	L, 39							
1563	607	Blatt, François-Thadée (1793-1856)		20 exercices, op. 30					T	Sx		Ejercicios	Costallat, FR	FR	L, 39							
1564	608	Blauvelt, Peter	USA	Herbstliches	Andreas van Zoelen, NL				O	EH/BsSx/Pno			No pone nada		L, 40							
1565		Blauvelt, Peter	USA	Shadows	Wyatt, A. y Sinchat, M.	1999	5		O	2sx-ST-/Vlc/Acord			No pone nada		L, 40							
1566	609	Blavet, Michel		Le Marc-Antoine					T	Meriot Asx/Pno			Philippo, FR	FR	L, 40							
1567		Blavet, Michel		Siciliana					T	Londex Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 40							
1568		Blavet, Michel		Sonata nº5					T	Wolfe Ssx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 40							
1569		Blavet, Michel		Sonatine en Sib					T	Joosen BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 40							
1570	610	Bleger, Adolphe (1835-?)		Les echos de Barcelone					T	Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 40						Curioso. Trans?	

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V and rows 1601-1700. Columns include composer names (e.g., Blumer, Blyton, Boccherini), titles, dates, and instrumentations. Includes references to 'Manual' and 'Estudios'.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdania, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 1701-1800. Columns A-C contain metadata (ID, author, country). Column D contains titles. Columns E-L contain instrumentations and genres. Columns M-N contain publishers and locations. Column O contains dates. Columns P-Q contain URLs. Columns R-V contain notes and references.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 1801-1900. Columns include composer names (e.g., Borstlap, Dick), countries (NL, HU, IT, SE, DE, FR, USA, CA, UK, BE, USA, FR), titles (e.g., Vrijheidslied, Duo, Luogo dell'Incontro), dates (e.g., 1978, 1983, 1985-90), and instrumentations (e.g., 3sx-SAT-/Grupo de cámara, Asx/Vibr, Sx solo -SA-). Includes various metadata like 'Ok', 'Estudios', and 'Piezas'.

http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ABottje%2C+Will+Gay%2C&qt=advanced&dblist=638

http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ABourdin%2C+Fran%3%A7ois&qt=advanced&dblist=638

Ni un solo contraste en Internet

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
1901		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	3 Images			4 o 5	O		FI/VI/Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1902		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	5 images [en 5 tiempos]	Jean-Marie Londeix (1932)	1970	5	O		3sx-AAA o TTT-			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1903		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Un jardin sus la neige			4 o 5	O		SATB			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1904		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	21 mini duetti sur les chansons populaires françaises		1979	4	O		2sx-AA o TT-			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1905		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Motet en double chœur				O	T	Melchior Vulg			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1906		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Musique française			4 o 5	O		Asx/Org			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1907		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Le Noël des oiseaux		1996	5	O		SATB			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1908		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Noëls		1983	5	O		SATB			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 47-48							
1909		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Ouverture dans le style ancien		1971	5	O		3FI/3CI/3Asx			No ed 2003		L, 47-48							
1910		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	6 pages enfantines		1973	5	O		4Asx			No ed 2003		L, 47-48							
1911		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	3 paraphrases sus des modes anciens			4 o 5	O		Asx/Org			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 47-48							
1912		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Pastel			4 o 5	O		Sx/Pno			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1913		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Pastourelle		1984	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1914		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Le petit bestiaire			4 o 5	O		3sx			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1915		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Petit concerto		1984	5	O		Asx/String quartet			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 47-48							
1916		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Petite chanson		1982	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1917		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Petite image			4 o 5	O		Asx/Pno			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1918		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	3 pièces brèves	Cuarteto de lengüetas frar	1972	5	O		Ob/CI/Asx/Fgt			No ed 2003		L, 47-48							
1919		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	12 pièces faciles		1970	5	O		3sx-AAA o TTT-			Editions Billaudot, FR	FR	L, 47-48							
1920		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	3 pièces rustiques [en 3 tiempos]	Jean-Marie Londeix (1932)	1971	5	O		Asx/Org			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 47-48							
1921		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Portraits d'enfants		1973	5	O		4Asx			No ed 2003		L, 47-48							
1922		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Prélude et choral			4 o 5	O		8sx			No pone nada		L, 47-48							
1923		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	6 préludes pour débutants		1973	5	O		4Asx			No ed 2003		L, 47-48							
1924		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Prière			4 o 5	O		Asx/Org			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 47-48							
1925		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Recontre à quatre		1971	5	O		4Asx			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 47-48							
1926		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Sonatine [en 3 tiempos]	Claude Delangle (1957), F	1975	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 47-48							
1927		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Suite française	Cuarteto de Lyon	1973	5	O		SATB			Choudens & Co., FR	FR	L, 47-48							
1928		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Suite montagnarde			4 o 5	O		Ob/CI/Asx/Fgt			No ed 2003		L, 47-48							
1929		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Trio			4 o 5	O		2sx-SB-/Pno			No ed 2003		L, 47-48							
1930		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur La Croisade des enfants de G. Pierné		1996	5	O		SATB			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1931		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur 4 chansons populaires		1979	5	O		3sx-AAA o TTT-			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 47-48							
1932		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur un thème de Haydn		1978	5	O		3sx iguales			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1933		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur un thème populaire tchèue			4 o 5	O		SATB			No ed 2003		L, 47-48							
1934		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur une "chanson à danser" du Vivarois			4 o 5	O		3sx-AAA o TTT-			Choudens & Co., FR	FR	L, 47-48							
1935		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Variations sur une gavotte de Rameau			4 o 5	O		4sx			BG Editions, FR	FR	L, 47-48							
1936		Bouvard, Jean (1905-1996)	FR	Vive Henri IV			4 o 5	O		6sx-AAAATB-			No ed 2003		L, 47-48							
1937	746	Bowlyb, Tomothy (1958)	CA	Elegy	Fontaine, L-N.		5	O		Bsx solo			No pone nada		L, 48							
1938	747	Bowles, Anthony (1931)	UK	Quartet	Cuarteto de sxs de Londre	1974	5	O		SATB			No pone nada		L, 48							
1939	748	Boyce, William (1710-1779)	UK	Moderato and Larghetto				T		BbSx/Pno			Tierolff Muziekcentrale, NL	NL	L, 48							
1940	749	Boyd, Anne (1946)	AU	Bali moods nº 2			5	O		Ssx/Pno			No pone nada		L, 48							
1941	750	Boyle, Rory (1951)	UK	Dances and daydreams			5	O		Asx/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 48							
1942		Boyle, Rory (1951)	UK	Passacaglia	Cuarteto de sxs de Londre	1975	5	O		SATB			?		L, 48							
1943		Boyle, Rory (1951)	UK	Sounds for sax 4		1991	5	O		SATB			J&W Chester Music, UK	UK	L, 48							
1944		Boyle, Rory (1951)	UK	Five pieces		1991	5	O		Asx o Tsx/Pno			J&W Chester Music, UK	UK	L, 48							
1945	751	Bozic, Darjan (1933)	SI	Tri skladbe za Gerryja Mulligana [en 3 tiempos]			4 o 5	O		5sx-SAATB-			No pone nada		L, 48							
1946		Bozic, Darjan (1933)	SI	Concerto		1958	4	O		Asx/Orch	Ok		Društvo slovenskih skladateljev, SI	SI	L, 48							
1947	752	Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Andante et scherzo	Cuarteto Mule	1943	3	O		SATB			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1948		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Aria (d'après le manuel de la Fantaisie en F de J-S. Bach)			3, 4 o 5	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1949		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	3, 4 o 5			3, 4 o 5	O		Bsx/Pno			No pone nada		L, 48							
1950		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Ballade			4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 48							
1951		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	La Campanille		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1952		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Chanson à bercer		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1953		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Concerto [en 3 tiempos]	Marcel Mule (1901-2001),	1938	3	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1954		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Dipytique		1970	5	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1955		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Divertissement				O	T	Hite			Southern Music Co., USA	USA	L, 48							
1956		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Etudes caprices	Marcel Mule (1901-2001),	1944	4	O		Sx	Estudios		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1957		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	18 etudes pour oboe ou sx			3, 4 o 5	O		Sx o Ob	Estudios		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1958		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Fantaisie Italienne				O	T	Mule			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1959		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Gavotte des damoiselles		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1960		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Impromptu et danse	Koza, M.	1954	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1961		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Improvisation et caprice (d'après Blan	Marcel Mule (1901-2001), FR		3, 4 o 5	O		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1962		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Introduction et scherzo			3, 4 o 5	O		SATB			No pone nada		L, 48							
1963		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Menuet des pages		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1964		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Nocturne et danse	Desmons, R.	1968	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1965		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Nuages	Cuarteto Mule	1947	4	O		SATB			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1966		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Ouverture pour une cérémonie			3, 4 o 5	O		Ensamble de viento con 4sx			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1967		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Parades des Petits soldats		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							
1968		Bozza, Eugène (1905-1991)	FR	Petite Gavotte		1964	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 48							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 2001-2100. Columns include composer names (e.g., Brahms, Brändle, Brandman, Brant, Brauneiss, Braxton, Brazinski), titles, dates, and instrumentations. Includes hyperlinks in columns P, Q, and R.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 2101-2200. Columns include composer names, countries, titles, dates, and publishers. Some cells contain specific instrumentations or recording details.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
2301	863	Buckley, John (1951)	IE	Quartet		1998	5	0		SATB			Dublin Contemporary Music Centre, IE	IE	L, 55							
2302		Buckley, John (1951)	IE	Three movements		1996	5	0		SATB			No pone nada		L, 55							
2303	864	Bucquet, P.		1st suite				T		2sx			Edition Musicus, USA	USA	L, 55							
2304		Bucquet, P.		2nd suite				T		2sx			Edition Musicus, USA	USA	L, 55							
2305		Buckley, John (1951)	IE	Sonata for cor anglais - saxophone and piano		1995	5	0		EH o Asx/Pno			Dublin Contemporary Music Centre, IE	IE	L, 55							
2306	865	Buczokowna, Anna	PL?	Hispostaza	Daniel Kientzy (1951), FR	1984-85	5	0		1sx-SAT-/Fl/Vcl/Vibr/Voz soprano			No pone nada		L, 55							
2307	866	Budd, Harold (1936)	USA	The candy apple revision		1970	5	0		Sx solo			No pone nada		L, 55							
2308		Budd, Harold (1936)	USA	Intermission piece		1968	4	0		Cualquier número de instr			No pone nada		L, 55							
2309		Budd, Harold (1936)	USA	Black Flowers		1968	4	0		4 instr			No pone nada		L, 55							
2310		Budd, Harold (1936)	USA	September Music		1967	4	0		Any number of instruments			No pone nada		L, 55							
2311	867	Budreunas, Antanas	LT?	Esizai		1995	5	0		Asx solo			No pone nada		L, 55							
2312	868	Buel, Charles Samuel (1943)	USA	Chimera, avatars and beyond			4	0	5	0			Fl/Ob/2sx-AT-/Perc		L, 55-56							
2313		Buel, Charles Samuel (1943)	USA	Reflections on Raga Todi		1972	5	0		Asx solo			No ed 2003		L, 55-56							
2314		Buel, Charles Samuel (1943)	USA	37 dream flowers		1971-72	5	0		Asx/Fgt/Pno/Electr			No ed 2003		L, 55-56							
2315	869	Buene, Eivind (1973)	NO	Entrances		1999	5	0		Ssx/Orch	OK		No pone nada		L, 56							
2316	870	Buess, Alex (1954)	CH	Ata 9	Cuarteto Xasas	1999	5	0		4Ssx/Tape			No pone nada		L, 56							
2317		Buess, Alex (1954)	CH	Audio Konstrukt. Arch II	Marcus Weiss (1961), CH	1990	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 56							
2318		Buess, Alex (1954)	CH	Hyperbaton	Serge Bertocchi (1961), F	1991	5	0		TTBB			No ed 2003		L, 56							
2319	871	Buhr, Glenn (1954)	CA	The ebony tower		1986	5	0		Asx/Chamber orch	OK		Canadian Music Center, CA	CA	L, 56							
2320		Buhr, Glenn (1954)	CA	Musikalisches opfer		1988	5	0		2sx-AB-/Tpt/Guit/Pno/Bass/Drums			Canadian Music Center, CA	CA	L, 56							
2321	872	Bührer, Alexander (1955)	DE	Improvisation		1997	5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 56							
2322	873	Bujevskij, Taras	RU	Voice of loneliness		1992	5	0		Tsx solo			No pone nada		L, 56							
2323	874	Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	Concerto, op. 52a [en 3 tiempos]		1980	5	0		Asx/Orch	OK		Norsk Musikkinformasjon, NO	NO	L, 56							
2324		Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	Duo concertant, op. 52b [en 3 tiempos]	Jefta, H. Y Elving, H-G.	1980	5	0		Asx/Pno			Norsk Musikkinformasjon, NO	NO	L, 56							
2325		Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	3 morceaux brefs, op. 17 [en 3 tiempos]		1955	4	0		Asx/Orch o Pno	OK		Editions Musicales Transatlantiques, FR		L, 56							
2326		Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	Prepetuum mobile		1992	5	0		2sx/Pno			No ed 2003		L, 56							
2327		Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	Sextour, op. 31 [en 3 tiempos]	Sexteto de viento de Dijon	1965	4	0		Fl/Ob/Cl/Asx/Fgt/Hn			Norsk Musikkinformasjon, NO	NO	L, 56							
2328		Bull, Edward Hagerup (1922)	NO	Sonatine, op. 59-2		1986	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 56							
2329	875	Bullard, Alan	UK	Circular melody		1990	5	0		14sx			No pone nada		L, 56							
2330		Bullard, Alan	UK	Three Picasso portraits			57	0		SATB			No pone nada		L, 56							
2331		Bullard, Alan	UK	Weekend: five lively pieces	Sam	1994	5	0		1sx-S o T-/Pno			Associated Board of the Royal Schools of Music, UK	UK	L, 56							
2332	876	Buller, John (1927)	UK	Le terrasse		1974	5	0		Ssx dentro de un heterogéneo grupo de cámara			No pone nada		L, 56							
2333		Buller, John (1927)	UK	Sette spazzi		1978	5	0		2cl-Ssx/VI/Vcl/Pno			No pone nada		L, 56							
2334	877	Bulow, Harry T.	USA	Concerto		1985	5	0		Asx/Orch	OK		No ed 2003		L, 56							
2335		Bulow, Harry T.	USA	Crystal cove			57	0		Tpt/3sx-AA-T-/Pno/Perc/Bass/Guit			No ed 2003		L, 56							
2336		Bulow, Harry T.	USA	Elegy			5	0		Sx solo			Silver Mace Publications, USA	USA	L, 56							
2337		Bulow, Harry T.	USA	Introduction and allegro			5	0		Sx solo			Silver Mace Publications, USA	USA	L, 56							
2338		Bulow, Harry T.	USA	Syntax II			5	0		Sx solo			Silver Mace Publications, USA	USA	L, 56							
2339	878	Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Burleske, op. 87		1957	4	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 56-57							
2340		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Concertino, op. 95		1961	4	0		Asx/Chamber orch o Ok			Ries & Erler, DE	DE	L, 56-57							
2341		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Der Spaziergang in 5 Sätzen, op. 22			2	0	3	0			Fl/Ob/EH/Cl/Fgt/Hn/BassTrb/Bsx/Harp		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2342		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	38 Duette, op. 43			2	0	3	0			2sx		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2343		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Elegie			3	0	4	0			Asx/Orch o Pno	OK	L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2344		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	36 Einfache Etüden, op. 43			2	0	3	0			Sx	Estudios	L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2345		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	36 Leichte original Etüden, op. 43			2	0	3	0			Sx	Estudios	L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2346		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Fantasie, op. 50 "Das polnische Lied" und "Näher mein Gott zu Dir"			2	0	3	0			12sx		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2347		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	4 Fantasien, op. 51		1931	3	0		4sx			No pone nada		L, 56-57							
2348		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Griffabelle für Saxophon			2,	3	0	4	0		sx		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2349		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	2 und 3 Humoreske, op. 74		1944	3	0		4sx			No pone nada		L, 56-57							
2350		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Inka-Fantasie, op. 62		1936	3	0		Asx/Orch o Wind ens Ok			No pone nada		L, 56-57							
2351		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	3 intermezzi, op. 55			2	0	3	0			Asx/Pno		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2352		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	24 Jazz Etüden, op. 43		1927	3	0		Asx/Pno	Sx	Estudios	Verlag Anton J. Benjamin, DE	DE	L, 56-57							
2353		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Kaffeefränkchen kleine U-Musik über Töne Caffè, op. 78		1951	4	0		3sx			No pone nada		L, 56-57							
2354		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Kleine Trio, op. 96		1961	4	0		3sx			No pone nada		L, 56-57							
2355		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Konzert in F min., op. 57 [en 3 tiempos]		1935	3	0		Asx/Orch	OK		Ries & Erler, DE	DE	L, 56-57							
2356		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	2 Konzertwalzer, op. 48		1929	3	0		Asx/Orch o Wind ens Ok			Verlag Anton J. Benjamin, DE	DE	L, 56-57							
2357		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Liedbearbeitung, op. 64 [en 3 tiempos]		1937	3	0		Voz/Sx/Pno			No pone nada		L, 56-57							
2358		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	3 Lieder für tiefe Stimme, op. 63			3	0		O/T R. Ziegler			No pone nada		L, 56-57							
2359		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Morceaux instructifs choisis			2	0	3	0			Asx/Pno		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2360		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Notturmo, op. 45			2	0	3	0			Asx/Harp		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2361		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Präludium und Fuge, op. 20		1903	2	0		Fl/Ob/EH/Sx/Cl/CIBaj/2Fgt/2Hn			No pone nada		L, 56-57							
2362		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Präludium und Rondo, op. 61			2	0	3	0			4sx		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2363		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	3 Kleine Präludien, op. 54		1932	3	0		4sx			No pone nada		L, 56-57							
2364		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	3 Präludien, op. 7		1897	2	0		4sx			No pone nada		L, 56-57							
2365		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Quartett As-Dur		1902	2	0		4sx			No pone nada		L, 56-57							
2366		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Quartett, op. 46			2	0	3	0			4sx		L, 56-57							[Quizá la fecha se pueda calcular a partir de los opus que tienen año]
2367		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	Quartett, op. 49 [en 3 tiempos]		1930	3	0		4sx			Frolisch, DE	DE	L, 56-57							
2368		Bumcke, Gustav (1876-1963)	DE	2 Quartette, op. 23		1908	2	0		SATB												

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Cortar Verdana 10 Ajustar texto General Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Formato Dar formato como tabla Insertar Eliminar Formato Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
2401	888	Burghardt, Victor (1937)	HU	Abendstimmung		1986	5	0		3sx			Bote & Bock, DE	DE	L, 57							
2402		Burghardt, Victor (1937)	HU	Divertimento		1986	5	0		3sx			Bote & Bock, DE	DE	L, 57							
2403		Burghardt, Victor (1937)	HU	Rigaudon		1986	5	0		3sx			Bote & Bock, DE	DE	L, 57							
2404	889	Burgstahler, Elton-E.	USA	Quartet		1985	5	0		4Asx o 4Tsx			No pone nada		L, 57							
2405	890	Burke, John	CA	Near rhymes		1984	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 57							
2406	891	Burkhard, Friedrich (1962)	DE	Liezlicht			5	0		Vla/Tsx			Bärenreiter Verlag, DE	DE	L, 57							
2407	892	Burkhardt, Joel-G.	USA?	Chanson		1987	5	0		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 57							
2408	893	Burkhardt, Rick (1970)	USA	Audition		2000	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 57							
2409	894	Burkholder, Reed	USA	Sonata in One Movement	Stanley, B.	1975	5	0		Tsx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 57							
2410	895	Burnette, Sonny (1952)	USA	Collegiate Edition-Scales and Arpeggios for sx		1994	5	0		Sx	Técnica		No ed 2003		L, 57							
2411		Burnette, Sonny (1952)	USA	Jazz base music		1978	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 57							
2412		Burnette, Sonny (1952)	USA	Nuage musique			57	0		Asx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 57							
2413		Burnette, Sonny (1952)	USA	Stained glass window			57	0		Asx solo/Optional echo delay			Roncorp Inc., USA	USA	L, 57							
2414		Burnette, Sonny (1952)	USA	When saxophonists collide			57	0		SATB			Roncorp Inc., USA	USA	L, 57							
2415		Burnette, Sonny (1952)	USA	Winter wind		1993	4	0		Ssx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 57							
2416	896	Buron, Jean-Jacques	BE	Cadence et finale			5	0		Sx solo			Editions Demoncourt, BE		L, 57							
2417	897	Burrit, Lloyd Edmund (1940)	CA	Crystal earth		1990	5	0		Voz soprano/1sx-SA-/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 57							
2418		Burrit, Lloyd Edmund (1940)	CA	The electric chair	Ken Dorn	1971	5	0		Asx/Actiz/Tape			Kendor Music, USA	USA	L, 57							
2419	898	Bursa, Lech (1904-1961)	PL	Suite, op. 3		1928	3	0		VI/Sx/Pno			No pone nada		L, 57							
2420	899	Burton, Stephen Douglas (1943)	USA	Rhapsody	C. Miller Sigmon (1947) U	1976	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 58							
2421	900	Busch, Adolph (1891-1952)	USA/DE	Nocturne, op. 58a		1932	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Edition Peters, USA	USA	L, 58							
2422		Busch, Adolph (1891-1952)	USA/DE	Quintett, op. 24 [en 4 tiempos]		1925-28	3	0		Asx/String quartet			P. J. Tonger, DE	DE	L, 58							
2423		Busch, Adolph (1891-1952)	USA/DE	Suite		1926	3	0		VI/Asx			Amadeus Verlag, AT	AT	L, 58							
2424	901	Busch, Carl (1862-1943)	DK	Valse élégiaque	Henton, B.	1933	3	0		Asx/Pno			Witmark & Sons, USA	USA	L, 58							
2425	902	Buschmann, Rainer Glen (1928)	DE	Tenor talent		1965	4	0		Tsx/Orch	Ok		Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 58							
2426		Buschmann, Rainer Glen (1928)	DE	Quartett nº1 [en 4 tiempos]			4 o 5	0		SATB			No pone nada		L, 58							
2427	903	Büsing, Otfried (1955)	DE	Difference	White, H-R.	1997	5	0		Asx/Org			Gravis Edition, DE	DE	L, 58							
2428	904	Buss, Howard-J.	USA	Escapade		1991	5	0		Asx/4Perc			No pone nada		L, 58							
2429	905	Busser, Henri (1872-1973)	FR	Aragon, op. 91				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 58							
2430		Busser, Henri (1872-1973)	FR	Asturias, op. 84				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 58							
2431		Busser, Henri (1872-1973)	FR	Au pays de Léon et de Salamanque, o	Marcel Mule (1901-2001),	1943	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 58							
2432		Busser, Henri (1872-1973)	FR	12 Etudes mélodiques				T Paquot		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 58							
2433	906	Busseuil, Patrick (1956)	FR	Arène	Claude Delangle (1957), F	1985	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2434		Busseuil, Patrick (1956)	FR	Light shade		1985	5	0		Asx/3Cymb			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2435		Busseuil, Patrick (1956)	FR	Musiques pour illustrer la chute d'Icare			57	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2436		Busseuil, Patrick (1956)	FR	Trans		1982	5	0		8sx			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2437		Busseuil, Patrick (1956)	FR	Trapeze		1999	5	0		Asx/Acordeón			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2438		Busseuil, Patrick (1956)	FR	Trio-Inertie		1981	5	0		Ob/Asx/Vcl			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2439	907	Bussotti, Sylvano (1931)	IT	Concerto a L'Aquila [en 2 tiempos]		1986	5	0		Ensamble y Asx solo			No pone nada	IT	L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2440		Bussotti, Sylvano (1931)	IT	Trio "Vollera"	Antongirolami, G.	1992	5	0		Fl-Picc/Asx/Pno			No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2441	908	Bustamante, Bienvenuto	DO	Concierto en Lam	Octavio Vasquez	1995	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2442	909	Butterfield, N.		When you and I were young				T		2sx-AT-/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 58							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3ABusseuil%2C+Patrick&qt=advanced&dblist=638
2443	910	Butterworth, Arthur (1923)	UK	Old English songs-Duo		1962	4	0		sx			No pone nada		L, 58							
2444		Butterworth, Arthur (1923)	UK	3 Dialogues		1962	4	0		2sx-SS-			Edition Peters, USA/Hinrichsen, UK	USA/UK	L, 58							
2445	911	Butts, Carroll M. (1924)	USA	Chamaleon			4 o 5	0		3sx			Schmitt, Hall & McCreary Co., USA	USA	L, 58							
2446		Butts, Carroll M. (1924)	USA	Moderato and allegro			4 o 5	0		3sx-AAA-			Kendor Music, USA	USA	L, 58							
2447		Butts, Carroll M. (1924)	USA	Trio			4 o 5	0		3sx			Pro-Art Publications, USA	USA	L, 58							
2448	912	Buttsstedt		Aria				T		Asx/Pno			Woodwind Service, USA	USA	L, 58							
2449	913	Buwen, Dieter (1955)	DE	Die Abendnebel		1995	5	0		Asx/Pno			Chili Notes, DE	DE	L, 58							
2450		Buwen, Dieter (1955)	DE	Nachtgedanken [en 3 tiempos]	Priesner, G.	1990	5	0		SATB			Contemp-Art, AT	AT	L, 58							
2451		Buwen, Dieter (1955)	DE	Die Sephiroth [en 10 tiempos]		1991	5	0		Asx/Org			Chili Notes, DE	DE	L, 58							
2452	914	Byule, Erik	BE	Swing, soft and jazzy		1993	5	0		1sx-A o T-/Pno			Andel Uitgabe, BE	BE	L, 59							
2453	915	Byrd, William (1543-1623)		Fantasia				T Axworthy		6sx/Perc opt			No pone nada		L, 59							
2454		Byrd, William (1543-1623)		Pavane for the Earl of Salisbury				T Harvey		SATB			J&W Chester Music, UK	UK	L, 59							
2455		Byrd, William (1543-1623)		This sweet and merry month				T Harvey		SATB			J&W Chester Music, UK	UK	L, 59							
2456	916	Byrne, Andrew (1925)	UK	Introduction, Blues & Finale		1966	4	0		3 o más instr igual af			Hinrichsen, UK	UK	L, 59							
2457		Byrne, Andrew (1925)	UK	3 Pieces, op. 14		1964	4	0		3 o más instr igual af			Hinrichsen, UK	UK	L, 59							
2458	917	Bytzek, Peter	DE	Gefühle auf Eis		1985	5	0		2voz/Guit/Pno/Sx/Perc/Bass			No ed 2003		L, 59							
2459	918	Çabalette, Peio (1961)	ES	Music for Sir Richard Burton		1998	5	0		Fl/Asx/Pno/Perc			No pone nada		L, 60							
2460	919	Cabezón, Antonio (Ca. 1510-1566)		Prelude in the Dorian Mode				T Grainger		3sx-SAT- o 6sx			Percy Grainger, USA	USA	L, 60							
2461	920	Cabus, Peter (1923)	BE	Facetten	Elie Apper (1933)	1974	5	0		Asx/12Strings			Maurer, BE	BE	L, 60							
2462		Cabus, Peter (1923)	BE	Kwartet		1983	5	0		SATB			No pone nada		L, 60							
2463		Cabus, Peter (1923)	BE	Preludium & Rondo		1979	5	0		6sx			Maurer, BE	BE	L, 60							
2464		Cabus, Peter (1923)	BE	Rapsodie	Elie Apper (1933)	1974	5	0		1sx-AT-/Pno/Perc			Maurer, BE	Be	L, 60							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	
2501	934	Caix D'Herveloix, Louis (1680-1760)		La marche du Csar					T	Classens-Mer			SATB		FR								
2502	935	Calbi, Otello (1917-1995)	IT	Soliloquio	Annunziata, R.		4	0	?	0			Asx solo		FR								
2503	936	Calens, P.	BE	Prélude et rondo						0			6sx-SAATB-										
2504	937	Calhoun, William (1964)?	USA	Sonata	Jacobson, M.	1982	5	0		0			Ssx/Pno		USA								
2505	938	Cali, Giuseppe (1958)	IT	Bagatelle I, II, III y IV						0			SATB										
2506		Cali, Giuseppe (1958)	IT	Musical and masque						0			SATB										
2507	939	Callhoff, Herbert (1933)	DE	Dreams [en 5 tiempos]	Kelly, J-E.	1996	5	0					Sx/Org(oPno)		DE								
2508		Callhoff, Herbert (1933)	DE	7 facetten		1986	5	0					Asx/Cl-CiBaj/Perc		DE								
2509	940	Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Aria		1950	4	0					Asx/Pno										
2510		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Cantate "Liberté"		1960	4	0					Ob/Cl/Asx/Coro/Solistas										
2511		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Les caractères d'après la Bruyère [en 5 tiempos]		1966	4	0					Vi/Asx/Vcl/Pno		FR								
2512		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concertino [en 3 tiempos]	Georges Gourdet (1919-1915)	1952	4	0					Asx/Orch o Pno	Ok	FR								
2513		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concertino [en 3 tiempos]	François Daneels (1921-2000)	1958	4	0					Asx/Chamber orch	Ok	FR								
2514		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concertino [en 3 tiempos]	Daniel Deffayet (1922-2000)	1974	5	0					Asx/Wind ensemble		FR								
2515		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concerto	François Daneels (1921-2000)	1972	5	0					Asx/Orch o Pno	Ok	FR								
2516		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concerto flamand		1980	5	0					Asx/Tpt/Perc/Band		FR								
2517		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Concerto grosso [en 4 tiempos]	Cuarteto Mule	1956	4	0					SATB/String orch/Pe	Ok	FR								
2518		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Incantations thibétaines [en 3 tiempos]		1974	5	0					Ob/Cl/Asx/Fgt		FR								
2519		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Messe du Pays d'Oc		?	4	0	5	0			Ob/Cl/Asx/Fgt/Coro/Solistas										
2520		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Nocturne		1961	4	0					Asx/Pno		FR								
2521		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Quatuor d'anches	Paul Pareille (1923-2015)	1971?	5?	0					Ob/Cl/Asx/Fgt										
2522		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Quatuor de sxs [en 3 tiempos]	Cuarteto Mule	1957	4	0					SATB										
2523		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Quatuor méditerranéen [en 7 tiempos]	Cuarteto Deffayet	1982	5	0					SATB o Ob/Cl/Asx/Fgt										
2524		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	7 séquences		?	4	0	5	0			SATB o Ob/Cl/Asx/Fgt										
2525		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Sonate d'automne		1991	5	0					Editions Françaises de Musique, FR		FR								
2526		Calmel, Roger (1921-1998)	FR	Suite [en 3 tiempos]	François Daneels (1921-2000)	1961	4	0					Asx/Pno		CA								
2527	941	Caltabiano, Roland	USA	Concerto	Paul Cohen (1951), USA	1983	5	0					Asx/Orch	Ok	USA								
2528		942 Camarata, Salvador (1913)	USA	Rhapsody		1949	4	0					Asx/Pno		USA								
2529	943	Camarero, César	ES	Abreviaturas	Gutiérrez, M.	1999	5	0					Asx/Vi/Cl/Vla										
2530		Camarero, César	ES	Estratos		1998	5	0					Asx/4Perc										
2531		Camarero, César	ES	Opus sectile		2000	5	0					SATB										
2532		Camarero, César	ES	Trayectos líquidos		1998	5	0					Asx/Acordeón										
2533	944	Cambreling, Sylvain (1948)	FR	Facette I		?	5	0					SATB										
2534		Cambreling, Sylvain (1948)	FR	Quartet d'anches		?	5	0					Ob/Cl/Asx/Fgt										
2535	945	Camenzind, Hubert (1919)		Schwyrgeist						T	Aegler, G.		SATB										
2536	946	Camidge, Matthew (1758-1844)		Sonatine en B						T	Joosen		BbSx/Pno		NL								
2537	947	Camillieri, Charles Mario (1931)	CA	Fantasia concertante n°6 [en 3 tiempos]	Paul Brodie (1934-2007),	1974	5	0					Asx solo		UK								
2538		Camillieri, Charles Mario (1931)	CA	Suite [en 3 tiempos]	Paul Brodie (1934-2007),	1960	4	0					Asx/String/Harp o Pno		UK								
2539	948	Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Acting-in		1983	5	0					1sx-AT-		FR								
2540		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Acting out	Claude Delangle (1957), F	1982	5	0					Ssx solo		FR								
2541		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	D'un geste approuvoisé...		1994	5	0					Bsx(oFgt)/Tape		FR								
2542		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Du sonore	Claude Delangle (1957), F	2002	5	0					Asx/Perc		FR								
2543		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Feelings/Once		1999	5	0					Fi/1sx-ST-/Pno/Perc		FR								
2544		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Impresiones del Rio de la Plata	Claude Delangle (1957), F	1987	5	0					Sx/Bass/Perc		FR								
2545		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Insight		1987	5	0					Fi/Voz/Sx/Bass/Perc/Tape/Video		FR								
2546		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Pezzo per Claudio		1985	5	0					Asx solo		FR								
2547		Campana, José-Luis (1949)	FR/AR	Tangata vocale...		1994	5	0					Voz femenina/Fi/1sx-SB-Vi/Vcl/Pno/Tape										
2548	949	Campbell, John	USA	Voices of America [en 7 tiempos]		?	5	0					Voz/Ssx/Vibr/Bass										
2549	950	Campbell, Karen (1954)	USA	Kokopelli		1981	5	0					2sx o 2Fi		USA								
2550	951	Campbell, Steven	AU	Freeze		1991	5	0					Asx solo		AU								
2551	952	Campbell, William (1969)	USA	Bounce, bloom, bump	Sonora consort	2001	5	0					Asx/Pno/Perc		USA								
2552		Campbell, William (1969)	USA	Calling		1999	5	0					Asx/Pno/Perc		USA								
2553		Campbell, William (1969)	USA	Circular motion		2001	5	0					Asx/Pno/Perc		USA								
2554		Campbell, William (1969)	USA	Concerto for Asx and chamber orch [en 3 tiempos]	Hester, M.	2003	5	0					Asx/Chamber orch	Ok	USA								
2555		Campbell, William (1969)	USA	Frontal lobe	Sonora consort	2002	5	0					Asx/Pno/Perc		USA								
2556		Campbell, William (1969)	USA	Open rail [en 4 tiempos]		2001	5	0					Asx/Pno/Perc/String	Ok	USA								
2557	953	Campmany, Monserrat (1901-1995)	ES/AR	Cuarteto		1958	4	0					SATB										
2558		Campmany, Monserrat (1901-1995)	ES/AR	Dúo de sxs		?	?	0					2sx										
2559	954	Campo, Régis (1968)	FR	Music to hear [en 6 tiempos]		1998	5	0					6VozMixtas/Asx/Cl/Vcl/Bass										
2560		Campo, Régis (1968)	FR	Rondo	Proxima Centauri	1997	5	0					Tsx solo o Tsx/Pno/Celesta		FR								
2561	955	Campodinico, Beatrice (1958)	IT	Mosaico: un canto sotto la terra	Flückiger, E.	1999	5	0					Bsx/Pno										
2562	956	Campra, André (1660-1744)		Achile et Deidanie-Gavotte						T	Mule		Asx/Pno		FR								
2563		Campra, André (1660-1744)		Fêtes vénitienes						T	Mule		Asx/Pno		FR								
2564		Campra, André (1660-1744)		Musette						T	Londeix		Asx o BbSx/Pno		FR								
2565	957	Camps, Pompeyo (1924)	AR	Fantasia, op. 93		1989	5	0					Asx/String orch o Pn	Ok									
2566	958	Canat, De Chizy, Edith (1950)	FR	Saxy		1985	5	0					Asx/Pno		FR								
2567	959	Canet, Jacques		Suite brève						T			SATB										
2568	960	Canet, Joan Enric	ES	Sinfonia concertante [en 3 tiempos]		1997	5	0					1sx-AT-/Orch	Ok									
2569	961	Candfield, David Deboor (1950)	USA	Concerto [en 3 tiempos]	Tse, K.	2002	5	0					Asx/Band										
2570		Candfield, David Deboor (1950)	USA	Le petit duo	Tse, K. Y Tse, M.	2001	5	0					Asx/Cl		USA								
2571		Candfield, David Deboor (1950)	USA	Sonata [en 4 tiempos]	Tse, K.	2000	5	0					Asx/Pno		USA								
2572	962	Cangini, Giuseppe	IT	Ecate			5?	0					Asx/Pno/Dancer										
2573		Cangini, Giuseppe	IT	Spindoti e ciecamente...!!	</																		

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 2601-2700. Columns include ID, Name, Country, Title, Instrumentation, Composer, and Publisher. The table lists various musical compositions and their details.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
2701		Carre-Chesneau, Thierry (1950-1)	FR	2 études en 1/4 de ton	Jacques Charles (1952), F	1975	5	0		Asx solo		Estudios	No pone nada		L, 65	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ACarre-Chesneau%2C+Thierry+&qt=advanced&dblist=638						
2702		Carre-Chesneau, Thierry (1950-1)	FR	2 pièces		1979	5	0		1sx-SA-/Pno			No pone nada		L, 65	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ACarre-Chesneau%2C+Thierry+&qt=advanced&dblist=638						
2703		Carre-Chesneau, Thierry (1950-1)	FR	Rencontres	Mathiot, G.	1977	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 65	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ACarre-Chesneau%2C+Thierry+&qt=advanced&dblist=638						
2704	1.016	Carriere		Air médiéval				T		BbSx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 65							
2705	1.017	Carrilho, Altamiro (1924-2012)	BR	Solfejando		1983?	5	0		SATB			No pone nada		L, 65							
2706	1.018	Carrión, Raúl	ES	Cuarteto		1997	5	0		SATB			No pone nada		L, 66							
2707		Carrión, Raúl	ES	Fuga para 3 sxs			5	0		3sx-SAT-			No pone nada		L, 66							
2708	1.019	Carron, Willy (1942)	BE	Diferencia			5?	0		Asx/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 66							
2709		Carron, Willy (1942)	BE	Pastorale [en 2 tiempos]		1981	5	0		Ssx/String			No pone nada		L, 66							
2710		Carron, Willy (1942)	BE	Quartet [en 4 tiempos]		1978	5	0		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 66							
2711	1.020	Carste, Hans Friedrich (1909-197)	DE	Ballettreigen			4 o 5?	0		Asx/Pno			Frolisch, DE	DE	L, 66	http://www.snipview.com/q/German%20film%20score%20composers						
2712		Carste, Hans Friedrich (1909-197)	DE	Kleine Kavallerie			4 o 5?	0		Asx/Pno			Frolisch, DE	DE	L, 66	http://www.snipview.com/q/German%20film%20score%20composers						
2713	1.021	Carter, Elliot-Cook Jr (1908)	USA	Canon for three: in memoriam Igor Stravinsky		1971	5	0		3 instr iguales			No pone nada		L, 66							
2714		Carter, Elliot-Cook Jr (1908)	USA	Canonic suite [en 4 tiempos]		1939	3	0		4Asx			Broadcast Music, FR	FR	L, 66							
2715		Carter, Elliot-Cook Jr (1908)	USA	Inner Song-In memory to Stefan Wo Wess, M.		1992	5	0		Ssx solo			No pone nada		L, 66							
2716		Carter, Elliot-Cook Jr (1908)	USA	Pastoral		1945	3	0		Asx(oAltoHn o Vla o Cl)/Pno			Merlon Music, USA	USA	L, 66							
2717		Carter, Elliot-Cook Jr (1908)	USA	Prelude, fanfare and polka		1938	3	0		Fl/Ob/2sx-AT-3Tpt/2Trb/Perc/String			American Composers Alliance, USA	USA	L, 66							
2718	1.022	Carvalho, F-Urban	USA	Song adn dance	Dale Underwood (1948), U	1970	5	0		Asx/Orch o Band o P Ok			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 66							
2719	1.023	Casablancas, Benet (1956)	ES	Concerto		1977	5	0		Asx/Ensamble			No pone nada		L, 66							
2720	1.024	Casadesus, Francis (1870-1954)		Romance et danse pastorale				T	Mule	Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 66							
2721	1.025	Casanova, André (1919)	FR	Duo canzoni		1973	5	0		Asx/Cl/Tpt/Perc/Small org/Electr/BsGuit			No ed 2003		L, 66							
2722	1.026	Casas, P.	ES	Cuatro improvisaciones		1997	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 66							
2723	1.027	Casaula, Eleonora Coloma (1971)	CL	Cuarteto en la luna		1994-99	5	0		SATB			No pone nada		L, 66-67							
2724	1.028	Case, Greg (1971)	USA	Sonnet		2003	5	0		SATB			No pone nada		L, 67							
2725	1.029	Casken, John Arthur (1949)	UK	Kagura		1972-73	5	0		Asx/Wind ensamble			Schott, DE	DE	L, 67							
2726		Casken, John Arthur (1949)	UK	Visu for three		1974	5	0		3 instr			?		L, 67							
2727		Casken, John Arthur (1949)	UK	Music for a tawny-gold day	Ensamble Aulos	1975-76	5	0		Asx/ClBaj/Vla/Pno			Schott, DE	DE	L, 67							
2728		Casken, John Arthur (1949)	UK	Distant variations		2000	5	0		SATB/Wind orch			Schott, DE	DE	L, 67							
2729	1.030	Casseday, A.		Quartet in G minor				T		AATB			Bourne Co., USA/Woodwind Service, USA	USA	L, 67	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ACasken%2C+John&fq=&dblist=638&start=11&qt=next_page#x0%253Amssrc-%2C%2528x0%253Amssrc%2Bx4%253Adigital%2529format						
2730	1.031	Castellano, Mauro	IT	Vento di mare		1992	5	0		As xolo			No pone nada		L, 67							
2731	1.032	Casterede, Jacques (1926)	FR	Libre parcours [en 4 tiempos]	Jean-Pierre Baraglioli (19	1984	5	0		Sx/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 67							
2732		Casterede, Jacques (1926)	FR	Pastorale		1981	5	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 67							
2733		Casterede, Jacques (1926)	FR	Scherzo		1954	4	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 67							
2734		Casterede, Jacques (1926)	FR	Trois nocturnes	Cuarteto Gabriel Pierné	1981	5	0		SATB			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 67							
2735	1.033	Castillo, J-L.	ES	Grafo		1996	5	0		2sx			No pone nada		L, 67							
2736	1.034	Castillo, Luis (1957)	AR	Don Beto	Darevelis, George	2003	5	0		Asx/String			No pone nada		L, 67							
2737	1.035	Casto		Heart StringsIntermezzo				T	Holmes	AATB			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 67							
2738	1.036	Castro, Dino (1920)		Concerto	Beun, A.	1978	5	0		1sx-SAB-/Chamber c Ok			No pone nada		L, 67							
2739	1.037	Catel, Charles-Simon (1773-1830)		Symphonie militaire				T	Ferts	SATB			Georg Bauer, DE	DE	L, 67	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ACatel%2C+Charles-Simon%2C+Symphonie+militaire						
2740		Catel, Charles-Simon (1773-1830)		Thermidor de l'An II				T	Londeix	SATB			No pone nada		L, 67							
2741	1.038	Cattaneo, Pier-Alberto (1960)	IT	Thin shadows rag		1995	5	0		12sx			No pone nada		L, 67							
2742	1.039	Cattaneo, Pier-Alberto (1960)	IT	Thin shadows rag	Caravan Trio	1995	5	0		Asx/Cl/Pno			No pone nada		L, 67							
2743	1.040	Caturano, Francesco (1915-1990)	BR	Seresta		1956	4	0		SATB			No pone nada		L, 67	https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6604/000532072.pdf?sequence=1						
2744	1.041	Cavalcanti, Nestor De Hollanda	BR	Out of the time		1987	5	0		SATB			Edizioni Bärben, IT	IT	L, 67							
2745	1.042	Cavallini, Ernesto (1807-1874)		Divertimento... Mesmol				5	0	Ob/Cl/Asx/Perc/String			No pone nada		L, 67							
2746		Cavallini, Ernesto (1807-1874)		3 cançoes populares	Andreas van Zoelen, NL			5	0	BajSx/Pno			No pone nada		L, 67							
2747	1.043	Cavana, Bernard (1951)	FR	30 caprices				T	Isallii	Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 67							
2748		Cavana, Bernard (1951)	FR	Cache-sax-Th'âtre musical	Daniel Kientzy (1951), FR	1984	5	0		Sx solo-SB-			Editions Salabert, FR	FR	L, 67							
2749		Cavana, Bernard (1951)	FR	Goutte d'or blues	D'Osenay, E.	1985	5	0		1sx-SnoS-/Tape o 12sx			Editions Salabert, FR	FR	L, 67							
2750		Cavana, Bernard (1951)	FR	Mariage	Daniel Kientzy (1951), FR	1984	5	0		1sx-SnoSTBaj/CBaj-/Cl/Pno/Singers			No pone nada		L, 67							
2751		Cavana, Bernard (1951)	FR	Quartor	Cuarteto Contemporain	1982	5	0		SATB			No pone nada		L, 67							
2752		Cavana, Bernard (1951)	FR	Sax domine (Teatro musical sobre un	Aperghis, G.	1983	5	0		2voces/1sx-SnoSTBaj-/Electr			Editions Salabert, FR	FR	L, 67							
2753	1.044	Cavedo, Angelo	IT	La Villette	Daniel Kientzy (1951), FR	1984-85	5	0		1sx-STCBaj-/Tape			No pone nada		L, 67							
2754	1.045	Cazden, Norman (1914-1980)	USA	Arpeggi per sassofono				5	0	Sx			Primo Tema, IT	IT	L, 67							
2755	1.046	Cazden, Norman (1914-1980)	USA	Six discussions for wind ensemble nº4				5	0	Ssx			Edwin Kalms, USA	USA	L, 67							
2756	1.047	Cazzaniga, Andrea	ES	Entre libres espritus		2002	5	0		Tsx/Electr/Dancer/Acción plástica			No pone nada		L, 67							
2757	1.048	Ceccarelli, Luigi (1953)	IT	Koan II		1989	5	0		Ssx/Pno preparado			No ed 2003		L, 67-68							
2758		Ceccarelli, Luigi (1953)	IT	Neuromante		1993	5	0		Asx/Tape			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 67-68							
2759	1.048	Cecconi, Monique-Gabrielle (1936)	FR	Ariette	Paul Pareille (1923-2015)	1962	4	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 68							
2760		Cecconi, Monique-Gabrielle (1936)	FR	Aubade et danse		1964	4	0		3Asx			Philippo, FR	FR	L, 68							
2761		Cecconi, Monique-Gabrielle (1936)	FR	Hommage à...		1974	5	0		2String Quartet/Ob/Cl/Asx/Fgt			Philippo, FR	FR	L, 68	http://www.monicececonibotella.fr/oeuvres.html#musiquechambre						
2762		Cecconi, Monique-Gabrielle (1936)	FR	Silences	Cuarteto de lengüetas fran	1971	5	0		Ob/Cl/Asx/Fgt			Editions Françaises de Musique, FR/Editions Billaudot, FR	FR	L, 68							
2763	1.049	Cekow, André	FR	Etude en forme de fugue		1971	5	0		SATB			No pone nada		L, 68							
2764	1.050	Celis, Frits (1929)	BE	Fantasia, op. 45d	Hans de Jong (1957), BE	1997	5	0		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 68							
2765		Celis, Frits (1929)	BE	Kareol,	Hans de Jong (1957), BE	1997	5	0	</													

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 2801-2900. Columns include ID, Title, Author, Country, Year, Instrumentation, Publisher, and Date. Contains detailed bibliographic information for various musical compositions.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V. Contains a list of musical compositions with details on composer, title, year, instrument, and publisher. Includes entries for composers like Chopin, Debussy, and various saxophone quartets.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
3001	1.145	Ciconia, Johannes (1355-1411)		O Padua					T Axworthy	3sx-ATB-			Dorn Publications, USA/Thomas V. Axworthy, USA	USA	L, 73							
3002	1.146	Cieslak, Artur (1968)	PL	Reminiscence [en 4 tiempos]		2002	5	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 73							
3003		Cieslak, Artur (1968)	PL	Sonata [en 3 tiempos]		2003	5	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 73							
3004	1.147	Cimarosa, Domenico (1749-1801)		Sonate en Sib					T Jooseni	BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 73							
3005	1.148	Cirri, Giovanni Battista (1724-1808)		Airoso					T Maganini	1sx-A o T-/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 73							
3006	1.149	Ciry, Michel (1919)	FR	Capriccio, op. 52	Altofer, M. y Altofer, M-A.	1952	4	0	O	Asx/Pno			Schott, DE	DE	L, 73							
3007	1.150	Citron, Ronald (1944)	USA	Suite Harlequin	Gregory, E.	1976	5	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 73							
3008	1.151	Civitariele, Walter	LU	Aubade		?	?	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 73							
3009		Civitariele, Walter	LU	Un soir à Moscou		?	?	0	O	Sx			No pone nada		L, 73							
3010		Civitariele, Walter	LU	Sinatine		?	?	0	O	Ssx			No pone nada		L, 73							
3011	1.152	Claesen, Ludo	BE	Impresions		1987	5	0	O	5sx/6Perc			No pone nada		L, 73							
3012	1.153	Clairval, Jean	FR	Sx par l'image		1984	5	0	O	Sx	Método		Paul Beuscher, FR	FR	L, 73							
3013	1.154	Clapperton, James (1968)	UK	Hjålmundalsa		1994	5	0	O	CbajSx/Tape			No pone nada		L, 73							
3014	1.155	Clark, Andy	USA	Sax cymbal		1989	5	0	O	AATB/Band			Barnhouse, USA	USA	L, 73							
3015	1.156	Clark, Keith	USA	Different callings	Greenberg, R.	1977	5	0	O	Asx/Pno/Perc			No pone nada		L, 73						Who is he? Check it!	
3016	1.157	Clark, Scotson Frederick (1840-1883)		Belgian March					T Williams	4 o 5sx			Southern Music Co., USA	USA	L, 73						Who is he? Check it!	
3017		Clark, Scotson Frederick (1840-1883)		Seicento-Trio					T	3sx-AAT-			Edition Musicus, USA	USA	L, 73						Who is he? Check it!	
3018		Clark, Scotson Frederick (1840-1883)		Supplementary Studies					T	Sx	Estudios		No pone nada		L, 73						Who is he? Check it!	
3019	1.158	Clark, Thomas Sidney (1949)	USA	Dream scape			5	0	O	Fl/Ob/Cl/Sx/Tpt/Trb/Pno/Perc/Bass			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 74							
3020	1.159	Clarke, F-R-C. (1931)	CA	Reverie and rondo		1993	5	0	O	2sx-ST-/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 74							
3021	1.160	Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Artemis Polka			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3022		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	An Autumn day-Scherzo			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3023		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Beryl-Valse lente			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3024		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Fontana-Valse caprice	Stephens, H.		1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3025		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Lavinia-Mzurka graceuse			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3026		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	May day, country dance			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3027		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Memory sweet midst battle's roar			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3028		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	My lary dreams			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3029		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Norine			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3030		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Supremacy of Right			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3031		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Trixie valse, venus valse			1, 2 o 3	0	O	BbSx o EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3032		Clarke, Herbert Lincoln (1867-19)	USA	Victory-Original fantasia			1, 2 o 3	0	O	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 74						http://es.wikipedia.org/wiki/Herbert_L._Clarke	Músico de banda USA -me ha recordado a Lefebre: http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=creators/creator&id=947
3033	1.161	Clarke, Rosemary (1921)	USA	Butter/Duck/Squiggle		1973	5	0	O	Asx/Fl/Tuba			No pone nada		L, 74							
3034		Clarke, Rosemary (1921)	USA	Continuum nº1		1978	5	0	O	Asx/Hn/Tuba			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3035		Clarke, Rosemary (1921)	USA	Continuum nº2		1979	5	0	O	Asx/Hn/Tuba			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3036		Clarke, Rosemary (1921)	USA	Random Thoughts		1988	5	0	O	Sx solo			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3037		Clarke, Rosemary (1921)	USA	Sngof roh sn Goffog		1972	5	0	O	Asx/Pno			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3038		Clarke, Rosemary (1921)	USA	Trio		1978	5	0	O	3sx-AAT-			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3039	1.162	Classen, Peter	AT?	Sax for kids		1995	5	0	O	Sx	Método		Wilhelm Zimmermann, DE		L, 74							
3040		Classens, Henri (1896-1975)	FR	Caprice			4 o 5	0	O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 74						Who is he? Check it!	
3041		Classens, Henri (1896-1975)	FR	1er concertino, op. 85, nº1	Depelseinaire, J-M.	1961	4	0	O	Asx/Pno			Philippo, FR	FR	L, 74							
3042		Classens, Henri (1896-1975)	FR	2º concertino		1961	4	0	O	Asx/Pno			Philippo, FR	FR	L, 74							
3043		Classens, Henri (1896-1975)	FR	Introduction et scherzo		19xx	4 o 5	0	O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 74							
3044		Classens, Henri (1896-1975)	FR	Jérusalem			4 o 5	0	O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 74							
3045		Classens, Henri (1896-1975)	FR	Le nouve sx classique			4 o 5	0	O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 74							
3046		Classens, Henri (1896-1975)	FR	Venise		19xx	4 o 5	0	O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 74							
3047	1.164	Clay, Carleton	USA?	Lullaby for J.Y.C.	Empire sx quartet	1993	5	0	O	SATB			No pone nada		L, 74							
3048	1.165	Clay, Paul (1977)	USA?	Wrong be-bop		2002	5	0	O	Asx/Pno			American Music Center, USA	USA	L, 74							
3049	1.166	Clayton, Laura (1943)	USA	Simichai-ya	Donald Sinta (1937), USA	1976	5	0	O	Asx/Tape					L, 74							
3050	1.167	Clear, Th		Romance					T	Asx/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 74							
3051	1.168	Clearfield, Andrea (1960)	USA	Fantasy		2002	5	0	O	SATB			No ed 2003		L, 74							
3052		Clearfield, Andrea (1960)	USA	Sax trax		1997	5	0	O	SATB			No ed 2003		L, 74							
3053	1.169	Clelland, Kenneth-P.	USA	Dream so real		1991	5	0	O	Sx solo			No ed 2003		L, 74							
3054	1.170	Clement		Evening Zephyr					T	BbSx/Pno			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 74							
3055	1.171	Clement, Dominique (1959)	FR	Entre-deux			5	0	O	Asx/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 74							
3056		Clement, Dominique (1959)	FR	Hétéroclite			5	0	O	Asx/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 74							
3057		Clement, Dominique (1959)	FR	Reprise, écho, accumulation		2001	5	0	O	Asx/Electr			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 74							
3058		Clement, Dominique (1959)	FR	S'il est vrai que l'avenir ou le passé soient, àù sont-ils?		1996	5	0	O	Ensamble/2sx			No pone nada		L, 74							
3059		Clement, Dominique (1959)	FR	Tercet			5	0	O	3Asx			Alphonse Leduc, FR		L, 74							
3060	1.172	Clement, Nicole	FR	Saxophonie		1962	4	0	O	Sx			No pone nada		L, 74							
3061		Clement, Nicole	FR	Sonate [en tres tiempos]	Jean Ledieu (1929), FR	1982	5	0	O	Asx solo			Marcel Combre, FR	FR	L, 74							
3062		Clemente, Marcelo (1963)	ES	3 caprichos	Blasco, Juan-C.	1993	5	0	O	Asx solo			No pone nada		L, 74						Tiene tres más según Miján, pero tiene pinta de ser poco importante	
3063	1.174	Clementi, Muzio (1752-1832)		Canon																		

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 3101-3200. Columns include author names, dates, countries, genres, and instrumentations. Rows list various musical compositions such as 'Nostalgias', 'Actings', 'Il sogno di chuang Tzu-Balletto', etc.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral, Cálculo, Celda de com..., Celda vinculada, Entrada, Hipervínculo. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 3301-3400. Columns include ID, Title, Country, Composer, Year, Instrumentation, Publisher, and URL. Rows list musical works such as 'Córdoba, Hafid De', 'Coreli, Arcangelo', 'Corneil, Roger', etc.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral, Cálculo, Celda de com..., Celda vinculada, Entrada, Hipervínculo.

Table with columns A-V and rows 3401-3500. Columns include author names (e.g., Cowan, Don; Cowles, Colin E.), titles, dates, and instrumentations. The table lists various musical compositions and their details.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 3501-3600. Columns A-C: ID, Name, Country. Columns D-M: Title, Composer, Year, Duration, Instrumentation, Publisher. Columns N-O: Country, Catalog Number. Columns P-V: Additional notes and references.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and style themes (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 3601-3700. Columns include composer names (e.g., Curti, Guido; D'Angelo, Nicholas-V.), titles, dates, and genres. The table contains detailed musical catalog information.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
3701		D'Angelo, Nicholas-V. (1929)	USA	The seventh star of Paracelsus		1968	4	O		Fl/Vl/Asx/Vcl/Pno			No ed 2003		L, 88							
3702	1.403	Daniels, Edward-Kenneth (1941-1940)	USA	The budding saxophonist			5	O		Sx		Manual de Jazz	Edition Peters, USA	USA	L, 88							
3703	1.404	Dankner, Stephen	USA	Sonata		1997	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 89							
3704		Dankner, Stephen	USA	Symphony for sx chamber orch		1998	5	O		11sx			No pone nada		L, 89							
3705	1.405	Danks, Hart Pease (1834-1903)		Silver threads among the orch				T		2sx-AT-/Pno			No pone nada		L, 89							
3706	1.406	Dankworth, F.	?	Dommerus		?	?	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 89							
3707	1.407	Dankworth, John Phillip William	UK [English]	Fairoak fusion		1979	5	O		SATB/Vl/Jazz quartet			No pone nada		L, 89							
3708	1.408	Dannenber, Torsten	SE	Skizze nº 1		1965	4	O		Tsx/Big band			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 89							
3709	1.409	Danner, Wilfried Maria (1956-1970)	DE	...schattenrisse...		1996/97	5	O		Asx/Vl/Vcl/Pno			No pone nada		L, 89							
3710	1.410	D'Anunçiao, Luiz	BR	Dança			?	O/T		Ob o Asx/Pno/Perc			No pone nada		L, 89							
3711	1.411	Daoutis, Akis	GR	Movement		1988	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 89							
3712	1.412	Dapper, Klaus (1948)	DE	Das saxophonebuch		1989	5	O		Sx		Manual de Jazz	Voggenreiter, DE	DE	L, 89							
3713	1.413	Daravellis, George (1964)	GR	Byzantium Epic Tales		2000	5	O		1sx-SA-/Orch	Ok		No ed 2003		L, 89							
3714		Daravellis, George (1964)	GR	Cantilène noir, op.3		1998	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3715		Daravellis, George (1964)	GR	Caprices, op. 20		2002	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3716		Daravellis, George (1964)	GR	Dilleme (Etudes)		1998	5	O		1sx solo-A o T-		Estudios	No ed 2003		L, 89							
3717		Daravellis, George (1964)	GR	Figurine sonate	Jean-Yves Fourmeau, FR	1996	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3718		Daravellis, George (1964)	GR	For our past		2002	5	O		Asx/Pno/Orch	Ok		No ed 2003		L, 89							
3719		Daravellis, George (1964)	GR	Greek dance suite			5	O		SATB			No ed 2003		L, 89							
3720		Daravellis, George (1964)	GR	Heavy clouds		2000	5	O		SATB			No ed 2003		L, 89							
3721		Daravellis, George (1964)	GR	Modal dances, op. 17a		2001	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3722		Daravellis, George (1964)	GR	The M-suite		1999/2000	5	O		AATB			No ed 2003		L, 89							
3723		Daravellis, George (1964)	GR	Remembrance suite		2002	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3724		Daravellis, George (1964)	GR	Scènes	Marzi, Bartolucci y Zoffoli	2002	5	O		Ssx o Cl/Vcl/Pno			No ed 2003		L, 89							
3725		Daravellis, George (1964)	GR	Suite-e-case, suite nº 2			5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3726		Daravellis, George (1964)	GR	Suite		2002	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 89							
3727		Daravellis, George (1964)	GR	Travellings songs, op. 4		1999/2000	5	O		Ssx/Orch o pno	Ok		No ed 2003		L, 89							
3728		Daravellis, George (1964)	GR	Tropical rain, op. 3d		1999	5	O		Fl o Ssx/Orch o Pno	Ok		No ed 2003		L, 89							
3729		Daravellis, George (1964)	GR	Valses and "Falses", op. 6		2001	5	O		SATB			No ed 2003		L, 89							
3730	1.414	Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Accents		1997	5	O		Asx/Hn			Edition Modern, DE/Association Développement du Saxopho	DE/CH	L, 89							
3731		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Double	Sieffert, M.	1992	5	O		Asx/Pno			Edition Modern, DE	DE	L, 89							
3732		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Flamboyant		1996	5	O		Asx/Cl/Pno			Edition Modern, DE	DE	L, 89							
3733		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Ground		1995	5	O		Narr/Asx			Edition Modern, DE	DE	L, 89							
3734		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Luca		1997	5	O		Asx/Vcl			Edition Modern, DE	DE	L, 89							
3735		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Morgenspuk		1991	5	O		Fl/Cl/1sx-AB-/Vl/Vcl/Pno/Perc			No pone nada		L, 89							
3736		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Odes brèves		1998	5	O		Vl/asx/Vcl			Association Développement du Saxophone Classique, CH	CH	L, 89							
3737		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Plages	Sieffert, M.	1995	5	O		Asx solo			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 89							
3738		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Quatuor	Sieffert, M.		5	O		SATB			Association Développement du Saxophone Classique, CH	CH	L, 89							
3739		Darbellay, Jean-Luc (1946)	CH	Quatuor			4	O		SATB			No pone nada		L, 89							
3740	1.415	Darcy, Robert (1910-1967)	BE/FR	Four movements			4	O		SATB			No pone nada		L, 89							
3741	1.416	Dardot, Fabrice (1960)	FR	Music styles		1989	5	O		Asx o Tsx		Manual	Editions Salabert, FR		L, 89							
3742	1.417	Darjan, Bozil	SI?	Concert		?	4 o 5?	O		Asx/Orch	Ok		Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 89							
3743	1.418	Darling, John	USA	Quatre de la famille		1982	5	O		SATB			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 89							
3744	1.419	Darrow, Melissa (1959-1991)	DE	Rites of passage		1992	5	O		Ensamble sxs			No pone nada		L, 89							
3745	1.420	Daske, Martin (1962-1991)	DE	Sisaxoson		1991	5	O		SATB/Tape			No pone nada		L, 89							
3746	1.421	Dassieu, Julien	FR	Sextaur "La Ronde"		2000	5	O		Asx/Cymbalum/Marimba/Vla/Vcl/Bass			No pone nada		L, 89							
3747	1.422	Dassonville, Louis-Victor (1829-1911)	FR	Elsida la Créole-Fantassie berceuse concertante		1895	2	O		Asx o Cl?/Pno			Deplaix, FR		L, 89							
3748	1.423	Datshkovsky, Yasha	?	Lullaby for Alexandra		1965-1995	4	O?		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 89							
3749		Datshkovsky, Yasha	?	Pensamiento		1988	5	O		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 89							
3750	1.424	Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Concerto, op. 61 [en tres mov]	Georges Gourdet (1919-1978)	1962	4	O		Asx/String orch o Pn	Ok		Henri Lemoine, FR	FR	L, 89-90							
3751		Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Incertude-Recueil		1974	5	O		Asx/Pno			Editions August Zurluh, FR	FR	L, 89-90							
3752		Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Quatuor	Cuarteto Deffayet	1973	5	O		SATB			No pone nada		L, 89-90							
3753		Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Réverie interrompue		1954	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 89-90							
3754		Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Tango et tarentelle	Marcel Mule (1901-2001), Cuarteto Deffayet	1946	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 89-90							
3755		Dautremet, Marcel (1906-1978)	FR	Tetreventi		1975	5	O		SATB			No pone nada		L, 89-90							
3756	1.425	Davenport, La Noue (1922-1992)	ES	3 duets				T		Sx			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 90							
3757	1.426	Davia, Moisés	ES	Dialogo	Manuel Miján (1953), ES Cuarteto Miján	1982	5	O		SATB			No pone nada		L, 90							
3758		Davia, Moisés	ES	Quatuor		1981	5	O		SATB			No pone nada		L, 90							
3759	1.427	David, Ernst (1947-1997)	USA	Malcesine memorial			5	O		Ssx/Band			Eigenverlag, AT	AT	L, 90							
3760	1.428	David, Karl Heinrich (1884-1951)	CH	Concerto		1947	4	O		Asx/String orch	Ok		No pone nada		L, 90							
3761		David, Karl Heinrich (1884-1951)	CH	1er Quartet		1934	3	O		Vl/Asx/Vlc/Pno			No ed 2003		L, 90							
3762		David, Karl Heinrich (1884-1951)	CH	2º Quartet		1936	3	O		Vl/Asx/Vlc/Pno			No ed 2003		L, 90							
3763	1.429	Davidson, Lachlan (1963-1991)	AU	Ballad and blues			5	O		SATB			No pone nada		L, 90							
3764	1.430	Davidson, Tina (1952-1992)	USA/SE	Berceuse		1991	5	O		Asx/8Vcl			No pone nada		L, 90							
3765		Davidson, Tina (1952-1992)	USA/SE	Blessings	Taylor, M.	1992	5	O		Asx/Orch	Ok		American Music Center, USA	USA	L, 90							
3766		Davidson, Tina (1952-1992)	USA/SE	Shadow grief		1983	5	O		1sx-S o A-			No ed 2003		L, 90							
3767		Davidson, Tina (1952-1992)	USA/SE	Transparents victims	Taylor, M.	1987	5	O		1sx solo-SA-/Tape			American Music Center, USA	USA	L, 90							
3768		Davidson, Tina (1952-1992)	USA/SE	Wait to the end of dreaming	Taylor, M. y Marcucci, S.	1983	5	O		2sx-BB-/Fgt			No ed 2003		L, 90							
3769	1.431	Davies, Terry	UK [English]	Whale		1990	5	O		Sx/Electr			No pone nada		L, 90							
3770	1.432	Davies, Tim (1972-1996)	AU	Krunch																		

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10

Ajustar texto General

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
3801		Deason, David (1945)	USA	Tenor-ventions	Harry R. Gee	1980	5	O		Tsx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 90-91							
3802		Deason, David (1945)	USA	Two studies		1980	5	O		Ssx/FI			Dorn Publications, USA	USA	L, 90-91							
3803	1.445	Debaar, Mathieu (1895-1954)	BE	Prélude et humoresque				T		Asx/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 91							
3804	1.446	Debecq, Christian (1957)	BE	DCD Choral Sax			5	O		Ensemble sxs [él lo llama "saxophone orchestra"]/Pno			No pone nada		L, 91							
3805		Debecq, Christian	BE	Sarpe		1986	5	O		Asx/Harp			Maurer, BE	BE	L, 91							
3806		Debecq, Christian	BE	Télémania		1989	5	O		2SxIguales			No pone nada		L, 91							
3807		Debecq, Christian	BE	Tourante		1986	5	O		FI/CI/BbSx/Pno			No pone nada		L, 91							
3808	1.447	Deblasio, Chris (1958-1993)	USA	Music for a short sujet	Huff, H.		5	O		Ssx/Org			To The Fore Publishers, USA	USA	L, 91							
3809		Deblasio, Chris (1958-1993)	USA	Prélude and fugue	Paulsson, A.		5	O		Ssx/String quintet			To The Fore Publishers, USA	USA	L, 91							
3810	1.448	Debondue, Albert		25 Études déchifrages				T		Sx	Estudios		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 91							
3811		Debondue, Albert		48 Études déchifrages				T		Sx	Estudios		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 91							
3812		Debondue, Albert		50 Études déchifrages				T		Sx	Estudios		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 91							
3813		Debondue, Albert		Études progressives				T		Sx	Estudios		Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3814		Debondue, Albert		Méthode pour hautbois ou sax				T		Sx	Método		Editions Billaudot, FR	FR	L, 91							
3815	1.449	De Bueris, John		Miami moon				T		Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 91							
3816	1.450	Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Air de lia				T	Maganini	1sx-A o T-/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 91							
3817		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Andantino and vif				T	Teal	SATB			Etoile Music, USA	USA	L, 91							
3818		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Arabesque nº2				T		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 91							
3819		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Ballet				T	Worley	9sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3820		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Beau soir				T		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 91							
3821		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Beau soir				T	Houlik	Tsx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 91							
3822		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Bruyères				T	Sibbings	SAATB			No pone nada		L, 91							
3823		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Clair de lune				T	Mule	Asx/Pno			Jean Jobert, FR	FR	L, 91							
3824		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Clair de lune				T		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3825		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Children corner				T	Schmidt	SAATBBaj			No pone nada		L, 91							
3826		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Cortège				T	Worley	9sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3827		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Debussy album				T		Sx/Pno			Universal Edition, AT	AT	L, 91							
3828		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	En bateau				T		Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3829		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	En bateau				T	Worley	9sx			Universal Edition, AT	AT	L, 91							
3830		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Estampes				T	Londeix	10sx			No pone nada		L, 91							
3831		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	La fille aux cheveux de lin				T	Oostrom	SATB/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 91							
3832		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	La fille aux cheveux de lin				T	Rex	9sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3833		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	La fille aux cheveux de lin				T	Sakaguchi	SATB			?		L, 91							
3834		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	La fille aux cheveux de lin				T	Viard	Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3835		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Golliwogg's cake-walk				T	Tesei	Ob/CI/Asx/Fgt			No pone nada		L, 91							
3836		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Golliwogg's cake-walk				T	Viard	Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3837		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Golliwogg's cake-walk				T		SATB			Etoile Music, USA	USA	L, 91							
3838		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	L'Isle joyeuse				T	Willems	SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 91							
3839		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Jimbo's lullaby				T	Viard	Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3840		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	The little shepperd				T	Zajard	SATB			Etoile Music, USA	USA	L, 91							
3841		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	The little shepperd and Golliwogg's cake-walk				T		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 91							
3842		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Mandoline				T		Tsx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 91							
3843		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Mandoline				T	Frost	Bb o EbSx/Pno			Muzyka, RU	RU	L, 91							
3844		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Masques				T	Willems	SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 91							
3845		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Mazurka				T		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 91							
3846		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Mazurka				T	Cunningham	SATB			Etoile Music, USA	USA	L, 91							
3847		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Ménuet				T	Worley	9sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 91							
3848		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Miniatures				T	Londeix	10sx			No pone nada		L, 91							
3849		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Minstrels (from Préludes)				T		Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3850		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	La plus que lente				T	Viard	Asx/Pno			Durand, FR	FR	L, 91							
3851		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Le petit nègre				T	Loerch	SATB			Georg Bauer, DE	DE	L, 91							
3852		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Le petit nègre				T	Mule	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 91							
3853		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Le petit nègre				T	Mule	SATB			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 91							
3854		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Le petit nègre				T	Tesei	Ob/CI/Asx/Fgt			No pone nada		L, 91							
3855		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Petite suite				T	Markeas	SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 91							
3856		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Rapsodie	Hall	1903	2	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Durand, FR	FR	L, 91							
3857		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Rapsodie	Hall	1903	2	O/T	Roth	Asx/Pno			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 91							
3858		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Rapsodie	Hall	1903	2	O/T	Rousseau	Asx/Pno			Etoile Music, USA	USA	L, 91							
3859		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Réverie				T	Mule	Asx/Pno			Jean Jobert, FR	FR	L, 91							
3860		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Réverie				T	Willems	SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 91							
3861		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Sarabande				T	Caravan	6sx			Ethos Publications, USA	USA	L, 91							
3862		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Sarabande				T	Teal	BbSx/Pno			G. Schirmer, USA	USA	L, 91							
3863		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	7 Pièces				T	Voirpy	Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 91							
3864		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Syrinx				T	Londeix	Sx solo			Jean Jobert, FR	FR	L, 91							
3865		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Syrinx				T	Reid	Ssx solo			Kendor Music, USA	USA	L, 91							
3866		Debussy, Claude (1862-1918)	FR	Valse romantique				T	Willems	SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 91							
3867	1.451	Decadt, Jean (1914-1995)	BE	Canto espressivo e molto giocondo	Cuarteto belga de sxs	1974	5	O		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 92							
3868		Decadt, Jean (1914-1995)	BE	Concerto	François Daneels (1921-20	1973	5	O		Ssx/Orch o pno	Ok		CeBeDeM, BE	BE	L, 92							
3869		Decadt, Jean (1914-1995)	BE	Notturmo		1975	5	O		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 92							
3870		Decadt, Jean (1914-1995)	BE	Quartet		1979	5	O		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 92							
3871	1.452	Decanca, Raymond (1935)	NL	A playful quartet		1992	5	O		SATB												

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral, Cálculo, Celda de com..., Celda vinculada, Entrada, Hipervínculo. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 3901-4000. Columns A-C contain composer and work details. Columns D-K contain instrumentations. Columns L-M contain publishers. Columns N-O contain dates. Columns P-V contain URLs and other notes.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and style selection (Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 4001-4100. Columns include author names (e.g., Delbecq, Laurent), countries (FR, USA, NL, IT, BE, ES), titles (e.g., Rapsodie bourgogne, Chanson de bresse), dates (1971, 1970, 1975), and publishers (e.g., Editions Robert Martin, Dorn Publications, USA). Includes a URL: http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/13965142/220/page1.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 4201-4300. Columns include composer names (e.g., Descamps, Desloges, Devreese), titles, dates, and musical details. Includes a search bar at the top right: 'Buscar en la hoja'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
4301		Dewasme, Robert	BE	Là-bas...		1980	5	O		Asx/Pno			Maurer, BE	BE	L, 101							
4302		Dewasme, Robert	BE	Spel		1999	5	O		SATB			Eurprint, BE	BE	L, 101							
4303		Dewasme, Robert	BE	Sonatine classique		1983	5	O		2Asx			Maurer, BE	BE	L, 101							
4304	1.589	Dewit, A.		Hungarian Fantasy					T Harris	2cl/Asx/Fgt			Carl Fischer, USA	USA	L, 101							
4305		Dewit, A.		On the lake					T Harris	2cl/Asx/Fgt			Carl Fischer, USA	USA	L, 101							
4306		Dewit, A.		Polonaise n°1					T Harris	2cl/Asx/Fgt			Carl Fischer, USA	USA	L, 101							
4307		Dewit, A.		Spanish waltz					T Harris	2cl/Asx/Fgt			Carl Fischer, USA	USA	L, 101							
4308		Dewit, A.		Summertime					T Harris	2cl/Asx/Fgt			Carl Fischer, USA	USA	L, 101							
4309	1.590	De Wolf, Karel (1952-2011)	BE	4 easy pieces			5	O		SATB			Scherzo, BE	BE	L, 101	http://nl.wikipedia.org/wiki/Karel_De_Wolf_%28componist%29						
4310	1.591	De Young, Lynden (1923-2009)	USA	Chamber music quintet	Frederick Hemke (1935),	1972	5	O		Asx/Fgt/Ob/Pno			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 101							
4311		De Young, Lynden (1923-2009)	USA	81 & Transformation		1981	5	O		Asx/Electr			Dom Publications, USA	USA	L, 101							
4312		De Young, Lynden (1923-2009)	USA	Introduction, blues and finale		1987	5	O		2sx-AT-/Pno			Dom Publications, USA	USA	L, 101							
4313		De Young, Lynden (1923-2009)	USA	Transformation		1981	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 101							
4314	1.592	D'Haeyer, Frans-C. (1889-1971)	BE	Introduction et allegro		1953	4	O		Asx/Pno			Metropolis, BE/Andel Uitgave, BE	BE	L, 101	http://www.svm.be/content/dhaeyer-frans?display=bibliography						
4315	1.593	Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Cantabile			5	O		Asx/Accord o Pno			No pone nada		L, 101							
4316	1.594	Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	3 chants lyriques			5	O		3voces/2Tpt/Asx/Pno			No pone nada		L, 101							
4317		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	1er concertino	Mériot, M.	1978	5	O		SATB			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4318		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	2me concertino	Martin, D.		5	O		SATB			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4319		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	4me concertino			5	O		2Tpt/2Sx-AT-/Trb			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4320		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	9me concertino	Quinteto de sxs de París	1983-84	5	O		SnoSATB			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4321		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Entrechants	Beaufretón, B.	1978	5	O		2sx-AT-			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4322		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Fantaisie à 16 voix instr			5	O		4fl/4cl/4sx-AATT-/2Tpt/2Trb			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4323		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Grave		1994	5	O		BbSx/Org o Pno			Dhaine, FR	FR	L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4324		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	3 Hymnes			5	O		Asx/Org			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4325		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Sonate [en 4 mov]	Collinet, B.	1983	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4326		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Sonatine		1983	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4327		Dhaine, Jean-Louis (1949)	FR	Jonas: pour baryton et flûte, clarinette si b, saxophone alto, bas		1996	5	O		Voz baritono/FI/Cl/Asx/Fgt/VI/Vla/Vcl/Bass/Perc			Dhaine, FR	FR	L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhaine%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638						
4328	1.595	Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Amoibaos	Daniel Kientzy (1951), FR	2003	5	O		BajSx/Bass			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4329		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Épérance élanée	Daniel Kientzy (1951), FR	2000	5	O		3sx-SnoSBaj-			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4330		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Glymhai		1998	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4331		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	9 Haikus	Daniel Kientzy (1951), FR	2001	5	O		Sx solo-SnoSBaj-			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4332		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Lambeaux		2000	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4333		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Le Phénomène futur	Fabien Chouraki, FR	1995	5	O		Narr/Bsx/Electr			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4334		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Le temps des intants		2001	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4335		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Memoire		2000	5	O		Asx/Electr			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4336		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Pnoé		1999	5	O		Sx/Tape			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4337		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Shalom, Salam	Fabien Chouraki, FR	1999	5	O		2sx-SnoS-			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4338		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Suspension		2000	5	O		Asx/Electr			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4339		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Traces		2000	5	O		Asx/Electr			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4340		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Trilogie		1999	5	O		Sx solo			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4341		Dhermy, Jean-Louis (1950)	FR	Un jour, une nuit, s'endormir		2000	5	O		Asx/Electr			No pone nada		L, 101	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ADhermy%2C+Jean-Louis&qt=advanced&dblist=638#x0%25Amsscr-format						
4342	1.596	Dhossche		Invocation				T		BbSx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 101							
4343	1.597	Diamond, David Leo (1915)	USA	Duo Concertante	Hunter, L.	1984	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 101							
4344		Diamond, David Leo (1915)	USA	Sonata	Donald Sinta (1937), USA	1984	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 101							
4345	1.598	Dianda, Hilda	AR	Cadencias		1985	5	O		Asx/Perc			No pone nada		L, 101							
4346	1.599	Diaz, F.		Meu Bem				T		Sx/Tpt/Trb/Perc			Providence Music Press, USA	USA	L, 101							
4347	1.600	Diaz, Rafael (1943)	ES	Nudos	Manuel Miján (1953), ES	1981	5	O		SATB			No pone nada		L, 102							
4348		Diaz, Rafael (1943)	ES	Perfil reflejado		1986	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 102							
4349		Diaz, Rafael (1943)	ES	Quatuor	Manuel Miján (1953), ES	1980	5	O		SATB			No pone nada		L, 102							
4350		Diaz, Rafael (1943)	ES	3 preludios del CEI	Manuel Miján (1953), ES	1984	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 102							
4351	1.601	Di Bari, Marco (1958)	IT	1º studio sugli oggetti in movimento	Massimo Mazzoni, IT	1989	5	O		IT			Ricordi, IT	IT	L, 102							
4352	1.602	Di Betta, Philippe (1962)	FR	Couleur sépia	Masson, Th.	2002	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 102							
4353		Di Betta, Philippe (1962)	FR	Croquis		1991	5	O		FI/Asx			No ed 2003		L, 102							
4354		Di Betta, Philippe (1962)	FR	Ebauches		2001	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 102							
4355		Di Betta, Philippe (1962)	FR	Echantillons, couleurs de bois		1993	5	O		Cl/Asx			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 102							
4356		Di Betta, Philippe (1962)	FR	Fissures		1991	5	O		BajSx/Harp			No ed									

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
4401		Dijk, Madeleine Van	NL	Romance		1982	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 102							
4402	1.618	Dijk, Gijs Van	NL	Quintete for sax and piano		1986	5	0		SATB/Pno			Donemus, NL	NL	L, 103							
4403	1.619	Dijk, Jan Van (1918)	NL	Actions	Cuarteto Aurélia	1998	5	0		SATB			No pone nada		L, 103							
4404		Dijk, Jan Van (1918)	NL	7 bagatellen		1982	5	0		SATB			No pone nada		L, 103							
4405		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Ballade		1995	5	0		Asx/Band			Da Capo Music, NL	NL	L, 103							
4406		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Canzona, op. 888b		1995	5	0		Sx/Pno			No ed 2003		L, 103							
4407		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Concertino			4	0	5	0		VI/FI/Cl/Asx	Donemus, NL	NL	L, 103							
4408		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Concertino, op. 238 [en 4 mov]		1956	4	0		Asx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 103							
4409		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Concerto	Andreas van Zoelen, NL	1999	5	0		BajSx/Strings o Banc	Ok		MuziekGroep Nederland, NL	NL	L, 103							
4410		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Choralis finalis, op. 791		1989	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4411		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Crna gora, op. 498a		1970	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4412		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Crna gora		1984	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 103							
4413		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Duetto, op. 736b		1986	5	0		Cl/Bsx			No ed 2003		L, 103							
4414		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Duetto accompagnato, op. 372		1964	4	0		Asx/Trb/Strings			Donemus, NL	NL	L, 103							
4415		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Duetto e Fuga, op. 77º		1988	5	0		Cl/Bsx			No ed 2003		L, 103							
4416		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Intermezzo, clausula, op. 682		1982	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 103							
4417		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Monumentum, op. 702		1983	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 103							
4418		Dijk, Jan Van (1918)	NL	8 morceaux, op. 694		1983	5	0		Sx solo			No ed 2003		L, 103							
4419		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Musique, op. 882		1995	5	0		Ssx/Org			No ed 2003		L, 103							
4420		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Parknymphen, op. 17		1937	3	0		Voz/VI/Tsx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 103							
4421		Dijk, Jan Van (1918)	NL	4 pezzi, op. 649		1980	5	0		Sx solo			No ed 2003		L, 103							
4422		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Prélude et choral, op. 769		1988	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4423		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Prélude, mélodie et rondo		1959	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Donemus, NL	NL	L, 103							
4424		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Quatuor, op. 677		1982	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4425		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Quatuor, op. 681b		1982	5	0		Recorder/Asx/VI/OrgElectr			No ed 2003		L, 103							
4426		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Sonate, op. 204		1953	4	0		Asx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 103							
4427		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Sonatine, op. 874		1994	5	0		Ssx solo			No ed 2003		L, 103							
4428		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Sonatine, op. 894		1995	5	0		Cl/Bsx			No ed 2003		L, 103							
4429		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Ste Cécilie, op. 650b		1987	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4430		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Triptique, op. 714		1985	5	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 103							
4431		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Va et vient, op. 888a		1995	5	0		Sx/Perc			No ed 2003		L, 103							
4432		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Valse, op. 883		1995	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 103							
4433		Dijk, Jan Van (1918)	NL	Valse d'amour, op. 261a		1959	4	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 103							
4434	1.620	Dijk, Rudi Martinus Van (1932)	CA/NL	Sonata movement	Laird, Ph. y Paul Brodie (1960	4	0		Asx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 103							
4435	1.621	Dijkstra, Lowell	NL	Quartet (a final kiss)		1997	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 103							
4436	1.622	Dijoux, Marc	FR?	Le déchiffrage pour tous		1992	5	0		Sx			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 103							
4437		Dijoux, Marc	FR?	45 duos sur des airs folkloriques		1992	5	0		2 Instr			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 103							
4438		Dijoux, Marc	FR?	60 dus sur des airs populaires		1981	5	0		2Asx			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 103							
4439		Dijoux, Marc	FR?	Initiation progressive au déchiffrage Instr		1981	5	0		Instr			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 103							
4440		Dijoux, Marc	FR?	La technique du déchiffrage		1981	5	0		Instr			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 103							
4441	1.623	Dikker, Loek (1944)	NL	Kwartet	Amsterdam Sx Quartet	1989	5	0		SATB			No pone nada		L, 103							
4442	1.624	Di Lasso, O.		Motona lovely maiden					T	Cheyette			Kendor Music, USA	USA	L, 103							
4443	1.625	Dilenkofer, Josef Toni	DE?	Leicht 3			57	0		AAT			No pone nada		L, 103							
4444		Dilenkofer, Josef Toni	DE?	Junior Music Camp			57	0		AAT			Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 103							
4445	1.626	Dillo, Hans (1944)	NL	At the seaside		1992	5	0		SATB			Ardito, NL	NL	L, 103							
4446		Dillo, Hans (1944)	NL	Divertimento	Hans Dillo					AAT			No pone nada		L, 103							
4447		Dillo, Hans (1944)	NL	Flowers to Alice			5	0		SATB o AATB			No pone nada		L, 103							
4448	1.627	Dillon, Henry (1912-1954)	FR	Sonata [en 3 mov]	Sihanoukk, S-M-S.	1954	4	0		Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 103							
4449	1.628	Dillon, Robert	USA	Night shade		1956	4	0		Asx/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 103							
4450	1.629	Di Lotti, Silvana (1942)	IT	Intonazione		1985	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 103							
4451	1.630	Dindale, E.	BE?	Bucolique			4	0	5	0?			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 103							
4452		Dindale, E.	BE?	Canzonetta			4	0	5	0?			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 103							
4453		Dindale, E.	BE?	Eglogue			4	0	5	0			Schott, DE	DE	L, 103							
4454		Dindale, E.	BE?	Lied			4	0	5	0			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 103							
4455		Dindale, E.	BE?	Peasant dance			4	0	5	0			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 103							
4456	1.631	Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	And still it's better than in winter...		1983	5	0		FI/Sx/Fgt/Hn/VI/Pno+Celesta			No pone nada		L, 103							
4457		Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	"Auf der Suche nach Mozart"		1983	5	0		FI/Sx/Fgt/Hn/VI/Pno+Celesta			No ed 2003		L, 103							
4458		Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	Méandre		1993	5	0		Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 103							
4459		Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	Mondnacht		1986	5	0		Sx/Voz/Perc			Ricordi, IT	IT	L, 103							
4460		Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	Nakris			5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4461		Dinescu, Violeta (Lucaci) (1953)	DE/RO	3 miniatures	Rascher Sx Quartet	1982	5	0		SATB			No ed 2003		L, 103							
4462	1.632	Dinicu, Griagoras (1889-1949)		Hora staccato					T	Heifetz			1sx-A o T-/Orch o Pr Ok	USA	L, 103							
4463		Dinicu, Griagoras (1889-1949)		Hora staccato					T	Zajac			Asx/Wind ensemble		L, 103							
4464	1.633	Dininsky, John-Ernest (1945)	USA	Crab	Ken Dorn y S. Dorn	1972	5	0		Sx/Dancer			Dorn Publications, USA	USA	L, 104							
4465		Dininsky, John-Ernest (1945)	USA	Rhinoceros			5	0		Any instr ensemble/Electr			No ed 2003		L, 104							
4466	1.634	Di Novi, Eugene (1928)	USA/CA	Blues	New York Sx Quartet	1964	4	0		SATB			No pone nada		L, 104							
4467	1.635	Dion, Denis	CA	Jeux de givre	Cuarteto Nelligan	1998	5	0		SATB			No pone nada		L, 104							
4468	1.636	Di Pascuale, James (1941)	USA	Quartet		1964	4	0		Tsx/Tpt/Via/Vcl			No ed 2003		L, 104							
4469		Di Pascuale, James (1941)	USA	Radical departures			5	0		14sx			No pone nada		L, 104							
4470		Di Pascuale, James (1941)	USA	Sonata	James Houlik (1942), USA	1967	4	0		Tsx/Pno			No pone nada		L, 104							
4471	1.637	Di Pietro, Rocco (1949)	USA	Phantom Melos	Amherst Sx Quartet	1981	5	0		SATB			No pone nada		L, 104							
4472	1.638	Dirie, Gerardo (1958)	AR	All is water		1999	5	0		Voz Bar/Coro de niños/Ssx/Fgt/Trb/Baj/Harp			No pone nada		L, 104							
4473		Dirie, Gerardo (1958)	AR	Story board		1983	5	0		Ssx/Brasses/6Perc			No pone nada		L, 104							
4474	1.639	Di Salvo, Vito	USA	Rhapsody	Nestor Koval, USA	1973	5	0		Ssx/Pno			No pone nada		L, 104							
4475	1.640	Di Scipio, Agostino	IT	Kairos	Antongirolami, G.	1995	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 104							
4476		Di Scipio, Agostino	IT	Lichtung		1996	5	0		Bsx/Electr			No pone nada		L, 104							
4477	1.641	Distasi, Ricardo	IT	Saxi Stuff		2000	5	0		SATB o AATB			No pone nada		L, 104							
4478	1.642	Dixon, Mary Morrison (1948)	USA	Southern Soliloques		1992	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 104							
4479	1.643	Djemil, Enyss (1917)	FR	Concerto [en 3 mov]		1974	5	0		1sx-SAT-/Orch o Pnc Ok			No ed 2003		L, 104							
4480	1.644	Djordjevic, Aleksandra	YU	Menace, incantation		1993	5	0		Asx/Org			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 104							
4481	1.645	Dmitriev, Gueorgy-Petrovich (19x RU)		In herman Hesse's style		1987	5	0		SATB			Verlag Neue Musik, DE	DE	L, 104							
4482		Dmitriev, Gueorgy-Petrovich (19x RU)		Intrada		1992	5	0														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	
4501	1.650	Doerr, Clyde (1894-1973)	USA	Saxophone moods		1938	3	0		Asx/Pno o SATB			Editions Salabert, FR	FR	L, 104	Interesante en USA; de más ligera	http://www.gracyk.com/clydedoerr.shtml						
4502		Doerr, Clyde (1894-1973)	USA	Valse impromptu		1927	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok?		ABC Standard Music Publications, USA	USA	L, 104	Interesante en USA; de más ligera	https://www.youtube.com/watch?v=LxgW5VRGeR8						
4503	1.651	Dolden, Paul (1956)	CA	Revenge of repressed, resonace 2		1993	5	0		1sx-S o A o T-/Tape			Canadian Music Center, CA/Institut Fur Neue Musik, DE	CA/DE	L, 104		Yo creo q es una orch de baile, no una sinfónica						
4504	1.652	Domagala, Jacek (1947)	DE/PL	Ballade		1986	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 104								
4505		Domagala, Jacek (1947)	DE/PL	Impression			5	0		Asx solo			Astoria Verlag, DE	DE	L, 104								
4506	1.653	Domazlicky, Frantisek (1913-199	CZ	Musica, op. 54		1983	5	0		SATB			Czech Music Information Centre, CZ	CZ	L, 104								
4507		Domazlicky, Frantisek (1913-199	CZ	Suite danza, op. 52		1983	5	0		4sx/H/2Tpt/Trb/Tuba			No pone nada		L, 104	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asax+au%3ADomazlicky&qt=advanced&dblist=638							
4508		Domazlicky, Frantisek (1913-199	CZ	Concerto for alto saxophone and orchestra, Op. 65		1988	5	0		Asx/Orch	Ok		?		L, 104	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asax+au%3ADomazlicky&qt=advan	https://en.wikipedia.org/wiki/Franti%25%2A1ek_Doma%25%2BElick%25%2BD						
4509	1.654	D'Ombrain	AU	Continuo		1982	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 105								
4510		D'Ombrain	AU	Introspections	Peter Clinch (1930), AU	1975	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 105								
4511	1.655	Donahue, Robert (1931)	USA	Sonata	Kenneth Deans (1947-198	1972	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 105								
4512		Donahue, Robert (1931)	USA	Sonata		1988	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 105								
4513		Donahue, Robert (1931)	USA	Testament			5	0		6sx-SAAATBBaj-			Ethos Publications, USA	USA	L, 105								
4514	1.656	Donald, Michalsky (1928-1974)	USA	3 time four		1972	5	0		SATB			Shawnee Press, USA	USA	L, 105								
4515	1.657	Donato, Anthony (1909)	USA	Discurse II	Frederick Hemke (1935),	1975	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 105								
4516	1.658	Donatoni, Franco (1927-2000)	IT	Hot		1989	5	0		1sx-SnoT-/Cl+EbCl/Tpt/Trb/Perc/Bass/Pno			Ricordi, IT	IT	L, 105	Encargo de la AsSaFra							
4517		Donatoni, Franco (1927-2000)	IT	Rasch		1990	5	0		SATB			Ricordi, IT	IT	L, 105								
4518		Donatoni, Franco (1927-2000)	IT	Rasch II		1995	5	0		SATB/Pno/Perc			Ricordi, IT	IT	L, 105								
4519	1.659	Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Berceuse et gavotte			5	0		SATB			Sam Fox Publishing Co., USA	USA	L, 105								
4520		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Chanson			5	0		SATB			No pone nada		L, 105								
4521		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Concerto lyrique		1999	5	0		Asx/Band			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 105	http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/13893359/220/page1							
4522		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	9 Déchiffrages		1986	5	0		Sx solo			Editions Billaudot, FR	FR	L, 105								
4523		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	13 Déchiffrages		1985	5	0		Sx solo			Editions Billaudot, FR	FR	L, 105								
4524		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Gavotte nº 3			5	0		SATB			No pone nada		L, 105								
4525		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Mercure		1993	5	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 105								
4526		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Pluton		1993	5	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 105								
4527		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Quatour			5	0		SATB			No ed 2003		L, 105								
4528		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Saturne		1993	5	0		1sx-A o T-/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 105								
4529		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Suite			5	0		SATB			No ed 2003		L, 105								
4530		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Symphonie concertante		1970-71	5	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Choudens & Co., FR	FR	L, 105								
4531		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Variations sur un air tyrolien		1971	5	0		8sx			Ed. mus. Radio France, FR	FR	L, 105								
4532		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	3 vocalises		1996	5	0		Asx/String Orch o Pn Ok			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 105								
4533		Donadeyne, Désiré (1921)	FR	Voyages imaginaires	Dupaquier, B.	1989	5	0		Asx/Pno o Asx/2vl/Harp/Vcl			Marcel Combre, FR	FR	L, 105								
4534	1.660	Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Belisaire					T Mayeur	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 105								
4535		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Elisire d'amore					T Verroust	Sx solo			Billaudot, FR	FR	L, 105	Check BrF							
4536		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Fausta-15 mélodies					T Verroust	Sx solo			Billaudot, FR	FR	L, 105	Check BrF							
4537		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Gemma di vergy					T Mayeur	Asx/Pno			Costallat, FR	FR	L, 105								
4538		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Lucia de Lammermoor					T	2sx-AT-/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 105								
4539		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Lucia de Lammermoor					T	AATB			Rubank Inc., USA	USA	L, 105								
4540		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Lucia de Lammermoor					T Dietze	AATB			Rubank Inc., USA	USA	L, 105								
4541		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Lucia de Lammermoor					T Mayeur	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 105								
4542		Donizetti, Gaetano (1797-1848)		Lucia de Lammermoor					T Verroust	Sx solo			Carl Fischer, USA	USA	L, 105	Check BrF							
4543	1.661	Donjon, Johannes		Pia di Tolomei-8 mélodies					T	Bsx/Pno			Cundy-Bettony Co., USA	USA	L, 105								
4544		Donjon, Johannes		Invocation					T	Bsx/Pno			No pone nada		L, 105								
4545	1.662	Donora, Luigi (1935)	IT	Madrigal		1897	2	0		Asx/Pno			Pizzicato Ed. Musicali, IT	IT	L, 105								
4546	1.663	Donoro, Luigi (1935)	IT	5X5. Canoni			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 105								
4547	1.664	Dorado		Two friends					T Wheeler	2sx-AA o AT-/Pno			Volkwein Bros, USA	USA	L, 105								
4548	1.665	Doran, Matt-H. (1921)	USA	Lento and allegro		1962	4	0		Asx/Pno			Western International Music, USA	USA	L, 105								
4549		Dorff, Daniel (1956)	USA	Barnyard Bash		1986	5	0		Asx/Pno			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 106								
4550		Dorff, Daniel (1956)	USA	The beautiful frog pond waltz		1975	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 106								
4551		Dorff, Daniel (1956)	USA	Cool street		1986	5	0		Asx/Pno			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 106								
4552		Dorff, Daniel (1956)	USA	Fantasy, scherzo and nocturne		1974	5	0		SATB			Shawnee Press, USA	USA	L, 106								
4553		Dorff, Daniel (1956)	USA	Fast walk		1989-91	5	0		SATB			Tenuto Publications, USA	USA	L, 106								
4554		Dorff, Daniel (1956)	USA	It takes four tango		1990-95	5	0		SATB			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 106								
4555		Dorff, Daniel (1956)	USA	Quartet		1976	5	0		Asx/Vl/Vcl/Pno			MMB Music Inc., USA	USA	L, 106								
4556	1.666	Dorflinger, Kurt (1910-1986)	DE	Summer strut		1986	5	0		Asx/Pno			Kendor Music, USA	USA	L, 106								
4557	1.667	Dorflinger, Kurt (1910-1986)	DE	Illusion			4 o 5	0		Asx/Pno			Frolisch, DE	DE	L, 106								
4558	1.668	Dorham, Kenny	USA	Blue bossa					T Moscatelli	12sx			No pone nada		L, 106								
4559		Dorn, Kenneth	USA	Multiphonics		1975	5	0		Sx		Manual	Dorn Publications, USA	USA	L, 106	Este es el editor							
4560		Dorn, Kenneth	USA	Sx technicus		1975	5	0		Sx		Manual	Dorn Publications, USA	USA	L, 106	Este es el editor							
4561		Dorn, Kenneth	USA	Benedictus					T Isaac	Sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 106								
4562		Dorn, Kenneth	USA	Si domiero					T Anonymous	ATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 106								
4563		Dorn, Kenneth	USA	Tart ara					T Anonymous	ATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 106								
4564	1.669	Dornby, Finn	DK	Musickus dornby	Gron, Ch-A.		5	0		2sx-AB-/Org/GuitElectr/GuitElectrBaj/Perc			No pone nada		L, 106								
4565	1.670	Doro, Antonio	IT	Vento-canto, polifonie della terra			5	0		SATB/Piedras de Sciola/Electr			No pone nada		L, 106								
4566	1.671	Dorsam, Paul	USA?	Sax selection		?	?	0		SATB			No pone nada		L, 106								
4567	1.672	Dorsey, Jimmy (1904-1957)	USA	Oodles of noodles		1938	3	0		Asx/Pno			Robbins Music Corp., USA	USA	L, 106								
4568		Dorsey, Jimmy (1904-1957)	USA	Metodo per sx		193x?	3	0		Sx		Método	Edizioni										

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10 A A

Ajustar texto General

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
4601	1.684	Dousa, Dominic	USA	Airstreams			5	O		Asx/Vibr			Dorn Publications, USA	USA	L, 106							
4602	1.685	Dousa, Eduard (1951)	CZ	Jazz tones			5	O		SATB			No pone nada		L, 106							
4603		Dousa, Eduard (1951)	CZ	Koncert			5	O		SATB/Orch	Ok		No pone nada		L, 106							
4604	1.686	Douse, Kenneth	USA/UK	Cynthia		1939	3	O		Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 106							
4605		Douse, Kenneth	USA/UK	How to double and triple staccato		1947	4	O		Sx		Manual	M. Baron Company, USA	USA	L, 106							
4606	1.687	Dowdy, James	CA	Quartour	Cuarteto Nota Bene	1999	5	O		SATB			No pone nada		L, 106							
4607	1.688	Doyen, Henry (1902-1988)	FR	Canzona			4	O	5	O			Asx/Org		L, 106-107							
4608	1.689	Dozza, Bruno (1959)	IT	Notturmino	Caravan Trio	1995	5	O		Bsx/ClBaj/Pno			No pone nada		L, 107							
4609	1.690	Drake, Jeremy	UK	Liquide Sax	Daniel Kientzy (1951), FR	1990	5	O		Sx solo			No pone nada		L, 107							
4610		Drake, Jeremy	UK	Requiem for a saxophone	Daniel Kientzy (1951), FR	1990	5	O		CBajSx solo			No pone nada		L, 107							
4611		Drake, Jeremy	UK	Sax mad	Daniel Kientzy (1951), FR	1990	5	O		Tsx solo			No pone nada		L, 107							
4612	1.691	Dramm, David (1961)	USA	Master bop blaster, for rapper & sx quartet			5	O		Voz/SATB			Donemus, NL	NL	L, 107							
4613		Dramm, David (1961)	USA	Come True			5	O		SATB			No pone nada		L, 107							
4614	1.692	Draskoczy, Laszlo (1940)	HU	4 chansons populaires hongroises		1992	5	O		2sx iguales			Editions Darok, DE	DE	L, 107							
4615		Draskoczy, Laszlo (1940)	HU	Ungarische Tänze aus Siebzigern		1992	5	O		Asx/Pno			Editions Darok, DE	DE	L, 107							
4616	1.693	Drdla, Franz (1868-1944)		Souvenir						T Harger			Bandland Inc., USA	USA	L, 107							
4617	1.694	Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Bagatellen	Jules de Vries (1905-1981)	1938	3	O		Asx/Pno			Ries & Erler, DE	DE	L, 107							
4618		Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Capriccio, op. 45			3	O		Asx/String Orch o Pn	Ok		No pone nada		L, 107							
4619		Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Concerto, op. 27	Sigurd Raschèr (1907-200)	1932	3	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Ries & Erler, DE	DE	L, 107							No he visto la partitura por Internet; solo en el Saxame.
4620		Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Concerto	Sigurd Raschèr (1907-200)	1965	4	O		2sx-SA-/Orch	Ok		No pone nada		L, 107							
4621		Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Partita	Sigurd Raschèr (1907-200)	1965	4	O		Asx/Pno			Ries & Erler, DE	DE	L, 107							
4622		Dressel, Erwin (1909-1972)	DE	Sonate	Sigurd Raschèr (1907-200)	1932	3	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 107							
4623	1.695	Drevikovsky, Libor (1969)	CZ	Kvintet	Cuarteto de sxs Bohemia		5	O		Harp/SATB			No pone nada		L, 107							
4624	1.696	Drigo, Riccardo (1846-1930)		Canzone barcarolle						T			Belwin, USA	USA	L, 107							
4625		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Demande d'amour						T			Belwin, USA	USA	L, 107							
4626		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Serenade						T			Carl Fischer, USA/Century Music Publ., USA	USA	L, 107							
4627		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Serenade "Les Millions d'Arlequin"						T			Belwin, USA/Century Music Publ., USA	USA	L, 107							
4628		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Smile of Colombine						T			Belwin, USA	USA	L, 107							
4629		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Valse bluette						T			Carl Fischer, USA	USA	L, 107							
4630		Drigo, Riccardo (1846-1930)		Valse mélodie						T			Belwin, USA	USA	L, 107							
4631	1.697	D'Rivera, Paquito	USA/CU	Contradanza		1976	5	O		Asx o BbSx/Pno			International Opus, USA	USA	L, 107							
4632		D'Rivera, Paquito	USA/CU	Elegy to Eric Dolphy		1976	5	O		SATB			International Opus, USA	USA	L, 107							
4633		D'Rivera, Paquito	USA/CU	New York suite		1987	5	O		SATB			International Opus, USA	USA	L, 107							
4634		D'Rivera, Paquito	USA/CU	Suite			5	O		SATB			No pone nada		L, 107							
4635		D'Rivera, Paquito	USA/CU	Vals venezolano			5	O		Bb o EbSx/Pno			International Opus, USA	USA	L, 107							
4636		D'Rivera, Paquito	USA/CU	Wapango		1975	5	O		SATB			International Opus, USA	USA	L, 107							
4637	1.698	Drogosz, Philippe (1937)	FR	Tryptyque pour 3 fois 3 instr		1971	5	O		Ensamble con sx			Boosey and Hawkes, FR	FR	L, 107							Curioso, Boosey and Hawkes con ed desde FR: http://bibliotheque.bordeaux.fr/in/faces/details.xhtml?d=mgroupp::unimarcmbm_1110683&mozQuirk=?&highlight=Auteur:%22Fran%C3%A7ais%20,%20Jean%20%281937-1999%29
4638	1.699	Drouet, Raymond (1919)	FR	Quartour		19457	3	O		SATB			No ed 2003		L, 107							
4639	1.700	Drozin, Garth	USA	Parabolics	Mark Alam Taggart (1956)	1981	5	O		Ssx/Tape			American Composers Alliance, USA	USA	L, 107							
4640	1.701	Druet, Robert (1920)	FR	Air et danse		1976	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 107							
4641		Druet, Robert (1920)	FR	L'Ecole française du sx [en 3 vol]	Mule, M.	1963	4	T?		Gourdet Sx		Manual	Braun M. R., FR	FR	L, 107							
4642		Druet, Robert (1920)	FR	Méiodie		19637	4	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 107							
4643		Druet, Robert (1920)	FR	Sérénade-impromptu		1990	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 107							
4644	1.702	Druick, Don (1945)	CA	Sonatine			5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 107							
4645	1.703	Drumhaller, Jonathan	USA	Wednesday: I will not be afraid		1992	5	O		SATB			No pone nada		L, 107							
4646	1.704	Dubedout, Bertrand (1958)	FR	Cycles de transparence	Daniel Kientzy (1951), FR	1984	5	O		Ssx/Tape			No ed 2003		L, 107							
4647		Dubedout, Bertrand (1958)	FR	Fractions du silence-1er livre	Cuarteto Diastéma	1992-94	5	O		SSAT			Editions Billaudot, FR	FR	L, 107							
4648		Dubedout, Bertrand (1958)	FR	Fractions du silence-3me livre	Ensamble 2E2M	1992	5	O		ClBaj/Tsx/Pno/VI			No ed 2003		L, 107							
4649	1.705	Dubelski, Richard	FR	Tournoi		?	5	O		Asx+Cl/Actores			No pone nada		L, 107							
4650	1.706	Dubois, A.	?	Trio		?	7	O		Fl/Tsx/Pno			Chant du Monde, FR	FR	L, 107							
4651	1.707	Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	A pas de loup		1966	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4652		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Bouquet d'hommages		1995	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 107-108							
4653		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	2 caprices en forme d'études		1964	4	O		2Asx			No pone nada		L, 107-108							
4654		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	6 caprices		1968	4	O		2sx o 2cl			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4655		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Circus parade	François Daneels (1921-2001)	1965	4	O		Asx/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4656		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Come back	Gremelle, D.	1992	5	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4657		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Concertino (d'après le Quartour de sxs)		1967	4	O		SATB/Chamber Orch	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4658		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Concerto [en 3 mov]	Jean-Marie Londeix (1932)	1959	4	O		Asx/String Orch o Pn	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4659		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	2me concerto	Gremelle, G.	1955	5	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Editions Billaudot, FR	FR	L, 107-108							
4660		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Concerstück [en 2 mov]		1955	4	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4661		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Conclussions	Jean-Yves Fourmeau, FR	1978	5	O		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4662		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Danses provençales		1962	4	O		2Asx o 2Woodwinds/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4663		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Dessins animés	Tangvold, E.	1978	5	O		2sx-SA-/Cl/ClBaj			Frost Music, NO	NO	L, 107-108							
4664		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Divertissement [en 3 mov]	Marcel Mule (1901-2001),	1953	4	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4665		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	Dix figures à danser-Petit ballet		1962	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 107-108							
4666		Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	FR	16 études brillantes		1994	5	O		Sx		Estudios	Editions Billaudot, FR	FR	L, 107-108							
46																						

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V. Contains a list of musical works with details on composer, title, year, instrument, publisher, and country. Includes entries for composers like Dubois, Dufour, Dukas, and Durand.

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10 A A

Ajustar texto General

Excel Built-in Normal Bueno Incorrecto Neutral

Cálculo Celda de com. Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
4801		Durand, Éric (1960)	FR	Megara	Prost, N.	1997	5	O		2,3o4Sx			No pone nada		L, 110							
4802		Durand, Éric (1960)	FR	Quatour			5	O		SATB			No pone nada		L, 110							
4803		Durand, Éric (1960)	FR	Ragsax	Prost, N.	1996	5	O		7sx			Art-Vent Editeur, FR	FR	L, 110							
4804		Durand, Éric (1960)	FR	7 à 8	Prost, N.		5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 110							
4805	1.749	Durand, Pierre-Hubert	FR	A piacere	Jean-Pierre Caens (1948)	1984	5	O		SATB			No pone nada		L, 110							
4806		Durand, Pierre-Hubert	FR	Saxovéloce		1989	5	O		1sx-A o T-/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 110							
4807	1.750	Durant, Douglas	USA	Skelter memory	Ronkin, B.		5	O		Sx/Electr			No ed 2003		L, 110							
4808	1.751	Durbin, Jean (1919-1982)	FR	1ere suite d'Alain Fournier			4	O		Pno/Org/VI/Vla/Sx			No pone nada		L, 110							
4809	1.752	Durey, Louis (1888-1979)	FR	Feu la mère de Madamen, op. 49		1945	3	O		Grupo de cámara con sx			Bibliothèque Radio France, FR	FR	L, 110-111							
4810	1.753	Duro, Stephen (1939)	UK	Just Jazz I & II			5	O		Sx		Álbum	W. Chester Music, UK	UK	L, 111							
4811	1.754	Durrant, Frederick (1895)	UK	Sonata for sx quartet	London Sx Quartet	1972	5	O		SATB			No pone nada		L, 111							
4812	1.755	Duruoglu-Demiriz, Muhiddin (1919)	TR	Contact		1993	5	O		Asx/Vlc/Roto-toms			CeBeDeM, BE	BE	L, 111							
4813	1.756	Dury, Martial (1907)	BE	Divertissement, op. 5	A sus amigos de la Banda de los G	3, 4	5	O		SATB			Edition Musicales Brogneaux, BE	BE	L, 111							
4814	1.757	Dusapin, Pascal (1955)	FR	Musique captive		1981	5	O		Grupo de cámara con Ssx			No pone nada		L, 111							
4815	1.758	Dusapin, Pascal (1955)	FR	To god		1985	5	O		Voz soprano/Ssx o Cl			Editions Salabert, FR	FR	L, 111							
4816	1.758	Duschiger, Jean	LU	Escapade		1982	5	O		Asx/Band			No pone nada		L, 111							
4817	1.759	Dussekk, Johann Ludwig (1760-1812)		Andante					T Mériot				Asx/Pno	FR	L, 111							
4818	1.760	Du Tertre, Etienne		Pavane and gailliarde					T Harvey				SATB	UK	L, 111							
4819	1.761	Dutjer, Heiner (1950)	DE	Präludium, adagio, fugue	Cordes, H.	1985	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 111							
4820	1.762	Dutkiewicz, Andrzej (1942)	PL	Capriccio	Klock, L. Y Klock, L.	1983	5	O		Asx/Hn			Agencja Autorska Rocznica, PL	PL	L, 111							
4821	1.762	Dutkiewicz, Andrzej (1942)	PL	Danse triste	Klock, L. Y Pituch, M.	1977	5	O		BbSx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 111							
4822	1.763	Duttont, Brent (1950)	USA	Sonata		1981	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 111							
4823	1.764	Duval, François (1673-1728)		Rondeau					T Londeix				Henri Lemoine, FR	FR	L, 111							
4824	1.765	Duyck, Guy	BE	Introduction et danse	François Daneels (1921-20	?	?		O	Asx/Pno			Maurer, BE	BE	L, 111							Este es el Duyck, Guy-Christian-Désiré (1927-2008)?
4825	1.765	Duyck, Guy	BE	Kleine Serenade, op. 96		?	?		O	Sx solo			No pone nada		L, 111							Este es el Duyck, Guy-Christian-Désiré (1927-2008)?
4826	1.765	Duyck, Guy	BE	Sonata da camera, op. 64		1974?	5	O		Asx o Ob o Cl/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 111							Este es el Duyck, Guy-Christian-Désiré (1927-2008)?
4827	1.766	Duybutg, F.		Prélude et danse					T	Asx/Pno			Edition Musicales Brogneaux, BE	BE	L, 111							
4828	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Danse slave nº8					T Caens	SATB			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 111							
4829	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque, op. 101					T Bumcke	Asx/Pno			Verlag Anton J. Benjamin, DE	DE	L, 111							
4830	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque					T	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 111							
4831	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque					T	2 o 3sx/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 111							
4832	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque					T Delbecq	SATB			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 111							
4833	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque					T Verrecken	AATB			Carl Fischer, USA	USA	L, 111							
4834	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Humoresque					T	BbSx/Pno			G. Schirmer, USA	NL	L, 111							
4835	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Lament					T Teal	BbSx/Pno		Álbum	G. Schirmer, USA	USA	L, 111							
4836	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Larghetto					T Teal	Asx/Pno		Álbum	Molenaar, NL	USA	L, 111							
4837	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Largo					T	BbSx/Pno			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 111							
4838	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Largo					T Gordon	AATB			Southern Music Co., USA	USA	L, 111							
4839	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Largo (from New World Symphony)					T Gordon	AATB			Southern Music Co., USA	USA	L, 111							
4840	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Largo and deep river					T Tomson	AATB			Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 111							
4841	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Prelude and polka					T Ronkin	SATB			Roncorp Inc., USA	USA	L, 111							
4842	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		1er mov					T Tomson	6sx			Rubank Inc., USA	USA	L, 111							
4843	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Quatour, op. 96					T Voirpy	SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 111							
4844	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Romantic piece, op. 75					T Teal	Asx/Pno		Álbum	G. Schirmer, USA	USA	L, 111							
4845	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Slavonic dance, op. 72					T Sakaguchi	SATB			?	USA	L, 111							
4846	1.767	Dvorak, Anton (1841-1904)		Song my mother taught me					T Briegel	2Asx/Pno o AATB			Briegel Inc., USA	USA	L, 111							
4847	1.768	Dvorakin, Judith	USA	Dispositions		1987	5	O		SATB			American Music Center, USA	USA	L, 111							
4848	1.769	Dwyer, Benjamin	IE	Tiento		1993	5	O		Ssx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 111							
4849	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	IL/FR	5 quatuors classiques					T	SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 111							
4850	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	IL/FR	Easy sx solos					T Arnold	1 o 3sx			Consolidated Music Publishers, USA	USA	L, 111							
4851	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	IL/FR	Invocation to Euterpe					T Dailet	BbSx/Pno			Waterloo Music, CA	CA	L, 111							
4852	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	FR/UA	1ère légende hébraïque	Marcel Mule (1901-2001),	1936	3	O		Asx/Pno			Lacour, FR; Billaudot, FR	FR	L, 111							Era judío. Creo q murió en campo concentración
4853	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	FR/UA	2me légende hébraïque	Marcel Mule (1901-2001),	1936	3	O		Asx/Pno			Lacour, FR; Billaudot, FR	FR	L, 111							Era judío. Creo q murió en campo concentración
4854	1.770	Dyck, Vladimir (1882-1943)	FR/UA	Quatour moderne Leblanc		1942	3	O?		SATB			Leblanc Publications Inc., FR	FR	L, 111							Es un compendio de transcripciones, pero bueno
4855	1.771	Dyes, M.	?	An improvisation		?	?		O	Asx/Pno			No pone nada		L, 111							
4856	1.771	Dyes, M.	?	Fantasy		?	?		O	Asx/Pno			No pone nada		L, 111							
4857	1.772	Dyffort, Jens-Uwe	DE	Bewegtes Stück		1993	5	O		Asx/Tape			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 111							
4858	1.773	Dykstra, Brian	USA	Two rags and interlude	Umble, J., Gadiel, C., Wa	1997	5	O		Asx/VI/Pno			No ed 2003		L, 112							
4859	1.774	Dymiotis, Phanos (1965)	GR	Trio sonata		1999	5	O		VI/Bsx/Pno			No pone nada		L, 112							
4860	1.774	Dymiotis, Phanos (1965)	GR	Ballad	Transcontinental Saxophone Quartet		5	O		SATB			No pone nada		L, 112							
4861	1.775	Dzubay, David (1964)	USA	Di/Con		1988	5	O		SATB			Needham Publishing Co., USA	USA	L, 112							
4862	1.775	Dzubay, David (1964)	USA	Sonata	Nestler, E.	1995	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 112							
4863	1.776	Eagle, David (1956)	CA	Intonare		1995	5	O		Ssx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 113							
4864	1.776	Eagle, David (1956)	CA	Intonare II	Brown, J.	2002	5	O		Asx/Pno/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 113							
4865	1.776	Eagle, David (1956)	CA	Peel out		1999	5	O		Asx/Pno/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 113							
4866	1.777	Early, Judith	UK	Variations on a theme for sx quartet	London Sx Quartet	1972	5	O		SATB			No pone nada		L, 113							
4867	1.778	Eben, Petr (1929-2007)	CZ	Dré Invokace	Priesner, G.		5	O?		Trb o Tsx/Org			No pone nada		L, 113							
4868	1.779	Ebenhöh, Horst (1930)	AT	Konzert fur sx quartet and orch,																		

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 4901-5000. Columns include composer names (e.g., Ehle, Robert-Cannon), titles (e.g., Prelude and fugue for French sx qu), dates, and instrumentations (e.g., SATB, Asx/Pno). Includes a footer note: 'Estos de "Rubank educational library": http://www.worldcat.org/title/indisper Hay q sacarle un poco de punta a esto'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
5001		Engebretson, Mark (1964)	USA	The bear		2000	5	O		BBBB			No ed 2003			L, 116						
5002		Engebretson, Mark (1964)	USA	Chanson pour mon frère		1982	5	O		Asx solo			No ed 2003			L, 116						
5003		Engebretson, Mark (1964)	USA	Compendium		1992	5	O		2Asx			No ed 2003			L, 116						
5004		Engebretson, Mark (1964)	USA	Distortion		1994	5	O		2sx-AB-/Fl/Vcl/Pno			No ed 2003			L, 116						
5005		Engebretson, Mark (1964)	USA	Duo concertante	Frederick Hemke (1935), Sintchak, M.	2003	5	O		2Asx/Orch	Ok		No ed 2003			L, 116						
5006		Engebretson, Mark (1964)	USA	Energy drink		1999	5	O		Asx solo			Apoll-Edition, AT	AT		L, 116						
5007		Engebretson, Mark (1964)	USA	For Anders		1991	5	O		Asx/Vibr/Tom-toms			No ed 2003			L, 116						
5008		Engebretson, Mark (1964)	USA	Four short songs		1990	5	O		Asx/Vcl o Pno o AAT o SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA		L, 116						
5009		Engebretson, Mark (1964)	USA	I want		1992	5	O		SATB			No ed 2003			L, 116						
5010		Engebretson, Mark (1964)	USA	I want 2		1993	5	O		Asx/Pno/Electr			No ed 2003			L, 116						
5011		Engebretson, Mark (1964)	USA	L'idéal	Ensamble International de	1988	5	O		12sx			No ed 2003			L, 116						
5012		Engebretson, Mark (1964)	USA	Intensity arcs and blocs		1999	5	O		Sx			No pone nada			L, 116						
5013		Engebretson, Mark (1964)	USA	International bleeding		1996	5	O		SSATB			No ed 2003			L, 116						
5014		Engebretson, Mark (1964)	USA	Irish cross		1994	5	O		2Asx/Fl/Vcl/Pno			No ed 2003			L, 116						
5015		Engebretson, Mark (1964)	USA	Lament		1983	5	O		2Asx			No ed 2003			L, 116						
5016		Engebretson, Mark (1964)	USA	The light in your eyes		1993	5	O		2Asx			No ed 2003			L, 116						
5017		Engebretson, Mark (1964)	USA	Nesseln		1997	5	O		Voz soprano/SATB			No ed 2003			L, 116						
5018		Engebretson, Mark (1964)	USA	Not loud		1990	5	O		SATB			No ed 2003			L, 116						
5019		Engebretson, Mark (1964)	USA	Not 2 loud		1994	5	O		SATB			No ed 2003			L, 116						
5020		Engebretson, Mark (1964)	USA	Power bar		2001	5	O		Harp/Fl/Ssx			No ed 2003			L, 116						
5021		Engebretson, Mark (1964)	USA	Prayer from Winter Ashes		1995	5	O		SATB/Electr			Apoll-Edition, AT	AT		L, 116						
5022		Engebretson, Mark (1964)	USA	Rossi's song		2002	5	O		Asx solo			No ed 2003			L, 116						
5023		Engebretson, Mark (1964)	USA	Sx mecanique		1995	5	O		SATB/Electr			Apoll-Edition, AT	AT		L, 116						
5024		Engebretson, Mark (1964)	USA	She sings, she screams		1995	5	O		Asx/Electr			Apoll-Edition, AT	AT		L, 116						
5025		Engebretson, Mark (1964)	USA	Sounding piece	Cuarteto de sxs de Viena	1990	5	O		SATB			No ed 2003			L, 116						
5026		Engebretson, Mark (1964)	USA	Tell no more enchanted days	Cuarteto de sxs de Viena	1992	5	O		SATB			No ed 2003			L, 116						
5027		Engebretson, Mark (1964)	USA	Winter ashes		1995	5	O		SATB/Electr			Apoll-Edition, AT	AT		L, 116						
5028	1.847	Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Adagio ed aria		1996	5	O		Ssx solo/Cl solo/11sx			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 116						
5029		Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Black invocations		1995	5	O		Tpt/Sx/Trb/Perc/Pno			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 116						
5030		Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Incanto, op. 19		1959	4	O		Voz soprano/Asx/Perc			Ahn & Simrock, DE	DE		L, 116						
5031		Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Intégrale, op. 14a	Seiber, M.	1959	4	O		Asx/Pno			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 116						Lee bio del compositor en el cd del LVO
5032		Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Intelneas, op. 50b		1985	5	O		Sx/Perc			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 116						
5033		Engelmann, Hans-Ulrich (1921-2)	DE	Permutagioni		1959	4	O?		Fl/Ob/Cl o Sx/Fgt			Ahn & Simrock, DE	DE		L, 116						La original es con cl
5034	1.848	Engl, Peter (1944)	AT	Xsi-Buan in Spanish Harlem		2000	5	O		12sx			No pone nada			L, 116						
5035	1.849	Enns, Leonard	CA	Hammer and wind		2000	5	O		Tsx/Pno			No pone nada			L, 116						
5036	1.850	Enström, Rolf	SE	Vigil		1993	5	O		Sx/Electr			Bärenreiter & Neuwerk, DE	DE		L, 117						
5037	1.851	Erb, Donald (1927)	USA	Concert piece nº 1		1966	4	O		Asx/Band			No pone nada			L, 117						
5038		Erb, Donald (1927)	USA	Hexagon		1962	4	O		Fl/Asx/Tpt/Trb/Vcl/Pno			Canadian Music Center, CA	CA		L, 117						
5039		Erb, Donald (1927)	USA	Quartet	Tuvetzky	1962	4	O		Fl/Ob/Asx/Bass			Canadian Music Center, CA	CA		L, 117						
5040		Erb, Donald (1927)	USA	1 "Mixed-Media": Fission		1968	4	O		Sx/Pno/Tape			No ed 2003			L, 117						
5041	1.852	Erb, Marie-Joseph (1858-1944)	FR	Quartet		1935	3	O		4sx			No pone nada			L, 117						
5042	1.853	Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Akzente		1989	5	O		Tsx/Pno			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 117						
5043		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Fantasia colorata		1987	5	O		Tsx solo			Ries & Erler, DE	DE		L, 117						
5044		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Konzert [en 3 mov]		1989	5	O		Asx/Orch	Ok		Ries & Erler, DE	DE		L, 117						
5045		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Konzertstück		1988	5	O		Asx/Chamber Orch	Ok		Ries & Erler, DE	DE		L, 117						
5046		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Persiflagen		1993	5	O		SATB			No pone nada			L, 117						
5047		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Resonanzen		1984	5	O		SATB			Breitkopf & Härtel, DE	DE		L, 117						
5048		Erdmann, Dietrich (1917)	DE	Saxophonata		1986	5	O		Sx solo-SAT-			Ries & Erler, DE	DE		L, 117						
5049	1.854	Erdna	FR	6 pieces swing						1sx-A o T-/Pno			Editions Salabert, FR	FR		L, 117						
5050	1.855	Erdoas, Jacques (1932)	FR	Tourbillon			57	O?		Fl/Fgt o SB			No pone nada			L, 117						
5051	1.856	Erickson, Frank (1923-1996)	USA	Concerto	Sigurd Raschèr (1907-200	1959	4	O		Asx/Band			Tonsaffare, ?	?		L, 117						
5052		Erickson, Frank (1923-1996)	USA	Nocturne, scherzo and serenade		1982	5	O		AATB			Belwin-Mills, USA	USA		L, 117						
5053		Erickson, Frank (1923-1996)	USA	Rondino		1968	4	O		AATB			Belwin-Mills, USA	USA		L, 117						
5054	1.857	Erickson, Nils (1902-1978)	SE	Concerto		1952	4	O		Asx/Orch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE		L, 117						
5055		Erickson, Nils (1902-1978)	SE	Konsert		1980	5	O		Ssx/StringOrch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE		L, 117						
5056		Erickson, Nils (1902-1978)	SE	Konsert		1981	5	O		Tsx/Orch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE		L, 117						
5057	1.858	Erickson, Ake (1937)	SE	The rest is silence		1971-73	5	O		Fl/Asx/Cl/Pno/Bass/Perc			Swedish Music Information Center, SE	SE		L, 117						
5058	1.859	Erkoreka, Gabriel (1969)	ES	Duduk I	Silgueron, J.	2000	5	O		Ssx solo			Oxford University Press, UK	UK		L, 117						
5059		Erkoreka, Gabriel (1969)	ES	Duduk II		2000	5	O		SATB			Oxford University Press, UK	UK		L, 117						
5060	1.860	Ernyrd, Bengt (1943)	SE	Rödingsjön II		1967	4	O		Grupo de cámara con sxs			Swedish Music Information Center, SE	SE		L, 117						
5061	1.861	Ernst, Rudy	USA	Elegie			3 o 4	O		BbSx/Pno			Cundy-Bettone Co., USA	USA		L, 117						Creo q es el típico americano buscando al sx
5062		Ernst, Rudy	USA	The Ernst modern graded studies for sx		1929?	3 o 4	O		Sx		Estudios	No pone nada			L, 117						En el WorldCat pone q tiene alguna más
5063	1.862	Ernst, Siegrid (1929)	DE	e. staremo freschi	Hansen, Chr.	1992	5	O		Tsx solo			No pone nada			L, 117						En el WorldCat pone q tiene alguna más
5064	1.863	Escaich, Thierry (1965)	FR	Amelie's dream		1996	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR		L, 117-118						
5065		Escaich, Thierry (1965)	FR	Antiennes oubliées		1989	5	O		Vl/Fl/Asx/Tpt/Trb/Vcl/Perc			Editions Billaudot, FR	FR		L, 117-118						
5066		Escaich, Thierry (1965)	FR	Le chant des ténébres		1992	5	O		Ssx solo/12sx			Editions Billaudot, FR	FR		L, 117-118						
5067		Escaich, Thierry (1965)	FR	Concerto	Quatuor Emphasis	1996	5	O		SATB/Orch	Ok		Editions Billaudot, FR	FR		L, 117-118						
5068		Escaich, Thierry (1965)	FR	3 intermezzi		1994	5	O		Fl/Cl/Asx			Editions Billaudot, FR	FR		L, 117-118						
5069		Escaich, Thierry (1965)	FR	Lutte	Claude Delangle (1957), F	1997	5	O		Asx solo			Alphonse									

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 5101-5200. Columns include composer names (e.g., Essl, Karlheinz), countries (e.g., AT, DE, USA), titles (e.g., Partikel-Bewegungen), instruments (e.g., Quartur Xasax), and publishers (e.g., Tonos Editions, DE). Includes a formula bar at the top left with 'fx'.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and cell styles (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 5201-5300. Columns include composer names (e.g., Fantoni, Corrado; Farberman, Harold), countries (USA, IR, CL, CU, HU, UK, BE, FR, DE, IT, SE, CZ, NL, USA, CH, DE, USA, USA, USA, USA, USA), titles (e.g., Uçàran, Un Asolito, For Erik and Nick), and instrumentations (e.g., SATB, TxS/Pno/Perc, Grupo de cámara con Asx). Includes a footer URL: http://brahms.ircam.fr/works/work/21992/

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 5301-5400. Columns include composer names, birth years, countries, titles, dates, and publishers. The table lists various musical compositions and their associated details.

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdania 10 A-A

Ajustar texto General

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Calcular Celda de comentario Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Borrar

Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
5401		Firsova, Elena (1950)	RU	La nuit		1978	5	O		Voz soprano/SATB			No pone nada		L, 125							
5402	1.993	First, Craig-F. (1960)	USA	Mosaics			5	O		SATB			Apoli-Edition, AT	AT								
5403	1.994	Fischer, Ludwig	?	Here I sit in the deep cellar		19817	5	T	DeVille, Paul	Tuba o Tsx/Pno			Kendor Music, USA	USA			https://en.wikipedia.org/wiki/Craig_First					
5404	1.995	Fischer, Clare (1928)	USA	Rhapsody			4	O		Asx/Chamber Orch	Ok		No ed 2003		L, 125							
5405		Fischer, Clare (1928)	USA	Rhapsody nova	Foster, G.	1988	5	O		1solista-Fl+Cl+Asx-/Band			No ed 2003		L, 125							
5406	1.996	Fischer, Eric (1961)	FR	Blues		1980	5	O		Sx/Vibr/Org			No ed 2003		L, 125							
5407		Fischer, Eric (1961)	FR	Coda: même si la lumière...		2002	5	O		Grupo de cámara con Ssx			No ed 2003		L, 125							
5408		Fischer, Eric (1961)	FR	Concerto	Beun, A.	1982	5	O		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 125							
5409		Fischer, Eric (1961)	FR	Concerto nº 3			5	O		Ssx/String	Ok		Misterioso, FR/Alphonse Leduc, FR	FR	L, 125							
5410		Fischer, Eric (1961)	FR	La force 50-Musique de scène			5	O		SAATB			No ed 2003		L, 125							
5411		Fischer, Eric (1961)	FR	Kephas a Antioche		1984	5	O		Tsx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 125							
5412		Fischer, Eric (1961)	FR	6 Logia Apocrythes		2003	5	O		Sx solo			No pone nada		L, 125							
5413		Fischer, Eric (1961)	FR	3 miniatures en Rock de chambre		1999-2000	5	O		Grupo de cámara con Ssx			No ed 2003		L, 125							
5414		Fischer, Eric (1961)	FR	Nature morte de morte naturelle		2000	5	O		Asx/String quartet			No ed 2003		L, 125							
5415		Fischer, Eric (1961)	FR	Prière		1979	5	O		Ssx/Org			No ed 2003		L, 125							
5416		Fischer, Eric (1961)	FR	Prière au Christ		1980	5	O		Asx/Org			No ed 2003		L, 125							
5417		Fischer, Eric (1961)	FR	Quatuor nº 2		1984	5	O		SATB			No ed 2003		L, 125							
5418		Fischer, Eric (1961)	FR	Sonate			5	O		Tsx/Pno			No ed 2003		L, 125							
5419		Fischer, Eric (1961)	FR	Spleen		1984	5	O		Grupo de cámara con 4sx			No ed 2003		L, 125							
5420		Fischer, Eric (1961)	FR	Tango		1982	5	O		Grupo de cámara con 4sx			No ed 2003		L, 125							
5421		Fischer, Eric (1961)	FR	Variations			5	O		SATB			No ed 2003		L, 125							
5422		Fischer, Eric (1961)	FR	Visions du Christ			5	O		SATB/Perc			No ed 2003		L, 125							
5423	1.997	Fischer, M.	?	Saxonetta		?	?	O		Asx/Pno			Frolisch, DE	DE	L, 125							
5424	1.998	Fischer, Michael-Gthard (1773-1829)		Kaprizioser				T		Asx/Pno			No pone nada		L, 126							
5425	1.999	Fischer-Münster, Gerhard (1952)	DE	Fantasiestücke		1977	5	O		Tarogato solo o Ssx : Ok			No ed 2003		L, 126							
5426		Fischer-Münster, Gerhard (1952)	DE	Fossilien		1981	5	O		ClBaj/Ssc/Perc			VDMK [sic], DE	DE	L, 126							
5427	2.000	Fish, Greg	USA	The hammer and the arrow	John Sampen (1949), USA	1990	5	O		Sx/Electr			No ed 2003		L, 126							
5428	2.001	Fisher, Alfred-Joel (1942)	CA	Five time prisms		1968	4	O		3sx-ATBaj-/Vibr/Pno			Seesaw Music Corp., USA/Canadian Music Center, CA	USA/CA	L, 126							
5429		Fisher, Alfred-Joel (1942)	CA	Tour de France		1990	5	O		Asx/Pno			Seesaw Music Corp., USA/Canadian Music Center, CA	USA	L, 126							
5430		Fisher, Alfred-Joel (1942)	CA	Tableaux on the life of Isolde			5	O		Asx/2Perc/Pno			No pone nada		L, 126							
5431	2.002	Fitchom, E-J.	USA	Practical procedures for sight reading		1968	4	O		Sx	Manual		Henri Elkan Music, USA	USA	L, 126							http://www.mattsmusicpage.com/store/Vintage-Sheet-Music-And-33-Practice Una especie de play along con disco de vinilo
5432	2.003	Fitkin, Graham (1963)	UK	Mesh		1991	5	O		2Fl/3sx-ATB-/GuitElectr/GuitBaj/Pno			No pone nada		L, 126							
5433		Fitkin, Graham (1963)	UK	Stub		1992	5	O		SATB			No pone nada		L, 126							
5434	2.004	Fladt, Hartmut (1945)	DE	Die Abnehmer		1980	5	O		2voices/Sx/Perc			No ed 2003		L, 126							
5435		Fladt, Hartmut (1945)	DE	Im Fabelreich		1982	5	O		Voz/Sx/Perc			No ed 2003		L, 126							
5436	2.005	Flament, Edouard (1880-1958)	FR	Romance				T	Mule	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 126							
5437		Flament, Edouard (1880-1958)	FR	Sonate, op. 151			4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 126							
5438		Flament, Edouard (1880-1958)	FR	Nonetto, op. 136		1944	4	O		Soprano sfogato/Cl/Asx/Bugle/Guit hawaiana/Vla/Vlc			Cliton-Cénac, FR		L, 126							http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/14066238/220/page3
5439	2.006	Flegler, André-Ange (1846-1927)		Love song				T	Stances	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 126							
5440		Flegler, André-Ange (1846-1927)		Vilanelle				T	Smim	Asx o BbSx/Pno			Verlag Anton J. Benjamin, DE	DE	L, 126							
5441	2.007	Fleisher, Robert (1953)	USA	Oblique motions			5	O		2sx			No pone nada		L, 126							
5442	2.008	Fleming, Robert-James	CA	Threo	Paul Brodie (1934-2007),	1972	5	O		Ssx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 126							
5443	2.009	Fleta Polo, Francisco (1931)	ES	Divertimento 26		1985	5	O		Sx/Cl/Acord/Bass/Timp			No pone nada		L, 126							
5444		Fleta Polo, Francisco (1931)	ES	Impromptu nº 7a, op. 69		1979	5	O		Ssx/Pno			No pone nada		L, 126							
5445		Fleta Polo, Francisco (1931)	ES	Impromptu nº 8, op. 79		1979	5	O		Asx/Pno			Clivis Publicacions, ES	ES	L, 126							
5446		Fleta Polo, Francisco (1931)	ES	Quartetto nº 13, op. 79			5	O		SATB			No pone nada		L, 126							
5447		Fleta Polo, Francisco (1931)	ES	Sonata, op. 62		1978	5	O		Asx/Pno			Clivis Publicacions, ES	ES	L, 126							
5448	2.010	Fletcher, Grant (1913)	USA	Sonata III			4	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 126							
5449		Fletcher, Grant (1913)	USA	Sax-son I	Joseph Wytko (1949), US	1977	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 126							
5450	2.011	Fliaikovski, Alexander (1931-201)	RU	Concerto		1977	57	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Edition des Compositeurs Soviétiques, RU	RU	L, 126							
5451	2.012	Flodi, John (1944)	CA/HU	Signals, op. 22	Smith, P-G.	1968-69	4	O		2sx-ST-/Trb/Perc/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 126							
5452	2.013	Flodin, Anders (1961)	SE	Nocturne		1992	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 126							
5453	2.014	Florendas, Paul		Tendre sérénade		1946	4	T		Vl solo o Asx solo/Oi Ok			Chappell & Co., USA	USA	L, 126							
5454	2.015	Florenzo, Lino (1920)	FR	Sudamerica suite		1978	5	O		SATB			Max Eschig, FR	FR	L, 126							
5455	2.016	Florjan, Mircea (1949)	RO	Pacific poem nº 2-5		1983	5	O		1sx-SB-/Perc/Tape			No pone nada		L, 126							
5456	2.017	Florio, Caryl (1843-1920)	USA/UK	Allegro de concert		1879	1	O		SATB			Edition Peters, USA	USA	L, 126							
5457		Florio, Caryl (1843-1920)	USA/UK	Introduction, theme and variations		1879	1	O		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 126							
5458		Florio, Caryl (1843-1920)	USA/UK	Quintet			1	O		SATB/Pno			No pone nada		L, 126							Perdido
5459	2.018	Flosman, Oiderich	CZ	Suite		1998	5	O		Asx/Wind orch			No pone nada		L, 126							
5460	2.019	Flothuis, Marius (1914)	NL	Capriccio, op. 86	Rascher Sx Quartet	1985-86	5	O		SATB			Donemus, NL	NL	L, 127							
5461		Flothuis, Marius (1914)	NL	Concertino, op. 86		1939-40	3	O		Fl/Ob/Cl/Asx/Tpt/Timp/Pno/String			Donemus, NL	NL	L, 127							
5462		Flothuis, Marius (1914)	NL	Impromptu, op. 76		1976	5	O		Asx solo			Donemus, NL	NL	L, 127							
5463		Flothuis, Marius (1914)	NL	Kleine suite, op. 47		1952	4	O		Voz o Ssx/Ob/Cl/Tpt/Pno			Donemus, NL	NL	L, 127							
5464		Flothuis, Marius (1914)	NL	Negro Lament, op. 49		1953	4	O		MezzoVoz/Asx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 127							
5465		Flothuis, Marius (1914)	NL	Sinfonietta concertante, op. 55		1954-55	4	O		Cl/Asx/Chamber Orch			Donemus, NL	NL	L, 127							
5466		Flothuis, Marius (1914)	NL	3 mov musicaux, op. 82		1981-82	5	O		Asx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 127							
5467	2.020	Flotow, Friedrich Von (1812-1883)		Aria-Martha				T	Blaauw	Asx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 127							
5468		Flotow, Friedrich Von (1812-1883)		Martha																		

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
5501		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Prélude et fugue sur B.A.C.H.		1977	5	0		SATB			No pone nada									
5502		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Quatour		1982	5	0		SATB			No ed 2003									
5503		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Quatour nº 1		1982, 1993	5	0		SATB			Opus 102, CA	CA								
5504		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Scherzo diabolico		1992-94	5	0		Ssx/Pno			Opus 102, CA	CA								
5505		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	School 2K	Guay, J.-F.	2002	5	0		Voz Masculina/Asx/Vlc			Opus 102, CA	CA								
5506		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Sonatine	Blanchette, A.	1992	5	0		Tsx/Pno			Opus 102, CA/Brazinmusikanta Publications, USA	CA/USA								
5507		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Sonate		1993	5	0		Bsx/Pno			Ordinateurs et Musique Capricome, CA	CA								
5508		Fontaine, Louis-Noël (1956)	CA	Trio urbain		2001	5	0		AAB			Opus 102, CA	CA								
5509	2.032	Fontbonne, Léon-Pierre (1858-19)	FR	Méthode complète élémentaire, théorique et pratique		1908	2	0		Sx	Método		Costallat, FR	CA								
5510	2.033	Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Battements d'ailes		1997	5	0		SATB			Perform Our Music, BE	BE								
5511		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Cheminement, op. 66		1986	5	0		Voz soprano/FI/Cl/Hn o Asx/Vcl/Bass/Pno/Perc			No pone nada									
5512		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Controverse, op.60		1983	5	0		Tsx/Perc			Bote & Bock, DE	BE								
5513		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Dialogues, op. 33	François Daneels (1921-20)	1969	4	0		Asx/Pno			Choudens & Co., FR	FR								
5514		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Fougères, op. 56b	Jacques Charles (1952), F	1981	5	0		Asx/Harp			Editions Salabert, FR	FR								
5515		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Fougères, op. 56c		1981	5	0		Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR								
5516		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Goeie Hoop		1998	5	0		SATB/Orch	Ok		Perform Our Music, BE	BE								
5517		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Mime III, op. 51b	Jacques Charles (1952), F	1980	5	0		Asx/Pno			Bote & Bock, DE	DE								
5518		Fontyn, Jacqueline (1930)	BE	Mime VI, op. 51B		1980	5	0		Asx/Harp			No pone nada									
5519	2.034	Förare, Erik (1955)	SE	2 intermovimenti		1999	5	0		Asx/Ukelele/Perc			Swedish Music Information Center, SE	SE								
5520		Förare, Erik (1955)	SE	Tre dikter		1999	5	0		Narr/Asx			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5521		Förare, Erik (1955)	SE	Speldrag-dragspel		1999-2000	5	0		SATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5522	2.035	Foray, Claude (1933)	FR	Quatour	Cuarteto Contemporain		5	0		SATB			No pone nada									
5523	2.036	Ford, Andrew	AU	Boatsong	Bok y Le Mair	1982	5	0		Sx+ClBaj/Marimba			Donemus, NL	NL								
5524		Ford, Andrew	AU	Clarion		1990, 1997	5	0		Asx o Cl solo			Australian Music Center, AU	AU								
5525		Ford, Andrew	AU	Four winds		1984	5	0		SATB			Australian Music Center, AU	AU								
5526		Ford, Andrew	AU	Getting blue		1993	5	0		Asx/Vibr			Australian Music Center, AU	AU								
5527	2.037	Ford, Clifford (1947)	CA	5 short pieces in circular motion	Paul Brodie (1934-2007),	1971	5	0		Ssx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA								
5528	2.038	Ford, Ron	USA/BE	Line		1994	5	0		Asx/Pno			Associated Music Publishers, FR	FR								
5529		Ford, Ron	USA/BE	Prelude-refrain: for ensemble, 1999		2000	5	0		Tsx/EH/Cl/ClBaj/Fgt			Donemus, NL	NL								
5530		Ford, Ron	USA/BE	Can vei la lauzeta mover: for 5 wind instruments, 1997		1997	5	0		Tsx/EH/Cl/ClBaj/Fgt			Donemus, NL	NL								
5531		Ford, Ron	USA/BE	Aria bravura: for soloist and orchestra		1987	5	0		Sx o Cl o Trb o Tpt			Donemus, NL	NL								
5532	2.039	Ford, Trevor (1931)	AU	Suite	Noddelund, R.	1978	5	0		SATB			Molenaar, NL	NL								
5533	2.040	Fohrenbach, Jean-Claude (1925-2)	FR	Dialogues	Cuarteto Gabriel Pierné	1982	5	0		SATB			No pone nada									
5534		Fohrenbach, Jean-Claude (1925-2)	FR	Week chronicle	Baragligli, J.-P.	1982	4	0	5	Asx/Perc			No pone nada									
5535	2.041	Forestier, Joseph (1815-1881)?	FR	Solo						T Leeuwen, A.			Molenaar Edition, NL	NL								
5536	2.042	Forest, Félicien (1890-1978)	FR	Célébre berceuse de Reber						SATB			Durand, FR	FR								
5537		Forest, Félicien (1890-1978)	FR	2 pièces		1933?, 1966?	3	0	4	O? Mule			Costallat, FR	FR								
5538		Forest, Félicien (1890-1978)	FR	Pâtres et rythmes champêtres						O? Mule			Editions Billaudot, FR	FR								
5539	2.043	Forshee, Jon (1975)	USA	Broken ties			5	0		FI/Asx/Tape			No pone nada									
5540		Forshee, Jon (1975)	USA	Grabber		2003	5	0		Sx/Tape			No pone nada									
5541		Forshee, Jon (1975)	USA	Three figures in a room		1997	5	0		FI/Asx/Pno			No pone nada									
5542	2.044	Forssell, Jonas (1957)	SE	Der Kortaste natten		1979	5	0		Bsx solo			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5543		Forssell, Jonas (1957)	SE	Epitaphium		1978	5	0		Asx/Org			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5544		Forssell, Jonas (1957)	SE	Mia		1981	5	0		Asx/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5545		Forssell, Jonas (1957)	SE	Sista natten			5	0		Sx solo			Tonsaffare, ?	?								
5546		Forssell, Jonas (1957)	SE	Tyst vär		1986	5	0		SATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
5547	2.045	Forsyth, Malcolm-Denis (1936)	CA/ZA	Breaking through	William Street, CA	1991	5	0		Asx/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK								
5548		Forsyth, Malcolm-Denis (1936)	CA/ZA	Tre vie	William Street, CA	1992	5	0		Asx/Orch	Ok		Ricordi, IT	IT								
5549	2.046	Forterre	?	Quatour		?	?	0		SATB			No pone nada									
5550	2.047	Fortier, Marc (1940)	CA	Tempo I	Cuarteto Bourque	1968	4	0		SATB			No pone nada									
5551	2.048	Fortin, Josée	CA	Suite nº 1			5	0		SATB			No pone nada									
5552	2.049	Fortino, Mario	?	Prelude, Silicilano and rondo		?	?	0		Wind orch o Asx/Pno			Tritone Press, USA	USA								
5553	2.050	Fortner, Jack (1935)	USA	S pr ING sur des poèmes de E-E. Cummisngs		1966	4	0		Grupo de cámara con Asx			Jean Jobert, FR	FR								
5554	2.051	Fortner, Wolfgang (1907-1987)	DE	Sweeklinck suite		1930	3	0		AATB			No pone nada									
5555	2.052	Foss (Fuchs), Lukas (1922-2009)	USA/DE	Map		1970	5	0		4 instr			Carl Fischer, USA	USA								
5556		Foss (Fuchs), Lukas (1922-2009)	USA/DE	Music for 6		1977	5	0		6 instr			Carl Fischer, USA	USA								
5557		Foss (Fuchs), Lukas (1922-2009)	USA/DE	Quartet	Amherst Sx Quartet	1985	5	0		SATB			Roncorp Inc., USA	USA								
5558	2.053	Foster, Robert-L. (1957)	USA	Concerto		1999	5	0		Ssx/Orch	Ok		No ed 2003									
5559	2.054	Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Beautiful dreamer						BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL								
5560		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Come where my love lies dreaming						2Tsx/Pno			Carl Fischer, USA	USA								
5561		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Old dog, beautiful Isle						Asx/Pno	Thomas		Carl Fischer, USA	USA								
5562		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Old folks, swwet by and by						Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA								
5563		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Jeanine with the light brown hair						BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL								
5564		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Massa's in the cold ground						Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA								
5565		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Sweetly she sleeps						Tsx/Pno			Henri Elkan Music, USA	USA								
5566		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		12 american songs						EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA								
5567		Foster, Stephen-Collins (1826-1864)		Two melodies						AATB			Briegel Inc., USA	USA								
5568	2.055	Fote, R.		Amigos						2Asx/Pno			Kendor Music, USA	USA								
5569		Fote, R.		Waltz for Juliet						1sx-A o T-/Pno			Woodwind Service, USA	USA								
5570	2.056	Fotek, Jan (1928)	PL	Musiquette	David Pituch (USA)	1983	5	0		3Asx			No pone nada									
5571		Fotek, Jan (1928)	PL	Wariacje (Variations)		1984	5	0		Asx/Pno			Agencja Autorska Rocznica, PL	PL								
5572	2.057	Foullaud, Patrice (1949)	FR	Volume III	Daniel Kientzy (1951), FR	1986	5	0		Bsx solo												

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 5601-5700. Columns A-C contain composer and work information. Columns D-I contain instrumentations. Columns J-L contain dates and durations. Columns M-O contain publishers and locations. Columns P-V contain additional notes and URLs.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V and rows 5701-5800. Columns include composer names (e.g., Frescobaldi, Freudenthal, Fried, Friedman), titles, dates, and instrumentations. Includes search results like 'Nada en Internet' and 'No sé si pasó de manuscrito: http://cdm.csbsju.edu/cdm/ref/collection/CSBArchNews/id/33208'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
5801	2.149	Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzona à 4					T Bolow	SATB			Roncorp Inc., USA	USA	L, 135							
5802		Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzona nono toni à 12					T	3x4sx(SATB)			Dorn Publications, USA	USA	L, 135							
5803		Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzoni pero sonare					T Huuck, R.	SATB o AATB			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 135							
5804		Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzona per sonare nº 2					T Axworthy	SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 135							
5805		Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzona XIV					T Londeix	10sx			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 135							
5806		Gabriel, Giovanni (1557-1612)		Canzona XV					T Londeix	12sx			Roncorp Inc., USA	USA	L, 135							
5807	2.150	Gabrieli, Maurizio (1957)	IT	Do.Dics-Acs	Domizi, A.	1991	5		O	12sx			No pone nada		L, 135							
5808	2.151	Gabriel-Marie (1852-1928)		Cossandre-Bouffonnerie					T	Asx/Pno			Costallat, FR	FR	L, 135							
5809		Gabriel-Marie (1852-1928)		La Cinquantaine					T Chauvet	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5810		Gabriel-Marie (1852-1928)		La Cinquantaine					T Dias	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5811		Gabriel-Marie (1852-1928)		La Cinquantaine					T Wiedoeft	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5812		Gabriel-Marie (1852-1928)		Golden wedding					T	AATB			Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 135							
5813		Gabriel-Marie (1852-1928)		Intermezzo					T Chauvet	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5814		Gabriel-Marie (1852-1928)		Pasquinade					T Dias	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5815		Gabriel-Marie (1852-1928)		Près du gourbi					T	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5816		Gabriel-Marie (1852-1928)		Sérenade badine					T	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5817		Gabriel-Marie (1852-1928)		Sérenade badine					T Wiedoeft	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR/Rubank Inc., USA	FR/USA	L, 135							
5818		Gabriel-Marie (1852-1928)		Sur la route					T	Asx/Pno			Costallat, FR	FR	L, 135							
5819		Gabriel-Marie (1852-1928)		Tyrolienne-variations					T	Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 135							
5820		Gabriel-Marie (1852-1928)		Vieille histoire					T Chauvet	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 135							
5821	2.152	Gabucci, A.		60 varied etudes		1937	3		T Allard	Sx	Estudios		Ricordi, IT	IT	L, 135							
5822	2.153	Gaburo, Kenneth (1926-1993)	USA	The flight of sparrow		1970	5		O	Asx/Tape			No pone nada		L, 135							
5823	2.154	Gabus, Monique (1924-2012)	FR	Etude	Georges Gourdet (1919-1992), FR		4 o 5		O	Asx solo			No pone nada		L, 135							
5824	2.155	Gade, Niels-Wilhelm (1817-1890)		Novellette, op. 19					T Gee	AATB o AATT			Dorn Publications, USA	USA	L, 135							
5825	2.156	Gadenne, Georges (19Xx-1938)	FR	Marjolaine-Mazurka		1946	4		O	Asx/Fanfare			BAJUS & Co., FR	FR	L, 135							Ed a posteriori? La fuente es la BnF, así q me lo creo
5826		Gadenne, Georges (19Xx-1938)	FR	Le préféré		1931	3		O	Asx en grupo de cámara			?		F-BN							
5827	2.157	Gagliardi, Gilberto (1922-2001)	BR	Cantos nordestinos		1994	5		O?	SATB			No pone nada		L, 135							
5828		Gagliardi, Gilberto (1922-2001)	BR	Melancolico		1994	5		O	SATB			Brazilian Music Enterprises, FR	FR	L, 135							
5829	2.158	Gagné, Marc (1939)	CA	Quatuor de petit Chaperon Rouge	Cuarteto Bourque	1981	5		O	SATB			Editions de l'Orpailleur, CA	CA	L, 135							
5830	2.159	Gagneux, Renaud (1947)	FR	Babel		1978	5		O	1sx-SA-/Electr			No pone nada		L, 135							
5831		Gagneux, Renaud (1947)	FR	Etude pour les sons multiples	Daniel Kientzy (1951), FR	1982	5		O	1sx-SAT-			No pone nada		L, 135							
5832		Gagneux, Renaud (1947)	FR	Première			5		O	Asx/Tape			No pone nada		L, 135							
5833	2.160	Gagnon, Alain (1938)	CA	Fantaisie lyrique, op. 28	Ménard, R.	1982	5		O	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 136							
5834		Gagnon, Alain (1938)	CA	Souvenir d'Iguazu	Ménard, R.	1988	5		O	Asx/Pno			No pone nada		L, 136							
5835		Gagnon, Alain (1938)	CA	Suite		1976	5		O	Asx/Pno			No pone nada		L, 136							
5836	2.161	Gago, José Garcia	ES	Elegiaca			57		O	SATB			No ed 2003		L, 136							
5837		Gago, José Garcia	ES	Escena			57		O	SATB			No ed 2003		L, 136							
5838		Gago, José Garcia	ES	Poema del sur			57		O	SATB			No ed 2003		L, 136							
5839	2.162	Gaigne, Pascal (1958)	FR/ES	Alphabet		1998-99	5		O	1sx-SB-/Perc/accord			Editions Billaudot, FR	FR	L, 136							
5840		Gaigne, Pascal (1958)	FR/ES	Dialogue pour la nuit		1999	5		O	Sx/VozSop/Accord			No pone nada		L, 136							
5841		Gaigne, Pascal (1958)	FR/ES	La roche écrite		2002	5		O	F/Sx/Perc/Pno			No pone nada		L, 136							
5842		Gaigne, Pascal (1958)	FR/ES	Mnémophobia		1999	5		O	Asx/Perc/Tape			No pone nada		L, 136							
5843	2.163	Gaillard, Marius-François (1900-1910)	FR	Note sobre o Tejo	Marcel Mule (1901-2001), Jules de Vries (1905-1981)	1934	3		O	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 136							Es gemela a la la op. 102a de violín. Cd de LVO. Lee bio del compositor ahí.
5844	2.164	Gál, Hans (1890-1987)	AT	Suite, op. 102b		1949	3		O	Asx/Chamber Orch o Ok			Woodwind Service, USA	USA	L, 136							
5845	2.165	Galán, Carlos	ES	Materia de sx, op. 53	Manuel Miján (1953), ES	2002	5		O	Asx solo			No pone nada		L, 136							
5846	2.166	Galante, Steven (1953)	USA	Saxsounds I		1972	5		O	SATB amplificados			Dorn Publications, USA	USA	L, 136							
5847		Galante, Steven (1953)	USA	Saxsounds II		1975	5		O	8sx			No ed 2003		L, 136							
5848		Galante, Steven (1953)	USA	Saxsounds III	Larry Teal (1905-1984), U	1978	5		O	2Asx/Electr			Encora Music Press, USA	USA	L, 136							
5849		Galante, Steven (1953)	USA	Shu Gath Manna	Donald Sinta (1937), USA	1987	5		O	Asx/Synth			No ed 2003		L, 136							
5850	2.167	Galardini, Marco	IT	Speculazioni		1992	5		O	SATB			No pone nada		L, 136							
5851	2.168	Galay, Daniel (1945)	AR/IL	Exotique à l'envers	Daniel Kientzy (1951), FR	1984	5		O	Asx solo			No pone nada		L, 136							
5852		Galay, Daniel (1945)	AR/IL	Le nom dernier	Daniel Kientzy (1951), FR	1984	5		O	Tsx solo			No pone nada		L, 136							
5853	2.169	Gallaher, Christopher (1940)	USA	Impressions of summer	Duncan, J-E.	1960	4		O	Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 136							
5854		Gallaher, Christopher (1940)	USA	Quartet nº 2, op. 31		1976	5		O	SATB o AATB			Lebanon Ind. Studio 224, USA	USA	L, 136							
5855		Gallaher, Christopher (1940)	USA	Sonatina	Eugene Rosseau y Rezits,	1968	4		O	Asx/Pno			Studio PR Inc, USA	USA	L, 136							
5856		Gallaher, Christopher (1940)	USA	Three thoughts		1961	4		O	SATB			No ed 2003		L, 136							
5857	2.170	Gallet, Jean (1912)	FR	Berceuse et promenade		1968	4		O	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 136							
5858		Gallet, Jean (1912)	FR	Andante et jeu		1969	4		O	Asx o BbSx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 136							
5859	2.171	Gaillard, Johann-Ernst (1680-1749)		Allegro					T Londeix	Asx o BbSx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 136							
5860		Gaillard, Johann-Ernst (1680-1749)		Hornpipe					T Londeix	Asx o BbSx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 136							
5861		Gaillard, Johann-Ernst (1680-1749)		Sarabande and minuet					T	Tsx/Pno			CPP-Belwin Music, USA	USA	L, 136							
5862		Gaillard, Johann-Ernst (1680-1749)		Sonata nº 4					T Rascher	Tsx/Pno			McGinnis & Marx Music, USA/Edition Peters, USA	USA	L, 136							
5863	2.172	Gallo, Luigi & Meoli, Alberto	IT	20 studi		1998	5		O	Sx	Estudios		Edizioni Bèrben, IT	IT	L, 136							
5864	2.173	Gallois, Olivier	FR?	Nocturnes		1971	5		O	Asx/Chamber Orch	Ok		No pone nada		L, 136							
5865	2.174	Gallois-Montbrun, Raymond (1911)	FR	Complainte		1985	5		O	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 136							
5866		Gallois-Montbrun, Raymond (1911)	FR	Intermezzo		1952	4		O	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 136							
5867		Gallois-Montbrun, Raymond (1911)	FR	6 pièces musicales d'étude		1954	4		O	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 136							
5868	2.175	Galupí, Baldassarò (1703-1785)		Toccatà					T	3Asx o 3Tsx			Edition Musicus, USA	USA	L, 136							
5869		Galupí, Baldassarò (1703-1785)		Toccatà					T Maganini	AATB			Edition Musicus, USA	USA	L, 136							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 5901-6000. Columns include composer names (e.g., Garcin, Gardin, Gastinel, Gates), countries, titles, dates, and instrumentations. Includes a search bar at the top right: 'Buscar en la hoja'.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V. Rows 6001-6100. Columns include: A (ID), B (Author), C (Country), D (Title), E (Composer), F (Year), G (Pages), H (Notes), I (Instrumentation), J (Genre), K (Edition), L (Publisher), M (Country), N (Notes), O (Pages), P (Notes), Q (Notes), R (Notes), S (Notes), T (Notes), U (Notes), V (Notes).

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Cortar Verdana 10 A A Pegar Copiar Formato

Ajustar texto General Excel Built-in Normal Bueno Incorrecto Neutral Cálculo Celda de comentario Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato Autosuma Rellenar Borrar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
6201	2.311	Girardin, Jean-Paul (1955)	FR	L'Insolitude		1983	5	0		Asx/Vibr/String orch	Ok?		No pone nada		L, 144							
6202	2.312	Giri, Paolo	IT	Bhar	Brutti, D.	1998	5	0		1sx-AB-/Wind orch/Perc			No pone nada		L, 144							
6203		Giri, Paolo	IT	Brass	Brutti, D.	1997	5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 144							
6204		Giri, Paolo	IT	Un mosaico per undici tessere		1992	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 144							
6205	2.313	Girmatis, Walter (1894-1981)	DE	Sonatina		1962	4	0		Asx/Pno			Hans Sikorski Musikverlag, DE	DE	L, 144							
6206	2.314	Giron, Arsenio	CA	On the horizon		1991	5	0		Ssx/Pno/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 144							
6207	2.315	Giroudon, François Estager	FR	Noir. Trois neiges d'un paysage	Daniel Kientzy (1951), FR	1998	5	0		1sx-SAT-/Electr			No pone nada		L, 144							
6208	2.316	Gisselman, Philippe (1953)	FR	Rebonds		1989	5	0		Bsx/Ordenador			No ed 2003		L, 144							
6209		Gisselman, Philippe (1953)	FR	Série L	Serge Bertocchi (1961), FR		5	0		Ssx solo			No ed 2003		L, 144							
6210	2.317	Gistelnick, Elias	BE	So what brother, op. 28	Demey, W.	1981	5	0		Asx solo			CeBeDeM, BE	BE	L, 144							
6211	2.318	Gittleman, Arthur	USA	Israeli Folk Song			5	0		Asx			No pone nada		L, 144							
6212	2.319	Giuffrè, James Peter (Jimmy) (19 USA	USA	Fine			4?	0		Tsx/Guit/Vibr/2Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 144							Jazzy y cl tb
6213		Giuffrè, James Peter (Jimmy) (19 USA	USA	Four brothers		1947?	4	0		ATB			No pone nada		L, 144							Es un tema compuesto para Big-band; o sea, q esto será una adapt: https://es.wikipedia.org/wiki/Four_Brothers_%28Jazz%29
6214		Giuffrè, James Peter (Jimmy) (19 USA	USA	Jazz Phrasing and interpretation		1969	4	0		EbSx	Manual		Associated Music Publishers, USA	USA	L, 144							
6215		Giuffrè, James Peter (Jimmy) (19 USA	USA	Suspensions		1957	4	0		Sx			MJQ Music, USA	USA	L, 144							
6216	2.320	Giulano, Giuseppe (1948)	IT	Ramdom S		1989-93	5	0		1sx-SnoSATBBaj/CBaj-/Electr			No pone nada		L, 144							
6217		Giulano, Giuseppe (1948)	IT	Temi della mente	Daniel Kientzy (1951), FR	1986	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 144							
6218	2.321	Giusto, Alfred (1969)	USA	Bottom	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BsSx/Tape			No pone nada		L, 144							
6219	2.322	Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Adagio, op. 10		1934	3	0		Asx/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6220		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Allegro, cadenza e adagio	Sigurd Raschèr (1907-200	1950	4	0		Asx/Pno			STIMS info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6221		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Canto	Sigurd Raschèr (1907-200	1970	5	0		Ssx/String Orch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6222		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Concertino	Sigurd Raschèr (1907-200	1935	3	0		Asx/Orch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6223		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Concerto		1981	5	0		Tsx/String orch	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6224		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Concerto per sassofoni e piano		1996	5	0		2sx-SA-/Pno/8sx			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6225		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Duo		1981	5	0		Asx/Vcl			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6226		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Duo		1985	5	0		Asx/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6227		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Duo		1998	5	0		Cl/Sx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6228		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	3 Fancies		1982	5	0		8sx			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6229		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	4 Kleine Stücke, op. 8a	Sigurd Raschèr (1907-200	1934	3	0		SAAT			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 144-145							
6230		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Konsert	Sigurd Raschèr (1907-200	1980	5	0		Ssx/Orch	Ok		Tonsaffare, ?	?	L, 144-145							
6231		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Konsertstück		1992	5	0		Bsx/String Orch	Ok		Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6232		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Kvartett	Cuarteto Rascher	1950	4	0		Asx/Vl/Vcl/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6233		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Linda-Quartet	Bangs-Urban, L.	70-1985	5	0		Bsx/Vl/Vla/Vcl			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6234		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Little pieces		1977	5	0		SATB			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 144-145							
6235		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Little quartet	Sigurd Raschèr (1907-200	1970	5	0		Asx/Vl/Vcl/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6236		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Melodia senza misura I		1994	5	0		Bsx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6237		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Melodia senza misura II		2000	5	0		Bsx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6238		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Mountain song		1981	5	0		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6239		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	4 Phantasies	Cuarteto Rascher	1982	5	0		SATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6240		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	3 pieces	Sigurd Raschèr (1907-200	1981	5	0		11sx			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6241		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Quartet		1984	5	0		SATB			Swedish Music Information Center, SE/STIMS Info Central f	SE	L, 144-145							
6242		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Quintet	Sigurd Raschèr (1907-200	1964-77	4	0		5sx-SAATB-			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6243		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Ritornello		1989	5	0		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6244		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Solosonata		1936	3	0		Asx solo			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6245		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Sonata		1986	5	0		Bsx/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6246		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	3 sonaten im alten Stil	Sigurd Raschèr (1907-200	1934	3	0		Asx solo			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6247		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	5 strukturen			4	0		Voz sop/FI/Sx/Vcl			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6248		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Suite n° 3, op. 16	Sigurd Raschèr (1907-200	1935	3	0		Asx/String Orch o Pn Ok			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6249		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Tale	Bangs-Urban, L.	1977	5	0		Bsx/SPerc			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6250		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Triade		1992	5	0		Fl/Bsx/Marimba			No pone nada		L, 144-145							
6251		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Trio		1981	5	0		ATB			Apoll-Edition, AT	AT	L, 144-145							
6252		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Trio		1981	5	0		Ob/Vcl/Asx			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 144-145							
6253		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Trio		1989	5	0		2sx-AT-/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6254		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Trio for friends		1996	5	0		3sx-SAB-			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6255		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Trio for friends III		1997	5	0		Asx/Vcl/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 144-145							
6256		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Variations on a Gavotte by Corelli		1937	3	0		Asx/Pno			Chappell & Co., USA	USA	L, 144-145							
6257		Glaser, Werner Wolf (1910-2006) SE/DE	SE/DE	Variations on a theme by Paganini (Carnaval of Venize)		1953	4	0		Asx/Pno			Chappell & Co., USA	USA	L, 144-145							
6258	2.323	Glass, Philip (1937)	USA	Concerto for sx quartet		1995	5	0		SATB(/Orch)	Ok		Dunvagen Music Publishers, USA	USA	L, 145							
6259		Glass, Philip (1937)	USA	8 for John Gibson		1968	4	0		Ssx solo			No pone nada		L, 145							
6260		Glass, Philip (1937)	USA	Façades		1981	5	0		2sx-SS-/String quartet			Dunvagen Music Publishers, USA	USA	L, 145							
6261		Glass, Philip (1937)	USA	Façades						Ssx/Pno			Dunvagen Music Publishers, USA	USA	L, 145							
6262		Glass, Philip (1937)	USA	Floe		1983	5	0		Fl/2sx-ST-/2Hn/Pno+Synth			Dunvagen Music Publishers, USA	USA	L, 145							
6263		Glass, Philip (1937)	USA	Glassworks		1981	5	0		Fl/2sx-ST-/2Hn/Vla/Vcl/Pno			Dunvagen Music Publishers, USA	USA	L, 145							
6264		Glass, Philip (1937)	USA	Gradus		1969	4	0		Ssx solo			No pone nada									

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 6301-6400. Columns A-C contain composer names and dates. Columns D-K contain instrumentations and titles. Columns L-V contain publisher information and country codes. Includes various musical terms like 'Asx o BbSx/Pno', 'T Mule', 'Edition Musicus, USA', etc.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
6401		Goodwin, Gordon (1954)	USA	Heterophonie Conuberations			5	O		5sx-SATTB-/Bass electr			No ed 2003		L, 148-149	https://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Goodwin						
6402		Goodwin, Gordon (1954)	USA	Levitaiton			5	O		Sx/Tpt/Pno/Bass/Perc			No ed 2003		L, 148-149	https://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Goodwin						
6403		Goodwin, Gordon (1954)	USA	Quiet canzona		1978	5	O		SATB			No ed 2003		L, 148-149	https://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Goodwin						
6404	2.378	Goormans, Frank	BE	Bipping the Bop		1998	5	O		Ssx/Bass/Pno			No pone nada		L, 149							
6405	2.379	Gorbukia, Vladimir	RU	Concerto		?	?	O		Asx/Jazz orch			No pone nada		L, 149							
6406	2.380	Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Concerto	1969, 1974	4	5	O		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 149	(El manuscrito es del 69, la ed es del 74: Moskva: Sovetskij kompozitor, 197	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis					
6407		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Conversation	1969	4	0	O		Asx/Tsx/Perc/Guit/Strings			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6408		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Divertissement	1955	4	0	O		2Asx/2Tsx/Bsx/Wind orch			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6409		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Vivacious vilins	?	?	0	O		2Asx en grupo de cámara			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6410		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Children's corner	1955	4	0	O		Tsx en grupo de cámara (creo que con cuerdas)			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6411		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Concertino	1974	5	0	O		Tsx/Orch	Ok		No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6412		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Idyll	1967	4	0	O		Bsx/String/Perc			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6413		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	March Foxtrot	?	?	0	O		4sx/Grupo de cámara			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6414		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	With whole heart	1978	5	0	O		5sx/Grupo de cámara			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6415		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Returning	1969	4	0	O		5sx/Grupo de cámara			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6416		Gorbulskis, Benjamins (1925-19)	LT	Passionate saxophone	?	?	0	O		Asx/2Guit/GuitBaj/Perc			No pone nada		L, 149	http://www.mx1.it/en/classical/persons/works/gorbulskis						
6417	2.381	Gordon, David-M. (1976)	USA	Cat-King-Caterpillar	1997	5	0	O		Ssx/CICBaJ/Pno+Celesta/4Perc			No ed 2003		L, 149							
6418		Gordon, David-M. (1976)	USA	Circumflexus	2001	5	0	O		Asx solo			No ed 2003		L, 149							
6419	2.382	Jacob, Gordon (1895-1984)	UK	Three mv	?	?	0	O		SATB			Shawnee Press, USA	USA	L, 149	Londeix había confundido el nombre con el apellido	http://www.musicweb-international.com/classrev/2/Tiene más: si te quieres entretener: http://www.gordonjacob.org/browse_works.html					
6420	2.383	Goret, Didier	FR	3 Sous-bois	1993	5	0	O		SATB			Marcel Combre, FR	FR	L, 149	http://www.worldcat.org/search?q=Didier+Goret&q&t=results_page#x0%253Amsscr-format						
6421	2.384	Gorigoitia, G-Ramón	CL	Quartet, op. 80	1984	5	0	O		4sx-S+A,A,A+T,T+B-			No pone nada		L, 149							
6422		Gorigoitia, G-Ramón	CL	Trayectorias	1985	5	0	O		Fl/Tpt/Sx/Pno/Perc			No pone nada		L, 149							
6423	2.385	Gorisse, Jean-Paul	FR	Jour de fête	2001	5	0	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 149							
6424		Gorisse, Jean-Paul	FR	Musique en fête	2001	5	0	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 149							
6425	2.386	Görner, Hans Georg (1908)	DE	Concertino, op. 31	1957	4	0	O		2sx-AT-/Orch o Pno			Friedrich Hofmeister Musikverlag, DE	DE	L, 149							
6426	2.387	Gornston, David (18xx-19xx)	USA	All chords	1948	4	0	O		Sx	Manual		Gate Music, USA	USA	L, 149							
6427		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Brahms studies	1962	4	0	O		Sx	Estudios		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6428		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Chopin studies	1944	3	0	O		Sx	Estudios		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6429		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Dallies	1965	4	0	O		Sx	Manual?		Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 149							
6430		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	40 rhythm studies	1949	4	0	O		Sx	Estudios		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6431		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Fun with scales				O		Sx	Manual		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6432		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Fun with swing	1964	4	0	O		Sx	Método		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6433		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Peer international method				O		Sx	Manual		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6434		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Progressive swing readings	1944	4	0	O		Sx	Manual		Shuebuck Editions, Peer Music Verlag, DE	7/DE	L, 149							
6435		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Sx mechanisms	1945	4	0	O		Sx	Manual?		No pone nada		L, 149							
6436		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Sx velocité	1945	4	0	O		Sx	Manual?		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6437		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Streamlined etudes	1968	4	0	O		Sx	Estudios		Mordant Editions, ?	?	L, 149							
6438		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Valse moment				O		Sx	Estudios		David Gornston, USA	USA	L, 149							
6439		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Valse syncopate				O		Sx	Estudios		Carl Fischer, USA	USA	L, 149							
6440		Gornston, David (18xx-19xx)	USA	Weird etudes				O		Sx	Estudios		Carl Fischer, USA	USA	L, 149							
6441	2.388	Gorostiza, Santiago	ES	Todos los días eran April	2002	5	0	O		Sx/Electr			No pone nada		L, 149							
6442	2.389	Gorthell, Bernhard	DE	Die Kirmes	1993	5	0	O		3sx/Cl			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 149							
6443	2.390	Gossec, François-Joseph (1734-1829)	FR	Le fête au village				O		T Mule			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 149							
6444		Gossec, François-Joseph (1734-1829)	FR	Gavotte				O		T Dawson			Southern Music Co., USA	USA	L, 149							
6445		Gossec, François-Joseph (1734-1829)	FR	Overture				O		T			Molenaar, NL	NL	L, 149							
6446		Gossec, François-Joseph (1734-1829)	FR	Sonata				O		T			Molenaar, NL	NL	L, 149							
6447	2.391	Gotham, Nic (1959)	CA	Album				O		5sx			No pone nada		L, 149							
6448	2.392	Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Brilliance	1974	5	0	O		Asx/Pno			Editions Françaises de Musique, FR	FR	L, 149							
6449		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Concerto [en 3 mov]	Marcel Mule (1901-2001), Bouhey, A.	1966	4	0	O	Asx/Orch o Band o P Ok			Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 149							
6450		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Eolienne		1979	5	0	O	Asx/Harp			Editions Billaudot, FR	FR	L, 149							
6451		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Golden symphonie		1991	5	0	O	12sx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 149							
6452		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Inventions		1988	5	0	O	Bsx/Pno			No pone nada		L, 149							
6453		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Poème lyrique		1987	5	0	O	Voz sop/Voz bar/Pno fl o VI/Asx o Vla/Fgt o Vcl			No pone nada		L, 149							
6454		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Quatuor		1983	5	0	O	SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 149							
6455		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Sonate		57	0?	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 149							
6456		Gotkovsky, Ida (1933)	FR	Variations pathétiques		1983	5	0	O	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 149	Yo creo q esto no existe o es una trans procedente del cl o violín: http://www.gotkovsky.com/textes_versionFR/txt_catalogue/musique_de_chambre.html						
6457	2.393	Gotlib, A.	RU	Concerto	?	?	0	O		Asx/Orch	Ok		?	L, 149	No hemos encontrado nada de él en Internet, probablemente más ligera y no se llama solo A.							
6458	2.394	Gotskosik, Oleg (1951)	SE/RU	Svit för unga musiker	1986	?	0	O		Ob/Asx/Fgt/2VI/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 149							
6459	2.395	Gottlieb, Mikhail (1942)	RU	Concerto				O		Asx/Band			No pone nada		L, 149							
6460	2.396	Gottschalk, Arthur William (1952)	USA	Cyclold				O		Asx en grupo de cámara			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 149							
6461		Gottschalk, Arthur William (1952)	USA	Jeu de chant	Hunter, L. Y Connelly, B.	1981	5	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 149							
6462		Gottschalk, Arthur William (1952)	USA	The sessions-jazz piece				O		Fl/Asx/Vibr/Bass			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 149							
6463	2.397	Gottschalk, Louis-Moreau (1829-1869)	FR	Souvenir de Porto Rico, op. 31				O		T Marolf			No pone nada		L, 150							
6464	2.398	Gottwald	FR	Friendship				O		T Sansone			Southern Music Co., USA	USA	L, 150							
6465	2.399	Goudbeek, André	BE	5 stukken				O		SATB			No pone nada		L, 150							
6466	2.400	Goudeover, Leonard Van	NL	5 moments lunatiques	Cuarteto Aurelia																	

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 6501-6600. Columns A-C contain composer and work details. Columns D-L contain instrumentations. Columns M-O contain publisher and edition information. Columns P-V contain additional notes and references.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V. Contains musical data including composer names (e.g., Greif, Grela, Grella), titles, dates, and instrumentations. Includes various notes and references throughout the rows.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
6701		Gruber, Heinz Karl (1943)	AT	Die Vertreibung aus dem Paradies		1966-79	4 o 5	0		Narr/FI/Asx/Hn/Bass/Pno/Perc			Boosey & Hawkes, UK	UK	L 154-155							
6702	2.487	Gruber, Rudolf (1944)	CZ	Etüden für sx		1987	5	0		Sx		Estudios	Supraphon, CZ	CZ	L 155							
6703	2.488	Grund, Bert (1920-1992)	DE	Triple-Konzert		?	?	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada									Ni una sola ref en Internet
6704	2.489	Grundberg, Per	SE	Fast natten råder		2000	5	0		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L 155							
6705		Grundberg, Per	SE	Two brothers		2000	5	0		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L 155							
6706	2.490	Grundman, Claire-Ewing (1913-1991)	USA	Concertante	Dale Underwood (1948), U	1972	5	0		Asx/Orch or Band	Ok		Boosey & Hawkes, UK	UK	L 155							
6707	2.491	Gruon, Jean-Claude	BE	Cantillone et allegro		1978	5	0		Asx o Ob o EH/Pno			Andel Ultgave, BE	BE	L 155							
6708	2.492	Gryc, Stephen-Michael (1949)	USA	Fantasy variations on a Theme of Béla Bartok		1998	5	0		Ssx/String quartet			Arizona University Publications, USA	USA	L 155							
6709		Gryc, Stephen-Michael (1949)	USA	Three small resonant pieces	John Sampen (1949), USA	1999	5	0		Asx/Pno			Arizona University Publications, USA	USA	L 155							
6710	2.493	Guaccero, Domenico (1927-1984)	IT	Esercizi		1965	4	T		1sx/Pno			Centro Ricerche Musicali, IT	IT	L 155							
6711		Guaccero, Domenico (1927-1984)	IT	Luz		1973	5	0		LowInstr/Tape			Centro Ricerche Musicali, IT	IT	L 155							
6712		Guaccero, Domenico (1927-1984)	IT	Quartetto		1959-60	4	0		Tsx/Cl/VozSop/TenVoz			Dom Publications, USA	USA	L 155							
6713	2.494	Guagnidzé	RU	Solo		?	?	0		Asx solo			E. C. Schirmer Music Co., USA	USA	L 155							
6714	2.495	Guajardo Torres, Pedro	ES	Gending		1998	5	0		Bsx/Guit			No pone nada		L 155							
6715		Guajardo Torres, Pedro	ES	Música clandestina		1998	5	0		SATB/Tape			No pone nada		L 155							
6716	2.496	Gualda Jiménez, Antonio	ES	Noneto Zarco		1998	5	0		VI/Vcl/Cl/2Sx-SA-/Vibr/Marimba/Guit/Pno			No pone nada		L 155							
6717		Gualda Jiménez, Antonio	ES	Soledades rojas	Manuel Miján (1953), ES	1988	5	0		SATB			No pone nada		L 155							
6718	2.497	Guareilo, Alejandro (1951)	CL	Vikach i		2000	5	0		Sx/Perc			No pone nada		L 155							
6719	2.498	Guarnieri, Luigi (1954)	IT	Aria della corde	Daniel Kientzy (1951), FR	1985-88	5	0		1sx solo-SnoSTB-			No pone nada		L 155							
6720	2.499	Gubaidulina, Sofia (1931)	RU	Duo-Sonata		1977-94	5	0		2Bsx (o 2Fgt)			Hans Sikorski Musikverlag, DE	DE	L 155							
6721		Gubaidulina, Sofia (1931)	RU	In Erwartung	Cuarteto Rascher	1994	5	0		SATB/6Perc			Hans Sikorski Musikverlag, DE	DE	L 155							
6722	2.500	Gubitsch, Tomás (1957)	AR	Igen			5	0		SATB			No pone nada		L 155							
6723		Gubitsch, Tomás (1957)	AR	4 Pezzi		1997	5	0		Sx/Tape			Stockhausen Verlag, DE	DE	L 155							
6724		Gubitsch, Tomás (1957)	AR	Soledades			5	0		Sx/Tape			No pone nada		L 155							
6725	2.501	Gubler, Rico (1972)	CH	Hommage to the square		1999-2000	5	0		Voz Mezzo/Pno/FI/Ssx			Temperaments, FR	FR	L 155							
6726		Gubler, Rico (1972)	CH	Loudspeaker		1999	5	0		SATB			Temperaments, FR	FR	L 155							
6727		Gubler, Rico (1972)	CH	...of ganglich neberschlich		1995	5	0		Ssx/Vcl/Tape			No pone nada		L 155							
6728	2.502	Gudmundsen-Holmgreen, Pelle	DK	I midten og ud		1970	5	0		Asx/Perc/Guit/Pno/Vibr/Bass			No pone nada		L 155							
6729		Gudmundsen-Holmgreen, Pelle	DK	Kong Kristian stod i et yndigt land		1937	3	0		Ssx/Tuba/2Perc/Pno/String quartet			No pone nada		L 155							
6730	2.503	Gueifman, A.	RU	Romance		1977	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L 156							
6731	2.504	Guentzel, Gus	USA	Indian dance		1940	3	0		6sx			Barnhouse, USA	USA	L 156							
6732		Guentzel, Gus	USA	Mastodon		1945	3	0		Tuba o BajSx/Pno			Mills Music, USA	USA	L 156							
6733	2.505	Guerenabarrena, Zurine Fernández	ES	Presencias Ausentes	J. Silguero	1997	5	0		Bsx solo			No pone nada		L 156							
6734	2.506	Guérin, Roland	FR	Diverissement	Jacques-J. Desloges (193-	1976	5	0		2sx-SB-			No pone nada		L 156							
6735		Guérin, Roland	FR	Suite	Cuarteto Desloges	1978	5	0		SATB			No pone nada		L 156							
6736	2.507	Guerrero, Francisco (1951)	ES	Rhêa	Jean-Marie Londeix (1932	1988	5	0		12sx			No pone nada		L 156							
6737	2.508	Guerrini, Guido (1890-1965)	IT	Canzonetta e ballo Forlinese		1938	3	0		SATB			No pone nada		L 156							
6738		Guerrini, Guido (1890-1965)	IT	Chant et danse dans un stule rustique	Cuarteto M. Perrin	1946	4	0		SATB o AATB			No pone nada		L 156							
6739		Guerrini, Guido (1890-1965)	IT	Dialogo sui Fiori		1956	4	0		FI/Tsx/Pno			No pone nada		L 156							
6740	2.509	Guibert, Álvaro	ES	Del arie	Cuarteto Orpheus	1992	5	0		SATB			No pone nada		L 156							
6741	2.510	Guichard, Christophe	FR	Giu et gli		1991	5	0		Voz sop/Voz barr/Bsx/Perc			No pone nada		L 156							
6742	2.511	Guicherd, Yves	FR	Asphodèle		1995	5	0		1sx-A o T-/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6743		Guicherd, Yves	FR	Ballade		1992	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6744		Guicherd, Yves	FR	Chanson pour maman		1992	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6745		Guicherd, Yves	FR	Pulsions		1997	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6746		Guicherd, Yves	FR	Toguelia		1995	5	0		Asx/Pno			Jon [sic], FR	FR	L 156							
6747	2.512	Guigou, André (1938)	FR	Allégresse		2000	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6748	2.513	Guilhaud, Georges (1851-19XX)		1er concertino					T Mule	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6749		Guilhaud, Georges (1851-19XX)		1er concertino					T Voxman	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6750	2.514	Guillaume, Eugène (1882-1953)	BE	Andante et scherzo			3 o 4	0		1sx-A o T-/Pno			Rubank Inc., USA	USA	L 156							
6751	2.515	Guillaume, Georges	FR?	Humeurs	Valonne, Fr.	1986	5	0		Asx/Pno			Editions Musicales Brogneaux, BE	BE	L 156							
6752	2.516	Guillaume, Marie-Louise	FR?	Turque			4 o 5	0		Obv/Cl/Asx			Editions Billaudot, FR	FR	L 156							
6753	2.517	Guillonnet, Christian (1958)	FR	Bal pour Baptiste			5	0		1sx-A o T-/Pno			No pone nada		L 156							
6754		Guillonnet, Christian (1958)	FR	Ecolithe	Ruiz, B.	1988	5	0		4ASx/Perc/Tape			No pone nada		L 156							
6755		Guillonnet, Christian (1958)	FR	Evocation et danse		1993	5	0		1sx-A o T-/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L 156							
6756		Guillonnet, Christian (1958)	FR	Rapsodie octane		1992	5	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L 156							
6757		Guillonnet, Christian (1958)	FR	Sax promedande		1989	5	0		12sx			No pone nada		L 156							
6758	2.518	Guillot Jimeno, José	ES	Fra due		1998	5	0		2sx-AT-			No pone nada		L 156							
6759	2.519	Guillot, René (1903-1958)	FR	Pièce concertante		?	?	0?		SATB			No pone nada		L 156							
6760		Guillot, René (1903-1958)	FR	Sonatine	Brun, P.	1946	4	0		Asx o Fgt o Cl/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L 156							
6761	2.520	Gullmalm, Paul	FR?	Espoir, impatience	Cohannier, E.		4 o 5	0		SATB			No pone nada		L 156							
6762	2.521	Gulltman, Alesandre (1837-1911)		Cantilène pastorale					T Taylor	6sx			Mills Music, USA	USA	L 156							
6763		Gulltman, Alesandre (1837-1911)		Finale in E Major					T Rex	9sx			Dom Publications, USA	USA	L 156							
6764	2.522	Guimaud, Olivier	BE	Arabesque		1990	5	0		Ssx/Diactonic Harp			No pone nada		L 156							
6765		Guimaud, Olivier	BE	D'ombre ensoleillée	Debecq, C.	1991	5	0		3Asx			No pone nada		L 156							
6766		Guimaud, Olivier	BE	Quatuor	Cuarteto de Dinant		5	0		SATB			No pone nada		L 156							
6767		Guimaud, Olivier	BE	Sérénade alla Lupesca		1987	5	0		Tpt/Asx/Vcl/Perc			No ed 2003		L 156							
6768	2.523	Guinjoan, (Gispert) Juan (1931)	ES	Musique intuitive-Diari		1969	4	0		Cl/Tsx/Tpt/VI/Vcl/Pno			No pone nada		L 156							
6769	2.524	Guinovart, Carles	ES	Pièce		1992	5	0		Asx/Grupo Instr			No pone nada		L 156							
6770		Guinovart, Carles	ES	Fantasias sobre canciones sefardies		1997	5	0		Asx/Pno			No pone nada									

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 6801-6900. Columns include composer names (e.g., Gurewich, Haack, Haas), titles, dates, genres, and publishers. Includes a 'Manual' section and a 'Saxofonista' section.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V and rows 6901-7000. Columns include author names (e.g., Haidmayer, Karl), titles (e.g., Romanesca 8), dates (e.g., 1927), and URLs (e.g., http://www.worldcat.org/...). Includes a note: 'Por lo que busqué en Internet, debe ser una pieza para orq que tiene al saxo como instr destacado. En una de las fuentes, ponía que era un mini-concierto para saxAntoni Pizá, Nits simfoniques, 2010, pág. 54). Ahora es'.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Contains a list of musical compositions with details on composer, title, instrument, publisher, and year. Includes entries for Haendel, Williams, Johnson, Cluwen, Mule, Marr, Stang, Kaplan, Londeix, Mule, Rascher, Ephross, Gee, Mule, Rascher, Würth, Voxman, Handy, Hanks, Hanlon, Hannan, Hannay, Hannikainen, Hänsel, Hansen, Hansen, Ted, Hanson, David, Hanson, Bo, Hara, Harbison, Harter, Harger, Harle, Harris, Harley, Harrex, Harris, Arthur E., Harris, David, Harris, Eddie, Harris, Floyd, Harris, Jonty, Harting, and Hemke.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 7101-7200. Columns include ID, Name, Country, Title, Composer, Year, Instrumentation, Publisher, and Location. Rows list musical works by composers like Harting, Hartl, Hartley, Hartmann, Hartwell, Hartzell, Harvey, and Hartman.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
7201		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Concertino grosso		1974	5	O		SATB/Orch	Ok		Maurer, BE	BE	L, 164							
7202		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Contest solos			57	O		Instr/Pno			Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7203		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Damenesque	Demam, J.	1973	5	O		Asx solo			Maurer, BE	BE	L, 164							
7204		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Equal Partners		1988	5	O		2sx-AT-			Cascade Music, UK	UK	L, 164							
7205		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	7 deadly virtues		1975	5	O		Ssx/SATB			No ed 2003		L, 164							
7206		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	6 duets and 5 more duets			57	O		AT			Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7207		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	6 Elizabethan madrigals	Cuarteto de Londres		57	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7208		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	58 for 4		1972	5	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7209		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	The hartfleur song		1978	5	O		SATB			Novello & Co., UK/Dorn Publications, USA	UK/USA	L, 164							
7210		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Jazz from the beginning			57	O		Sx			Fentone Music, UK	UK	L, 164							
7211		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Easy jazz studes			57	O		Sx		Estudios Manual	Kevin Mayhew Ltd, UK	UK	L, 164							
7212		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Jazz scales and chords			57	O		Sx			Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7213		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	3 movements	Cuarteto belga de sxs		57	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7214		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	12 pièces de la Renaissance			57	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7215		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Pieces for Nine		1979	5	O		SATB/2Tpt/Hr/Trb/Tuba			No ed 2003		L, 164							
7216		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Quartet	François Daneels (1921-2010), BE		57	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7217		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	3 Reanaisance pieces			57	O		SATB			No pone nada		L, 164							
7218		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Robert Burns Suite	Cuarteto de Londres	1971	5	O		SATB			Novello & Co., UK/McLellan, UK	UK	L, 164							
7219		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Rocking reeds			57	O		Ssx o Cl Fl/Ob/Fgt			Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7220		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Saxequality	Cuarteto de Londres	1971	5	O		SATB			No ed 2003		L, 164							
7221		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Saxophone quartets			57	O		SATB			Che J&W Chester Music, UK	UK	L, 164							
7222		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Sx solos			57	O		Asx/Pno			Che J&W Chester Music, UK	UK	L, 164							
7223		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Sx spectrum		1989-2001	5	O		12sx			Reynard Music, UK	UK	L, 164							
7224		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Sx workbook			57	O		Sx		Manual	Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7225		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	7 sx folk dances	Cuarteto de Londres		57	O		SATB			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 164							
7226		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Saxopotamus			57	O		SATB/Narr			Reynard Music, UK	UK	L, 164							
7227		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	The singing sx		1989	5	O		1sx-A o T-/Pno			Studio Music & Co., UK	UK	L, 164							
7228		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Take-Away for two			57	O		Cl/Asx			Kevin Mayhew Ltd, UK	UK	L, 164							
7229		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	The three Billy Goats Gruff and the Troll		1973	5	O		SATB/Narr			Reynard Music, UK	UK	L, 164							
7230		Harvey, Paul Milton (1935)	UK	Trio	James Houlik (1942), USA		57	O		Fl o Ob/Cl/Tsx			Dorn Publications, USA	USA	L, 164							
7231	2.655	Haselbach, Josef (1936-2002)	CH	Sinfonia concertante		1997	5	O		Cl/Asx/Tpt/String			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 165							
7232	2.656	Haselböck, Lukas (1972)	AT	Adagio			5	O		Asx/Accord			No pone nada		L, 165							
7233	2.657	Hasenpflug, Curt	DE	Puck			3 o 4	O		AATB			Frolisch, DE	DE	L, 165					Uno de los sxnistas q tocaron en la ópera de los tres peniques de Weill	Creo q de música ligera	Interesante si pudiéramos avanzar con él
7234		Hasenpflug, Curt	DE	Tarantella			3 o 4	O		AATB			Frolisch, DE	DE	L, 165					Uno de los sxnistas q tocaron en la ópera de los tres peniques de Weill	Creo q de música ligera	Interesante si pudiéramos avanzar con él
7235		Hasenpflug, Curt	DE	Vater un Sohn			3 o 4	O		2Sx/Pno			Frolisch, DE	DE	L, 165					Uno de los sxnistas q tocaron en la ópera de los tres peniques de Weill	Creo q de música ligera	Interesante si pudiéramos avanzar con él
7236	2.658	Hasnas, Irina (1954)	RO	7 etudes	Daniel Kientzy (1951), FR		5	O		Sx solo			No pone nada		L, 165							
7237	2.659	Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Concertino, op. 20		1960	4	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Heugel, FR	FR	L, 165							
7238		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Concertino, op. 34b		1976	5	O		Tsx/String orch o Pn	Ok		Max Eschig, FR	FR	L, 165							
7239		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Concerto de Nurenberg, op. 43a		1982	5	O		Asx/12 String	Ok		Max Eschig, FR	FR	L, 165							
7240		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Inventions		1956	4	O		Asx dentro de un grupo de cámara			Heugel, FR	FR	L, 165							
7241		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Petite sérénade		1952	4	O		3sx			No pone nada		L, 165							
7242		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	Sonate à quatre, op. 7		1954	4	O		SATB			Max Eschig, FR	FR	L, 165							
7243		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	3me Symphonie concertante, op. 12		1954	4	O		SATB/Orch	Ok		Choudens & Co., FR	FR	L, 165							
7244		Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	FR	4e Symphonie, op. 17		1954	4	O		SATB/Orch	Ok		Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 165							
7245	2.660	Hasse, Johann Adoif (1699-1783)	FR	Concerte en G moll		1954-58	4	O		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 165							
7246	2.661	Hatchard, Michael	UK	Halgilder suite			57	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7247		Hatchard, Michael	UK	Quartet	Myrha Sx Quartet	1977	5	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7248		Hatchard, Michael	UK	Quartet for the bean			57	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7249	2.662	Hatori, Ryoichi (1907-1993)	JP	Joyful serenade: saxophone Concerto			4 o 5	O		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 165					Jazzy		
7250	2.663	Hatton, John Liptrot (1808-1886)	USA	Goodbye, sweetheart, goodbye				T		EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 165							
7251	2.664	Hattori, Kazuhiko	JP	Prána		1992	5	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7252	2.665	Hatzer, Georg (1935)	DE	Wie ein hauch, Doch Manchmal...		1993	5	O		SATB			Gravis Edition, DE	DE	L, 165							
7253	2.666	Haubensak, Edu (1954)	CH/Fl	Pöésies des Südens		1988-89	5	O		Voz Mezz/Ob/Sx/Vcl/2Perc			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 165							
7254	2.667	Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Enchainé		1987	5	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7255		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Multiple II		1969	4	O		7instr			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7256		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Multiple III		1969	4	O		7instr			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7257		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Multiple IV		1969	4	O		2instr			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7258		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Multiple V		1969	4	O		2instr			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7259		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Self II		1978	5	O		Sx			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7260		Haubensack-Ramati, Roman (19 PL/AT		Versione 9		1981	5	O		Sx/Tuba			Universal Edition, AT	AT	L, 165							
7261	2.668	Haubiel, Charles Trowbridge (189 USA		For Louis XVI		1940	3	O		AATB			Belwin-Mills, USA/Boosey & Hawkes, UK	USA/UK	L, 165							
7262		Haubiel, Charles Trowbridge (189 USA		Jungle Tale		1942	3	O		Asx/Pno/Coro Masc			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 165							
7263		Haubiel, Charles Trowbridge (189 USA		Suite concertante		1975	5	O		Sx/String quartet			The Composer's Press, USA	USA	L, 165							
7264	2.669	Haubruck, Joachim	DE	5 Touken		1993	5	O		Ssx/Bass electr			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 165							
7265	2.670	Hauck, Franz		Neue sxschule				T		Sx		Manual?	Schott, DE	DE	L, 165							
7266	2.671	Haudebert, Lucien (1877-1963)	FR	Quator		1926	3	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7267		Haudebert, Lucien (1877-1963)	FR	Souvenir 'Armor		1960	4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 165							
7268	2.672	Haug, Halvor	NO	Quartet		1999	5	O		SATB			No pone nada		L, 165							
7269	2.673	Haugen, Linda Tutas (1954)	USA	Concerto	Kasatkin, V.	1997	5	O		Asx/Chamber orch	Ok		No ed 2003		L, 166							
7270		Haugen, Linda Tutas (1954)	USA	Three portraits	Hyslop, S.	1986-87	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 166							
7271	2.674	Hauptmann, Moritz (1792-1868)		Trio				T		Evertse			Lispet, NL	NL	L, 166							
7272	2.675	Hauser, Miska (1822-1887)		Chausson villageoise				T		Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 166							
7273	2.676	Hausl Johann "Hans" (1957)	AT	Simsalabim		1997	5	O		SATB			No pone nada		L, 166							
7274	2.677	Haustein	?	En memoria de Lamartine		?	?	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 166					Tiene alguna más para sx: http://www.hausl.co.at/kammermusik.php?lang=e		
7275	2.678	Hauta-Aho Teppo (1941)	FI	For Charles M.		1980	5	O		Tpt/Asx/Trb/Bass/Perc			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 166							
7276	2.679	Hautvast		Melstr Perlen				T		SATB			Tierolff Muziekcentrale, NL	NL	L, 166							
7277	2.680	Havel, Christophe (1956)	FR	AER	Ensemble Proxima Centau	1994	5	O		Fl/SnoSx/Celesta/Perc			Temperaments, FR	FR	L, 166							
7278		Havel, Christophe (1956)	FR	Amers I	Jean-Marie Londeix (1932	1992	5	O		12sx			Temperaments, FR	FR	L, 166							
7279		Havel, Christophe (1956)	FR	Amers II	Jean-Marie Londeix (1932	1992	5	O		12sx			No ed 2003		L, 166							
7280		Havel, Christophe (1956)	FR	L'canton'ier		1990	5	O		Voz sop/Ssx/Harp			No pone nada		L, 166							
7281		Havel, Christophe (1956)	FR	Cinéc		2000	5	O														

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and style options (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 7301-7400. Columns include author names (e.g., Haver, Bruno; Hawes, Charles), countries (e.g., DE, USA, CA), titles (e.g., Goldregren, Crossover), instruments (e.g., Sax/Pno, Sx/Band), and publishers (e.g., MCA Music Publishing, USA). Includes a search bar at the top right: 'Buscar en la hoja'.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 7401-7500. Columns include composer names (e.g., Heinkel, Heins, Hekker, Heller), titles, dates, genres, and instrumentations. Includes various musical terms like 'Concertino', 'Serenade', 'Suite', 'Quartet', etc.

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Cortar Verdana 10 Ajustar texto General Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Pegar Copiar Formatos Formato Dar formato como tabla Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
7501		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Conga		1979	5	0		Tsx/5Congas/2Vl/2Vla/2Vcl/Bass			Hespos, DE	DE	L, 171							
7502		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Druckspuren-gestachattet		1970	5	0		Fl/EbCl/Asx/Fgt/2Tpt/Trb/Bass			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7503		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE			1968	4	0		1sx-T+B-/String Orc Ok			No pone nada		L, 171							
7504		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Einander-dedingendem		1966	4	0		Fl/Cl/Guit/Tsx/Vla			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7505		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	En-Kin das fern-nahe		1970	5	0		Ssx/Cl/Fgt/Bass/Per			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7506		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Frottages		1967	4	0		Asx/Vcl/Harp/Mandolina/Per			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7507		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Gallimak		1999	5	0		Voz sop/SnoSx			No pone nada		L, 171							
7508		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Ikas	Daniel Kientzy (1951), FR	1982	5	0		Asx solo			No pone nada		L, 171							
7509		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	J. Lomba trio	Daniel Kientzy (1951), FR	1980	5	0		3sx-TTBaj-			Hespos, DE	DE	L, 171							
7510		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Ka		1972	5	0		Bsx solo/Bass solo/C Ok			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7511		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Keime und male		1965	4	0		Asx dentro de un grupo de cámara			Jean Jobert, FR	FR	L, 171							
7512		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Passagen		1969	4	0		Cl/Asx/Tpt/Trb/Vla/Bass/Per			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7513		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Pico		1978	5	0		Sx solo: Cbaj o SnoSx			No pone nada		L, 171							
7514		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Profile		1972	5	0		Fl/Ob/Cl/Ssx/Fgt/Hn			Edition Modern, DE	DE	L, 171							
7515		Hespos, Hans-Joachim (1938)	DE	Ragato	Daniel Kientzy (1951), FR	1986	5	0		CbajSx/Bass/2Perc/Ensamble Instr			No pone nada		L, 171							
7516	2.782	Hess, Nigel	UK	I can do anything	Gradwell, C.	1981	5	0		Sx/Pno			No pone nada		L, 171							
7517	2.783	Hester, Michael (1961)	USA	Calling		1999	5	0		Asx/Pno/Per			Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 171							Compuesta con William Campbell y Todd Hammes
7518		Hester, Michael (1961)	USA	Circular Motion		2001	5	0		Asx/Pno/Per			Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 171							Compuesta con William Campbell y Todd Hammes
7519		Hester, Michael (1961)	USA	Open Rail		2001	5	0		Asx/Pno/Per/Cl/String Ok			Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 171							Compuesta con William Campbell y Todd Hammes
7520		Hester, Michael (1961)	USA	H. Benne Henton Waltz Suite		2002	5	0		Asx/Pno			Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 171							Creo que es una recopilación de sus solos
7521		Hester, Michael (1961)	USA	Saxophone master classes		1998,2	5	0		Sx		Manual?	Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 171							
7522	2.784	Hetzl		Photographic Fingering Chart						Sx		Manual?	Theodore Presser Company, USA	USA	L, 171							
7523	2.785	Heuberger, Richard (1850-1914)		Midnight Belles						T Kreisler-Leid			Charles Foley Publications, USA	USA	L, 171							
7524	2.786	Heucke, Stefan	NL	Einverständnis, op. 21		1994	5	0		Voz sop/Asx/Vla/Vibr			No pone nada		L, 171							
7525	2.787	Heugten, Harry Van	NL?	Music for four wind instr			57	0		Any 4 wind instr			Harmonia Uitgave, NL	NL	L, 171							
7526		Heugten, Harry Van	NL?	Quartet			57	0		SATB			Harmonia Uitgave, NL	NL	L, 171							
7527	2.788	Heumann, Hans-A.		Slavonic Fantasy						T Voxman			Rubank Inc., USA	USA	L, 171							
7528	2.789	Heuser, David (1966)	USA	Deep blue spiral		1998	5	0		Asx/Electr			Non Sequitire Music, USA	USA	L, 171							
7529	2.790	Heussentamm, George (1926)	USA	Cononograph I			57	0		Any 3 wind instr			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 171							
7530		Heussentamm, George (1926)	USA	Dialogue, op. 77		1984	5	0		Asx/Tuba			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7531		Heussentamm, George (1926)	USA	Double quintet, op. 83		1985	5	0		10Asx			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7532		Heussentamm, George (1926)	USA	Duo, op. 71	Sparks, B.	1981	5	0		Asx/Per			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7533		Heussentamm, George (1926)	USA	Duo, op. 89		1988	5	0		Sx/Per			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7534		Heussentamm, George (1926)	USA	Four miniatures, op. 57	Greenberg, R.	1975	5	0		Tsx/Fl/Ob/VI			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7535		Heussentamm, George (1926)	USA	Music for 12, op. 86	Jean-Marie Londeix (1932)	1986	5	0		12sx			No pone nada		L, 171							
7536		Heussentamm, George (1926)	USA	Periphony, nº 3, op. 70		1980	5	0		16sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7537		Heussentamm, George (1926)	USA	Playphony, op. 56	Erving, E.	1975	5	0		Asx/Per			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7538		Heussentamm, George (1926)	USA	Quartet nº 1, op. 78		1984	5	0		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 171							
7539		Heussentamm, George (1926)	USA	Saxoclone, op. 42	Ken Dorn	1971	5	0		1sx-A+T-/Electr			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 171							
7540		Heussentamm, George (1926)	USA	Saxophonium, op. 82		1985	5	0		1sx-A+T-/Eufonium			No pone nada		L, 171							
7541		Heussentamm, George (1926)	USA	score, op. 46	"To my wife Mary"	1972	5	0		16sx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 171							
7542	2.791	Heutberg, Cortland	?	Improvisation	?	?	?	0		Any instr/Electr			No pone nada		L, 171							
7543	2.792	Heuver, S.		Saxophone tutor						Sx		Manual	Editio Musica Budapest, HU	HU	L, 172							
7544	2.793	Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	Adomments	Ken Dorn y S. Dorn	1971	5	0		Sx/Electr			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7545		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	Concerto nº 1 en C		1972	5	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 172							
7546		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	Concerto nº 2		1972	5	0		Asx/Orch			No ed 2003		L, 172							
7547		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	I want my Karma	Ken Dorn y S. Dorn	1971	5	0		Sx/Actriz+Cantante/Dancer			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7548		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	34 preludes, op. 439		1972	5	0		Pno/Guit/Per/Sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7549		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	Saxercises, op. 438, nº 5		1971	5	0		Sx/Electr			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7550		Hewitt, Harry-Donald (1921)	USA	Venus in transit	Ken Dorn y S. Dorn	1971	5	0		Sx/Electr			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7551	2.794	Heyn, Thomas (1953)	DE	Jazz Inspirierte Miniaturen		1989	5	0		SATB			No pone nada		L, 172							
7552	2.795	Heyn, Volker (1938)	DE	Blues two		1983	5	0		Voz/Vcl/Sx/Per			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 172							
7553		Heyn, Volker (1938)	DE	Buon natale, fratello Fritz	Daniel Kientzy (1951), FR	1984-85	5	0		Sx solo-S+T-			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 172							
7554		Heyn, Volker (1938)	DE	Psyc		1995	5	0		Picc/Ssx/ClBaj+Bsx/Hn/Tpt/Trb/3Perc			No pone nada		L, 172							
7555		Heyn, Volker (1938)	DE	Rozs		1983	5	0		Asx/Tpt/Trb/VI/Vla/Vcl			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 172							
7556		Heyn, Volker (1938)	DE	Sandwich Gare de l'Est	Daniel Kientzy (1951), FR	1986	5	0		1sx-Sno+CBaj-/2Hn/2Tpt/2Trbç			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 172							
7557	2.796	Hian, Ben		Three songs						T			Edition Peters, USA	USA	L, 172							
7558	2.797	Hickman, David-R.	USA	Music speed reading		1979	5	0		Sx			Wimbleton Music, USA	USA	L, 172							
7559	2.798	Hidalgo, Manuel (1954)	ES	Romance de le Chaâtelier	Marcus Weiss (1961), CH	1994	5	0		Asx/Orch	Ok		Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 172							
7560		Hidalgo, Manuel (1954)	ES	Syntax			5	0		Acc/Pno/Asx/Cl/Electr			No pone nada		L, 172							
7561	2.799	Higdon, Jennifer (1962)	USA	Short stories		1996	5	0		4sx-A,S+A,T,B-			No ed 2003		L, 172							
7562	2.800	Higgins, Dick (Richard-C.) (1938)	USA/UK	Clown garden			57	0		14sx			No pone nada		L, 172							
7563		Higgins, Dick (Richard-C.) (1938)	USA/UK	Suggested by small Swallows		1971	5	0		Sx/Actriz			Dorn Publications, USA	USA	L, 172							
7564	2.801	Higuet, Nestor	BE	Thème, variations et fugue	Cuarteto belga de sxs		4 o 5	0		SATB			No pone nada		L, 172							
7565	2.802	Hijman, Julius (1901-1969)	NL	Sonatine		1934	3	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 172							
7566	2.803	Hijmans, Brams (1932-1996)	NL	StrAx	Hans de Jong (1957), BE	1991	5	0		Asx/String orch	Ok		No pone nada		L, 172							
7567	2.804	Hildemann, Wolfgang (1925-1995)	DE	Concerto coreografico	François Daneels (1921-21)	1974-76	5	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 172							

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V. Contains a list of musical compositions including names like Hiscott, James; Hite, David; Hlobil, Emil; Hock, Peter; Hockett, Charles-F.; Hodeir, André; Hodkinson, Sidney-Philip; Hoffer, Bernard; Hoffmann, Allan; Hoffmann, Elizabeth; Hoffmann, Laura Ricketts; Hoffmann, Rob; Hoffman, Nobert; Hoffmann, Thomas; Holbrooke, Joseph; Holcombe, Bill; Holm, Johannes; Holland, Dulcie-Sybil; Hody, Jean; Hock, Peter; Hockett, Charles-F.; Hodeir, André; Hodkinson, Sidney-Philip; Hoffer, Bernard; Hoffmann, Allan; Hoffmann, Elizabeth; Hoffmann, Laura Ricketts; Hoffmann, Rob; Hoffman, Nobert; Hoffmann, Thomas; Holbrooke, Joseph; Holcombe, Bill; Holm, Johannes; Holland, Dulcie-Sybil; Hody, Jean; Hock, Peter; Hockett, Charles-F.; Hodeir, André; Hodkinson, Sidney-Philip; Hoffer, Bernard; Hoffmann, Allan; Hoffmann, Elizabeth; Hoffmann, Laura Ricketts; Hoffmann, Rob; Hoffman, Nobert; Hoffmann, Thomas; Holbrooke, Joseph; Holcombe, Bill; Holm, Johannes; Holland, Dulcie-Sybil; Hody, Jean; Hock, Peter; Hockett, Charles-F.; Hodeir, André; Hodkinson, Sidney-Philip; Hoffer, Bernard; Hoffmann, Allan; Hoffmann, Elizabeth; Hoffmann, Laura Ricketts; Hoffmann, Rob; Hoffman, Nobert; Hoffmann, Thomas; Holbrooke, Joseph; Holcombe, Bill; Holm, Johannes; Holland, Dulcie-Sybil.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 7701-7800. Columns A-C contain IDs and names. Columns D-I contain titles and composers. Columns J-L contain instrumentations. Columns M-O contain publishers and countries. Columns P-V contain descriptions and links.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V and rows 7801-7900. Columns A-C contain IDs and names. Columns D-I contain instrumentations and composers. Columns J-L contain titles and publishers. Columns M-V contain locations and references. Includes entries for composers like Horst, Horta, Horváth, etc.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and style themes (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 7901-8000. Columns include author names (e.g., Hunt, Ted; Hurler, Susan), titles (e.g., Modern Syncopation; Sonata, op. 60), dates, and publishers (e.g., Rubank Inc., USA; Associated Music Publishers, FR). Includes search results and references like 'He encontrado un periódico de NY q lo citan en 1940: http://www.newspapers.com/newspage/40890920/'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8001	2.991	Israel, Brian (1951-1986)	USA	Arios e canzona	Sigurd Raschèr (1907-200	1985	5	0		6sx-SAATBBS-			No pone nada		L, 184							
8002		Israel, Brian (1951-1986)	USA	Concertino	Mark Alam Taggart (1956)	1982	5	0		7sx-SAATTBBS-			Ethos Publications, USA	USA	L, 184							
8003		Israel, Brian (1951-1986)	USA	Double concerto		1984	5	0		2sx-SnoBs-/Band			No pone nada		L, 184							
8004		Israel, Brian (1951-1986)	USA	Sonata	Mark Alam Taggart (1956)	1980	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 184							
8005	2.992	Israel, Hovav	IL	No name for it...		1985	5	0		Asx/Perc			No ed 2003		L, 184							
8006	2.993	Istvan, Miloslav (1928-1990)	CZ	Concertin pro barok jazz quintet		1982	5	0		Ob/Cl+Asx/ClBaj/Perc/Pno			No pone nada		L, 184							
8007	2.994	Ito, Yasuhito (1960)	JP	Concerto		1987	5	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Henri Lemoine, FR	FR	L, 184							
8008		Ito, Yasuhito (1960)	JP	Mouvement supplementaire à Zweisamkeit		1986	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 184							
8009		Ito, Yasuhito (1960)	JP	Quartet II			5	0		SATB			No pone nada		L, 184							
8010		Ito, Yasuhito (1960)	JP	Tableau		1987	5	0		Ensamble sxs			No pone nada		L, 184							
8011	2.995	Iturralde, Pedro (1929)	ES	Airs roumains et suite hellénique			4	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 184							
8012		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Los armónicos en el sx		1986	5	0		Sx	Manual		Musicinco S. A., ES	ES	L, 184							
8013		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Ballada			5	0		6sx-SAATTB-			No ed 2003		L, 184							
8014		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Escalas, arpeggios y ej diatónicos		1991	5	0		Sx	Manual		Musicinco S. A., ES	ES	L, 184							
8015		Iturralde, Pedro (1929)	ES	324 escalas para la improvisacion del jazz		1990	5	0		Sx	Manual		Opera tres, ES	ES	L, 184							
8016		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Like Coltraine		1972	5	0		Tsx solo			Mundimúsica, ES	ES	L, 184							
8017		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Pequeña czarda		1982	5	0		Asx/Pno o SATB			Real Music, ES	ES	L, 184							
8018		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Suite de jazz		1970	5	0		SATB			No pone nada		L, 184							
8019		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Suite hellénique		1980	5	0		SATB o Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 184							
8020		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Memorias		1950	4	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR								
8021		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Old friends		1965	4	0		Sx/Trb/Bajo/Perc			No ed 2003								Miján	
8022		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Influencias		1966	4	0		Ssx/Pno			No ed 2003								Miján	
8023		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Recuerdo a Turina		1967	4	0		Sx/Trb/Bajo/Perc			No ed 2003								Miján	
8024		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Veleta a tu viento		1967	4	0		Ssx			No ed 2003								Miján	
8025		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Zorongo gitano		1967	4	0		Ssx			No ed 2003								Miján	
8026		Iturralde, Pedro (1929)	ES	Homenage a Granados		1968	4	0		Ssx			No ed 2003								Miján	
8027		Iturralde, Pedro (1929)	ES	El molino y el río		1972	5	0		SATB			No ed 2003								Miján	
8028	2.996	Ivaldi, Lucio (1965)	IT	Colores		1997	5	0		12sx			No pone nada		L, 184							
8029	2.997	Ivanov, Vladimir	RU	A fundamental problems of the theory and practical playing sx			5	0		Sx	Manual		No pone nada		L, 184							
8030		Ivanov, Vladimir	RU	The basis of the individual sx technique			5	0		Sx	Manual		No pone nada		L, 184							
8031		Ivanov, Vladimir	RU	Etudes		1991	5	0		Sx	Estudios		Ed propia, RU	RU	L, 184							
8032		Ivanov, Vladimir	RU	26 Etudes techniques		1991	5	0		Sx			Muzyka, RU	RU	L, 184							
8033		Ivanov, Vladimir	RU	Pieces de compositeurs russes transcrites		1992	5	T		Sx			Ed propia, RU	RU	L, 184							
8034		Ivanov, Vladimir	RU	6 pièces ruses				T		S o Tsx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 184							
8035		Ivanov, Vladimir	RU	6 pièces ruses				T		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 184							
8036		Ivanov, Vladimir	RU	24 studies			5	0		Sx	Estudios		No pone nada		L, 184							
8037	2.998	Ive, Joanna	UK	Confrontations		1993	5	0		Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 184							
8038	2.999	Ives, Charles-Edward (1874-1954)	USA	Over the pavements, op. 20		1906-13	2	0		Picc/Cl/Bsx/Bsx o Fgt/Tpt/3Trb/Perc/Pno			Peer International Corp., USA	USA	L, 184-185							
8039		Ives, Charles-Edward (1874-1954)	USA	Tun street		1921	3	0		Fl/Tpt/Bsx/Pno			No pone nada		L, 184-185							
8040	3.000	Ivey, Jean-Eichelberger (1923)	USA	Triton's horn	Cunningham, J.	1982	5	0		Tsx/Pno			American Music Center, USA/Dorn Publications, USA	USA	L, 185							
8041	3.001	Iwamoto, Wataru	JP	Image		1990	5	0		2Asx/Tape			No pone nada		L, 185							
8042	3.002	Iwashiro, Taro	JP	Colors	Muto, K-I.	1992	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 185							
8043	3.003	Jacinto, Javier	ES	Fuego en el agua		2000	5	0		Ssx/Perc/Pno			No pone nada		L, 186							
8044	3.004	Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Miscellanies	Harvey Pittel (1943), USA	1976	5	0		Asx/Band o String or Ok			June Emerson, UK	UK	L, 186							
8045		Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Quartet nº 1	Cuarteto de sxs de Londre	1971	5	0		SATB			June Emerson, UK	UK	L, 186							
8046		Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Quartet nº 2			4	0		SATB			June Emerson, UK	UK	L, 186							
8047		Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Rhapsody	Jules de Vries (1905-1981)	1948	4	0		EH o Asx/String o pr Ok			Mills Music, USA	USA	L, 186							
8048		Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Sx duo			4	0		SA			June Emerson, UK	UK	L, 186							
8049		Jacob, Gordon (Percival Septimus)	UK	Variations on Dorian Theme	Trier, S.	1972	5	0		Asx/Pno			June Emerson, UK	UK	L, 186							
8050	3.005	Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Aria	Jules de Vries (1905-1981)	1972	3	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 186							
8051		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Barcarolle	Sigurd Raschèr (1907-200	1964	4	0		2Asx			No pone nada		L, 186							
8052		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Concerto en Mib		1962	4	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 186							
8053		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Niederdeutscher Tanz		1936	3	0		SATB			McGinnis & Marx Music, USA	USA	L, 186							
8054		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Pastorale-Cantata		1936	4	0		Voz sop/Asx/Pno			No pone nada		L, 186							
8055		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Serenade and allegro	Sigurd Raschèr (1907-200	1961	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok		McGinnis & Marx Music, USA	USA	L, 186							
8056		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Skizze		1932	3	0		SATB			McGinnis & Marx Music, USA	USA	L, 186							
8057		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Sonata	Sigurd Raschèr (1907-200	1932	3	0		Asx/Pno			Bourms Co., USA	USA	L, 186							
8058		Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	DE	Kantate für Sopran, Saxophon und Klavier		1936	3	0		Ssx/Pno			Ries & Erler, DE	DE	L, 186							
8059	3.006	Jacobs, Edward (1961)	USA	I've shook my fists at the sky		1996-2003	5	0		Asx solo			No pone nada		L, 186							
8060	3.007	Jacobs, Ivan (1923-2009)?	USA?	Trio			4	0		Voz sop o Ssx/VI/Vcl			No pone nada		L, 186							
8061		Jacobs, Ivan (1923-2009)?	USA?	Learn to play the sx			4	0		Sx	Manual		Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 186							
8062	3.008	Jacobs, Maria	NL	Zeven miniaturen	Hans de Jong (1957), BE	1987	5	0		Voz sop/Asx			No pone nada		L, 186							
8063	3.009	Jacoby, Derek (1978)	USA	Golden Leehoe	Gattegno, E. Y Bonder, J.	2003	5	0		Asx/Vla			No ed 2003		L, 186							
8064	3.010	Jacommet, Jean-Pierre-Karich (195	CL	3 aires latinoamericanos		1999	5	0		SATB			No pone nada		L, 186							
8065	3.011	Jacopucci, A.	IT	Pressione	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BsSx solo			No pone nada		L, 186							
8066	3.012	Jacque-Dupont	FR	Bercement		1974	5	0		Asx/Pno			Editions August Zurfluh, FR	FR	L, 186							
8067	3.013	Jacques, Michael	UK	Sounds good!			5	0		Asx/Pno			Associated Board of the Royal Schools of Music, UK	UK	L, 186							
8068		Jacques, Michael	UK	With or without			5	0		Asx/Pno			Ricordi, IT	IT	L, 186							
8069	3.014	Jacques, Thilo (1967)	DE	Sechs duos		1979	5	0		Sx/Pno?			Heinrichshofen Verlag, DE	DE	L, 186							
8070	3.015	Jadassohn, Salomon (1831-1902)		Noturno																		

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8101		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Ibóji V		1999	5	0		Asx/Accord			No ed 2003		L	187						
8102		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Influence		1988	5	0		Trb/Fgt/Sx/2Fl			No ed 2003		L	187						
8103		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Ouverture		1981	5	0		Pno/3sx			No ed 2003		L	187						
8104		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Pièce pour Sophie	Cuarteto de lengüetas de	1986	5	0		Fgt/Sx/Cl/Ob			No ed 2003		L	187						
8105		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Protée VI	Marie-Bernadette Charrier	1996	5	0		Bsx solo			Temperaments, FR	FR	L	187						
8106		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Résurgence		1980	5	0		Pno/2sx/Voz/Perc			No ed 2003		L	187						
8107		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Rives et dérives	Jean-Michel Goury (1961)	1989	5	0		Tsx/Pno			Musik-Fabrik, FR	FR	L	187						
8108		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Sur l'épaule d'une ombre	Cuarteto Apollinaire	2001	5	0		Pno a 4m/Asx/Fl/Tape			Temperaments, FR	FR	L	187						
8109		Jakubowski, Pascale (1960)	FR	Téfolène		1983	5	0		Pno/Perc/sx/Voz			No ed 2003		L	187						
8110	3.025	Jalava, Lasse	FI	Intermezzo, op.3		1980	5	0		Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L	187						
8111	3.026	James		20 Xmas carols					T	A,A+T,B			Shawnee Press, USA	USA	L	187						
8112		James		22 masterworks					T	A,A+T,B			No pone nada		L	187						
8113		James		20 traditional melodies					T	A,A+T,B			Shawnee Press, USA	USA	L	187						
8114	3.027	James, Lewis	USA	Music, op. 9		1955-85	4	0		Asx/Orch	Ok		Margon Music Inc., USA	USA	L	187						
8115	3.028	Janarcekova, Viera (1941)	SK	Vier Schnulzen			5	0		SATB			Furore Editions, DE	DE	L	187						
8116	3.029	Janone, René	FR	Poème		1979	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L	187						
8117	3.030	Jansen, Guus	NL	Just daarom		1981	5	0		Ob/Cl/Ssx/Vcl/Pno			Donemus, NL	NL	L	187						
8118	3.031	Jansen, Harry (1960)	NL	Saxofoonkwartet		1982	5	0		SATB			No pone nada		L	187						
8119	3.032	Janson, Alfred (1937)	NO	Tarantella		1989-90	5	0		Fl/Asx/Perc/Vl/Vcl			Norsk Musikinformasjon, NO	NO	L	187						
8120	3.033	Janssen, Robert	BE	Zodia, 12 petits concerts		1991	5	0		Ssx solo			CeBeDeM, BE	BE	L	187						
8121	3.034	Janssen, Werner	USA	Obsequies of a sx		1929	3	0		6 winds/Snare drum			No pone nada		L	187						
8122	3.035	Janssens, Robert (1939)	BE	Fluabasclaphone			57	0		Asx/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L	187						
8123		Janssens, Robert (1939)	BE	Voyage au pays sonore		1993	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L	187						
8124	3.036	Jansson, Gunnar (1944)	SE	Sinfonia concertante		1991	5	0		SATB/Orch	Ok		Tonsaffare, ?	?	L	187						
8125	3.037	Jansson, Johannes (1950)	SE	Nadhaswaram		2000	5	0		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L	187						
8126	3.038	Järnefelt, Armas (1869-1958)		Berceuse					T	Bsx/Pno			Belwin, USA	USA	L	187						
8127		Järnefelt, Armas (1869-1958)		Praeludium					T Thomson	AATB			Alfred Publishing Co., USA	USA	L	187						
8128	3.039	Jarniat, Raymond	FR	Andante et danse			57	0		Asx/Band			No ed 2003		L	187						
8129	3.040	Jaroskawska, Joana (1952)	PL	Espressions liriche		1977	5	0		SSx/Pno			No pone nada		L	187						
8130	3.041	Jarrel, Mickaël (1958)	SE	Concerto			5	0		Asx/Ensamble			No pone nada		L	187						
8131		Jarrel, Mickaël (1958)	SE	Pièce	Marcus Weiss (1961), CH		5	0		4sx/Ensamble			No pone nada		L	187						
8132		Jarrel, Mickaël (1958)	SE	Résurgences		1996	5	0		1sx solo-S+A-/Fl/Cl/Hn/Trb/Perc/Pno/Vcl/Bass			Henri Lemoine, FR	FR	L	187						
8133	3.042	Jay, Charles (1911-1988)	FR	Andante	Paul Pareille (1923-2015)	1971	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L	187-188						
8134		Jay, Charles (1911-1988)	FR	Aria et scherzetto		1976	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L	187-188						
8135		Jay, Charles (1911-1988)	FR	Complainte et rondo	Get, M.	1980	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L	187-188						
8136		Jay, Charles (1911-1988)	FR	Divertissements agrestes			4	0	5	Asx/Pno			No ed 2003		L	187-188						
8137		Jay, Charles (1911-1988)	FR	Fantaisie burlesque	Paul Pareille (1923-2015)	1962	4	0	5	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L	187-188						
8138		Jay, Charles (1911-1988)	FR	Lied	Paul Pareille (1923-2015)	1942	3	0	5	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L	187-188						
8139	3.043	Jean, André	BE	Oriental suite			4	0	57	SAATB			No ed 2003		L	188						He encontrado un disco suyo como músico de 1975
8140		Jean, André	BE	Quatuor			4	0	57	SATB			No ed 2003		L	188						
8141		Jean, André	BE	Sax battle			4	0	57	Jazz Tsx/SATB			No ed 2003		L	188						
8142		Jean, André	BE	Saxologie			4	0	57	AATB			No ed 2003		L	188						
8143	3.044	Jean, Monique (1960)	CA	Stabile		2003	5	0		SATB/Tape			Canadian Music Center, CA	CA	L	188						
8144	3.045	Jeanjean, Faustin (1897-1968)	FR	Quatuor	Cuarteto de la Guardia Re	1948	4	0		SATB			Editions Salabert, FR	FR	L	188						
8145	3.046	Jeanjean, Paul (18Xx-1929)		Capriccio					T Klickman	Tsx/Pno			Alfred Publishing Co., USA	USA	L	188						
8146		Jeanjean, Paul (18Xx-1929)		Heureux temps					T Combelle	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L	188						
8147		Jeanjean, Paul (18Xx-1929)		Réverie de printemps					T Combelle	Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L	188						
8148	3.047	Jeanneau, François (1935)	FR	Algyrhythmus			57	0		SATB			No ed 2003		L	188						Saxofonista y compositor
8149		Jeanneau, François (1935)	FR	Amybe			57	0		SATB			No ed 2003		L	188						Saxofonista y compositor
8150		Jeanneau, François (1935)	FR	8 thèmes et improvisation		1993	5	0		Sx solo			Editions Salabert, FR	FR	L	188						Saxofonista y compositor
8151		Jeanneau, François (1935)	FR	Itinerances		2002	5	0		SATB			?		L	188						Saxofonista y compositor
8152		Jeanneau, François (1935)	FR	Monodie		2002	5	0		Ssx solo			No ed 2003		L	188						Saxofonista y compositor
8153		Jeanneau, François (1935)	FR	Suite	Cuarteto Gabriel Pierné	1990	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L	188						Saxofonista y compositor
8154		Jeanneau, François (1935)	FR	Une anche passe	Jean-Pierre Caens (1948), FR y Cu	5	0	5	0	SATB			No ed 2003		L	188						Versión para 12sx
8155		Jeanneau, François (1935)	FR	Une anche passe			5	0		12sx			No pone nada		L	188						Saxofonista y compositor
8156	3.048	Jelinek, Hanins (1901-1969)	AT	Blue Sketches, op. 25		1956	4	0		Fl/Cl/2sx-AB-/Tpt/Trb/Vlbr/Bass/Perc			Edition Modern, DE	DE	L	188						
8157	3.049	Jelinek, Stanislav (1945)	CZ	Die Frühlingchansonette			5	0		Ssx/Band			AGA Service, AT	AT	L	188						
8158		Jelinek, Stanislav (1945)	HU	Veglia per due: duettini			5	0		2Ssx o 2Cl			No pone nada		L	188						
8159	3.050	Jemnitz, Sándor (1890-1963)	HU	Nofata, op. 28		1934	3	0		Asx/Band			No pone nada		L	188						
8160	3.051	Jenkins, John (1592-1678)		Fantasy nº 1					T Grainger	SSATB			Percy Grainger, USA	USA	L	188						
8161	3.052	Jenkins, Karl (1944)	UK	Bancco nº 1		1997	5	0		SATB			Alphonse Leduc, FR	FR	L	188						Escuché youtube y suena bonito
8162		Jenkins, Karl (1944)	UK	Good bye	Marshall, A.		57	0		SATB			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L	188						
8163	3.053	Jennefelt, Thomas (1954)	SE	Stones		1981	5	0		Ob/Cl/Asx/Tpt/Guit/2Perc			No pone nada		L	188						
8164	3.054	Jenni, Donald (1937-2006)	USA	Allegro for bass choir			57	0		4Hn/4Tpt/3Trb/Tuba/2Bsx			Pioneer Editions, USA	USA	L	188						
8165	3.055	Jenni, Albert (1912)	CH	Rhapsodie		1936	3	0		Asx/String orch o Pno	Ok		No ed 2003		L	188						
8166	3.056	Jentsch, Wilfried (1941)	DE	Maqam	Priesner, G.	1983-92	5	0		Asx solo			No ed 2003		L	188						
8167		Jentsch, Wilfried (1941)	DE	Recitativo, canzonetta e fuga		1985	5	0		SATB			No ed 2003		L	188						
8168		Jentsch, Wilfried (1941)	DE	Sonate	Priesner, G.	1978	5	0		Asx solo			No ed 2003		L	188						
8169	3.057	Jergenson, Dale (1935)	USA	5 little duets			57	0		2ASx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L	188						
8170	3.058	Jestl, Bernhard (1960)																				

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V. Contains a list of musical works with details on composer, title, year, genre, and publisher. Includes entries for composers like Johnson, Joplin, and Jones.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 8301-8400. Columns A-C: ID, Name, Country. Columns D-I: Title, Composer, Year, Duration, Instrumentation. Columns J-L: Genre, Publisher, Country. Columns M-O: Additional info, Country. Columns P-V: Links and other details.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V. Contains a list of musical works with columns for ID, Author, Title, Country, Date, Instrumentation, and Publisher. Includes entries for composers like Ernest Kanitz, Maurice Ingvær, and Karlins.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8501	3.186	Kasparov, Youry	RU	Estreno		1997	5	0		Asx/Pno			No pone nada									
8502		Kasparov, Youry	RU	Game of Gale		1999	5	0		Tsx/Marimba/Pno			Editions Billaudot, FR	FR								
8503	3.187	Kaspyrin, Dimitri	RU	Estreno		1997	5	0		Asx/Pno			No pone nada									
8504	3.188	Kaspersen, Jan	DK	Quartet		1989	5	0		SATB			No pone nada									
8505	3.189	Kassap, Sylvian (1954)	FR	Balkanique		1992	5	0		Asx			Misterioso, FR	FR		http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8506		Kassap, Sylvian (1954)	FR	Dans le labyrinthe			5	0		Ensemble sxs			No pone nada			http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8507		Kassap, Sylvian (1954)	FR	Ijeza		2002	5	0		Ssx solo			Misterioso, FR	FR		http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8508		Kassap, Sylvian (1954)	FR	Ludith			5	0		11sx			No pone nada			http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8509		Kassap, Sylvian (1954)	FR	Sylvian		1992-97	5	0		Asx/13 String			Misterioso, FR	FR		http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8510		Kassap, Sylvian (1954)	FR	La Corde		2003	5	0		Sx/Perc electr			No ed 2003			http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8511		Kassap, Sylvian (1954)	FR	52 fils tendus		1998	5	0		ASx/Strings			Misterioso, FR	FR		http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8512		Kassap, Sylvian (1954)	FR	Orsineur		2000	5	0		SATB			No ed 2003			http://harow.free.fr/sylvain/					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKassap%2C+Sylvian&qt=advanced&dblist=638	
8513	3.190	Kastel, Fabrice	FR	La boîte à malice		1995	5	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR								
8514	3.191	Kastner, Jean-Georges (1810-18€	FR	Grand sextuor		1846	1	0		SAATBBs			Adolphe Sax, FR/Dorn Publications, USA	FR/USA								
8515		Kastner, Jean-Georges (1810-18€	FR	Méthode		1846	1	0		Sx			Adolphe Sax, FR	FR								
8516		Kastner, Jean-Georges (1810-18€	FR	Variations brillantes		1846?	1	0		Asx/Pno			Adolphe Sax, FR	FR								
8517	3.192	Kasulin, Aitana	AR	Ceremonias		1993	5	0		Tsx solo			No pone nada									
8518	3.193	Kat, Jack (1955)	NL	Concerto		1980	5	0		Asx/Wind orch	Ok		Donemus, NL	NL								
8519		Kat, Jack (1955)	NL	Convulsions		1979	5	0		SATB			Donemus, NL	NL								
8520	3.194	Katayev, Igor	RU	Sonata	Mikhailov, L.	1976	5	0		Asx/Pno			No pone nada									
8521		Katayev, Igor	RU	Concerto		1977	5	0		Asx/SATB/Orch	Ok		No pone nada									
8522	3.195	Katayev, Vitaly	RU	Concerto	Jean-Marie Londeix (1932	1980	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada									
8523	3.196	Katila, Timo	FI	Concertino	Ylinen, R.	1990	5	0		Asx/Wind orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI								
8524		Katila, Timo	FI	Quartet	Academic Sx Quartet	1999	5	0		SATB			No pone nada									
8525	3.197	Kats-Chernin, Elena (1957)	AU/UZ	Removalis rag			5	0		Ssx/Pno			No pone nada									
8526	3.198	Katsoulis, Vaggelis	GR	Everydays's music		1983-84	5	0		Voz femenina/Asx/VI/Vibr/Marimba/2Pno			No pone nada								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638	
8527		Katsoulis, Vaggelis	GR	Through the door into a dream		1986	5	0		Ssx/FI/VI/Guit/Perc/Bass/Synth			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8528		Katsoulis, Vaggelis	GR	Transformation of green		1986	5	0		Synth/FI/CI/2sx-SA-/Electric guit/Electric bass			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8529		Katsoulis, Vaggelis	GR	Whispers of darkness		1986	5	0		VI/Ssx/Guit/Bass/Synth			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8530		Katsoulis, Vaggelis	GR	Whispers of heavenly wildness		1986	5	0		2sx-SA-/Synth			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8531		Katsoulis, Vaggelis	GR	Whispers of immortality		1986	5	0		Asx/VI/Synth			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8532		Katsoulis, Vaggelis	GR	Whispers of love		1986	5	0		Tsx/Bass/Guit/VI/Synth			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3AKatsoulis&qt=advanced&dblist=638
8533	3.199	Katzer, Georg (1935)	DE	Dialog imaginär 6		1995	5	0		Tsx/Band			Verlag Neue Musik, DE	DE								
8534		Katzer, Georg (1935)	DE	La metrie 3 order der abend der masc	Ernst, J.	1997	5	0		Asx solo			No pone nada									
8535		Katzer, Georg (1935)	DE	Wie ein Hauch, doch manchmal		1993	5	0		SATB			Gravis Edition, DE	DE								
8536	3.200	Kaufmann, Armin	DE	Konzert für Tarogato, op. 91						Ssx/Chamber orch	Ok		Musikverlag Doblinger, AT	AT								
8537	3.201	Kaufmann, Dieter (1941)	AT	Genius compact - 6 Bagatellen	Wiener Sx Quartet	1992	5	0		SATB			Apoll-Editio, AT	AT								
8538	3.202	Kaufmann, Serge (1930)	FR	Rhapsodie			4	5	0?	Asx/Pno		Álbum	Editions Billaudot, FR	FR								
8539	3.203	Kaufmann, Waldemar	DE	Selin Weg		1993	5	0		Bsx/Voz			Institut Fur Neue Musik, DE	DE								
8540	3.204	Kaufmann, Walter (1907-1984)	USA/CZ	Meditation	Rousseau, E.	1982	5	0		Asx/Pno			Etoile Music, USA	USA								
8541	3.205	Kaun, Hugo (1863-1932)	DE	Aus den Bergen (Suite)		1932	3	0		Asx/Pno			No pone nada									
8542	3.206	Kavanaugh, Patrick (1954)	USA	Debussy-variations n°5	William Street, CA	1977	5	0		Sx			Carl Fischer, USA	USA								
8543		Kavanaugh, Patrick (1954)	USA	Hommage to C.S. Lewis		1978	5	0		FI/Ob/CI/Asx/Hn/Fgt			No pone nada									
8544		Kavanaugh, Patrick (1954)	USA	Quintus rotus	William Street, CA	1980	5	0		Asx/Tape			No pone nada									
8545	3.207	Kawakami, Tetgo (1950)	JP	Arabesque	Sasaki, Y.					Asx/Pno			No pone nada									
8546	3.208	Kawamoto, Itaru	JP	Nayuta		1993	5	0		Asx/CI			Institut Fur Neue Musik, DE	DE								
8547	3.209	Kawamoto, Kenichi (1951)	JP	Quatuor, op. 7	Jean-Marie Londeix (1932	1999	5	0		SATB			No ed 2003									
8548		Kawamoto, Kenichi (1951)	JP	Sonata "Camelia", op. 4	Ishwata, Y.					Asx/Pno			No ed 2003									
8549	3.210	Kawarsky, Jay	USA	Awake, north wind						Ssx solo			Southern Music Co., USA	USA								
8550		Kawarsky, Jay	USA	Te'anim		1990	5	0		Asx solo			Southern Music Co., USA/Alphonse Leduc, FR	USA/FR								
8551	3.211	Kanzandjiev, Vasil-Ivanov	BG	Double concerto		1962	4	0		Asx/Pno/Orch	Ok		No pone nada									
8552	3.212	Kazim, Neclil		Allegro feroze		1932	3		T	Statzer and			Universal Edition, AT	AT								
8553	3.213	Keane, David (1943)	CA/USA	Dwelling		1993	5	0		Bsx/Tape			No pone nada									
8554		Keane, David (1943)	CA/USA	Saxophonics		1987-90	5	0		Ssx/Computer			Canadian Music Center, CA	CA								
8555	3.214	Kechley, David (1947)	USA	Concerto	Bongiorno, F.	1983	5	0		Asx/Chamber orch	Ok		Pine Valley Press, USA	USA								
8556		Kechley, David (1947)	USA	Ryoanji Duo		1997	5	0		Asx/Guit			Pine Valley Press, USA	USA								
8557		Kechley, David (1947)	USA	In the dragon's garden	Ryoanji Duo	1992	5	0		Asx/Guit			Pine Valley Press, USA	USA								
8558		Kechley, David (1947)	USA	Music for sxs	Bongiorno, F.	1985	5	0		Asx solo/SATB			No ed 2003									
8559		Kechley, David (1947)	USA	Restless birds before the dark moon	Tice, W. y US Military Aca	1999	5	0		Asx/Winds			Pine Valley Press, USA	USA								
8560		Kechley, David (1947)	USA	Rush		2002	5	0		SATB			Pine Valley Press, USA	USA								
8561		Kechley, David (1947)	USA	Stepping out	Saskatoon Sx Quartet	1989	5	0		SATB			Pine Valley Press, USA	USA								
8562		Kechley, David (1947)	USA	Surface tensions	Mauk, S. y Tice, W.	2003	5	0		Asx/FI/Ob/CI/Fgt/Hn			Pine Valley Press, USA	USA								
8563		Kechley, David (1947)	USA	Tsunagari	Bongiorno, F.	1989	5	0		Ssx solo/SATB			No ed 2003									
8564		Kechley, David (1947)	USA	Valencia		1990	5	0		Marimba/SATB			No ed 2003									

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10 A A

Ajustar texto General

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8601	3.234	Kerr, Billy (1956)	CA/USA	Conversation for two baritones			5	0		2sx-BB-			Opus 102, CA	CA	L, 200							
8602		Kerr, Billy (1956)	CA/USA	Eleven by four		2000	5	0		SATB			No pone nada		L, 200							
8603	3.235	Kershaw, David	UK	Four bagatelles			5	0		SATB			No pone nada		L, 201							
8604	3.236	Kershner, Brian	USA	Chamber concerto	Hastings, D.	1994	5	0		Asx/Chamber orch	Ok		No pone nada		L, 201							
8605		Kershner, Brian	USA	Contours, canos and caricatures		1992	5	0		SATB			Roncorp Inc., USA	USA	L, 201							
8606	3.237	Kerters, Willem	BE	Ballade, op. 84		1987	5	0		Asx/String			CeBeDeM, BE	BE	L, 201							
8607	3.238	Kerzner, Ann-Lathan	USA	Rush hour		2001	5	0		SATB			No pone nada		L, 201							
8608	3.239	Kesnar, Maurits (1900-1957)	USA	Capricio		1945	3	0		AATB o Asx/Pno			Cundy-Bettoney Co, USA	USA	L, 201							
8609		Kesnar, Maurits (1900-1957)	USA	Pastorale		1955	4	0		Asx/Pno			Cundy-Bettoney Co, USA	USA	L, 201							
8610		Kesnar, Maurits (1900-1957)	USA	Un petit rien		1946	4	0		2sx-AA-/Pno			Woodwind Service, USA	USA	L, 201							
8611	3.240	Kessner, Daniel (1946)	NL	Arabesque	Bok y Le Mair	1983	5	0		Sx/Vibr			No pone nada		L, 201							
8612	3.241	Ketelbey, Albert-W. (1875-1959)		In persian market						Asx/Pno			Belwin, USA	USA	L, 201							
8613	3.242	Ketting, Otto (1935)	NL	Mars		1974	5	0		4CI/4sx-AATB- o 8sx			Donemus, NL	NL	L, 201							
8614		Ketting, Otto (1935)	NL	Medusa		1992-1996	5	0		Asx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 201							
8615		Ketting, Otto (1935)	NL	Musik zu einen Tonfilm		1982	5	0		2sx/Tpt/Trb/Perc/Pno/2VI			Donemus, NL	NL	L, 201							
8616		Ketting, Otto (1935)	NL	Praeludium	Ed Bogaard (1943), NL	1989	5	0		12sx			Donemus, NL	NL	L, 201							
8617		Ketting, Otto (1935)	NL	Quartet nº 1		1970	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 201							
8618		Ketting, Otto (1935)	NL	Symphony	Cuarteto de sxs neerlandé	1977-78	5	0		SATB/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 201							
8619	3.243	Keulen, Geert Van (1943)	NL	Concert		1990	5	0		Asx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 201							
8620		Keulen, Geert Van (1943)	NL	Fingers-Concerto		1991	5	0		Tsx/Chamber orch o	Ok		Donemus, NL	NL	L, 201							
8621		Keulen, Geert Van (1943)	NL	Kwartet	Rijmond Sx Quartet	1987	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 201							
8622		Keulen, Geert Van (1943)	NL	Onkruid		1981	5	0		Ob/Ci/2sx-AT-/Fgt/Hn/Tpt/Trb/Vi/Vla/Pno			Donemus, NL	NL	L, 201							
8623	3.244	Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Canzone		1991	5	0		Asx solo			Donemus, NL	NL	L, 201							
8624		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Concerto	Ed Bogaard (1943), NL	1971	5	0		Asx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 201							
8625		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Concerto		1986	5	0		SATB/Orch	Ok		Novello & Co., UK/Donemus, NL	UK/NL	L, 201							
8626		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Music	Cuarteto Rascher	1987	5	0		SATB			Novello & Co., UK/Donemus, NL	UK/NL	L, 201							
8627		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Quatuor	Cuarteto de sxs neerlandé	1970	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 201							
8628		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Three sonets		1989	5	0		Asx/Orch	Ok		Novello & Co., UK/Donemus, NL	UK/NL	L, 201							
8629		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	To Brooklyn bridge		1990	5	0		SATB+CI Quartet/2Harp/2Pno/2Bass/Coro y solistas			No pone nada		L, 201							
8630		Keuris, Tristan (1946-1996)	NL	Winsor hotel	Duo Bornkamp-Janssen	1998	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 201							
8631	3.245	Kevre		Duo						Asx/EH			No pone nada		L, 201							
8632	3.246	Key, Francis-Scott (1779-1843)		Star Spangled Banner						Trio			No pone nada		L, 201							
8633	3.247	Keys		Trió						6sx			No pone nada		L, 201							
8634	3.248	Khaladjji, Iwan		Solstice		1986	5	0		3sx-ATB-			No pone nada		L, 201							
8635	3.249	Khatchaturian, Aram (1903-1978)		Danse du sabre						Asx/Quit			No pone nada		L, 201							
8636		Khatchaturian, Aram (1903-1978)		Danse du sabre						Asx/Pno			MCA Music Publishing, USA	USA	L, 201							
8637	3.250	Khrennikov, Tikhon (1913)		Serenade						Bsx/Pno			Leeds Music Corp., USA	USA	L, 201							
8638	3.251	Kianovskiy, Raphael (1931-2013)	USA	Quintet	Frederick Hemke (1935), USA		5?	0		Asx/String quartet			No pone nada		L, 201							
8639	3.252	Kibbe		Divertimento						Ob/EH o Asx/Fgt			Shawnee Press, USA	USA	L, 201							
8640	3.253	Kidd, Brian	USA	Concerto	Dale Underwood (1948), U	1988	5	0		Asx/Band			No pone nada		L, 201							
8641	3.254	Kiefer, Bruno (1923-1987)	BR/DE	Corn molejo		1984	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 201							
8642	3.255	Kiefer, W.		Elena polka						2sx-AT o TT-/Pno			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 201							
8643	3.256	Kieffer, Détélef (1944)	FR/PL	Danses so vosiennes	Ensemble SoVos	2000	5	0		Sx/Vcl/Cymbalum			No pone nada		L, 201-202							
8644	3.257	Kiellish, F.		Serenade impromptu						AATT/Pno			Kendor Music, USA	USA	L, 202							
8645	3.258	Kientzy, Daniel (1951)	FR	Les sons simultanés aus sxs		1982	5	0		Sx	Manual		Editions Salabert, FR	FR	L, 202							
8646	3.259	Kiesbauer, Walter (1958)	DE7/AT?	4 danzas		1994	5	0		SATB			No pone nada		L, 202							
8647	3.260	Kikuchi, Yukio	JP	Sxs's studes		1985	5	0		SATB	Estudios		No pone nada		L, 202							
8648	3.261	Kilar, Wojciech (1932)	PL	1 Dia 3		1963	4	0		Asx/Vibr/Bass			No pone nada		L, 202							
8649	3.262	Kilstofte, Mark (1958)	USA	Sonata		1998	5	0		Asx/Pno			The Neumatic Press, USA	USA	L, 202							
8650	3.263	Kindred, Kyle (1982)	USA	Sonata		1998	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 202							
8651	3.264	King, Karlalawrence (1891-1971)	USA	A night in June		1915	2	0		Asx o AA o TT o FI o CI/Pno			Barnhouse, USA	USA	L, 202							
8652		King, Karlalawrence (1891-1971)	USA	Barnum and Bailey's Favorite						T Kevin Kasten			Barnhouse, USA	USA	L, 202							
8653	3.265	King, Reginald (1904-1991)	UK	Meditation		1990?	5	0?		Asx o CI o VI/Pno			Brazinuskanta Publications, USA	USA	L, 202							
8654	3.266	Kingma, Piet	NL	Elegie II	Ton Verhiel (1956), NL		5	0		Asx/Org			No pone nada		L, 202							
8655	3.267	Kinkelder, Dolf De	NL	Cartastraccia		1984	5	0		Ssx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 202							
8656		Kinkelder, Dolf De	NL	De Verloedering		1985	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 202							
8657	3.268	Kinington, Alan	?	Sonare nº 1		?	?	0		Sx solo			No pone nada		L, 202							
8658	3.269	Kinyon, John (1918)		Breeze easy recital pieces						Tsx solo			Witmark & Sons, USA	USA	L, 202							
8659	3.270	Kips, René	BE	Esquisse orientale		1970	5	0		CI o Asx/Pno			Andel Uitgave, BE/Henri Elkan Music, USA/Gervan, BE	BE/USA	L, 202							
8660	3.271	Kirchtein, Harold-Manfred (1906-	USA	Musik für Junggesellen suite		?	?	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 202							
8661	3.272	Kirck, George-Thomas (1948)	USA	The reed guide		1983	5	0		Sx	Manual		Reedmate, USA	USA	L, 202							
8662		Kirck, George-Thomas (1948)	USA	Resultants			5	0		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 202							
8663		Kirck, George-Thomas (1948)	USA	Songs to wind		1971	5	0		Asx/Perc/Tape			No ed 2003		L, 202							
8664	3.273	Kirk, Jonathon	USA	Parallax		1999	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 202							
8665	3.274	Kirschenmann, Mark	USA	Paradigm shift		1993	5	0		Ssx/String quartet			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 202							
8666	3.275	Kisza, Stainslaw	PL	3 pieces		1975	5	0		Tsx/Pno			Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PL	PL	L, 202							
8667		Kisza, Stainslaw	PL	Szkice		1964-65	4	0		1sx-A o T-/Pno			Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PL	PL	L, 202							
8668	3.276	Kitazume, Michio	JP	Air		1992	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 202							
8669		Kitazume, Michio	JP	Sérénade		1979																

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Reemplazar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 8701-8800. Columns A-C contain IDs and names. Columns D-V contain titles, dates, composers, and references. Includes entries for composers like Klickmann, Klinger, Knorr, and Koch.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8801	3.332	Köhler, Erenesto (1849-1907)		Papillon					T Conklin	Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 206							
8802	3.333	Köhler, Theodor	DE	Les songes d'un été		1993	5	0	O	Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 206							
8803	3.334	Köhler, Wolfgang (1956)	DE	Morgen hol'ich mir die Rosen		1986	5	0	Ich	Voz/Sx/Perc/Synth			No ed 2003		L, 206							
8804		Köhler, Wolfgang (1956)	DE	Scgwereböhthers Liä-song		1986	5	0	O	Cl/Sx/GuitElectr/Synth			No ed 2003		L, 206							
8805	3.335	Kohn, Karl Georg (1926)	USA/AT	Paranymus II		1979	5	0	O	Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 206	En 2014, sigue vivo según la Wikipedia						
8806		Kohn, Karl Georg (1926)	USA/AT	Quartet		1982	5	0	O	SATB			Needham Publishing Co., USA	USA	L, 206							
8807	3.336	Kohout, Jaroslav (1935)	CZ	Invention			57	0	O	Asx/Band			AGA Service, AT	AT	L, 206							
8808	3.337	Koivistonien, Eero (1946)	FI	Northern lights		1987	5	0	O	Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 206							
8809		Koivistonien, Eero (1946)	FI	Runoelma-Elegy		1975	5	0	O	Ssx/String orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 206							
8810	3.338	Koivula, Kari (1951-1988)	FI	Ability			5	0	O	Solista-Cl+ClBajo+Asx-			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 206							
8811		Koivula, Kari (1951-1988)	FI	Nox		1982	5	0	O	Ob o Ssx solo			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 206							
8812		Koivula, Kari (1951-1988)	FI	Saxoasis		1987	5	0	O	Asx solo			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 206							
8813	3.339	B. Kojednikov	RU	Concertino		?	?	0	O	Asx/Orch	Ok		Edition des Compositeurs Soviétiques, RU	RU	L, 206	En youtube hay una grabación, pero no más data						
8814	3.340	Kolasch, Harald (1939)	AT	Changing Moods-Modern Suite		1986	5	0	O	Tsx/Band			Wilhelm Halter Musikverlag, DE	DE	L, 206							
8815		Kolasch, Harald		The house of rising sun					T Kolasch, Har	Asx/Band			Wilhelm Halter Musikverlag, DE	DE	L, 206							
8816	3.341	Kolb, Barbara (1939)	USA	Chromatic fantasy		1979	5	0	O	Narr/FI/Ob/Ssx/Tpt/Vibr/Vibr/Electr guit			No pone nada		L, 206-207							
8817		Kolb, Barbara (1939)	USA	Crosswinds		1969	4	0	O	Asx en grupo de cámara variado			No pone nada		L, 206-207							
8818		Kolb, Barbara (1939)	USA	Related character	Farcy, K. Y Farcy, M.	1980	5	0	O	Asx o Cl/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 206-207							
8819	3.342	Kolditz, Hans (1923-1996)	DE	Concertino		1979	5	0	O	Asx/Band			Wilhelm Halter Musikverlag, DE	DE	L, 207							
8820		Kolditz, Hans (1923-1996)	DE	Saxo-trip			57	0	O	2Asx/Tsx			Wilhelm Halter Musikverlag, DE	DE	L, 207							
8821		Kolditz, Hans (1923-1996)	DE	Nanette		1987	5	0	O	Asx/Band			Wilhelm Halter Musikverlag, DE	DE	L, 207							
8822	3.343	Kolodoub, Levko Mykolayovych (1923-1996)	UA	Motifs ukrainiens			57	0	O	Asx/Pno			No pone nada		L, 207							
8823	3.344	Komaza, K.		Märchen und Volkslieder					T Hotz	SATB			Simrock, UK	UK	L, 207							
8824	3.345	Komives, James	FR/HU	Spiralis	Ensamble francés de sxs	1974	5	0	O	16sx			No pone nada		L, 207							
8825	3.346	Komorous, Rudolf (1931)	CA/CZ	Dingy yellow	Paul Brodie (1934-2007),	1972	5	0	O	Ssx/Pno/Tape			No ed 2003		L, 207							
8826	3.347	Komzak, Karl (1850-1905)		Volksliedchen un Märchen					T Schüpp, W.	AATB			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 207							
8827	3.348	Konagaya, Sōichi (1949)	JP	Mascarade-Suite			5	0	O	Coro de Cl/SATB			No pone nada		L, 207							
8828		Konagaya, Sōichi (1949)	JP	Massage			5	0	O	SATB			No pone nada		L, 207							
8829	3.349	Kondo, Jo (1947)	JP	A crow	Ryo Noda (1948), JP	1978	5	0	O	SnoSx solo			University of York Music Press, UK	UK	L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKondo%2C+Jo+%qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
8830		Kondo, Jo (1947)	JP	A shrub: for alto-saxophone, marimba & piano		2001	5	0	O	Asx/Marimba/Pno			University of York Music Press, UK	UK	L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKondo%2C+Jo+%qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
8831	3.350	Konietzny, Heinrich (1910-1983)	DE	Isometric-Isorhythmic		1969	4	0	O	2Woodwinds			Bosse Edition, DE	DE	L, 207	http://www.worldcat.org/title/isometrisch-und-isorhythmisch-von-eins-bis-zehn-1968-fur-zwei-trompeten-oder-zwei-andere-instrumente-klarinetten-blockfloten-horner/oclc/43627570&referer=brief_results						
8832	3.351	Kono, Hidetáké (1931)	JP	Concertino		1970	5	0	O	Asx/Orch o Pno			No pone nada		L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8833		Kono, Hidetáké (1931)	JP	Les insectes			4	0	5	O	SATB		No pone nada		L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8834		Kono, Hidetáké (1931)	JP	Poésie lyrique japonaise			4	0	5	O	SATB		No pone nada		L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8835		Kono, Hidetáké (1931)	JP	Quintet	Sakaguchi, A.	1968	4	0	O	Sx/Vl/Vla/Vcl/Bass			No pone nada		L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8836		Kono, Hidetáké (1931)	JP	Sonata caprice		1970	5	0	O	Asx/Vl/Vla/Vcl/Bass			No pone nada		L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8837	3.352	Konrad, Bernd (1948)	DE	Entrance		1984	5	0	O	1sx-S+A+T+B-/Orch	Ok		Gravis Edition, DE	DE	L, 207	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKono%2C+Hid%3%A9tak%3%A9&qt=advanced&dblist=638						
8838	3.353	Konsten, Henri	NL	4 monodies	Ton Verhiel (1956), NL		5	0	O	Sx solo			No pone nada		L, 207							
8839		Konsten, Henri	NL	Sonata			5	0	O	Sx solo			No pone nada		L, 207							
8840	3.354	Kont, Paul (1920-2000)	AT	Kammertanzsuite		1988	5	0	O	SATB			Contemp-Art, AT	AT	L, 207							
8841		Kont, Paul (1920-2000)	AT	Konzertante Symphonie		1991	5	0	O	Bsx/Orch	Ok		Contemp-Art, AT	AT	L, 207	Según http://db.musicaustria.at/en/node/119217	Tb compuso parte de la BSO del Sr de los Anillos de 1978					
8842		Kont, Paul (1920-2000)	AT	5 sketches		1988	5	0	O	SATB			American Composers Alliance, USA/Musikverlag Doblinger, USA/AT	USA/AT	L, 207							
8843	3.355	Koolmees, Hans (1959)	NL	Monster			5	0	O	Bsx/ClBaj			No pone nada		L, 207							
8844	3.356	Koontz, W. Daniel (1969)	USA	Attack mode		2001	5	0	O	Asx/Pno			No ed 2003		L, 207							
8845	3.357	Koos, Mark (1944)	NL	Tenoromatic		1991	5	0	O	Tsx/Band			Molenaar, NL	NL	L, 207							
8846	3.358	Kopelent, Marek (1932)	CZ	Games		1974-75	5	0	O	Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 207-208							
8847		Kopelent, Marek (1932)	CZ	Hkairy		1974	5	0	O	Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 207-208							
8848		Kopelent, Marek (1932)	CZ	Plaudertündchen		1974-75	4	0	O	Asx/Orch	Ok		Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 207-208							
8849		Kopelent, Marek (1932)	CZ	Snehah (oriental)		1967	5	0	O	Voz soprano/Asx/Tape			No pone nada		L, 207-208							
8850	3.359	Köper, Karl-Heinz (1927-2011)	DE	Deikaphonie		1977	5	0	O	ACl/Sx			No ed 2003		L, 208							
8851		Köper, Karl-Heinz (1927-2011)	DE	For four		1995	5	0	O	SATB			No ed 2003		L, 208							
8852		Köper, Karl-Heinz (1927-2011)	DE	Musik für fünf Bläserinstrumente und Kontrabass		19647	47	0	O	FI/Cl/Asx/Tpt/Trb/Bass			Edition Musicales Buenos-Aires, AR	AR	L, 208							
8853		Köper, Karl-Heinz (1927-2011)	DE	Der Schawn von Pesaro		1992	5	0	O	Asx/Band			No ed 2003		L, 208							
8854		Köper, Karl-Heinz (1927-2011)	DE	Triga		1976	5	0	O	3sx-ATB-/Wind Orch			No ed 2003		L, 208							
8855	3.360	Kopetzki, Eckahrt (1956)	DE	Shadows of woods			5	0	O	Asx/Marimba			No pone nada		L, 208							
8856	3.361	Kopisto, Markku	FI	Jr. Blues		1994	5	0	O	4sx-AAAA-			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 208							
8857	3.362	Kopka, Ulrico (1910-2001)	DE	Sonata da chiesa, op. 23		1996	5	0	O	Tsx/Org			Astoria Verlag, DE	DE	L, 208							
8858	3.363	Kopp, Frederick Edward	USA	Terror suite		1971	5	0	O	Brass/Sx/Timpani/3Perc			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 208							
8859	3.364	Koppel, Herman David (1908)	DK/PL	Ternio nº 2, op. 92	Gron, Ch.	1973	5	0	O	Asx solo			No pone nada		L, 208							
8860	3.365	Koprowski, Peter Paul (1947)	CA/PL	Vigoresque		1967	4	0	O	Asx/Vcl			Musice Publishers Co., USA/Canadian Music Center, CA	USA/CA	L, 208							
8861	3.366	Korbar, Leopold (1917)	CZ	Valse triste per trio		1978	5	0	O	VI o FI o Ob o Cl o Ssx/Vcl o Fgt o Tsx/Pno			Češky Hudebni Fond Arch, CZ	CZ	L, 208							
8862	3.367	Korde, Shirish (1945)	UG/USA	Constellations	Kenneth Radnofsky (1953)	1973-74	5	0	O	SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 208							
8863	3.368	Korelis, Petros	GR	Double concerto		1990	5	0	O	Asx/Pno/Ensamble ir	Ok		No pone nada		L, 208							
8864		Korelis, Petros	GR	Rondo		1994	5	0	O	Asx solo			No pone nada		L, 208							
8865		Korelis, Petros	GR	Tetrakty	Sieffert, M.	1993	5	0	O	Asx/Pno			Ricordi, IT	IT</								

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
8901	3.383	Koumans, Rudolf (1929)	NL	Quartet, op. 37		1973-75	5	O		SATB			No pone nada			L, 209	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasax+au%3AKoumans%2C+Rudolf+&qt=advanced&dblist=638					
8902		Koumans, Rudolf (1929)	NL	Sonatine, op. 61		1981	5	O		SATB			?				http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasax+au%3AKoumans%2C+Rudolf+&qt=advanced&dblist=638					
8903		Koumans, Rudolf (1929)	NL	Ouverture, op. 54 (1979)		1979	5	O		Grupo de cámara con sx			Donemus, NL	NL			https://nl.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Koumans					
8904		Koumans, Rudolf (1929)	NL	Fantasia, op. 56 (1980)		1980	5	O		Grupo de cámara con sx			Donemus, NL	NL			http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasax+au%3AKoumans%2C+Rudolf+&qt=advanced&dblist=638					
8905	3.384	Kousans, Marian	?	Nyaya	Paul Pareille (1923-2015)			?	O	Ob/Ci/Asx/Fgt			No pone nada			L, 209						
8906	3.385	Koutzen, Boris (1901-1966)	RU	Music trio		1940	3	O		Asx/Vcl/Fgt			Broadcast Music, UK/Associated Music Publishers, FR	UK/FR		L, 209						
8907	3.386	Kovach, Andor	CH/HU	Dualité		1990	5	O		SATB			No pone nada			L, 209						
8908	3.387	Kovanda, Franz	CZ?/DE?	Romanze		1990	5	O		Asx/Band			Rundel Musikverlag, DE	DE		L, 209						
8909	3.388	Kovarik, Ján	CZ?	If		1993	5	O		Asx/Perc			Institut Fur Neue Musik, DE	DE		L, 209						
8910	3.389	Kox, Hans (1930)	NL	Concertino	Ed Bogaard (1943), NL	1982-91	5	O		Asx solo/Picc/2Fl/CiBaj/2Hn/2Tpt/Trb			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8911		Kox, Hans (1930)	NL	Concerto		1978	5	O		Asx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8912		Kox, Hans (1930)	NL	Concerto grosso		1988	5	O		SATB/Orch	Ok		?			L, 209-210	http://hansko.nl/biografie/					
8913		Kox, Hans (1930)	NL	Face to face		1992-93	5	O		Asx/String orch	OK		Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8914		Kox, Hans (1930)	NL	Galgen-Trio	John-Edward Kelly (1958-)	1997	5	O		Sx/Pno/Perc			No pone nada			L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8915		Kox, Hans (1930)	NL	Quartet	Cuarteto Rascher	1985	5	O		SATB			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8916		Kox, Hans (1930)	NL	Quartet n° 2	Cuarteto Rascher	1987-88	5	O		SATB			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8917		Kox, Hans (1930)	NL	Sinfonia concertante	Cuarteto Rascher	1988	5	O		SATB/Orch	Ok		Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8918		Kox, Hans (1930)	NL	Sonata	Hauser, R. Y Léal, J.	1983	5	O		Tsx/Pno			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8919		Kox, Hans (1930)	NL	Sonata	De Roos, O. Y Groot, R.	1985	5	O		Asx/Pno			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8920		Kox, Hans (1930)	NL	The stranger	John-Edward Kelly (1958-)	1995	5	O		Asx solo			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8921		Kox, Hans (1930)	NL	The three chairs	Cuarteto Rascher	1989	5	O		3sx-ATB-			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8922		Kox, Hans (1930)	NL	Through a glass darkly-Fantasia	John-Edward Kelly (1958-)	1989	5	O		Asx/Pno			Donemus, NL	NL		L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8923		Kox, Hans (1930)	NL	Twelve monographs		1995	5	O		Asx solo			No pone nada			L, 209-210	http://hansko.nl/home-2					
8924	3.390	Kozeluh, Leopold-Anton (1747-1818)		Allegro					T	Meriot			Asx/Pno			L, 210						
8925	3.391	Kozeluhova, Jitka	CZ	Suite en mini, op. 13		1992	5	O		SATB			No ed 2003			L, 210						
8926	3.392	Kraemer, Lra (1942)	USA	Petite Suite		1987	5	O		SATB			No pone nada			L, 210						
8927	3.393	Kraft, Leo (1922)	USA	Five for one	Ken Dorn	1971	5	O		Sx solo			General Music Publishing Co., USA	USA		L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8928		Kraft, Leo (1922)	USA	Arietta da capo	Kupferman, M.	1982	5	O		Ssx solo			Donemus, NL/Dorn Publications, USA	NL/USA		L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8929		Kraft, Leo (1922)	USA	Chamber Symphony n° 2		1996	5	O		Ob/Ci/Sx/fgt/3Vl/3Vla/Bass/Perc			Seesaw Music Corp., USA	USA		L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8930		Kraft, Leo (1922)	USA	For two		1971	5	O		Asx/Ci			Seesaw Music Corp., USA	USA		L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8931		Kraft, Leo (1922)	USA	Pentagram		1971	5	O		Asx solo			No pone nada			L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8932		Kraft, Leo (1922)	USA	Three pieces	Delibero, P. y Delibero, M	1977	5	O		Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA		L, 210	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AKraft%2C+Leo+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-%2C%2528x0%253Amssc%2Bx4%253Adigital%2529format					
8933	3.394	Kraft, William (1923)	USA	Encounters IX	Hastings, D.	1982	5	O		Asx/Perc			New Music West Publications, USA	USA		L, 210						
8934	3.395	Krah, Jörg Ulrich	AT?	Partita	Clemens Alcantara	1998	5	O		Asx solo			No pone nada			L, 210						
8935	3.396	Kramer, Martin (1907)	USA	Concerto		1933	3	O		Asx/Orch o Pno	Ok		No ed 2003			L, 210	No encontré más... Muy común en nombre?					
8936		Kramer, Martin (1907)	USA	Lafd		1938	3	O		6sx			Pro-Art Publications, USA	USA		L, 210						
8937		Kramer, Martin (1907)	USA	Swing fugue		1938	3	O		3sx			Pro-Art Publications, USA	USA		L, 210						
8938		Kramer, Martin (1907)	USA	Waltz allegro	Cecil Leeson (1902-1989)	1938	3	O		Asx/Pno			Pro-Art Publications, USA	USA		L, 210						
8939	3.397	Krantz, A.		Tourbillon					T	Gurewich			Carl Fischer, USA	USA		L, 210						
8940	3.398	Krasa, Hans (1899-1944)	AZ	Kammermusik		1936	3	O		Asx/9lnstr			No pone nada			L, 210						
8941	3.399	Kratochwil, Heinz (1933-1995)	AT	Attacken, op. 163						SATB/Perc			Apoli-Edition, AT	AT		L, 210						
8942		Kratochwil, Heinz (1933-1995)	AT	Fantaisie, op. 148						SATB			Musikverlag Doblinger, AT/Apoli-Edition, AT	AT		L, 210						
8943	3.400	Kraus, Marco	LU	Suite concertante		1987	5	O		1sx-S+A+T+B-/Orch Ok			No pone nada			L, 210						
8944	3.401	Krause, Drew	USA	Airline	Taimur Sullivan	1995	5	O		Asx solo			No pone nada			L, 210						
8945	3.402	Krein, Michael (1908-1966)	UK	Serenade in A		1960	4	O		Asx/Pno			New Wind Music Co., UK	UK		L, 210						
8946		Krein, Michael (1908-1966)	UK	Valse caprice		1930	3	O		SATB			New Wind Music Co., UK	UK		L, 210						
8947	3.403	Kreines, Joseph (1936)	USA	Prélude and presto		1981	5	O		Sx			No pone nada			L, 210						
8948	3.404	Kreiser, Fritz (1875-1962)		After refrain					T	Gurewich			Asx/Pno	DE		L, 210						
8949		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Caprice viennois					T	Gurewich			Asx/Pno	DE		L, 210						
8950		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Liebesfreud					T	Gurewich			Asx/Pno	DE		L, 210						
8951		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Liebeslied					T	Gurewich			Asx/Pno	DE		L, 210						
8952		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Midnight bells					T	Leeson			Asx/Pno	USA		L, 210						
8953		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Miniature Vienne march					T	Ledzen			Asx/Pno	USA		L, 210						
8954		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Old refrain					T	Gurewich			Asx/Pno	USA		L, 210						
8955		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Rondino					T	Leeson			Asx/Pno	USA		L, 210						
8956		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Schön Rosmarin					T	Leeson			Asx/Pno	USA		L, 210						
8957		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Two impressions					T	Gurewich			Asx/Pno	USA/DE		L, 210						
8958		Kreiser, Fritz (1875-1962)		Mississippi rag					T	Gurewich			Asx/Pno	USA		L, 210						
8959	3.405	Krell, W-H.	USA/BG	Mississippi rag					T	Franckenpohl			AATB	USA		L, 210						
8960	3.406	Kremenliev, Boris (1911-1988)	USA/BG	Quartet			4 o	5	O	SATB			No ed 2003			L, 210	http://www.esm.rochester.edu/sibley/specialcollections/findingaids/kremenliev/					
8961		Kremenliev, Boris (1911-1988)	USA/BG	Tune						Asx/Hn/String			No ed 2003			L, 210	http://www.esm.rochester.edu/sibley/specialcollections/findingaids/kremenliev/					
8962		Kremenliev, Boris (1911-1988)	USA/BG	Three Rhythmic Sketches for E-flat Alto Sax and Piano		1																

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V containing musical score metadata. Columns include ID, Author, Country, Title, Date, Instrumentation, and Publisher. Includes references to Worldcat and other databases.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 9201-9300. Columns include composer names (e.g., Lake, Mayhew Lester), titles (e.g., Iron mountain, Long, long ago), dates, and instrumentations (e.g., 2 o 3 O?, Sxx, Instr/Pno). Includes publisher information and URLs.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Excel spreadsheet with columns A-V. Contains a list of musical works with details on composer, title, country, instrument, and publisher. Includes a long URL in column P for a Worldcat search.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Excel spreadsheet with columns A-V and rows 9401-9500. Columns include author names (e.g., Lauba, Christian), birth years, countries, titles, and instrumentations. The table lists various musical compositions and their details.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
9501	3.600	Lechusza, Alan (1971)	USA	Ceremony of the streets		1998	5	O		S+A, ATB			No pone nada		L, 222							
9502		Lechusza, Alan (1971)	USA	In the eyes of a child		1999	5	O		Ensamble de sxs			No pone nada		L, 222							
9503		Lechusza, Alan (1971)	USA	The sky is always beautiful		1998	5	O		S+A, ATB			No pone nada		L, 222							
9504	3.601	Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Adagio				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9505		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Adagio, allemande et gigue				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9506		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Adagio et aria				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9507		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Andante				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9508		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Aria				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9509		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Danse provençale				T Smism		1sx-A o T-/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 222							
9510		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Gavotte et vivace				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9511		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Gigue				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9512		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Largo et vivace				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9513		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Musette				T Londeix		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9514		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Musette				T Mule		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9515		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Sonata in G minor				T Londeix		2sx-SS o AA o TT-			Southern Music Co., USA	USA	L, 222							
9516		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Sonate en Ut				T Londeix		2sx-SS o AA o TT-			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9517		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Sonata in Ré				T Londeix		2sx-SS o AA o TT-			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9518		Leclair, Jean-Marie (1697-1764)		Sonate en Fa				T Londeix		2sx-SS o AA o TT-			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 222							
9519	3.602	Leclerc, Michel (1914-1995)	BE	Aur couer de la cité Ardente		1988	5	O		Ssx/Pno			Bayard Nizet, BE	BE	L, 222							
9520		Leclerc, Michel (1914-1995)	BE	Mon ami Auguste	Tyssens, A.	1987	5	O		Asx/Pno			Bayard Nizet, BE	BE	L, 222							
9521		Leclerc, Michel (1914-1995)	BE	Rythmes et couleurs		1966	4	O		Asx o Woodwind/Stri Ok?			No pone nada		L, 222							
9522		Leclerc, Michel (1914-1995)	BE	Variations sur Harbouya	Jean-Pierre Rorive		5	O		Ssx/Org			No pone nada		L, 222							
9523		Leclerc, Michel (1914-1995)	BE	Lyette			4	O		Bass/Asx/Tpta/Trb			No pone nada		L, 222							http://www.cebedem.be/fr/compositeurs//1981-leclerc-michel
9524	3.603	Leclercq, Edgard	BE	Caprice oriental	François Daneels (1921-2010), BE		4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9525		Leclercq, Edgard	BE	Charmeuse		1950	4	O		Asx/Pno			Éditions Musicales Brogneaux, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9526		Leclercq, Edgard	BE	Concertino		1934	3	O		Asx/Pno			Leblanc Publications Inc., FR	FR	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9527		Leclercq, Edgard	BE	Happy moment			3	O		1sx-A o T-/Pno			Henri Ekan Music, USA	USA	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9528		Leclercq, Edgard	BE	Impression romantique	Cuarteto belga de sxs		4	O		SATB			No pone nada		L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9529		Leclercq, Edgard	BE	Instant élégiaque	Marcel Hanssens	196x	4	O		1sx-A o T- o instr/Pno			Gervan, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9530		Leclercq, Edgard	BE	Intimité		1950	4	O		Tsx o Tpta o Cl/Pno			Éditions Musicales Brogneaux, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9531		Leclercq, Edgard	BE	Introduction et scherzo capricioso	Cuarteto belga de sxs	19xx?	4	O		SATB			Maurer, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9532		Leclercq, Edgard	BE	Prélude et mouvement perpétuel	Cuarteto belga de sxs	19xx?	4	O		SATB			Maurer, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9533		Leclercq, Edgard	BE	Tendresse		1950	4	O		Asx/Pno			Éditions Musicales Brogneaux, BE	BE	L, 222-223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeclercq%2C+Edgard&qt=advanced&dblist=638
9534	3.604	Leclere, François (1950)	FR	Périphéria	Max Jézouin (1950), FR	1977	5	O		SATB			No pone nada		L, 223							
9535	3.605	Lecuona, Ernesto (1896-1963)		Andalucía				T		Klickmann			AATB	SE	L, 223							
9536		Lecuona, Ernesto (1896-1963)		Andalucía suite				T		3sx-AAT-/Grupo de cámara			No pone nada		L, 223							
9537		Lecuona, Ernesto (1896-1963)		Malagueña				T		Klickmann			AATB	SE	L, 223							
9538	3.606	Lecussant, Serge	FR	Yesterday, Today and forever	Lacour, G.	1979	5	O		Tsx/Pno			No pone nada		L, 223							
9539	3.607	L'Ecuycer, Christian	CA	Soileil			5	O		SATB			No pone nada		L, 223							
9540	3.608	Ledererm Dzsö		Poème hongrois nº 2				T		VI o Sx/Band			No pone nada		L, 223							
9541	3.609	Leduc, Jacques (1932)	BE	Rhapsodie	François Daneels (1921-2010), BE	1978	5	O		Asx/Pno			Schott, DE	DE	L, 223							
9542		Leduc, Jacques (1932)	BE	Sortilèges africains	Cuarteto belga de sxs	1967	4	O		SATB o voz/Sx/Pno/Perc			No pone nada		L, 223							
9543		Leduc, Jacques (1932)	BE	Suite, op. 15	Cuarteto belga de sxs	1964	4	O		SATB			No pone nada		L, 223							
9544	3.610	Lee, Brent (1964)	CA	One moment please		1991	5	O		Bsx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 223							
9545	3.611	Lee, Chol-Woo	DE	Meditation II		1993	5	O		Tsx/Perc			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 223							
9546	3.612	Lee, Hope (1953)	CA	Days beyond	Syer, J. y Brown, J.		5	O		Asx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 223							
9547		Lee, Hope (1953)	CA	Days beyond	Nolan, J. y Branter, D.	1987	5	O		2sx-SA			Furors Editions, DE	DE	L, 223							
9548	3.613	Lee, Hyekyung (1959)	KR	Jygge-Somebodys		1998	5	O		Asx/Pno			First Wave Music, AU	AU	L, 223							
9549		Lee, Hyekyung (1959)	KR	Leger musique		1999	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 223							
9550		Lee, Hyekyung (1959)	KR	Sonata		1993	5	O		Ssx/Pno			Musik-Fabrik, FR	FR	L, 223							
9551		Lee, Hyekyung (1959)	KR	Sonatina		1999	5	O		Ssx solo			First Wave Music, AU	AU	L, 223							
9552	3.614	Lee, Sebastian (1805-1887)		Water shadow				T		Sx	Estudios		Carl Fischer, USA	USA	L, 223							
9553	3.615	Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	Studies				O		1sx-S+A-/Perc			No ed 2003		L, 223							
9554		Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	The MacGuffin	Kenneth Radnofsky (1953), USA		5	O		SATB			No ed 2003		L, 223							
9555		Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	Louie MCLV	Kenneth Radnofsky (1953), USA		5	O		SATB			No ed 2003		L, 223							
9556		Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	Piece for viola			5	O		SATB			No ed 2003		L, 223							
9557		Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	Saxologie... a sextet	Kenneth Radnofsky (1953), USA		5	O		6sx			No ed 2003		L, 223							
9558		Lee, Thomas-Oboe (1945)	USA	Sourmash	Kenneth Radnofsky (1953), USA		5	O		Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 223							
9559	3.616	Lee, Tzyn-Sheng	TW	Duet		1999	5	O		Asx/Marimba			No pone nada		L, 223							
9560	3.617	Leenen, Ulrich-Jakob (1964)	DE	14 duets		1989	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeenen%2C+Ulrich-Jakob&qt=advanced&dblist=638
9561		Leenen, Ulrich-Jakob (1964)	DE	Magc exercise			5	O		Sx/Pno			No ed 2003		L, 223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeenen%2C+Ulrich-Jakob&qt=advanced&dblist=638
9562		Leenen, Ulrich-Jakob (1964)	DE	Musical love-letter			5	O		Sx/Pno			No ed 2003		L, 223							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ALeenen%2C+Ulrich-Jakob&qt=advanced&dblist=638
9563		Leenen, Ulrich-Jakob (1964)	DE	Odyssey in 7/4, jazz			5	O		Sx/Pno												

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10 Ajustar texto General Excel Built-in Normal Bueno Incorrecto Neutral

Formato condicional Dar formato como tabla Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato Autosuma Rellenar Ordenar Buscar y filtrar Crear y compartir PDF de Adobe

W1	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
9601		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Beneath Thy Window C. Le Their		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9602		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Berceuse (Cradle Song) B. Godard		1904	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9603		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Blue Bells of Scotland, Air and Varie P. de Ville		1898	2	T	Lefebvre, Ed	Eb o Bb/Sx			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9604		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Boquet of Melodies various		1906	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9605		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Call Me Thine Own S. J. Cox		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9606		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Canliena G. Golttermann		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9607		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Caprice-Gavotte E. Gillet		1900	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9608		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Cavatine J. Raff		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9609		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Cavatine from Bohemian Girl Balfe		1888	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9610		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Elegie H. W. Ernst		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9611		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Fantaisie sur La Somnambule J. B. Singelee		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9612		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Fantaisie Pastorale J. B. Singelee		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9613		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Flower Song G. Lange		1900	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9614		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Gipsy's Warning unknown		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9615		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Give me thy Heart traditional		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9616		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Hearts and Flowers T. M. Tobani		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9617		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Hungarian Dance J. Brahms		1904	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9618		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		In the Lovely Month of May unknown		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9619		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Intermezzo Sinfonico P. Mascagni		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9620		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Killamey Balfe		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9621		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		La Paloma Yradier		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9622		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		La Perle de Zurita (Habanera) L. Diehl		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9623		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Laendler C. Böhm		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9624		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Last Rose of Summer, Fantasia unknown		1904	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9625		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Les Bluets, Theme and Variations H. Prendville		1898	2	T	Lefebvre, Ed	Eb o Bb/Sx			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9626		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Let Me Dream Again A. Sullivan		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9627		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Long, Long, Ago, Grand Fantasia H. Round		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9628		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Longing for Home, Theme and Variations J. Hartmann		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9629		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Lost Chord, The A. Sullivan		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9630		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Love Song Prochazka		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9631		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Love's Old Sweet Song J. L. Molloy		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9632		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Massa's in the Cold Ground S. FosterMen of Harlech, Grand Fant		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9633		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Men of Harlech, Grand Fantasia H. Round		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9634		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Merry Postillion, The F. Abt		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9635		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Minstrel Boy, Air and Variations H. Prendville		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9636		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		My Heaven on Earth E. Neumann		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9637		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		My Old Kentucky Home S. Foster		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9638		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Nocturno, Op. 32, nº 1 F. Chopin		1904	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9639		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		O How Kindly Thou Led Me Beethoven		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9640		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Old Folks at Home S. Foster		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9641		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Only a Dream W. V. Wallace		1900	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9642		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Palms, The J. Faure		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9643		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Pilgrim Chorus (Tannhäuser) R. Wagner		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9644		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Polish Dance X. Scharwenka		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9645		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Polonaise from Mignon A. Thomas		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9646		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Polonaise from Mignon A. Thomas		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9647		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Rocked in the Cradle of the Deep unknown		1908	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9648		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Romance Beethoven		1890	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9649		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Rubinstein's Melodie in F H. Wagner		1905	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9650		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Scenes that are Brightes, Grand Fantasia H. Round		1898	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 224	NOYES, J-R.: Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth Century. Tesis, NY, Manhattan School of Music, 2000						
9651		Lefebre, Edward-Abraham (18357 USA/NL		Serenade F. Schubert		1904	2	T	Lefebvre, Ed	EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
9701	3.641	Lehmann, Markus (1919)	DE	Concertino, op. 24a		1956	4	O		Tsx/Pno			No ed 2003		L, 225							
9702		Lehmann, Markus (1919)	DE	Concerto		1990	5	O		Tsx/Orch	Ok		Astoria Verlag, DE	DE	L, 225							
9703		Lehmann, Markus (1919)	DE	Cortidiana			57	O		SATB			Astoria Verlag, DE	DE	L, 225							
9704		Lehmann, Markus (1919)	DE	Elegie		1989	5	O		Asx/Org			Astoria Verlag, DE	DE	L, 225							
9705		Lehmann, Markus (1919)	DE	Werke			57	O		SATB			No ed 2003		L, 225							
9706	3.642	Lehnert, Wolfgang	DE?	Kleine suite		1980	5	O		SATB			Musikverlag Rundel, DE	DE	L, 225							
9707	3.643	Leibowitz, René (1913-1972)	FR/PL	Variations, op. 84	Cuarteto de Lyon	1969	4	O		SATB			Jean Jobert, FR	FR	L, 225							
9708	3.644	Leichtling, Alan		Fantasy piece IV		1978	5	O		Asx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 225							
9709	3.645	Leidzen, Erik (1894-1962)	USA/SE	Bourbe trio album		1950	4	O		3sx o 3Cl o 3Brass			Bourne Co., USA	USA	L, 225		Músico y diir de banda					
9710		Leidzen, Erik (1894-1962)	USA/SE	Four leaf-clover			3 o 4	O		AATB			Bourne Co., USA	USA	L, 225							
9711		Leidzen, Erik (1894-1962)	USA/SE	The foursome		1945	3	O		AATB/sx			Bourne Co., USA	USA	L, 225							
9712		Leidzen, Erik (1894-1962)	USA/SE	Alpine fantasy		1949	4	O		3Hn o 3sx			Bourne Co., USA	USA	L, 225							
9713		Leidzen, Erik (1894-1962)	USA/SE	Sylvia		1946	4	T	Leidzen, Erik	Asx o Cl/Pno			E. C. Schirmer Music Co., USA	USA	L, 225							
9714	3.646	Leinert, Friedrich-Otto (1908)	DE	Sonate	Jules de Vries (1905-1981)	1952	4	O		Asx/Pno			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 225							
9715	3.647	Leistner-Mayer, Roland (1945)	DE	Agitamento e scemando		1984-92	5	O		SATB			P. J. Tonger, DE	DE	L, 225							
9716		Leistner-Mayer, Roland (1945)	DE	Asmus-Fantasia, op. 97		1998	5	O		Ensamble de sxs			No pone nada		L, 225							
9717		Leistner-Mayer, Roland (1945)	DE	Rhapsodische phantasie	John-Edward Kelly (1958-)	1988	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 225							
9718	3.648	Lejet, Edith (1941)	FR	Aube marine	Cuarteto contemporáneo	1982	5	O		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 225							
9719		Lejet, Edith (1941)	FR	Cérémonie	Claude Delangle (1957), F	1986	5	O		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 225							
9720		Lejet, Edith (1941)	FR	Connexions I	Laureau, Rolin y Rossé	1985	5	O		Asx solo			Editions Salabert, FR	FR	L, 225							
9721		Lejet, Edith (1941)	FR	Deux poèmes de Rimbaud	Jean-Pierre Caens (1948)	1999	5	O		Voz soprano/Tsx/Fl/Cl/Marimba/Harp			No pone nada		L, 225							
9722		Lejet, Edith (1941)	FR	Emeraude et rubis	Max Jézouin (1950), FR	1984	5	O		2sx			Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 225							
9723		Lejet, Edith (1941)	FR	Jade	Max Jézouin (1950), FR	1981	5	O		Asx/Perc			Editions Salabert, FR	FR	L, 225							
9724		Lejet, Edith (1941)	FR	Musique pour Quatuor	Cuarteto Deffayet	1973-74	5	O		SATB			Editions Françaises de Musique, FR	FR	L, 225							
9725		Lejet, Edith (1941)	FR	Quatre petits poèmes chinois, op. 10	Paul Pareille (1923-2015)	1982	5	O		Voz soprano/Ob/Cl/Asx/Fgt			No ed 2003		L, 225							
9726		Lejet, Edith (1941)	FR	Saphir	Max Jézouin (1950), FR	1982	5	O		Bsx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 225							
9727		Lejet, Edith (1941)	FR	Trois petits preludes	Claude Delangle (1957), F	1986	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 225							
9728	3.649	Le Jeune, Claude		La bel'Aronde				T	Grainger	6sx			Percy Grainger, USA	USA	L, 225							
9729	3.650	Lejeune, Jacques (1940)	FR	A table!		1999	5	O		BB			No pone nada		L, 225							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ALejeune%2C+J
9730		Lejeune, Jacques (1940)	FR	De la tendresse au loufoque		1999	5	O		2sx/Electr			No pone nada		L, 225							http://www.jacqueslejeune.com/en/works.html
9731		Lejeune, Jacques (1940)	FR	Fragments gourmands	Daniel Kientzy (1951), FR	1997	5	O		1sx-Sno+S+A+T+B+Baj+Cbj-/Electr			Delatour, FR	FR	L, 225							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ALejeune%2C+J
9732		Lejeune, Jacques (1940)	FR	L'eau primésitière	Daniel Kientzy (1951), FR	1998	5	O		SnoSx/Electr			No pone nada		L, 225							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ALejeune%2C+J
9733		Lejeune, Jacques (1940)	FR	Paysaginaire			5	O		1sx-Sno+S+T-/Tape			No pone nada		L, 225							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ALejeune%2C+J
9734	3.651	Leleu, Jeanne (1898-1979)	FR	Danse nostalgique	Marcel Mule (1901-2001),	1956	4	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 225							http://www.jacqueslejeune.com/en/works.html
9735	3.652	Lelouch, Emile	FR	Boutade		1990	5	O		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 225							
9736		Lelouch, Emile	FR	Burlesque		1991	5	O		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 225							
9737		Lelouch, Emile	FR	Tourbillon		1995	5	O		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 225							
9738	3.653	Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Ballade nº 2	Hubert Prati (1939), FR	1973	5	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 225-226							
9739		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Concertino		?	?	O		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 225-226							Creo q no está editada; la busqué por Internet y no hay rastro
9740		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Entre chien et loup	Cuarteto contemporáneo	?	?	O		6sx/Pno			No pone nada		L, 225-226							Existirá?
9741		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Mon premier récital		1980	5	O		Asx/Pno	Manual?		Editions Billaudot, FR	FR	L, 225-226							
9742		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	3 piéces	Hubert Prati (1939), FR	1980	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 225-226							
9743		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	6 strophes		?	?	O		Asx/Brass ensemble			No ed 2003		L, 225-226							
9744		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Suite brève	Hubert Prati (1939), FR	1980	5	O		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 225-226							
9745		Lemaire, Félix (1926-1998)	FR	Trio, op. 106	Jacques Charles (1952), FR	1980	5	O		Ob/Sx/Vcl			No ed 2003		L, 225-226							
9746	3.654	Lemaire, Jean (1927-1998)	FR	Musiques légères		1969	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 226							
9747		Lemaire, Jean (1927-1998)	FR	Quatuor	Cuarteto Deffayet	1982	5	O		SATB/Orch	Ok		No pone nada		L, 226							
9748		Lemaire, Jean (1927-1998)	FR	Septuor			4 o 5	O		7sx			No pone nada		L, 226							
9749	3.655	Le Maître, Mattheus (1505-577)		Dominius noster castellum				T	Evertse	3sx-AAT-			Lispeff, NL/Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 226							
9750	3.656	Lemaître, Dominique (1953)	FR	De la nuit		1998	5	O		Asx/Pno			Editions Jobert, FR o Henry Lemoine, FR	FR	L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9751		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Palmipeste		1987	5	O		Fl/Asx/Tpt/Trb/Vl/Vcl			No pone nada		L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9752		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Gravitations		1988-1989	5	O		8sx/Perc			Editions Jobert, FR o Henry Lemoine, FR	FR	L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9753		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Hybris		2001-03	5	O		Ssx/9instr			Editions Jobert, FR o Henry Lemoine, FR	FR	L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9754		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Ondes		1987	5	O		Ensamble de sxs			No pone nada		L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9755		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Ganesha		2000-01	5	O		2Bass/10ASx			No pone nada		L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9756		Lemaître, Dominique (1953)	FR	Thalassa		1989-1990	5	O		Cl/1sx-A+B-/Fgt/Perc/Electr			No pone nada		L, 226							Web del compositor: http://www.dominique-lemaître.fr/catalogue.php 20x14
9757	3.657	Lemare, Edwin Henry (1865-1934)		Andantino				T		2sx-AA o AT-/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 226							
9758		Lemare, Edwin Henry (1865-1934)		Andantino				T	Long	BbSx/Pno			Volkwein Bros, USA	USA	L, 226							
9759		Lemare, Edwin Henry (1865-1934)		Andantino				T	Trinkaus	BbSx/Pno			?		L, 226							
9760		Lemare, Edwin Henry (1865-1934)		Andantino				T	Trinkaus	Sx/Tpt o Trb/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 226							
9761		Lemare, Edwin Henry (1865-1934)		Cathedral Meditation				T		2sx-AA o AT-/Pno o 3sx-AAT o ATT-/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 226							
9762	3.658	Lemay, Robert (1960)	CA	Etudes		1999	5	O		Asx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 226							
9763		Lemay, Robert (1960)	CA	5 études		1999	5	O		Asx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 226							
9764		Lemay, Robert (1960)	CA	Incertitude	Ménard, R.	1999	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 226							
9765		Lemay, Robert (196																				

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Verdana 10 A A

Ajustar texto General

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Calcular Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
9801		Lenners, Claude (1956)	LU	Dream Museum			5	0		V/Asx/Pno			No pone nada		L, 226-227							
9802		Lenners, Claude (1956)	LU	Fragmenti fugativi		1987	5	0		Ssx/2Guit			No ed 2003		L, 226-227							
9803		Lenners, Claude (1956)	LU	Mélisma		1986	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 226-227							
9804		Lenners, Claude (1956)	LU	Monotaurus	Meugé, P-S.	1988	5	0		Asx solo			Henri Lemoine, FR	FR	L, 226-227							
9805		Lenners, Claude (1956)	LU	Poème		1998	5	0		Ssx o Cl/Vibr			Henri Lemoine, FR	FR	L, 226-227							
9806		Lenners, Claude (1956)	LU	Zenit-Fantasia		1990	5	0		Fl/Ssx/VI			Henri Lemoine, FR	FR	L, 226-227							
9807	3.662	Lennon, John Y Mccartney, Paul		When I'm 64					T Ricker	SATB o AATB			Kendor Music, USA	USA	L, 227							
9808		Lennon, John Y Mccartney, Paul		Yesterday					T Ronkin	Sx/Pno			No ed 2003		L, 227							
9809	3.663	Lennon, John-Anthony (1950)	USA	Distances within me	Forger, J.	1979	5	0		Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 227							
9810		Lennon, John-Anthony (1950)	USA	Symphonic Rhapsody	Donald Sinta (1937), USA	1985	5	0		Asx/Orch	Ok		Edition Peters, USA	USA	L, 227							
9811	3.664	Lenon, C.		Lullaby					T	Asx/Pno			Cundy-Bettoney Co., USA	USA	L, 227							
9812	3.665	Lenot, Jacques (1945)	FR	L'infinito	Jean-Pierre Caens (1948)	1999	5	0		Voz soprano/Ssx/Fl/Cl/Vibr/Harp			No ed 2003		L, 227							
9813		Lenot, Jacques (1945)	FR	Pièce						Voz soprano/Asx/Ob/Cl/Fgt			No ed 2003		L, 227							
9814	3.666	Lentz, Daniel (1943)	USA	Aeolian Funk		1972	5	0		Sx			No ed 2003		L, 227							
9815		Lentz, Daniel (1943)	USA	Pound of pound		1971	5	0		Asx/Actriz/50-100 perros			Dorn Publications, USA	USA	L, 227							
9816	3.667	Léon, Argeliers (1918-1991)	CU	Saturnalia		1982	5	0		SAATB/Tape			No pone nada		L, 227							
9817	3.668	Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Old french song		1974	5	0		SATB			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9818		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Summer Romance		1978	5	0		AATB			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9819		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Feather river		1973	5	0		Asx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9820		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Romanza		1974	5	0		4sx			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9821		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Uno poco rondo		1973	5	0		Bsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9822		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Happy valley		1973	5	0		Bsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9823		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	The dreamer		1973	5	0		Tsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9824		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Cavatina		1978	5	0		4sx			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9825		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Slavonic dance		1973	5	0		BbSx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9826		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Toselli's serenade		1973	5	0		BbSx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9827		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Introduction and theme		1973	5	0		Bsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9828		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Orientale		1973	5	0		Bsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9829		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Gavotte		1973	5	0		Tsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9830		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Melodie celeste		1974	5	0		4sx			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9831		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Simple aveu		1973	5	0		Asx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9832		Leonard, Beldon (1908-1985)	USA	Madrigal		1973	5	0		Tsx/Pno			Belwin-Mills, USA	USA	L, 227							
9833	3.669	Leonard, Clair (1901-?)	USA	Recitativo y Abracadabra	Sigurd Raschèr (1907-200	1962	4	0		Asx/Pno			Bourne Co., USA	USA	L, 227							
9834	3.670	Leonard, J-Michael (1962)	USA	Extended technique for sx		1989	5	0		Sx		Manual	No ed 2003		L, 227							
9835		Leonard, J-Michael (1962)	USA	Solo pieces for beginning saxophonist		1997	5	0		T	Asx/Pno		Mel Bay, USA	USA	L, 227							
9836	3.671	Leoncavallo, Ruggerio (1858-1919)		Alroso					T Grooms	1sx-A o T-/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 227							
9837		Leoncavallo, Ruggerio (1858-1919)		Mattinata					T Barnes	Asx/Pno			Ludwig Music Publishing, USA	USA	L, 227							
9838	3.672	Leontovitch, Nikolai (1877-1921)		Two Ukranian songs					T Voxman Y Bl	AATB			Southern Music Co., USA	USA	L, 227							
9839	3.673	Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Fantaisie mosane	Hubert, A.	2000	5	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 227							
9840		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Feria	Causse, J-B. Y De Rohan,	1998	5	0		Sx			No pone nada		L, 227							
9841		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Les aventures de saxo		1994	5	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 227							
9842		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Images	François Daneels (1921-20	1995	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 227							
9843		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Libres propos	Mergny, M. y Duhen, D.	2002	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 227							
9844		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Sax Sémillon	Crépin, A.	1998	5	0		Asx/Narr			Bayard Nizet, BE	BE	L, 227							
9845		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Saxlaviast!	Crépin, A.	2000	5	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 227							
9846		Lepage, Jean-Luc (1959)	BE	Une historie		1998	5	0		Sx solo-A o T-			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 227							
9847	3.674	Leppälä, Kimmo	FI	Four again four'	Cuarteto finés de sxs	1988	5	0		SATB			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 227							
9848	3.675	Lerescu, Sorin	RO	Reflex quatro		1992	5	0		SATB			No pone nada		L, 227							
9849		Lerescu, Sorin	RO	Sax études	Daniel Kientzy (1951), FR	1993	5	0		Sx		Estudios	No pone nada		L, 227							
9850	3.676	Lerit, Vladimir	IL	Capriccio		1993	5	0		AATB			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 227							
9851	3.677	Lerman, Fernando (1968)	AR	Cuartetto nº 1			5	0		SATB			No pone nada		L, 227							
9852		Lerman, Fernando (1968)	AR	2 duets			5	0		2sx			No pone nada		L, 227							
9853		Lerman, Fernando (1968)	AR	Fuga para los dos oliverios			5	0		SATB			No pone nada		L, 227							
9854		Lerman, Fernando (1968)	AR	Preludio Amilongado		1996	5	0		SATB			No pone nada		L, 227							
9855		Lerman, Fernando (1968)	AR	Solo suite			5	0		Sx solo			No pone nada		L, 227							
9856		Lerman, Fernando (1968)	AR	Sonata		1997	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 227							
9857	3.678	Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	Cavatine sans paroles		1883	1	0		Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 227							
9858		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	Fantaisie sur La Colombe, opéra de Ch. Gounod		1891	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9859		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	Fantaisie sur Roméo et Juliette, opéra de Ch. Gounod		1885	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9860		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	1ère Fantaisie sur Carmen		1892	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9861		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	1ère Fantaisie sur Mireille, opéra de Ch. Gounod		1892	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9862		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	1ère Fantaisie sur Roméo et Juliette, opéra de Ch. Gounod		1892	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9863		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	Fantaisie sur Philémon et Baucis, opéra de Ch. Gounod		1892	1	0		Asx/Pno			Editions Margueritat, FR	FR	L, 227							
9864		Leroux, Félix (18Xx-?)	FR	Le Soir. Mélodie		1892	1	0		T Leroux, Félix	Asx/Pno			Margierat, FR	FR	L, 227						
9865	3.679	Leroux, Philippe		3bis, rue de l'insister		2002	5	0		Sx o Cl/VI/Via/Vcl/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 227							
9866		Leroux, Philippe		4WX11-Image à Rameau		1996	5	0		Sx/Midi			No pone nada		L, 227							
9867		Leroux, Philippe		Phonie douce		1991	5	0		Ob/Asx/Vcl			Editions Billaudot, FR	FR	L, 227							
9868		Leroux, Philippe		Un lieu verdoyant		1999	5	0		Voz/Sx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 227				</			

Inicio Insertar Dibujar Disposición de página Fórmulas Datos Revisar Vista Acrobat

Cortar Copiar Pegar Formateo

Verdana 10

Ajustar texto General

Formato condicional Dar formato como tabla

Excel Built-in... Normal Bueno Incorrecto Neutral

Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo

Insertar Eliminar Formato

Autosuma Rellenar Borrar

Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar

Crear y compartir PDF de Adobe

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
9901		Lesser, Jeffrey	USA	Suite for Clyde	Miller, F.	1979	5	0		Ssx/Pno			Dorn Publications, USA/Woodwind Service, USA	USA	L, 228							
9902	3.688	Lessing, Walter	DE?	Concertino	Jules de Vries (1905-1981)	1953	4	0		Asx/Pno/Chamber or Ok			No pone nada			No encontré nada en Internet	Existirá?					
9903	3.689	Lester, L.		Easy trios				T		3sx			Belwin, USA	USA	L, 228							
9904		Lester, L.		50 Rambles				T		Sx			Carl Fischer, USA	USA	L, 228							
9905	3.690	Letassey, Laurent	FR?	Sempre tutti	Georges Gourdet (1919-1991)	1991	5	0		8Asx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 228							
9906	3.691	Letelier Valdes, Miguel (1939)	CL	Fantasia		1970	5	0		Picc/Tpt/Ssx/ClBaj/Vibr/Voz femenina/Vla/Bass			No pone nada			http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ALetelier+Valdes%2C+Miguel+&qt=advanced&dblist=638						
9907		Letelier Valdes, Miguel (1939)	CL	Quinteto de vientos		1964	4	0		Fl/Ob/Cl/Tsx/Fgt			No pone nada			http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ALetelier+Valdes%2C+Miguel+&qt=advanced&dblist=638						
9908	3.692	Letelier-Llona, Alfonso (1912-1995)	CL	Cuarteto, op. 28		1957-63	4	0		SATB			No pone nada									
9909		Letelier-Llona, Alfonso (1912-1995)	CL	Cuarteto, op. 30		1958	4	0		SATB			No pone nada									
9910	3.693	Letellier, Robert (1918)	FR	Ballade	Lecompte, J.	1967	4	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9911		Letellier, Robert (1918)	FR	14 nouveaux duos et trios		1972	5	0		2 o 3 sxs			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9912		Letellier, Robert (1918)	FR	38 etudes faciles pour le styl et l'interpretation		1972	5	0		Sx	Estudios		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9913		Letellier, Robert (1918)	FR	40 etudes de style		1967	4	0		Sx	Estudios		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9914		Letellier, Robert (1918)	FR	Gammes maheures, mineures, etc		1969	4	0		Sx	Método		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9915		Letellier, Robert (1918)	FR	Melanchology song		1980	5	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9916		Letellier, Robert (1918)	FR	Method nouvelle		1965	4	0		Sx	Método		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9917		Letellier, Robert (1918)	FR	Pièce récréative d'après Gluck		1965	4	0		3Asx o 3Tsx			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9918		Letellier, Robert (1918)	FR	Tablature pour tous les sxs				0		Sx	Manual		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9919	3.694	Le Thiere, C.		Beneath Sky Window-Serenade			4	0		5			Carl Fischer, USA	USA	L, 228							
9920		Letellier, Robert (1918)	FR	Chanson hindoue ostindischer Gesang		1965	4	0		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 228							
9921		Letellier, Robert (1918)	FR	Mélopie		1968	4	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 228							
9922		Letellier, Robert (1918)	FR	Rondo, extrait de la "Suite brève"		1963	4	0		Asx/Pno			Henry Lemoine, FR	FR	L, 228							
9923	3.695	Letorey, Omer (1873-1938)	FR	Faunes et nymphes		1966	4	0		SATB			Margueritat, FR	FR	L, 228							
9924	3.696	Letorey, Pierre	FR	Papotages	Marcel Mule (1901-2001),	1944	3	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 228							
9925	3.697	Leuchter, Heribert (1954)	DE	Contemplativo		1933	3	0		1sx-A+B-/Accord			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 228							
9926		Leuchter, Heribert (1954)	DE	Diamonds in the water		1981	5	0		Asx/GuitBaj/Perc			No ed 2003		L, 228							
9927	3.698	Levaillant, Denis (1952)	FR	Attractions	Cuarteto Xasax	1996	5	0		SATB			No pone nada		L, 228							
9928		Levaillant, Denis (1952)	FR	Figures, op. 41b	Jean-Louis Chautemps (1931), FR	1981	5	0		Asx solo			Durand, FR	FR	L, 228							
9929	3.699	Leval, Charles	FR	Saxophonia	Max Jézouin (1950), FR	1983	5	0		SATB			No pone nada		L, 228							
9930	3.700	Levander, Jan (1959)	SE	Nisse		1999	5	0		SATB/Perc			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 228							
9931		Levander, Jan (1959)	SE	Vaggvisa till Katja Marie		1999	5	0		SATB/Perc			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 228							
9932	3.701	Level, Pierre-Yves (1937)	FR	Cheminevements		1989	5	0		Fl/Ob/Cl/Asx/Hn/Fgt			Henry Lemoine, FR	FR	L, 228							
9933		Level, Pierre-Yves (1937)	FR	En d'étranges souvenirs	Cuarteto Diastema	1995	5	0		SATB			Marcel Combre, FR	FR	L, 228							
9934	3.702	Levelle Teresa (1966)	USA	Kanza		2000	5	0		Fl/Ssx/Vcl			No ed 2003		L, 229							
9935		Levelle Teresa (1966)	USA	Orogeny		2002	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 229							
9936		Levelle Teresa (1966)	USA	Quartet	Dees, D.	2000	5	0		SATB			No ed 2003		L, 229							
9937		Levelle Teresa (1966)	USA	The shadowlands	Dees, D.	2000	5	0		Ssx/String quartet			No ed 2003		L, 229							
9938	3.703	Levin, Gregory	CA	Corina		1971	5	0		Asx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 229							
9939	3.704	Levinas, Michaël (1949)	FR	Les rires du Gilles		1981	5	0		Tape/PanFl/Cl o Ssx/Tpt/Hn/Perc			Editions Salabert, FR	FR	L, 229							
9940	3.705	Levitin, Jurij Abramovic (1912-1991)	UK	Concerto		1951	4	0		Arx/Tpt/Orch de variedades			No pone nada		L, 229							
9941	3.706	Levy, Fabien (1968)	FR	Durch, in memoriam Gézar Grisey	Cuarteto Habanera	2000	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 229							
9942		Levy, Fabien (1968)	FR	Katajjak		2000	5	0		2Asx			No pone nada		L, 229							
9943		Levy, Fabien (1968)	FR	L'air d'ailleurs, bicinium		1987	5	0		Asx/Tape			Editions Billaudot, FR	FR	L, 229							
9944	3.707	Levy, Frank (1930)	USA/FR	Adagio and scherzo		1976	5	0		SATB			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 229							
9945	3.708	Levy, Matthew (1963)	USA	Lament		1986	5	0		SATB			No pone nada		L, 229							
9946		Levy, Matthew (1963)	USA	Meditation		2001	5	0		SATB			No pone nada		L, 229							
9947		Levy, Matthew (1963)	USA	Quartet		1987	5	0		SATB			Seesaw Music Corp., USA/Encore Publications, USA	USA	L, 229							
9948		Levy, Matthew (1963)	USA	Tenor Indigo		1987	5	0		SATB			Encore Publications, USA	USA	L, 229							
9949	3.709	Lewin, Gordon (1921)	UK	Starters		1989	5	0		SATB			Associated Board of the Royal Schools of Music, UK	UK	L, 229							
9950		Lewin, Gordon (1921)	UK	22 unaccompanied pieces		1984	5	0		Eb o BbSx/Pno			Associated Board of the Royal Schools of Music, UK	UK	L, 229							
9951	3.710	Lewis		Forlínney dutes				T		2sx			Woodwind Service, USA	USA	L, 229							
9952		Lewis		Lament and caprice				T		2sx			Woodwind Service, USA	USA	L, 229							
9953		Lewis		Sx trios				T		3sx			Woodwind Service, USA	USA	L, 229							
9954		Lewis		Quartet				T		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 229							
9955		Lewis		Three inventions				T		2sx			Woodwind Service, USA	USA	L, 229							
9956		Lewin, Gordon (1921)	UK	The light touch		1997	5	0		Asx/Pno			Stainer & Bell, UK	UK	L, 229							
9957		Lewin, Gordon (1921)	UK	Stuk		1984	5	0		Sx			Associated Board of the Royal Schools of Music, UK	UK	L, 229							
9958	3.711	Lewis, Arthur (1935)	USA	Pieces of Eight			5	0		2Tsx en grupo de cámara			Composers Autograph Publications, USA	USA	L, 229							
9959		Lewis, Arthur (1935)	USA	Sonata	Paul Brodie (1934-2007),	1982	5	0		Sx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 229							
9960	3.712	Lewis, J.	USA?	Tampanera		1976	5	0		Sx/Perc			Dorn Publications, USA	USA	L, 229							
9961	3.713	Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	Bel		1962	4	0		Tsx/Tpt/Trb/Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9962		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	Django		1954	4	0		Tsx/Tpt/Trb/Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9963		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	Little David's Fugue		1955	4	0		Fl/Cl/3sx-ATB-/Trb o Tpt/Harp o Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9964		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	The Milanese Story		1962	4	0		Tsx en grupo de cámara			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9965		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	Milano		1955	4	0		Tsx/Tpt/Trb/Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9966		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	NY 19		1962	4	0		Tsx/Tpt/Trb/Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9967		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	The Queen's fancy			4	0		Tsx en grupo de cámara			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9968		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	Sun dance		1955	4	0		Fl/Cl/3sx-ATB-/Trb o Tpt/Harp o Pno/Bass/Perc			MJQ Music, USA	USA	L, 229							
9969		Lewis, John Aaron (1920-2001)	USA	2 Degrees East, 3 Degrees West		1956	4	0		Tsx/Tpt/Trb/Pno/Bass/Perc												

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10001		Liebman, David (1946)	USA	Lines		2002	5	O		2sx-SA-			Caris Music Services, USA	USA	L, 230							
10002		Liebman, David (1946)	USA	The Loneliness of a Long Distance Runner		1994	5	O		SATB			Caris Music Services, USA	USA	L, 230							
10003		Liebman, David (1946)	USA	A Moody Time		1985	5	O		SATB			Advance Music, DE	DE	L, 230							
10004		Liebman, David (1946)	USA	Mr. K		1980	5	O		2VI/Sx/Pno			Caris Music Services, USA	USA	L, 230							
10005		Liebman, David (1946)	USA	Ode for Leo		2000	5	O		Vcl/Sx			Advance Music, DE	DE	L, 230							
10006		Liebman, David (1946)	USA	Relentless		1994	5	O		Sx solo/FI/Ob/Cl/Fgt			Advance Music, DE	DE	L, 230							
10007		Liebman, David (1946)	USA	Remembrance		1994	5	O		Sx solo/FI/Ob/Cl/Fgt			Advance Music, DE	DE	L, 230							
10008		Liebman, David (1946)	USA	South Africa		2002	5	O		Vla/Sx o 2sx-SA-			Advance Music, DE	DE	L, 230							
10009	3.730	Liesenfeld, Paul-Marie (1908-198)	FR	Serenade	Jean-Marie Londeix (1932)	1965	4	O		Asx/Quinteto de viento o Pno			No pone nada		L, 230							
10010	3.731	Lifschitz, Max (1948)	USA	Concerto	Paul Cohen (1951), USA	1992	5	O		Asx/Chamber orch	Ok		No pone nada		L, 230							
10011	3.732	Ligeti, Gyorgy (1923-2006)	HU	6 Bagatelles	1953-1997	1991	4	O		SATB			Schott, DE	DE	L, 230-231							
10012		Ligeti, Gyorgy (1923-2006)	HU	Mysteries of the Macabre		1991	5	O		SnoSx o Tpt/Orch	Ok		No pone nada		L, 230-231							
10013	3.733	Ligeti, Lukas (1965)	AT	Frozen State of Song	Cuarteto de sax de Viena	1990-93	5	O		SATB			Eigenverlag, AT	AT	L, 231							
10014	3.734	Ligner, Félix (18Xx-18Xx)	FR	Air célèbre de Stradella		1887	1	O		Bugle o Cornet o Asx/Pno			Millereau, FR	FR	L, 231							
10015		Ligner, Félix (18Xx-18Xx)	FR	Thème suisse varié		1886	1	O?		Asx/Pno			Millereau, FR	FR	L, 231							
10016	3.735	Lijima, Toshinori (1960)	JP	Fragments of a dream that was forgotten to washed away		1996	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 231							
10017	3.736	Lijeholm, Thomas (1944)	SE	A priori		1995	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 231							
10018		Lijeholm, Thomas (1944)	SE	Strata		1989	5	O		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 231							
10019		Lijeholm, Thomas (1944)	SE	Turnings		1989	5	O		Asx/4Perc			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 231							
10020	3.737	Lilja		Album of Favorite Saxophone Solos					T Isaac	Sx solo			Rubank Inc., USA	USA	L, 231							
10021	3.738	Lima, Candido (1939)	PT	Cantica II		1987	5	O		Sx/Cl/Perc			No pone nada		L, 231							
10022	3.739	Limberg, Hans Mortin	DE	L'arrivée		1990	5	O		Tsx/Org			Eres Editions, DE	DE	L, 231							
10023		Limberg, Hans Mortin	DE	Quatre pieces		1990	5	O		Tsx/Org			Eres Editions, DE	DE	L, 231							
10024		Limberg, Hans Mortin	DE	Saxophonietta		1992	5	O		Asx/Pno			Eres Editions, DE	DE	L, 231							
10025	3.740	Limnander De Nieuwenhove, Arm	BE	Quintette			1	O		5sx-SSATB-			Adolphe Sax, FR	FR	L, 231							
10026	3.741	Lincke, Paul (1866-1946)		The Glow worm					T Glenn	Asx/Pno			Neil A. Kjos Music Co., USA/Rubank Inc., USA	USA	L, 231							
10027	3.742	Lindberg, Magnus (1958)	FI	Ablauf	Proxima Centauri Cluster Ensemble	2000	5	O		Cl/ClBaj o 2sx-SB-/Perc			No pone nada		L, 231							
10028		Lindberg, Magnus (1958)	FI	Linea d'ombra		1981	5	O		F/Asx/Guit/Perc			Wilhelm Hansen, DK/Finnish Music Information Center, FI	DK/FI	L, 231							
10029	3.743	Lindberg, Nils (1933)	SE	Curbitz			5?	O		SATB			No pone nada		L, 231							
10030		Lindberg, Nils (1933)	SE	Dalavit		1988	5	O		SATB			Carl Gehrmans, SE	SE	L, 231							
10031		Lindberg, Nils (1933)	SE	Progression		1985	5	O		F/Ob/Cl/Hn/Fgt/2sx-SA-/Pno/Bass/Drum			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 231							
10032		Lindberg, Nils (1933)	SE	Torn-Eriks vlsa			5?	O		SATB			No pone nada		L, 231							
10033		Lindberg, Nils (1933)	SE	Saxofonkurbits		2000	5	O		SATB			Gehrmans Musikförlag, SE	SE	L, 231							
10034		Lindberg, Nils (1933)	SE	Blues for Bill		1980	5	O		5sx/4Tpta/4Trb/Guit/Pno/Bass/Perc			Nordiska Musikförlaget, SE	SE	L, 231							
10035	3.744	Lindell, Rolf (1929)	SE	Kalejdoskopisk suite		1973	5	O		5sx-SAATB-			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 231							
10036	3.745	Lindeman, Peter Brynie (1858-19)	NO	Gloxinta: Impression		?	?	O		Vl/Cl/Tsx/Pno			No pone nada		L, 231							
10037	3.746	Lindeman, Henry & Horold Blanchard		18 Modern Hot Saxophone Solos						Sx			Mills Music, USA	USA	L, 231							
10038		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		The Henry Lindennnn Method						Sx			Mills Music, USA	USA	L, 231							
10039		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		In schoen Nacht						Asx/Pno			No pone nada		L, 231							
10040		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		Nocturno						Sx			No pone nada		L, 231							
10041		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		Pimlento						Asx o BbSx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 231							
10042		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		Quicksilver						Asx o BbSx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 231							
10043		Lindeman, Henry & Horold Blanchard		Wistaria						Asx o BbSx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 231							
10044	3.747	Lindemuth, William (1915)	USA	Pavane for a Japanese Princess		1966	4	O		Asx/Pno			Kail Yuga Music, USA	USA	L, 231							
10045		Lindemuth, William (1915)	USA	Rapture		1952?	4	O		Asx/Pno			Kail Yuga Music, USA	USA	L, 231							
10046	3.748	Linden, N. Van De		Chinese Mars					T Lemarc	4sx			Tieroff Muziekcentrale, NL	NL	L, 231							
10047	3.749	Linden, Robert E. Van De	NL	Quartet		1979	5	O		SATB			No pone nada		L, 231							
10048	3.750	Linden, Johan Van Der	NL	19 etudes for saxophone			5	O		Sx			Bergez Music Pub., NL		L, 231							
10049		Linden, Johan Van Der	NL	36 etudes in all major keys			5	O		Sx			No pone nada		L, 231							
10050		Linden, Johan Van Der	NL	36 etudes in all minor keys			5	O		Sx			No pone nada		L, 231							
10051		Linden, Johan Van Der	NL	Scale/fitness			5	O		Sx			No pone nada		L, 231							
10052	3.751	Lindroth, Peter (1950)	SE	Essex Cue		1998	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 232							
10053	3.752	Lindroth, Scott (1958)	USA	Chasing the Trane out of Darmsladt			5	O		Tsx/Pno			Woodwind Service, USA	USA	L, 232							
10054		Lindroth, Scott (1958)	USA	Two Pieces			5	O		Asx/Vl/Vla/Vcl/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 232							
10055	3.753	Lindwall, Christer (1950)	SE	Cut up		1991	5	O		SATB			No pone nada		L, 232							
10056		Lindwall, Christer (1950)	SE	Earth-bow		1996	5	O		Asx/Trb/Guit/Perc			Svensk Musik, SE	SE	L, 232							
10057		Lindwall, Christer (1950)	SE	Jiim		1993	5	O		BsSx solo			Svensk Musik, SE/Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 232							
10058		Lindwall, Christer (1950)	SE	Mea culpa		2001	5	O		Tpt/Asx/ClBaj/GuitElectr/Pno/Vibr/Bass			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 232							
10059	3.754	Linke, Norbert (1933)	DE	Matinée de jazz		1990	5	O		Asx/Pno/Perc			P. J. Tonger, DE	DE	L, 232							
10060	3.755	Linkola, Jukka (1955)	FI	Alta		1983	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10061		Linkola, Jukka (1955)	FI	Arios		1992	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10062		Linkola, Jukka (1955)	FI	Aries		1992	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10063		Linkola, Jukka (1955)	FI	Athmos		1979	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10064		Linkola, Jukka (1955)	FI	Blues for Oliver		1992	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10065		Linkola, Jukka (1955)	FI	Boogie Woogie Waltz		1980	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10066		Linkola, Jukka (1955)	FI	Chorale		1992	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10067		Linkola, Jukka (1955)	FI	Concerto	Ruskepää, K.	1998	5	O		Asx/Wind orch			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10068		Linkola, Jukka (1955)	FI	Crossings		1983	5	O		Grupo de cámara con sxs			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 232							
10069		Linkola, Jukka (1955)	FI	Discantus		1979	5	O		Grupo de cámara con sxs												

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10101		Liptak, Dovid (1949)	USA	Statements		1971	5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 232-233							
10102	3.761	Lischka, Rainer	DE	Taktfest		2000	5	0		SATB			Friedrich Hofmeister Musikverlag, DE	DE	L, 233							
10103	3.762	List, Andrew	USA	Concerto	Kenneth Radnosky (1953)	1999	5	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 233							
10104	3.763	Liszt, Franz (1811-1886)		Chant d'amour					T Romby	Asx/Pno			Paul Beuscher, FR	FR	L, 233							
10105		Liszt, Franz (1811-1886)		Dream of Love					T AATB/Pno				Briegel Inc., USA	USA	L, 233							
10106		Liszt, Franz (1811-1886)		Liebestraum					T Bonnel	2sx-AA o AT-/Pno			Editions Henri Selmer, FR	FR	L, 233							
10107		Liszt, Franz (1811-1886)		Liebestraum					T Smith	Asx/Pno			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 233							
10108		Liszt, Franz (1811-1886)		Liebestraunte - Notturmo					T Bichler	Asx/Pno			Wilhelm Zimmermann, DE	DE	L, 233							
10109		Liszt, Franz (1811-1886)		Phantasie und fuge "Ad nos, ad salutarem undam"					T Savoie	12sx			No pone nada		L, 233							
10110		Liszt, Franz (1811-1886)		Poème d'amour					T Viard	Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 233							
10111		Liszt, Franz (1811-1886)		Rêve d'amour					T Chauvet	Asx/Pno			?		L, 233							
10112		Liszt, Franz (1811-1886)		2e Rhapsodie hongroise					T Romby	Asx/Pno			Paul Beuscher, FR	FR	L, 233							
10113		Liszt, Franz (1811-1886)		Rhapsodie hongroise nº 11					T Holmes	AATB			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 233							
10114	3.764	Little, David	USA	Stonehenge Study 12	Arno Bornkamp (1959), N	1991	5	0		Tsx solo			Donemus, NL	NL	L, 233							
10115	3.765	Little, Doug (1969)	USA?	Cuban voyage			5	0		SATB/Perc			No pone nada		L, 233							No encontré Internet
10116	3.766	Little, Lowell	USA	Great Duets		1976	5	0		Sx			Pro Art Publications, USA	USA	L, 233							
10117		Little, Lowell	USA	Know Your Saxophone' Prerequisite Study for Mastery of the inst		1978	5	0		Sx			Pro Art Publications, USA	USA	L, 233							
10118	3.767	Liturri, Vito (1965)	IT	Seeds	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BsSx solo			No pone nada		L, 233							Encontré algo Internet, pero no seguro, así q no pongo nada.
10119	3.768	Llanas, Albert	ES	Contexto V		1992	5	0		SATB			No pone nada		L, 233							
10120	3.769	Llewellyn, Edword		My regars					T Lillya	1sx-A o T-/Pno			Carl Fischer, USA/Remick Music Corp., CA/Dorn Publication	USA/CA/USA	L, 233							
10121	3.770	Llopis, Miguel-V-Bernat	ES	El saxofón - Metodo progresivo de iniciación		1986	5	0		Sx			Unión Musical Española, ES	ES	L, 233							
10122		Llopis, Miguel-V-Bernat	ES	El saxofón clasico -Método para saxofon y oboe		1987	5	0		Sx			Unión Musical Española, ES	ES	L, 233							
10123	3.771	Lloró, Carlos Alberto (1970)	CU	Variaciones		1988	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 233							
10124	3.772	Lloyd, Cy (1950)	UK	Saxophone Quartet		1969	4	0		SATB			No ed 2003		L, 233							
10125	3.773	Lloyd, Jonathan (1948)	UK	Almeida Dances		1986	5	0		Cl+Asx/Perc/Pno/2Vl/Vla/Vcl			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 233							
10126		Lloyd, Jonathan (1948)	UK	John's Journal	John Harle (1956), UK	1980	5	0		1sx-S+A-/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 233							
10127		Lloyd, Jonathan (1948)	UK	Time between trains		1984	5	0		Fl/Cl/1sx-S+A-/Perc/Pno/Vl/Vla/Bass			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 233							
10128	3.774	Lloyd, Richard G. (1952)	USA	Breath baby		1984-85	5	0		Bsx/Pno amplificado			No pone nada		L, 233							
10129		Lloyd, Richard G. (1952)	USA	Stitched	Fontaine, L-N.	1984	5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 233							
10130	3.775	Löbl, Karl Maria (1911-1942)	AT	Quintette		1941	3	0?		Asx/Pno			No pone nada		L, 233							No he encontrado ninguna ref en Internet salvo una con Fl/Ob/Cl/Hr/Fgt
10131		Löbl, Karl Maria (1911-1942)	AT	Suite nº 1 in G Major		1939	3	0		Asx/Pno			Etoile Music, USA	USA	L, 233							
10132		Löbl, Karl Maria (1911-1942)	AT	Suite nº 2 in C Major		1939	3	0		Asx/Pno			Etoile Music, USA	USA	L, 233							
10133	3.776	Locatelli, Pietro (1695-1764)		Sonata in E Minor					T	2sx-AA o TT-			Edwin Kalmus, USA	USA	L, 233							
10134	3.777	Loche, Henri (1929)	FR	Airos		1990	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 233							
10135		Loche, Henri (1929)	FR	Humoresque		1990	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 233							
10136		Loche, Henri (1929)	FR	Perruques blanches et falbalas		1988	5	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 233							
10137	3.778	Lochu, Eric	FR	Deguy jazz		1990	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 233							
10138		Lochu, Eric	FR	Lucky sax et Quart sax		1990	5	0		SATB			Marcel Combre, FR	FR	L, 233							
10139	3.779	Lockhart, Beatriz	VE	Convergencias		1984	5	0		Asx/Marimba			No pone nada		L, 233							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALOCKHART%2C+Beatriz&qt=advanced&dblist=638
10140	3.780	Locklair, Don (1949)	USA	Cavartine	Gregory, E.	1975	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 233							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALOCKLAIR%2C+Don&qt=advanced&dblist=638
10141		Locklair, Don (1949)	USA	Concerto	Gregory, E.	1976	5	0		Asx/Wind ensemble			No pone nada		L, 233							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALOCKWOOD%2C+Harry&qt=advanced&dblist=638
10142	3.781	Lockwood, Harry	USA	Lyric piece			5?	0		Asx/Tpt/Vla/Tuba			No pone nada		L, 233							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALOCKWOOD%2C+Harry&qt=advanced&dblist=638
10143		Lockwood, Harry	USA	Sonata			5?	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 233							<a "="" href="http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALodge%2C+Martin&dblist=638&q=">http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ALodge%2C+Martin&dblist=638&q=
10144	3.782	Lodge, Martin (1954)	NZ	Ritual		2003	5	0		Sx/Vla			No pone nada		L, 233							
10145	3.783	Loebb, David (1939)	USA	Anachronismos			5?	0		Asx/Vl			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 233							
10146		Loebb, David (1939)	USA	Gezichten van nieuw Antsterdanrcas			5?	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 233							
10147		Loebb, David (1939)	USA	Intermezzi		197x	5	0		Asx solo			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 233							
10148		Loebb, David (1939)	USA	Mutazione			5?	0		SATB/String quartet			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 233							
10149		Loebb, David (1939)	USA	Serenata concertante		1984	5	0		Asx/Vcl			Accentuate Music, USA	USA	L, 233							
10150		Loebb, David (1939)	USA	3 Vignettes			5?	0		Asx solo			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 233							
10151	3.784	Loeffler, Charles Martin (1861-19)	USA/FR	Ballade camavalesque	Elise (Boyer Coolidge) Ha	1904	2	0		Fl/Ob/Asx/Fgt/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 233-234							
10152		Loeffler, Charles Martin (1861-19)	USA/FR	Divertissement espagnol	Elise (Boyer Coolidge) Ha	1900	2	0		Asx/Orch	Ok		Southern Music Publishing Company, USA	USA	L, 233-234							
10153		Loeffler, Charles Martin (1861-19)	USA/FR	The Lone Prairiee	ca. 1930		3	0		Via d'amore o Vla/Tsx/Pno			To The Fore Publishers, USA	USA	L, 233-234							
10154		Loeffler, Charles Martin (1861-19)	USA/FR	Rhapsodie	Elise (Boyer Coolidge) Hall (1853-		2 o 3	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 233-234							Ver Tesis. Londeix pone que la compuso para Asx/Pno
10155	3.785	Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Adagio and Allegro					T Voxman and	Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 234							
10156		Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Gavotte					T Londeix	Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 234							
10157		Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Siciliana					T Londeix	Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 234							
10158		Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Sonata					T Merriman	Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 234							
10159		Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Sonata, op. 3, nº 3					T	Ssx/Pno			No pone nada		L, 234							
10160		Loeillet, Jean-Baptiste (1680-1730)		Trio					T	2sx-AT-/Pno			Etoile Music, USA	USA	L, 234							
10161	3.786	Loevendie, Theo	NL	Aulos		1993	5	0		Bsx solo			Donemus, NL	NL	L, 234							
10162	3.787	Loeffler, Willi (1915-2000) (Hara	DE	Virtuose Bagatellen		1989	5	0		Asx/Band			Color Verlag, DE	DE	L, 234							
10163		Loeffler, Willi (1915-2000) (Hara	DE	Traumlandmelodie		1985	5	0		Fl o Tpta o Asx/Band			No pone nada		L, 234							https://nl.wikipedia.org/wiki/Willi_L%C3%B6ffler
10164	3.788	Logothetis, Anestis (1921)	AT/GR	Impulsion		1956	4	0		Grupo con sx			Universal Edition, AT	AT	L, 234							
10165	3.789	Logrande, L-A.	USA	An Appeal Amid the Razing		1994	5	0		Asx/Band			Composer's Ink, USA	USA	L, 234							
10166		Logrande, L-A.	USA	Apparitions From Experience		1990	5	0		Asx solo			Composer's Ink, USA	USA	L, 234							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 10301-10400. Columns A-C: ID, Name, Country. Columns D-M: Title, Composer, Instrumentation, Date, Publisher, Country. Columns N-V: Additional details, links, and notes.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10401		Macbeth, Allan (1856-1910)		Inlermezzo 'Forget me not'					T Harris	2Cl/Asx/Fgt o ClBaj			Carl Fischer, USA	USA	L, 240							
10402	3.884	Macbride, David	USA	A round	Engebretson, M. y Fancher	1999	5	0		2Asx			No pone nada		L, 240							
10403	3.885	Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	Boogie		1943	3	0		Asx/Pno			American Composers Alliance, USA	USA	L, 240							
10404		Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	Concerto for Doubles		1947	4	0		Asx+Cl/Orch	Ok		American Composers Alliance, USA	USA	L, 240							
10405		Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	Let Down - Trio		1943	3	0		Asx/EH o Ob/Pno			D. Gornston, USA	USA	L, 240							
10406		Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	Parking on the Parkway		1952	4	0		Asx o EH/Pno			American Composers Alliance, USA	USA	L, 240							
10407		Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	Warm Up		1943	3	0		Sx solo			D. Gornston, USA	USA	L, 240							
10408		Mcbride, Robert Guyn (1911-2007)	USA	The world is Ours		1952	4	0		Cl o Asx/Pno			American Composers Alliance, USA/Composers Facsimile Ed	USA	L, 240							
10409	3.886	Maccall		Two Spirituals					T	AATB			Ludwig Music Publishing, USA	USA	L, 240							
10410		Maccall		Valse Elise					T	3sx-AAA o AAT-/Pno			Ludwig Music Publishing, USA	USA	L, 240							
10411	3.887	Maccathren (1924)	USA	Daily Routine			4	0	5	Sx		Manual	Leblanc Publications Inc., FR	FR	L, 240							
10412		Maccathren (1924)	USA	The Saxophone Book			4	0	5	Sx		Manual	Leblanc Publications Inc., FR	FR	L, 240							
10413	3.888	Macchi, Egisto (1928)	IT	Schemi		1960	4	0		2VI/Asx/2Pno			No pone nada		L, 240							
10414	3.889	Macchia, Salvatore (1947)	USA	Cantando le canzoni d'una stella			5	0		Bsx solo			Dorn Publications, USA	USA	L, 240							
10415		Macchia, Salvatore (1947)	USA	Concerto	Klock, L.	1984	5	0		Asx/Wind ensemble			No pone nada		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10416		Macchia, Salvatore (1947)	USA	Duo			5	0		Asx/Bass			No pone nada		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10417		Macchia, Salvatore (1947)	USA	En trouvant les tombeaux	Klock, L.		5	0		Tsx/Hn/Bass			No pone nada		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10418		Macchia, Salvatore (1947)	USA	In a Dark Time	Klock, L.	1980	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10419		Macchia, Salvatore (1947)	USA	Profiles			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10420		Macchia, Salvatore (1947)	USA	Dance prelude: trio for alto saxophone [sic] contrabass and perc		1989	5	0		Asx/CbajSx/Perc			No ed 2003		L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACCHIA%2C+Salvatore&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10421	3.890	Macconnell, Ray	?	Fantasia		?	?	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 240							
10422	3.891	Macdonald, Colin (1921)	CA	Flow like water		2000	5	0		Asx/Pno			Cryptic Music Publ., ?	?	L, 240							
10423		Macdonald, Colin (1921)	CA	Golden Eternity		1988	5	0		Voz femenina/Sx			No pone nada		L, 240							
10424		Macdonald, Colin (1921)	CA	Para Lineth: Abrazame-Besame		1998	5	0		Sx/Tape			No pone nada		L, 240							
10425		Macdonald, Colin (1921)	CA	Prana		1995	5	0		SATB			No pone nada		L, 240							
10426		Macdonald, Colin (1921)	CA	Thaumaturgy		1996	5	0		Sx solo			No pone nada		L, 240							
10427	3.892	Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		An Old Garden					T Rex	6sx			Woodwind Service, USA	USA	L, 240							
10428		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		Song					T L. Patrick	SATB			No pone nada		L, 240							
10429		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To a Willd Rose					T	Bb o EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 240							
10430		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To a Willd Rose					T	6sx			No pone nada		L, 240							
10431		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To a Willd Rose					T	Buchtel	Asx/Pno		Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 240							
10432		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To a Willd Rose					T	Blauw	Bb o EbSx/Pno		Molenaar, NL	NL	L, 240							
10433		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To a Willd Rose					T	Coggins	Asx/Pno		Belwin-Mills, USA	USA	L, 240							
10434		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		To an Old White Pine					T	Rex	9sx		Woodwind Service, USA	USA	L, 240							
10435		Macdowell, Edward Alexander (1861-1908)		Two Woodland Sketches					T	Patrick	AATB		Theodore Presser Company, USA	USA	L, 240							
10436	3.893	Macedo, Nelson Batista De (1931)	BR	Concerto			5?	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 240							No encontré la fecha, pero en una tesis de sx brasileño pone q la principal obra q hizo para sx es la otra, la Fantasia caprícho
10437		Macedo, Nelson Batista De (1931)	BR	Fantasia caprícho		1972	5	0		Asx/String orch	Ok		No pone nada		L, 240							
10438	3.894	Macero, Teo Altilio Joseph (1925-)	USA	Canzona nº 1		1954	4	0		Tpt/AATB			New Music, USA	USA	L, 240							De Jazz
10439		Macero, Teo Altilio Joseph (1925-)	USA	Canzona nº 1		1954?	4	0		2VI/Asx/Vcl/Tpt			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 240							https://en.wikipedia.org/wiki/Teo_Macero
10440		Macero, Teo Altilio Joseph (1925-)	USA	Exploration		1953?	4	0		Asx/Cl/Bass/Perc/Acc			No pone nada		L, 240							De Jazz
10441		Macero, Teo Altilio Joseph (1925-)	USA	Structure nº 4		1957	4	0		ATB/Tpt/Trb/Tuba/Perc			American Composers Alliance, USA	USA	L, 240							https://en.wikipedia.org/wiki/Teo_Macero
10442		Macero, Teo Altilio Joseph (1925-)	USA	C		1957	4	0		Asx/VI/Vla			American Composers Alliance, USA	USA	L, 240							https://en.wikipedia.org/wiki/Teo_Macero
10443	3.895	Mácha, Otmár (1922-2006)	CZ	Plác saxofonu	Sigurd Raschèr (1907-200	1968	4	0		Asx/Pno			Czech Music Information Centre, CZ	CZ	L, 240							http://www.worldcat.org/title/c-for-alto-saxophone-violin-viol-a/oclc/28762795&referer
10444		Mácha, Otmár (1922-2006)	CZ	Saxophone's Lament		1964	4	0	5	Asx/Pno			Czech Music Information Centre, CZ	CZ	L, 240							
10445		Mácha, Otmár (1922-2006)	CZ	The Weeping of the Saxophone	Sigurd Raschèr (1907-200	1968	4	0		Asx/Pno			Czech Music Information Centre, CZ	CZ	L, 240							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AM%C3%81CHA%2C+Otmár&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
10446	3.896	Machajdik, Peter (1961)	SK	Melodie		1993	5	0		Sx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 240							
10447	3.897	Machaut, Guillaume De (Ca. 1305-1377)		Ballade nº 17					T	Grainger	3 o 6sx		Percy Grainger, USA	USA	L, 2401-241							
10448		Machaut, Guillaume De (Ca. 1305-1377)		Kyrie					T	Axworthy	SATB		Dorn Publications, USA	USA	L, 2401-241							
10449		Machaut, Guillaume De (Ca. 1305-1377)		Messe de Notre Dame					T	Axworthy	SATB		Dorn Publications, USA/Thomas V. Axworthy, USA	USA	L, 2401-241							
10450	3.898	Mache, François-Bernard (1935)	FR	Audíode		1993	5	0		Ssx/Tape			Durand, FR	FR	L, 241							
10451	3.899	Machover, Tod (1953)	USA	Valise's song		1989	5	0		1sx-S+T-/GuitElectr/Perc/BassElectr/Tape			Ricordi, IT	IT	L, 241							
10452	3.900	Machuel, Thierry-Joël	FR	France-Télécom		1991	5	0		1sx-S+H-			No pone nada		L, 241							
10453	3.901	Machutyrre, David-K. (1952)	CA	Pantomime		1979	5	0		Ssx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 241							
10454	3.902	Machutyrre, David-K. (1952)	CA	Sax Rears its Ugly Head					T	Matthews	Asx/Pno		Mutual Music Society, USA	USA	L, 241							
10455	3.903	Macleod, John-T. (1933)	USA	Duo		1982-92	5	0		Tsx/Vcl			No pone nada		L, 241							
10456	3.904	Macmillan, James (1959)	UK [Escocés]	After the Tryst	McChrystal, G.	1988	5	0		Ssx o VI/Pno			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 241							
10457		Macmillan, James (1959)	UK [Escocés]	Comet New-Born, Arising at Morning		1987	5	0		2sx en grupo de cámara			Universal Edition, AT	AT	L, 241							
10458		Macmillan, James (1959)	UK [Escocés]	Litanies of Iron and Stone		1987	5	0		Cl/Ssx/Trb/Tape			Universal Edition, AT	AT	L, 241							
10459	3.905	Macourek, Michal (1972)	CZ	Jen tak	Bohemia Sx Quartet	1995	5	0		SATB			No pone nada		L, 241							
10460	3.906	Macpherson, Lan	UK	Suite	London Sx Quartet		4	0	5	SATB			No pone nada		L, 241							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMACPERSON%2C+lan&qt=advanced&dblist=638
10461	3.907	Mac Thomas, Adam (1951)	DE	Suite d'Alba		1995	5	0		Sx/Pno			No pone nada		L, 241							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Aasaxophone+au%3AMAC+THOMAS%2C+Adam&qt=advanced&dblist=638
10462		Mac Thomas, Adam (1951)	DE	Tam o'shanter			5	0		Narr/Sx/Pno			No pone nada		L, 241							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10501		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Troubadours		1944	3	O		3sx-AAT- o 3Hn o 2Ob/EH			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10502		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Gigue de Aubert		1943	3	T	MAGANINI, C	Asx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10503		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Suite in Bb de Corelli		1962	4	T	MAGANINI, C	Asx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10504		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Air and dance de Corelli		1953	4	T	MAGANINI, C	Tsx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10505		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Concerto in A minor de Vivaldi		1958	4	T	MAGANINI, C	Asx			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10506		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Vocalise, op. 34, nº 14 de Rachmaninoff		1956	4	T	MAGANINI, C	Sx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10507		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Concert album for Eb alto saxophone and piano		1955	4	O		Asx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMaganini%2C+Quinto&qt=
10508		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Concert album for Bb tenor saxophone and piano		1950-52	4	O		Tsx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMaganini%2C+Quinto&qt=
10509		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Sonata in F major de Corelli		1943	3	T	MAGANINI, C	Sx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10510		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Paris soir de Paul Smim		1955-56	4	O?	MAGANINI, C	Tsx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMaganini%2C+Quinto&qt=
10511		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Dance of the princesses: from "The Fire-bird"		1942	3	T	MAGANINI, C	Sx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10512		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Pavane pour une infante defunte		1942	3	T	MAGANINI, C	Tsx/Harp			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10513		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Six sonatas de François Devienne		1957	4	T	MAGANINI, C	2Fl o 2Ob o 2Cl o 2Sx			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10514		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Plaisir d'Amour de Martini		1961	4	T	MAGANINI, C	Asx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10515		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Cricket de Orazio Vecchi		1959	4	T	MAGANINI, C	4sx			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10516		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Rigodon de Dardanus de Rameau		1952	4	T	MAGANINI, C	Asx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10517		Maganini, Quinto (1897-1974)	USA	Solitude de Borodin		1946	4	T	MAGANINI, C	2sx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 242		Seguro q tiene algunas más, pero no me quiero estar pq lo mismo para un s Dificil saber en algunas si se trata de O o T					
10518	3.922	Mägl, Ester (1922)	EE	Colloctio	Cuarteto de sxs de Estoco	1995	5	O		SATB			No pone nada		L, 242		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AM%3C%84GI%2C+Ester&qt=advanced&dblist=638					
10519	3.923	Mglia, Fernando	AR	F8 AM			5?	O		Asx/VI/Marimba			No pone nada		L, 242							
10520	3.924	Magnanensi, Giorgio	IT	Color temporis		1992	5	O		1sx-A+B-/Pno			No pone nada		L, 242		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAGNANENSI%2C+Giorgio&qt=advanced&dblist=638					
10521	3.925	Magnani, Aurelio (1856-1921)		30 Articulations Studies				T		Sx			No pone nada		L, 242							
10522	3.926	Magnuson, Phillip	USA	Variations on a Jewish Melody		1998	5	O		Ssx/Vcl/Vla/Pno			No pone nada		L, 242		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAGNUSON%2C+Phillip&qt=advanced&dblist=638					
10523	3.927	Mahdi, Salahh (1925)	TN	Nuit d'Interloken	Jean-Marie Londeix (1932), FR			T	E. Scerri	Asx/Pno			No ed 2003		L, 242							
10524	3.928	Mahler, Gustav (1860-1911)		A Rückert Song				T	Hemke	Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 242							
10525	3.929	Mahy, Alfred (1883-1964)	BE	Aubade	Jean Tastenoë, prof del C	1962	4	O		Asx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 242-243		Yo creo q está autorizada para más instr					http://www.molenaar.com/web/Details.aspx?isartist=1&id=3797#
10526		Mahy, Alfred (1883-1964)	BE	Bourrée, cadenze e finale		1962	4	O		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 242-243							
10527	3.930	Maier Von Der Schanz, Josef	DE	Verletzte Gefühle			5?	O		Sx/Ensamble			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 243							
10528	3.931	Maiguashca, Mesias (1938)	EC	Aus "Deutsches Requiem"	Borges, J-L.	1998	5	O		Sx/Pno/Perc/2Samplers			Edition Modern, DE	DE	L, 243							
10529		Maiguashca, Mesias (1938)	EC	Lindgren		1976-85	5	O		Bsx/Tape			No pone nada		L, 243							
10530		Maiguashca, Mesias (1938)	EC	Vorwort zu solaris	Daniel Kientzky (1951), FR	1989	5	O		Vcl/Tpt/Perc/1sx-S+B-/Tape			Editions Salabert, FR	FR	L, 243							
10531	3.932	Mallard, Thierry	FR	Ypréau		1998	5	O		SSx solo/12sx			No pone nada		L, 243							
10532	3.933	Maillot, Jean (1911-1988)	FR	Prélude et divertissement		1969	4	O		Asx/Pno			Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 243							
10533		Maillot, Jean (1911-1988)	FR	Trio		1974	5	O		3sx-ATB-			Editions Billaudot, FR	FR	L, 243							
10534	3.934	Mairman, Bruce	USA?	Quartet nº 1	Joseph Wytko (1949), US	1979	5	O		SATB			No pone nada		L, 243							
10535	3.935	Mais, Chester-L.	USA	Gossamâr Pièce	Mark Alam Taggart (1956)	1981	5	O		Ssx/Pno			No ed 2003		L, 243							
10536		Mais, Chester-L.	USA	Licksody	Mark Alam Taggart (1956)	1980	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 243							
10537		Mais, Chester-L.	USA	Poem		1974	5	O		Asx/Coro			No ed 2003		L, 243							
10538	3.936	Majkrzak, Kolherine Torkelson (1915-1994)	USA	Longings		1994	5	O		Asx/Pno			No ed 2003		L, 243							
10539	3.937	Majos, Giulio Di (1933-2013)	IT	Passacaglia per 7 strumenti			5?	O		Fl/Asx/Hn/Guit/Vibr/Pno/Bass			Schott, DE	DE	L, 243							
10540	3.938	Makris, Andreas (1930)	USA	Fantasy and Dance	C. Miller Sigmon (1947) USA			O		Asx/Band o Pno			Mediterranean Press, USA	USA	L, 243							
10541	3.939	Malaquin, Maurice (1910-1992)	FR	Fantaisie			3, 4 o 5	O		SATB			No pone nada		L, 243		Música de banda: http://perso.numericable.fr/~bocniche/aam43ri/malaquin.htm					
10542	3.940	Malats, Joaquín (1872-1912)		Serenata Española				T	Warner	SATB			Desert Wind Publications, USA	USA	L, 243							
10543	3.941	Malcolm, Carlos-E. (1945)	CU	Tres piezas	Miguel Villafruela (1955) C	1983	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 243							
10544	3.942	Malec, Lvo (1925)	HR	Lumina		1968-89	4	O		12sx/Tape			Editions Salabert, FR	FR	L, 243		En colaboración con Christian Lauba					
10545	3.943	Malecki, Maciej (1940)	PL	Elegia	Gadzinic, C.	1988	5	O		Asx solo			Agencia Autorska Rocznicza, PL	PL	L, 243							
10546	3.944	Maleta Cocifa, Jorge (1953)	CU	Desde la leyenda		1990	5	O		Tsx/Orch		Ok	No ed 2003		L, 243							
10547	3.945	Malezieux, Georges Ernest (1872-1945)		Romance sans Parole				T		Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 243							
10548		Malezieux, Georges Ernest (1872-1945)		Méloдие religieuse				T		Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 243							
10549		Malezieux, Georges Ernest (1872-1945)		Sur le lac				T		Asx/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 243							
10550	3.946	Malherbe, Claudy	FR	Non-sun	Daniel Kientzky (1951), FR	1984-95	5	O		Picc/Tsx/Ob/Cl/Fgt			No pone nada		L, 243							
10551	3.947	Malligiero, Gian-Francesco (1882-1961)	IT	Canto nell'infinito				T	Mule	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 243-244							
10552		Malligiero, Gian-Francesco (1882-1961)	IT	Serenissima - 7 canzoni neveziane		1961	4	O		Asx/Orch		Ok	Universal Edition, AT	AT	L, 243-244		Asx concertante					
10553	3.948	Mallie, Loïc (1947)	FR	Sextuor		1989	5	O		Fl/Cl/Asx/Pno/Guit/Perc			No pone nada		L, 244							
10554	3.949	Malmborg-Ward, Paula (1962)	SE	Yakusi		1992-93	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 244							
10555	3.950	Malmfors, Ake (1918-1951)	SE	Quatuor			3 o 4	O		SATB			Association des Compositeurs Suédois, SE	SE	L, 244							
10556	3.951	Malmgren, Jens Ole	DK	Trio	Gron, Ch-A.	1972	5	O		Fl/Ob/Asx			No pone nada		L, 244		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMALMGREN%2C+Jens+Ole&qt=advanced&dblist=638					
10557	3.952	Maloney, Michael (1958)	USA	Music	Ford, C.	1982	5	O		Fl/Asx/Tape			No ed 2003		L, 244		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMALONEY%2C+Michael+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format					
10558	3.953	Malotte, Albert Hay (1895-1964)		The Lord's prayer				T	Lake	1sx-A o T-/Pno			G. Schirmer, USA	USA	L, 244							
10559	3.954	Maloy, Kristopher	USA	Prelude, Fugue and Shout Chorus		2001	5	O		SATB			No pone nada		L, 244		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMALOY%2C+Kristopher&qt=advanced&dblist=638					
10560	3.955	Malt, Mihail	FR	Copeaux		1997	5	O		Bsx solo			No pone nada		L, 244		http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMALT%2C+Mihail&qt=advanced&dblist=638					
10561	3.956	Maltby, Richard-E. (1914-1991)	USA	Heather on the Hill		1976	5	O		Asx/Band o Pno			Kendor Music, USA	USA	L, 244		Jazzy; big bands					
10562	3.																					

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10601		Mantovani, Bruno (1974)	FR	Quatuor	Cuarteto Habanera	1996	5	0		4sx-S+T,S+A,S+T,S+B-			No pone nada		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMANTOVANI%2C+Bruno+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10602		Mantovani, Bruno (1974)	FR	Round...	Claude Delange (1957), F	1994	5	0		Asx/Ensamble			No pone nada		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMANTOVANI%2C+Bruno+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10603		Mantovani, Bruno (1974)	FR	Troisième round: pour saxophone et ensemble		2001	5	0		Ensamble Sxs			Henri Lemoine, FR			http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMANTOVANI%2C+Bruno+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10604	3.977	Manziarly, Marcelle De (1899-198	FR	Concertino	Marcel Mule (1901-2001),	1936	3	0		4sx/Orch	Ok		No pone nada		L, 245							
10605	3.978	Manzo, Silvio (1923)	IT	2 tempi		1968	4	0		4sx/Timpani ad lib			G. Zaniboni, IT	IT	L, 245							
10606	3.979	Manzoni, Giacomo (1932)	IT	To planets and to Flowers		1989	5	0		SATB			No pone nada		L, 245							
10607	3.980	Marecek, Fritz (1910-1984?)	CZ	Sommerabend am Berg Impressionen		1956	4	0		Wilhelm Zimmermann, DE			DE		L, 245	https://www.musikverlag-zimmermann.de/1608/sommerabend-am-berg-fuer-alt-saxophon-in-es-englisch-horn-und-klavier						
10608	3.981	Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	An die Sonne		1986	5	0		Voz mezzo/Sx o Sxs			No pone nada		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10609		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Concerto pour Daniel Kientzy	Daniel Kientzy (1951), FR	1994	5	0		1sx-Sno+A+B-/Orch Ok			Muzicala, RO	RO	L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10610		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Hell, Klar, Glanzend	Daniel Kientzy (1951), FR	1994	5	0		Voz mezzo/Sx			No pone nada		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10611		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Or hors le temps		1994	5	0		Sx/Voz soprano/Perc			No pone nada		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10612		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Überzeitliches God		1993	5	0		Sx/Voz soprano/Perc			Ed propia		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10613		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Musique pour clavecin et pour ensemble instrumental de chambre		1985	5	0		Clavecin/Ensamble de cámara con sx			Muzicala, RO	RO	L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10614		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	Ur-Ariadne: [Sinfonie Nr. 1]		1988	5	0		Voz mezzo/Sx/Orch Ok			Ed propia		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10615		Marbe, Myriam Lucia (1931)	RO	An die Sonne = Hymne au soleil: [1986]		1986	5	0		Voz mezzo/Sx			Ed propia		L, 245	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARBE%2C+Myriam+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format						
10616	3.982	Marc, Edmond (1899)	FR	Pierrot et Colombine	Marcel Mule (1901-2001),	1945	3	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 245							
10617	3.983	Marcel, Luc (1962)	CA	Appel		1999	5	0		Ensamble de sxs			Opus 102, CA	CA	L, 245							
10618		Marcel, Luc (1962)	CA	Miroir des vents	Cuarteto Quasar	2001	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 245							
10619	3.984	Marcellino, Raffaele Ray (1964)	AU	Whispers of Fauvel		1988	5	0		Asx/Perc			No pone nada		L, 245							
10620	3.985	Marcello, Alessandro (1684-1750)		Andante and Allegro						T Voxman			Rubank Inc., USA	USA	L, 245							
10621		Marcello, Alessandro (1684-1750)		Concert in C moll						T Joosen			Molenaar, NL	NL	L, 245							
10622		Marcello, Alessandro (1684-1750)		Concerto						T Rossi			Dorn Publications, USA	USA	L, 245							
10623		Marcello, Alessandro (1684-1750)		Concerto in C minor						T Morosco			Dorn Publications, USA	USA	L, 245							
10624		Marcello, Alessandro (1684-1750)		Concerto in C minor						T Hihill			No pone nada		L, 245							
10625	3.986	Marchal, Dominique (1952)	FR	Bonus est dominus	Pezzla, M. y Marcel Perrin	1980	5	0		Voz soprano/Asx/Org			No ed 2003		L, 246	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARCHAL%2C+Dominique+&qt=advanced&dblist=638						
10626		Marchal, Dominique (1952)	FR	Jesus dulcis memoriam						Voz soprano/Asx/Coro/String			No ed 2003		L, 246	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARCHAL%2C+Dominique+&qt=advanced&dblist=638						
10627		Marchal, Dominique (1952)	FR	Mouvement V						T Gamma			No ed 2003		L, 246							
10628		Marchal, Dominique (1952)	FR	Sonatine		1981	5	0		Asx solo			No ed 2003		L, 246							
10629	3.987	Marchand, Jean-Christophe (1972	FR	Hétraies		1987	5	0		Asx/String			No ed 2003		L, 246	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMARCHAL%2C+Dominique+&qt=advanced&dblist=638						
10630		Marchand, Jean-Christophe (1972	FR	Sonate						Asx/Pno			No ed 2003		L, 246							
10631	3.988	Marchand, Joseph (16Xx-1747)		Air tendre						T Londeix, J-M			Asx o BbSx/Pno		L, 246							
10632	3.989	Marchand, Raymond	FR	Guernica	Aususta, Adnries y Desiree		5	0		6sx			Henri Lemoine, FR	FR	L, 246							
10633	3.990	Marchetti, Filippo (1931-1902)		Fascination						T Hurrel			B. V. Muziekuitgeverij, NL	NL	L, 246							
10634	3.991	Marco, Tomás (1942)	ES	Anna Blume		1967	4	0		BbSx o EbSx/Pno			Rubank Inc., USA	USA	L, 246							
10635		Marco, Tomás (1942)	ES	Car en effet...		1965	4	0		Narr/FI/Ob/Cl/Sx/Tpt/2Perc			No pone nada		L, 246							
10636		Marco, Tomás (1942)	ES	España de viento	Jean-Marie Londeix (1932	1988	5	0		EbCl/ClBaj/3sx-ATB-			Editions Salabert, FR	FR	L, 246							
10637		Marco, Tomás (1942)	ES	Jabberwocky		1967	4	0		12sx			No pone nada		L, 246							
10638		Marco, Tomás (1942)	ES	Kwaidan	Manuel Miján (1953), ES	1988	5	0		Voz/Tsx/Pno/4Perc/Tape			No pone nada		L, 246							
10639		Marco, Tomás (1942)	ES	Paraiso mecánico		1988	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 246							
10640		Marco, Tomás (1942)	ES	Divertimento		1984	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 246							
10641	3.992	Marconi - Bramucci (1939)	IT?	Indian metamorphosis		1982?	5	0		Asx solo			No pone nada		L, 246							
10642	3.993	Marcoux, Lsabelle (1961)	CA	Oferufoss		1995	5	0		Ssx/Harp			No pone nada		L, 246							
10643		Marcoux, Lsabelle (1961)	CA	Pierre de Lune		1994	5	0		SATB/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 246							
10644	3.994	Marcoux, Mathieu (1975)	CA	Pôle						Asx/Tape			No pone nada		L, 246							
10645	3.995	Marcus, Bunita (1952)	USA	1975		1975	5	0		Synth/Asx/ClBaj/Guit/Steel drum			No pone nada		L, 246							
10646	3.996	Marcussen, Kjell	NO	Quartet		1983	5	0		Ob o Ssx/VI/Vcl/Pno			Norsk Musikkinformasjon, NO	NO	L, 246							
10647	3.997	Mare, Corrado	?	Sonatina						3sx-SAB-			No pone nada		L, 246							
10648	3.998	Marecek, Fritz	?	Sunnter Evening on the Mountain						Asx/Pno			Wilhelm Zimmermann, DE/Edition Peters, USA	DE/USA	L, 246							
10649	3.999	Maree, Joanne	AU	Blue Melody		1973	5	0		Asx/Pno			Australian Music Center, AU	AU	L, 246							
10650	4.000	Maresca, Carmine	IT	Song for a Lady named Princess		1999	5	0		Voz soprano/Asx/Pno			No pone nada		L, 246							
10651	4.001	Maresca, Chiara	IT	I rimbaldi dell'eco	Massimo Mazzoni, IT y Flu	1999	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 246							
10652	4.002	Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Concerto		1992	5	0		Asx/Orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 246							
10653		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Kwartet	Cuarteto de sxs Het Rijnm	1985	5	0		SATB			No pone nada		L, 246							
10654		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Mahpoochah-Lamentation II		1978	5	0		7 o más instr			Donemus, NL	NL	L, 246							
10655		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Mandala	John-Edward Kelly (1958-	1988	5	0		Asx/Pno			Donemus, NL	NL	L, 246							
10656		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Powerset		1986	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 246							
10657		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Recurring thoughts of a haunted traveller		1991	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 246							
10658		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Sound and silence		1971?	5	0		Sx/Actriz			Donemus, NL	NL	L, 246							
10659		Marez Ovens-Wansink, Tera De	NL	Trajectory		1985	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 246							
10660	4.003	Margoni, Alain (1934)	FR	Cadence et danses	Daniel Deffayet (1922-20	1974	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 246							
10661		Margoni, Alain (1934)	FR	10 Etudes dans le style contemporain		1983	5	0		1sx-S+A-			Editions Billaudot, FR	FR	L, 246							
10662		Margoni, Alain (1934)	FR	In memoriam - Tripla fuga																		

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
10701	4.012	Marina, Cristian (1965)	SE	Altorelief	Petersson, J.	1998	5	0		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 247							
10702		Marina, Cristian (1965)	SE	Aspirale		1999	5	0		11sx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 247							
10703		Marina, Cristian (1965)	SE	Mobile		2000	5	0		3sx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 247							
10704		Marina, Cristian (1965)	SE	Saxofolies		1996	5	0		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 247							
10705	4.013	Mariné, Sebastián	ES	Sic	Manuel Miján (1953), ES	1990	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 247							
10706	4.014	Marinuzzi, Gino (1920-1996)	IT	Concertino		1936	3	0		Pno/Ob/Asx/String C Ok			No pone nada		L, 247							
10707	4.015	Mario, Muccito	IT	Easy life		2000	5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 247							
10708	4.016	Marion, Alain (1938-1998)	FR	50 duos progressif			?	0?		2Fl o 2sx iguales			No pone nada		L, 247							
10709	4.017	Mariotti, Christian	IT?	Resurgence		1991	5	0		Ssx/Vibr			No pone nada		L, 247							
10710	4.018	Marischal, Louis (1928-1998)	FR/BE	Pour le plaisir		1971	5	0		SATB			Chappell & Co., USA	USA	L, 247							
10711	4.019	Markeas, Alexandros (1965)	GR	Anamnesis	Cuarteto Habanera	1997	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 247							
10712		Markeas, Alexandros (1965)	GR	Composition verticale		2001	5	0		SATB/Tape			Editions Billaudot, FR	FR	L, 247							
10713		Markeas, Alexandros (1965)	GR	Socrate a bu le poison	Jean-Pierre Caens (1948)	2000	5	0		Voz soprano/Fl/1sx-S+T-/Cl/Harp/Perc			No pone nada		L, 247							
10714	4.020	Markovitch, Lvan (1929)	RS/FR	Appels	Fouchécourt, J.-P.	1985	5	0		1sx+Cantante/Tape			No pone nada		L, 247-248							
10715		Markovitch, Lvan (1929)	RS/FR	Alodiastron	Jean-Pierre Caens (1948)	1986-98	5	0		Ob/Cl/Asx/Fgt			No pone nada		L, 247-248							
10716		Markovitch, Lvan (1929)	RS/FR	Complainte et danse	Jean-Marie Londeix (1932)	1964	4	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 247-248							
10717		Markovitch, Lvan (1929)	RS/FR	Petite marche		1963	4	0		Fl/Ob/Cl/Asx/Fgt/Hn			No pone nada		L, 247-248							
10718		Markovitch, Lvan (1929)	RS/FR	Variations		1964	4	0		Fl/Ob/Cl/Asx/Fgt/Hn			No pone nada		L, 247-248							
10719	4.021	Marocchini, Enrico (1955)	IT	Quartetto, op. 26 nº 1	Cuarteto Aquilano		5	0		SATB			No ed 2003		L, 248							
10720		Marocchini, Enrico (1955)	IT	Variazioni... il soffio del mito	Trío Caravan	1995	5	0		Ssx/Cl/Pno			No pone nada		L, 248							
10721	4.022	Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Burattinata		1992	5	0		Asx/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10722		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Calling	Bangs, L.	1996	5	0		Bsx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10723		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Clusters for Cluster		1978	5	0		Fl/Ssx/Guit/Perc			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10724		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Coalottino		1969	4	0		Bsx/Instr/Electr/2Pno/Harp/2Vl/Vla/Vcl			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 248							
10725		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Concerto	John-Edward Kelly (1958-	1990	5	0		Asx/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10726		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Concerto grosso		1988	5	0		SATB/Orch	Ok		Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10727		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Festeggiamento nº 2	Lawrence Gwozdz (1953),	1996	5	0		2sx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10728		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Láncszemek	John-Edward Kelly (1958-2015), U	5	0			Asx/Vcl/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10729		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Musica da caccia		1997	5	0		AATT			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10730		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Oolit			5	0		Trb/SATB			No pone nada		L, 248							
10731		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Paarweise	Andreas van Zoelen, NL	2001	5	0		EH/BajSx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10732		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Party game		2000	5	0		Asx/Trb/Guit/Perc			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10733		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Quartet	Cuarteto de sxs Rascher		5	0		SATB			Swedish Music Information Center, SE/Gravis Edition, DE	SE/DE	L, 248							
10734		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Rabescatura	John-Edward Kelly (1958-	1997	5	0		Asx solo			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10735		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Sa-ga	John	1987-92	5	0		Asx/Guit			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10736		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Saxazione		1994	5	0		18sx			Svensk Musik, SE/Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10737		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Trio saxetto	Trío Pomerol	1986	5	0		Corno de basseto/BajSx/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10738		Maros, Miklos (1943)	SE/HU	Undulations	John-Edward Kelly (1958-	1986	5	0		Asx/Pno			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 248							
10739	4.023	Marquez, Arturo (1950)	MX	Danzon V		5	0			SATB			No pone nada		L, 248							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AMARQUEZ%2C+Arturo+&q=advanced&dblist=638
10740		Marquez, Arturo (1950)	MX	Danzon VI		5	0			Ssx/String o Asx/4sx			No pone nada		L, 248							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AMARQUEZ%2C+Arturo+&q=advanced&dblist=638
10741		Marquez, Arturo (1950)	MX	Octeto Malandro		1996	5	0		Fl/Cl/Asx/Bsn/Vla/Perc/Pno/Bass			No pone nada		L, 248							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3AMARQUEZ%2C+Arturo+&q=advanced&dblist=638
10742	4.024	Marquez, Juan (1929?)	CU?	Llavisimo		1996	5	0		1sx-Sno+Baj-/SATB/Perc			No pone nada		L, 248							
10743	4.025	Marra, James (1949)	USA	To Suffer in Rhythm	Marcusson, V.	1978	5	0		Tsx/Pno/2Perc			Dorn Publications, USA	USA	L, 248							
10744		Marra, James (1949)	USA	Legacy of the Four Winds	Cunningham, J.	1978	5	0		Sx solo-S+T-			Dorn Publications, USA	USA	L, 248							
10745	4.026	Marren, Louis (1821-XXXX)		Petit conte brelon				T		5sx			No pone nada		L, 248							
10746	4.027	Marsal		Grande fantasia				T		2sx-SA-			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 248							
10747	4.028	Marsh, Roger (1949)	UK	Chamber Music	Steele, J.	1981	5	0		Voz soprano/Asx			No pone nada		L, 248							
10748		Marsh, Roger (1949)	UK	Deliah		1982	5	0		Voz soprano/Asx			Novello & Co., UK	UK	L, 248							
10749		Marsh, Roger (1949)	UK	Samson		1983	5	0		6Voces/1sx-S+A-/Amplificación			Novello & Co., UK	UK	L, 248							
10750	4.029	Marshall, Jack-W. (1921-1973)	USA	The Goldrush Suite		1959	4	0		SATB			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 248							
10751	4.030	Marsau, Marcel	USA?/FR?	Morceau vivant		1967	4	0		Fgt o Asx/Pno			J. Spratt Music Co., USA	USA	L, 248							
10752	4.031	Martelli, Henri (1895-1980)	FR	Cadence, Interlude et Rondo, op. 78	Marcel Mule (1901-2001),	1952	4	0		Asx/Pno			Max Eschig, FR	FR	L, 248							
10753		Martelli, Henri (1895-1980)	FR	Cinq Duos		1979	5	0		Cl/Sx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 248							
10754		Martelli, Henri (1895-1980)	FR	Trois esquisses, op. 55	Marcel Mule (1901-2001),	1943	3	0		Asx/Pno			Max Eschig, FR	FR	L, 248							
10755	4.032	Marthinsen, Niels	DK	Burst		1990	5	0		Asx/Perc			No pone nada		L, 248							
10756		Marthinsen, Niels	DK	Sax 'n drums	Egholm, P.	1990	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 248							
10757	4.033	Marti, Heinz (1934)	CH	Ritual	Valentin	1991	5	0		Asx/Pno			Hug & Co. Musikverlage, CH	CH	L, 249							
10758	4.034	Martin, Daniel	FR	Saxist!		1986	5	0		7sx			No pone nada		L, 249							
10759	4.035	Martin, David-L. (1926)	CA	Jazz Rhapsody		1968	5	0		Asx/Band			Canadian Music Center, CA	CA	L, 249							
10760	4.036	Martin, Frank (1890-1974)	CH	Ballade	Sigurd Raschèr (1907-200	1938	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Universal Edition, AT	AT	L, 249							
10761		Martin, Frank (1890-1974)	CH	Ballade		1940	3	0		Tsx/Orch o Pno	Ok		Universal Edition, AT	AT	L, 249							
10762	4.037	Martin, Frédéric (1958)	FR	Deux titres - concerto	Daniel Kientzy (1951), FR	1992	5	0		1sx-Sno+A+T-/Orch	Ok		No pone nada		L, 249							
10763	4.038	Martin, Gilles (1971)	FR	Chanson douce			5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 249							
10764		Martin, Gilles (1971)	FR	Chanson pastorale			5	0		1sx-A o T-/Pno			BG Editions, FR	FR	L, 249							
10765		Martin, Gilles (1971)	FR	5 Confidences			5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 249							
10766		Martin, Gilles (1971)	FR	Cristalline		1999	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 249							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	
10901		Masuy, Fernand	BE	10 Studies of medium difficulty		?	?	0		Sx		Estudios	Henri Elkan Music, USA	USA	L, 252								
10902	4.087	Matalon, Martin	AR	Metropolis		1994	5	0		1sx-S+A- dentro de un grupo de cámara		No pone nada											
10903	4.088	Matamoros, Gustavo (1957)	VE	El Circo		1982	5	0		FI/Ob/Cl/CiBaj/Asx/Hn		No ed 2003											
10904	4.089	Mateczek, F.	?	Sommerabend am berg: impression		?	?	0		Asx/Pno		No pone nada											
10905	4.090	Mateju, Zbynek (1958)	CZ	Saxomania	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BajSx solo		No pone nada											
10906	4.091	Mather, Bruce (1939)	CA	Elegy	Paul Brodie (1934-2007),	1959	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok	Waterloo Music, CA/Canadian Music Center, CA	CA	L, 252									
10907		Mather, Bruce (1939)	CA	Quintette avec Piano		1999	5	0		SATB/Pno		No pone nada											
10908	4.092	Matheson, Alan (1959)	CA	Intrada, Blues and Allegro	Nolan, J.		5	0		Ssx/Pno o Marimba		No ed 2003											
10909	4.093	Matheson, Lain	UK	Concept		1999	5	0		BajSx solo		No pone nada											
10910		Matheson, Lain	UK	Extra time	Andreas van Zoelen, NL	1998	5	0		BajSx solo		Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 252									
10911		Matheson, Lain	UK	On Bartok Street			5	0		Ob/BajSx		No pone nada											
10912	4.094	Mathey, Paul	?	Quatuor		?	?	0		SATB		No pone nada											
10913		Mathey, Paul	?	Trois Pièces, op. 19		?	?	0		Asx/Pno		No pone nada											
10914	4.095	Matitia, Jean (1952)	FR	Chinese Rag	Claude Delangle (1957), F	1987	5	0		SATB		Henri Lemoine, FR	FR	L, 252									
10915		Matitia, Jean (1952)	FR	Cresy Rag	Prost, N.	2000	5	0		BbSx o EbSx/Pno		No pone nada											
10916		Matitia, Jean (1952)	FR	Devil's Rag	Jean-Marie Londeix (1932	1985	5	0		12sx		Roncorp Inc., USA	USA	L, 252									
10917		Matitia, Jean (1952)	FR	Devil's Rag		1985-96	5	0		Asx/Pno		Henri Lemoine, FR	FR	L, 252									
10918		Matitia, Jean (1952)	FR	Las Americas	Jean-Marie Londeix (1932	1985-93	5	0		12sx		No ed 2003											
10919		Matitia, Jean (1952)	FR	Samba do diabo		1992	5	0		12sx		No ed 2003											
10920		Matitia, Jean (1952)	FR	Trap Rag	Marie-Bernadette Charrier	1994	5	0		SATB		Henri Lemoine, FR	FR	L, 252									
10921	4.096	Matot, Pierre	BE	Spleen	Jean-Pierre Rorive		5	0		Asx/Org		No pone nada											
10922	4.097	Matsudaira, Roh (1938)	JP	Quintette	Sakaguchi, A.	1968	4	0		Asx/VI/Vla/Vcl/Bass		No pone nada											
10923	4.098	Matsudaira, Yori-Aki (1931)	JP	Gestaphony	Ryo Noda (1948), JP	1979	5	0		Sx solo		No pone nada											
10924		Matsudaira, Yori-Aki (1931)	JP	Parallax		1963	4	0		FI/Ob/Cl/Fgt/Sx		Suvinì Zerboni, IT	IT	L, 252-253									
10925	4.099	Matsumoto, Hinoharu	JP	Archipose IV	Ryo Noda (1948), JP	1979	5	0		Sx solo		No pone nada											
10926	4.100	Maisumura, Teizo (1929)	JP	Achime		1957	4	0		Asx en ensamble instr		No pone nada											
10927		Maisumura, Teizo (1929)	JP	Poème		1980	5	0		Asx o Shinobue/Biwa		No pone nada											
10928	4.101	Matsuo, Masataka	JP	Phono			5	0		Sx/Perc		No pone nada											
10929		Matsuo, Masataka	JP	Phono IV		1990	5	0		Asx solo		No pone nada											
10930	4.102	Matsushita, Lsao (1951)	JP	Ashi no sho II		1981	5	0		Ob/Cl/Asx/Fgt		No pone nada											
10931		Matsushita, Lsao (1951)	JP	Atoll I		1982	5	0		SATB		No pone nada											
10932		Matsushita, Lsao (1951)	JP	Atoll II	Ryo Noda (1948), JP y Be	1982-83	5	0		Asx/Pno		Bote & Bock, DE	DE	L, 253									
10933		Matsushita, Lsao (1951)	JP	Grand Atoll		1992	5	0		SATB/Orch		No pone nada											
10934	4.103	Matsuyuki, Akira	JP	Kohji Ueno-ritletti		1997	5	0		SATB		No pone nada											
10935	4.104	Mattel, Tito (1841-1914)	USA	The Mariner	Hester, M.	2003	5	0	T Walter	Bsx/Pno		Rubank Inc., USA	USA	L, 253									
10936	4.105	Matteson, Timothy (1968)	USA	Royal Suite						Asx/Pno		Smooth Stone Productions Inc., USA	USA	L, 253									
10937	4.106	Mattheson, Johann (1681-1764)		Menuet						Asx/Pno		Editions Billaudot, FR	FR	L, 253									
10938	4.107	Matthessens, Marcel	NL	Short Habanera			5	0		Asx/Pno		Scherzo, BE	BE	L, 253									
10939	4.108	Matthews, David (1946)	USA	Chantefleu			5	0		SATB		No pone nada											
10940		Matthews, David (1946)	USA	Octet			5	0		8sx		No pone nada											
10941		Matthews, David (1946)	USA	Suite	Cuarteto de sxs de NY	1987	5	0		SATB		No pone nada											
10942	4.109	Matthey Correa, Gabriel (1955)	CL	Doce estudiantinas		1996	5	0		Asx solo		No pone nada											
10943		Matthey Correa, Gabriel (1955)	CL	Dúo tres		2001	5	0		Asx/Perc		No pone nada											
10944	4.110	Matton, Roger (1929-2004)	CA	Concerto		1948	4	0		Asx/Orch	Ok	Marcel Combre, FR	FR	L, 253									
10945	4.111	Mauck, Steven	USA	Medici Masterworks Solos			5	0		1sx-A+T-/Pno		Medici Music Press, USA	USA	L, 253									
10946		Mauck, Steven	USA	A Practical Approach to Play the Sx			5	0		Sx	Método?	No ed 2003											
10947		Mauck, Steven	USA	Saxophone warms-ups			5	0		Sx	Manual	No ed 2003											
10948	4.112	Mauldin, Michael	USA	Three Songs		1999	5	0		Asx/Pno		Dorn Publications, USA		L, 253									
10949	4.113	Maurat, Edmond (1881-1972)	FR	Petites inventions, op. 21, nº 1		1966	4	0		Asx o Wood or Brass/Pno		Max Eschig, FR	FR	L, 253									
10950	4.114	Maurice		Christmastime International						SATB		Woodwind Service, USA	USA	L, 253									
10951	4.115	Maurice, Paule (1910-1967)	FR	Tableaux de Provence	Mule	1948-55	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok	Henri Lemoine, FR	FR	L, 253									
10952		Maurice, Paule (1910-1967)	FR	Volio		1967	4	0		Asx/Solo		Editions Billaudot, FR	FR	L, 253									
10953	4.116	Maurice, R.	BE?	Aurore		1960	4	0		SATB		Maurer, BE	BE	L, 253									
10954	4.117	Maúrtua, José Luis (1964)	PE	Muliza		1999	5	0		2sx-AT-/Chamber or Ok		No pone nada											
10955		Maúrtua, José Luis (1964)	PE	Rucaneo		2002	5	0		Asx/Pno		No pone nada											
10956	4.118	Maury, Lownder (1911)	USA	Cock of the Walk		1949	4	0		4sx		Western International Music, USA	USA	L, 253									
10957		Maury, Lownder (1911)	USA	5th Contest Solo								Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 253									
10958	4.119	Mausion, Octave	?	L'Aveu - cavatine, op. 60		1893	1	0		Asx/Pno		No pone nada											
10959	4.120	Mavropoulos, Spyros	GR	Susta		2000	5	0		Asx/Pno		No pone nada											
10960	4.121	Maxfield, Richard-Vance (1927-1951)	USA	Domemon		1961	4	0		FI/Sx/Pno/Vibr/VI/Bass/Tape		No pone nada											
10961		Maxfield, Richard-Vance (1927-1951)	USA	Perateia			4	0		VI/Asx/Pno/Tape		No pone nada											
10962		Maxfield, Richard-Vance (1927-1951)	USA	Wind			4	0		Sx/Tape		No pone nada											
10963	4.122	Maxwell, Richard	USA	Acousma IV		1981	5	0		Tsx/Pno/Perc		Dorn Publications, USA	USA	L, 254									
10964	4.123	May, S.-Beth	USA	Ruck	Andreas van Zoelen, NL		5	0		EH/BajSx		No pone nada											
10965	4.124	May, Stephen	USA	Sonatinissima	Mark Alam Taggart (1956)	1979	5	0		Asx/Pno		No pone nada											
10966	4.125	May-Tchi Chen	TW	Le vent balaye le sable?	Daniel Kientzy (1951), FR	1990	5	0		Sx/Perc/Synth/Tape		No pone nada											
10967		May-Tchi Chen	TW	Passage Through the Maze		1988	5	0		Sx		?											
10968	4.126	Mayer, Wolf	DE	Inner Voices	Demmler, J.	1992	5	0		Asx/Pno		No pone nada											
10969	4.127	Mayerus, A. G.	BE	Tarentelle		1970	5	0															

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
11001		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Grand Recueil de gammes, traits, arpèges et exercices pour saxophone		1881	1	O		Sx		Método	P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11002		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Impromptu			1	O/T		SATB			No pone nada		L, 254							
11003		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		L'adieu de Charles Woog - Mélodie		1886	1	O		Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11004		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		La Fleurance - Caprice		1885	1	O		Asx/Banda militar o Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11005		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Nocturne 9 de Chopin		1890	1	O		Asx/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11006		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Nocturne 15 de Chopin		1890	1	O		Asx/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11007		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Nouvelle grande méthode (Révisado por M. Perrin en 1963)			1	O		Sx		Método	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 254							
11008		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Nuevo y Gran método de saxofón [Spongo q será la trad ES]		1896	2	O		Sx		Método	Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11009		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		6 Petites dues faciles		1891	1	O		Ci/Asx			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11010		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Polacca		1896	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11011		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Prélude	Marquis de Foucault	1879	1	O		5sx			Henri Lemoine, FR	FR	L, 254							
11012		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Quatuor		1888	1	O		SATB			No pone nada		L, 254							
11013		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		1er Quatuor de Beethoven	Sté de Musique de Chamb	1888	1	O		Ci/3sx-AAB-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Serge Bertocchi (Editions Cerbere) 2014-2017?
11014		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		1er Quatuor de Beethoven		1888	1	O/T		Ci/3sx-AAB-/Pno o Ci/3sx-ATB-/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11015		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Quatuor de Beethoven, op. 18, nº 1		1882	1	O		SATB			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11016		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréations instructions. Final de la Sonate III de Clémenti		1878	1	O		2sx-Eb o Bb-			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11017		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréations instructions. 2 canons de Clémenti		1878	1	O		2sx-Eb o Bb-			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11018		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréation sur des motifs de La Favorite		1877	1	O		2sx-SA-/Pno			No pone nada		L, 254							
11019		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréation sur Don Pasquale de Donizetti		1878	1	O		Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11020		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréation sur Le Trouvère de Verdi		1877	1	O		2sx-AT-/Pno o Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11021		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Récréation sur La Favorite de Donizetti		1877	1	O		Tsx/Pno o 2sx-ST-			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11022		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Recueil de Duos avec basse chiffrée		1882	1	O		2sx-ST o AB-			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11023		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Romance de Marguerite (Berlioz)			1	T		Asx/Pno			Costallat, FR	FR	L, 33-34							
11024		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Rondo Allegretto		1896	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11025		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Rondo Allegro		1896	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11026		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Rondo moderato		1897	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11027		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		2me Rondo moderato		1898	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11028		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Rondo polonaise		1896	2	O		2sx-Eb o Bb-			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11029		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		9 Sélections sur des opéras célèbres		1892	1	O		Asx/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11030		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Solo d'après Don Juan de Mozart		1885	1	O		Asx/Pno			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11031		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Solo de concert		1921	3	O		Asx o Ci/String-orch-Ok?			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11032		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Solo de concours			1	O		Bsx/Pno			Adolphe Sax, FR	FR								Según el catálogo de venta AS
11033		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Souvenir de Rigoletto - Fantaisie		1900	2	O		Asx/Banda militar			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							Póstuma?
11034		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Tablature des saxophones avec double Sib système		1880	1	O		Sx		Tablatura	P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11035		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Tablature des saxophones sans changement aux anciens doigtés		1888	1	O		Sx		Tablatura	Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11036		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		5 Trios d'après Mozart		1877	1	O		3sx			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11037		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Trio de J. Haydn		1888	1	O/T		2Ci/Bsx			Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 254							
11038		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Trio en Mib de Mozart		1885	1	O/T		Ci/Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11039		Mayeur, Louis-Adolphe (1837-1895 BE/FR?)		Variations sur un thème de Judas Macchabée de Haendel		1884	1	O		Asx/Pno			P. Goumas, FR	FR	L, 254							
11040	4.129	Mays, Bill (1944)	USA	Goodbye California			4 o 5	O?		SATB			Advance Music, DE	DE	L, 255							http://www.billmays.net/biography.html
11041		Mays, Bill (1944)	USA	Madrophone's Dance			4 o 5	O		SATB			Advance Music, DE	DE	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYS%2C+Bill+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11042		Mays, Bill (1944)	USA	Play Song			4 o 5	O		SATB			Advance Music, DE	DE	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYS%2C+Bill+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11043	4.130	Mays, Walter	USA	Concerto	John Sampen (1949), USA	1974	5	O		Ssx/Orch o pno	Ok		Belwin-Mills, USA	USA	L, 255							http://www.billmays.net/biography.html
11044		Mays, Walter	USA	Concerto	John Sampen (1949), USA	1999	5	O		Ssx/Orch			No pone nada		L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYS%2C+Bill+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11045		Mays, Walter	USA	Duet		1976	5	O		2Ssx			No pone nada		L, 255							
11046	4.131	Mayuzumi, Toshiro (1929)	JP	Metamusic		1961	4	O		Vi/Asx/Pno			Edition Peters, USA	USA	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYUZUMI%2C+Toshiro+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11047		Mayuzumi, Toshiro (1929)	JP	Sphenogramme		1950	4	O		Voz contralto/Fi/Asx/Marimba/Vi/Vcl/Pno			No pone nada		L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYUZUMI%2C+Toshiro+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11048		Mayuzumi, Toshiro (1929)	JP	Tone Pieroma SS		1955	4	O		Ssx/Musical saw/Pno			Edition Peters, USA	USA	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAYUZUMI%2C+Toshiro+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11049	4.132	Mazellier, Jules (1879-1959)	FR	Dix Fugues			4	O		SATB			Elkan-Vogel Co., USA	USA	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11050		Mazellier, Jules (1879-1959)	FR	Fantaisie ballet	Marcel Mule (1901-2001),	1944	3	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11051		Mazellier, Jules (1879-1959)	FR	Quick et ballet	Marcel Mule (1901-2001),	1953	4	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11052		Mazellier, Jules (1879-1959)	FR	Scherzo et Canter			4	O		SATB			No pone nada		L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11053		Mazellier, Jules (1879-1959)	FR	Thème varié languedocien			4	O		SATB			No pone nada		L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11054	4.133	Mazurek, Mieczyslaw	PL	Ewokacje		1940	3	O		Asx o Ob/Pno			Editions Salabert, FR	FR	L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZELLIER%2C+Jules+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc-format
11055		Mazurek, Mieczyslaw	PL	Trio		1986	5	O		Asx/Vibr/Perc			No pone nada		L, 255							
11056	4.134	Mazurek, Ron	USA	Focusing		1984	5	O		Asx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 255							http://steinhardt.nyu.edu/music/composition/people/faculty/mazurek
11057	4.135	Mazzaferro, Dominic	IT	Fluxi		1990	5	O		6sx			No pone nada		L, 255							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMAZZAFERRO%

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment, and style options.

Table with columns A-V and rows 11101-11200. Columns include author names (e.g., Mckay, George Frederick), titles, dates, and instrumentations. The table lists various musical compositions and their details.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral, Cálculo, Celda de com..., Celda vinculada, Entrada, Hipervínculo. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 11201-11300. Columns A-C: ID, Name, Country. Columns D-M: Title, Composer, Date, Instrumentation, Publisher. Columns N-O: Country, Location. Columns P-Q: URL. Columns R-V: Empty.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 11301-11400. Columns include ID, Author, Country, Title, Instrumentation, Composer, Edition, Publisher, and Country. Contains detailed bibliographic data for saxophone repertoire.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
11501		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Invocation et marche minialure		1973	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11502		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Lamento et consolato		1980	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11503		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Perce-neige			4	0	5	0	Ob/Asx/Vcl		No pone nada		L, 262-263							
11504		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Pervenche		1980	5	0		Ob/Asx/Vcl			No pone nada		L, 262-263							
11505		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Petit enfant		1977	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11506		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Petites esquisses			4	0	5	0	Asx/Pno		Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11507		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Pièces brèves		1980	5	0		BbSx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11508		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Primerose			4	0	5	0	Asx/Pno		Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11509		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Roseraie		1980	5	0		Ob/Asx/Vcl			No pone nada		L, 262-263							
11510		Mignlon, René (1907-1981)	FR	Santa Marie-Lou		1979	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 262-263							
11511	4.255	Migot, Georges (1891-1976)	FR	2 Stèles de Victor Segalen		1925	3	0		Voz o Asx/Celesta/Bass/Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 263							
11512		Migot, Georges (1891-1976)	FR	Quatuor	Huesser, M. y Huesser, G.	1955	4	0		SATB			No pone nada		L, 263							
11513	4.256	Zivanovic, Mihajlo (1928-1989)	RS	Balada			4	0	5	0	Asx/Orch o Pno	Ok	Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 263							https://en.wikipedia.org/wiki/Mihailo_%C5%BDivan Creo q después de la desaparición de YU el material pudo quedarse en RS (Serbia)
11514		Zivanovic, Mihajlo (1928-1989)	RS	Invenaja			4	0	5	0	Asx/Pno		Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 263							https://en.wikipedia.org/wiki/Mihailo_%C5%BDivan Creo q después de la desaparición de YU el material pudo quedarse en RS (Serbia)
11515		Zivanovic, Mihajlo (1928-1989)	RS	Rapsodija/Rhapsody		1965	4	0		Asx/Orch	Ok		Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 263							Tiene una obra homónima para cl; quizá esta sea una trans? No encontré ref
11516	4.257	Mihalović, Marcel (1898-1985)	FR/RO	Chant premier, op. 103		1973	4	0		Tsx/Orch	Ok		Heugel, FR	FR	L, 263							https://en.wikipedia.org/wiki/Mihailo_%C5%BDivan Creo q después de la desaparición de YU el material pudo quedarse en RS (Serbia)
11517		Mihalović, Marcel (1898-1985)	FR/RO	Serioso		1971	5	0		Sx/Bass/Pno			No pone nada		L, 263							
11518	4.258	Miján, Manuel (1953)	ES	El saxofón- 4 volumes	Ricardo		5	0		Sx		Método	Real Musical, ES	ES	L, 263							
11519		Miján, Manuel (1953)	ES	Técnica de base		1983	5	0		Sx		Manual	No pone nada		L, 263							
11520	4.259	Mikhailov, Lev (1936-2003)	RU	Ecole du saxophone		1975	5	0		Sx		Método	No pone nada		L, 263							https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Mikhailov Emigró a ES
11521		Mikhailov, Lev (1936-2003)	RU	Pièces de compositeurs soviétiques		1986?	5	?		Sx		Recopilación?	No pone nada		L, 263							https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Mikhailov Emigró a ES
11522	4.260	Mikroutsikos, Thanos	GR	Duo		1986	5	0		Asx/Ebass Electr			No pone nada		L, 263							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMIKROUTSIKOS%2C+Thanos&qt=advanced&dblist=638
11523	4.261	Mikulska, Anna (1951)	PL	Fantaisie		1977	5	0		BbSx/Pno			No pone nada		L, 263							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMIKULSKA%2C+Anna+%281951%29&qt=advanced&dblist=638
11524	4.262	Milano, Daniel (1938)	VE	Elegia		1990	5	0		Asx/Band			No pone nada		L, 263							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILANO%2C+Daniel+%&qt=advanced&dblist=638
11525	4.263	Miles & Zimmermann		Anchors Aweigh						T Wiedoeft			Robbins Music Corp., USA	USA	L, 263							
11526	4.264	Miletic, Miroslav (1925)	HR	Novelata	Macan, V.	1981	5	0		Asx/Pno			Hrvatsko drustvo skladatelja, HR	HR	L, 263							
11527		Miletic, Miroslav (1925)	HR	Sonate		1982	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 263							
11528	4.265	Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Caramel mou, op. 68	Auric, G.	1921	3	0		BbSx o Voz (ad lib)/Cl/Tpt/Trb/Pno/Perc			Max Eschig, FR	FR	L, 264							
11529		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	La Création du Monde		1923	3	0		Asx/Chamber orch?	Ok		Max Eschig, FR	FR	L, 264							
11530		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	La Création du Monde -Suite						T Londeix			2VI/Asx/Vcl/Bass/Perc/Pno	FR	L, 264							
11531		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Danse		1954	4	0		Asx/Pno			Piène Noel, FR	FR	L, 264							
11532		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Etude poétique, op. 333		1954	4	0		2sx/Voz/Orch/Tape	Ok		Editions Salabert, FR	FR	L, 264							
11533		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Scaramouche		1937	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Editions Salabert, FR	FR	L, 264							
11534		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Scaramouche						T Londeix			Asx/11sx	FR	L, 264							
11535		Milhaud, Darius (1892-1974)	FR	Scaramouche						T D. Steward			Asx/FI/Ob/Cl/Hn/Fgt	FR	L, 264							
11536	4.266	Milicevic, Mladen (1958)	BA	Fail	Daniel Kientzy (1951), FR	1986	5	0		Tsx/Tape			No pone nada		L, 264							
11537	4.267	Milivoj, Koebler (1930)	HR	Varijacije		1956	4	0		Asx			Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 264							Creo q después de la desaparición de YU el material pudo quedarse en RS (Serbia)
11538	4.268	Milkovic, Katerina (1959)	RS	13/V		2002	5	0		Asx/GuitElectr/Perc/Tape			No ed 2003		L, 264							
11539		Milkovic, Katerina (1959)	RS	Threads	Gategno, E. Y Bodner, J.	2003	5	0		Sx/Vla			No ed 2003		L, 264							
11540		Milkovic, Katerina (1959)	RS	Zelf		2001-03	5	0		Sx/Perc			No ed 2003		L, 264							
11541	4.269	Miller, Dennis (1951)	USA	Three Recitativi amorosi		1976	5	0		Sx solo			No ed 2003		L, 264							
11542	4.270	Miller, Edward Jay (1930)	USA	Fantasy - concerto in three movement	Donald Sinta (1937), USA	1971	5	0		Asx/Band			American Composers Alliance, USA	USA	L, 264							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLER%2C+Edward+Jay&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11543		Miller, Edward Jay (1930)	USA	Quartet Variations			4	0	5	0	4 instr		No pone nada		L, 264							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLER%2C+Edward+Jay&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11544		Miller, Edward Jay (1930)	USA	Two pieces		1990	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 264							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLER%2C+Edward+Jay&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11545	4.271	Miller, Glenn (1905-1944)		Anchors Aweigh						T			Ensamble sxs		L, 264							
11546		Miller, Glenn (1905-1944)		In The Mood						T			Ensamble sxs		L, 264							
11547		Miller, Glenn (1905-1944)		Medley						T			SATB		L, 264							
11548		Miller, Glenn (1905-1944)		Moonlight Serenade						T			Ensamble sxs		L, 264							
11549	4.272	Miller, Jeffrey	USA	Mélange		1987	5	0		Ssx solo			No pone nada		L, 264							http://jeffreymillemusic.com/compositions.html
11550	4.273	Miller, Larry	USA	Stream of Consciousness			5	0		5sx			No pone nada		L, 264							
11551	4.274	Miller, Ralph Dale (1909-1989)	USA	The Modern Right-Wlay, Self Introduction			4	0	5	0	Sx	Manual	MCA Music Publishing, USA	USA	L, 265							No encontré nada por Internet, ni si quiera en el WorldCat
11552		Miller, Ralph Dale (1909-1989)	USA	Quartet nº 2, op. 16		1978	5	0		AATB			Pro Art, USA	USA	L, 265							
11553	4.275	Miller, Richard (1974)	USA	Leocorium	Noyes, J.	2000	5	0		SATB			No ed 2003		L, 265							
11554		Miller, Richard (1974)	USA	untitled	Wood, L. Y Noyes, J.	2003	5	0		Ssx/Guit			No ed 2003		L, 265							
11555	4.276	Miller, Robert		Instrumental Course						T J. Skornika	Manual		Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 265							
11556		Miller, Robert		Instrumental Course						T J. Skornika	Manual		Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 265							
11557	4.277	Miller, Roy	USA	Uintah (Winter)	Larry Teal (1905-1984), USA		4	0	5	0	Asx/Band		No pone nada		L, 265							No encontré nada por Internet, ni si quiera en el WorldCat
11558	4.278	Mills, Charles (1914-1982)	USA	Music for Recorder		1963	4	0		Sx/Bass			American Composers Alliance, USA	USA	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLS%2C+Charles&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11559		Mills, Charles (1914-1982)	USA	Music			4	0	5	0	Sx/Bass		Pioneer Editions, USA	USA	L, 265							
11560		Mills, Charles (1914-1982)	USA	Paul Bunyan Jump (Jazz Quintet)		1964	4	0		Asx/Pno/Tpt/Bass/Perc			American Composers Alliance, USA	USA	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLS%2C+Charles&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11561	4.279	Millocker, Karl (1842-1899)		Herinneringer						T			Molenaar, NL	NL	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AMILLS%2C+Charles&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11562	4.280	Milovic, Janko	PL?	Metalochronie		1980	5	0		Asx/Perc			No pone nada		L, 265							
11563	4.281	Mimet, Anne-Marie	FR?	Ar foren Tég		1981	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMIMET%2C+Anne-Marie&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11564		Mimet, Anne-Marie	FR?	Complainte		1978	5	0		Asx/Harp o Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMIMET%2C+Anne-Marie&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11565		Mimet, Anne-Marie	FR?	Le départ du roi Cafier - airs gaulois		1983	5	0		Asx/Harp o Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMIMET%2C+Anne-Marie&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11566		Mimet, Anne-Marie	FR?	Fanfare et divertissement			5	0		FI/Ob/Cl/Fgt/3Sx-SAT-/Tpt/Trb/Tuba			No pone nada		L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMIMET%2C+Anne-Marie&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11567		Mimet, Anne-Marie	FR?	Hiraeth	Piemy, R.	1981	5	0		Asx/Harp o Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 265							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMIMET%2C+Anne-Marie&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
11568		Mimet, Anne-Marie	FR?	Y galon drom		1983	5	0														

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and cell formatting tools.

Table with columns A-V and rows 11601-11700. Columns include composer names, birth/death years, countries, titles, instruments, and recording information. The table lists various musical works and their details.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Rows 11701-1800. Columns include: A (ID), B (Composer), C (Country), D (Title), E (Composer), F (Year), G (Measure), H (Tempo), I (Instrument), J (Instrument), K (Instrument), L (Instrument), M (Instrument), N (Instrument), O (Instrument), P (Instrument), Q (Instrument), R (Instrument), S (Instrument), T (Instrument), U (Instrument), V (Instrument). Content includes composers like Moore, Moritz, Morricone, Morisson, Mortensen, Moschos, Moser, Moskowski, Moss, and titles like 'Double', 'Five Distances', 'The Unfinished Polka', 'Alben', 'Three Pieces', 'As Long As It Feels Good', 'Capriccio', 'Nocturne, op. 18', 'Intermezzo', 'Danse Ukrainienne', 'Divertimento', 'Next', 'Sax', 'Dialogos', 'Elegant Journey With Points of Interest', 'Interiors', 'L'après-midi de Dracula', 'Quintette', 'Pastorale', 'Evocations rythmiques', 'Fête païenne', 'Serenade', 'Norwegian Cradle Song', 'Strophes, Séquences, Mouvenents', 'Trilude', 'Romanza cubana nº 1', 'Romanza cubana', 'Brilliant bagatelle', 'Andante', 'Concerto, op. 97', 'Divertimento (trio)', 'Intermezzo (from Sonata nº 2)', 'Quartet', 'Quintette, op. 181', 'AATB', 'Southern Music Co., USA', 'Asx/String quartet', 'Sonata nº 1, op. 99', 'Sonata nº 2, op. 103', 'Sonata nº 1', 'Trio Sonata', 'Armonico cantabile', 'Verty', 'April Is In My Mistress' Face', 'Pergan: (per percussioni e 5 strumenti)', 'Blue Caprice', 'Six Contemporary Etudes in Duet Form', 'Song "song for R. Cole"', 'Concerto for alto saxophone and orchestra', 'Italian sketches for saxophone quartet', 'Baroque blue', 'Quintet', 'Sonata for alto sax and piano', '25 duets for two saxophones', 'Nocturnal Serenade', 'Romanticque', 'Concertino in B♭ major de Gatti, Domenico', 'Around', 'Blitz I, II, II', 'Getz Variations', 'Six Studies and an Improvisation', 'Concerto for soprano saxophone & orchestra', 'Rumoination', 'Up the Street March', 'Crows', 'Light Possessing Darkness', 'Nightfall', 'De profundis', 'Full Account', 'John I, 19-23', 'Julia Street', 'Long John Brown and Little Mary Bell', 'The Memorare', 'October Music', 'Past the Solstice', 'Psalm 129', 'Psalm 122', 'Psalm 130', 'Psalm 131', 'Subjective Objective', 'Yes, Yes, Yes', 'Melodia', 'Snergiosis I', 'Chorale (Hymn)', 'Intra', 'Quartet', 'Resign', 'Scaena', 'Dream, op. 33', 'Niagara', 'Symphoniette, op. 8', 'Rondo', 'Chamber II', 'Sunday Morning', 'Ex-audi III', 'Wal', 'Whortaband', 'Guitarre', 'Spanish dance', 'Evocation and Song', 'River Music'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
11801		Moss, Lawrence Kenneth (1927)	USA	Saxpressivo	Navarre, R.	1992	5	0		Asx/Tape			Roncorp Inc., USA	USA	L, 270							
11802		Moss, Lawrence Kenneth (1927)	USA	Six Short Pieces	Jackson, R. Y Krasch, J.	1995	5	0		Asx/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 270							
11803	4.382	Möss, Piotr (1949)	PL	Angst und Fomr	Herder	1988	5	0		Sx?			Editions Delatour, FR	FR	L, 270							
11804		Möss, Piotr (1949)	PL	Avant le départ		1982	5	0		Ssx/Perc			Editions Billaudot, FR	FR	L, 270							
11805		Möss, Piotr (1949)	PL	Form I		1986	5	0		Bsx/Bass			No pone nada		L, 270							
11806		Möss, Piotr (1949)	PL	4 Poésies		1983	5	0		Asx/Harp			No pone nada		L, 270							
11807		Möss, Piotr (1949)	PL	Quartetto		1981	5	0		SATB			Pro Nova Sonoton, DE	DE	L, 270							
11808		Möss, Piotr (1949)	PL	Sonate			5	0		Asx/Pno			Max Eschig, FR	FR	L, 270							
11809		Möss, Piotr (1949)	PL	Deux déchiffrages: pour saxophone alto en mi bémol et percussi		1995	5	0		Asx/Perc			Max Eschig, FR	FR	L, 270							
11810	4.383	Mossblad, Gunnar (1954)	USA	A la Monk			5	0		SATB			No ed 2003		L, 270							
11811		Mossblad, Gunnar (1954)	USA	The Dogwalk			5	0		SATB			No ed 2003		L, 270							
11812		Mossblad, Gunnar (1954)	USA	The Seasons			5	0		SATB/Perc/Perc/Solist			No ed 2003		L, 270							
11813		Mossblad, Gunnar (1954)	USA	Windscapecs			5	0		Sx solo			No ed 2003		L, 270							
11814	4.384	Mott, David (1945)	CA	A Little Small Talk			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11815		Mott, David (1945)	CA	Meditation 2			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11816		Mott, David (1945)	CA	Old Ghosts, New Demons			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11817		Mott, David (1945)	CA	Paganini Flies with Dragons			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11818		Mott, David (1945)	CA	Regarding Starlight			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11819		Mott, David (1945)	CA	Serge Chaloff in Memoriam			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11820		Mott, David (1945)	CA	The Sky Ringing in an Empty Bel			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11821		Mott, David (1945)	CA	Tiger Running... Nearer Breathing			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11822		Mott, David (1945)	CA	Visceral Vicissitudes			5	0		Bsx solo			No pone nada		L, 270							
11823	4.385	Motz, Wolfgang (1952)	DE	Garoni-gäzin		1990	5	0		Asx/Accord			Bärenreiter Verlag, DE	DE	L, 270							
11824	4.386	Moulaert, Raymond (1875-1962)	BE	Andante, Fugue et Final		1907	2	0		SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 270-271							
11825		Moulaert, Raymond (1875-1962)	BE	Tango-caprice		1942	3	0		Asx/Orch o Pno	Ok		CeBeDeM, BE/Edition Musicales Brogneux, BE	BE	L, 270-271							
11826	4.387	Mouquet, Jules (1867-1946)	FR	Impromptu		1964?	4	0?		Ax/Pno			No pone nada		L, 271							
11827		Mouquet, Jules (1867-1946)	FR	Rapsodie, op. 26	Elise (Boyer Coolidge) Ha	1907	2	0		Sx/String quintet/Fl/Ok	Ok		Evette & Schaeffer, FR/Leduc, FR	FR	L, 271							
11828	4.388	Mourant, Walter	USA	Prelude, fantasy, and epilogue: for saxophone quartet		1977	5	0		SATB			American Composers Alliance, USA	USA	L, 271							
11829		Mourant, Walter	USA	Scherzo			5?	0		SATB			Composers Facsimile Edition, USA	USA	L, 271							
11830	4.389	Mourzine	RU	Burlesque - Humoresque			?	0		3sx-AAA-			No pone nada		L, 271							
11831	4.390	Moussa, Samy	CA	Saxophonie	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BajSx solo			No pone nada		L, 271							
11832	4.391	Moussart		Oboe.mazurka				T		Ssx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 271							
11833	4.392	Moutet, Joseph & Dervaux, André	FR	Nocturne en Saxe		1955	4	0		Asx/Orch o Pno			Marcel Combre, FR		L, 271							
11834	4.393	Mower, Mike (1958)	USA/UK	Academia			5	0		AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11835		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Building			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11836		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Crillon Controlle			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11837		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Easter Islander			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11838		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Financially Disturbed			5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11839		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Folly			5	0		SATB o ATTB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11840		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Ford Fiasco			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11841		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Full English Breakfast			5	0		SATB o ATTB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11842		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Für Dich			5	0		SATB o ATTB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11843		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Hiatus			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11844		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Kentucky Roast-Up			5	0		SATB			Tritone Press, USA	USA	L, 271							
11845		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Lovely Once You're In			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11846		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Mower			5	0		AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11847		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Not the Boring Stuff			5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11848		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Quark			5	0		ATTB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11849		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Seven Pounds Fifty			5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11850		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Svea Rike			5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11851		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Terenga			5	0		SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11852		Mower, Mike (1958)	USA/UK	This Morning			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11853		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Wall's			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11854		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Woe			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11855		Mower, Mike (1958)	USA/UK	Yuppiesville Rodeo			5	0		SATB o AATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 271							
11856	4.394	Moya, Arturo	ES	Estoqueda		1994	5	0		Bsx/Tape			No pone nada		L, 271							
11857		Moya, Arturo	ES	Musica de Fondo	Daniel Kientzy (1951), FR	1994	5	0		Tsx/Electr			No pone nada		L, 271							
11858	4.395	Moylan, William David (1956)	USA	Future Echoes from the Ancient Voices	Ronkin, B.	1992	5	0		SaxMidi/Pno			Roncorp Inc., USA	USA	L, 271							
11859		Moylan, William David (1956)	USA	Solo Sonata	Cunningham, J.	1978	5	0		1sx-S+A+T-			Seesaw Music Corp., USA/Dorn Publications, USA	USA	L, 271							
11860		Moylan, William David (1956)	USA	Suite for Baritone or Alto Saxophone	Cunningham, J.	1979	5	0		1sx-A o B-/Tape			Seesaw Music Corp., USA/Dorn Publications, USA	USA	L, 271							
11861		Moylan, William David (1956)	USA	Two Suspended Images	Ronkin, B.	1990	5	0		SaxMidi			Roncorp Inc., USA	USA	L, 271							
11862	4.396	Mozart, Leopold (1719-1787)		Four Short Pieces				T		2sx			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 271							
11863	4.397	Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio				T	Rochon	BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 271-272							
11864		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio				T	G. Aegler	SATB			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 271-272							
11865		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio				T	Gee	5sx			Shawnee Press, USA	USA	L, 271-272							
11866		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio and Gigue				T	Gee	5sx			Roncorp Inc., USA	USA	L, 271-272							
11867		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio and Menuet				T		4sx			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 271-272							
11868		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio and Menuet				T	Voxman	Tsx/Pno			Rubank Inc., USA	USA	L, 271-272							
11869		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Adagio and Romance				T	Hautvast	BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 271-272							
11870		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Air de Chérubin				T	Chauvet	Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 271-272							
11871		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Allegro				T		4sx			Henri El									

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
11901		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Menuet favorit					T	SATB			Molenaar, NL	NL	L, 271-272							
11902		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Minuet					T	Stevens	2Cl/Asx/Fgt o ClBaj		Carl Fischer, USA	USA	L, 271-272							
11903		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Minuet					T	Teal	Asx/Pno		G. Schirmer, USA	USA	L, 271-272							
11904		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Minuet					T	Voxman	Asx/Pno		Rubank Inc., USA	USA	L, 271-272							
11905		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Nozze di Figaro - Ouverture					T	Muller	SATB		Georg Bauer, DE	DE	L, 271-272							
11906		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Papageno's Aria					T	Rascher	1sx-T o B-/Pno		Belwin, USA	USA	L, 271-272							
11907		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Per questo bella mano					T		Bsx/Pno		?		L, 271-272							
11908		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Petite musique de nuit					T	Classens-Mer	SATB		Philippo, FR	FR	L, 271-272							
11909		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Les Petits riens - Gavotte					T	Mule	Asx o BbSx/Pno		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 271-272							
11910		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		1ère partie du concerto					T	Tourneur	Asx/Pno		Alphonse Leduc, FR	FR	L, 271-272							
11911		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Priester aria					T	Evertse	Bsx/Pno		Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 271-272							
11912		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Quartet					T	Bongiorno	SATB		No ed 2003		L, 271-272							
11913		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Quintet K. 406					T	Sibbing	5sx		Etoile Music, USA	USA	L, 271-272							
11914		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Quintet K. 513					T	Sibbing	5sx		Robert Sibbing, USA	USA	L, 271-272							
11915		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Quintet K. 593					T	Sibbing	5sx		Robert Sibbing, USA	USA	L, 271-272							
11916		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Quintet K. 406					T	Sibbing	5sx		Robert Sibbing, USA	USA	L, 271-272							
11917		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Recueil de quatuors					T	Clerisse	SATB		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 271-272							
11918		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Rondo in D					T	Teal	Asx/Pno		G. Schirmer, USA	USA	L, 271-272							
11919		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Rondo					T	Toll	2Cl/Asx/Fgt o ClBaj		Carl Fischer, USA	USA	L, 271-272							
11920		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonate					T		SATB		Molenaar, NL	NL	L, 271-272							
11921		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		19me sonate					T	Mayeur	Asx/Pno		No pone nada		L, 271-272							
11922		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonate - thème varié					T		Asx o BbSx/Pno		Millereau, FR	FR	L, 271-272							
11923		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonatine					T		3sx-SAT-		Millereau, FR	FR	L, 271-272							
11924		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonatine					T	De Kort	3sx-SAT-		Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 271-272							
11925		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonatine					T	Webb	Asx/Pno		Belwin, USA	USA	L, 271-272							
11926		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Sonatine					T	Scheifes	2Cl/Bsx		Molenaar, NL	NL	L, 271-272							
11927		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Trio					T		25x-ST-/Bass o Trb		Millereau, FR	GR	L, 271-272							
11928		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		5 trios					T	Mayeur	3sx-ATB-		Evette & Schaeffer, FR	FR	L, 271-272							
11929		Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)		Valse favorite					T	Meriot	Asx/Pno		Phillip, FR	FR	L, 271-272							
11930	4.398	Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Muzoek voor van Zoelen	Andreas van Zoelen, NL			5	0	BajSx solo			No pone nada		L, 272							El Londeix ha vuelto a equivocarse el nombre con el apellido
11931		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Numen: alto or baritone saxophone & piano		2003		5	0	A o Bsx/Pno			Lantro Music, BE	BE								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11932		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	ChaconEncore: pour alto saxophone s Laurent Estoppey		1999		5	0	Asx solo			No pone nada									http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11933		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Moon down: for Boudewijn Buckinx: alto saxophone and piano		2003		5	0	Asx/Pno			Lantro Music, BE	BE								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11934		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Largo: omaggio a Johann Sebastian, clarinet or soprano saxophone		2003		5	0	Cl o Ssx/Pno			Lantro Music, BE	BE								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11935		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Kinneret: Tommie Lundberg in memoriam: clarinet or soprano saxophone		2003		5	0	Cl o Ssx/Vlbr			Lantro Music, BE	BE								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11936		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Aa69, coloratura for Charles, disconnotation: 1992: for baritone saxophone		1992		5	0	Bsx solo			Canadian Music Center, CA	CA								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11937		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Time is a river without banks: (coloratura): thirteen minipieces for saxophone		1996		5	0	Asx solo			Canadian Music Center, CA	CA								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11938		Grella-Mozejko, Piotr (1961)	PL	Orion (music for Franz K.): for one to five saxophones or one to five saxophones and piano		1991		5	0	1 o Ssx o winds			Grace Under Press, CA	CA								http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AGrella-Mo%C5%BCEjko%2C+Piotr+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11939	4.399	Muci, Ltalo Ruggero (1922)	IT	Quartetto		1981		5	0	Cl/Tsx/Trb/Bass			No pone nada		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AMUCI%2C+Ltal+Ruggero&qt=advanced&dblist=638
11940	4.400	Muczynski, Robert (1929)	USA	Concerto, op. 41	Kynaston, T.	1981		5	0	Asx/Chamber orch o Ok			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 272							
11941		Muczynski, Robert (1929)	USA	Fuzzette - The Tarantula		1962		4	0	No ed 2003			No ed 2003		L, 272							
11942		Muczynski, Robert (1929)	USA	Sonata, op. 29	Kynaston, T.	1970		5	0	Asx/Pno			G. Schirmer, USA	USA	L, 272							
11943	4.401	Mueller, Florian Frederick (1904)	USA	Duets in Various Meters			4	0	5	0	2sx		No ed 2003		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11944		Mueller, Florian Frederick (1909)	USA	Easy Duets		1958		4	0	0	2Fl o 2Ob o 2Cl o 2Sx		American Composers Alliance, USA	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11945		Mueller, Florian Frederick (1909)	USA	Preludium, Choral, Variations and Fugue			4	0	5	0	Asx/Pno		Edition Musicus, USA	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11946		Mueller, Florian Frederick (1909)	USA	Sonata	Larry Teal (1905-1984), U	1971		5	0	0	Asx/Pno		American Composers Alliance, USA	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11947		Mueller, Florian Frederick (1909)	USA	Sonatina in One Movement			4	0	5	0	Asx/Pno		University Music Press, USA/Composers Facsimile Edition, U	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11948	4.402	Mueller, Frederick Adolph (1921)	USA/DE	25 Caprices und Sonate			4	0	5	0	Sx solo		No ed 2003		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11949		Mueller, Frederick Adolph (1921)	USA/DE	Dance Suite		1973		5	0	0	Asx/Dancer		Dorn Publications, USA	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11950		Mueller, Frederick Adolph (1921)	USA/DE	Five Etudes			4	0	5	0	Asx/Pno		No pone nada		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11951		Mueller, Frederick Adolph (1921)	USA/DE	Suite For Four		1959		5	0	0	Ssx/Asx/Tsx/Fgt	Estudios	University Music Press, USA	USA	L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11952		Mueller, Frederick Adolph (1921)	USA/DE	Trio			4	0	5	0	3sx-ATB-		No pone nada		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11953	4.403	Mueller-Maerki, Ruth (1946)	USA/CH	Garden by the Lake		1996		5	0	0	2sx-SS-		No ed 2003		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11954		Mueller-Maerki, Ruth (1946)	USA/CH	Quartet		1998		5	0	0	SATB		No ed 2003		L, 272							http://www.worldcat.org/search?q=au%3AMUELLER%2C+Florian&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amssc
11955	4.404	Muldermans, Jules (18Xx-19Xx)	BE	Fantaisie brillante		185x7		1	0	0	Asx/Banda Militar o Pno		Editions Robert Martin, FR	FR	L, 272							En el Anuario de 1906 aún estaba vivo. En la wikipedia, lo identifican con Karel (Charles-Jose

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
12001	4.418	Mundry, Lsabel (1963)	DE	Komposition		1992	5	0		Asx/Band			Breitkopf & Härtel, DE	DE	L, 273							
12002	4.419	Munir Anastase (1963)	PS/FR	Né du néant	Daniel Kientzy (1951), FR	1992	5	0		Asx/Electr			No pone nada		L, 273							
12003	4.420	Munn, Zae (1953)	USA	They were Mysterious Guests Hard to Capture		1996	5	0		Asx/Pno			Warren Music Service, USA	USA	L, 273							
12004		Munn, Zae (1953)	USA	Hanging onto the vine: for saxophone quartet		2000	5	0		SATB			No pone nada		L, 273							
12005	4.421	Muraki, Hirono	JP	Fantaisie			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 273							
12006	4.422	Murdock, Katherine (1949)	USA	Déjà vu	Nova Quartet de Austin	1990	5	0		SATB			No ed 2003		L, 273							
12007		Murdock, Katherine (1949)	USA	Lonaina Past the Moon		1999-2000	5	0		2sx-SA-/Pno			No ed 2003		L, 273							
12008		Murdock, Katherine (1949)	USA	Out of the Edge		1989	5	0		3sx-ATB-			Dorn Publications, USA	USA	L, 273							
12009		Murdock, Katherine (1949)	USA	Over the Hill: A Conúic Psychodrama		1999	5	0		Voz soprano/Asx/Pno			No ed 2003		L, 273							
12010		Murdock, Katherine (1949)	USA	Second Wind		2001	5	0		Fi/Ob/Cl/Asx/Hn/Fgt			No ed 2003		L, 273							
12011		Murdock, Katherine (1949)	USA	Terra Incognita		1988	5	0		Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 273							
12012		Murdock, Katherine (1949)	USA	Three Soliloquies		1992	5	0		Asx solo			No ed 2003		L, 273							
12013		Murdock, Katherine (1949)	USA	The Turning		1988	5	0		Asx/Voz media/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 273							
12014		Murdock, Katherine (1949)	USA	Trio bel canto		1990	5	0		2sx-AT-/Pno			No ed 2003		L, 273							
12015	4.423	Murgier, Jacques (1912-1986)	FR	Chant sans paroles		1974	5	0		Asx/Pno			Editions August Zurluh, FR	FR	L, 273-274							
12016		Murgier, Jacques (1912-1986)	FR	Concerto	Jean-Marie Londeix (1932)	1960	4	0		Asx/String orch o Pn Ok			Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 273-274							
12017		Murgier, Jacques (1912-1986)	FR	2 Pièces brèves		1958	4	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 273-274							
12018		Murgier, Jacques (1912-1986)	FR	Suite française	Jean-Marie Londeix (1932)	1984	5	0		12sx			No pone nada		L, 273-274							
12019	4.424	Murphy, Kelly-Marie (1968)	CA	Faltibittity, Logic and the Return ofWo	Brown, J.	2002	5	0		Asx/Orch	Ok		Canadian Music Center, CA	CA	L, 274							
12020		Murphy, Kelly-Marie (1968)	CA	In the Company of My Soul		1995	5	0		Ssx/Pno			Canadian Music Center, CA	CA	L, 274							
12021	4.425	Murphy, Llyle (Spud Murphy) (19	USA	Cadenzas and Recitativos		1972	5	0		SATB			Brightstar Music Publications, USA	USA	L, 274							
12022		Murphy, Llyle (Spud Murphy) (19	USA	Notturno		1968	4	0		3sx-ATB-			Avant Music, USA	USA	L, 274							
12023		Murphy, Llyle (Spud Murphy) (19	USA	Prelude and Canon		1966	4	0		SATB			Avant Music, USA	USA	L, 274							
12024		Murphy, Llyle (Spud Murphy) (19	USA	Rondino		1957	4	0		SATB			Avant Music, USA	USA	L, 274							
12025		Murphy, Llyle (Spud Murphy) (19	USA	Suite		1967	4	0		SATB			Western International Music, USA	USA	L, 274							
12026	4.426	Murray, David (1955)	USA	Pieces		1998	5	0		Ensamble con 8sx			No pone nada		L, 274							
12027	4.427	Murray, Ed (1981)	?	Sonata		2001	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 274							
12028	4.428	Musolino, Angelo	IT?	...and all that jazz		1995	5	0		SATB/Orch o Pno	Ok		Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12029		Musolino, Angelo	IT?	Eclectic Suite			5?	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12030		Musolino, Angelo	IT?	Give and Take		1996	5	0		Cl/Asx			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12031		Musolino, Angelo	IT?	Jazzical Designs			5?	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12032		Musolino, Angelo	IT?	Inquietude			5?	0		Asx/Pno			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12033		Musolino, Angelo	IT?	Opening Doors		1996	5	0		Ssx/Orch o Pno	Ok		Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12034		Musolino, Angelo	IT?	Tangolino			5?	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 274							
12035		Musolino, Angelo	IT?	Tarantella Novo		1995	5	0		SATB			Willemusmik, NO	NO	L, 274							
12036	4.429	Musseau, Michel	FR	Les paupières rebelles		1993	5	0		Fi/Cl/Ssx/Hn/Tpt/Trb/Tuba			Editions Visage, FR	FR	L, 274							
12037	4.430	Musser, Christian	AT	Gern		1993	5	0		Tsx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 274							
12038	4.431	Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Au Village						Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 274							
12039		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Ballet of the Chicks in their Shells						T			Edition Musicus, USA	USA	L, 274							
12040		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Bilder einer Ausstellung						T T. Schön			Apoll-Edition, AT	AT	L, 274							
12041		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		En Crimée						T Londeix			Henri Lemoine, FR	FR	L, 274							
12042		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Mushrooms						T			Edition Musicus, USA/Edward B. Marks Music Company, USA	USA	L, 274							
12043		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		The Old Castle						T Gee			Edward B. Marks Music Co., USA	USA	L, 274							
12044		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		The Old Castle						T Pfenninger			Roncorp Inc., USA	USA	L, 274							
12045		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		The Old Castle						T Teal			G. Schirmer, USA	USA	L, 274							
12046		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Pictures at an Exhibition						T W. Schmidt			Dorn Publications, USA	USA	L, 274							
12047		Mussorgsky, Modeste (1839-1881)		Pictures at an Exhibition						T F. Oldenburg			Fred Oldenburg, NL	NL	L, 274							
12048	4.432	Myer, Tom	USA	Paragon Cup			5?	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 274							
12049	4.433	Myers, Robert (1941)	USA	Concerto	Kripl, J. y Donald Sinta (1	1967	4	0		Asx/Band			No ed 2003		L, 274							
12050		Myers, Robert (1941)	USA	Contrast		1970	5	0		Tsx/Trb/Pno			Artisan Music Press, USA	USA	L, 274							
12051		Myers, Robert (1941)	USA	Fantasy Duos	Kripl, J.	1968	5	0		Asx/Perc			Artisan Music Press, USA	USA	L, 274							
12052		Myers, Robert (1941)	USA	Instructions		1971	5	0		No pone nada			Ensamble de jazz con sx		L, 274							
12053		Myers, Robert (1941)	USA	Movements	Kripl, J.	1967	4	0		Ssx/Orch o Pno	Ok		Artisan Music Press, USA	USA	L, 274							
12054		Myers, Robert (1941)	USA	Quartet		1966	4	0		Fi/Asx/Fgt/Vcl			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 274							
12055		Myers, Robert (1941)	USA	Quartet nº 1		1966-67	4	0		SATB			No ed 2003		L, 274							
12056		Myers, Robert (1941)	USA	Quartet nº 2			4 o 5	0		SATB			No ed 2003		L, 274							
12057		Myers, Robert (1941)	USA	Reprise		1985	5	0		Asx/Pno			Needham Publishing Co., USA	USA	L, 274							
12058		Myers, Robert (1941)	USA	Three Inventions		1971	5	0		Asx/Fgt			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 274							
12059		Myers, Robert (1941)	USA	Three Short Pieces	Kripl, J.	1967	4	0		Asx/Pno			Artisan Music Press, USA	USA	L, 274							
12060		Myers, Robert (1941)	USA	Three Songs Without Words			4 o 5	0		Sx			No pone nada		L, 274							
12061		Myers, Robert (1941)	USA	Trio		1965	4	0		Asx/Fgt/Vcl			Artisan Music Press, USA	USA	L, 274							
12062	4.434	Myers, Stanley (1930-1993)	UK	Concerto	John Harle (1956), UK	1991	5	0		Ssx/Orch	Ok		Hal Leonard Publ. Corp., USA	USA	L, 274							
12063	4.435	Myers, Theldon (1927)	USA	Born of the East		1985	5	0		Voz soprano/Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 274							
12064		Myers, Theldon (1927)	USA	Impromptu		1972	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 274							
12065		Myers, Theldon (1927)	USA	Sonatine		1981	5	0		Asx/Pno			Lake State Publications, USA	USA	L, 274							
12066		Myers, Theldon (1927)	USA	Two Inventions for Three	Briscuso, J.	1985	5	0		2sx-SA-/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 274							
12067		Myers, Theldon (1927)	USA	Vocalise		1986	5	0		Voz soprano/Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 274							
12068	4.436	Myslivecek, Josef (1737-1781)	CZ	Sinfonia						SATB			No pone nada		L, 274							
12069	4.437	Naessen, Ray (1950)	SE	Horas non numero serenas		2002	5	0		8sx			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 275							
12070		Naessen, Ray (1950)	SE	Mea Culpa		1998	5	0		SATB												

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Contains a list of musical compositions with details on composer, title, year, instrumentation, publisher, and country. Includes entries for composers like Krieger, U., Naito, Akemi, Nakata, Mami, Nakazawa, Michiko, Naon, Luis, etc.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
12201	4.482	Neves Campos, Antonio Carlos	1 BR	Cocando O Sax	Dale Underwood (1948), L	2004?	5	O		Asx/Orch o Pno			No pone nada		L, 277	http://saxofonlatino.cl/obras.php3?pais=Am%E9rica%20Latina						
12202		Neves Campos, Antonio Carlos	1 BR	Para Tere	Dale Underwood (1948), USA		5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 277	http://saxofonlatino.cl/obras.php3?pais=Am%E9rica%20Latina						
12203	4.483	Neville, Peter	AU	For'frey			5	O		SATB			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANEVILLE%2C+Peter&qt=advanced&dblist=638						
12204	4.484	Nevin, Ethelbert (1862-1901)	USA	Narcissus				T		Asx/Pno			Rubank Inc., USA	USA	L, 277							
12205		Nevin, Ethelbert (1862-1901)	USA	Narcissus				T		AATB			Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 277							
12206		Nevin, Ethelbert (1862-1901)	USA	Le rosaire	Gurewich			T					Editions Billaudot, FR	FR	L, 277							
12207	4.485	Nevonmaa, Kimmo (1960-1996)	FI	Concerto "Heros Serenatos"	Kelly, John-Edward	1995-96	5	O		Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 277							
12208		Nevonmaa, Kimmo (1960-1996)	FI	Concerto			5	O		Ssx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 277							
12209	4.486	Newell, Robert (1940)	USA	Synthesis	Taylor, M.	1965	4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 277	Tiene algo de orq: http://composers.com/robert-newell						
12210	4.487	Newhouse, Dana	USA	Sonata Sentimentale	Ronkin, B.	1979	5	O		Asx/Pno/Perc			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANEWHOUSE%2C+Dana&qt=advanced&dblist=638						
12211	4.488	Newlin, Dika (1923)	USA	Rockingham: Scenes from the Film	Rowdy, R.	1996	5	O		Sx/Voz+Narr/Pno			No ed 2003		L, 277							
12212	4.489	Newman, Ronald	USA	Music	Joseph Luloff, USA	1979	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANEWMAN%2C+Ronald&qt=advanced&dblist=638						
12213		Newman, Ronald	USA	Quartet		1988	5	O		SATB			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANEWMAN%2C+Ronald&qt=advanced&dblist=638						
12214	4.490	Newski, Sergej (1972)	RU	Gebrochener Choral		2001	5	O		Sx/Vcl			No pone nada		L, 277							
12215		Newski, Sergej (1972)	RU	Trash	Losert, M.	1997	5	O		Asx/Vcl			No pone nada		L, 277							
12216		Newski, Sergej (1972)	RU	Figuren im Gras		2001	5	O		ClBaJ/Bsx			Ricordi, IT	IT	L, 277	http://www.ricordi.de/en-US/Composers/N/Newski-Sergej.aspx						
12217		Newski, Sergej (1972)	RU	J'etais d'accord...		2000	5	O		Fl/Sx/Vla/2Perc/Pno/Tape			Ricordi, IT	IT	L, 277	http://www.ricordi.de/en-US/Composers/N/Newski-Sergej.aspx						
12218	4.491	Newton, Rodney Stephen (1945)	UK	Fantasies on Middle Eastern Themes	Hovhanness, A.	1976	5	O		SATB			No ed 2003		L, 277							
12219	4.492	Niblock, PhilI (1933)	UK	Didjeritloos and Don'ts		1992	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ANIBLOCK%2C+PhilI+%2B1933%29&qt=advanced&dblist=638						
12220		Niblock, PhilI (1933)	UK	Sea Jelly Yellow		2002	5	O		Bsx solo			No ed 2003		L, 277							
12221		Niblock, PhilI (1933)	UK	Ten Auras		1994	5	O		Tsx solo			No ed 2003		L, 277							
12222	4.493	Nichifor, Serban (1954)	RO	Chinaera	Daniel Kientzy (1951), FR	1993	5	O		Asx/Vibr			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 277							
12223		Nichifor, Serban (1954)	RO	Ossessione	Hans de Jong (1957), BE	1998	5	O		Asx solo			P. J. Tonger, DE	DE	L, 277							
12224	4.494	Nichols, Charles	USA	How To Conduct Saxophone Bands		1921	3	O		Sx	Manual		No pone nada		L, 277							
12225	4.495	Nichols, Jeff	USA	Fantasy	Taimur Sullivan y Marilyn	1997	5	O		Asx/Pno			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 277	http://jeffnichols.net/list_of_works						
12226	4.496	Nichols, Red (1905-1965)		Holiday for Woodwinds				T		Lawson-Goul			G. Schirmer, USA	USA	L, 277							
12227	4.497	Nicklaus, Wolfgang (1956)	DE	Die Antwort		1986	5	O		Cl/Asx/2Perc/Pno/Vl/Vcl/Bass			No ed 2003		L, 277							
12228		Nicklaus, Wolfgang (1956)	DE	Der Priwall		1984	5	O		Voz/Asx/Perc/Cl/Vcl			No ed 2003		L, 277							
12229	4.498	Nicolaò, G.		Ave Maria				T		Barret			Carl Fischer, USA	USA	L, 277							
12230	4.499	Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Bipiste 3			5	O		2BbSx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12231		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Bipiste 4			5	O		2EbSx			Editions Billaudot, FR	FR	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12232		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Grande suite zodiacale		2000	5	O		3sx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12233		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Mad Sax		1994	5	O		Asx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12234		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Magnitude			5	O		Ssx			Molenaar, NL	NL	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12235		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Passim			5	O		SATB			Molenaar, NL	NL	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12236		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Tango baroque			5	O		Ssx			No pone nada		L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12237		Nicolas, René "Mickey" (1926)	FR	Le petit canal: pour saxophone alto ou ténor et piano		2000	5	O		Asx o Tsx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 277	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ANICOLAS+MICI https://nl.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_A9_Nicolas						
12238	4.500	Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Al Piedi del Gigante, op. 172			5	O		Asx/Bass/Pno			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12239		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Alla donna difondo, op. 80		1987	5	O		Fl/Asx/Pno			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12240		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Aus Griechenland, op. 159			5	O		Ssx/String quartet			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12241		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Bis for two	Duo Bornkamp-Janssen		5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12242		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Concerto per Pianoforte, op. 77		1988	5	O		12sx/Pno			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12243		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Gardenmusic, op. 94		1990	5	O		Fl/Cl/1sx-A+T-/Pno/Bass			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12244		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Greece, op. 185			5	O		Chamber jazz orch con Ssx			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12245		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Ialsaxmusic, op. 177			5	O		SATB			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12246		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	La Casa nuova, op. 82		1988	5	O		3sx-SAB-			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12247		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Mondelci's Songs			5	O		Asx solo			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12248		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Nel sogno una rosa, op. 57		1985	5	O		2sx-AB-/Pno			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12249		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Orti's Quartet		1997	5	O		SATB			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12250		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Piano-saxmusic, op. 103		1991	5	O		Tsx/Pno			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12251		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Pour le sax, op. 107			5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12252		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Quarta sinfonia, op. 70	Ensamble italiano de sxs		5	O		Voz soprano/12sx			Edipan Editions, IT	IT	L, 277-278	http://www.worldcat.org/search?q=au%3ANicolau%2C+Dimitri%2C&qt=hot_author#x0%253Amsscr-format						
12253		Nicolau, Dimitri (1946)	IT/GR	Quartetto III, op. 110			5	O		SATB												

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 12301-12400. Columns include author names (e.g., Niehaus, Lennie), titles, dates, and descriptions. The table lists various musical compositions and their details.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
12401		Niro, Pietro	IT	Parafraasi seconda		1992	5	0		Asx/Pno			No pone nada									
12402	4.520	Nishikaze, Makiko	JP	Liebeslied		1993	5	0		Voz soprano/Ssx			Institut Fur Neue Musik, DE	DE								
12403	4.521	Nishimura, Akira	JP	Lamento		1998?	5?	0		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR								
12404	4.522	Nispen, Tot P. M. Van		Andreas	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BajSx/Pno			No pone nada									
12405	4.523	Nissim, Mico (1947)	FR	Quatuor sighs and kisses			5	0		SATB			No pone nada									
12406	4.524	Nittmar, Zbigniew	CZ	Piton			5?	0		Ssx/Synth			Institut Fur Neue Musik, DE	DE								
12407	4.525	Nivelet, Victor (1829-1903)		Ma bergère					T Medinger	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR								
12408	4.526	Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Air simple		1974	5	0		Asx/Pno			Editions August Zurfluh, FR	FR								
12409		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Crépuscule d'automne		1951	4	0		Asx/Pno			Edition Georges Delrieu, FR	FR								
12410		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Insouciant		1956	4	0		1sx-S o A-/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR								
12411		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Intermezzo			3 o 4	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR								
12412		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Légende			3 o 4	0		Bsx/Pno			Braun M. R., FR	FR								
12413		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	6 Petites pièces brèves		1939	3	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR								
12414		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	6 Petites pièces de style		1939	3	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR								
12415		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Hymne		1939	3	0		Sx/Pno			Editions Musicales Andrieu Frères, FR									
12416		Niverd, Lucien (1879 -1967)	FR	Recueillement		1956	4	0		Cl o Sax/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR								
12417	4.527	Nixon, Dohamain		Suite			5?	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada									
12418	4.528	Noble, Ann Virginia (1955)	USA	Dreaming of being taken out and allowed lo shine		1977	4	0		Asx/Pno			No pone nada									
12419	4.529	Nobre, Marios (1939)	BR	Desafio VIIIa		1968	4	0	No pone nada	Asx/Orch? o Pno	Ok?		No pone nada									
12420		Nobre, Marios (1939)	BR	Desafio VIII		1968	4	0		Asx/Pno			No pone nada									
12421	4.530	Nock, Mike (1940)	AU	Pandora was no Lady	Smith, H.	1997	5	0		1sx-S+A-/Orch	Ok		No pone nada									
12422	4.531	Noda, Ryo (1948)	JP	Atoll II		1982	5	0		Asx/Pno			No ed 2003									
12423		Noda, Ryo (1948)	JP	Don Quichotte, op. 2	Jean-Marie Londeix (1932), FR		5	0		Asx solo			No pone nada									
12424		Noda, Ryo (1948)	JP	Fantaisie et danse	Jean Ledieu (1929), FR	1976	5	0		Bsx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12425		Noda, Ryo (1948)	JP	Fourth Side of the Triangle	John Sampen (1949), USA		5	0		2sx/Pno			No pone nada									
12426		Noda, Ryo (1948)	JP	Fushigi no basho	John Sampen (1949), USA	1985	5	0		2Asx/Pno			No pone nada									
12427		Noda, Ryo (1948)	JP	Gen concerto		1974, 1979-81	5	0		Asx/String orch/Pno/Ok			Alphonse Leduc, FR	FR								
12428		Noda, Ryo (1948)	JP	Guernica - Hommage à Picasso, op. 4	Jean-Marie Londeix (1932)	1973	5	0		Asx/Perc/Voz			No pone nada									
12429		Noda, Ryo (1948)	JP	Improvisation I	Jean-Marie Londeix (1932)	1972	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12430		Noda, Ryo (1948)	JP	Improvisation II	Jean-Marie Londeix (1932)	1973	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12431		Noda, Ryo (1948)	JP	Improvisation III	Jean-Marie Londeix (1932)	1974	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12432		Noda, Ryo (1948)	JP	Mai		1975	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12433		Noda, Ryo (1948)	JP	Murasaki no Fushi - Duo	Frederick Hemke (1935),	1981	5	0		2sx o Shakahachi			Alphonse Leduc, FR	FR								
12434		Noda, Ryo (1948)	JP	Naissance de la neige		1992	5	0		Asx/Pno o Org Electr			Alphonse Leduc, FR	FR								
12435		Noda, Ryo (1948)	JP	Phoenix - Fushicho	à ma mère	1983	5	0		Asx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12436		Noda, Ryo (1948)	JP	Pulse + -	Noda, M.	1972-82	5	0		Ssx solo			Alphonse Leduc, FR	FR								
12437		Noda, Ryo (1948)	JP	Requiem - Shin-en	Irino, Yoshiro	1979	5	0		Tsx o Asx			Alphonse Leduc, FR	FR								
12438		Noda, Ryo (1948)	JP	Sextuor		1980	5	0		6sx			No ed 2003									
12439		Noda, Ryo (1948)	JP	Sketch	Frederick Hemke (1935),	1973-76	5	0		SATB			No pone nada									
12440		Noda, Ryo (1948)	JP	Symphonie rhapsody Mai II		1980	5	0		Sx solo			No ed 2003									
12441		Noda, Ryo (1948)	JP	Temple		1976	5	0		Asx/Pno			No ed 2003									
12442		Noda, Ryo (1948)	JP	Tori - Oiseaux	Hommage à J. Ibert	1977	5	0		SnoSx+Oriental Flutes			No pone nada									
12443		Noda, Ryo (1948)	JP	W 1988 D		1988	5	0		1sx-S+A-/Pno			No ed 2003									
12444	4.532	Nodalira, Lechro (1953)	JP	Arabesque II	Muto, K-I.		5	0		Sx solo			Henri Lemoine, FR	FR								
12445		Nodalira, Lechro (1953)	JP	Arabesque III		1980-81	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR								
12446		Nodalira, Lechro (1953)	JP	Quatuor	Cuarteto Sax	1985	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR								
12447	4.533	Noël-Gallon (1891) Es Gallon, No	FR	Essor		1953	4	0		Asx/Pno			Pierre Noel, FR	FR								
12448	4.534	Nogueira, Hudson (Alexandre Huc	BR	Brazilian Fantasy	Dale Underwood (1948), USA		5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada									
12449		Nogueira, Hudson (Alexandre Huc	BR	Sax Colossos	Dale Underwood (1948), USA		5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada									
12450	4.535	Nogueira, Liza (1948)	BR	Transforms		1985	5	0		SATB/Tape			No pone nada									
12451	4.536	Nomura, Mikiko	JP	In the rain		1993	5	0		Tsx/Marimba			No pone nada									
12452	4.537	Nono, Luigi (1924-1990)	IT	Polifonica, Monodia, Ritmica		1951	4	0		Fl/Cl/CiBaj/Asx/Hn/4Perc			Ars Viva Verlag, DE	DE								
12453	4.538	Noon, David (1946)	USA	Ars Nova, op. 67	Bishop, J. y Paulsson, A.	1982	5	0		Ssx/Pno			To The Fore Publishers, USA	USA								
12454		Noon, David (1946)	USA	Coda, op. 39	Bishop, J.	1976	5	0		SATB			To The Fore Publishers, USA	USA								
12455		Noon, David (1946)	USA	Hymn Variations, op. 108	Paul Cohen (1951), USA	1991	5	0		Vi/Vcl/Ssx/Pno			To The Fore Publishers, USA	USA								
12456		Noon, David (1946)	USA	Partita, op. 103b		1989	5	0		Ssx/Guit			To The Fore Publishers, USA	USA								
12457		Noon, David (1946)	USA	Three Masks, op. 151		1999	5	0		Ssx/String quartet			No pone nada									
12458	4.539	Norden, Maarten Van	NL	Barle of the Saxes		1995	5	0		SATB/Wind ensemble			No pone nada									
12459	4.540	Nordensten, Frank Tveor (1955)	NO	Sample and hold		1978	5	0		Vi/Via/Vlc/Fl+Picc/Cl+Cbaj/1sx-S+T-/Pno/Perc			Norsk Musikkinformasjon, NO	NO								
12460	4.541	Nordgren, Pehr Henrik (1944)	FI	Concerto	Kelly, John-Edward	1995	5	0		Asx/Strings	Ok?		Finnish Music Information Center, FI/Warner Brothers Public	FI/USA								
12461		Nordgren, Pehr Henrik (1944)	FI	Concerto	Cuarteto de Sxs Rascher	2000	5	0		SATTB/Strings	Ok?		Edition Peters, USA	USA								
12462		Nordgren, Pehr Henrik (1944)	FI	Euphonie IV, op.51		1980-81	5	0		4sx/4Tpt/3Trb/Pno/Drums/Bass			Finnish Music Information Center, FI	FI								
12463		Nordgren, Pehr Henrik (1944)	FI	Phantasma, op.81	Kelly, John-Edward	1991-92	5	0		Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI/Edition Peters, USA	FI/USA								
12464		Nordgren, Pehr Henrik (1944)	FI	Zest, op. 109	Ensamble Alloys	1999	5	0		Vcl/Asx/Pno/Perc			Finnish Music Information Center, FI	FI								
12465	4.542	Nordin, Jesper (1971)	SE	And voices are	Cuarteto de sxs de Estoco	1995	5	0		SATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE								
12466	4.543	Nordstrom, Hans-Henrik	DK	Two nntents from "Islensk Svita"			5	0		Ob/Cl/Asx/Fgt			No pone nada									
12467	4.544	Norgård, Per (1932)	DK	Noget andet		1982	5	0		Coro/3sx-STB-/Tpt/Trb/Guit/Harp/Synth/Perc			Wilhelm Hansen, DK	DK								
12468		Norgård, Per (1932)	DK	Protens	Bok y Le Mair	1983	5	0		Sx/Perc			No pone nada									
12469		Norgård, Per (1932)	DK	Roads to lxtand	Cuarteto de Sxs Rascher	1992-93	5	0		SATB			Wilhelm Hansen, DK	DK								
12470	4.545	Norholm , Ib (1931)	DK	Kvartet , op. 122		1992	5	0		SATB			Kontrapunkt Edit., DK	DK								

Verdana 10 A A Ajustar texto General Excel Built-... Normal Bueno Incorrecto Neutral Cálculo Celda de com... Celda vinculada Entrada Hipervínculo Autosuma Rellenar Borrar Ordenar y filtrar Buscar y seleccionar Crear y compartir PDF de Adobe

Table with columns A-V and rows 12801-12900. Columns include author names (e.g., Pares, Gabriel), titles, dates, genres, and publishers. The table contains detailed bibliographic information for saxophone-related works.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
12901	4.732	Pauer, Fritz (1943-2012)?	AT	Blueminded			5	0		AATB			Advance Music, DE	DE	L, 292-293							
12902		Pauer, Fritz (1943-2012)?	AT	Headiness			5	0		AATB			Advance Music, DE	DE	L, 292-293							
12903	4.733	Paul, Ernst (1907-1979)	AT	Kammerkonzert, op. 29		1931	3	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 293							En la Wiki pone q es de 1939, y q la formación es para Asx/Hn/Quinteto de c http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APaul%2C+Ernst&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%2529format
12904	4.734	Paul, Gene		Estilian caprice				T		1sx-A o T-/Pno			Rubank Inc., USA	USA	L, 293							
12905	4.735	Paulet, Vincent (1962)	FR	Aeolian Voices	Oberli, M. y Aubert, D.	1990	5	0		SATB			Editions Billaudot, FR	FR	L, 293							
12906		Paulet, Vincent (1962)	FR	Arabesque		1986	5	0		Asx/Pno			Marcel Combre, FR	FR	L, 293							
12907	4.736	Paull, James	AU	A Dance		1981	5	0		Ssx solo			Australian Music Center, AU	AU	L, 293							
12908	4.737	Paulsen, Anniken (1955)		A Bit of Kilinanjaro			5	0		SATB/Perc			Norsk Musikinformasjon, NO	NO	L, 293							
12909	4.738	Paulson, Gustaf (1898-1966)	SE	Konsert, op. 105		1959	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok		STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 293							
12910	4.739	Paulsson, Anders (1961)	SE	Adventsmusik, op. 22			5	0		Coro mixto/Sx/Org			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 293							
12911		Paulsson, Anders (1961)	SE	Lullaby		1996	5	0		Sx solo			No pone nada		L, 293							
12912		Paulsson, Anders (1961)	SE	Toccata		2000	5	0		Sx/Instr melódico/Org			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 293							
12913	4.740	Paumgartner, Bernhard (1882-1919)	AT	Divertimento		?	?	0		Picc/EH/Asx/Fgt/Hn/Tpt/Pno/Vla/Vcl/Perc			Universal Edition, AT	AT	L, 293							
12914	4.741	Paur, Jiri	DK?	Slepici serenade		1988	5	0		SATB			No pone nada		L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APaur%2C+Jiri&qt=advanced&dblist=638
12915		Paur, Jiri	DK?	Suite		1986	5	0		SATB			No pone nada		L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APaur%2C+Jiri&qt=advanced&dblist=638
12916	4.742	Pauset, Brice	FR	4 Canons pour Quatuor d'anches		1990	5	0		Ob/Cl/Asx/Fgt			No pone nada		L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APauset%2C+Brice&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12917		Pauset, Brice	FR	Adagio dialettico		2000	5	0		Asx/Perc/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APauset%2C+Brice&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12918	4.743	Pauwels, M.	BE?	Andante et Allegro			3, 4 o 5	0		1sx-A o T-/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APauwels%2C+M.&qt=advanced&dblist=638
12919		Pauwels, M.	BE?	Serenade			3, 4 o 5	0		1sx-A o T-/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APauwels%2C+M.&qt=advanced&dblist=638
12920		Pauwels, M.	BE?	Two little pieces			3, 4 o 5	0		1sx-A o T-/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APauwels%2C+M.&qt=advanced&dblist=638
12921	4.744	Pavey, Sidney	UK	Gingerbread Man		1977	5	0		Asx/Pno			Piper Publications, UK	UK	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APavey&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12922	4.745	Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Concerto		1975	5	0		Asx/Orch o Pno	Ok		No ed 2003		L, 293							
12923		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Concerto breve	Jean-Marie Londeix (1932)	1980	5	0		12sx			No ed 2003		L, 293							
12924		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Dedication	Serge Bichon (1935), FR	1989	5	0		Ob/Asx/Vcl			No pone nada		L, 293							
12925		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Intermezzo		1985	5	0		Asx/Harp/Perc			No pone nada		L, 293							
12926		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Quartet		1976	5	0		SATB			No ed 2003		L, 293							
12927		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Pastorale		1988	5	0		5sx-S+A,AATB-/Perc			Marcel Combre, FR	FR	L, 293							
12928		Pavlenko, Serguei (1952)	RU	Sonate		1975	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 293							
12929	4.746	Payne, Frank Lynn (1936)	USA	Quartet		1965	4	0		Asx/Tpt/Vla/Trb			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APayne%2C+Frank+Lynn&qt=advanced&dblist=638
12930		Payne, Frank Lynn (1936)	USA	Sax Prepared Tape			4 o 5	0		Asx/Tape			North Texas State, USA	USA	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APayne%2C+Frank+Lynn&qt=advanced&dblist=638
12931		Payne, Frank Lynn (1936)	USA	Toccata		1974	5	0		Asx/Pno			Shawnee Press, USA	USA	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APayne%2C+Frank+Lynn&qt=advanced&dblist=638
12932		Payne, Frank Lynn (1936)	USA	Pieces of eight: for solo alto saxophone		1983	5	0		Sx solo			FLP Music Pub., USA	USA	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APayne%2C+Frank+Lynn&qt=advanced&dblist=638
12933	4.747	Paz, Juan Carlos (1901-1972)	AR	Cuarteto n° 1, op. 34			3, 4 o 5	0		Vj/Cl/Asx/ClBaj			G. Schirmer, USA	USA	L, 293							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APaz%2C+Juan+Carlos&qt=advanced&dblist=638
12934		Paz, Juan Carlos (1901-1972)	AR	Musica, op. 43		1943	3	0		Vj/Asx/Pno			G. Schirmer, USA	USA	L, 293							
12935		Paz, Juan Carlos (1901-1972)	AR	Trio, op. 36, n° 2		1938	3	0		Cl/Tpt/Sx			G. Schirmer, USA	USA	L, 293							
12936	4.748	Peck, Russell (1945)	USA	Drastic Measures		1979	5	0		SATB			Pecktaakular Music, USA	USA	L, 293							
12937		Peck, Russell (1945)	USA	Sonatina	James Houlik (1942), USA		5	0		Tsx/Pno			Western International Music, USA	USA	L, 293							
12938		Peck, Russell (1945)	USA	Time Being			5	0		Sx/Tape			Pecktaakular Music, USA	USA	L, 293							
12939		Peck, Russell (1945)	USA	The Upward Stream - Concerto	James Houlik (1942), USA	1985-86	5	0		Tsx/Orch	Ok		Pecktaakular Music, USA	USA	L, 293							
12940	4.749	Pedersen, Jens Wilhelm (1939)	DK	Seks bagateller		1986	5	0		SATB			No pone nada		L, 293-294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APEDERSEN%2C+Jens+Wilhelm+&qt=advanced&dblist=638
12941	4.750	Pei, Lu	CN	Yun Shen Chu		1999	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 294							
12942	4.751	Peigné, Bertrand	FR	Ei Dourhaim	Cuarteto Emphasis	2002	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 294							
12943		Peigné, Bertrand	FR	L'albun des souvenirs	Catherine		5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 294							
12944		Peigné, Bertrand	FR	Spirit of Highlands	Cuarteto Emphasis	2002	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 294							
12945	4.752	Peixinho, Jorge (Manuel Rosado)	PT	Concerto		1961	4	0		Sx/Orch	Ok		No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APEIXINHO%2C+Jorge+Manuel+Rosado+MARQUES&qt=advanced&dblist=638
12946		Peixinho, Jorge (Manuel Rosado)	PT	Fantasia-Impromptu		1990	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APEIXINHO%2C+Jorge+Manuel+Rosado+MARQUES&qt=advanced&dblist=638
12947		Peixinho, Jorge (Manuel Rosado)	PT	Passage intérieur	Daniel Kientzy (1951), FR	1989	5	0		1sx-Sno+S+A+T+B-/Ensamble instr			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APEIXINHO%2C+Jorge+Manuel+Rosado+MARQUES&qt=advanced&dblist=638
12948		Peixinho, Jorge (Manuel Rosado)	PT	Sax-Blue	Daniel Kientzy (1951), FR	1982	5	0		1sx-Sno+A-/Echo Chamber			Editions Salabert, FR	FR	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APEIXINHO%2C+Jorge+Manuel+Rosado+MARQUES&qt=advanced&dblist=638
12949	4.753	Pelchat, André (1945)	CA	Exploration		1980	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELCHAT%2C+Andre&qt=advanced&dblist=638
12950		Pelchat, André (1945)	CA	Impro binantine			5	0		Ssx solo			Canadian Music Center, CA	CA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELCHAT%2C+Andre&qt=advanced&dblist=638
12951	4.754	Pelckmans, Rik		4 Jazz Pieces		1991	5	0		SATB			No pone nada		L, 294							
12952	4.755	Pelemans, Willem (1901-1991)	BE	Concerto		1976	5	0		Asx/Orch	Ok		Maurer, BE	BE	L, 294							
12953		Pelemans, Willem (1901-1991)	BE	Quatuor		1965	4	0		SATB			Maurer, BE	BE	L, 294							
12954	4.756	Pellegrin, Adrien (1881-1947)	FR	1ère Fantaisie appassionata de concou	Ratez, E.	?	?	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Editions Gras, FR		L, 294							
12955	4.757	Pellegrini, Ernesto (1932)	IT	Divertimento a Due		1999	5	0		2sx-SA-			Sentinel Dome, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLEGRINI%2C+Ernesto&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12956		Pellegrini, Ernesto (1932)	IT	Duolog		1981	5	0		Asx/Pno			Woodwind Service, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLEGRINI%2C+Ernesto&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12957	4.758	Pellegrino, Michel		Jouez les grands thèmes classiques - Initiation jazz			5	T		BbSx o EbSx/Cd			Henri Lemoine, FR	FR	L, 294							
12958		Pellegrini, Ernesto (1932)	IT	Poème: for alto saxophone and chamber orchestra		1999	5	0		Asx/Orch	Ok		Sentinel Dome, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLEGRINI%2C+Ernesto&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12959		Pellegrini, Ernesto (1932)	IT	Movement VIII, for solo alto saxophone		1998	5	0		Asx			Sentinel Dome, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLEGRINI%2C+Ernesto&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
12960	4.759	Pelletier, Marie (1959)	CA	Dehors/Dedans	Cuarteto Quasar	2002	5	0		SATB/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 294							
12961	4.760	Pellman, Samuel (1953)		Before the Dawn	Mauk, S.	1979	5	0		Ssx/Wind ensemble			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLMAN%2C+Samuel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%2529format
12962		Pellman, Samuel (1953)		Concertpiece	Mauk, S.	1981	5	0		Ssx/Wind ensemble			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLMAN%2C+Samuel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%2529format
12963		Pellman, Samuel (1953)		Horizon		1978	5	0		Ssx/Narr/Band			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLMAN%2C+Samuel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%2529format
12964		Pellman, Samuel (1953)		Pentacle	Gregory, E.	1976	5	0		Asx/Tape			Dorn Publications, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELLMAN%2C+Samuel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%2529format
12965	4.761	Pelusi, Mario (1951)	USA	Anexophos			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELUSI%2C+Mario&qt=advanced&dblist=638
12966		Pelusi, Mario (1951)	USA	Concert Piece	Watters, M.	1978	5	0		Bsx/Brass quartet/Perc			No pone nada		L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELUSI%2C+Mario&qt=advanced&dblist=638
12967	4.762	Pelz, William	USA	Ballad		1958	4	0		2sx-AT-			Belwin, USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELZ%2C+William&qt=advanced&dblist=638
12968		Pelz, William	USA	Portrait		1956	4	0		Tsx/Pno			Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 294							http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3APELZ%2C+William&qt=advanced&dblist=638
12969		Pelz, William	USA	Sundown: Eb alto saxophone solo with piano accompaniment		1956	4	0		Asx/Pno			Belwin, USA	USA	L, 294				</			

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
13001		Perez-Maseda, Eduardo (1953)	ES	Secuencias		1978	5	0		Ob/Cl/Tsx			Sociedad General de Autores de España, ES	ES	L, 295							
13002	4.782	Pérez Puente, José A. (1951)	CU	Ancore		1984	5	0		Sx solo			No pone nada		L, 295							
13003	4.783	Perfect, Albert		Two Little Chums - Introduction and polka						T		Carl Fischer, USA	USA	L, 296								
13004	4.784	Pergolese, Giovanni-Battista (1710-1736)		Nina						T	Ephross	Asx/Pno	Southern Music Co., USA	USA	L, 296							
13005		Pergolese, Giovanni-Battista (1710-1736)		Se tu m'amì - Arietta						T	Elkan	1sx-A o T-/Pno	Henri Elkan Music, USA	USA	L, 296							
13006		Pergolese, Giovanni-Battista (1710-1736)		Sicilian Air						T		1sx-A o T-/Pno	Edition Musicus, USA	USA	L, 296							
13007		Pergolese, Giovanni-Battista (1710-1736)		Sonata nº 12						T	Strander	Tsx/Pno	Edition Musicus, USA	USA	L, 296							
13008	4.785	Perlongo, Daniel (1942)	USA	Aureole-quartet		1979	5	0				SATB	Shawnee Press, USA	USA	L, 296							
13009	4.786	Perma, Dana Paul	USA	Duo	James Houlik (1942), USA	1977	5	0				EH/Tsx	Bardic Editions, USA/Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 296							
13010		Perma, Dana Paul	USA	Five Bagatelles		1979-80	5	0				Asx/Orch o Pno	Bardic Editions, USA/Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 296							
13011		Perma, Dana Paul	USA	Quartet		1983	5	0				SATB	Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 296							
13012		Perma, Dana Paul	USA	Quartet- 16th Century Suite		1980	5	0				SATB	Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 296							
13013		Perma, Dana Paul	USA	Two Etudes - Fantasy		1975-80	5	0				Sx solo	Bardic Editions, USA	USA	L, 296							
13014	4.787	Pernaiachi, Gianfranca	IT	Realgar I & 2	Schiaffini, G. Y Enzo Filippi	1990	5	0				Trb y/o Tsx/Electr	Edipan Editions, IT	IT	L, 296							
13015	4.788	Perrault, Michel (1925)	CA	Esquisse québécoises		1967	4	0				SATB	No pone nada		L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APERRAULT%2C+Michel&qt=advanced&dblist=638
13016		Perrault, Michel (1925)	CA	Quatuor	Romano	1953	4	0				SATB	Publications Bonnart, CA/Canadian Music Center, CA	CA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APERRAULT%2C+Michel&qt=advanced&dblist=638
13017	4.789	Perrez Rodriguez, Manuel	ES	Enigma		1998	5	0				SATB/Marimba	No pone nada		L, 296							
13018	4.790	Perrier, Alain	FR?	Otinavari			4	0	5			Asx/Perc	No pone nada		L, 296							
13019	4.791	Perrier, Marius (1880-1948)	FR?	Prélude et allegro		1941?	4	0		O/T		Asx/Pno	Editions Billaudot, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=au%3APERRIER%2C+Marius&qt=advanced&dblist=638
13020	4.792	Perrin, Jean-Charles (1920)	CH	Duo concertante	Iwan Roth (1942), CH		5	0				Asx/Pno	Editions Billaudot, FR	FR	L, 296							Hay una homónima para cometa Bb y pno. (Transcripción la nuestra?)
13021	4.793	Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Agilité - étude chromatique		1951	4	0				Sx	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13022		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Arlequins		1943	4	0				Asx/Pno	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13023		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Badinage		1947	0					Asx/Pno	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13024		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Bagatelle		1951	4	0				Asx o BbSx/Pno	Marcel Combre, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13025		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Berceuse		1941	4	0				Asx/Pno	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13026		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Caprice - étude atonale		1951	4	0				Sx	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13027		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Cinq Pièces		1941	3	0				SATB	Dorn Publications, USA	USA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13028		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Complainte - Trio		1951	4	0				2sx-SA-/Tpt	Marcel Combre, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13029		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Duos		1947	0					2sx	No pone nada		L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13030		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Elégie		1941	3	0				Asx o BbSx/Pno	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13031		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Esquisse		1983	5	0				Asx/Pno o Org	Dorn Publications, USA	USA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13032		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Evocations		1958	4	0				Asx solo	Dorn Publications, USA	USA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13033		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	22 Exercices transcendants		1950	4	0				Sx	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13034		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Fantaisie tzigane		1941	4	0				Asx/Orch o Band o P Ok	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13035		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	La technique du saxophone: exercices journaliers		1957	4	0				Sx	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13036		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Mélopée		1941	3	0				Asx/Pno o Org	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13037		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Mélopée		1941	3	0				Asx o BbSx/Pno	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13038		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Mirage		1982?	5	0				1sx-S o A-/Pno	No pone nada		L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13039		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Nocturne		1945	3	0				SATB o Asx/Orch o F Ok	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13040		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Nocturne		1945	3	0				Asx/Orch o Org o Pn Ok	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13041		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Nocturne		1945	3	0				Asx o BbSx/Pno	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13042		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Nouvelle méthode d'après Mayeur		1963	4	0				Sx	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13043		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Poème		1942	3	0				Asx o BbSx/Pno	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13044		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Prière		1950	4	0				Asx/Org	Dorn Publications, USA	USA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13045		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Reflets		1983	5	0				1sx-S o A-/Pno	Dorn Publications, USA	USA	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13046		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Rêves	Marcel Mule (1901-2001),	1936	3	0				Alphonse Leduc, FR	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13047		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Technique du saxophone		1957	4	0				Sx	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13048		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Tourbillon - étude technique		1951	4	0				Sx	Edition Georges Delrieu, FR	FR	L, 296							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3APerrin%2C+Marcel&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
13049		Perrin, Marcel (1912-1996)	FR	Travail des gammes et des arpèges		1951	4	0				Sx	Alphonse Leduc, FR	FR	L, 296							

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Tools: Cortar, Copiar, Pegar, Formato. Styles: Excel Built-in, Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Icons: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Borrar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Rows 13101-13200. Columns: A (ID), B (Composer), C (Country), D (Title), E (Arranger), F (Year), G (Editions), H (Instrumentation), I (Notes), J (Publisher), K (Notes), L (Notes), M (Notes), N (Notes), O (Notes), P (URL), Q (Notes), R (Notes), S (Notes), T (Notes), U (Notes), V (Notes).

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and style options (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V. Contains a list of musical recordings with details such as composer, title, year, genre, and recording information. Includes search links for various entries.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 13401-13500. Columns include ID, Author, Country, Title, Year, Duration, Instrumentation, Publisher, and URL. The table lists various saxophone compositions and recordings, such as 'Diptich' by Potienko, O. (1931) and 'Les bleuts' by Les bleuts (1947).

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A through V. Contains a list of musical works with columns for ID, Author, Title, Country, Year, Instrumentation, Publisher, and a search URL. The table lists numerous compositions by composers like Prokofiev, Puccini, Purcell, and others.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 13601-13700. Columns include composer names (e.g., Quinet, Raaff, Rabe, Rabinowitz), titles (e.g., Ebauches, Op. 100, Cuarteto Belga), dates, and instrumentations (e.g., SATB, Asx/Pno, 2xS+T+P). Includes a 'Manual?' column and a URL column.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
13701		Raphling, Sam (1910)	USA	Pastorale		1956	4	0		Sx/Pno			Edition Musicus, USA	USA								
13702		Raphling, Sam (1910)	USA	Variations for Eb alto saxophone and piano: (on a theme by Sidn		1984	5	0		Sx/Pno			The Bogastow Book Company, USA	USA								
13703	5.044	Rapoport, Ricardo (1958)	BR	Pour quatuor de saxophones		1988	5	0		SATB			No pone nada		L, 311							
13704	5.045	Rarig, John (1912-1991)	USA	Dance Episode		1976	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok?		G. Scott, USA	USA								
13705		Rarig, John (1912-1991)	USA	Night Song		1970	4	0		Asx/String orch	Ok?		G. Scott, USA	USA								
13706	5.046	Rasbach, Oscar (1888-1925)	USA	Trees		1922/19	3	0		Asx/Pno			G. Schirmer, USA	USA								
13707	5.047	Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Complete Chromatic Scale Chart			4?	0		Sx		Manual	Carl Fischer, USA	USA								
13708		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	24 Intermezzi		1954	4	0		Sx			Bourne Co., USA	USA								
13709		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	The Rascher Collection		1937	3	0		Sx		Manual	Woodwind Service, USA	USA								
13710		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Scales		1965	4	0		Sx		Técnica	McGinnis & Marx Music, USA	USA								
13711		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	158 Studies		1955-68	4	0		Sx		Estudios	Chappell & Co., USA/Wilhelm Hansen, DK	USA/DK								
13712		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Top Tones		1941-61	3	0		Sx		Manual	Carl Fischer, USA	USA								
13713		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Drink to me only with thine eyes: old English air		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Sx/Pno			Belwin, USA	USA								
13714		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	March of the Finnish cavalry: tenor saxophone solo with piano ac		1964	4	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13715		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Gleanings from six centuries: a vademecum for the quartet frien		1982	5	0		AATB			McGinnis & Marx Music, USA	USA								
13716		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	The blue tail fly: American folk tune: alto saxophone solo with p		1968	4	0		O/T Sigurd Rasch Asx/Pno			Belwin, USA	USA								
13717		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Flow gently, sweet Afton (Scottish song)		1964	4	0		O/T Sigurd Rasch Bsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13718		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Little dance (Old German tune): tenor sax solo [with piano acc.]		1962	4	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13719		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Song of the tower watchman: German tune		1962	4	0		O/T Sigurd Rasch Bsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13720		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Fox you stole the goose (German folk song)		1962	4	0		O/T Sigurd Rasch Asx/Pno			Belwin, USA	USA								
13721		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Loch Lomond ; Scotch folk tune		1963	4	0		O/T Sigurd Rasch Bsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13722		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Blue bells of Scotland: Scotch folk tune		1963	4	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13723		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Noah's ark (Southern folk tune): tenor sax solo [with piano acc.]		1962	4	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13724		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Do you listen?: exercises for saxophone players		1994	5	0		Sx		Estudios	Carl Fischer, USA	USA								
13725		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Sweet Betsy from Pike: tenor saxophone solo with piano accomp		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13726		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Let's sing a song of praise: tenor saxophone solo with piano acco		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13727		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	A Quempas tune		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Sx/Pno			Belwin, USA	USA								
13728		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Two melodies from Bavaria: alto saxophone solo with piano acco		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Sx/Pno			Belwin, USA	USA								
13729		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	Flowers lullaby: alto saxophone solo with piano accompaniment		1970	5	0		O/T Sigurd Rasch Asx/Pno			Belwin, USA	USA								
13730		Rascher, Sigurd (1907-2001)	USA/DE	A joyous tune: tenor saxophone with piano accompaniment		1970	5	0		Tsx/Pno			Belwin, USA	USA								
13731	5.048	Raskatov, Alexandre Mikhailovitch	RU	Farewell to the Birds of Passage	Hans de Jong (1957), BE	1994	5	0		Asx/Strings/Perc			M. P. Beliaeff, USA	USA								
13732		Raskatov, Alexandre Mikhailovitch	RU	Pas de deux		1997	5	0		1sx-S+T-/Carillon/Voz			No pone nada		L, 311							
13733	5.049	Raskatov, Vadim (1972)	RU	Casus in terminus		1995	5	0		Asx/Vcl/Pno			Editions Billaudot, FR	FR								
13734	5.050	Rasquier, Hélène	FR	Obsession		1993	5	0		Asx/String orch o Pn Ok			Editions August Zurfluh, FR	FR								
13735	5.051	Rathburn, Eldon (1916)	CA	Two Interludes		1972	5	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA								
13736	5.052	Ratkje, Maja Solveig Kjelstrup (1911)	NO	Essential Extensions (1999)		1999	5	0		Asx/Bass/Accord			Norsk musikkinformasjon, NO	NO								
13737	5.053	Rattenbach, Augusto (1927)	AR	Sonatina burlesca		1993	5	0		Fl/Ob/Cl/Asx/Fgt			No pone nada		L, 311							
13738		Rattenbach, Augusto (1927)	AR	Suite		1970	5	0		SATB			No pone nada		L, 311							
13739	5.054	Ratti, Giuseppe	IT	Ballata			5?	0		Ssx/Band			Scomegna Edizioni Musicali, IT	IT								
13740	5.055	Rauber, François? (1933)	FR	Pièce détaché			4	0		SATB			No pone nada		L, 311							
13741	5.056	Rauchverger, Michail (1901-1989)	RU	Lullaby			4	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 311							
13742		Rauchverger, Michail (1901-1989)	RU	4 Pièces			4	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 311							
13743	5.057	Raule, Renato	IT	Volò Vienna, Parigi, N-Y.		1991	5	0		2sx-AT-			Pizzicato Ed. Musicali, IT	IT								
13744	5.058	Raum, Elizabeth (1945)	CA	Aegean Perspective		2000	5	0		Fl/Cl/Asx/Tuba/Perc/Narr ad lib			Canadian Music Center, CA	CA								
13745	5.059	Ravel, Maurice (1875-1937)		Bolero						3sx			Durand, FR	FR								
13746		Ravel, Maurice (1875-1937)		Five o'clock						1sx-A o T-/Pno			Edition Musicus, USA	USA								
13747		Ravel, Maurice (1875-1937)		Minuet						Ssx			Brazinmusikanta Publications, USA	USA								
13748		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pavane						1sx-A o T-/Pno			Edition Musicus, USA	USA								
13749		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pavane						T Schmidt			Dorn Publications, USA	USA								
13750		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pavane						T Viard			Durand, FR	FR								
13751		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pavane						T Walters			Rubank Inc., USA	USA								
13752		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pièce en forme de habanera						Asx/Pno o 3sx-AAT-/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR								
13753		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pièce en forme de habanera						Asx/Orch	Ok		Alphonse Leduc, FR	FR								
13754		Ravel, Maurice (1875-1937)		Pièce en forme de habanera						Asx o BbSx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR								
13755		Ravel, Maurice (1875-1937)		Sonatine						Asx/Pno			G. Schirmer, USA	USA								
13756	5.060	Rawson, Hector (18X-1971)	FR	Enseignement moderne du jazz		1956	4	0		Cl o Sx		Manual	Henri Lemoine, FR	FR								
13757		Rawson, Hector (18X-1971)	FR	Méthode complète de tous les saxophones		1938	3	0		Sx		Manual	M. Labbé, FR	FR								
13758		Rawson, Hector (18X-1971)	FR	Petite Magali. Valse pour accordéon. Musique de A. Mirty et H. R		1941	3	0		Sx/Acc/Pno			No ed 2003		L, 311							
13759	5.061	Raxach, Enrique (1932)	NL/ES	Antevsperas	Cuarteto Rascher	1986	5	0		SATB			Donemus, NL	NL								
13760		Raxach, Enrique (1932)	NL/ES	Asalto		1986	5	0		1sx-S+A-/Pno			Donemus, NL	NL								
13761	5.062	Raymond, Fred (1900-1954)	AT	Design			4	0		Asx/Pno			Western International Music, USA	USA								
13762	5.063	Raynal, Gilles	FR	Ombilic		1983	5	0		Fl/Cl/Asx/Vl/Vcl/Pno			No pone nada		L, 312							
13763		Raynal, Gilles	FR	L'ordre et la lumière			5?	0		SATB/Coro			No pone nada		L, 312							
13764	5.064	Rea, John (1944)	CA	La capra che suono		1986	5	0		10sx			Canadian Music Center, CA	CA								
13765		Rea, John (1944)	CA	Fantasies and Allusions		1969	4	0		SATB/Perc ad lib			Canadian Music Center, CA	CA								
13766		Rea, John (1944)	CA	Treppenmusik		1982	5	0		Vl/Vla/Vcl/Bass/SATB			Canadian Music Center, CA	CA								
13767	5.065	Rea, Melvin	DE	Goodbye Mr. Penguin		1993	5	0		Asx/Bass			Institut Fur Neue Musik, DE	DE								
13768	5.066	Reade, Paul Geoffrey (1943)	UK	Bienvenue prelude		1978	5	0		Voz mezzo/Asx/Pno			No ed 2003		L, 312							
13769		Reade, Paul Geoffrey (1943)	UK	Cartoons		1980	5	0		Voz mezzo/Asx/Pno			No ed 2003		L, 312							
13770		Reade, Paul Geoffrey (1943)																				

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Reliener, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 13801-13900. Columns include composer names, titles, dates, genres, and publishers. Row 13801: Rehnqvist, Karin (1957) SE Rádda mig ur dyn 1995 5 0 Voz soprano/Asx Svensk Musik, SE/Edition Reimers, SE SE L, 312. Row 13899: Richards, Joseph John (1878-1951) USA/UK Falcaro Forest L. Ray 1953 4 0 1sx-A o B- o Cornet/Pno C. L. Bamhouse Company, USA USA L, 315. Row 13900: Richards, Joseph John (1878-1951) USA/UK Villetta 1932 3 0 Asx/Pno C. L. Bamhouse Company, USA USA L, 315.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A through V. Contains a list of musical works with columns for ID, Year, Author, Country, Title, Date, Instrumentation, Composer, Title, Date, Instrumentation, Publisher, Country, and URL. The table lists numerous compositions by composers like Richards, Richardson, Ravel, Debussy, and others.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
14101		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Cinco espacios sonores			5	0		2sx-AA-			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14102		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Connexions I		1985	5	0	T?	Laureau-Rosi			Salabert, FR	FR	L, 320-321							
14103		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Cross fire		1994	5	0		2sx solo-TBaj-/5sx/5sx de jazz			No ed 2003									Hay una grabación, pero no he encontrado nada de ed impresa
14104		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Dark chant	Huber, P-A.	1999	5	0		BsFl/Bsx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14105		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Dialogue	Max Jézouin (1950), FR	1985-86	5	0		Asx/Vcl			Editions Salabert, FR	FR	L, 320-321							
14106		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Double design		2001	5	0		Asx/Marimba			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14107		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Down Giovanni		1997	5	0		2sx-BBaj-/Pno			No ed 2003									
14108		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Egurraren Arima	Gorriti, J.	1994	5	0		Bsx/Tape			No ed 2003									
14109		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Enfer ferraille sec			5	0		Voz soprano/Bsx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14110		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Enlumineur de l'Est			5	0		Sx/Vcl/Cymbalum			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14111		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Etude en bleu		1981	5	0		Sx solo			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14112		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Expanding contracting Universe		1994	5	0		SATB/Bass/Perc			No ed 2003									
14113		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Fantasy cicle		1985	5	0		Bsx solo			No ed 2003									
14114		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Fantasy cicle 2	S. Pottmeier	1998	5	0		Bsx solo			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14115		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Figures et miniatures	Max Jézouin (1950), FR	1984	5	0		SATB			No ed 2003									
14116		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Fragments d'après Nietzsche			5	0		Voz soprano/SSx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14117		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Free frog leap		1997	5	0		Sx solo-S o T-			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14118		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Funk finesse			5	0		Asx solo			YOSU Edit, ES	ES	L, 320-321							
14119		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Inversions	Silguero, J.	1994	5	0		Tsx solo			Cahiers du Tournion, FR	FR	L, 320-321							
14120		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Jeu de tréfle		1981	5	0		Vcl/Ob/Sx			No ed 2003									
14121		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Locking horns	Keeny, J. y Terrasse, J-M.	1998	5	0		Camyx/Ssx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14122		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Luce del fuoco		1992	5	0		40-60sxs			No ed 2003									
14123		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Machine à sons		1990	5	0		12sx/Tape			No ed 2003									
14124		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Maschera-Concerto	Jacques Charles (1952), F	1980	5	0		Pno/1sx-S+A+B-/13 instr			No ed 2003									
14125		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Miniatures	Max Jézouin (1950), FR		5	0		SATB			No ed 2003									
14126		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	No ténor tech out		2003	5	0		Tsx solo			No ed 2003									
14127		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Optique up	Strasax	1998	5	0		ATTB			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14128		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Ost Schatten		1993	5	0		Ssx/Tape			No ed 2003									
14129		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Partita polyphonia	Philippe Geiss, FR	1993	5	0		Tsx solo			Cahiers du Tournion, FR	FR	L, 320-321							
14130		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Passerelles		1989	5	0		Tsx solo			Apoll-Edition, AT	AT	L, 320-321							
14131		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Polyglotte 5		2001	5	0		Sx/4Perc			No ed 2003									
14132		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Praxas	Jean-Pierre Caens (1948) FR		5	0		Ssx/Harp			No ed 2003									
14133		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Prise de bec		1994	5	0		2Fl/SxMidi/Pno			No ed 2003									
14134		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Prisme de Platon		1998-99	5	0		Fl/Ssx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14135		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Proliférations		1994	5	0		Fl/2sx-Sno+S+A+T-/Perc/Midi			No ed 2003									
14136		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Pulse - Puzzle		1989	5	0		Asx solo			No ed 2003									
14137		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Puzzle - Pulse	Wolf, R.	1995	5	0		Asx solo			Cahiers du Tournion, FR	FR	L, 320-321							
14138		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Pyromen		1994	5	0		50sx/SaxMidi			No ed 2003									
14139		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Quasi un sol Nascente	Mucci, M.	1992	5	0		2sx-SB-/2Pno			No ed 2003									
14140		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Quatre Séquences		1983	5	0		SATB			No ed 2003									
14141		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Quêtes ancestrales	Méfano, P.	1989	5	0		Vla/2Vcl/Bass/Tsx/Harp/Marimba			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 320-321							
14142		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Racines	Marie-Bernadette Charrier	1994	5	0		BajSx/Marimba			No ed 2003									
14143		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Relief 5		1998	5	0		Fl/Asx/Trb/Perc/Pno/Vcl/Bass			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14144		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Rhyme Time	William Street, CA y Jean	1995	5	0		Asx/Pno			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14145		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Rhyme de feu - Double concerto		1993-95	5	0		2sx-ST-/Orch	Ok?		No ed 2003									
14146		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Rotations - 11 duos		1990	5	0		2sx-SA-/Improv			No ed 2003									
14147		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Rotations 12		1993	5	0		2sx-ST-			No ed 2003									
14148		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Rouages			5	0		Sx solo			No ed 2003									
14149		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Sablier	Max Jézouin (1950), FR	1984	5	0		SATB			Henri Lemoine, FR	FR	L, 320-321							
14150		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Sax over seas		1992	5	0		SATB/Tape			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14151		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Sketch version 5	Laval, S.		5	0		Voz soprano/SSx			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14152		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Sous les cieux	Ledroit, Fr.	1993	5	0		Ssx/Org			No ed 2003									
14153		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Space birds I		2001	5	0		Sx solo-S+A-			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14154		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Still life	Jacques Charles (1952), F	1983	5	0		2sx-SB-			No ed 2003									
14155		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Suite Poly-folique		1993	5	0		Tsx solo			No ed 2003									
14156		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tandems		1987	5	0		Asx/4sx			Henri Lemoine, FR	FR	L, 320-321							
14157		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Téintes	Worl, R.	1994	5	0		2sx-AA-			Cahiers du Tournion, FR	FR	L, 320-321							
14158		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tightrope	Cuarteto Contemporain	1979	5	0		SATB			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14159		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	To be or not Bop	Séjourmé, E.	1996	5	0		Asx/Vibr			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14160		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Toile en trois couleurs		1976	5	0		Asx/Vcl/Pno			No ed 2003									
14161		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tourbillons	Daniel Kientzy (1951), FR	1981	5	0		1sx-S+A-T+B-/Perc			No ed 2003									
14162		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tremplins	Philippe Geiss, FR	1994	5	0		3sx-AAA-			Cahiers du Tournion, FR	FR	L, 320-321							
14163		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tressage-Concerto		1983-84	5	0		Ssx/Fl/Cl/Pno/Vl/Vcl o Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 320-321							
14164		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Tressage b		1986	5	0		Ssx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 320-321							
14165		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Undercurrents		1995	5	0		Sx/Ensamble			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14166		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Vagues			5	0		SATB			No ed 2003									
14167		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Vocalise II		1990	5	0		SSx/Pno/ClBaj/Fl			Temperaments, FR	FR	L, 320-321							
14168		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Vous blue look	Rice, E. Y Rice, D.	1994	5	0		Voz femenina/Asx			No ed 2003									
14169		Rolin, Étienne (1952)	USA/BE	Wind flight		1986	5	0		Free instr, 1sx obligado			Henri Lemoine,									

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Borrar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 14201-14300. Columns include composer names (e.g., Romero, Ronkin, Rosa, Rossé), titles, dates, and instrumentations. Includes hyperlinks to worldcat.org and saxofonlatino.cl.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and various tool icons.

Excel spreadsheet table with columns A-V. Contains a list of musical scores with details such as composer (e.g., Rossé, François), title, year, instrument (e.g., Saxophone), publisher, and country. Includes search links in column P.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 14401-14500. Columns include author names, titles, countries, dates, and musical details. Row 14401: Roy, Camille (1934), FR, Dina, Daniel Kientzy (1951), FR, 1991, 5, O, Ssx solo, No pone nada, L, 325, http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AROY%2C+Camille&qt=advanced&dblist=638. Row 14500: Ruiz Escobes, ES, Solos de concurso, No pone nada, L, 327, Este es el 5.311. Fallo de Londeix.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and a search bar.

Table with columns A-V. Contains a list of musical scores with details such as composer (e.g., Ruiz Escobés, Ruzicka, Sabon), title, year, instrument, publisher, and a descriptive note in column P. Includes entries like '1º solo de concurso', '2º solo de concurso', and various chamber and solo pieces.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Rows 14601-14700. Columns include: ID, Author, Title, Genre, Year, Country, Instrumentation, Publisher, and URL. The table lists various musical compositions and their details.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
14701	5.388	Sandbrink, Ab	NL	Ad Parnassum	Cuarteto Aurelia	1997	5	O		SATB			No pone nada		L, 331							
14702	5.389	Sandell, Sten (1958)	SE	Atanor		1998	5	O		Asx/Pno			Tonsaffare, ?	?	L, 331							
14703		Sandell, Sten (1958)	SE	Procession nº I & II		1988	5	O		Asx/Slagverk/Pno Electr			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 331							
14704	5.390	Sandgren, Joakim (1965)	SE	4 Jag får så ont i ögonen; ett spel mellan grönt och blått valten		1992	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 331							
14705		Sandgren, Joakim (1965)	SE	Visite		2001	5	O		Asx/Trb/Perc/Guit			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 331							
14706	5.391	Sandred, Örjan (1964)	SE	Skuggor		1989	5	O		SATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 331							
14707	5.392	Sandroff, Howard (1949)	USA	Chorale			5	O		SATB			No pone nada		L, 331							
14708		Sandroff, Howard (1949)	USA	Concerto	Frederick Hemke (1935),	1988	5	O		Sx midi+Sx/String o Ok			No ed 2003		L, 331-332							
14709		Sandroff, Howard (1949)	USA	Eulogy	To the memory of Y. Omu.1988-91	1988	5	O		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR	L, 331-332							
14710	5.393	Sandström, Jan (1954)	SE	My Assant Dragon; Concerto	John-Edward Kelly (1958-1994-96	1994-96	5	O		Asx/Orch			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 332							
14711		Sandström, Jan (1954)	SE	Ilahberg Variations; the Rollin'Phones Version	1990-94	1990-94	5	O		SATB			Tonsaffare, ?	?	L, 332							
14712	5.394	Sandström, Sven-David (1942)	SE	Concerto		1987	5	O		Asx/Orch	Ok		Norsk Musikforlag, NO/J&W Chester Music, UK	NO/UK	L, 332							
14713		Sandström, Sven-David (1942)	SE	Four Pieces		2002	5	O		Ssx/Band			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 332							
14714		Sandström, Sven-David (1942)	SE	Moments musicaux	Cuarteto Rascher	1985	5	O		SATB			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 332							
14715		Sandström, Sven-David (1942)	SE	Pieces for Saxophones		1994	5	O		SATB			Tonsaffare, ?	?	L, 332							
14716	5.395	Sannella, Andy (1900-1961)	USA	Intervals - studies		1932	3	T		Asx/Pno	Estudios		Ricordi, IT	IT	L, 332							
14717		Sannella, Andy (1900-1961)	USA	Jack and Jill						Asx/Pno			No pone nada		L, 332							
14718		Sannella, Andy (1900-1961)	USA	Saxannella						Asx/Pno			No pone nada		L, 332							
14719	5.396	Sanner, Lars-Erik (1926)	SE	Sonatine	Jules de Vries (1905-1981)	1954	4	O		Asx/Pno			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASANNER%2C+Lars-Erik&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
14720	5.397	Sansom, Chris	UK	5 Pieces	Cuarteto de sxs de Londres	1985	5	O		SATB			No pone nada		L, 332							
14721	5.398	Sansuini, R.	IT	6 Variaciones sobre un tema de Mingus		1997	5	O		SATB			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASANSOM%2C+Chris&qt=advanced&dblist=638
14722	5.399	Santandreu Gregori, Jesús	ES	Fantasia sobre conceptos modales		1996	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 332							
14723	5.400	Santiago, Armando	CA/PT	Quatuor	Cuarteto Bourque		5?	O		SATB			No pone nada		L, 332							
14724	5.401	Santini, Andrea	IT	Impressions		1987	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASANTINI%2C+Andrea&qt=advanced&dblist=638
14725		Santini, Andrea	IT	Little Fantasy For You	GINILIA, A.	1988	5	O		Sx solo			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASANTINI%2C+Andrea&qt=advanced&dblist=638
14726		Santini, Andrea	IT	Sinthesi		1988	5	O		Asx solo			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASANTINI%2C+Andrea&qt=advanced&dblist=638
14727	5.402	Santore, Jonathan (1963)	NL	Barren Rhapsodies		1999	5	O		Ssx/Pno			No ed 2003		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASANTORE%2C+Jonathan&qt=advanced&dblist=638
14728	5.403	Santoro, Claudio (1919-1989)	BR	Choro		1953	4	O		Tsx/Orch	Ok		No pone nada		L, 332							
14729		Santoro, Claudio (1919-1989)	BR	Divertimento para sete instrunrclos		1941	3	O		Fl/EH/Tsx/Timp/Vl/Vcl/Bass			No pone nada		L, 332							
14730		Santoro, Claudio (1919-1989)	BR	Fantasia Concertante		1952	4	O		Tsx/Orch o Pno	Ok		?		L, 332							De Internet
14731	5.404	Sapieyevski, Jerzy (1945)	PL/USA	Air	C. Miller Sigmon (1947) U	1974	5	O		Asx/String quartet			No pone nada		L, 332							
14732		Sapieyevski, Jerzy (1945)	PL/USA	Concerto	Dunham, B.	1976	5	O		Asx/Vl/Via/Vcl/Bass o Pno			Mercury Music Corporation, USA	USA	L, 332							
14733	5.405	Sarmanto, Heikki (1939)	FI	Distant Dreams		1990	5	O		Fl/Tsx/Pno/Perc			Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 332							
14734		Sarmanto, Heikki (1939)	FI	Suomi (Symphonic Jazz Poem)		1984	5	O		Asx/Orch	Ok		Finnish Music Information Center, FI	FI	L, 332							
14735	5.406	Sars, Gerard (1954)	NL	Annaherungen	Ton Verhiel (1956), NL		5	O		2sx-AA-			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14736		Sars, Gerard (1954)	NL	Chroma	Ton Verhiel (1956), NL		5	O		Asx/Org			No pone nada		L, 332							
14737		Sars, Gerard (1954)	NL	Concertino, op. 29		1989	5	O		Asx/String orch o Br Ok			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14738		Sars, Gerard (1954)	NL	Dodeca Dodeca			5	O		Ensamble de sxs			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14739		Sars, Gerard (1954)	NL	Music			5	O		Asx/Org			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14740		Sars, Gerard (1954)	NL	Pregliera triangolare	Ton Verhiel (1956), NL		5	O		Asx/Org			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14741		Sars, Gerard (1954)	NL	Quartett, op. 59			5	O		SATB			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14742		Sars, Gerard (1954)	NL	Solo I	Ton Verhiel (1956), NL		5	O		Tsx solo			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3ASaxophone+au%3ASARS%2C+Gerard&qt=advanced&dblist=638
14743	5.407	Sary, Laszlo (1940)	HU	Incanto		1969	4	O		Ssx			Briegel Inc., USA/Editio Musica Budapest, HU	USA/HU	L, 332							
14744	5.408	Sasamori, Takefusa	JP	Variations sur 'Taki's koje no tski'	Sigurd Raschèr (1907-200	1963	4	O		Asx/Pno			Peer International Corp., USA	USA	L, 332							
14745	5.409	Sasone, C.	IT/?/USA?	Racconto			5?	O		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3ASasone%2C+C.&qt=advanced&dblist=638
14746	5.410	Satie, Eric (1866-1925)		Gymnopédies						Ssx solo/SATB			Musik-Fabrik, FR	FR	L, 332							
14747		Satie, Eric (1866-1925)		Gymnopédies I						SATB			Woodwind Service, USA	USA	L, 332							
14748		Satie, Eric (1866-1925)		Gymnopédies I						2sx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 332							
14749		Satie, Eric (1866-1925)		Vexations						Ensamble heterogéneo			No pone nada		L, 332							
14750	5.411	Sato, Nabuhiro (1955)	JP	Sonata	Sakaguchi, A.	1975	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 332							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asax+au%3ASATO%2C+Nabuhiro&qt=advanced&dblist=638
14751	5.412	Satterwhite, Marc	USA	Aprilmourningmusic	Moore, M.	1985	5	O		Tsx/Pno			No pone nada		L, 332							http://www.marcsatterwhite.com/works.htm
14752		Satterwhite, Marc	USA	Nine Aphorisms		1983	5	O		3sx			No pone nada		L, 332							http://www.marcsatterwhite.com/works.htm
14753	5.413	Satué, Carlos (1958)	ES	Apué		2002	5	O		Ssx/Tape			No pone nada		L, 333							
14754	5.414	Saucedo, Victor (1937)	USA	Four Bagatelles			5?	O		2sx-AT-/2Pno/Perc			No ed 2003		L, 333							
14755		Saucedo, Victor (1937)	USA	Philolicia Comica	Ken Dorn y S. Dorn	1971	5	O		Ssx/Tape			No ed 2003		L, 333							
14756	5.415	Saucier, Gene (1929-2013)	USA	An Impression		1978	5	O		Cl o Fl o Asx/Pno			Kendor Music, USA	USA	L, 333							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASAUACIER%2C+Gene&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format
14757		Saucier, Gene (1929-2013)	USA	Two Pieces		1976	5	O		AATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 333							http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASAUACIER%2C+Gene&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format
14758	5.416	Sauguet, Henri (1901-1989)	FR	Aientours saxophonistiques		1976	5	O		Asx/Wind orch			Choudens & Co., FR	FR	L, 333							
14759		Sauguet, Henri (1901-1989)	FR	Concert à 3 pour Fronsac		1979	5	O		Fl/Asx/Harp			Jean-Marc Fuzeau, FR	FR	L, 333							
14760		Sauguet, Henri (1901-1989)	FR	L'arbre- Ballet	Jean-Marie Londeix (1932) 1976-80	1976-80	5	O														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
14901		Schlumpf, Martin	CH	Winterkreis		1991	5	0		SATB			Hug & Co. Musikverlage, CH			L, 336						
14902	5.473	Schmadtke, Harry (1929)	DE	Joining Konzertstück		1980	5	0		Asx/Pno			No ed 2003			L, 336						
14903		Schmadtke, Harry (1929)	DE	Monolog		1980	5	0		Tsx solo			No ed 2003			L, 336						
14904	5.474	Schmaltz, E.	?	Strictly for Saxes		?	?	0		5sx			Byron Douglas Publications, USA	USA		L, 336						
14905	5.475	Schmelzer, August (1924-1982)	DE	Quartett		1981	5	0		SATB			No ed 2003			L, 336						
14906	5.476	Schmid, William (1926-2009)	USA	Pange lingua	Ensamble de sxs Georgia	2000	5	0		7sx			No ed 2003			L, 336-337						
14907	5.477	Schmid, Arthur Paul (1846-1921)	USA/DE	2 Pieces		?	?	0		Asx/Pno			Maurer, BE	BE		L, 337						
14908	5.478	Schmid, Joseph (17X-1780)		Finale				0		T Brink			Molenaar, NL	NL		L, 337						
14909	5.479	Schmid, William (1926)	USA	Concertino	Greenberg, R.		4	0	5	0			Tsx/Woodwind quintet			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14910		Schmid, William (1926)	USA	A little midnight music: alto saxophone & piano		1970	5	0		Asx/Pno			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14911		Schmid, William (1926)	USA	Concertino for Piano			4	0	5	0			Pno/SATB			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14912		Schmid, William (1926)	USA	Concerto		1981	5	0		Tsx/Wind orch			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14913		Schmid, William (1926)	USA	Concerto	Masek, D.	1983	5	0		Asx/Wind orch			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14914		Schmid, William (1926)	USA	Five	Greenberg, R.		4	0	5	0			Tsx/Pno			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14915		Schmid, William (1926)	USA	Five Variations on African-American Folksongs			4	0	5	0			5sx			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14916		Schmid, William (1926)	USA	Four Early American Spirituals		1988	5	0		7sx			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14917		Schmid, William (1926)	USA	Jazz Suite		1980	5	0		2Tsx/Perc			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14918		Schmid, William (1926)	USA	A Little Midnight Music		1970	5	0		Asx/Pno			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14919		Schmid, William (1926)	USA	Music for Unaccompanied Saxophone		1978	5	0		Sx solo			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14920		Schmid, William (1926)	USA	Partita a tre		2001	5	0		3sx-ATB-			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14921		Schmid, William (1926)	USA	Phantasy on a American Spiritual			4	0	5	0			Bsx/Pno			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14922		Schmid, William (1926)	USA	Prelude and Rondo		1980	5	0		SATB			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14923		Schmid, William (1926)	USA	Rondoletto		1976	5	0		Bsx/Pno			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14924		Schmid, William (1926)	USA	Saxophone quartet, nº 1		2003	5	0		SATB			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14925		Schmid, William (1926)	USA	Serenade			4	0	5	0			Bsx/Pno			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14926		Schmid, William (1926)	USA	Sinfonia: for saxophone trio		1998	5	0		3sx			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14927		Schmid, William (1926)	USA	Sonata	Greenberg, R.	1979	5	0		Bsx/Pno			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14928		Schmid, William (1926)	USA	Sonatina		1967	4	0		Tsx/Pno			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14929		Schmid, William (1926)	USA	Suite		1963	4	0		SATB			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14930		Schmid, William (1926)	USA	Suite		1978	5	0		Sx solo			No pone nada			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14931		Schmid, William (1926)	USA	Ten Contemporary Etudes		1963	4	0		Sx	Estudios		Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14932		Schmid, William (1926)	USA	Twelve Concert Duets			4	0	5	0			2sx			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14933		Schmid, William (1926)	USA	Variations on a Theme of Prokofiev			4	0	5	0			2sx			L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14934		Schmid, William (1926)	USA	Variations		1973	5	0		Asx/Org			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14935		Schmid, William (1926)	USA	12 concert duets: for saxophone		1979	5	0		2sx			Western International Music, USA	USA		L, 337						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMIDT%2C
14936	5.480	Schmidt-Hambrock, Jochen (1951)	DE	ARD - Sportschau		1984	5	0		Guit/Asx/Perc/Synth			No ed 2003			L, 337						
14937		Schmidt-Hambrock, Jochen (1951)	DE	How could it happen		1983	5	0		Sx/Perc			No ed 2003			L, 337						
14938		Schmidt-Hambrock, Jochen (1951)	DE	Ozie - Jazz waltz		1982	5	0		Sx/Guit/Perc			No ed 2003			L, 337						
14939	5.481	Schmidt-Mechau, Friedman	DE	Dffrenz und beegnung		1993	5	0		Tsx/Perc			Institut Fur Neue Musik, DE	DE		L, 337						
14940	5.482	Schmit, Camille (1908-1976)	BE	Polypbonics		1970	5	0		SATB			CeBeDeM, BE	BE		L, 337						
14941	5.483	Schmitt, Florent (1820-1958)	FR	Andante religioso, op. 109				0		T?			No pone nada			L, 337						
14942		Schmitt, Florent (1820-1958)	FR	Le songe de Coppellus, op. 30 nº 11		1906/19737	3	4	0	5	0		BbSx/Pno			L, 337						
14943		Schmitt, Florent (1820-1958)	FR	Légende, op. 66	Elise (Boyer Coolidge) Ha	1918	2	0					Asx o Vla/Orch o Pno			L, 337						La fecha la he sacado en base al op. 30 del IMSLP; y la segunda de la ed de sx de Lemoine
14944		Schmitt, Florent (1820-1958)	FR	Quatuor, op. 102	Cuarteto Mule	1948	3	0	4	0			SATB			L, 337						
14945	5.484	Schmutz, Albert Daniel (1887-1919)	USA	Divertimento		1964	4	0		Asx/Pno			Woodwind Service, USA	USA		L, 338						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMUTZ%2C+Albert+Daniel&qt=advanced&dblist=638
14946		Schmutz, Albert Daniel (1887-1919)	USA	Introduccion, Recitativo and Choral		1948	4	0		SATB o AATB			Associated Music Publishers, USA	USA		L, 338						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMUTZ%2C+Albert+Daniel&qt=advanced&dblist=638
14947		Schmutz, Albert Daniel (1887-1919)	USA	Prelude and Final		1948	4	0		SATB o AATB			Associated Music Publishers, USA	USA		L, 338						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMUTZ%2C+Albert+Daniel&qt=advanced&dblist=638
14948		Schmutz, Albert Daniel (1887-1919)	USA	Sax-impro-ruba-sation		?	?	0		Asx/Pno			No pone nada			L, 338						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMUTZ%2C+Albert+Daniel&qt=advanced&dblist=638
14949		Schmutz, Albert Daniel (1887-1919)	USA	Sonata	Sigurd Raschèr (1907-200	1961	?	0		Asx/Pno			Staff Music Publishing, USA/Peer Music Verlag, DE	USA/DE		L, 338						http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHMUTZ%2C+Albert+Daniel&qt=advanced&dblist=638
14950	5.485	Schnebel, Dieter (1930)	DE	Harmonik		1993	4	0		12sx			No ed 2003			L, 338						
14951	5.486	Schneebeigel, Rolf (1987-2004)	CZ/DE	Valse habelice		1987	5	0		SATB			Georg Bauer, DE	DE		L, 338						
14952	5.487	Schneidiger, Catherine	FR	Le Promeneur - 7 pièces pour les premières années		1993	5	0		Asx/Pno			Henri Lemoine, FR	FR		L, 338						
14953	5.488	Schneider, Stephen	DE	Tripes de roche		1993	5	0		Asx/GuitElectr			Institut Fur Neue Musik, DE	DE		L, 338						
14954	5.489	Schneider, Arturo Eric (1929)	AR	Cotxel de ritmos		1954	4	0		Asx/Pno			No pone nada			L, 338						
14955	5.490	Schnyder, Daniel (1961)	CH	Sonata		1985	5	0		Ssx/Pno			Edition Kunzelmann, CH	CH		L, 338						
14956		Schnyder, Daniel (1961)	CH	Musique			5	0		1sx-5 o T-/String Quartet			Edition Kunzelmann, CH	CH		L, 338						
14957		Schnyder, Daniel (1961)	CH	Quartett		1994	5	0		SATB			Edition Kunzelmann, CH	CH		L, 338						
14958		Schnyder, Daniel (1961)	CH	Suite			5	0		Tsx/Orch												

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
15001		Schubert, Franz (1797-1828)		Ave Maria				T	Martin	Asx o BbSx/Pno			Editions Robert Martin, FR	FR	L, 339							
15002		Schubert, Franz (1797-1828)		The Bee				T	Leeson	Asx/Pno			Hill Coleman, USA	USA	L, 339							
15003		Schubert, Franz (1797-1828)		Berceuse				T	Baudrier	Asx o BbSx/Pno			Henri Elkan Music, USA/Molenaar, NL	USA/NL	L, 339							
15004		Schubert, Franz (1797-1828)		Célèbre marche militaire				T	Gilet	SATB			Editions Robert Martin, FR/Rubank Inc., USA	FR/USA	L, 339							
15005		Schubert, Franz (1797-1828)		Le Désir				T	Klosé	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 339							
15006		Schubert, Franz (1797-1828)		Du bist die Ruh				T	Overveld	Asx o BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 339							
15007		Schubert, Franz (1797-1828)		The Erl King				T	Farewell	Bb o EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 339							
15008		Schubert, Franz (1797-1828)		Impromptu				T	J.-M. Londeix	BbSx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 339							
15009		Schubert, Franz (1797-1828)		Marche militaire				T	Holmes	Ssx			Rubank Inc., USA	USA	L, 339							
15010		Schubert, Franz (1797-1828)		Menuetto, op.78				T		SATB o AATB			?		L, 339							
15011		Schubert, Franz (1797-1828)		Minuetto				T	Teal	BbSx/Pno			G. Schirmer, USA	USA	L, 339							
15012		Schubert, Franz (1797-1828)		Moment musical, op. 94 n° 3				T		BbSx/Pno			Ricordi, IT	IT	L, 339							
15013		Schubert, Franz (1797-1828)		Moment musical, op. 94				T	Andreoni	Asx/Pno			Ricordi, IT	IT	L, 339							
15014		Schubert, Franz (1797-1828)		Moment musical				T	Thomson	AATB			Alfred Publishing Co., USA	USA	L, 339							
15015		Schubert, Franz (1797-1828)		Moments musicaux				T	T. Willems	SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 339							
15016		Schubert, Franz (1797-1828)		My sweet repose				T	Butchel	BbSx/Pno			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 339							
15017		Schubert, Franz (1797-1828)		Rosamunde				T		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 339							
15018		Schubert, Franz (1797-1828)		Rosamunde - Andante				T	Rascher	Tsx/Pno			Belwin, USA	USA	L, 339							
15019		Schubert, Franz (1797-1828)		Rosamunde; Zwischenaktmusik Nr. 2				T	G. Aegler	SATB			Musikverlag Gottfried Aegler, CH	CH	L, 339							
15020		Schubert, Franz (1797-1828)		Salve Regina				T	Speets	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 339							
15021		Schubert, Franz (1797-1828)		Schubertiade				T	J.-M. Londeix	Fl/Ob/Cl/Asx/Hn/Fgt			No pone nada		L, 339							
15022		Schubert, Franz (1797-1828)		Sei mir gegrusst				T		BbSx/Pno			Molenaar, NL	NL	L, 339							
15023		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T		EbSx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 339							
15024		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T		2sx-AT-/Pno			Century Music Publ., USA	USA	L, 339							
15025		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T	Damm	BbSx/Pno			Cundy-Bettoney Co., USA	USA	L, 339							
15026		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T	Holmes	AATB			C. L. Bamhouse Company, USA	USA	L, 339							
15027		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T	Mule	Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 339							
15028		Schubert, Franz (1797-1828)		Serenade				T	Segoin	Asx/Pno			Billaudot, FR	FR	L, 339							
15029		Schubert, Franz (1797-1828)		Sérénade d'amour				T	Viard	Asx/Pno			Salabert, FR	FR	L, 339							
15030		Schubert, Franz (1797-1828)		Sonata "Arpeggione"				T	Shinn	Asx/Pno			Woodwind Service, USA	USA	L, 339							
15031		Schubert, Franz (1797-1828)		Ständchen				T	Overveld	Asx o BbSx/Pno			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 339							
15032		Schubert, Franz (1797-1828)		Suite de vases				T	J.-M. Londeix	BbSx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 339							
15033		Schubert, Franz (1797-1828)		Symphonic Theme				T	Ostling	AATB			Belwin-Mills, USA	USA	L, 339							
15034		Schubert, Franz (1797-1828)		Wandering Brooklet				T	Butchel	2sx-AT-			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 339							
15035	5.509	Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	An Evening Stroll		1990	5	0		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 339							
15036		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	A Christina Rossetti Folio		1999	5	0		Voz soprano/Asx/Marimba			Canadian Music Center, CA	CA	L, 339							
15037		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Gemini		1989	5	0		2 Like sx			Kendor Music, USA	USA	L, 339							
15038		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Intrada		1991	5	0		Asx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 339							
15039		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Heptagon		2000	5	0		SATB/Tpt/Trb/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 339							
15040		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Pentagram		1987	5	0		SATB/Perc			Dorn Publications, USA/Canadian Music Center, CA	USA/CA	L, 339							
15041		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Sinphonia concertante		1994	5	0		SATB			Canadian Music Center, CA	CA	L, 339							
15042		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Trigon		1992	5	0		2sx-S+A,A+T-/Perc			Canadian Music Center, CA	CA	L, 339							
15043		Schudel, Thomas (1937)	CA/USA	Two Images		1988	5	0		Asx/Pno			Kendor Music, USA	USA	L, 339							
15044	5.510	Schuetz, D.	?	Astortango		1997	5	0		SATB			No pone nada		L, 339							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHUETZ%2C+D.&qt=advanced&dblist=638
15045	5.511	Schuler, Thomas Herwig (1961)	AT	Bagatelle, op. 13		1992	5	0		12sx			Contemp-Art, AT	AT	L, 339							
15046		Schuler, Thomas Herwig (1961)	AT	Konzert, op. 8			5	0		Bsx/Orch	Ok		Contemp-Art, AT	AT	L, 339							
15047		Schuler, Thomas Herwig (1961)	AT	Quartett, op. 5	Cuarteto de sax de Viena	1991	4	0		SATB			Contemp-Art, AT	AT	L, 339							
15048	5.512	Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Bruchstückener (WV 151)			3	0		2sx-AT-/Banjo/Vl/Pno			No pone nada		L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15049		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Danse excentrique (WV 109)		1933	3	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15050		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Hott-Sonate, op. 70 (WV 95) (Der Funk-Stunde A.G. In Berlin)		1930	3	0		Asx/Pno			Schott, DE	DE	L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15051		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Jazz-concertin° (WV 153)			3	0		Vl/Sx/Pno			No pone nada		L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15052		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Serenata			3	0		Asx/Pno			Carl Fischer, USA	USA	L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15053		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Susi - Fox-song (WV 124)		1937	3	0		Instr solo/Pno			No pone nada		L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15054		Schulhoff, Erwin (1894-1942)	CZ	Valse brillante (WV 108)		1933	3	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 339-340							http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3ASCHULHOFF%2C+Erwin&qt=advanced&dblist=638
15055	5.513	Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Abstraction		1959	4	0		Asx/Guit/Perc/2Vl/Vcl/2Bass			MJQ Music, USA	USA	L, 340							
15056		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Concerto	Allard, J.	1983	5	0		Asx/Orch	Ok		G. Schirmer, USA	USA	L, 340							
15057		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Music from Yesterday in Fact		1963	4	0		Asx dentro de un grupo de cámara			Associated Music Publishers, FR		L, 340							
15058		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Sonata	John Sampen (1949), USA	1999	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 340							
15059		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Teardrop		1966	4	0		Fl/Cl+Asx/Bsx/Hn/Tpt/Trb/Tuba/Guit/Bass/Drums			Associated Music Publishers, FR	FR	L, 340							
15060		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		A Tribute to Rudy Whiedoef		1978	5	0		Asx/Band			Belwin, USA	USA	L, 340							
15061		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Transformation		1957	4	0		Tsx dentro de un grupo de cámara			Universal Edition, AT	AT	L, 340							
15062		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		12 by 11		1955	4	0		Tsx dentro de un grupo de cámara			Universal Edition, AT	AT	L, 340							
15063		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Variants on a Theme of John Lewis - "Django"		1960	4	0		Fl/Asx+Fl/Vibr/Guit/String quartet/2Bass/Drums			Associated Music Publishers, FR	FR	L, 340							
15064		Schuller, Gunther Alexander (192 USA)		Variants on a Theme of Thelonious Monk - "Cris-Cross"		1960	4	0		Fl/Asx+Fl+ClBaj/Vibr/Pno/Guit/2Bass/2Vl/Vla/Vcl/Dn			Associated Music Publishers, FR	FR	L, 340							
15065	5.514	Schulze, Peter (1959)	DE	Samba fuß Birgit																		

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
15101		Schumann, Robert (1810-1856)		Zwei Kittlerszenen, op. 15, nº 8 & 9					T Williams	Ssx			Southern Music Co., USA	USA	L, 340-341							
15102	5.521	Schust, Alfred (1915)	DE	Trio		1984	5	0		Fl/Asx/Trb			No ed 2003		L, 341							
15103	5.522	Schwantner, Joseph (1943)	USA	Diaphona Intervallum		1966	4	0		Asx/Pno/Fl/String sextet			American Composers Alliance, USA/Edition Peters, USA	USA	L, 341	http://www.schwantner.net/						
15104		Schwantner, Joseph (1943)	USA	Concertino (Withdrawn=retirado by composer)			5	0		Asx/Chamber orch	Ok?		American Composers Alliance, USA	USA	L, 341							
15105		Schwantner, Joseph (1943)	USA	Entropy	Frederick Hemke (1935),	1968	4	0		Ssx/ClBaj/Vcl			Dorn Publications, USA/American Composers Alliance, USA	USA	L, 341							
15106	5.523	Schware		Fantasiestück					T	Asx/Harp			Woodwind Service, USA	USA	L, 341							
15107	5.524	Schwartz, Elliott Schelling (1936)	USA	Chamber Concerto IV	John Sampen (1949), USA	1981	5	0		Asx/Chamber ensam	Ok?		No ed 2003		L, 341							
15108		Schwartz, Elliott Schelling (1936)	USA	Cleveland Doubles	Smith, H.	1981	5	0		Cl+Asx/Wind ensamble			No ed 2003		L, 341							
15109		Schwartz, Elliott Schelling (1936)	USA	Mehitabel's Serenade		2000	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 341							
15110		Schwartz, Elliott Schelling (1936)	USA	Music for Soloist and Audience		1970	5	0		Sx solo			Dorn Publications, USA	USA	L, 341							
15111	5.525	Schwartz, Francis (1940)	USA	Daianon I	Daniel Kientzy (1951), FR	1985	5	0		Sx/Fl/Bass			No pone nada		L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARTZ%2C+Francis&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15112		Schwartz, Francis (1940)	USA	De Perente	Sein, E.		5	0		Sx solo			No pone nada		L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARTZ%2C+Francis&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15113		Schwartz, Francis (1940)	USA	Sex-Six-Sax	Daniel Kientzy (1951), FR	1989	5	0		Asx/Electr			Editions Salabert, FR	FR	L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARTZ%2C+Francis&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15114		Schwartz, Francis (1940)	USA	Grimaces: pour voix, flûte, saxophone, percussion, contrebasse,		1984	5	0		Voz/Fl/Sx/Perc/Bass/Guit/Electr			Editions Salabert, FR	FR	L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARTZ%2C+Francis&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15115	5.526	Schwartz, George	?	International Folk Suite			?	0		Tsx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 341							
15116	5.527	Schwartz, Laurie	USA	The Streets		1991	5	0		Sx solo ampl			No pone nada		L, 341							
15117	5.528	Schwarz, Gunter	DE	Nr. 37		1993	5	0		Sx/Gong			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 341							
15118	5.529	Schwarz, Lra Paul	?	Canzone			?	0		AATB			Rubank Inc., USA	USA	L, 341							
15119		Schwarz, Lra Paul	?	Concerto			?	0		Asx/Band			No pone nada		L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARZ%2C+Ira+Paul&qt=advanced&dblist=638						
15120		Schwarz, Lra Paul	?	Sax Serenade		1958	4	0		4sx/Band			C. L. Barnhouse Company, USA	USA	L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARZ%2C+Ira+Paul&qt=advanced&dblist=638						
15121		Schwarz, Lra Paul	?	Sax bleu	Decugis, Cl.	1985	5	0		SATB/Band			No pone nada		L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWARZ%2C+Ira+Paul&qt=advanced&dblist=638						
15122	5.530	Schweiger, Rudolph (?)	USA	Concert suite			?	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 341	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCHWEIGER%2C+Rudolph&qt=advanced&dblist=638						
15123	5.531	Schweinitz, Wolfgang Von (1933)	DE	Musik für vier Saxophone, op. 25		1986	5	0		SATB			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 341							
15124	5.532	Schwertsik, Kurt (1935)	AT	Liebesträume, op. 7		1963	4	0		Asx/Trb/Pno/Vibr/Marimba/Harmonium/bass			Edition Modern, DE	DE	L, 341							
15125		Schwertsik, Kurt (1935)	AT	Salotto romano, op. 5		1961	4	0		Bsx dentro de un grupo de cámara			Edition Modern, DE	DE	L, 341							
15126	5.533	Schweyer, Bruno		Konzertstück		1983	5	0		Tsx/Fl/Cl/VI/Vcl/Pno			No pone nada		L, 341							
15127	5.534	Schvyens, Gilbert	BE	Nostalgic Memories		1996	5	0		Asx solo			Digital Music Print Antwerpen, BE	BE	L, 341							
15128	5.535	Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	Canzoniere da Scariatti		2002	5	0		SATB			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15129		Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	La bocca i piedi, il suono		1997	5	0		SATB/Ensamble de 100sx			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15130		Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	Pagine		2001	5	0		SATB			Ricordi, IT	IT	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15131		Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	Studi per l'intonazione del mare		2000	5	0		4Fl/4sx solos/Perc/100Fl/100Sx			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15132		Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	Graffito sul mare: per trio e orchestra, 2003		2003	5	0		Ssx/Pno/Perc/Orch	Ok		Ricordi, IT	IT	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15133		Sciarrino, Salvatore (1947)	IT	Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella		1999	5	0		Voz femenina/SATB/Perc			No ed 2003		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIARRINO&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
15134	5.536	Scinto, Christopher	USA	Earth Shaker		1995	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 342							
15135		Scinto, Christopher	USA	Five Sketches		1995	5	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 342							
15136		Scinto, Christopher	USA	Trio			5	0		VI/Asx/Pno			No pone nada		L, 342							
15137		Scinto, Christopher	USA	Ultior Motives nº 1			5	0		Asx solo			No pone nada		L, 342							
15138	5.537	Sciortino, Patrice (1922)	FR	Agogik	Cuarteto de la Guardia Re	1974	5	0		SATB			Choudens & Co., FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15139		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Danse païenne, op. 10	Nouaux, G.	1960	4	0		SATB			Choudens & Co., FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15140		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Falw		1984	5	0		Bsx o Asx o Tsx/1Perc			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15141		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Fiammes	Cuarteto de lengüetas francés		4	0	5	0			No ed 2003		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15142		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Moulin du temp			4	0	5	0			No ed 2003		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15143		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Rapsodique	Pareiller, P.		4	0	5	0			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15144		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Saxophone		1981	4	0	5	0			Editions Musicales Transatlantiques, FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15145		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Sax Simile			4	0	5	0			Symphony Land, FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15146		Sciortino, Patrice (1922)	FR	Sonances		1992	5	0		Asx/Orch	Ok		Editions Billaudot, FR	FR	L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15147		Sciortino, Patrice (1922)	FR	3 Signatures		1978	5	0		Obj/Cl/Asx			No ed 2003		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO%2C+Patrice+&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr-%2Bx4%253Adigital%2529format						
15148	5.538	Scipione, Umberto (1960)	IT	Agressivo II			4	0	5	0			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO&qt=advanced&dblist=638						
15149		Scipione, Umberto (1960)	IT	Miniature		1992	5	0		SATB			No pone nada		L, 342	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASCIORTINO&qt=advanced&dblist=638						
15150	5.539	Sclater, James (1943)	USA	Suite	Smith, W.		5	0		Sx solo			Tritone Press, USA/Henri Elkan Music, USA	USA								

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and conditional formatting options.

Table with columns A-V and rows 15201-15300. Columns include composer names (e.g., Seffer, Segers, Seligmann, Semler-Collery), titles, dates, and various identifiers. The table contains detailed bibliographic information for saxophone repertoire.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and various tool icons.

Table with columns A-V and rows 15301-15400. Columns contain names, birth years, countries, titles, and musical instruments. Rows contain detailed entries for composers like Sevette, Danièle Henriette, Seyrig, Francis, Sftsas, Kyriakos, etc.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Borrar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 15401-15500. Columns A-C: ID, Name, Country. Columns D-M: Title, Date, Genre, Instrumentation, Publisher. Columns N-V: Country, Page, Notes. Includes entries for composers like Siehler, Silver, Simmerud, Singelee, and Singer.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 15601-15700. Columns include author names (e.g., Smith, Clay; Howie; Stuart), countries (USA, UK, CA, SE, BE), titles (e.g., De die in diem; Drink to Me; From Day to Day), and instrumentations (e.g., 2 o 3; T Holmes; 1sx-A o T/Tpt o Trb/Pno). Includes a search bar at the top right: 'Buscar en la hoja'.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato.

Table with columns A-V. Contains a list of musical works with details such as composer (e.g., Soualle, Charles, Jean-Baptiste), title (e.g., Souvenir d'Irlande), year (e.g., 1861), instrument (e.g., Eb Turcophone/Pno), publisher (e.g., ABSA, FR), and location (e.g., FR, USA, BE). Includes a footer with a URL: http://www.worldcat.org/search?q=au%3ASOUFFRIAU%2C+Arsc%3A8ne&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
16001	5.850	Stock, David Frederick (1939)	USA	Sax Appeal		1990	5	0		SATB			No pone nada		L, 359	http://www.worldcat.org/search?q=k%3ASaxophone+au%3ASTOCK%2C+David+Frederick+&qt=advanced&dblist=638						
16002	5.851	Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Aus den 7 Tagen n° 26		1968	4	0		Narr/1 instr improvisado			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16003		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Expo für drei		1969-70	4	0	5	0			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16004		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	In Freundschaft - En toute amitié - In Friendship		1982	5	0		Asx solo			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16005		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Knabenduett		1980	5	0		2sx-SS-			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16006		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Linker Augentanz		1983	5	0		6sx/1Perc			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16007		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Linker Augentanz - 3 extraits n° 53		1983	5	0		Asx/Perc/Synth			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16008		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Linker Augentanz		1990	5	0		7 a 12 sxs/1Synth ad lib			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16009		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Plus Minus		1963	4	0		Sx solo?			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16010		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Pole für zwei		1969-70	4	0	5	0			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16011		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Saxophone (from Course of the Years) of Tuesday from Light		4	0	5	0				Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16012		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Solo n° 19		1965-66	4	0		1instr melódico			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16013		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Spiral n° 27			4	0	5	0			Universal Edition, AT	AT	L, 359-360							
16014		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Tierkreis - Zodiaque		1975	5	0		1instr solo/Pno ad lib			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16015		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Xi (from Montags-Gruss)		1986	5	0		1instr melódico			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16016		Stockhausen, Karlheinz (1928)	DE	Ypiton 2 extraits n° 59		1989	5	0		1instr melódico			Stockhausen Verlag, DE	DE	L, 359-360							
16017	5.852	Stockmeier, Wolfgang (1931)	DE	Sonate		1981	5	0		Asx/Org			P. J. Tonger, DE	DE	L, 360							
16018	5.853	Stojanovic, Petar (1877-1957)	YU	Koncert, op. 74		194x	3	0	4	0			Savez Kompozitora Jugoslavise, YU	RS	L, 360							
16019	5.854	Stoker, Richard (1938)	UK	Four Dialogues, op. 12b		4	0	5	0				No pone nada		L, 360							
16020		Stoker, Richard (1938)	UK	Labyrinths: six duets for treble instruments (oboes, clarinets, tr		1989	5	0		Ob o Cl o Tpt o Hn o Cornets o Vl o Sxs			Barry Brunton, UK	UK	L, 360							
16021		Stoker, Richard (1938)	UK	Little Suite			4	0	5	0			Hinrichsen, UK	UK	L, 360							
16022		Stoker, Richard (1938)	UK	Music for Three, op. 12c			4	0	5	0			No pone nada		L, 360							
16023		Stoker, Richard (1938)	UK	Quartet		1969	4	0		SATB			Hinrichsen, UK	UK	L, 360							
16024		Stoker, Richard (1938)	UK	Rounds and Canons		1966	4	0		2sx			Hinrichsen, UK	UK	L, 360							
16025		Stoker, Richard (1938)	UK	Sinfonia for Sax, op. 38b		1972	5	0		SATB			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 360							
16026	5.855	Stokes, Eric (1930-1999)	USA	Eldes Island; Homo sapiens in memoriam		1979-80	5	0		2sx-A+B, A+B-			Media Press, USA	USA	L, 360							
16027		Stokes, Eric (1930-1999)	USA	Susquehanna		1985	5	0		2Perc/Cl+Sx/Pno			Horspfl Music, USA	USA	L, 360							
16028		Stokes, Eric (1930-1999)	USA	Tag	Diriam, R.	1982	5	0		Asx/Tape			Horspfl Music, USA	USA	L, 360							
16029		Stokes, Eric (1930-1999)	USA	Whittlings		1992	5	0		Asx/Pno/2Perc			Horspfl Music, USA	USA	L, 360							
16030		Stokes, Eric (1930-1999)	USA	The greenhouse effect		1983	5	0		Grupo de cámara con sxs			No ed 2003		L, 360							
16031	5.856	Stokes, Harvey (1930)	USA	Ethnic Impressions		2000	5	0		2sx-SA-/Pno			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 360							
16032		Stokes, Harvey (1930)	USA	Values and Proposals n° 6		1988	5	0		7sx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 360							
16033	5.857	Stokes, Russell	?	Jazz Colours		1993	5	0		Asx solo o Asx/Pno o 2sx			Henri Lemoine, FR	FR	L, 360							
16034	5.858	Stoll, Andre	DE	Andy		1993	5	0		Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 360							
16035	5.859	Stoll, Stefan	DE	Chantimage		1993	5	0		Asx/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 361							
16036	5.860	Stollery, Pete (1960)	UK	Squirt	Skinner, D.	1994	5	0		Asx/Tape			No ed 2003		L, 361							
16037	5.861	Stolte, Charles (1969)	CA	Decadence		1997	5	0		Vcl/Asx/Pno/Drums			Constant Music, CA	CA	L, 361							
16038		Stolte, Charles (1969)	CA	Last Transfer		2000	5	0		SATB/2Pno/2Perc			Constant Music, CA	CA	L, 361							
16039		Stolte, Charles (1969)	CA	prix		1998	5	0		Tsx/Hn/Pno			Constant Music, CA	CA	L, 361							
16040		Stolte, Charles (1969)	CA	Process		1993	5	0		SATB			Apoll-Edition, AT	AT	L, 361							
16041		Stolte, Charles (1969)	CA	Touchtone		2003	5	0		Asx/Pno			Constant Music, CA	CA	L, 361							
16042		Stolte, Charles (1969)	CA	True Confessions	Tuba, D.	1994	5	0		Ssx solo-A o T o B-			Southern Music Co., USA	USA	L, 361							
16043	5.862	Stollie, James (1937)	USA	Saxophone Orchestral Studies			5	0		Sx			No ed 2003		L, 361							
16044	5.863	Stone, Michael	USA	Frescos			5	0		Sx			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 361							
16045	5.864	Stoop, Henk (1943)	NL	Kwartet		1984	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 361							
16046	5.865	Store, Aurel	RO	Orestia III	Daniel Kientzy (1951), FR	1988	5	0		1sx-Sno+S+A+B/-8 voces			No pone nada		L, 361							
16047	5.866	Störrie, Heinz (1933)	DE	Konzert		1990	5	0		SATB/Orch	Ok		No ed 2003		L, 361							
16048	5.867	Stott, Rachel (1968)	UK	Holiday Postcards		2002	5	0		2sx-SA-			No pone nada		L, 361							
16049	5.868	Stouffer, P. M.		Duets - 10 Baroquial Compositions				T		2sx-AA o TT-			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 361							
16050	5.869	Stout, Alan (1932)	USA	Canon in Four Voices			4	0	5	0			American Composers Alliance, USA	USA	L, 361							
16051		Stout, Alan (1932)	USA	Four Antiphonies			4	0	5	0			Composers Facsimile Edition, USA	USA	L, 361							
16052		Stout, Alan (1932)	USA	Suite	John Sampen (1949), USA	1972	5	0		Fj/Trb/Asx/Org/Vl/Vla/Perc			No ed 2003		L, 361							
16053		Stout, Alan (1932)	USA	Toccata	Frederick Hemke (1935),	1965	4	0		Asx/5Perc			American Composers Alliance, USA	USA	L, 361							
16054	5.870	Stout, Gordon	USA	Duo Dance-Song		1991	5	0		Ssx/Marimba			M. Baker Publications, USA	USA	L, 361							
16055		Stout, Gordon	USA	Valencia: Iberian musings: for mariml	"Written for Gordon Stout	1998	5	0		SATB/Marimba			?		L, 361							
16056	5.871	Stoyabnov, Pentscho (1931)	BG	Scherzo			4	0	5	0			No pone nada		L, 361							
16057	5.872	Stradella, Alessandro (1644-1682)		Air célèbre						T Ligner			Millereau, FR	FR	L, 361							
16058		Stradella, Alessandro (1644-1682)		Air d'église						T			Phillippo, FR	FR	L, 361							
16059		Stradella, Alessandro (1644-1682)		Pieta Signore						T Segoin			Billaudot, FR	FR	L, 361							
16060	5.873	Stradomski, Rafal (1958)	PL	Concerto	Herder, K.		5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 361							
16061		Stradomski, Rafal (1958)	PL	D.LA "R"		1987	5	0		Tsx/Pno			No pone nada		L, 361							
16062		Stradomski, Rafal (1958)	PL	MC XIII		1984	5	0		Sx solo			No pone nada		L, 361							
16063		Stradomski, Rafal (1958)	PL	Per Garo	David Pituch (USA)	1988	5	0		1sx-A o T-/Pno			No pone nada		L, 361							
16064		Stradomski, Rafal (1958)	PL	Sonata	Herder, K. Y Mateck, R.	1986-87	5	0		Asx/Pno			Agencia Autorska Rocznica, PL	PL	L, 361							
16065		Stradomski, Rafal (1958)	PL	Sonatina			5	0		Sx solo			No pone nada		L, 361							
16066		Stradomski, Rafal (1958)	PL	Trio	Serge Bichon (1935), FR	1989	5	0		Ob o Ssx/Asx/Vcl			No pone nada		L, 361							
16067		Stradomski, Rafal (1958)	PL	555	Ken Dorn	1988	5	0		5sx			Dorn Publications, USA	USA	L, 361							
16068	5.874	Straesser, Joep (1934)	NL	Grand Trio		1984	5	0		Asx/Harp/Perc			Donemus, NL	NL	L, 361							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), text alignment, and style options (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 16101-16200. Columns include ID, number, name, country, title, date, genre, and publisher. Contains detailed metadata for various musical recordings.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
16201		Sutherland, Margaret Ada (1897-1897)	AU	Quartet	Peter Clinch (1930), AU	1965	4	0		Asx/Vl/Vcl			No pone nada		L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUTHERLAND%2C+Margaret&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16202		Sutherland, Margaret Ada (1897-1897)	AU	Sonata		1938-42	3	0		Asx o Vcl/Pno			Australian Music Center, AU	AU	L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUTHERLAND%2C+Margaret&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16203		Sutherland, Margaret Ada (1897-1897)	AU	Bush ballad		1954	4	0		Grupo de cámara con sax			No ed 2003			http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUTHERLAND%2C+Margaret&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16204	5.932	Suyckerbuyck, Hans	NL	Allegro Deciso	Ton Verhiel (1956), NL		5	0		Asx/Org			No pone nada		L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUYCKERBUYCK%2C+Hans&qt=advanced&dblist=638						
16205		Suyckerbuyck, Hans	NL	Duma	Ton Verhiel (1956), NL		5	0		Asx/Org			No pone nada		L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUYCKERBUYCK%2C+Hans&qt=advanced&dblist=638						
16206	5.933	Suzuki, Haruyuki	JP	Punctuation III		1994	5	0		Ssx solo			No ed 2003		L, 364							
16207	5.934	Suzuki, Seiji (1926)	JP	Sonata		1973	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASUZUKI%2C+Seiji&qt=advanced&dblist=638						
16208	5.935	Svensson, Atli Heimir (1938)	IS	Karin Mansdotters vaggvisa för Erik XIV		1979	5	0		Voz/FI/Sx/Guit/Perc			No pone nada		L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASVEINSSON&qt=advanced&dblist=638						
16209	5.936	Svensson, Reinhold (1919-1968)	SE	Suite I		1981	5	0		Ssx			Sveriges Radios Musikbibliotek, SE	SE	L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASVEINSSON&qt=advanced&dblist=638						
16210	5.937	Svete, Tomaz	SI	Dyphntongue		1996	5	0		SATB			Društvo slovenskih skladateljev, SI	SI	L, 364	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASVETE%2C+Tomaz&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16211	5.938	Svoboda, Tomáš (1939)	USA/CZ	Seven Short Dances			4	0		Fl/2Cl/Asx/Trb/Vl/Bass/Pno/Perc			No pone nada		L, 364-365	http://www.tomassvoboda.com/all_percussion.html						
16212	5.939	Swain, Freda (1902-1985)	UK	Dance of the Satyr		1930	3	0		Asx/Pno			British and Continental Music Agencies, UK	UK	L, 365							
16213		Swain, Freda (1902-1985)	UK	Fantasy-march	Wyuren, L.	1983	5	0		Asx/Pno			British and Continental Music Agencies, UK	UK	L, 365							
16214		Swain, Freda (1902-1985)	UK	Naturo suite		1931	3	0		Any sx solo			British and Continental Music Agencies, UK	UK	L, 365							
16215		Swain, Freda (1902-1985)	UK	Shushan Waltz		1965	4	0		Asx/Pno			British and Continental Music Agencies, UK	UK	L, 365							
16216		Swain, Freda (1902-1985)	UK	The Tease		1965	4	0		Any sx solo			British and Continental Music Agencies, UK	UK	L, 365							
16217	5.940	Swanson, Howard (1907-1978)	USA	Fantasy Pieces		1969	4	0		Asx/String orch	Ok		No pone nada		L, 365							
16218	5.941	Swanson, Roy	USA	Locust Camp	Young, C-R.	1989	5	0		Asx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 365							
16219	5.942	Swanson, Walter (1903-1985)	ZA	Consolation		1930	3	0		Vla o Asx/Pno			British and Continental Music Agencies, UK/ J. Williams, UK	USA	L, 365							
16220	5.943	Sweelinck, Jan Pieterzoon (1562-1621)		Angelus and Pastores						T Axworthy			Dorn Publications, USA/Thomas V. Axworthy, USA	USA	L, 365							
16221		Sweelinck, Jan Pieterzoon (1562-1621)		Variations on a Theme						T Ricker			Dorn Publications, USA	USA	L, 365							
16222	5.944	Sweeney, Eric (1948)	IE	Duo			5	0		Duo			Camden Music, UK	UK	L, 365							
16223	5.945	Sweeney, William-John (1950)	UK	Juno	Cuarteto de sax de Londres		5	0		SATB			No pone nada		L, 365							
16224	5.946	Swerts, Piet (1960)	BE	Klonos		1993	5	0		Asx/Pno			Zodiac Editions, BE	BE	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASWERTS%2C+Piet&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16225		Swerts, Piet (1960)	BE	Tenuto-tune '85		1985	5	0		Asx/Ob/Bass			CeBeDeM, BE	BE	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASWERTS%2C+Piet&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16226	5.947	Swift, Richard G. (1927)	USA	Prime		1975	5	0		Sx/Ensamble de cámara			Theodore Presser Company, USA	USA	L, 365							
16227	5.948	Swinnen, Hans	BE	Pezetto capriccioso		1984	5	0		Asx/Orch o Pno			Maurer, BE	BE	L, 365							
16228	5.949	Swisher, Gloria Wilson (1935)	USA	Suite		1954	4	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 365							
16229		Swisher, Gloria Wilson (1935)	USA	Theater Trio	Padres Swisher	1961	4	0		Asx/Tpt/Pno			American Music Center, USA	USA	L, 365							
16230	5.950	Sydean, William Jay (1928)	USA	Duo		1977	5	0		Cl/Tsx			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 365							
16231		Sydean, William Jay (1928)	USA	Trio		1965	4	0		3 instr agudos			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 365							
16232	5.951	Sylvem, Craig	USA	Roku		1999	5	0		Tsx/Perc			No pone nada		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYLVERN%2C+Craig&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16233		Sylvem, Craig	USA	In the grove of Academus		1996	5	0		Tsx/Chamber orch	Ok?		No ed 2003		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYLVERN%2C+Craig&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16234	5.952	Symonds, Norman Alec (1920)	CA	Autumn Nocturne		1960	4	0		Tsx/String orch	Ok		Canadian Music Center, CA/Boosey & Hawkes, UK	CA/USA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYLVERN%2C+Craig&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16235		Symonds, Norman Alec (1920)	CA	Circles		1977	5	0		Sx/4Synth			No pone nada		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMONDS%2C+Norman+Alec&qt=advanced&dblist=638						
16236		Symonds, Norman Alec (1920)	CA	The Nameless Hour			4	0		Jazz solista/Orch	Ok?		Canadian Music Center, CA	CA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMONDS%2C+Norman+Alec&qt=advanced&dblist=638						
16237		Symonds, Norman Alec (1920)	CA	Sylvia		1974	5	0		Narr/Jazz quartet con Tsx			Canadian Music Center, CA	CA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMONDS%2C+Norman+Alec&qt=advanced&dblist=638						
16238		Symonds, Norman Alec (1920)	CA	Tensions		1962	4	0		Tsx/Trb/Guit/Bass/D Ok			Canadian Music Center, CA	CA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMONDS%2C+Norman+Alec&qt=advanced&dblist=638						
16239	5.953	Symvopulopoulos, Themistocles	GR	Approaches		1992	5	0		Ssx/bass/Perc/Pno			No pone nada		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMVOPOULOS%2C+Themistocles&qt=advanced&dblist=638						
16240		Symvopulopoulos, Themistocles	GR	Night		1993	5	0		Coro/Fl/Cl/Asx/Vcl/Pno/Perc			No ed 2003		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYMVOPOULOS%2C+Themistocles&qt=advanced&dblist=638						
16241	5.954	Syverud, Stephen L. (1938)	USA	Apotheosis	Frederick Hemke (1935),	1972-74	5	0		Asx/Tape			No pone nada		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYVERUD%2C+Stephen&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16242		Syverud, Stephen L. (1938)	USA	Field of Ambrosia	Joseph Wytko (1949), US,	1975	5	0		Asx/Tape			No ed 2003		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYVERUD%2C+Stephen&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16243		Syverud, Stephen L. (1938)	USA	Fragile		1982	5	0		SATB			No pone nada		L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYVERUD%2C+Stephen&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16244		Syverud, Stephen L. (1938)	USA	Smoking mirrors: for alto saxophone and piano		1994	5	0		Asx/Pno			Moro Music Pub., USA	USA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYVERUD%2C+Stephen&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16245	5.955	Szatonek, Witold (1927-2001)	PL	D P's Five Ghoulish Dreams	David Pituch (USA)	1985-86	5	0		Asx solo			Dorn Publications, USA	USA	L, 365	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASYVERUD%2C+Stephen&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16246		Szatonek, Witold (1927-2001)	PL	Gerard Hoffnung's Six unpublished Drawings		1993	5	0		SATB			Apoll-Edition, AT	AT	L, 365							
16247	5.956	Szekely, Endre (1912-1989)	HU	He Bem-Music		1982	5	0		Sx+Cl/Marimba+Vibr			No pone nada		L, 365-366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEKELY%2C+Endre&qt=advanced&dblist=638						
16248	5.957	Szelényi, István (1904-1972)	HU	Improvisation	Brok y Le Mair	1999	5	0		Asx/Pno			Schott, DE	DE	L, 366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEKELY%2C+Endre&qt=advanced&dblist=638						
16249	5.958	Szepanski, Friedrich	DE	Kleine Zaubersuite		2000	5	0		1sx-S+A-T-/Pno			No pone nada		L, 366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEPANSKI%2C+Friedrich&qt=advanced&dblist=638						
16250	5.959	Szeremeta, Ryszard (1952)	PL	Agent Orange		1987	5	0		Sx/Syth			No pone nada		L, 366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEREMETA%2C+Ryszard&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16251		Szeremeta, Ryszard (1952)	PL	Amphora Snake Dance	David Pituch (USA)	1987	5	0		Tsx/Tape			No ed 2003		L, 366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEREMETA%2C+Ryszard&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16252		Szeremeta, Ryszard (1952)	PL	Trickstar		1989	5	0		Sx/Synth/Perc			No pone nada		L, 366	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ASZEREMETA%2C+Ryszard&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and various tool icons.

Excel spreadsheet table with columns A-V and rows 16401-16500. Columns contain composer names, titles, dates, and instrumentations. Rows contain detailed work information including composer names, titles, dates, and instrumentations.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Contains a list of musical recordings with details on composer, title, year, format, and publisher. Includes entries for composers like John-Edward Kelly, Thomas, Thon, and Tiedemann.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 16601-16700. Columns A-C contain identifiers and country codes. Columns D-M contain titles and composers. Columns N-V contain details like instrumentations, publishers, and dates.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 16701-16800. Columns include ID, Title, Author, Country, Year, Duration, Instrumentation, Publisher, and Country. Rows list various musical compositions such as 'Trimble, Lester Albert (1923-1981) USA Panels I', 'Trinkaus, G. Lament', and 'Tull, Fisher (1934-1994) USA Colloquy'.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
16801		Tyssens, Albert	BE	Pochades		1988	5	0		2xs iguales			Tyssens-Filansif-Dauvister, BE	BE	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638						
16802		Tyssens, Albert	BE	Saxo superstar	Selmer, J.	1988	5	0		Asx/Pno			Tyssens-Filansif-Dauvister, BE	BE	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638						
16803		Tyssens, Albert	BE	Singeries		1982	5	0		Asx solo			Tyssens-Filansif-Dauvister, BE	BE	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638						
16804		Tyssens, Albert	BE	Suite nº 1		1981	5	0		SATB			Tyssens-Filansif-Dauvister, BE	BE	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638						
16805		Tyssens, Albert	BE	Toccata		1980	5	0		Sx			No ed 2003	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638							
16806		Tyssens, Albert	BE	Spleen		1995	5	0		Fl o Cl o Asx/Pno			Maurer, BE	BE	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATYSSENS%2C+Albert&qt=advanced&dblist=638						
16807	6.199	Tzanou, Athanasia (1971)?	GR?	Desert	Andreas van Zoelen, NL		5	0		BajSx solo			No pone nada	L, 379	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3ATZANOUE%2C+Athanasia&qt=advanced&dblist=638							
16808	6.200	Uber, David (1921)	USA	Concertino		1985	5	0		Asx/Band			No pone nada	L, 380								
16809		Uber, David (1921)	USA	First Saxophone Quartet		1977	5	0		SATB			Shawnee Press, USA/Theodore Presser Company, USA	USA	L, 380							
16810	6.201	Uchimoto, Yoshio	JP	Afro-blue		1993	5	0		1sx-S+T-/Bass			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 380							
16811	6.202	Udell, Budd	USA	Elegie and Ecosaise	Farrell, K-L.	1990	5	0		Ssx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 380							
16812		Udell, Budd	USA	Two Scenes From Dingle		1999	5	0		Asx/Perc			No pone nada	L, 380								
16813	6.203	Udow, Michael (1949)	USA	Sandsteps I	Rochester Young	1989	5	0		Asx/Marimba			No ed 2003	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUDELL%2C+Budd&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format							
16814		Udow, Michael (1949)	USA	Understanding		1969	4	0		6 instr/8Perc/Pape			Media Press, USA	USA	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUDELL%2C+Budd&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16815	6.204	Ueda, Keiji (1953)	JP	Ohanashi		1990	5	0		Sx solo			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUEDA%2C+Keiji&qt=advanced&dblist=638							
16816	6.205	Ueno, Ken	USA	Watt		2000	5	0		Bsx/Perc			Project Schott New York, USA	USA	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUENO%2C+Ken&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16817		Ueno, Ken	USA	whatWALL?		2003	5	0		Asx/Electr			New Jack Modernism Music, USA	USA	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUENO%2C+Ken&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16818	6.206	Ueno, Koji	JP	3 Movimenti		1992	5	0		Asx/Pno/String			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUENO%2C+Koji&qt=advanced&dblist=638							
16819	6.207	Ugalde, Ronny	CR	Primer		1998	5	0		SATB			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUENO%2C+Ronny&qt=advanced&dblist=638							
16820	6.208	Uhlmann, Thomas	DE	Die Eintagsfliege		1993	5	0		Tsx/Banjo			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 380							
16821	6.209	Ulben, Denize	USA	Concertino	Paul Cohen (1951), USA	1985	5	0		1sx-Sno+A-/Orch	Ok		No ed 2003	L, 380								
16822	6.210	Ullman, Viktor (1898-1944)	AT	Slovanic Rhapsody, op. 23		1940	3	0		Asx/Orch (o Pno arr	Ok		Schott, DE	DE	L, 380							
16823	6.211	Ulrich, JuRgen (1939)	DE	5 Duets		1966	4	0		2sx			Wilhelm Hansen, DK	DK	L, 380							
16824		Ulrich, JuRgen (1939)	DE	Spiel		1974	5	0		Fl/Ob/Cl/Fgt/Sx/Hn/Tpt/Trb/Tuba			VDMK [sic], DE	DE	L, 380							
16825	6.212	Unander, Joakim	SE	Fanfars	Paulsson, A.	1995	5	0		Ssx/Org			No pone nada	L, 380								
16826	6.213	Unen, Kees Van (1955)	NL	...and the world doesn't own me		1990	5	0		Asx solo			Donemus, NL	NL	L, 380							
16827		Unen, Kees Van (1955)	NL	Rhombi	Cuarteto de sxs Brabants	1981	5	0		SATB			Donemus, NL	NL	L, 380							
16828		Unen, Kees Van (1955)	NL	...the faith to move the mountains		1993	5	0		Asx/String orch	Ok		Donemus, NL	NL	L, 380							
16829	6.214	Ungvary, Tamas (1936)	SE/HU	OIEda		1983	5	0		Ssx/Electr			Tonsaffare, ?	?	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUNGVARY%2C+Tamas&qt=advanced&dblist=638						
16830		Ungvary, Tamas (1936)	SE/HU	Pignon, Paul Olarra		1983	5	0		Ssx/Computer			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUNGVARY%2C+Tamas&qt=advanced&dblist=638						
16831		Ungvary, Tamas (1936)	SE/HU	Sonologos		4 o 5	0	0		2sx			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUNGVARY%2C+Tamas&qt=advanced&dblist=638							
16832	6.215	Unterhoffer, Heinrich	IT	Minneflug		1985	5	0		SATB			Ruggimenti, IT	IT	L, 380							
16833	6.216	Urata, Kenjiro (1941)	JP	Sonata		1968	5	0		Asx/Pno			No pone nada	L, 380								
16834	6.217	Urbanner, Erich (1936)	AT	Concerto	Cuarteto Rascher	1989	5	0		SATB/Orch	Ok		Contemp-Art, AT	AT	L, 380							
16835		Urbanner, Erich (1936)	AT	Concerto XIII		1989-90	5	0		SATB/Orch			Contemp-Art, AT	AT	L, 380							
16836		Urbanner, Erich (1936)	AT	Emotionen	Cuarteto Rascher	1984	5	0		SATB			Contemp-Art, AT/Apoll-Edition, AT	AT	L, 380							
16837	6.218	Ursicino Da Silva, José (1935)	BR	Temas Nordestinos	Cuarteto Minasax	5?	0	0?		SATB			No pone nada	L, 380	No sé si puede ser una trans de metales							
16838	6.219	Ureña, Víctor	ES	Nai elisa (suite)		5?	0	0		Ensamble de sxs [Sx orch]			No pone nada	L, 380								
16839	6.220	Urfer, Frank (1955)	CH	12 Duos progressifs		5	0	0		2sx			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AURFER%2C+Frank+&qt=advanced&dblist=638							
16840		Urfer, Frank (1955)	CH	4 Quatuors progressifs		5	0	0		SATB o AATB			No pone nada	L, 380	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AURFER%2C+Frank+&qt=advanced&dblist=638							
16841	6.221	Urrutia, Lsabel (1967)	ES	Nahas-Mahas		2002	5	0		Sx/Accord/Perc			No pone nada	L, 380								
16842	6.222	Urteaga, Lrma	AR	Engarces en tres Cuadros	M. Buchhalter, M. Luzardo	1994	5	0		VI/Asx/Pno			No pone nada	L, 381								
16843		Urteaga, Lrma	AR	Todavía Buenos Aires		2000	5	0		SATB			No pone nada	L, 381								
16844	6.223	Usher, P.	?	Blue Ostinato	Andreas van Zoelen, NL	?	0	0		BajSx solo			No pone nada	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUSHER%2C+P.&qt=advanced&dblist=638							
16845	6.224	Usinger, David	?	Poem		?	0	0		Asx solo			Studio 4 Productions, USA?	USA?	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUSINGER%2C+David&qt=advanced&dblist=638						
16846	6.225	Usmanbas, Lihan (1921)	TR	Quartet		1979	5	0		SATB			No pone nada	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUSMANBAS&qt=advanced&dblist=638							
16847	6.226	Ussachevsky, Vladimir Alexis (19	USA/RU	Mimicry	John Sampen (1949), USA	1982	5	0		Asx/Tape			No pone nada	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUSSACHEVSKY&qt=advanced&dblist=638							
16848	6.227	Uy, Paul	BE	Aiolos: patrie des éoliens		1981	5	0		Asx/Pno			Andel Uitgave, BE	BE	L, 381							
16849		Uy, Paul	BE	En forêt (In het woud)		1996	5	0		BbSx/Pno			CeBeDeM, BE	BE	L, 381							
16850	6.228	Uyttenhove, Yolande (1925)	BE	Le cygne d'or, op. 109	François Daneels (1921-20	1984	5	0		Asx o Cl/Pno			No pone nada	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUYTTENHOVE&qt=advanced&dblist=638							
16851	6.229	Uyttenhove, Yolande (1925)	BE	Sonata, op. 119		1985	5	0		Asx o VI/Pno			CeBeDeM, BE	BE	L, 381	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AUYTTENHOVE&qt=advanced&dblist=638						
16852	6.230	Vachey, Henri (1930-2006)	FR?	Pastorale		1974	5	0		Asx/Pno			Editions August Zurfluh, FR	FR	L, 382							
16853	6.231	Vadala, Chris	USA	Concerti Grosso		1967	4	0		Ssx/Guit/Orch	Ok		No pone nada	L, 382	A mi me sale en Internet para Ssx/Kytanu/Orch							
16854	6.231	Vadala, Chris	USA	Improve Your Doubling: Advanced Studies		1991	5	0		Sx		Estudios	Dorn Publications, USA	USA	L, 382	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AVADALA%2C+Chris&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16855		Vadala, Chris	USA	Play along fusion: 5 solos for alto saxophone with written improv		2000	5	0		Sx/Cd			De Haske Musik Publications BV, NL	NL	L, 382	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AVADALA%2C+Chris&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
16856		Vadala, Chris	USA	Play along jazz solos: 7 solos for alto saxophone with written im		2000	5	0		Sx/Cd			De Haske Musik Publications BV, NL	NL	L, 382	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AVADALA%2C+Chris&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
16901	6.252	Van Dam, Herman	?	Rage, rage, against the dying of the light - In memoriam G. M. E		1984	5	O		SATB			Donemus, NL	NL	L, 383							
16902	6.253	Van De Linden, Robert E. (See L	LI	Quartet		1979	5	O		SATB			No pone nada		L, 383							
16903	6.254	Vandelle, Romuald (1895-19Xx)	FR	Prélude et gigue	Marcel Mule (1901-2001),	1958	4	O		Asx/Pno			Alphonse Leduc, FR	FR	L, 383							
16904	6.255	Vandenbogaerde, Fernand (1946)	FR	Quatuor de trios		1992	5	O		12instr, incl Bsx			No pone nada		L, 383							
16905		Vandenbogaerde, Fernand (1946)	FR	Tezcatlipoca I		1986	5	O		7sx/Tape			Mordant Editions, ?	?	L, 383							
16906		Vandenbogaerde, Fernand (1946)	FR	Tezcatlipoca II		1986	5	O		1sx playing 3sx/Tape			Mordant Editions, ?	?	L, 383							
16907	6.256	Vandercrook, Hale A.		Colombine, Daisies, Hyacinthe						T Buchtel			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 383							
16908		Vandercrook, Hale A.		Ivy, Lily, Magnolia, Marigold						T Buchtel			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 383							
16909		Vandercrook, Hale A.		Morning glory, Peony, Tulip						T Buchtel			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 383							
16910	6.257	Van Der Linden, Robert E.	NL	Quadra		1982	5	O		SATB			No pone nada		L, 383							
16911	6.258	Vandermaesbrugge, Max (1933)	BE	Saxofolies, op. 40	François Daneels (1921-20	1974	5	O		7sx			No pone nada		L, 383							
16912	6.259	Vanderveelde, Janika (1930)	USA	Aeolian Palindronte Clockwork		1987	5	O		Asx/Tape			No ed 2003		L, 383							
16913		Vanderveelde, Janika (1930)	USA	Genesis VII	Zeitgeist	1989	5	O		1sx-S+A-/Tape			No ed 2003		L, 383							
16914	6.260	Van Doorn, Franz	NL	Ballade		1981	5	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 383							
16915	6.261	Van Doren, T.		Album Leaf						T			Henri Elkan Music, USA	USA	L, 383							
16916	6.262	Van Goens, Daniel (1904)		Elegie						T			Carl Fischer, USA	USA	L, 383							
16917		Van Goens, Daniel (1904)		Romance sans paroles						T			Carl Fischer, USA	USA	L, 383							
16918	6.263	Vanhaegenberg, D.	BE	Franny		?	5	O		Asx/Pno o Band			Golden River Music, BE	BE	L, 383							
16919	6.264	Van Haute, Anna	BE	Lucioles	Ensamble Saxofonio	1980	5	O		SATB			Maurer, BE	BE	L, 383							
16920		Van Haute, Anna	BE	Visions		1980	5	O		6sx			No pone nada		L, 383							
16921	6.265	Van Laer, Freddy	BE	Air for Katrien		1993	5	O		Asx/Pno			Digital Music Print Antwerpen, BE	BE	L, 383							
16922	6.266	Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Aria et allegro		1969	4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 383							
16923		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Caprice en forme de bourrée		1950	4	O		5sx			No pone nada		L, 383							
16924		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Concertino	Sieffert, M.	?	?	O		Asx/Orch	Ok?		No pone nada		L, 383							
16925		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Conte de Grand-mère		1944	3	O		5sx			No pone nada		L, 383							
16926		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Effervescente	Jeannenot, B.	1986	5	O		8sx			No pone nada		L, 383							
16927		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Effincelante	Jeannenot, B.	1982	5	O		8sx			No pone nada		L, 383							
16928		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Etudes		1950	4	O		Sx solo		Estudios	No pone nada		L, 383							
16929		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Octour		4 o 5				8sx			No pone nada		L, 383							
16930		Van Maele, Gérard (1907)	FR/BE	Scarabée - Divertissement		?	?			Asx/Orch o Pno	Ok?		No pone nada		L, 383							
16931	6.267	Vanneschi, Luca (1962)	IT	Il quarto Angelo	Andreas van Zoelen, NL	?	?			BajSx solo		Estudios	No pone nada		L, 383							
16932	6.268	Van Rickstal, J.	BE	45 Daily Studies		?	?			Sx			Scherzo, BE	BE	L, 383							
16933	6.269	Van Slembrouck, Erwin	BE	De frisse wind - divertimento		1988	5	O		5sx			No pone nada		L, 383							
16934	6.270	Van Tuong, Nguyen	?	Synthese	Ryo Noda (1948), JP	1975	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 383							
16935	6.271	Van Vactor, David (1906-1994)	USA	Andante and Allegro	Cecil Leeson (1902-1989)	1972	5	O		Asx/2VI/Vla/Vcl			No pone nada	USA?	L, 383							
16936	6.272	Varela, Victor	VE	Binomial I		1984	5	O		Asx/Marimba			No pone nada		L, 383							
16937		Varela, Victor	VE	Equinox		2003	5	O		ATB			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 383							
16938		Varela, Victor	VE	Enhet		2003	5	O		Grupo de cámara con sxs			STIMS Info Central for Swedish Music, SE	SE	L, 383							
16939	6.273	Vartkes, Baronjlan (1933)	HR	Sonatina		1957	4	O		Sx/Pno			Yugoslav Union of Composers, YU	YU/RS	L, 383							
16940	6.274	Vasquez, Carlos	PR	Saxofonia		1996	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 383							
16941	6.275	Vassena, Nadir (1920)	CH	Animae	Ernst, J.	1997	5	O		Ssx solo			Verlag Neue Musik, DE	DE	L, 383							
16942		Vassena, Nadir (1920)	CH	Nocturnes I - II - III		1993	5	O		Asx/Pno			Bärenreiter & Neuwark, DE	DE	L, 383							
16943	6.276	Vasseur, Dominique	FR	5 Préludes au silence		2001	5	O		SATB			No pone nada		L, 383							
16944	6.277	Vassilenko, Sergei Nikiforovitch (1872-1959)	GR	Rhapsodie orientale		?				Tsx/Pno			Edition Musicus, USA	USA	L, 383							
16945	6.278	Vassiliadis, Anastasis	GR	Approach		1993	5	O		Asx/Perc/Bass			No pone nada		L, 383							
16946		Vassiliadis, Anastasis	GR	Kylorythmia II		1993	5	O		Asx/Marimba			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 383							
16947		Vassiliadis, Anastasis	GR	The unpopular		1994	5	O		Asx/Perc			No pone nada		L, 383							
16948		Vassiliadis, Anastasis	GR	Velvet		1993	5	O		Asx/Pno/Perc/Bass			No pone nada		L, 383							
16949		Vassiliadis, Anastasis	GR	You've stayed too long around here		1987	5	O		Asx/Pno/Perc/Bass			No pone nada		L, 383							
16950	6.279	Vate, Nancy Van De (1930) O He	USA	Incidental Piece		1976	5	O		3sx-AAA-			American Music Center, USA	USA	L, 383							
16951	6.280	Vaubourgoin, Julien-Fernand (186	FR	Introduction et allegro		1952	4	O		Asx/Pno			No pone nada		L, 383							
16952	6.281	Vaubourgoin, Marc (1902-1983)	FR	6 Petites pièces	Marcel Mule (1901-2001),	1951	4	O		Asx/Orch o Pno	Ok		Editions Françaises de Musique, FR	FR	L, 383							
16953	6.282	Vaughan, Michael	UK	Ensphere		?	5	O		Ssx/Tape			No pone nada		L, 383							
16954		Vaughan, Michael	UK	Flung Me, Foot Trod		?	5	O		Asx/Tape			No pone nada		L, 383							
16955	6.283	Vaughan Williams, Ralph (1872-1	UK	Household Music - 3 preludes		1940-41	3	O?		3 o 4 instr			Boosey & Hawkes, UK	UK	L, 384-385							
16956		Vaughan Williams, Ralph (1872-1	UK	Six Studies in English Folksong		1926	3	O		T Robert Stant			Shapiro, Bernstein & Co., USA	USA	L, 384-385							
16957		Vaughan Williams, Ralph (1872-1	UK	English Folk Songs		1926	3	O/T		1instr/Pno			Stainer & Bell, UK	UK	L, 384-385							
16958	6.284	Vaughn, John J.	?	Gorges		1991	5	O		BajSx/Pno			No pone nada		L, 385							
16959	6.285	Vaute, Maurice (1913-2000)	BE	Canliène variée		4 o 5				Asx/Pno			CeBeDeM, BE	BE	L, 385							
16960		Vaute, Maurice (1913-2000)	BE	Divertissentent	Cuarteto belga de sxs	4 o 5				SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 385							
16961		Vaute, Maurice (1913-2000)	BE	Impromptu	Cuarteto belga de sxs	4 o 5				SATB			CeBeDeM, BE	BE	L, 385							
16962	6.286	Vazzanna, Anthony (1922)	USA	Quartet		4 o 5				SATB			No pone nada		L, 385							
16963		Vazzanna, Anthony (1922)	USA	8 studi		1978	5	O		Asx solo		Estudios	No pone nada		L, 385							
16964	6.287	Veal, Ketil	NO	Trio		1992	5	O		FI/Asx/Pno			Noton, NO	NO	L, 385							
16965	6.288	Veach, D.	?	Wind currents		?	?			Bsx solo			Carl Fischer, USA	USA	L, 385							
16966	6.289	Veerhoff, Carlos Heinrich (1926-2	DE/AR	Dialogues	Kripl, J.	1967	4	O		Asx/Pno			Internationales Musikinstitut Darmstadt, DE	DE	L, 385							
16967		Veerhoff, Carlos Heinrich (1926-2	DE/AR	Moments musicaux, op. 50		1982	5	O		Asx/Accord/Perc			No pone nada		L, 385							
16968	6.290	Vehar, Persis Anne (1937)	USA	A Day Off		?	5	O		Asx/VI/Pno			No ed 2003		L, 385							
16969		Vehar, Persis Anne (1937)	USA	Promenade and Cakewalk		1981	5	O		SATB o AATB			Studio PR Inc, USA	USA	L, 385							
16970		Vehar, Persis Anne (1937)	USA	Four Pieces		1975	5	O		Asx/Pno			Theodore Presser Company, USA/Tenuto Publications, USA	USA	L, 385							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V. Rows 17101-17200. Columns include: A (ID), B (Title), C (Composer), D (Instrumentation), E (Year), F (Pages), G (Notes), H (Notes), I (Notes), J (Notes), K (Notes), L (Notes), M (Notes), N (Notes), O (Notes), P (URL), Q (URL), R (Notes), S (Notes), T (Notes), U (Notes), V (Notes).

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and various tool icons.

Table with columns A through V. Each row contains a list of musical works with details such as composer, title, year, instrument, publisher, and a search URL. The table is organized into a grid with multiple columns for each entry.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and various tool icons.

Table with columns A-V and rows 17301-17400. Columns include composer names (e.g., Vogt, Vosk, Voxman), countries, titles, dates, and instrumentations. The table lists various musical works and their details.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font settings: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Insertar, Eliminar, Formato, Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 17401-17500. Columns A-C contain IDs and names. Columns D-M contain titles and composers. Columns N-O contain countries and publishers. Columns P-Q contain URLs. Columns R-V contain additional notes and titles.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
17501	6.430	Walton, William Sir (1902-1983)	UK	Façade	Strong, T-B.	26, 1942	3	0		2Narr/FI+Picc/Cl/CIBaj/Asx/Tpt/Vcl/Perc		Oxford University Press, UK		UK	L, 395							
17502	6.431	Wanamaker, Gregory (1968)	USA	Sonata deus sax machina	Duo Nuova & T. McAllister	99-2000	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 395							
17503	6.432	Warbuton, Dan	USA?/UK?	Joe's Honey-moon Ride	New Hinton Ensemble		?	0		Ensamble instr, incl 1Sx		No pone nada			L, 395							
17504	6.433	Ward, David	USA	An Abstract		1963	4	0		Asx/Pno		Southern Music Co., USA		USA	L, 395							
17505		Ward, David	USA	Concert Piece	Dale Underwood (1948), U	1978	5	0		Asx/Band		Dorn Publications, USA		USA	L, 395							
17506		Ward, David	USA	Encore	Dale Underwood (1948), U	1974	5	0		Asx/Band		No pone nada			L, 395							
17507		Ward, David	USA	Prelude and Rondo		1963	4	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 395							
17508		Ward, David	USA	Seven Miniatures			4	0	5	SATB o AATB		No pone nada			L, 395							
17509		Ward, David	USA	Suite			4	0	5	Asx/Pno		No pone nada			L, 395							
17510		Ward, David	USA	Waltz	Dale Underwood (1948), USA		4	0	5	Asx/Band		No pone nada			L, 395							
17511		Ward, David	USA	Moiré: for piano and chamber ensemble		1984	5	0		FI/Cl/Fgt/Asx/Tpt/Trb/Pno/Perc		Theodore Presser Company, USA		USA	L, 395							
17512	6.434	Ward, Robert (1917)	USA	Concerto	James Houlik (1942), USA	1983	5	0		Tsx/Orch o Pno	Ok	Galaxy Music Corp., USA		USA	L, 395							
17513		Ward, Robert (1917)	USA	Quartet	Frederick Hemke (1935), USA		4	0	5	SATB		No pone nada			L, 395							
17514	6.435	Ward-Steinman, David (1936)	USA	Golden Apples	Rotter, J.	1981	5	0		Asx/Pno fortificado		D. Ward-Steinman, USA		USA	L, 395							
17515		Ward-Steinman, David (1936)	USA	Moiré: for piano and chamber ensemble		1984	5	0		Pno/Ensamble de cámara con sx		Theodore Presser Company, USA			L, 395							
17516	6.436	Ware, Peter (1951)	CA	Libera me domine		1981	5	0		2sx/3Perc		Canadian Music Center, CA		CA	L, 395							
17517		Ware, Peter (1951)	CA	4 Miniatures		1989	5	0		Sx solo		Canadian Music Center, CA		CA	L, 395							
17518	6.437	Wargnein, A. (?)	BE	Impressions			?	0		SATB		No pone nada			L, 395							
17519	6.438	Waring, Kate (1953)	USA	Collage	Jezouin, M.	1985	5	0		SATB/Orch	Ok	No ed 2003			L, 395							
17520		Waring, Kate (1953)	USA	From The Diary of Columbus			5	0		SATB		P. J. Tonger, DE		DE	L, 395							
17521		Waring, Kate (1953)	USA	The Labyrinth of Daedalus	Caplan	1992	5	0		Ssx/Pno		P. J. Tonger, DE		DE	L, 395							
17522		Waring, Kate (1953)	USA	Plainte	Jezouin, M.		5	0		1sx-S o A-/Pno o Org		No ed 2003			L, 395							
17523		Waring, Kate (1953)	USA	Psalmance	Jezouin, M.	1978	5	0		FI/Ssx/Guit/Perc		No ed 2003			L, 395							
17524		Waring, Kate (1953)	USA	Ulterior motives	Jezouin, M.	1984	5	0		8sx/String orch	Ok	No ed 2003			L, 395							
17525	6.439	Waring, Rob (1956)	NO	Vectors		1987	5	0		Voz soprano/Asx/Cl/Tpt/Vcl/Bass/Vibre/Pno/2Perc		Norsk Musikkinformasjon, NO		NO	L, 395							
17526	6.440	Warlock, Peter (Phillip Heseltine) (1894-1930)		Capriol Suite						T Willems		5sx	Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 395							
17527	6.441	Warner, Scott (1957)	USA	Strange Angel	Leaman, C.	1989	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 395							
17528		Warner, Scott (1957)	USA	To Pierce the Night	Leaman, C.	1988	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 395							
17529	6.442	Warren, David (1920-2012)	USA	Chorale Fantasy			4	0		1sx-A o T-/Pno		Ludwig Music Publishing, USA		USA	L, 395							
17530		Warren, David (1920-2012)	USA	Sonatina		1963	4	0		Tsx/Pno		Ludwig Music Publishing, USA		USA	L, 395							
17531		Warren, David (1920-2012)	USA	Danish dance: tenor saxophone & piano		1968	4	0		Asx o Tsx/Pno		Ludwig Music Publishing, USA		USA	L, 395							
17532		Warren, David (1920-2012)	USA	Cumberland		1968	4	0		Asx/Pno		Ludwig Music Publishing, USA		USA	L, 395							
17533	6.443	Warren-Davis, Betsy Frost (19Xx)	USA	For Two Saxophones			4	0	5	2sx-SA-		No pone nada			L, 395							
17534		Warren-Davis, Betsy Frost (19Xx)	USA	Quartet		1981	5	0		SATB		No pone nada			L, 395							
17535	6.444	Warzecha, Piotr	PL	Dialoghi		1993	5	0		Bsx/Bass		Institut Fur Neue Musik, DE		DE	L, 396							
17536	6.445	Waschka LJ, Rodney (1958)	USA	Saint Ambrose		1999	5	0		Sx+Actor/Computer/Slide projections		No pone nada			L, 396							
17537		Waschka LJ, Rodney (1958)	USA	Tenor Variations		2001	5	0		Tsx solo		No pone nada			L, 396							
17538	6.446	Washburn, Gary (1946)	USA	Quintet I		1960	4	0		2Bsx/2Perc/Tape		Seesaw Music Corp., USA		USA	L, 396							
17539		Washburn, Gary (1946)	USA	Quintet II			4	0	5	2Bsx/2Perc/Tape		Seesaw Music Corp., USA		USA	L, 396							
17540		Washburn, Gary (1946)	USA	A Ride; A Moonbeam; Polka Dot		1974	5	0		Sx solo-S+A+B-		Seesaw Music Corp., USA		USA	L, 396							
17541		Washburn, Gary (1946)	USA	Solitudes for Music		1974	5	0		Tpt/1sx-S+A-/Pno		Seesaw Music Corp., USA		USA	L, 396							
17542	6.447	Wastall, Peter (1932)	UK	Apprendre en jouant du saxophone		1983	5	0		Sx	Manual	Boosey & Hawkes, UK/Alphonse Leduc, FR		UK/FR	L, 396							
17543		Wastall, Peter (1932)	UK	Concert pieces		1979	5	0		Asx/Pno		Boosey & Hawkes, UK		UK	L, 396							
17544		Wastall, Peter (1932)	UK	Learn as You Play Saxophone		1983	5	0		Asx/Pno	Método	Boosey & Hawkes, UK		UK	L, 396							
17545		Wastall, Peter (1932)	UK	Session Time		1988	5	0		2sx-AT-		No pone nada			L, 396							
17546	6.448	Watanabe, Hiroshi	JP	Q-1-love			5?	0		AATB/Bass		No pone nada			L, 396							
17547	6.449	Waters, Dick	UK	Two Pieces			?	0		SATB		No pone nada			L, 396							
17548	6.450	Waters, Renee Silas (1962)	USA	Backspace		2000	5	0		Asx/Electr		No pone nada			L, 396							
17549		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Concerto	Waters, J.	1989	5	0		Asx/Orch	Ok	No ed 2003			L, 396							
17550		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Duo	Waters, J.	1987	5	0		Asx/Perc		No ed 2003			L, 396							
17551		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Fishin'	Waters, J. y Crider, J.	1996	5	0		Asx/Trb/Acuarium con goldfish		No ed 2003			L, 396							
17552		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Meditation and Frenzy	Waters, J.	1997	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 396							
17553		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Quartet	Cuarteto de sxs de la Univ	1985	5	0		SATB		Roncorp Inc., USA		USA	L, 396							
17554		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Scream		1994	5	0		Asx/Tape		No ed 2003			L, 396							
17555		Waters, Renee Silas (1962)	USA	Sonata	Kenneth Fischer (1951), U	1985	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 396							
17556	6.451	Watters, Cyril (1907-1984)	UK	Valse coquette		1961	4	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 396							
17557	6.452	Watters, Mark E. (1955)	USA	Rhapsody - Concerto		1983	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 396							
17558	6.453	Watters, C. A. (1953)	BE	Petite musique pour Claude de France	jardinier	1980	5	0		Bsx/Orch o band	Ok	Watter Friends for Music, USA		USA	L, 396							
17559	6.454	Waxman, Franz (1906-1967)	DE/USA	A Place in the Sun	Prost, N.		5	0		Asx o Woodwind/Pno		Andel Uitgave, BE		BE	L, 396							
17560	6.455	Wayne, Anthony	USA	Schisms and Schists	Umble, J.	1983	5	0		Asx/Orch	Ok	No pone nada			L, 396							
17561	6.456	Wayne, Anthony	USA	4 etudes			5	0		Asx/Pno		No pone nada			L, 396							
17562	6.457	Wayne, Bradley K. (?-2010)	USA	Hexagram		1986	5	0		Sx solo		Brazinmusikanta Publications, USA		USA	L, 396							
17563	6.458	Weagel, Deborah Fillerup (1955)	USA	Scandia Wood	Schmidt, D.	1994	5	0		Tsx/Pno		No pone nada			L, 396							
17564		Weagel, Deborah Fillerup (1955)	USA	Song of Taos		1994	5	0		Asx/Tpt/Pno/Bass/Drums		No ed 2003			L, 396							
17565	6.459	Weaver, Brent (1958)	USA	Two Meditations	Graves, W. Y McElhaney,	2000	5	0		Asx/Pno		No ed 2003			L, 396							
17566	6.460	Weaver, Carol Ann (1948)	CA	Circus Band Tune		1987	5	0		SATB		No ed 2003			L, 396							
17567		Weaver, Carol Ann (1948)	CA	Grant Us Thy Peace		1981	5	0		Asx/Voz mezzo soprano/Pno		No ed 2003			L, 396							
17568		Weaver, Carol Ann (1948)	CA	Horst wessel Song		1987	5	0		SATB		No ed 2003			L, 396							
17569		Weaver, Carol Ann																				

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
17601		Weddington, Maurice	DE/USA	Into that Goodnight		1979	5	0		SATB			No pone nada		L, 397	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEDDINGTON%2C+Maurice&qt=advanced&dblist=638						
17602		Weddington, Maurice	DE/USA	Quartett		1989	5	0		SATB			No pone nada		L, 397	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEDDINGTON%2C+Maurice&qt=advanced&dblist=638						
17603	6.470	Weeks, John (1934)	UK	African Dance. Op. 33	Cuarteto de sxs de Londres		4	0	5	0			No pone nada		L, 397							
17604	6.471	Wegmann, Theo (1951)	DE	Extracte			5	0		Tsx solo			SME Verlag, CH	CH	L, 397							
17605		Wegmann, Theo (1951)	DE	Nostalgia			5	0		Asx/Org			SME Verlag, CH	CH	L, 397							
17606		Wegmann, Theo (1951)	DE	3 Poèmes			5	0		Asx/Org			SME Verlag, CH	CH	L, 397							
17607	6.472	Wegner, August Martin (1961)	USA	Something For			5	0		Asx/Pno preparado			Seesaw Music Corp., USA	USA	L, 397							
17608	6.473	Wehage, Paul (?)	USA	Concerto		?	5	0		Asx/Orch	Ok		Musik-Fabrik, FR	FR	L, 397	http://www.paulwehage.com/bio.htm						
17609		Wehage, Paul (?)	USA	Prélude, Toccata et Fugue			5	0		Asx/Org			Musik-Fabrik, FR	FR	L, 397							
17610	6.474	Weidenaar, Reynold (1945)	USA	The Stillness		1985	5	0		Asx/Tape/Color video			No ed 2003		L, 397							
17611	6.475	Weigl, Karl (1881-1949)	AT/USA	Love Song		1941-42	3	0		Asx/Pno			American Composers Alliance, USA	USA	L, 397							
17612	6.476	Weigl, Valery (Vally) (1894-1982)	USA/AT	Old Time Burlesque		1937	3	0		Asx/Pno			American Composers Alliance, USA	USA	L, 397							
17613		Weigl, Valery (Vally) (1894-1982)	USA/AT	Sir Voire						T Harris			Carl Fischer, USA	USA	L, 397							
17614	6.477	Weil, Les	?	Odd Meter Studies			?			Asx			Dorn Publications, USA	USA	L, 397							
17615	6.478	Weill, Kurt (1900-1950)	USA	Die Dreigroschenoper						T J. Harle			Universal Edition, AT	AT	L, 397							
17616		Weill, Kurt (1900-1950)	USA	L'Opéra de quat'sous						T Londeix			No pone nada		L, 397							
17617	6.479	Weinberger, Bruce	?	Various Quartets			?			Asx			No pone nada		L, 397	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEINBERGER%2C+Bruce&qt=advanced&dblist=638						
17618	6.480	Weinberger, Jaromir (1896-1867)	USA/CZ	Concerto	Cecil Leeson (1902-1989)	1940-69	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Southern Music Co., USA/Studio Music & Co, UK	USA/UK	L, 397							
17619	6.481	Weiner, Lawrence (1932)	USA	Etude		1984	5	0		Tsx/Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEINER%2C+Lawrence&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17620	6.482	Weiner, Stanley (1928-1991)	DE/USA	Adagio, op. 145	Wordtmann, M.		5	0		Ssx/Org			P. J. Tonger, DE	DE	L, 398							
17621		Weiner, Stanley (1928-1991)	DE/USA	Ballade und Rondo, op. 193	Wordtmann, M.	1990	5	0		Asx/Org			P. J. Tonger, DE	DE	L, 398							
17622		Weiner, Stanley (1928-1991)	DE/USA	Quartett, op. 55		1982	5	0		SATB			Ries & Erier, DE	DE	L, 398							
17623	6.483	Weinhorst, Richard (1920)	USA	Trio Sonata	Cecil Leeson (1902-1989)	1963	4	0		Vi/Asx/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEINHORST%2C+Richard&qt=advanced&dblist=638						
17624	6.484	Weinland, John David	USA	Quartett			?			SATB			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEINLAND%2C+John+David&qt=advanced&dblist=638						
17625	6.485	Weinzeig, John (1913)	CA	Divertimento nº 6	Paul Brodie (1934-2007),	1972	5	0		Asx/String orch	Ok		Canadian Music Center, CA	CA	L, 398							
17626	6.486	Weirauch, Peter	DE	Concertino			5	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEIRAUCH%2C+Peter&qt=advanced&dblist=638						
17627	6.487	Weisgarber, Elliott (1919)	CA/USA	Netori	Pullen, D.	1974	5	0		Asx/Orch	Ok		Canadian Music Center, CA	CA	L, 398							
17628	6.488	Weiskopf, Wati (1959)	USA	1000 Bars of Blue	Cuarteto de sxs Osland	2001	5	0		SATB			No ed 2003		L, 398							
17629	6.489	Weiss, Adolph (1891-1971)	USA	Tone Poem		1957?	4	0		2sx/Brass/Perc			American Composers Alliance, USA	USA	L, 398							
17630	6.490	Weiss, Ferdinand (1933)	AT	Méditation et danse	Bok y Le Mair		5	0		Sx/Vibr			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEISS%2C+Ferdinand&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17631		Weiss, Ferdinand (1933)	AT	Quarteto de sxs de Viena			5	0		SATB			Apoll-Edition, AT	AT	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEISS%2C+Ferdinand&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17632		Weiss, Ferdinand (1933)	AT	Ragtime und Boogie			5	0		SATB			Contemp-Art, AT	AT	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEISS%2C+Ferdinand&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17633		Weiss, Ferdinand (1933)	AT	20 Virtuosenetüden		1992	5	0		Sx		Estudios	Apoll-Edition, AT	AT	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEISS%2C+Ferdinand&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17634	6.491	Weissensteiner, Raimund Vinzenz	AT	Konzersuite		1955	4	0		Asx/String orch	Ok		No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWEISSENSTEINER&qt=advanced&dblist=638						
17635	6.492	Weissing, Matthias	DE	La ville non normée		1993	5	0		1sx-S+A+T+B-/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 398							
17636	6.493	Welander, Svea (1898)	SE	Liten Fuga über B-A-C-H		1976	5	0		SATB			Ethos Publications, USA	USA	L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELANDER%2C+Svea&qt=advanced&dblist=638						
17637		Welander, Svea (1898)	SE	Preludium		1961	4	0		3sx-AAA-			Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 398							
17638	6.494	Welander, Waldemar (1899-1984)	SE	Arietta	Sigurd Raschër (1907-200)	1947	4	0		Asx/Orch o Pno	Ok		Carl Fischer, USA	USA	L, 398							
17639		Welander, Waldemar (1899-1984)	SE	Concertino	Sigurd Raschër (1907-200)	1963-66	4	0		Asx/String orch	Ok		Swedish Music Information Center, SE	SE	L, 398							
17640	6.495	Wells, Thomas	USA	Comedia	Hill, J.	1978	5	0		Sx/Fl/Tpt/Vcl			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELLS%2C+Thomas&qt=advanced&dblist=638						
17641		Wells, Thomas	USA	Musik		1978	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELLS%2C+Thomas&qt=advanced&dblist=638						
17642		Wells, Thomas	USA	Nocturne		1985	5	0		Sx/Snoido generado por computadora			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELLS%2C+Thomas&qt=advanced&dblist=638						
17643		Wells, Thomas	USA	Recliative and Aria	Hill, J.	1979	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELLS%2C+Thomas&qt=advanced&dblist=638						
17644	6.496	Welsh, Wilmer Hayden	USA	Hyman and Fuging Tune		1988	5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELSH%2C+Wilmer+Hayden&qt=advanced&dblist=638						
17645		Welsh, Wilmer Hayden	USA	Mosaic Portraits II: The Golden Calf	Kelton, C.	1982	5	0		4sx/Org/Narr			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELSH%2C+Wilmer+Hayden&qt=advanced&dblist=638						
17646		Welsh, Wilmer Hayden	USA	One Language, One Speech		1992	5	0		2sx-SA-/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELSH%2C+Wilmer+Hayden&qt=advanced&dblist=638						
17647		Welsh, Wilmer Hayden	USA	Passacaglia		1983	5	0		1sx-S+A+T+B-/Pno			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWELSH%2C+Wilmer+Hayden&qt=advanced&dblist=638						
17648	6.497	Wendel, Eugen (1934)	DE/RO	Diason	Daniel Kientzy (1951), FR	1987	5	0		Asx/Perc			No ed 2003		L, 398							
17649		Wendel, Eugen (1934)	DE/RO	Saphonospir	Daniel Kientzy (1951), FR	1987	5	0		Asx dentro de un grupo de cámara			No ed 2003		L, 398							
17650	6.498	Wendland, Waldemar (1873-194)	DE	Twin stars			3	0		2sx-AA-/Pno			Volkwein Bros, USA	USA	L, 398							
17651	6.499	Wenñakoski, Lotta	FI	Veno		2002	5	0		Fl/Tsx/Vla/Guit/Perc			Uusinta Publishing Company, FI	FI	L, 398							
17652	6.500	Wenting, Victor (L 948)	NL	Raderwek, met trage en snelle delen		1973	5	0		4Wind instr/Sx/Vi/Pno/Radio electr			No pone nada		L, 398	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWENTING%2C+Victor&qt=advanced&dblist=638						
17653	6.501	Werder, Felix (1922-2012)	AU/DE	Brian's Caper		1990	5	0		Ssx solo			P. J. Tonger, DE	DE	L, 398-399	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWERDER%2C+Felix&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17654		Werder, Felix (1922-2012)	AU/DE	Dramaturgy	Peter Clinch (1930), AU	?	4	0	5?	Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 398-399	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWERDER%2C+Felix&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17655		Werder, Felix (1922-2012)	AU/DE	Komposition		1987	5	0		4sx/Perc			P. J. Tonger, DE	DE	L, 398-399	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWERDER%2C+Felix&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
17656		Werder, Felix (1922-2012)	AU/DE	Quadrella			5	0		SATB			No pone nada		L, 398-399							

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), alignment options, and style themes (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 17701-18000. Columns include ID, Author, Title, Date, Genre, Instrumentation, Publisher, Country, and URL. The table lists various musical compositions and transcriptions, such as 'White William, C. (1881-1964)', 'Whiticker, Michael (1954)', and 'Widder, Alec (1907-1980)'. It also includes a section for 'Ed póstuma' (posthumous edition) for Edvard Grieg's works.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph alignment, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A-V and rows 17801-17900. Columns A-C: ID, Author, Country. Columns D-M: Title, Date, Instrumentation, Publisher, Country. Columns N-V: Additional details, Country, URL. Includes entries for composers like Dan Wilensky, Frank Wiley, Bert Williams, and Carl Wirth.

Excel ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Font: Verdana, 10. Styles: Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral. Tools: Autosuma, Rellenar, Ordenar y filtrar, Buscar y seleccionar, Crear y compartir PDF de Adobe.

Table with columns A-V and rows 17901-18000. Columns include ID, Author, Title, Instrumentation, Date, and Source. Rows list musical works by composers like Carl Anton, George W. Wolfe, Stefan Wolpe, and John Carl Worley.

Microsoft Word ribbon: Inicio, Insertar, Dibujar, Disposición de página, Fórmulas, Datos, Revisar, Vista, Acrobat. Includes font settings (Verdana, 10), paragraph settings, and style selection (Normal, Bueno, Incorrecto, Neutral).

Table with columns A through V. Contains a list of musical compositions with details such as composer (e.g., Worley, John Carl), title (e.g., Deep River), year, and instrumentations (e.g., SATB, Sax/Pno). Includes various links and references.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V
18101		Yoder, Paul (1908)	USA	Jericho		1973	5	0		AATB			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYODER%2C+Pe	Tiene bastantes composiciones para banda					
18102		Yoder, Paul (1908)	USA	Relax			4	0	5	AATB			Neil A. Kjos Music Co., USA	USA	L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYODER%2C+Pe	Tiene bastantes composiciones para banda					
18103	6.641	Yoi, Hisayasu	JP	Asukanite			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOI%2C+Hisayasu&qt=advanced&dblist=638						
18104	6.642	Yonekura, Yuki	JP	After the Rain		1992	5	0		2sx-AA-			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYONEKURA%2C+Yuki&qt=advanced&dblist=638						
18105		Yonekura, Yuki	JP	Quatuor		2000	5	0		SATB			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYONEKURA%2C+Yuki&qt=advanced&dblist=638						
18106	6.643	Yong, Yang	CN	Beyond the Mountains		1999	5	0		Asx/Orch	Ok		No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYONG%2C+Yang&qt=advanced&dblist=638						
18107	6.644	York, Barbara	USA	MUSIC		2000	5	0		Asx/String quartet/Tpt/Narr/Dancers			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYORK%2C+Barbara&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-%2C%2528x0%253Amsscr%2Bx4%253Adigital%2529format						
18108		York, Barbara	USA	Sonata: for [E _b] alto saxophone and piano ; meditations on Rur	Greenberg, R.	2003	5	0		Asx/Pno			York, USA	USA	L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYORK%2C+Bar	Autoeditada					
18109	6.645	Yorko, Bruce	USA	Night Dances		1982	5	0		SATB			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYORKO%2C+Bruce&qt=advanced&dblist=638						
18110	6.646	Yoshiba, Susumu (1947)	JP	Erka			5	0		Fl/Ob/Sx/Tpt/Trb/Perc/Vcl/Guit/Pno			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOSHIBA%2C+Susumu&qt=advanced&dblist=638						
18111	6.647	Yoshihide, Otomo	JP	Cathode #6	Cuarteto Xasax	2002	5	0		SATB/ClBaj/Instr trad jp/Electr			No pone nada		L, 408	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOSHIMATSU%2C+Otomo&qt=advanced&dblist=638						
18112	6.648	Yoshimatsu, Takashi (1953)	JP	Fuzzy Bird Sonata	Sugawa, N.	1991	5	0		Asx/Pno			Editions Billaudot, FR	FR	L, 408							
18113		Yoshimatsu, Takashi (1953)	JP	Concerto Cyberbird		1999	5	0		Asx/Pno/Orch	Ok		No pone nada		L, 408							
18114	6.649	Yoshioka, Emmett Gene (1944)	USA	Aria and Allegro		1968	5	0		SATB			Artisan Music Press, USA	USA	L, 408							
18115		Yoshioka, Emmett Gene (1944)	USA	Arioso	Harvey Pittel (1943), USA	1969	4	0		Asx/Harp/String orch	Ok		Artisan Music Press, USA	USA	L, 408							
18116		Yoshioka, Emmett Gene (1944)	USA	Duo concertino	Harvey Pittel (1943), USA		4	0	5	Asx/Band o Pno			No ed 2003		L, 408							
18117		Yoshioka, Emmett Gene (1944)	USA	Intermezzo		1966-68	4	0		Ssx/Band o Pno			Southern Music Co., USA	USA	L, 408							
18118		Yoshioka, Emmett Gene (1944)	USA	Sonata	Harvey Pittel (1943), USA	1973	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 408							
18119	6.650	Younes, Nicole	AT	Sapere audes		1992	5	0		1sx-S+A-/Pno			Institut Fur Neue Musik, DE	DE	L, 408							
18120	6.651	Young, Charles Rochester (1965)	USA	Big o' blues		1987	5	0		Asx/Jazz ensemble			No pone nada		L, 408-409							
18121		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Backtalk	Wilson, J-E.	1997	5	0		Any instr/Narr			No ed 2003		L, 408-409							
18122		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Concerto	Donald Sinta (1937), USA	1990	5	0		Asx/Wind orch			No ed 2003		L, 408-409							
18123		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Cross currents	Abe, K; Donald Sinta (1937)	1997	5	0		Ob/Ssx/Marimba			Studio 4 Music, USA	USA	L, 408-409							
18124		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Diversions		1986	5	0		1sx-S o T-/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18125		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Double Vision	Banaszak, G.	1993	5	0		Ssx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18126		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Excursions	Meza, F.	1989-92	5	0		Asx/Marimba			Studio 4 Music, USA	USA	L, 408-409							
18127		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Farewell		1986	5	0		Sx/Jazz ensemble			No ed 2003		L, 408-409							
18128		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Horizons		1986	5	0		Sx/Jazz ensemble			No ed 2003		L, 408-409							
18129		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Lullaby for a Mourning Child	Duo Uwharrie	1995	5	0		Cl o Ssx/Perc			Studio 4 Music, USA	USA	L, 408-409							
18130		Young, Charles Rochester (1965)	USA	October in the Rain	Pendell, J.	1989	5	0		Sx midi/Hn/Pno/Synth/Perc			No ed 2003		L, 408-409							
18131		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Quartet	Cuarteto Resounding Wind	1988	5	0		SATB			Encore Publications, USA	USA	L, 408-409							
18132		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Reflections		1986	5	0		Sx/Jazz ensemble			No ed 2003		L, 408-409							
18133		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Sahib Supreme	Cuarteto Resounding Wind	1994	5	0		SATB			Sintafest Music Company, USA	USA	L, 408-409							
18134		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Shish-K-bop	Cuarteto Resounding Wind	1992	5	0		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18135		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Siam Funk		1987	5	0		Sx/Jazz ensemble			No ed 2003		L, 408-409							
18136		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Sonata	Rasmussen, C.	1987	5	0		Ssx/Pno			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18137		Young, Charles Rochester (1965)	USA	The Warmth of You	Cuarteto Resounding Wind	1993	5	0		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18138		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Wedding Fugue	Surna, J.	1993	5	0		SATB			Dorn Publications, USA	USA	L, 408-409							
18139		Young, Charles Rochester (1965)	USA	Winter Echoes			5	0		Sx/Jazz ensemble			No ed 2003		L, 408-409							
18140	6.652	Young, Gordon (1919)	USA	Contempora Suite	Smith, L.	1956	4	0		Asx/Pno			Belwin, USA	USA	L, 409							
18141	6.653	Young, Jeremy (1948)	USA	Concerto	William Street, CA	1973-83	5	0		Asx/Orch	Ok		No ed 2003		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOUNG%2C+Jeremy&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
18142		Young, Jeremy (1948)	USA	Family Portraits		1988	5	0		2sx-S+A+T+A+B-/Pno			No pone nada		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOUNG%2C+Jeremy&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
18143		Young, Jeremy (1948)	USA	Hassle	William Street, CA	1973-79	5	0		Asx solo			No pone nada		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOUNG%2C+Jeremy&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
18144		Young, Jeremy (1948)	USA	Rondeau à Bordeaux	William Street, CA	1979	5	0		Asx/Fl			No pone nada		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOUNG%2C+Jeremy&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
18145	6.654	Youngerman, Duncan (1956)	FR?/AT?	Stan the Man			5	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYOUNGERMAN%2C+Duncan&qt=advanced&dblist=638						
18146	6.655	Yuasa, Joji (1929)	JP	Not I, but the wind	Ryo Noda (1948), JP	1976	5	0		Asx/Pno			Ongaku No Tomo Sha, JP	JP	L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYUASA%2C+Joji&qt=advanced&dblist=638#%2528x0%253Amsscr%2Bx4%253Adigital%2529format						
18147	6.656	Yung, Karl	?	Piece			7	0		Asx/Pno			No pone nada		L, 409	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AYUNG%2C+Karl&qt=advanced&dblist=638						
18148	6.657	Yuste, L.	?	4 visiones sobre un tema de Kacitauri	Juncos, R.	1997	5	0		Sx/Pno			No pone nada		L, 409							
18149	6.658	Yuste, Miguel (1870-1947)	ES	Solo de concurso, op. 34?		1960	4	0		Tsx/Pno			Unión Musical Española, ES	ES	L, 409							
18150	6.659	Yuyama, Akira (1932)	JP	Divertimento		1968	4	0		Asx/Marimba			Japan Composer Council, JP/Bote & Bock, DE	JP/DE	L, 409							
18151	6.660	Zaagmans, J.	NL?	Abenderzählung (Conte du soir)			4	0	5	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 410							
18152		Zaagmans, J.	NL?	Scherzo			4	0	5	SATB			Tierloff Muziekcentrale, NL	NL	L, 410							
18153	6.661	Zabalo, Joxan	ES	Epro-Mex	Silguero, J.	1997	5	0		Sx solo-S+A+T+B-			No pone nada		L, 410							
18154	6.662	Zagayn, Arthur	RU	Ballade			7	0		Asx/Band			No pone nada		L, 410							
18155	6.663	Zagayn, Herbert (1940)	AT	Dialog, op. 154		2000	5	0		11sx/Perc			No pone nada		L, 410							
18156	6.664	Zaimont, Judith Lang (1945)	USA	Hidden Heritage; A Dance Symphony		1987	5	0		Fl/ClBaj/Tsx/Pno/Vcl/Jazz perc			American Music Center, USA	USA	L, 410	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AZAGLER%2C+Herbert&qt=advanced&dblist=638						
18157		Zaimont, Judith Lang (1945)	USA	Parallel Play		1999	5	0		SATB			Brazinmusikanta Publications, USA	USA	L, 410							
18158	6.665	Zajac, Elaine (1940)	USA	Elaborations		1976	5	0		Asx/Pno			No ed 2003		L, 410	http://www.worldcat.org/search?q=k%3Asaxophone+au%3AZAJAC%2C+Elaine&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format						
18159		Zajac, Elaine (1940)	USA	Five Miniatures	Larry Teal (1905-1984), U	1970	5	0		SATB			MMB Music Inc., USA	USA	L, 410							

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
1	ht/ed o del estreno	Compositor	Título	Género de la obra	Nº de sxs y clase	NacionalIDEA	Editor (o publisher)	Dedicatario (y/o Insp/Rol (miembro, a solo o solista) Fuente	Observaciones1	Observaciones2	Observaciones3				
2		1844 Kastner, Georges	Le dernier roi de Juda	Ópera (Oratorio)		FR	Manuscrito								
3		1851 Limnander, Armand	Le château de la Barbe-bleue	Ópera	Asx	BE	Ancien Maison A. Meissonnier-Heugel, FR et Cie, FR	Miembro y a solo	IdK						
4		1852 Halévy, Jacques-Fromental	Le Juif Errant	Ópera	Ssx, 2Tsx y BajSx-C	FR	Brandus et cie, FR	Miembro	FT, 170; IdK						
5		1853 Limnander, Armand	Le Maître chanteur	Ópera	Asx	BE	Manuscrito	Miembro y a solo	BnF e IdK						
6		1853 Fry, William Henry	Santa Claus Symphony	Sinfonía	Sop	USA	Manuscrito?	Miembro y a solo	Vid. Capítulo 5						
7		1854 Fry, William Henry	Hagar in the Wilderness, Sacred Symph	Sinfonía	Ssx/BajSx	USA	Manuscrito?	Miembro?	Vid. Capítulo 5						
8		1856 Kastner, Georges	La Harp D'École et la Musique Comique	Grand Monologue Lyri	Ssx-C	FR	Jules Renouard et Co, BE	Miembro	FT, 171						
9		1857 Kastner, Georges	Les Voix de Paris	Cantanta para voces	2Ssx, 2Asx, 2Tsx y 2Bsx	FR	Jules Renouard et Co, BE	Miembro	FT, 172						
10		1857 Kastner, Georges	Polka carnavalesque	"Symphonie humoris	2Asx-F, 2Tsx	FR	Jules Renouard et Co, BE	Miembro	FT, 173						
11		1858 Kastner, Georges	Les sirènes	"Grande symphonie	Asx	FR	Jules Renouard et Co, BE	Miembro y a solo	FT, 174-175						
12		1864 Fry, William Henry	Dramatic Symphony: The Dying Soldier	Sinfonía	Tsx	USA	Manuscrito	Miembro y a solo?	Vid. Capítulo 5						
13		1865 Meyerbeer, Giacomo	L'Africaine	Ópera	ClBaj	FR	C. Brandus et S. Dufour, FR	Sustituto	IdK						
14		1866 Kastner, Georges	La Saint-Julien des Ménétriers	"Symphonie-cantate	2Tsx-C, 2Asx-F, Asx	FR	G. Brandus et S. Dufour, FR	Miembro y a solo	FT, 177-179						
15		1867 Saint-Saens, Camille	Les Noces de Prométhée	Cantanta para voces	2Asx, Bsx	FR	J. Mahe, FR	Miembro	FT, 180						
16		1868 Thomas, Ambroise	Hamlet	Ópera	Asx, Bsx	FR	Heugel, FR	Miembro y a solo	FT, 196-199; IdK						
17		1872 Bizet, Georges	L'Arlésienne Suite nº 1	Suite orquestal	Asx	FR	Eulenberg, DE	Miembro	FT, 181						
18		1876 Delibes, Léo	Sylvia	Ballet	Asx	FR		Miembro y a solo	RGMP, 1876						
19		1877 Massenet, Jules	Le roi Lahore	Ópera	Asx/2Tsx	FR	Manuscrito	Miembro y a solo	IdK						
20		1878 Broutin, Clément	La fille de Jephthé	Ópera	Sx	FR	Lemoine, FR	Miembro y a solo?	RGMP, 1878						
21		1879 Florio, Caryl	Introduction, theme and variations	Orquestal	Asx/Camber orch	USA	Manuscrito	Solista	Vid. Capítulo 5						
22		1880 Massenet, Jules	La Vierge	Ópera	Sx?	FR		Miembro y a solo	IdK						
23		1881 Massenet, Jules	Hérodiade	Ópera	Asx, Tsx	FR	Heugel, FR y manuscrito	Miembro y a solo	FT, 182-189; IdK						
24		1882 Thomas, Ambroise	Françoise de Rimigni	Ópera	Asx	FR	Manuscrito	Miembro y a solo	IdK						
25		1882 Franck, César	Hulda	Ópera	Asx/2Tsx/Bsx	FR	Manuscrito	Miembro y a solo	IdK						
26		1882 Massenet, Jules	Scènes de féerie	Ópera	Asx	FR	G. Hartmann, FR	Miembro	FT, 236						
27		1883 Saint-Saens, Camille	Henry VIII	Ópera	Sxs	FR	Durand, Schoenewerck & Cie, FR	Miembro	IdK						
28		1883 Bizet, Georges	L'Arlésienne Suite nº 2	Suite orquestal	Asx	FR	Eulenberg, DE	Miembro y a solo	FT, 190-192						
29		1884 Dukas, Paul	L'ondine et le pêcheur	Aria de concierto (S)	Asx	FR	Manuscrito	Miembro y a solo?	https://www.themorgan.org						
30		1886 Paladilhe, Emile	Patrie	Ópera	Tsx, Bsx	FR	Choudens, FR y manuscrito	Miembro y a solo	FT, 193-194; IdK						
31		1887 Pieme, Gabriel	Premier Suite pour orchestre	Suite orquestal	Asx	FR	Leduc, FR	Miembro	FT, 195						
32		1890 Charpentier, Gustave	Impressions d'Italie	Orquestal	Ssx, Asx	FR	Heugel, FR	Miembro y a solo	FT, 200-202						
33		1892 Massenet, Jules	Werther	Ópera	Asx	FR	Heugel, FR y manuscrito	Miembro y a solo	FT 203-210; IdK						
34		1893 Cowen, Frederic	Signa	Ópera	Sx	UK-English	?	Miembro y a solo	FT 203-210; IdK						
35		1895 German, Edward	Symphonic suite in D minor "Leeds"	Sinfonía	Asx	UK-English	?	Miembro y a solo	Vid. Capítulo 5						
36		1897 D'Indy, Vicent	Fervaal	Ópera	Ssx, 2Asx, Tsx	FR	Durand and Bros, FR	Miembro	FT, 211						
37		1900 Massenet, Jules	Marche heroique de Szabadi	Orquestal	2Ssx, 2Asx, 2Tsx y 2Bsx	FR	Heugel, FR & Co., FR	Miembro	FT, 212						
38		1900 Massenet, Jules	Bramaire	Orquestal	ClBajSx	FR	Heugel, FR & Co., FR	Miembro	FT, 213						
39		1900 Loeffler, Charles	Divertissement espagnol	Concertante/solista	Asx/Orch	FR	Unpublsh/Southern Music Co., USA	Miembro	Vid. Capítulo 5						
40		1902 Gilson, Paul	1er Concerto	Concierto	Asx/Orch o Band o Pno	BE	Gervan, BE	Solista	Vid. Capítulo 5						
41		1903 D'Indy, Vicent	Choral varié, op. 55	Concertante/solista	Asx/Orch o Pno	FR	Durand, FR	Solista	Vid. Capítulo 5						
42		1903 Caplet, André (1878-1925)	Légende	Concertante/solista	Asx/Ob/Cl/Fgt/2Vln/Vla/Vlc/Bass o Asx/P	FR	Fuzeau, FR	Solista	L, 63						
43		1903-1908	1919 Debussy, Claude (1862-1918)	Rapsodie	Concertante/solista	Asx/Orch o Pno	Durand, FR	Solista	L, 91						
44		1903 Longy, Georges	Impression (Pièce)	?		FR		Solista	Vid. Capítulo 5						
45		1903 Lacroix, Eugène (1858- 1950)	Pan: d'après Leconte de Lisle : poème symphonique pour orch	Asx/Orch		FR	Manuscrito	"A Madame R. G. He	L, 216						
46		1904 Strauss, Richard	Symphonia domestica	Ssx-C, Asx-F, Bsx-F, BajSx-C		DE	Boite & Bock, DE	Miembro	FT, 214						
47		1905 Caplet, André (1878-1925)	Impression d'Automne-Élégie	Concertante/solista	Asx/Ob/2cl/Fgt/Harp/Org/2Vcl o Asx/Pno	FR	Lemoine, FR	Solista	Vid. Capítulo 5; L, 63						
48		1905 Sporck, Georges	Légende, op. 54	Concertante/solista	Asx/Orch	FR/CZ	Andrieu Frères, FR/ Billaudot, FR	Solista	Vid. Capítulo 5						
49		1906 Longy, Georges	Rapsodie (Lento) in C# minor	Concertante/solista	Harp/Bass/2Cl/Fgt/Asx/Timbales o Asx/P	FR	Hurstel (agotado)/ Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5						
50		1907 Mouquet, Jules	Rapsodie, op. 26	Rapsodia	Sx, string quintet, fl, cl, tp, fgt	FR	Evette & Schaeffer, FR/ Leduc, FR	Solista	Vid. Capítulo 5						
51		1908 Holbrooke, Joseph	Apollo and the seaman	Ssx, Tsx ad lib		UK-English	Novello & Co, UK	Miembro	FT, 215						
52		1910 Marinuzzi, Gino	Suite siciliana	Ssx, Asx, ten-mib, Bsx		IT	G. Ricordi & Co, IT	Miembro y a solo	FT, 216-219						
53		1910 Holbrooke, Joseph	Les Hommages (Symphony nº1)	Ssx, Asx, Asx-F, Tsx, Bsx, Bsx-F		UK-English	J & W. Chester, UK	Miembro	FT, 220						
54		1910 Hahn, Reynaldo	La fete chez Therese	Asx		FR	Heugel, FR	Miembro	FT, 221						
55		1910 Moreau, Léon	Pastorale	Concertante/solista	Asx/Orch	FR	Leduc, FR	Solista	Vid. Capítulo 5						
56		1910 Dupin, Paul	Chant pour sx "À ceux qui partent"	Concertante/Solista	Asx/Orch	FR	Unpublished/ original en NEC	Solista	Vid. Capítulo 5						
57		1911 Woollett, Henri	Sibéria, Poème Symphonique	Poema sinfónico	Asx/Orch	FR	Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5; L, 405						
58		1911 Gaubert, Philippe	Poème élégiaque	Concertante/solista	Asx/Orch	FR	Unpublished/ original en NEC/ Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5; L, 138						
59		1912 Holbrooke, Joseph	The children of Don	Ssx, Asx, Tsx, Bsx, BajSx		UK-English	Novello & Co, UK	Miembro y a solo	FT, 222-223						
60		1913 Charpentier, Gustave	Julien	Asx, Tsx-C		FR	Max Eschig, FR	Miembro	FT, 224						
61		1915 Grovlez, Gabriel	Suite	Concertante/solista	Asx/Str/Fl/Hn/Harp	FR	Fuz/Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5						
62		1915 Huré, Jean-Louis-Charles	Andante	Concertante/solista	Asx/Orch	FR	Unpublsh/Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5						
63		1915 Huré, Jean-Louis-Charles	Concertstück	Concertante/solista	Asx/Orch	FR	Unpublsh/Southern Music Co., USA	Solista	Vid. Capítulo 5						
64		1918 D'Indy, Vicent	La légende de St. Christopher	Ssx, 2Asx, Tsx, Bsx, Baj		FR	Rouart, FR	Miembro y a solo	FT, 225-226						
65		1918 Schmitt, Florent	Légende, op. 66	Leyenda	Asx o vla/Orch o Pno	FR	Durand, FR	Solista	Vid. Capítulo 5; L, 337						
66		1920 Berg, Alban	Der wein	Asx		AT	Universal, AT	Miembro	FT, 228						
67		1922 Ingelbrecht, D.-E.	Pour le jour de la première neige au vieux Japon	Ssx		FR	Maurice Senart, FR	Miembro y a solo	FT, 229-231						
68		1922 D'Indy, Vicent	Poème des rivages	Asx, 2Tsx, Bsx		FR	Rouart Lerolle, FR?	Miembro y a solo	FT, 232-233						
69		1922 Grainger, Percy	Hill-song (nº1)	Ssx, Asx		AU/USA	Universal, AT	Miembro	FT, 234						
70		1923 Kaiser, H.	En forêt	Asx		FR	Evette & Schaeffer, FR	Miembro	FT, 235						
71		1923 Villa-Lobos, H.	Chôros nº3	Asx		BR	Eschig, FR	Miembro y a solo	FT, 237-240						
72		1924 Bartok, Bela	The wooden prince	Asx, Tsx, Bsx		HU	Universal, AT	Miembro	FT, 241						
73		1924 Gershwin, George	Rhapsody in blue	2Asx, Tsx		USA	New World Music Corp	Miembro	FT, 242						
74		1925 Ferroud, P.-O.	Foules	Asx		FR	Durand et fils, FR	Miembro	FT, 243						
75		1925 Taylor, Deems	Circus day	Snno, Ssx, Tsx, Bsx		USA	Unpublished	Miembro	FT, 244						
76		1925 Lazar, Filip	Tziganes (Scherzo pour Grand Orchestre)	Ssx, Tsx, BajSx-C		FR	Durand & Cie, FR	Miembro	FT, 245						
77		1925 Cragun, J-Beach (18xx-19xx)	Concerto nº1, op. 21 [en 3 mov]	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA/DE	Rubank Inc., USA	Solista	L, 83						
78		1926 Piiper, William	Symphony nº3	Tsx		NL	Donemus, NL	Miembro y a solo	FT, 246-252						
79		1926 Puccini, Giacomo	Turandot	2Asx		IT	G. Ricordi & Co, IT	Miembro	FT, 253						
80		1926 Carpenter, John-A.	Skyscrapers	Ssx, Asx, Tsx, Bsx		USA	G. Schirmer, USA	Miembro y a solo	FT, 254-258						
81		1926 Hindemith, Paul	Cardillac	Tsx		DE	B. Schott's Sohne Mainz, DE	Miembro y a solo	FT, 259-267						
82		1926 Villa-Lobos, H.	Chôros nº6	Ssx		BR	Unpublished [en 1975]	Miembro y a solo	FT, 268-270						
83		1926 Gurewicz, Jascha (1896-1938)	Concerto in E minor, op. 120 [en 3 mov]	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA/RU	Rubank Inc., USA	Solista	L, 157						
84		1927 Albéniz, Isaac	Iberia. El Albaicín	Tsx		ES	Max Eschig, FR	Miembro y a solo	FT, 271-273						
85		1927 Bruhns, George	American Rhapsody	Snno, 2Ssx, 2Asx, Tsx		USA	Jungnickel Inc., USA?	Miembro	FT, 274						
86		1927 Kodaly, Zoltan	Hary Janos Suite	Asx		HU	Universal, AT	Miembro y a solo	FT, 275-276						
87		1927 Manén, Joan	Nova Catalonia	Asx		USA	Universal, AT	Miembro y a solo	FT, 277-279						
88		1927 Krenek, Ernst	Jonny Spielt Auf	Asx, Tsx		AT	Universal, AT	Miembro	FT, 280						
89		1927 Hannikainen, Väinö	The bear cup, op. 10												

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
101		1929 Ravel, Maurice (Mussorgsky, M.)	Tableaux d'une Exposition		Asx	FR/RU	Russischer Musikverlag, DE			Miembro y a solo	FT, 309-312				
102		1929 Weiss, Adolf	American life		Ssx, Asx, Tsx	USA	New Music, USA			Miembro	FT, 213				
103		1929 Shepherd, Arthur	Westward		Tsx	USA	Juilliard Musical Foundation, USA			Miembro y a solo	FT, 214-118				
104		1929 Schreker, Franz	Keine suite für Kammerorchester		Asx, Tsx-C	AT	Universal, AT			Miembro y a solo	FT, 219-220				
105		1929 Bumcke, Gustav (1876-1963)	2 Konzertwalzer, op. 48		Asx/Orch o Wind ensemble o Pno	DE	Ries und Erler, DE			Solista	L, 56-57				
106		1929 Rosenthal, Manuel (1904-1994)	Saxophonmarmelade		Asx/Orch o Pno	FR	Max Eschig, FR	Viard, J.		Solista	L, 322				
107		1929 Schoemaker, Maurice (1890-1964)	Sinfonia da camera		SATB/Orch	BE	CeBeDeM, BE			Solista	L, 338				
108		1930 Schreker, Franz	Vier Kleine Stüke		Asx	AT	Society of European Authors and Composers, ?			Miembro y a solo	FT, 322-325				
109		1930 Schönberg, Arnold	Von Heute auf Morgen	Ópera	Ssx, Asx, Tsx, SxBaj	AT	Arnold Schönberg, DE			Miembro	FT, 326				
110		1930 Wagenaar, Bernard	Second Symphony		Tsx	USA	Unpublished [1975]			Miembro y a solo	FT, 327-328				
111		1930 Rivier, Jean	Ouverture pour un Don Quichotte		Asx	FR	Maurice Senart, FR			Miembro y a solo	FT, 329-332				
112		1930 Grosz, Wilhelm	Symphonischer Tanz		Ssx, Asx, Tsx	DE	Universal, AT			Miembro y a solo	FT, 333-337				
113		1930 Stringfield, Lamar	Mountain song		Asx, Tsx	USA	Carl Fischer, USA			Miembro	FT, 338				
114		1930 Tansman, Alexandre	Sonatine transatlantique		Asx	FR	Leduc, FR			Miembro y a solo	FT, 339-341				
115		1930 Weill, Kurt	Mahagonny		Ssx, Asx, Tsx, Bsx	USA	Universal, AT			Miembro y a solo	FT, 342-345				
116		1930 Gershwin, George	An American in Paris		Asx, Tsx, Bsx	USA	New World Music Corp, USA			Miembro y a solo	FT, 346-348				
117		1930 Fortner, Wolfgang	Sweelinck Suite		2Asx, Tsx	DE	B. Schott's Söhne, DE			Miembro	FT, 349				
118		1930 Ricci Signorini, Antonia (1867-1965)	Divertissement	Divertimento	SATB/Orch	IT	Carisch, FR			Solista	L, 315				
119		1930 Villa-Lobos, Heitor (1887-1959)	Bachianas Brasileiras nº 2		Orch de cámara con Tsx	BR	Ricordi & Co, IT			Miembro	L, 388-389				
120		1931 Gál, Hans	Zauberspiegel Suite		Asx	AT	Universal, AT			Miembro	FT, 350				Es gemela a la op. 102a de violín.
121		1931 Zandonai, Richard	Quadri di Segantini		Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 351				
122		1931 Westberg, Eric	Gask-Kneipe	Poema sinfónico	Ssx-C, Asx, Tsx, Bsx	SE	Föreningen Svenska, SE?			Miembro	FT, 352				
123		1931 Piiper, William	Concierto for Piano		Asx	NL	Oxford University Press, USA?, UK?			Miembro y a solo	FT, 353-359				
124		1931 Grainger, Percy	Green bushes	Passacaglia	Ssx, Bsx	AU/USA	Schirmer, USA			Miembro	FT, 360				
125		1931 Mrazek, Joseph G.	Orientalische Tanz-Rhapsodie		Asx	CZ	Heinrichshofen Verlag, DE			Miembro	FT, 361				
126		1931 Bennett, Robert Russell	Sights and sounds		2Asx, Tsx, Bsx	USA	Harms, USA?			Miembro y a solo	FT, 362-363				
127		1931 Paul, Ernst (1907-1979)	Kammerkonzert, op. 29		Asx/Orch	AT	Universal, AT			Solista?	L, 293				1939? y probablemente para Asx/Hn/Quinteto de cuerda/Pno
128		1932 Vogel, Wladimir	Ritmica Ostinata		Asx	DE	Universal, AT			Miembro	FT, 364				
129		1932 Pieme, Gabriel	Divertissement sur un Theme Pastoral		Asx	FR	Salabert, FR			Miembro y a solo	FT, 365-366				
130		1932 Zandonai, Richard	Fra Gil Alberghi Delle Dolomiti		Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro y a solo	FT, 367-368				
131		1932 Loeffler, Charles	Evocation		Asx, 2Tsx	USA	C. C. Birchard, USA			Miembro	FT, 369				
132		1932 Ibert, Jacques	Suite Symphonique		Asx	FR	Rieter-Biedermann, FR			Miembro	FT, 370				
133		1932 Absil, Jean (1893-1974)	Berceuse		Asx o Tsx/Orch or Pno	BE	Andel Uitgave/Gervan, BE			Solista	L, 2				
134		1932 Bumcke, Gustav (1876-1963)	Variations sur "Le beau Danube bleu", o	Variaciones	Asx/Orch	DE	Universal, AT			Solista	L, 56-57				
135		1932 Buschi, Adolph (1891-1952)	Nocturne, op. 58a	Nocturno	Asx/Orch o Pno	DE/USA	Peters, USA			Solista	L, 58				
136		1932 Dressel, Erwin (1909-1972)	Concerto, op. 27	Concierto	Asx/Orch o Pno	DE	Ries & Erler, DE			Solista	L, 107				
137		1932 Tarp, Svend Erik (1908-1994)	Concertino	Concertino	Asx/String arch	DEK	No ed 2003	Rascher, S.		Solista	L, 369				
138		193x Albert, Eugen d' (1864-1932)	Saxophon Musik		Asx/Orch	DE (n. UK-Escocia)	Ricordi, IT			Solista	L, 5				
139		1933 Petrassi, Goffredo	Giga		Ssx, Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 371				
140		1933 Poot, Marcel	Jazz-Music		Asx	BE	Eschig, FR			Miembro	FT, 372				
141		1933 Paumgartner, Bernhard	Divertimento		Asx	AT	Universal, AT			Miembro	FT, 373				
142		1933 Lazarus, Daniel	Symphonie avec hymne		Asx	FR	Maurice Senart, FR			Miembro	FT, 374				
143		1933 Knipper, Lev	Vanch		Tsx	RU	Moskva, RU			Miembro y a solo	FT, 375-377				
144		1933 Ricci-Signorini, Antonio	Finale Faresco		Tsx	IT	A. Carisch & Co., IT			Miembro	FT, 378				
145		1933 Honegger, Arthur	Mouvement Symphonique nº3		Asx	FR	Senart, FR			Miembro	FT, 379				
146		1933 Cesana, Otto	Negro Heaven		Ssx, 2Asx, Tsx	USA	Carl Fischer, USA			Miembro	FT, 380				
147		1933 Ardévol, José	Nueve pequeñas piezas		Asx	CU	Manuscrito [1975]			Miembro	FT, 381				
148		1933 Kramer, Martin (1907)	Concierto	Concierto	Asx/Orch or Pno	USA	Universal, AT	Leeson, C. (?)		Solista	L, 210				
149		1933 Spialek, Hans	The tall city		2Asx, Tsx ad lib	USA	Harms, USA?			Miembro y a solo	FT, 382-383				
150		1934 Williams, R. Vaughn	Job (a masque for dancing)		Asx	UK-English	Oxford University Press, USA?, UK?			Miembro y a solo	FT, 384-386				
151		1934 La Violette, Wesley	Symphony nº1		Tsx	USA	Manuscrito y unpublished [1975]			Miembro y a solo	FT, 387-388				
152		1934 Prokofieff, Serge	Niutes d'Egypte		Tsx	RU	Boosey & Hawkes, UK			Miembro y a solo	FT, 389-392				
153		1934 Shostakovich, Dmitri	The golden age ballet suite		Ssx	RU	Kalmus, USA			Miembro y a solo	FT, 393-394				
154		1934 Leleu, Jeanne	Transparences		Asx	FR	Leduc, FR			Miembro y a solo	FT, 395-397				
155		1934 Petrassi, Goffredo	Partita		Ssx, Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 398				
156		1934 Petrassi, Goffredo	Ouverture da Concerto		Tsx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 399				
157		1934 Johnson, Harold	Symphony Miniature nº1		Asx, Tsx	USA	Filmore Bros, USA			Miembro y a solo	FT, 400-401				
158		1934 James, Phillip	Station WGZBX		2Asx, Tsx	USA	Miller Music, Inc., USA			Miembro	FT, 402				
159		1934 Prokofieff, Serge	Lt. Kije		Tsx	RU	Boosey & Hawkes, UK			Miembro y a solo	FT, 403-409				
160		1934 Harsanyi, Tibor	La joie de vivre		Ssx, Asx	HU	Senart, FR			Miembro y a solo	FT, 410-412				
161		1934 Borck, Edmund von (1906-1944)	Concierto, op. 6 [en 3 tiempos]	Concierto	Asx	DE	Kalmus, USA	Rascher, S.		Solista	Yeyo; L, 44				
162		1934 Glazounov, Alexander (1865-1936)	Concierto en Mib	Concierto	Asx/String Orch	RU	Leduc, FR	Rascher, S.		Solista	L, 145				
163		1934 Larsson, Lars-Erik (1908-1986)	Konsert, op. 14	Concierto	Asx/Orch or Pno	SE	Carl Gehrman, SE	Rascher, S.		Solista	L, 219-220				
164		1934 Tailleferre, Germaine (1892-1983)	Concierto grosso pour deux pianos, quatre	Concierto	2Pno/4sx/B voces/Orch	FR	?			Solista compartido con otros	L, 367				
165		1934 Vellones, Pierre (1889-1939)	Concierto en Fa, op. 65	Concierto	Asx/Orch o Pno	FR	Lemoine, FR	Mule, M.		Solista	L, 385				
166		1934, ca.7 Halffter, Ernesto (1905-1989)	Cavatina sobre el nombre de Arbos		Sx en orch	ES	Salabert, FR			Miembro y a solo	L, 159				Pieza para orq que tiene al saxo como Instr destacado? Miini-concierto para sx? Editada por Salabert-Eschig, FR.
167		1935 Poot, Marcel	Symphonie		Asx	BE	Eschig, FR			Miembro	FT, 413				
168		1935 Tocchi, Gian Luca	Concierto per orchestra e due pianoforti		Ssx, Asx, Tsx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 414				
169		1935 Konoye, Hidemaro	Etenraku		Ssx	JP	Alexandre Tcherepnine, ?			Miembro	FT, 415				
170		1935 Shostakovich, Dmitri	Les Monts d'Or		Ssx, Asx, Tsx	RU	Edition de musique, ?			Miembro y a solo	FT, 416-418				
171		1935 Berg, Alban	Lulu selections		Asx	AT	Universal, AT			Miembro	FT, 419				
172		1935 Cumar, Raffaele	Cinque danze moderne		2Asx, Tsx	IT	A. Carisch & Co., IT			Miembro	FT, 420				
173		1935 Bumcke, Gustav (1876-1963)	Konzert in F min., op. 57 [en 3 tiempos]	Concierto	Asx/Orch	DE	Universal, AT			Solista	L, 56-57				
174		1935 Glaser, Werner Wolf (1910)	Concertino	Concertino	Asx/Orch	SE/DE	Info Central for Swedish Music, SE	Rascher, S.		Solista	L, 144-145				
175		1935 Glaser, Werner Wolf (1910)	Suite no 3, op. 16	Suite	Asx/String Orch o Pno	SE/DE	Info Central for Swedish Music, SE	Rascher, S.		Solista	L, 144-145				
176		1935 Gunaropoulos, Yrjo (1904-1968)	Concierto nº 1 in C minor	Concierto	Asx/Orch	FI	Finnish Music Information Center, FI	Rajula, M.		Solista	L, 157				Nacido en San Petesburgo
177		1935 Hallaste, Uhro	Romanza appassionata		Asx/Orch	FI	Finnish Music Information Center, FI			Solista	L, 160				
178		1935 Ibert, Jacques	Concertino de camera	Concertino	Asx/Orch de cámara o Pno	FR	Leduc, FR	Rascher, S.		Solista	L, 182				
179		1935 Lonque, Georges (1900-1967)	Images d'Orient, op. 20		Asx/Orch o Pno	BE	Leduc, FR	Gutche, V.		Solista	L, 235				
180		1936 Kodaly, Zoltan	Balletmusik		Asx	HU	Universal, AT			Miembro	FT, 421				
181		1936 Jachino, Carlo	Fantasia del Rosso e Nero		Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro y a solo	FT, 422-424				
182		1936 Berg, Alban	Violinkonzert		Asx	AT	Universal, AT			Miembro	FT, 425				
183		1936 Britten, Benjamin	Our hunting fathers		Asx	UK-English	Hawkes & Son, UK			Miembro y a solo	FT, 426-429				
184		1936 Petrassi, Goffredo	Concierto per orchestra		Asx	IT	Ricordi, IT			Miembro	FT, 430				
185		1936 Bergström, Harry (1910-1989)	Suite		Asx/Orch	FI	Finnish Music Information Center, FI	Rajula, M.		Solista	L, 33				
186		1936 Bumcke, Gustav (1876-1963)	Inka-Fantasia, op. 62	Fantasia	Asx/Orch o Wind ensemble o Pno	DE	Universal, AT			Solista	L, 56-57				
187		1936 Coates, Eric (1886-1957)	Saxo-Rhapsody	Rapsodia	Asx/Orch o Band o Pno	UK-English	Boosey & Hawkes, UK/Chappell & Co, USA	Rascher, S.		Solista	L, 75				
188		1936 Alessandro, Raffaele d' (1911-1959)	Serenade, op. 12		Asx/String Orch	CH	Amadeus Verlag, AT			Solista	L,				

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
201		1938 Bentzon, Jorgen (Liebenberg) (1897-1957)	Introduction, variations and rondo		Asx/String orch	DEK	Skandinavisk & Borups Musik, DK	Rascher, S.	Solista	L, 31-32					
202		1938 Lapham, Claude (1890-1957)	Concerto in La b, op. 38	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA	Sprague-Coleman, NY, USA	Leeson, C.	Solista	L, 219					
203		1938 Lovreglio, Eleuthère (1900-1972)	Concerto	Concierto	SATB/Orch	FR/IT	Heugel, FR, Leduc, FR		Cuarteto de sxs solista	L, 237					
204		1938 Martin, Frank (1890-1974)	Ballade	Balada	Asx/Orch or Pno	CH	Universal, AT	Rascher, S.	Solista	L, 249					
205		1938 Perrin, Marcel (1912-1996)	Mirage		SATB o Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR		Solista	L, 296					
206		1938-78 Palester, Roman (1907-1989)	Concertino	Concertino	Asx/String orch	PL	Crakow Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PL	Rascher, S. y Pituch,	Solista	L, 289					
207		1939 Milhaud, Darius	Cortège funebre		2Asx	FR	Associated Music Publishers, FR?		Miembro y a solo	FT, 443-444					
208		1939 Porrino, Ennio	Altair		Asx ad lib	IT	Ricordi, IT		Miembro	FT, 445					
209		1939 Honegger, Arthur	Jeanne d'Arc au Bûcher		3Asx	FR	Salabert, FR		Miembro y a solo	FT, 446-450					
210		1939 Lajtha, Laszlo	Symphonie		Tsx	HU	Leduc, FR		Miembro y a solo	FT, 451-453					
211		1939 Honegger, Arthur	Nocturne		Asx	FR	Universal, AT		Miembro y a solo	FT, 454-455					
212		1939 Duruflé, Maurice	Trois danses		Asx	FR	Durand, FR		Miembro y a solo	FT, 456-458					
213		1939 Cowell, Henry	Symphonic set		Tsx	USA	Arrow Music Press, USA		Miembro	FT, 459					
214		1939 Gould, Morton	American Symphonette nº2		2Asx, Tsx, Bsx	USA	Mills Music, USA		Miembro	FT, 460					
215		1939 Benett, David (1897-1990)	Concerto in G minor		Tsx/Orch o Pno	USA	Carl Fischer, USA		Solista	L, 31					
216		1939 Holbrooke, Joseph (1878-1958)	Concerto in B flat "Tamerlaine", op. 115	Concierto	Cl+Asx+Tsx+Ssx/Orch o Pno	UK	Boosey & Hawkes, UK/Klenheim Press, UK	Lear, W.	Solista	L, 175	Compartida con cl tb.				
217		1939 Lucas, Leighlon (1903-1982)	Sonatina concertante		Asx/Chamber orch	UK-English			Solista con orq de cámara	L, 237					
218		1939 Moritz, Edvard (1891-1974)	Concerto, op. 97	Concierto	Asx/Orch	USA/DE	Mercury Music Corporation, USA	Leeson, C.	Solista	L, 269					
219		1939 Tomasi, Henri (1901-1972)	Ballade	Balada	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 375					
220		1940 Benjamin, Arthur	Jamaican rumba		Asx ad lib	AU	Hawkes & Son, UK		Miembro	FT, 462					
221		1940 Carpenter, John-A.	Krazy Kat		Ssx	USA	Unpublished [1975]		Miembro y a solo	FT, 463-464					
222		1940 Cazden, Norman	Six definitions		Asx	USA	Associated Music Publishers, USA		Miembro	FT, 465					
223		1940 Copland, Aaron	Music for radio		2Asx, Tsx	USA	Hawkes & Son, UK		Miembro y a solo	FT, 466-468					
224		1940 Riegger, Wallingford	New dance for orchestra		Asx	USA	Associated Music Publishers, USA		Miembro y a solo	FT, 469-470					
225		1940 Honegger, Arthur	Music pour Regain		Asx	FR	Unpublished [1975]		Miembro	FT, 471					
226		1940 Weinberger, Jaromir	The bird's opera		Tsx	CZ	Southern Music, NY		Miembro y a solo	FT, 472-475					
227		1940 Scarmolin, Louis	Dramatic overture		Asx, Tsx	USA	Ludwig Music Publ.		Miembro	FT, 476					
228		1940 Scarmolin, Louis	Miniature Symphony in C Major		Asx, Tsx ad lib	USA	Ludwig Music Publ.		Miembro	FT, 477					
229		1940 Gino Marinuzzi, Jr. [Carisch creo q actu	Concertino	Concertino	Ob/Asx/Pno/Orch o Pno	IT	Carisch, IT		Solista compartido con otros	L, 64					
230		1940 Martin, Frank (1890-1974)	Ballade		Tsx/Orch o Pno	CH	Universal, AT		Solista	L, 249					
231		1940 Ullman, Viktor (1898-1944)	Slovanic Rhapsody, op. 23	Rapsodia	Asx/Orch (o Pno arr by H. Brauel)	AT	Schott, DE		Solista	L, 380					
232		1940 Vuataz, Roger (1898-1988)	Nocturne et danse, op. 58/2		Asx/Orch o Pno	CH			Solista	L, 392					
233		1940? STEKKE, Léon (1904-1970)	Fantaisie élégiaque, op. 20	Fantasia	Asx o EH/Orch o Pno	BE	Gervan, BE		Solista	L, 392					
234		1940-69 Weinberger, Jaromir (1896-1867)	Concerto	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA/CZ	Southern Music Co, USA/Studio Music & Co, UK	Leeson, C.	Solista	L, 397					
235		1941 Alfvén, Hugo	Svensk Rhapsodi nº3		Ssx	NL	Hansen, FI		Miembro	FT, 478					
236		1941 Petrassi, Goffredo	Magnificat		Asx	IT	Ricordi, IT		Miembro	FT, 479					
237		1941 Ohki, Masao	Suite: five fairy tales		Asx	JP	Shinkokai, ?		Miembro	FT, 480					
238		1941 San Juan, Pedro	Castilla		Asx	CU?	Max Eschig, FR		Miembro y a solo	FT, 481-485					
239		1941 Stavinsky, Igor	Tango		2Asx, Tsx	USA	Mercury Music Corp., USA		Miembro	FT, 486					
240		1941 Britten, Benjamin	Diversions on a theme		Asx ad lib	UK-English	Boosey & Hawkes, UK		Miembro y a solo	FT, 487-490					
241		1941 Scarmolin, Louis	The tower prince		Asx, Tsx ad lib	USA	Ludwig Music Publ.		Miembro	FT, 491					
242		1941 Gould, Morton	Folk suite		Asx, Tsx ad lib	USA	Mills Music, USA		Miembro y a solo	FT, 492-493	Escrita en 1941, copyright de 1955				
243		1941 Brant, Henry Dreyfus (1913)	Concerto	Concierto	Asx/Orch o Fl/6Cl/Tuba/Perc	USA/CA	Composer Facsimile Edition, USA	Rascher, S.	Solista	L, 49-50					
244		1941 Creston, Paul (Joseph Guitevecchio) (1	Concerto, op. 26	Concierto	Asx/Orch o Band o Pno	USA	G. Schirmer, USA	Leeson, C.	Solista	L, 84					
245		1941 Perrin, Marcel (1912-1996)	Fantaisie tzigane	Fantasia	Asx/Orch o Band o Pno	FR	Edition Georges Delrieu, FR		Solista	L, 296					
246		1941 Vuataz, Roger (1898-1988)	Impromptu, op. 58/4	Improntu	Asx/Orch o Pno	CH	Editions Henn, CH		Solista	L, 392					
247		1942 Britten, Benjamin	Sinfonia de Requiem		Asx ad lib	UK-English	Hawkes & Son, UK		Miembro y a solo	FT, 494-497					
248		1942 Thomson, Virgil	The plow that broke the plains		Asx, Tsx	USA	Music press, USA		Miembro y a solo	FT, 498-500					
249		1942 Khatchaturian, Aram	Gayne Ballet Suite nº1		Asx	RU	Leeds, USA		Miembro y a solo	FT, 501					
250		1942 Gould, Morton	Latin-American Symphonette		2Asx, Tsx, Bsx	USA	Mills Music, USA		Miembro y a solo	FT, 502-503					
251		1942 Buono, Michel (1899-1951)	Concertino	Concertino	Asx/Orch o Pno			Perrin, M.	Solista	L, 57					
252		1942 Gunaropulos, Yrjö (1904-1968)	Concerto nº 2 in Bb Major	Concierto	Asx/Orch	FI	Finnish Music Information Center, FI	Rajula, M.	Solista	L, 157	Nacido en San Ptesburgo				
253		1942 Meulemans, Arthur (1884-1966)	Rhapsodie	Rapsodia	Asx/Orch o Pno	BE	CeBeDeM, BE		Solista	L, 261					
254		1942, ca.? Koechlin, Charles (1867-1950)	Sonatine nº 1, op. 194a	Sonatina	Ob de amor o Ssx/Chamber Orch o Pno	FR	Max Eschig, FR		Solista	L, 206					
255		1942 Moolaert, Raymond (1875-1962)	Tango-caprice		Asx/Orch o Pno	BE	CeBeDeM, BE		Solista	L, 270-271					
256		1940-42 Defosse, Henry (1883-1956)	Sicilienne et gavotte	Sicilienne et gavotte	Asx/Orch o Pno	FR		Perrin, M.	Solista	L, 93					
257		1943 Howe, Mary	Paean		Asx	USA	Carl Fischer, USA		Miembro y a solo	FT, 504-505					
258		1943 Schuman, William	Newsrael		2Asx, Tsx ad lib	USA	G. Schirmer, USA		Miembro	FT, 506					
259		1943 Busser, Henri (1872-1973)	Au pays de Léon et de Salamanque, op. 116		Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 58					
260		1943, ca.? Koechlin, Charles (1867-1950)	Sonatine nº 2, op. 194b	Sonatina	Ob de amor o Ssx/Chamber Orch	FR	Max Eschig, FR		Solista	L, 206					
261		1944 Honegger, Arthur	Mermoz: le vol sur l'Atlantique		Asx	FR	Choudens		Miembro	FT, 507					
262		1944 Rosenberg, Hilding	Overture Piccola		Asx, Tsx	SE	Nordiska Musikforlaget, SE		Miembro y a solo	FT, 508-509					
263		1944 Honegger, Arthur	Mermoz: la traversée des Andes		Asx	FR	Choudens		Miembro	FT, 510					
264		1944 Bonneau, Paul (1918-1996)	Concerto [en 3 tiempos]	Concierto	Asx	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 43					
265		1944 Bonneau, Paul (1918-1996)	Suite [en 4 tiempos]	Suite	Asx	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 43					
266		1944 Bonneau, Paul (1918-1996)	Pièce concertante dans l'esprit jazz	Pieza concertante	Asx	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 43					
267		1944 Damais, Emile (1906-198x)	Esquisse symphonique		Esquisse symphonique	FR	Billaudot, FR	Lemagnent	Solista	L, 87-88					
268		1944 Tate, Phyllis (Margaret Duncan) (1911-	Concerto	Concierto	Asx/String orch o Pno	UK	Boosey & Hawkes, UK/Oxford University Press, UK		Solista	L, 369					
269		1944 Tuominen, Väinö	Kolme akkaa		3sx-AAT-/Wind orch		Finnish Music Information Center, FI		Solista?	L, 378					
270		1945 Prokofieff, Serge	Alexander Nevsky		Tsx	RU	Leeds Music Corp, USA, USA		Miembro y a solo	FT, 511-512					
271		1945 Arlen, Albert	The Alamein		Asx, Tsx	AU	Ascherberg, Hopwood & Crew Ltd, UK		Miembro	FT, 513					
272		1945 Milhaud, Darius	La carnival de Londres		Asx	FR	Salabert, FR		Miembro	FT, 514					
273		1945 Cohn, Arthur (1910)	Variations		Cl/Asx/String orch	USA	Elkan-Vogel, USA/FR		Solista compartido con otros	L, 76					
274		1945 Helfrtiz, Hans (1902-1997)	Concerto	Concierto	Tsx/Orch o Pno	DE	No ed. en 2003		Solista	L, 169					
275		1945 Perrin, Marcel (1912-1996)	Nocturne	Nocturno	Asx/Orch o Org o Pno	FR	Edition Georges Delrieu, FR		Solista	L, 296					
276		1945 Trebinsky, Arkadi (1897-1982)	Concertino, op. 7	Concertino	Asx/String orch	FR/RU/UA?	No ed 2003	Mule, M.	Solista?	L, 377	? Dudosa				
277		1945 Hanks, Sybil Anne (1908-1969?)	Concertino, op. 16	Concertino	4sx-AATT-/Orch o Pno	USA	Ward-Brodth Music Co., USA		Solista						
278		1946 Fenstock, Belle	American Rhapsody		2Asx, Tsx	USA	Ditson, USA		Miembro	FT, 515					
279		1946 Prokofieff, Serge	Romeo and Juliet, suite nº2		Tsx	RU	Leeds Music Corp, USA, USA		Miembro y a solo	FT, 516-519					
280		1946 Harris, Roy	Ode to friendship		2Asx, Tsx, Bsx	USA	Mills Music, USA		Miembro	FT, 520	Mills debió re-orquestrarla y no contó con sxs				
281		1946 Weisgall, Hugo	Soldier songe		Asx, 2Tsx	USA	Unpublished [1975]		Miembro	FT, 521					
282		1946 Stavinsky, Igor	Ebony Concerto		2Asx, 2Tsx, Bsx	RU/USA	Charling Music Corp, USA		Miembro y a solo	FT, 522-528					
283		1946 Ibert, Jacques	Ouverture de fête		Asx	FR	Leduc, FR		Miembro	FT, 529					
284		1946 Prokofieff, Serge	Romeo and Juliet, suite nº1		Tsx	RU	Leeds Music Corp, USA		Miembro	FT, 530					
285		1946 Challán, René (1910-1977)	Concerto [en 3 tiempos]	Concierto	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 69					
286		1946 Chevreuille, Raymond (1901-1976)	Double concerto, op. 34 [en 3 tiempos]	Doble concierto	Pno/Asx/Orch	BE	CeBeDeM, BE	Daneels, F.	Solista compartido con pno	L, 71-72					
287	</														

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
301	1947	Welander, Waldemar (1899-1984)	Arieta	Aria	Asx/Orch o Pno	SE	Carl Fischer, USA	Rascher, S.	Solista	L, 398					
302	1948	Delvincourt, Claude	Pamir		Asx, Tsx	FR	Durand, FR		Miembro y a solo	FT, 541-545					
303	1948	Villa-Lobos, H.	Urapuru		Ssx	BR	Associated Music Publishers, FR?		Miembro y a solo	FT, 546-547					
304	1948	Williams, R. Vaughn	Symphony in E minor			UK-English	Oxford University Press, USA?, UK?		Miembro y a solo	FT, 548-552					
305	1948	Milhaud, Darius	Fourth Symphony		Asx, Tsx	FR	Salabert, FR		Miembro	FT, 553					
306	1948	Honegger, Arthur	Prelude, fugue, postlude		Asx	FR	Salabert, FR		Miembro	FT, 554					
307	1948	Eisenmann, Will (1906)	Concerto de camera	Concierto	Asx/String Orch o Pno	DE	Universal, AT	Ackermann, H.	Solista	L, 114					
308	1948	Hatori, Ryoichi (1907)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	JP			Solista	L, 165					
309	1948	Jacob, Gordon (Percival Septimus) (18	Rhapsody		EH o Asx/String o pno	UK	Mills Music, USA	De Vries, J.	Solista	L, 186					
310	1948	Leeson, Cecil-Burton (1902-1989)	Concertino	Concertino	Asx/Winds o Chamber orch	USA	Southern Music, TX, USA		Solista	L, 223					
311	1948	Matton, Roger (1929-2004)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	CA	Marcel Combres, FR		Solista	L, 253					www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/roger-matton-emc/
312	1948	Poot, Marcel (1901-1988)	Balade		Asx/Orch o Pno	BE	Schott, DE		Solista	L, 302-303					
313	1948	Villa-Lobos, Heitor (1887-1959)	Fantasia, op. 630		BbSx/Orch	BR	Southern Music Publishing Company, USA/Peer Internati Mule, M.		Solista	L, 388-389					
314	1948	Wilsam, Jo	Floralie: melodie pour trompette ou saxo	Melodia	Tpt o Asx/Orch o Pno	BE?	Edition Musicales Brogneaux, BE		Solista	http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AWILSAM&qt=advanced&dblist=638					
315	1948,	antes Lorenzo Fernandez, Oscar (1897-1948)	Noturno		Asx/Orch o Pno	BR			Solista	L, 236					
316	1948,	antes Lorenzo Fernandez, Oscar (1897-1948)	Sombra suave		Asx/String orch o Pno	BR			Solista	L, 236					http://www.saxofoniatino.cl/ficha.php3?id=399
317	1948-53	Karitz, Ernest (1894-1978)	Intermezzo concertante	Intermedio concertante	Asx/Orch o Band o Pno	USA/AT	University of Southern California, USA		Solista	L, 196					http://www.saxofoniatino.cl/ficha.php3?id=400
318	1948-55	Maurice, Paule (1910-1967)	Tableaux de Provence		Asx/Orch o Pno	FR	Lemoine, FR	Mule, M.	Solista	L, 253					
319	1948-60	Leeson, Cecil-Burton (1902-1989)	Concierto n° 2	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA			Solista	L, 223					
320	1949	Ibert, Jacques	Sarabande pour Dulcinee		Asx	FR	Leduc, FR		Miembro	FT, 555					
321	1949	Ibert, Jacques	Bachianas Brasileiras n°2		Tsx, Bsx	BR	Ricordi, IT		Miembro y a solo	FT, 556-560					
322	1949	Wahlberg, Rune	Symphoni n°1		2Asx	SE?	Unpublished [1975]		Miembro	FT, 561					
323	1949	Gal, Hans (1890-1987)	Suite, op. 102b	Suite	Asx/Chamber Orch o Pno	AT	Woodwind Service, USA	De Vries, J.	Solista	L, 136					
324	1949	Piemé, Paul (1874-1952)	Concertino	Concertino	Asx/Orch o Band	FR			Solista	L, 300					Primo del Gabriel Pierné
325	1949	Tomas, Henri (1901-1972)	Concierto	Concierto	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 375					
326	1949	Tomas, Henri (1901-1972)	Introduction et danse		Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR		Solista	L, 375					
327	1949	Vincent-Demoulin, Jean (1905)	Petite suite gaélique	Suite	Asx/String orch o Pno	FR	No ed 2003	Bichon, S.	Solista	L, 389					
328	1949	Voormolen, Alexander Nicolas (1895-19	La Sirène		Asx/Orch	NL	Donemus, NL		Solista	L, 391					
329	194x	Stojanovic, Petar (1877-1957)	Koncert, op. 74	Concierto	Asx/Orch	YU	Savez Kompozitora Jugoslavise, YU		Solista	L, 360					? Dudos
330	1950	Boskovich, Alexandre	Semitic suite for orchestra		Srno	IL	Boskovich, ?		Miembro	FT, 563					
331	1950	Hovhanness, Alan	Is there survival		Asx	USA	Independent Music Publishers, NY, USA		Miembro y a solo	FT, 564-565					
332	1950	Grainger, Percy	Danish folk music siute: the power of love		2Ssx, 2Asx, 2Tsx y 2Bsx ad lib	AU/USA	Schott & Co, USA		Miembro y a solo	FT, 566-567					
333	1950	Hovhanness, Alan	Saint Vartan Symphony		Asx	USA	Alan Hovhanness, USA		Miembro y a solo	FT, 568-569					
334	1950	Saeverud, Harold	Peer Gynt Excerpts		Ssx, Asx	NO	Musikk-Huset, NO		Miembro y a solo	FT, 570-571					
335	1950	Dallapiccola, Luigi	Frammenti Sinfonici dal Balletto Marsia		Asx, Tsx	IT	Carisch, S.A.		Miembro	FT, 572					
336	1950	Alberth, Rudolf (1918-1992)	Saxophonmusik		Asx/Orch	DE	Unpublised [2003]		Solista	L, 5					
337	1950	Damase, Jean-Michel (1928-	Concertstück, op. 16		Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR		Solista	L, 88					
338	1950	Absil, Jean (1893-1974)	Sicilienne		Asx o Tsx/Orch or Harp or Pno	BE	Andel Uitgave/Gervan, BE		Solista	L, 2					
339	1950	Koch, Erland von (1910-2009)	Vision		Asx o EH/String orch	SE	STIMS Info Central for Swedish Music, SE	Bergman	Solista	L, 205					
340	1950-80	Bonneau, Paul (1918-1996)	2 caprices en forme de vaise		Asx/String orch o Pno	FR			Solista	L, 43					
341	1951	Cowell, Henry	Old American Country Set		Bsx ad lib	USA	Associated Music Publishers, USA		Miembro y a solo	FT, 573-574					
342	1951	Escher, Rudolf	Hymne du Grand Meaulnes		Srno, Asx	NL	Donemus, NL		Miembro	FT, 575					
343	1951	Toechi, Gian Luca	Luna Park		Ssx	IT	Universal, AT		Miembro	FT, 576					
344	1951	Apotheloz, Jean (1900-1965)	Sérénade		Asx/Orch	CH	Unpublised [2003]		Solista	L, 12					
345	1951	Badings, Henk (Hendrik) Herman (190	Concierto [en 3 tiempos]		Asx/Orch or Pno	NL	Donemus, NL		Solista	L, 19					
346	1951	Bagot, Maurice (1896-198x)	Concierto	Concierto	Asx/Orch or Pno	FR			Solista	L, 20					
347	1951	Kane, Jack (1924-1961)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	CA/UK			Solista	L, 196					
348	1951	Raphael, Günther (1903-1960)	Concertino, op. 71	Concertino	Asx/Orch o Pno	DE	Breitkopf & Hartel, DE		Solista	L, 310-311					
349	1951	Vaubourgoin, Marc (1902-1983)	6 Petites pièces		Asx/Orch o Pno	FR	Editions Françaises de Musique, FR	Mule, M.	Solista	L, 383					
350	1951	Wittenberg Alexander (1912-2002)	The Dying Butterfly		Asx/Chamber orch	FI			Solista	L, 403					
351	1951-1953	Abe, Komi	Divertimento [en tres tiempos]		Asx/Orch	JP			Solista	L, 2					
352	1951-1953	Rueff, Jeanine (1922-1999)	Concertino, op. 17	Concertino	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 326					
353	1952	Ibert, Jacques	Le chavallier errant		Asx	FR	Leduc, FR		Miembro y a solo	FT, 577-578					
354	1952	Martinet, J.-L.	La Trilogie des Prométhées		Asx	FR	Heugel, FR		Miembro y a solo	FT, 579-580					
355	1952	Jolivet, André	Concierto pour ondes Martenot et orchestre		Asx	FR	Heugel, FR		Miembro y a solo	FT, 581-584					
356	1952	Calmel, Roger (1921-1998)	Concertino [en 3 tiempos]	Concertino	Asx/Orch o Pno	FR	Heugel, FR, Leduc, FR	Gourdet, G.	Solista	L, 61					
357	1952	Defosse, Henry (1883-1956)	Elegie		Asx/Orch o Pno	FR	[No ed 2003]	Perrin, M.	Solista	L, 93					
358	1952	Erickson, Nils (1902-1978)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	SE	STIMS, SE		Solista	L, 117					
359	1952	Gedda, Giulio Cesare (1899-1970)	Concierto	Concierto	SATB/Pno/String/Perc	IT			Solista	L, 139					?
360	1952	Holland, Dulcie-Sybil (1913)	Aria	Aria	Asx/String orch	AU	[No ed 2003]	Amadio, C.	Solista	L, 176					
361	1952	Leeson, Cecil-Burton (1902-1989)	Concierto n° 3	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA			Solista	L, 223					
362	1952	Zender, Hans (1936)	Konzertino, op. 5	Concierto	Asx/Orch o Pno	DE	Breitkopf & Hartel, DE	De Vries, J.	Solista	L, 411					
363	1952,	antes de Ebert, Hans (1889-1952)	Concierto	Concierto	2sx/Orch	DE	?		Solista	L, 113					Transcripción?
364	1953	Bacon, Ernst	Ford's theatre		Bsx	USA	Associated Music Publishers, USA		Miembro y a solo	FT, 585-586					
365	1953	Bartok, Bela	Drei Darfzenen		Asx	HU	Unpublished [1975]		Miembro	FT, 587					
366	1953	Levy, Ernst	Eleventh Symphony		Asx	USA	Boosey & Hawkes, UK		Miembro	FT, 588					
367	1953	Ben-Haim, Paul	The sweet psalmist of Israel		Asx, Tsx	IL	Israeli Music Publ, IL/Leeds, USA		Miembro y a solo	FT, 589-591					
368	1953	Jolivet, André	Concierto for Piano and Orchestra		Asx	FR	Heugel, FR		Miembro y a solo	FT, 592-594					
369	1953	Tomas, Henri	Féerie Laitienne		2Asx, 2Tsx, Bsx	FR	Leduc, FR		Miembro y a solo	FT, 595-597					
370	1953	Rachmaninoff, S.	Symphonic dances		Asx	RU	Moskva, RU		Miembro y a solo	FT, 598-599					
371	1953	Bariller, Robert (1918)	Rapsodie bretonne	Rapsodia	Asx/Orch or Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 23					
372	1953	Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Divertissement [en 3 mov]	Divertimento	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 107-108					
373	1953	Eithler, Esteban (1913-1960)	Concierto	Concierto	Asx/String Orch o Pno	AT/CL		De Vries, J.	Solista	L, 114					
374	1953	Kleinsinger, George (1914-1982)	Street corner concerto	Concierto	Cl o Asx/Chamber Orch o Pno	USA	Chappell & Co, UK		Solista	L, 203					
375	1953	Martin, Vernon (1929)	Concierto	Concierto	Pno/Sx/Orch	USA	[No ed 2003]		Solista compartido con otros	L, 249					
376	1953	Møller, Kai (1912-1967)	Rhapsodie	Rapsodia	Asx/String o Pno	DK	Wilhelm Hansen, DK		Solista?	L, 267					
377	1953	Santoro, Claudio (1919-1989)	Choro		Tsx/Orch	BR			Solista	L, 332					
378	1953	Scott, Tommy Lee (1912-1961)	Lento		Asx/String orch o Pno	USA			Solista	L, 342					
379	1953	Stiel, Ludwig (1901-1988)	Musik		Asx/Orch	DE/AT?			Solista?	L, 359					?
380	1953-68	Krol, Bernhard (1920-2013)	Aria and tarantella, op. 37	Aria y tarantela	Asx/Orch o Pno	DE	N. Simrock, DE/Associated Music Publishers, FR/Henri L Perrin, M.		Solista	L, 211					http://www.worldcat.org/title/aria-e-tarantella-fur-alt-saxophone-und-klavier-op-37/oclc/7298021&referer=brief_results
381	1954	Delvincourt, Claude	Croquemouche		Asx	FR	Leduc, FR		Miembro y a solo	FT, 600-605					
382	1954	Lajtha, Laszlo	Cinquieme Symphonie pour orchestre		Asx	FR	Leduc, FR		Miembro	FT, 606					
383	1954	Escher, Rudolf	Symphonie n°1		Asx	NL	Donemus, NL		Miembro y a solo	FT, 607-608					
384	1954	Fortner, Wolfgang	Mouvements für Klavier und orchester		Asx	DE	Schott & Co, USA		Miembro y a solo	FT, 609-610					
385	1954	Constant, Marius (1925-2004)	Musique de concert		Asx/Orch o Pno	FR/RO	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 78					
386	1954	Grosse, Erwin (1904-1982)	Capriccio, op. 43												

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
401	1955	Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Concerstück [en 2 mov]	Pieza concertante	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR		Solista	L, 107-108					
402	1955	Karkoff, Maurice Ingvar (1927)	Concertino, op. 15	Concertino	Asx/String orch o Pno	SE	Suecia, SE		Solista	L, 197					
403	1955	Moutet, Joseph & Dervaux, André-Jean	Nocturne en Saxe	Nocturno	Asx/Orch o Pno	FR	Marcel Combre, FR		Solista?	L, 271					
404	1955	Reuchsel, Maurice (1880-1969)	Syphax, op.72		Asx/Orch o Pno	FR	Billaudot, FR	Gay, E.	Solista	L, 314					
405	1955	Rivier, Jean (1896-1987)	Concerto	Ciencierto	Asx/Tpt/String orch	FR	Pierre Noel, FR		Solista compartido con otros	L, 317					
406	1955	Sonstevold, Gunar (1912)	Concerto	Concierto	Asx/Orch	NO	Norsk Komponistforening, NO		Solista	L, 354					
407	1955	Steiner, George (1900)	Concerto	Concierto	Asx/Orch	USA	Charles Colin Music Publications, USA		Solista	L, 358					
408	1955	Weissensteiner, Raimund Vinzenz (1901)	Konzersuite	Suite de concieto	Asx/String orch	AT			Solista	L, 398					
409	1955-85	James, Lewis	Music, op. 9		Asx/Orch	USA	Margon Music Inc, USA		Solista	L, 187					
410	1954-55	Flothuis, Marius (1914)	Sinfonietta concertante, op. 55		Cl/Asx/Chamber Orch	NL	Donemus, NL		Solista compartido con otros	L, 127					
411	1854-58	Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	4º Symphonie, op. 17	Concertante	SATB/Orch	FR	Ed. Musicales Transatlantiques, FR		Solista	L, 165					
412	1956	Aubert, Louis	Cinéma		Asx	FR	Durand, FR		Miembro y a solo	FT, 616-617					
413	1956	Bush, Alan	Dance Overture		Asx, Tsx	UK-English	Joseph Williams Ltd, UK		Miembro	FT, 618					
414	1956	Webern, Anton	Cantata nº2		Asx	AT	Universal, AT		Miembro	FT, 619					
415	1956	Webern, Anton	Das Augenlicht		Asx	AT	Universal, AT		Miembro	FT, 620					
416	1956	Weisgall, Hugo	The stronger		Asx, Tsx	USA	Merion Music		Miembro	FT, 621					
417	1956	Binge, Ronald (1910-1979)	Concerto [en 3 tiempos]		Asx	UK-English	Molenaar, NL		Solista	L, 37					
418	1956	Calmel, Roger (1921-1998)	Concerto grosso [en 4 tiempos]	Concierto grosso	SATB/String orch/Perc	FR	Heugel, FR/Leduc, FR	Cuarteto Mule	Cuarteto de sxs solista	L, 61					
419	1956	Dijk, Jan van (1918)	Concertino, op. 238 [en 4 mov]	Concertino	Asx/Orch	NL	Donemus, NL		Solista	L, 103					
420	1956	Korn, Peter Jona (1922-1998)	Concerto, op. 31	Concierto	Asx/Orch	USA/DE	Salabert, FR (?) [Sal-Hire, sic]	Rascher, S.	Solista	L, 208					
421	1956	Moortel, Arie van de (1918-1976)	Nocturne, op. 18	Nocturno	Cl/Asx/Vla/Vcl/Pno	BE	Maurer, BE		Solista?	L, 268					Para Cl o Tsx o Vcl o Vla/Pno? Orquestada posteriormente? Concertante?
422	1956	Pibernik, Zlatko (1926)	Koncertatna muzika		Fl/Sx/Harp/Orch	RS	Yugoslav Union of Composers, YU		Solista compartido con otros	L, 299					
423	1956	Mareczek, Fritz (1910-1984?)	Sommerabend am Berg Impressionen		EH o Asx/Orch o Pno	CZ	Wilhelm Zimmermann, DE		Solista	L, 245					https://www.musikverlag-zimmermann.de/1608/sommerabend-am-berg-fuer-alt-saxophon-in-es-englisch-horn-und-klavier
424	1956	Popp, André Charles Jean (1924-2014)	Piccolo Saxo et Cie		Narr/SATB/Orch	FR			Solista	L, 303					
425	1956-82	Panula, Jorma (1930)	Adagio & Allegro		Asx/String orch	FI	Finnish Music Information Center, FI	Savijoki, P.	Solista	L, 290					
426	1957	Jolivet, André	Suite transocéane		Asx	FR	Heugel, FR		Miembro y a solo	FT, 622-625					
427	1957	Weinzweig, John	Wine of peace		Asx	CA	Canadian Music Centre, CA		Miembro y a solo	FT, 626-628					
428	1957	Pizzini, Carlo	Grotte di Postumia		Asx	IT	Ricordi, IT		Miembro y a solo	FT, 629-630					
429	1957	Wuorinen, Charles	nto the organ pipes and steeples		Tsx	USA	New Music Edition, NY, USA		Miembro	FT, 631					
430	1957	Walton, William	Belshazzar's feast		Asx	UK-English	Oxford University Press		Miembro y a solo	FT, 632-633					
431	1957	Breuer, Karl Günther	Atonalyse II		5 solistas -Tpt/Cl/Vln/Vla/Sx-/Orch	FR	Leduc, FR		Solista compartido con otros	L, 51					
432	1957	Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Le lièvre et la tortue-Impromptu	Impromptu	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Londeix, J-M.	Solista	L, 107-108					
433	1957	Görner, Hans Georg (1908)	Concertino, op. 31	Concertino	Asx/Orch o Pno	DE	Friedrich Hofmeister Musikverlag, DE/Elkin Musik Int., USA		Solista	L, 149					
434	1957	Heider, Werner (1930)	Typen		Asx/Orch o Pno	DE	Ahn & Simrock, DE		Solista	L, 168					
435	1957	Koch, Erland von (1910-2009)	Concerto	Concierto	Asx/Orch o Pno	SE	Edition Marbot, DE/Peer Music Verlag, DE	Rascher, S.	Solista	L, 205					
436	1957	Krsto, Odak (1888-1965)	Divertimento	Divertimento	Asx/String orch	HR	Yugoslav Union Composers, YU		Solista	L, 212 y L, 283					
437	1957	Pinilla Sánchez-Concha, Enrique (1927-1997)	Pequeña pieza		Asx/Orch	PE			Solista	L, 300					
438	1957	Popp, André Charles Jean (1924-2014)	Passeports pour Piccolo et Saxo		Narr/SATB/Orch	FR			Solista compartido con otros	L, 303					
439	1957	Rischka, Gerhard Ervald (1903-2004)	Concertino	Concertino	Ssx/Orch	DE			Solistas	L, 317					
440	1957	Rosen, Jerome (1921)	Concerto	Concierto	Asx/Orch o Band	USA	American Composers Alliance, USA	Fromm, P.	Solista	L, 322					
441	1958	Jongen, Léon	Malasie: suite pour orchestre		2Asx, Tsx	BE	CeBeDeM, BE		Miembro y a solo	FT, 634-635					
442	1958	Rochberg, George	Capriccio for orchestra		Asx, Tsx	USA	Theodore Pressern Penn.		Miembro y a solo	FT, 636-640					
443	1958	Williams, R. Vaughn	Symphony nº9		2Asx, Tsx	UK-English	Oxford University Press		Miembro y a solo	FT, 641-650					
444	1958	Bourguignon, Francis de	Recuerdos		Asx	BE	CeBeDeM, BE		Miembro	FT, 651					
445	1958	Barbier, René (1890-1981)	Pièce concertante, op. 95		Asx/Orch or Pno	BE	CeBeDeM, BE	Daneels, F.	Solista	L, 22					
446	1958	Bernier, René (1905-1984)	Hommage à Sax		Asx/Orch o Band o Pno	BE	Leduc, FR		Solista	L, 34					
447	1958	Ishimaru, Kan (1922)	2 Pièces		Asx/Chamber Orch	JP			Solista	L, 184					
448	1958	Meulemans, Arthur (1884-1966)	Concerto grosso	Concierto grosso	SATB/Orch	BE	CeBeDeM, BE		Solista	L, 261					
449	1958	Moeschinger, Albert (1892-1985)	Concerto lyrique, op. 83	Concierto	Asx/Orch	CH	Boosey & Hawkes, UK	Rascher, S.	Solista	L, 266					
450	1958	Popp, André Charles Jean (1924-2014)	Le cirque Jolibois		Narr/SATB/Orch	FR			Solista compartido con otros	L, 303					
451	1958	Wirth, Carl Anton (1912-1986)	Jephtah		2sx-SA-/Orch	USA			Solista compartido con otros	L, 402-403					
452	1958	Bozic, Darijan (1933)	Concerto	Concierto	Asx/Orch	SI	Ethos Publications, USA	Rascher, S.	Solista compartido con otros	L, 402-403					
453	1958	Duijck, Guy-Christian-Désiré (1927-2010)	Introduction et danse [en 2 mov], op. 17		Asx/Orch o Pno	BE	DSS (Društvo slovenskih skladateljev/Society of Slovene Composers), SI		Solista	http://www.dss.si/edicije/?action=showedition&mod=user&id=1528					
454	1958	Calmel, Roger (1921-1998)	Concertino [en 3 tiempos]	Concertino	Asx/Chamber orch	FR	Maurer, BE	Daneels, F. (?)	Solista	L, 109					http://www.crescendo-music.com/fr/instant-print/M-5333/dujck-guy Es muy posible q se haya autotizado tb para otros instr
455	1858?	Brunner, Hans (1898-1958)	Fantaisie	Fantasia, op. 29	Asx/Orch or Pno	CH	Ed. Kneusslin, CH	Daneels, F.	Solista	L, 61					
456	1959	Chávez, Carlos	Horse-power suite		Ssx, Tsx ad lib	MX	Boosey & Hawkes, UK		Miembro	FT, 652					Tiene 49 opus y este es el 29, por lo que seguramente fue escrita antes.
457	1959	Veigel, Wladimir	Three suites		Asx, Tsx	RU	Ricordi, IT		Miembro	FT, 653					
458	1959	Bauzin, Pierre-Philippe (1933)	1er Concerto, op. 18 [en 3 tiempos]		Asx/Orch	FR	[No ed 2003]	Londeix, J-M.	Solista	L, 27					
459	1959	Ameller, André (1912-1990)	Concertino, op. 125	Concertino	Asx/String Orch	FR	Philippo, ?	Londeix, J-M.	Solista compartido con otros	L, 8					
460	1959	Dijk, Jan van (1918)	Prélude, mélodie et rondo		Asx/Orch o Pno	NL	Donemus, NL		Solista	L, 103					
461	1959	Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Concerto [en 3 mov]	Concierto	Asx/String Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Londeix, J-M.	Solista	L, 107-108					
462	1959	Mather, Bruce (1939)	Elegy		Asx/Orch o Pno	CA	Waterloo Music, CA	Brodie, P.	Solista	L, 252					
463	1959	Mondello, Nuncio "Toots" Francis (1911-1997)	Introduction and Allegro		Asx/String orch	USA	[No ed en 2003]		Solista	L, 267					http://necmusic.edu/archives/nuncio-toots-mondello
464	1959	Natanson, Todeusz (1927)	Kincert Podwoiny - Double concerto	Concierto	Asx/Tsx/Orch	PL	Agencja Autorska Warszawa, PL		Solista compartido con otro	L, 275					
465	1959	Paulson, Gustaf (1898-1966)	Konsert, op. 105	Concierto	Asx/Orch o Pno	SE	STIMS Info Central for Swedish Music, SE		Solista	L, 293					
466	195x?	STEKKE, Léon (1904-1970)	Nocturne, op. 5		Asx/Orch o Pno	BE	Gervan, BE		Solista						http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Aasaxophone+au%3ASTEKKE%2C+L%3C%A9n&qt=advanced&dblist=638#x0%253Amsscr-format
467	1959, antes de	Gabler, Egon (1876-1959)	Serenade	Serenata	Asx/Orch	DE	Richard Schauer Music Publisher, UK		Solista	L, 135					? Si otras dos composiciones para cl y trompa, pero nada más. Londeix tampoco dice su fuente
468	1959-92	Francaix, Jean (1912-1997)	Concerto "L'Horloge de Flore"		Elglish horn o Ssx/Orch	FR	Ed. Musicales Transatlantiques, FR		Solista	L, 130-131					
469	1960	Dallapiccola, Luigi	Dialoghi per violoncello e orchestra		Asx	IT	Suvini Zerboni, IT		Miembro	FT, 655					
470	1960	Ketting, Otto	Concertino voor Orkest en Jazz-Quintet		Tsx	NL	Donemus, NL		Miembro y a solo	FT, 656-658					
471	1960	Fuleihan, Anis	Accent en percussion		2Asx, Tsx	USA	Southern Music, NY		Miembro y a solo	FT, 659-660					
472	1960	Villa-Lobos, H.	Sinfonietta nº2		Asx	BR	Southern Music, NY		Miembro y a solo	FT, 661-663					
473	1960	Bauzin, Pierre-Philippe (1933)	Poème, op. 20		Asx/Orch	FR	[No ed 2003]	Londeix, J-M.	Solista	L, 27					
474	1960	Cunningham, H.	Concerto		Asx/Orch	DE			Solista	L, 85					
475	1960	Hasquenoph, Pierre (1922-1982)	Concerto, op. 20	Concierto	Asx/Orch o Pno	FR	Heugel, FR		Solista	L, 165					
476	1960	Husa, Karel (1921)	Elégie et rondeau		Asx/Orch o Pno	USA/CZ	Leduc, FR	Rascher, S.	Solista	L, 180-181					
477	1960	Kelkel, Manfred (1929-1999)	Musique funèbre		Asx/Orch	FR/DE		Perrin, M.	Solista?	L, 200					Hay una Musique funèbre para ob/orch, op. 5
478	1960	Krieger, Edino (1928)	Brasiliana		Asx o Vla/String orch	BR			Solista	L, 211					https://fr.wikipedia.org/wiki/Manfred_Kelkel
479	1960	Latham, Williams-Peters (1917-2004)	Concerto Grosso	Concierto grosso	2sx-SA-/Orch o Band	USA		Rascher, S. y Rasche	Solista compartido con otro	L, 220					
480	1960	Leeson, Cecil-Burton (1902-1989)	Concerto for tenor sx	Concierto	Tsx/Orch o Pno	USA			Solista	L, 223					
481	1960	Murgier, Jacques (1912-1986)	Concerto	Concierto	Asx/String orch o Pno	FR	Editions Musicales Transatlantiques, FR	Londeix, J-M.	Solista	L, 273-274					
482	1960	Symonds, Norman Alec (1920)	Autumn Nocturne	Nocturno	Tsx/String orch	CA									

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
501		1961 Peyko, Nikolay Ivanovich (1916)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	RU			Solista	L, 298					
502		1961 Froschauer, Helmuth (1933)	Rhapsody	Rapsodia	Asx/Orch	AT			Solista	L, 133					
503		1962 Eisler, Hanns	Kleine sinfonie		Asx, Tsx	DE	Verlag Neue Musik		Miembro	FT, 673	Director de cine o musical?				No sé si pasó de manuscrito: http://cdm.csbsju.edu/cdm/ref/collection/CSBArchNews/id/
504		1962 Vinosz, Imre	Movimento Sinfonico		Asx, Tsx	HU	Edition Musica, Budapest		Miembro	FT, 674					
505		1962 Brenta, Gaston (1902-1969)	Saxiana		Asx/String orch o Pno	BE	Leduc, FR		Solista	L, 51					
506		1962 Dautremer, Marcel (1906-1978)	Concerto, op. 61 [en tres mov]	Concierto	Asx/String orch o Pno	FR	Lemolne, FR		Solista	L, 89-90					
507		1962 Eisenmann, Will (1906)	Concertino, op. 69	Concierto	Asx/Chamber Orch	DE	[No ed 2003]	Gourdet, G.	Solista	L, 114					
508		1962 Eisenmann, Will (1906)	Konzert	Concierto	2sx-SA-/Orch	DE		Rascher, S.	Solistas	L, 114					
509		1962 Jacobi, Wolfgang (1894-1972)	Concerto en Mib	Concierto	Asx/Orch	DE			Solista	L, 186					
510		1962 Kanzandjiev, Vasil-Ivanov	Double concerto	Concierto	Asx/Pno/Orch	BG			Solista compartido con otros	L, 199					
511		1962 Knight, Moris (1933)	Concierto	Concierto	Asx/String orch	USA	[No ed 2003]	Leeson, C.	Solista	L, 204					
512		1962 Meulemans, Arthur (1884-1966)	Concertino	Concierto	SATB/Orch	BE	CeBeDeM, BE		Solista	L, 261					
513		1962 Philiba, Nicole (1937)	Concierto	Concierto	Asx/String orch/Perc	FR	Billaudot, FR		Solista	L, 298					
514		1962 Symonds, Norman Alec (1920)	Tensions		Tsx/Trb/Guit/Bass/Drums/Orch	CA	Canadian Music Center, CA		Solista compartido con otros	L, 365					
515		1962 Worley, John Carl (1919)	Claremont - Concerto	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA		Rascher, S.	Solista	L, 405-406					
516		1962-76 Koch, Erland von (1910-2009)	Concerto piccolo	Concierto	1sx-S+A-/String Orch o Wind Drch	SE	Breitkopf & Härtel, DE		Solista	L, 205					
517		1963 Fine, Irving	Diversions for Orchestra		2Asx, Tsx, Bsx	USA	Mills Music, USA		Miembro	FT, 675					
518		1963 Grundman, Clars	Hay-Up, Hoe-Down		2Asx, Tsx ad lib	USA	Boosey & Hawkes, UK		Miembro	FT, 676					
519		1963 Villa-Lobos, H.	Fantasia		Tsx o Ssx	BR	Southern Music Publishing Co., USA		Solista	FT, 677	Escrita en 1948				
520		1963 Blatny, Pavel (1931)	Modela		Asx/Orch	CZ		Krautgartner, Karel	Solista	L, 39					
521		1963 Constant, Franz (1910)	Concerto, op. 13	Concierto	Asx/Orch o Pno	BE	Metropolis, BE/USA		Solista	L, 77-78					
522		1963, antes de Bumcke, Gustav (1876-1963)	Elegie		Asx/Orch o Pno	DE		Daneels, F.	Solista	L, 56-57					
523		1963 Derr, Elwood (1932)	Elegy		Asx/Orch o Pno	USA	[No ed en 2003]		Solista	L, 99					
524		1963 Krumlovsky, Claus (1930-1999)	Concertino	Concierto	Asx/Orch o Pno	LU	[No editado en 2003]. Creo q lo empezó, pero creo q no	Gourdet, G.	Solista	L, 212					
525		1963 Lukas, Zdenek (1928)	Konzert	Concierto	Ssx/Orch	CZ	Cesky Hudebni Fond Arch, CZ		Solista	L, 237-238					
526		1963 Nicolau, Louis	Concierto	Concierto	Asx/String orch o Pno	GR	No ed en 2003	Ricard, Cl.	Solista	L, 278					
527		1963 Schaeffer, Boguslaw (1929)	S'alto nº 71		Asx/Chamber orch	PL	Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PL		Solista	L, 335					
528		1963 Valek, Jiri (1923)	Symphony III - Speranza		2sx-ST-/Narr/Orch	CZ	Cesky Hudebni Fond Arch, CZ		Solista	L, 382					
529		1963, antes de Bilotti, Anton (1906-1963)	Concerto (Poem for sx and orch?)	Concierto	Concerto (Poem for sx and orch?)	USA			Solista	L, 37					
530		1963-66 Welander, Waldemar (1899-1984)	Concertino	Concierto	Asx/String orch	SE	Swedish Music Information Center, SE	Rascher, S.	Solista	L, 398					http://www.bach-cantatas.com/Lib/Bilotti-Anton.htm No he encontrado más ref
531		1963-67 Heininen, Paavo Johannes (1938)	Musique d'été, op. 11		Fl/C/Sx/Perc/Chamber orch	FI	Finnish Music Information Center, FI		Solista compartido con otros	L, 168					
532		1963-76 Nilsson, Bo (1937)	La Bran - Anagramme sur Ilmar Laaban		Sx solo-S+A-/Coro/Orch	SE	STIMS Info Central for Swedish Music, SE		Solista	L, 279					
533		1964 Finney, Ross Lee	Prelude		Ssx, Asx, Tsx	USA	Manuscript Library of Congress [1975]		Miembro y a solo	FT, 678-679					
534		1964 Gutche, Gene	Holofernes Overture		Asx	USA	Highgate Press		Miembro	FT, 680					
535		1964 Paz, Juan-Carlos	Música para piano y orquesta		Asx	AR	Juan Carlos Paz		Miembro y a solo	FT, 681-682					
536		1964 Boutry, Roger (1932)	Divertimento [en 3 tiempos]	Divertimento	Asx	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solista	L, 47					
537		1964 Centemeri, Gian Luigi (1903)	Concierto	Concierto	Asx/String	IT			Solista	L, 68					
538		1964 Binney, Oliver Corcoran (1928)	Concert suite	Concierto	Asx/Orch	USA	[No ed. 2003]		Solista	L, 37					
539		1964 Gnattali, Radamés (1906-1988)	Concertino	Concierto	Asx/Chamber Orch	BR	Manuscrito		Solista	L, 146					
540		1964 Quelle, Ernst-August (1931)	"Kommissar Maigret-vaise"		Accord/Sx/Perc/String orch	DE	No ed en 2003		Solista compartido con otros	L, 308					
541		1964 Raman, Gedeli Gedertovic (1927)	Concierto	Concierto	Asx/String orch/Perc/Pno	RU	Muzyka, RU		Solista	L, 310					
542		1964 SCHRUIVER, Karel Reginald de (1908-1964)	SCHRIJVER, Karel Reginald de (1908-1964)	Concierto	CJ o Ssx/Orch o Pno	BE	Scherzo, BE		Solista	L, 339					http://www.worldcat.org/search?q=kw%3Asaxophone+au%3AKarel+De+Schrivjer&qt=advanced&dblist=638
543		1964 PLANK, Max	Suite for saxophone and string orchestra	Suite	Sx/String orch	USA	No ed 2003		Solista	http://www.worldcat.org/title/suite-for-saxophone-and-string-orchestra/oclc/13649196&referer=brief_results					
544		1964-65 Koch, Frederick-Charles (1923-2005)	Concierto	Concierto	Asx/Orch o Band o 2Perc/Pno	USA	Seesaw Music Corp, USA	Rascher, S. y Sinta.	Solista	L, 205					
545		1964-65 Müller von Klum, Walter (1890-1967)	Concertino, op. 81	Concierto	Asx/String orch	CH			Solista	L, 273					
546		1965 Buschmann, Rainer Glen (1928)	Tenor talent		Tsx/Orch	DE	Breitkopf & Härtel, DE		Solista	L, 58					
547		1965 Carles, Marc (1933)	3 chants incantatoires		Asx/String orch	FR	Ed. Musicales Transatlantiques, FR	Deffayet, D.	Solista	L, 65					
548		1965 Benejam, Lluís (1914-1968)	Concierto [en 3 tiempos]	Concierto	Asx/Orch	E	Clivis pub., ES		Solista	L, 30					Primer concierto de un compositor español
549		1965 Dressel, Erwin (1909-1972)	Concierto	Concierto	2sx-SA-/Orch	DE		Rascher, S.	Solistas	L, 107					
550		1965 Farbeman, Harold (1929)	Concierto [en 4 mov]	Concierto	Asx/String Orch o Pno	USA		Estrin, H.	Solista	L, 120					
551		1965 Hayes, Jack (1919)	Concierto	Concierto	Asx/Orch or Pno	USA	American Composers Alliance, USA		Solista	L, 167					
552		1965 Holloway, Robin-Greville (1943)	Music for Elliot's "Sweetney Agonistes", op. 4		Narr/Picc+Fl/Ci+Asx+Ssx/Cornet/Trb/Per	UK	Boosey & Hawkes, UK		Solista compartido con otros	L, 176					El saxofonista también debe saber tocar el clarinete, o viceversa.
553		1965 Presser, William-Henry (1913-2004)	Concierto	Concierto	Tsx/Chamber orch o Pno	USA	[No ed en 2003]	Leeson, C.	Solista	L, 305					
554		1965 Roberznik, Jure (1943)	Concierto	Concierto	Tsx/Orch	YU/SI			Solista	L, 317					
555		1965 Semler-Colliery, Jules (1902-1988)	Fantaisie caprice		Asx/Orch o Pno	FR	Max Eschig, FR	Mule, M.	Solista	L, 344					
556		1965 Tomlinson, Ernest (1924)	Concierto	Concierto	Ssx/Orch	UK	No ed 2003		Solista compartido con otro	L, 375					
557		1965 Tuthill, Burnett Corwin (1888-1982)	Concierto, op. 50	Concierto	Tsx/Orch o Pno	USA	Southern Music Co., USA	Leeson, C.	Solista	L, 379					
558		1965 Zivanovic, Mihajlo (1928)	Rapsodija/Rhapsody	Rapsodia	Asx/Orch	RS	Yugoslav Union of Composers, YU		Solista?	L, 411					Tiene una rapsodia para cl-de hecho él era clarinetista-, y problemae https://en.wikipedia.org/wiki/Mihailo_%C5%BDivlar Música ligera
559		1966 Borris, Siegfried (1906-1987)	Konzert	Concierto	Ssx	DE		Peters, C.	Solista	L, 44-45					
560		1966 Despalj, Pavle (1934)	Concierto [en 3 mov]	Concierto	Asx/Orch o Pno	YU	Southern Music Co., USA	Leeson, C.	Solista	L, 99					
561		1966 Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Sonatine [en 4 mov]	Sonatina	Asx/Orch o Pno	FR	Leduc, FR	Daneels, F.	Solista	L, 107-108					
562		1966 Eychenne, Marc (1933)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	FR	[No ed 2003]	Perrin, M.	Solista	L, 119					
563		1966 Godzinsky, George de (1914)	Pièce romantique		Asx/Orch	FI	Édition Modern, DE	Linnala, E.	Solista	L, 147					
564		1966 Gotkovsky, Ida (1933)	Concierto [en 3 mov]	Concierto	Asx/Orch o Band o Pno	FR	Ed Musicales Trasatlantiques, FR	Mule, M.	Solista	L, 145					
565		1966 Halk-Vantoura, Suzanne (1912)	Visages d'Adam		Asx/Orch	FR		Londeix, J-M.	Solista	L, 159					
566		1966 Palenicek, Josef (1914-1991)	Concierto	Concierto	Asx/Orch	CZ	Cesky Hudebni Fond Arch, CZ		Solista	L, 289					
567		1966 Rochow, Erich (1893-1959)	Konzert	Concierto	Asx/Orch	DE	F. Friede, DE		Solista	L, 319					Muere en el 59 y tienen un concierto del en el 66. Postumo?
568		1966 Wilder, Alec (1907-1980)	Three Ballads for Stan	Balada	Tsx/String orch o Pno	USA	Joseph Boonin, USA/Western International Music, USA	Getz, S.	Solista	L, 401					
569		1966 Wilder, Alec (1907-1980)	Concierto	Concierto	Asx/Orch o Pno	USA	Bote & Bock KG, DE/Editions Margueritat, FR	Sinta, D.	Solista	L, 401					
570		1967 Prokofieff, Serge	The duenna		Asx	RU	State Publishers Music, RU?		Miembro	FT, 683					
571		1967 Schuller, Gunther	Journey Into Jazz		Asx, Tsx	USA	Associated Music Publishers, USA		Miembro y a solo	FT, 684-689					
572		1966-67 Andriessen, Jurriaan (1925-1925-192)	Concertino	Concierto	Asx/Orch	NL	Donemus, NL		Solista	L, 10					
573		1966-67 Benson, Warren Frank (1924)	Star Edge		Asx/Orch o Band	USA	MCA Music Pub., USA	Sinta, D.	Solista	L, 31					
574		1967 D'Angelo, Nicholas-V. (1929-)	Introduction et fantasy		Asx/Orch de cámara	USA			Solista	L, 88					
575		1967 D'Angelo, Nicholas-V. (1929-)	Capriccio and improvisations		Asx/Orch	USA			Solista	L, 88					
576		1967 Dubois, Pierre-Max (1930-1995)	Concertino (d'après le Quartuo de sxs)	Concierto	SATB/Chamber Orch	FR	Leduc, FR	Mule, M.	Solistas con orch de cámara	L, 107-108					
577		1967 Huggler, John-Stillman (1928)	Elaboration, op. 69		Asx/Orch o Band o Pno	USA	American Composer Alliance, USA	Sinta, D.	Solista	L, 179					
578		1967 Loyola Fernández José (1941)	Dialogo		Asx/Orch	CU			Solista	L, 237					
579		1967 Michael, Edward (1921-2006?)	Pièce brève		Asx/Orch o Pno	UK?		Perrin, M.	Solista	L, 261					
580		1967 Myers, Robert (1941)	Movements		Ssx/Orch o Pno	USA	Artisan Music Press, USA	Krijl, J.	Solista	L, 274					
581		1967 Orrego Salas, Juan (1919)	Quattro Lirich brevi, op. 61		Asx/Chamber orch o Pno	USA/CL	Peer International Corp, USA	Rousseau, E.	Solista	L, 285					
582		1967 VACKAR, Daubar Cyril (1906-1984)													