

El cuerno del diablo

*La historia del saxofón, de la novedad
escandalosa al rey de lo cool*

Michael Segell

El cuerno del diablo

*La historia del saxofón, de la novedad
escandalosa al rey de lo cool*

Traducción de Sharbel Pimentel



Paralelo 21

Copyright © Michael Segell, 2006
Título original:
The Devil's Horn.
The Story of the Saxophone,
From Noisy Novelty to King of Cool
© Picador
Nueva York, 2006

Primera edición en español: 2015
Colección Encuentros

D.R. © 2015, Editorial Paralelo 21, S.A. de C.V.
Ricardo Palmerín 11, Col. Guadalupe Inn.
C.P. 01020, México, D.F.
www.mexicanisimo.com.mx

Traducción: © Sharbel Pimentel
Diseño y portada: Bruno Pérez Chávez

ISBN 978-607-7891-21-5

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los editores.

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

➤ INTRODUCCIÓN

“Wynton me hizo tocar el tenor”, dice Branford Marsalis mientras, adormilado, hunde una cuchara en el cúmulo de espuma de leche que corona su capuchino. “Yo tocaba el alto en la banda de Art Blakey y Wynton me dijo: ‘Oye pero tú no tocas el alto. Escucha cómo tocas. Nunca tocas en el registro superior, siempre te la pasas rondando hasta abajo del saxo. La parte baja del alto es la parte aguda del tenor, así que deberías tocar el tenor’”.

Toma un sorbo y lame la espuma de su labio inferior, el cual está arrugado por la mitad y parece el hogar perfecto para una vibrante caña de saxofón. “Pasaron unas semanas. Él estaba formando una nueva banda y me pidió ayuda para encontrar músicos. Me dijo, ‘Necesito un pianista,’ y yo dije Kenny Kirkland. ‘Necesito un baterista,’ yo dije Jeff Watts. Necesito un tenorista, ¿a quién conoces?’ Tengo a alguien, le dije. ‘¿En serio? ¿Cómo se llama?’ Todavía no tiene un tenor, pero lo tendrá en dos semanas. Así es como empecé a tocar el tenor. Él tenía toda la razón”.

Estamos sentados en el Starbucks de New Rochelle, un suburbio acogedor de Nueva York, no lejos de la casa de Branford, donde vive con su esposa, un hijo adolescente y una bebida. La mañana está ya avanzada. Él se arrastró fuera de la cama, se

puso una playera de los Nets de Nueva Jersey, unos shorts rojos y unos tenis para jugar golf, y se reunió conmigo para tomar café.

“Fue como encontrar por fin a la mujer adecuada”, dice Branford, quien les había contado a sus amigos que se casaría con su segunda esposa después de haberla visto la primera vez. “El alto fue como una primera aventura amorosa y el soprano como un primer matrimonio. Ahora tocar el tenor es como una extensión de mi personalidad. Lo que quiero proyectar depende de mí: felicidad, pesar, temor existencial, lo que sea. El tenor me muestra todos mis límites y fortalezas. Es muy bueno para eso. Y para el jazz, nada supera su profundidad y rango. No me imagino canciones como ‘Alabama’ de Coltrane, o el último movimiento de *A Love Supreme*, o el segundo movimiento de la *Freedom Suite* de Sonny Rollins en un alto”.

Branford tocó el piano de niño pero “era un viacrucis andar cargando un Fender Rhodes” a las tocadas con su banda de R&B. Aprendió a tocar el clarinete pero no pudo imaginarse una carrera en otro lugar que no fuera una orquesta. A los quince convenció a su padre de que le comprara un saxofón alto, un Yamaha para estudiantes, que rápidamente desarmó. ¿Por qué? “¿Por qué no?”, dice. “Sólo quería saber cómo funcionaba”. Como todos en su brillante familia se volvió bueno rápidamente, pero con el alto nunca se sintió bien del todo. “En primer lugar, Charlie Parker ya hizo todo lo que uno puede hacer con el alto”. Así que le dedicó tiempo a dominar el soprano, considerado por muchos como el más difícil de los saxofones, un aprendizaje que culminó en el éxito de 1986, *Romances for Saxophone*. Como muchos tenoristas modernos, ahora se mueve rutinariamente entre los saxos pequeño y grande –ambos en Si bemol– y muy pocas veces toca el alto.

“El soprano puede parecerse a una voz operística”, dice. “Cuando trabajé en ese álbum, lo único que escuchaba eran cantantes –Kiri Te Kanawa, Kathleen Battle, Maria Callas–. Me sorprendía cuánto podía aproximarme a sus voces. Conforme empecé a trabajar más en el instrumento, me di cuenta de que podía hacer que sonara como un corno inglés, un clarinete o un oboe. Es así de maleable”.

La esposa de Branford, con su pequeñita a cuestas, pasó al café a recoger su auto, así que le digo que lo llevaré a casa. Mira un estuche de saxofón en la parte trasera de mi auto, con mi tenor Armstrong de estudio, que acabo de rentar. Simplemente tiene que verlo, obedeciendo a una superstición que, dice, es muy complicada como para explicarla. Arma el saxo, toca una serie de notas frenéticas a lo largo de todo el rango natural y el sax-o-fón, la voz de Adolphe Sax, retumba a través del estacionamiento, esquivando camiones y minivans, escuriéndose entre mamás con carriolas antes de dispersarse entre los árboles de un campo de golf del otro lado de la autopista. “Esto te servirá hasta que consigas tu propio saxo”, me dice.

Un pedagogo natural, después de todo es un Marsalis, Branford no puede resistirse a dar una pequeña lección al principiante. “Esto es lo que quiero que practiques”, dice afinando el saxo al empujar la boquilla un poco más en el tudel. Me lo pasa. “Es un ejercicio para la lengua. Pon tu metrónomo a 130 y articula cada nota tres veces antes de subir a la siguiente en el último cuarto, haciendo una pausa. Después haz lo mismo con la siguiente nota. Pasa por cada nota de las dos octavas y media o hasta que tu lengua simplemente ya no pueda”.

Comienzo con Re y muevo la lengua torpemente hasta llegar a la siguiente octava. “Nada mal”, dice Branford mientras apunta su número telefónico en un pedazo de papel. “Llámame si tienes preguntas”.

Así terminó mi primera lección de saxofón, la primera de varias clases que surgirían espontáneamente al explorar la gloriosa y a menudo controversial historia del saxo con algunos de sus mejores ejecutantes. Los saxofonistas, he aprendido, son un grupo generoso y afable, tremendamente empáticos hacia un nuevo miembro. De inmediato encuentran algo irresistible y personal sobre el neófito: el hecho que ha sido seducido por un poder que todavía no puede entender y que es incapaz de resistir. Por ello ayudan con gusto como sea posible.

Desde que conocí a Branford he hablado con cientos de saxofonistas: jóvenes brillantes como Marcus Strickland, Vincent Herring y Ron Blake; virtuosos de mediana edad como Michael Brecker y Joe Lovano; y patriarcas eméritos como Jimmy Heath y el difunto Illinois Jacquet. Casi todos describen su primer encuentro con el saxo como una especie de epifanía, una conversión, un suceso místico o, de forma más prosaica, como un asalto. No mucho antes de morir, Benny Carter me dijo que la primera vez que tocó el saxofón, a los catorce años, sintió una “dicha extraordinaria” y que cada día desde entonces había sido una “experiencia religiosa”. David Murray, quien creció en la iglesia pentecostés, describió su encuentro inicial como una experiencia casi igual a ser “salvado”. Sonny Rollins dijo que cuando su madre le dio su saxo y él lo puso en sus labios, “me vino ese alboroto. Después de

eso, en cualquier momento que practicara me encontraba en el cielo, en otro lugar. Era como si se apoderara de mí”. Lee Konitz recuerda el destello, paralizante y dorado, del saxo contra el profundo púrpura terciopelo del forro del estuche y el narcótico olor, como el de la madalena de Proust: “Ah, el olor”. Claude Delangle recuerda la sensación de estar “invadido por un virus” después de recorrer con un pequeño dedo la hermosa y compleja arquitectura de la maquinaria. Phil Woods aún puede ver claramente a su madre arrastrando el instrumento en su estuche fuera del escondite de su recámara, como si fuera un obscuro secreto familiar –que ahora ya tiene la edad suficiente para comprender–, y sus manos temblando mientras sus dedos asumían mágicamente una posición perfecta en el aparato liso, sensual y serpentino.

Para mí fue un rayo, un relámpago que reacomodó instantánea y permanentemente la química de mi cerebro. No mucho antes de conocer a Branford, Ortle, un amigo mío, me acomodó su alto Selmer Mark VI alrededor del cuello, me mostró dónde poner los dedos y cómo formar mi embocadura, reclutando las varias docenas de músculos faciales que soportan los labios, lengua y dientes alrededor de la boquilla. Tomé un largo respiro y soplé. El saxo respondió con un Mi bemol grave, rico y resonante. Soplé de nuevo, extendiendo la nota. Fue mi primer tono largo y todo mi cuerpo pareció transfigurarse en un instrumento musical. Mis células se desintegraron en sus gluones y átomos componentes y se reconstruyeron a sí mismas con una misión unificada: producir un tono perfecto. Improvisé durante unos cinco minutos. Encontré una melodía simple de tres notas y la repetí, ya convencido de que algún

talento musical de vidas pasadas que dormía en mí desde hace mucho tiempo había sido liberado.

Desde ese primer tono largo, he vivido la agonía de una pasión que crece más día con día. La única obsesión que ha excedido a esta es la madre de mis hijos. Quizás hayan experimentado esa sensación: hay un reconocimiento primario, profundamente familiar: *Te conozco, esto no es nuevo, tenemos una larga historia.*

En los dos años desde mi conversión, he avanzado mucho hacia la comprensión de por qué la extraordinaria creación de Adolphe Sax, el instrumento musical más importante que se haya inventado recientemente, fue tan rápidamente acogido por el mundo, por qué millones de ejecutantes y personas se sometieron a su embrujo, y por qué tantos otros, asustados por su encanto diabólico, han tratado de calumniarlo o reprimirlo a lo largo de su corta historia. Luego de un primer beso inocente –digamos, un perfecto tono largo– su misteriosa energía te envuelve y te abruma. Celebras un contrato no escrito, devocional y extraño. Con impotencia proclamas tu lealtad al culto de Adolphe y te conviertes en un fiel defensor de la voz de Sax.

Podría decirse que te conviertes en un instrumento del diablo.

Es alto, usa sombrero de vaquero y tiene el ceño fruncido. Está claramente encabritado por mi intrusión. Pasa un foco fosforescente largo, una luz que detecta fugas, por el tubo de un viejo saxofón en su sórdido taller de reparaciones y alquiler de saxofones, un segundo piso en el número cuarenta y ocho de la calle West. ¿Para qué carajos quiero rentar un saxofón?

Esperaba que este fuera un evento más alegre. Hace un par de días, el maestro de guitarra de mi hijo llamó y me recomendó a un maestro, Michel Gohler, quien aceptó darme clases. Luego de hablar más o menos una hora por teléfono, Michel me convenció de aprender en el grande y envalentonado tenor. Así que aquí estoy en el famoso Music Row de Nueva York, buscando un instrumento para rentar por un tiempo antes de comprarme uno propio.

Pero el hombre del sombrero de vaquero no podría ser más desalentador. Sin voltear hacia arriba, señala una hilera de modelos de estudio colgados en una pared. Acurrucada entre los brillantes y elegantes saxos, colocada ahí como una disuasión para principiantes como yo, se encuentra una foto de un acabado Stan Getz sosteniendo un revólver, afuera de una farmacia en Los Ángeles que está tratando de asaltar. El saxofón ha corrompido las almas de muchos que han caído bajo su influjo, pero ninguna de forma más absoluta que la de Getz, un alcoholico, drogadicto, exconvicto, evasor de impuestos, golpeador de esposas, suicida fallido (dos veces) y brillante baladista que tenía un tono que, según decía la gente, con gusto te llevabas a la cama. Antes de que pueda firmar el contrato para alquilar mi tenor Armstrong, el “señor sombrero de vaquero” me hace escuchar su anécdota con Stan Getz, un relato retorcido acerca de cómo

voló a California para ajustar uno de sus saxos y cómo terminaron en la cárcel, luego de que Stan acosara lascivamente a una mesera, casada con un policía estatal, quien de casualidad se encontraba deambulando en su patrulla, en el estacionamiento del restaurante. Esta es una historia a manera de advertencia, según parece insinuar. El saxofón puede llevar directo a un mundo de problemas, dolor y tristeza constante. Miren lo que le sucedió a Getz y miren lo que le pasó a su inventor.

1. EL NIÑO FANTASMA

Los pobladores de su aldea, Dinant, en Bélgica, lo llamaban *Le petit Sax, le revenant* (El pequeño Sax, el aparecido o el niño fantasma). Luego de uno de sus varios accidentes, que fueron casi fatales, su madre se lamentó: “El niño está condenado a sufrir, no sobrevivirá”. En 1814, poco antes de poder caminar, el pequeño Adolphe Sax, bautizado como Antoine Joseph, estaba fascinado con la magia alquimista que sucedía todos los días en el taller de su padre, donde los materiales más básicos se combinaban para transformarse en el más fino metal, que a su vez se convertía en un exquisito instrumento musical. Aunque Charles Joseph Sax, nombrado fabricante principal de instrumentos en Bélgica por Guillermo I de Orange, estaba ansioso por pasar sus habilidades a su primogénito, existían agentes del infortunio que conspiraban sin cesar para llevarse al niño de la tierra de los vivos. Cuando tenía dos años, Adolphe se cayó de unas escaleras, se golpeó la cabeza contra una roca y permaneció en coma durante una semana. Un año después, dando sus primeros pasos en el taller de su padre, confundió leche con sulfato de zinc, se lo tomó de un trago y casi falleció. Posteriormente, se intoxicó con plomo, óxido de cobre y arsénico. Se tragó una aguja, se quemó severamente en una estufa y se chamuscó gravemente

al hacer explotar pólvora, que lo hizo volar de un lado a otro del taller. Una pesada loza de azulejo que se desprendió del techo y le cayó en la cabeza lo volvió a dejar en coma. Cuando tenía diez años, un aldeano divisó de casualidad al chico ahogándose tras haber caído al río. Estaba revolcado, boca abajo e inconsciente en un remolino sobre la compuerta de un molinero. El aldeano apenas alcanzó a sacarlo del agua. Antes de entrar a la adolescencia, su cabeza estaba marcada por los numerosos golpes y un costado de su cuerpo estaba terriblemente desfigurado por las quemaduras.

Pero sus desgracias resultaron ser educativas, lo endurecieron para las horribles batallas que lo acecharían al tratar de lanzar una ingeniosa invención musical, una trompa serpentina, cuya autoría aseguró dándole su propio nombre. Desde el momento que sus labios tocaran por primera vez el prototipo de su saxofón, Adolphe Sax enfrentaría una marejada de calumnias, robos, demandas, bancarrotas forzadas y atentados contra su vida, que trataron de suprimir su nuevo sonido, un sonido nunca antes escuchado en la naturaleza, un sonido que prometía cambiar el timbre y el alma de la música donde fuera que se tocara.

Para 1842, a sus veintiocho años, Adolphe Sax era ampliamente reconocido como uno de los mejores constructores de instrumentos acústicos del mundo. Mucho más dotado y ambicioso que su brillante padre, partió un día a finales de invierno, de Bruselas hacia París, por entonces la capital mundial de la fabricación de instrumentos musicales. Además de sus pertenencias, llevaba consigo una trompa enorme de metal, casi tan alta como él, que había fabricado en el taller de su

padre, donde prosperó después de sobrevivir al caos de su infancia. Era la creación más reciente de su exitosa carrera. A los quince años ya había fabricado un clarinete y dos flautas de marfil, considerados ejemplares exquisitos por los jueces de la Exposición Industrial de Bruselas de 1830. Antes de cumplir los veinte había creado un nuevo sistema de digitación para clarinete soprano y reinventado el clarinete bajo, transformando a este instrumento de poco confiable y casi inejecutable a un aliento de madera majestuoso y elegante que otorgaba una rica base a cualquier configuración instrumental y, lo más increíble, sonaba afinado. El instrumento, con su reciente rehabilitación, había sido rápidamente adoptado como el modelo estándar del grupo de las maderas y su inventor era reconocido como un ingeniero prometedor en las capitales musicales de Europa.

A pesar de su éxito, Sax se sentía muy calumniado y subestimado. Durante varios años, los jueces de la exhibición nacional belga se habían rehusado a otorgarle el primer premio por sus innovaciones, argumentando que aunque el joven diseñador lo mereciera, si recibiera los más altos honores de la exhibición a tan temprana edad no tendría nada más a qué aspirar. Un año antes, en 1841, Sax ya estaba preparado para presentar su nueva trompa bajo, el saxofón –aún sin nombre–, el primero en la propuesta de una familia de siete que reconfiguraría la organización de las orquestas sinfónicas y militares. Era un híbrido de metal y caña que unía el cuerpo de un oficleido, una trompa sinuosa y cónica, con una embocadura de tipo clarinete; el primer instrumento completamente nuevo desde que se había inventado el clarinete cien años atrás. Luego de darle un vistazo, un competidor celoso lo pateó desplazándolo

por el suelo, dañándolo tanto que no estaba en condiciones adecuadas para la competencia. Decepcionado e indignado, Sax juntó sus cosas, envolvió cuidadosamente su creación arruinada y huyó de Bruselas. Llegó a París con solamente treinta francos en el bolsillo.

El incidente fue el primero de muchos intentos por contener a este intruso tardío, a este ser entrometido que, a diferencia de los instrumentos de aliento con antiguas raíces, poseía un linaje que solo se remontaba a las revolucionarias especificaciones de diseño de un científico acústico y visionario. Durante el siguiente siglo, cada uno de los mandatos en contra del saxofón y su sonido “carnal” y “voluptuoso” –por parte de jefes de estado, policías locales, educadores, directores sinfónicos, censores de películas y una horda de árbitros morales adicionales, incluyendo al Vaticano– fracasó.

Intrépido, arrogante, bien parecido, con una barba lustrosa y vasta, y mirada arrolladora, Adolphe Sax era la encarnación del siglo diecinueve, romántico e intenso. Extremadamente seguro de sí mismo –“En la vida hay conquistadores y conquistados; yo prefiero por mucho estar entre los primeros”, solía decir– Sax estaba seguro de que su invento tendría repercusiones profundas y perennes en la música y sus ejecutantes. Un breve viaje a París, en la primavera de 1839, había fortalecido esta convicción: los compositores François-Antoine Habeneck, Giacomo Meyerbeer y Jacques Fromental Halévy, quienes tenían gran reputación y a quienes les había mostrado el nuevo clarinete bajo y algunos de sus instrumentos de metal remodelados, lo elogiaron generosamente durante su visita. Sax estaba convencido de que encontraría una audiencia educada

y elogiosa en los salones y conservatorios de Francia y que recibiría el reconocimiento que le habían negado en Bruselas.

París también representaba un nuevo inicio en otros sentidos. En su juventud, Sax había mostrado una habilidad notable para hacerse de enemigos. No mucho después de reinventar el clarinete bajo, un músico celoso de la *Grande Harmonie de Bruselas* declaró que renunciaría a la orquesta si esta adoptaba el nuevo instrumento del diseñador, quien también era un músico bastante talentoso. Sax lo desafió a un duelo musical, una estrategia que utilizaba frecuentemente contra sus críticos. En París, su ciudad adoptiva, decidió un rumbo nuevo. Invitó al compositor Hector Berlioz a que escribiera en la revista culta *Journal des débats* sobre sus instrumentos, incluyendo los clarinetes mejorados y el prototipo de su nueva trompa bajo. El 12 de junio de 1842, Berlioz dedicó gran parte de su columna a Sax: “un hombre de mente lúcida, con visión futura, tenaz, resuelto y hábil más allá de las palabras”. Llamó al nuevo instrumento *le Saxophon* –un sobrenombre que el joven genio egocéntrico aprobó por completo– y predijo que el instrumento “contaría con el apoyo de todos los amigos de la música”. Intentando describir los efectos únicos que la trompa tenía en el oído humano, Berlioz escribió en otra parte: “Grita, suspira y sueña. Domina el crescendo y puede disminuir gradualmente su sonido hasta ser solo el eco de un eco de un eco, hasta que su sonido se vuelve crepuscular”. En otro artículo dijo: “El timbre del saxofón tiene algo de irritante y triste en su registro alto; por el contrario, las notas graves son de naturaleza grandiosa, pretenciosa incluso. En mi opinión, para obras de carácter solemne y misterioso, el saxofón es la voz grave más hermosa que se conoce hasta hoy”.

Otros compositores hicieron eco al elogio, aun cuando habían escuchado el instrumento antes de los ajustes finales. El compositor de ópera Gioacchino Rossini declaró que “producía la mezcla más fina de sonido que había conocido”. Claude Lavoix describió su “particular color de tristeza y resignación”. Un par de meses después de que Sax llegara a París, Fromental Halévy lo conminó: “Apresúrate y termina tu nueva familia de instrumentos y ven a socorrer a los pobres compositores que buscan algo nuevo así como al público que lo demanda, si no es que al mundo mismo”. Para 1843, Sax había dado los toques finales a su primer prototipo, un bajo en Si bemol con un cuerpo principal que aún tenía la forma de un oficleido.

El grandilocuente Berlioz, quizás reconociendo un espíritu hermano en su nuevo amigo irritable y enérgico, ayudó a promover el instrumento en todas las formas que sabía. Orquestó su *Chant Sacre* para un ensamble de instrumentos de Sax, incluyendo el saxofón bajo en Si bemol. A principios de 1844, la obra se ejecutó como *Hymne pour les instruments de Sax* en La Sala Herz, con Sax tocando su prototipo bajo en el que probablemente fue el primer concierto del colosal instrumento. Más tarde ese año, Georges Kastner utilizó el saxofón, esta vez un bajo en Do, en su ópera bíblica *El último rey de Judá*, ejecutada en el Conservatorio de París por primera y única vez.

Sax también deslumbró a la realeza francesa. Como estudiante de conservatorio durante gran parte de su juventud, Sax podía tocar, y bien, prácticamente cualquier instrumento de madera y metal. En la Exposición Industrial Francesa de 1844, en París, mantuvo su invención escondida (debido a que no estaba patentada todavía; la llamaba entonces un clarinete

contrabajo), revelándola con sigilo solo a unos cuantos conocidos de confianza. Uno de ellos era el teniente general Comte de Rumigny, el ayudante del rey, quien organizó en la corte una exhibición para Sax y un cuarteto de músicos ante el rey Louis Philippe, la reina Marie Amélie y dos de sus hijos.

Sax visualizaba un rol de suma importancia para su nueva familia de instrumentos, tanto en las orquestas sinfónicas como en las bandas militares. Como técnico acústico y ejecutante, estaba consciente de la disparidad tonal entre los alientos y las cuerdas. En una orquesta, las maderas a menudo tapan a las cuerdas, y a su vez, los metales dominan a las maderas. Su saxofón, originalmente llamado oficleido *à bec* (es decir, un oficleido con una boquilla de tipo clarinete en lugar de la boquilla de copa habitual), fusionaba armónicamente los rasgos de los tres grupos de instrumentos en uno. Al unir la caña y la boquilla al tubo de metal del oficleido, un instrumento cónico, grande y de metal, que era la trompa bajo más usada de ese entonces y el antecesor de la tuba, Sax había creado un instrumento con las cualidades tonales de las maderas, la proyección de los metales y la flexibilidad de las cuerdas. Como familia dentro de una orquesta, Sax concibió siete miembros que abarcarían desde el diminuto sopranino hasta el monstruoso contrabajo. Los saxofones podrían pasarse la línea melódica tan fluidamente como los miembros de un cuarteto de cuerdas o las voces de un coro. (La nota más grave del saxofón contrabajo en Mi bemol, Re bemol, es una tercera o cuatro teclas más grave que la nota más baja del piano moderno de ochenta y ocho teclas. La nota más alta en el sopranino en Mi bemol, La bemol, está una octava y una tercera, o quince teclas, debajo de la nota más aguda del piano).

Cada uno de los instrumentos estaba diseñado con el mismo sistema de digitación, lo que le permitía a un músico tocarlos todos, con cambios leves en su embocadura. Los saxofones también sobresoplaban por una octava perfecta, a diferencia del clarinete, con su doceava más complicada. Esto significaba que al presionar una llave de octava, un músico podía tocar una escala en la primera y segunda octava utilizando prácticamente la misma digitación. El eficiente diseño armónico del instrumento permitía una notación ampliamente simplificada.

Sax, inteligentemente, percibió una oportunidad para lanzar la producción de sus nuevos instrumentos, que también eran amables con los ejecutantes: convencería a los funcionarios militares franceses de incluirlos, así como a los instrumentos de metal que había mejorado, en sus bandas de regimiento. A principios del siglo XIX los orgullosos y nobles ensambles de Prusia y Austria humillaban a las bandas militares de Francia, que se rehusaban a contratar músicos profesionales y tenían muy mala subvención. Luego de que Polonia y Austria repelieran la invasión otomana a fines del siglo XVII, los vencedores confiscaron conjuntos completos de instrumentos a las impactantes bandas *jenízaras* y *mehter* que acompañaban las canciones de campaña de las armadas turcas, al pasar de una batalla sangrienta a la siguiente. Al aderezar su instrumentación occidental con las adiciones exóticas –principalmente instrumentos de percusión como címbalos y campanas pero también el *yiragh*, una especie de oboe, y el *bur*, un corno estridente– los europeos formaron sus propias versiones de bandas *jenízaras*, que se volvieron famosas por su capacidad de arengar a regimientos de batalla e inducirlos a una rabia patriótica.

Sin embargo, las holgazanas bandas francesas sufrían cuando se les comparaba. De acuerdo con un artículo en *L'Illustration*, “Quien haya escuchado a una banda austriaca o prusiana seguramente se soltaba a carcajadas después de oír a una banda de regimiento francesa”.

Más allá de la pereza de sus miembros, en el análisis de Sax, la orquesta militar padecía una diversidad de problemas que podían remediarse con la introducción de saxofones e instrumentos de metal mejorados y reelaborados, principalmente sus saxotrompas. Además de hacerlas sonar mejor, Sax diseñó sus saxotrompas y las más pequeñas saxotrombas (durante su vida, el posesivo Sax le agregó su nombre a todo lo que inventaba o rediseñaba) para que un soldado pudiera tocarlas mientras montaba a caballo. La trompa podía sostenerse debajo del codo izquierdo mientras que la mano izquierda sujetaba las cuatro riendas de protocolo. La mano derecha quedaba libre para maniobrar los pistones. El diseño vertical del instrumento lo protegía de la cabeza del caballo.

A petición de su amigo el teniente general de Rumigny, Sax envió una carta al ministro de guerra francés, en 1844, en la que proponía una reorganización de las bandas militares del país. Su argumento era que los instrumentos de registro alto como los flautines, clarinetes y oboes, así como los instrumentos que se usaban para las líneas de bajo –los fagotes y oficleidos– no eran adecuados para su interpretación al aire libre. Eran instrumentos de clima templado y la lluvia los volvía prácticamente imposibles de tocar. Muchos de los instrumentos intermedios se perdían entre los demás sonidos. Sax sugería una solución, la introducción de sus nuevas saxotrompas –una familia de

cornetas con válvulas de pistón- y, por supuesto, sus retumbantes saxofones bajo.

Prácticamente nadie relacionado con las bandas militares –músicos, fabricantes de instrumentos, directores, altos mandos- vio con buenos ojos los términos propuestos por el belga, a quien veían como un entrometido oportunista. Los fabricantes de instrumentos parisinos, que eran muy selectivos, levantaron la voz contra el saxofón porque amenazaba su forma de hacer negocios. Conforme la Revolución Industrial progresaba, dependían cada vez más de artesanos en las villas circundantes para obtener partes intercambiables para que fueran ensambladas y empaquetadas en París. Aunque esto era un beneficio para todos, el proceso tendía a sofocar la innovación. Los avances en diseño solían venir de jóvenes arribistas y brillantes, como Adolphe Sax, quienes fabricaban todas las partes de sus propios instrumentos. Su saxofón amenazaba con dejar fuera de la cadena de producción a los proveedores de partes.

Pero Sax había cultivado suficientes amigos influyentes, especialmente el teniente general de Rumigny, para obligar a designar una comisión que resolviera el asunto. Michele Carafa, director del *Gymnasie de Musique Militaire*, quien instruía a la mayoría de músicos del ejército, también había propuesto reformar las bandas pero simplemente agregando más instrumentos convencionales. Para resolver el tema, la comisión, integrada por expertos acústicos del ejército y por los compositores más eminentes de Francia, decidió dejar el asunto en manos de la gente. Se llevaría a cabo un concierto al aire libre, una batalla de bandas, y se dejaría que la opinión pública decidiera.

El 22 de abril los dos grupos rivales se dieron cita en Campo Marte, un terreno de prácticas junto a la Escuela Militar (lo que ahora son los jardines alrededor de la torre Eiffel), rodeados por más de veinte mil parisinos, aficionados a la música. Tanto Carafa como Sax habían propuesto bandas de 45 ejecutantes pero a siete de los músicos de Sax los habían sobornado para no presentarse, entre ellos los dos saxofonistas bajos. Pero Sax, quien amaba una batalla campal y nunca era más peligroso como cuando estaba enfurecido, se colocó dos instrumentos al costado, incluyendo como algunos historiadores creen, su saxofón bajo en Si bemol. Cada banda debía tocar una pieza seleccionada por la comisión, además de una de su propia elección. Pero después de completar la primera vuelta la multitud estalló, favoreciendo apabullantemente a la banda de Sax y pidiendo más. Su ensamble, veinte por ciento más ligero que la competencia, proyectó su sonido a toda la multitud reunida, mientras que el sonido del grupo de Carafa se desvanecía después de solo una corta distancia. Los miembros de la comisión acordaron que la nueva configuración de Sax, con sus audaces instrumentos nuevos y reelaborados, era muy superior a la antigua.

Sax fue el tema de conversación parisino durante días. El prospecto de reforma para las bandas militares, sórdidas y patéticas, provocó un gran orgullo nacional. En septiembre, la comisión emitió su reporte. En él recomendaba la inclusión de los saxofones bajo y barítono de Sax y sus resonantes saxotrompas. En pocos meses, las bandas de regimiento que se organizaron de acuerdo con el sistema de Sax estaban ganando primeros lugares en los concursos. Incluso la orgullosa Prusia

le pidió a Sax que emprendiera una reforma de sus bandas de regimiento. Finalmente Sax había logrado su consagración.

El saxofón tuvo un rápido lanzamiento. Las saxotrompas del belga fueron en gran parte responsables de su victoria en Campo Marte, pero fue su instrumento nuevo e inusual, con la forma serpentina, maquinaria compleja y sonido distintivo, lo que capturó la imaginación del público. Sax ganó la patente para su instrumento en 1846; su solicitud enumeraba ocho miembros de la familia, yendo del *bourdon*, un subcontrabajo, hasta el *alto soprano* “*sur aigu*” (sobre agudo), un instrumento *piccolo* que estaba una octava arriba del soprano.¹

¹ Investigaciones meticulosas por parte de Robert Howe, un coleccionista de instrumentos antiguos y organólogo (y ginecólogo de día), han revelado que los primeros modelos de Sax tenían forma de oficleidos. En 1845, probablemente como respuesta a una de las muchas demandas a su patente, alteró la forma del instrumento a la forma actual del saxofón. Howe también halló que para cuando Sax recibió su patente en 1846, su “familia” de saxofones era todavía una quimera. En un documento que resume su investigación, Howe escribe: “Esta patente se malinterpreta a menudo como si mostrara que Sax había inventado una familia completa de saxofones. En vez de esto, sugiere ocho especies potenciales de saxofones con dimensiones similares de tubo, digitaciones y características tonales”. Estos son el bajo en Do o Si bemol; el barítono en Mi bemol (en su patente, Sax lo llamó un tenor en Mi bemol); subcontrabajo; tenor en Si bemol; alto en Mi bemol; soprano en Si bemol; sopranino en Mi bemol y el soprano *sur aigu* (sobre agudo). Sin embargo, los diseños para todos, excepto para el bajo y barítono, son tan diferentes de los instrumentos reales –por ejemplo, el tenor y el alto tenían cuellos con una triple curvatura– que es poco probable que realmente hayan existido en el momento de la patente. Con el tiempo Sax introdujo los saxofones alto, soprano, tenor, sopranino y contrabajo (nunca construyó un subcontrabajo o *bourdon*, aunque otros sí lo hicieron) entre 1848 y 1855. Se concibieron familias paralelas para saxofones de banda y orquestales, pero resultaron redundantes, ya que el instrumento se desenvuelve bien en casi todas las tonalidades. El *sur aigu*, una octava entera por encima del soprano,

Para entonces, el barítono en Mi bemol era el instrumento en ascenso y rápidamente lo estaban adoptando las bandas militares italianas, españolas y húngaras, dándole exposición internacional instantánea. En solo unos cuantos años había desplegado sus poderes de seducción en todos los continentes. Donde fuera que llegara se le reconocía como el sonido de la modernidad e independencia, un instrumento que le daba voz al hombre común, cuyo espíritu creativo se ahogaba con las fuerzas antiindividuales de la Revolución Industrial. El saxofón reafirmaría su dominio en casi todos los nuevos idiomas musicales que surgirían en el siguiente siglo y medio, ya sea bebop, merengue, R&B o rock. Incluso cuando el instrumento se introducía en culturas cuya tradición musical se había establecido hacía cientos de años, cortejaría y encantaría a millones de nuevos músicos en su camino a convertirse en el aliento de madera más popular en el mundo.

Aun con toda su genialidad y a pesar de su impacto casi instantáneo en el panorama mundial de la música, el saxofón nunca fue amable hacia su creador. Después de ganar un contrato de la milicia francesa y recibir una suma de efectivo por parte de sus inversionistas, Sax contrató y entrenó a un grupo de trabajadores y comenzó la producción de sus instrumentos en París. Casi al mismo tiempo, sus competidores, que ahora enfrentaban pérdidas de ingreso sustanciales, formaron una coalición, la Asociación de Fabricantes de Instrumentos Unidos, con todo y presidente, tesorero y membresías de pago para asegurarse que

nunca logró llegar a la producción y los únicos equivalentes modernos son unos cuantos hechos sobre pedido por el fabricante de instrumentos alemán Benedikt Eppelsheim (quien también construyó un monstruoso saxofón subcontrabajo).

Sax pasara gran parte de su día laboral imputando sus engañosas acusaciones en los tribunales. Lo demandaron por violación de derechos de autor, afirmando que su nuevo instrumento era una copia de muchos otros. Apoyaron sus acusaciones exhibiendo un saxofón al que le habían borrado los grabados que verificaban los derechos de propiedad de Sax y los números de serie sobre los cuales habían colocado los suyos. Sax alteró ligeramente la forma de su instrumento, cambiándolo de su original forma de oficleido a la del saxofón moderno.

Sus oponentes conspiraron para debilitarlo financieramente. Luego de que Sax vendiera acciones de su compañía, compraron gran parte de ellas y las revendieron a mitad de precio, esperando ahuyentar a otros inversionistas. Incluso recurrieron a provocar un orgullo ultranacionalista en los alemanes, quienes siempre buscaban un pretexto para expresar su hostilidad hacia los franceses. La asociación de fabricantes de instrumentos engañó al eminente productor alemán Wilhelm Wieprecht para que desafiara a Sax respecto a la autenticidad de su creación. Aunque nunca lo había visto en realidad, Wieprecht le escribió a Sax. Lo habían convencido (quizás fue víctima de su propio orgullo) de que el saxofón era una descarada imitación de su muy superior batífono, un clarinete contrabajo, sonoro y enorme que afortunadamente tendría una corta vida. Ambas partes, así como sus indignados supernumerarios, estaban debidamente ofendidas y exigían satisfacción.

El asunto se resolvió en Alemania, pocos meses después de la victoria de Sax en el Campo Marte. En julio de 1845 muchos músicos y compositores ilustres se reunieron en Bonn para honrar a Ludwig van Beethoven, quien había muerto en la

pobreza dos décadas atrás. En una especie de reunión cumbre en Coblenza, a la que asistió Franz Liszt, los dos constructores presentaron su instrumento, el uno al otro. Sax le dio un saxofón a Wieprecht y lo invitó a tocar. Wieprecht no solo fue incapaz de sacarle sonido alguno a la trompa, sino que admitió que era un misterio total para él. Lo único que compartía el batífono con la invención de Sax era su aspiración a ganarse un lugar en la orquesta sinfónica convencional, una meta que el saxofón, a pesar de su enorme popularidad en todo el mundo, todavía no alcanzaba.

Como muestra de la capacidad del saxofón para provocar controversia –un talento que exhibiría repetidamente en el siguiente siglo– las intrigas se abrieron paso hasta los estratos más altos del gobierno. En 1848, cuando el benefactor de Sax, el rey Louis Philippe, fue depuesto, uno de los primeros mandatos de la nueva república fue eliminar los saxofones de las bandas militares, así como cualquier otro instrumento construido por Sax. En 1852, cuando Napoleón III derrocó a la Segunda República y asumió poderes dictatoriales, la primera ley que aprobó, dos días después de tomar el poder, fue la de restaurar los saxofones en los ensambles militares.

Mientras tanto, las demandas promovidas por la Asociación de Fabricantes de Instrumentos Unidos, que estaba bien financiada y que curiosamente tenía sus oficinas en el número 11 de la rue Serpent, seguían poniéndole trabas a Sax. De igual manera, sus enemigos desplegaron estrategias ocultas. Los planos y herramientas especiales de Sax fueron robados, sus instrumentos falsificados y sus empleados sobornados para abandonar su servicio en momentos cruciales del proceso de producción. Un

misterioso incendio destruyó su taller. Algunos de estos esfuerzos fueron menos sutiles: gracias a un fusible defectuoso, Sax salvó la vida cuando una bomba colocada bajo su cama explotó antes de tiempo. Escapó de un asesinato cuando un empleado leal y de confianza, de similar altura y complexión, llegó inesperadamente a casa de Sax después de medianoche. Confundido con su jefe, quien no estaba en casa, el empleado fue apuñalado fatalmente en el corazón.

En 1853, la misteriosa buena suerte que había rescatado una y otra vez al joven Adolphe de las catástrofes de su infancia y frustrado los intentos de sus enemigos en contra de su vida, apareció de nuevo. En el punto más álgido de las batallas contra los fabricantes de instrumentos rivales, una mancha dura y oscura apareció en el labio inferior de Sax. Cinco años después, el tumor cancerígeno, que se resistía a todos los tratamientos, había aumentado grotescamente de tamaño. Comer se había vuelto imposible. Sax, alimentado a través de un tubo, tenía que decidir entre una cirugía que lo dejaría desfigurado horrendamente o una lenta asfixia. Del inframundo médico apareció un doctor de la India, un hombre llamado Dr. Vries, mejor conocido como *le docteur noir*, por el color de su piel (y quizás por sus asociaciones fantasmales), quien lo trató con extractos herbales secretos del subcontinente. Seis meses después del primer tratamiento, a principios de 1859, el enorme tumor comenzó a encogerse. Para febrero del año siguiente había desaparecido por completo.

El cáncer, los ataques legales y los sospechosos incendios –sin mencionar los atentados contra su vida– lo agotaron física y financieramente. Sax estuvo obligado a declararse en bancarrota en 1852, 1873 y finalmente en 1877, cuando entregó su fábrica decadente a sus hijos y remató su colección de casi quinientos instrumentos raros y herramientas hechas a mano. Para entonces sus patentes habían expirado desde hacía tiempo y muchos otros fabricantes estaban produciendo saxofones.

Pero el genio eufónico estaba suelto en el mundo. Su adopción en las bandas militares de los países vecinos le aseguró una amplia exposición. Para mediados de 1850, el saxofón se había abierto paso hasta Bélgica, España, Inglaterra, Italia, Portugal, Rusia, Suiza, Turquía y Estados Unidos, donde Henri Wuille hacía demostraciones del instrumento, al que llamaba *cornomusa* (o gaita). En 1847, Sax comenzó a dar clases del instrumento en el Gymnasie Musical; unos años después, Georges Kastner, un compositor menor y amigo suyo, escribió un método para saxofón. Sax autorizó un repertorio, piezas ligeras y fáciles que resaltarán la versatilidad del instrumento, así como transcripciones de obras clásicas de los maestros del siglo XVIII. Aunque inicialmente desconcertados acerca de cómo usarlo, los compositores comenzaron a incluirlo en sus partituras.²

No fue ninguna sorpresa que el bizarro instrumento, con su inusual sonido e impresionante arquitectura en la maquinaria, atrajera a algunos partidarios prematuros y extravagantes,

² En su partitura facsímil, Berlioz, el más grande admirador de Sax, incluyó dos pentagramas en blanco para las partes de los saxofones en Mi bemol y Si bemol, en el último movimiento de *La Condenación de Fausto*, aunque esto fue lo más cerca que estuvo de escribir una composición original para el instrumento.

que rápidamente capitalizaron su potencial de novedad. Uno de ellos fue Charles Jean-Baptiste Soualle, nacido en Ares y formado en el Conservatorio de París, donde ganó un concurso en 1844 y se volvió director de las Tropas Musicales Marinas de Senegal. Soualle, un clarinetista, se refugió en Inglaterra cuando Louis Philippe fue derrocado en 1849 (y el decreto de 1844 que admitía los instrumentos de Sax en las bandas de regimiento fuera revocado) y estudió el saxofón. Le hizo algunos ajustes al instrumento; el más importante fue que fabricó una llave de octava única que remplazaba a las dos llaves de octava separadas, anticipándose a un cambio de diseño que se haría permanente cuarenta años después. Renombró el instrumento modificado el turcófono, del que los críticos dijeron que era capaz de producir un sonido “afable y suave”. Ocasionalmente, Soualle, un maestro de la autopromoción, llamaba al instrumento el *zouave*.

En 1850, Soualle, un hombre grande con ojos oscuros y mirada feroz, comenzó una gira por las capitales de Europa con sus turcófonos alto y soprano. Después vagó por Australia, Nueva Zelanda, Manila, Java, Cantón, Macao, Shanghái y Calcuta, mostrando su misterioso instrumento a los escuchas hipnotizados, quienes a menudo le atribuían poderes espirituales. Se instaló en Radjah, India, donde se convirtió al islam y debido a sus habilidades embrujadoras en sus trompas nuevas y astutas fue designado director musical del área. Conocido entonces como Ali Ben Soualle, el aventurero montó una nueva gira –había escrito cuarenta composiciones para sus turcófonos– y tocó para audiencias en Isla Morris, Reunión, Cabo de Buena Esperanza y Cabo Natal, antes de regresar a Mysore, India,

donde recibió el título de *Chevalier de Mysore*. Como sucedió años atrás en París, la revolución lo obligó a huir de la India en 1858. El turcofonista musulmán regresó a París, donde la familia real, encabezada por Napoleón III, había sido restaurada.

Edward A. Lefebre, otro clarinetista e hijo de un vendedor de instrumentos musicales, conoció a Adolphe Sax en París y aparentemente quedó cautivado por el instrumento y el inventor juró entonces que la misión de su vida sería promover el sonido del saxofón alrededor del mundo. Viajó a Ciudad del Cabo en 1859, donde estableció una tienda de música. Presentó el saxofón a dignatarios sudafricanos, la mayoría holandeses, y vendió el instrumento a comerciantes marinos amantes de la música en su camino hacia el Lejano Oriente.³ Después de regresar a Holanda por un par de años, tomó un trabajo en Londres como saxofonista en una orquesta de sesenta y dos integrantes. Luego se unió a la Compañía de Ópera Parepa-Rosa, que lo llevó a Estados Unidos, donde tuvo fama desde 1873 como “el Rey del Saxofón”, primero con la inmensamente popular banda de Patrick Gilmore, la principal banda de concierto del país, que apenas había introducido un cuarteto de saxofones a su ensamble, y después como solista. En el curso de su carrera, Lefebre transcribió unas cien piezas populares para saxofón solo y cuarteto, y dio miles de conciertos en Estados Unidos y Canadá.

Gracias a las bandas militares francesas, que acompañaban a las tropas donde fuera que hicieran base, los saxofones debutaron

³ Un soprano costaba alrededor de cuarenta dólares; el alto, tenor y barítono unos cincuenta dólares.

en México a principios de 1860 y migraron rápidamente a territorio nuevo. De hecho, se cree que el primer saxofonista en irse a vivir en Nueva Orleans fue el mexicano Florencio Ramos, un antiguo miembro de la banda del Octavo Regimiento de Caballería mexicana, la cual tocó en la Expo Universal del Centenario de Algodón e Industrial del Mundo, en Nueva Orleans, en 1884, y se disolvió poco después. Muchos de los desertores se convirtieron en miembros de la primera generación de jazz de la ciudad y tuvieron una fuerte influencia de México en el idioma musical emergente y poliglota. (Por ejemplo, los mexicanos habían introducido el pizzicato, el método de punteo para tocar el contrabajo, a la música popular que luego se volvió la técnica aceptada entre los bajistas de jazz. Y la popular “Sobre las Olas” de Juventino Rosas se adoptó como un estándar en los conciertos de jazz en Nueva Orleans, aun cuando era un vals.) Para el cambio de siglo, el saxofón podía oírse en todos los centros urbanos de Estados Unidos. Estaba posicionado estratégicamente para representar un papel estelar en los nuevos y radicales idiomas musicales que vendrían.

Cerca del final de su vida, que tristemente se consumió en 1894, Adolphe Sax lanzó un ataque final contra sus enemigos, publicando una apología de su vida en la revista *Le Musique de Familles*. Alternando entre el abatimiento y la presunción, el inventor sentía que necesitaba dar un último recuento de las muchas injusticias que había sufrido a manos de sus enemigos contenciosos y asesinos, muchos de los cuales ya estaban muertos. Apelando al público, “ese gran vengador de las causas justas... de quien un gesto empático a menudo ha sido

suficiente para apresurar la justicia que era demasiado lenta en llegar”, Sax alardeó diciendo, “antes de mí, estoy orgulloso en decirlo, la industria de los instrumentos musicales no era nada o casi nada en Francia. Yo creé esta industria. Yo la llevé a alturas sin iguales. Yo desarrollé legiones de trabajadores y músicos y todo esto está por encima de los falsificadores que se han beneficiado de mi trabajo”. A pesar de estar “bendecido con la satisfacción moral que mi trabajo me aportó”, admitía haber sido rebajado por el “escandaloso rol de los falsificadores unidos en mi contra, quienes han tenido los medios suficientes –como los debates siempre han demostrado– para arruinarme”. Concluyó su *appel au publique* rogando al gobierno un estipendio regular para “poderme dar unas cuantas horas de paz en una vida consumida por los problemas”. Empobrecido y deprimido, el inventor cuyas grandiosas visiones lo habían motivado durante su vida ahora solo deseaba liberarse de la preocupación de saber de dónde sacaría su próxima comida.

Era un final triste para un hombre orgulloso quien, pese a todos los líos legales, bancarrotas y ataques a su carácter y cuerpo, de algún modo siguió siendo un productor prolífico de instrumentos de metal y mejoró el diseño de prácticamente todos los alientos de madera que usamos en la actualidad. Entre 1843 y 1860, él y sus trabajadores construyeron más de dieciocho mil piezas, novecientas cuarenta y cinco de las cuales eran saxofones.⁴ En 1851 exhibió ochenta y cinco instrumentos en la

⁴ Sobreviven unos ciento setenta saxofones fabricados durante los años productivos de Sax. El más antiguo es un barítono en Mi bemol construido en 1848; el saxofón bajo más antiguo que sobrevive se hizo en 1868. Robert Howe cree que la

Exposición Industrial de Londres. Para entonces su familia de saxofones se había expandido para incluir a cinco miembros: bajo, barítono, tenor, alto y soprano. Aunque había fabricado prototipos de un sopranino y un contrabajo, estos nunca lograron llegar a la línea de producción.⁵ Sax aparentemente decidió que la necesidad de las voces orquestales más graves la cubrirían las profundas saxotrompas y tubas, así como el nuevo sarrusofón, que era básicamente un saxofón con una doble caña. El instrumento lo había creado, en 1854, Pierre Gautrot, un enemigo de Sax de toda la vida, a quien Sax, típicamente, demandó por violación de derechos de autor.

Los talentos creativos de Sax trascendieron la fabricación de instrumentos. Para 1894, el año de su muerte, cuando sobrevivía con la pequeña pensión que le habían otorgado luego de su *appel au publique* y trabajando como director de escena en la Casa de Ópera de París, había recibido treinta y cinco patentes. Algunas tenían aplicaciones prácticas, otras eran fantasías espectaculares y el resto parecían ser cavilaciones de una mente trastornada. Sax inventó dispositivos para

carestía de saxofones bajos y barítonos sobrevivientes puede adjudicarse a la guerra franco prusiana y a las dos guerras mundiales en su paso por territorio francés: “Saxofones grandes y viejos debían ser una fuente tentadora para obtener chatarra”.

⁵ De acuerdo con Howe, Berlioz, en su revisión de 1855 del *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (*Gran tratado de instrumentación y orquestación modernas*), indica la existencia de seis voces de saxofón (con el sopranino como la sexta) en once especies, “repetiendo la verdad a medias de que las especies se hacían en pares afinados en Mi bemol/Fa o Si bemol/Do”. Aunque Sax sí creó altos en Fa y sopranos, tenores y bajos en Do, según Howe aparentemente abandonó la idea de crear la familia “orquestal” en Do y Fa, decidiendo que era redundante.

reflejar y corregir el sonido. Intrigado por la parábola –la forma parabólica del tubo del saxofón era la característica más distintiva de la solicitud de patente de Sax– imaginó salas de concierto que ofrecerían una experiencia acústica perfecta para cada miembro de la audiencia. Diseñó un dispositivo que lograba una “mejora para la señal de silbido de los motores ferroviarios”. También inventó el Sax Goudronnier, una caja de fumigación que llenaba el aire de una habitación con esencia de brea o antisépticos, varias de las cuales ordenó el propio Louis Pasteur.

Sax diseñó una variedad de instrumentos híbridos y a menudo se le ridiculizaba en caricaturas por el enorme tamaño de sus invenciones musicales. Las burlas sólo lo motivaban a magnificar sus ya de por sí grandiosas visiones. Amenazó con diseñar un instrumento “con el diámetro de la Columna de Juillet (la columna de bronce en la plaza de la Bastilla)”, al que planeaba llamar el *Saxontonnerre* (el saxo-trueno). Dibujó los planos para un órgano gigante que sería erguido sobre una colina y que estaría impulsado por un motor de locomotora de vapor, que podría usar para tocar la música de Meyerbeer para todo París. La *Revue et Gazette Musicale de Paris* dijo que el instrumento se “operaba a través de aspas vibrantes, sometidas a una presión de cuatro o cinco atmósferas. Las aspas eran inmensas barras de metal que vibraban con la alta presión”. El amigo de Sax, Berlioz, haciendo despliegue de la hipérbole romántica de la era, declaró que la monstruosidad “cantaría las alegrías y sufrimientos de una metrópolis desde la cima de las más altas torres, sumergiendo a toda la población en sus armonías”.

En uno de sus arrebatos apocalípticos, Sax concibió una bala gigante de mortero, con once yardas de ancho y un peso de quinientos cincuenta toneladas, que podría arrasarse con una ciudad entera. Un admirador prometió que el misil “despedazaría y aplastaría muros enteros, arruinaría fortificaciones, explotaría minas, volaría centrales eléctricas, en una palabra, realizaría una devastación irresistible en un rango amplio, sin mencionar el terrible susto que una explosión así provocaría”.

Es probable que al soñar el dispositivo que lanzaría este monstruoso agente de destrucción, el cual llamó el Saxocañón, el excéntrico inventor tuviera en su mira imaginaria a sus antagonistas de toda la vida, la Asociación de Fabricantes de Instrumentos Unidos.

2. ANARCHISTE DE DROITE

Las amplias puertas de la casita en la rue de Mulhouse se abren de par en par y ahí, con los brazos extendidos y una gran sonrisa, está el gran Jean-Marie Londeix, solista, historiador, profesor y uno de los misionarios del saxofón de concierto más enérgicos del siglo XX. “*Bonjour, bonjour*”, dice Jean-Marie. “Bienvenido a Burdeos”. Parece profundamente contento, como si hubiera descubierto que un viejo amigo desaparecido, y presuntamente muerto, hubiera encontrado el camino a su puerta de entrada. Un hombre vivaz de setenta y dos años, de pelo gris, ojos brillantes y una cara muscular forjada por décadas de entrenamiento de embocadura. Brinca a lo largo del vestíbulo y me dirige a una silla atiborrada que mira hacia su pequeño jardín, una enredadera descuidada de parras y flores, ya en retirada, debido al invierno inminente. Casi antes de que me acomode, saca queso, chocolate y un licor, de olor dulce pero engañosamente poderoso, que destiló de un naranjo de su patio trasero. Para él, elige un traguito de whisky. “Me encanta el whisky”, dice. Todavía ni siquiera son las once de la mañana.

Jean-Marie, quien dio su concierto de despedida en 1994 y no ha tocado el saxo desde entonces, ha pasado los años intermedios contemplando e investigando la complicada vida