

# Los métodos de saxofón: una evolución desde la música clásica al jazz

HANS BETANCOURTH PULIDO · JOSEP GUSTEMS CARNICER

--  
Univversitat de Barcelona



➔ Recibido 23/02/2017

✓ Aceptado 25/04/2017

## Resumen

A partir de la historia del saxofón, de una selección de métodos históricos y de la influencia de saxofonistas relevantes en la historia del instrumento, se ha llevado a cabo un estudio de la evolución que ha tenido el saxofón del estilo clásico hacia el jazz. En primer lugar se aporta información sobre Adolph Sax y los orígenes del instrumento. A continuación se traza un camino que recorre la evolución del saxofón desde el clásico hasta el jazz. En tercer lugar se presentan cronológicamente los métodos de saxofón consultados y se dividen en tres grupos: a) método tipo manual; b) método de ejercicios con reflexiones que los acompañan; c) método que utiliza piezas musicales. Por último se habla del valor de los métodos con relación al repertorio y de la formación de un saxofonista integral a través del estudio de los métodos el saxofón clásico y el jazz.

## Palabras Clave

Saxofón · Métodos de saxofón · Jazz

## Abstract

*From the history of the saxophone, a selection of historical methods and the influence of relevant saxophonists in the history of the instrument, a study has been carried out on the evolution of the saxophone from classical to jazz. In the first place information is given about Adolph Sax and the origins of the instrument. In second place is a path that traces the evolution of saxophone from classical to jazz. Thirdly, the saxophone methods consulted are presented chronologically and are divided into three groups: a) manual type method; b) method of exercises with reflections that accompany them; c) method using musical pieces. Finally we talk about the value of methods in relation to the repertoire and the formation of an integral saxophonist through the study of classical saxophone and jazz methods.*

## Keywords

Saxophone · Saxophone methods · Jazz

## Introducción

Desde que se patentó el saxofón han existido métodos y tratados para su estudio. Nos proponemos en este artículo revisar los principales métodos de aprendizaje y su evolución hacia el jazz. Para esto hemos dividido el artículo en tres secciones. En la primera: *Adolph Sax y el saxofón*, aportaremos datos biográficos sobre Adolphe Sax, sus aportes como inventor en diferentes campos y los orígenes del saxofón.

En la segunda: *evolución del instrumento hacia el jazz*, hablaremos de los primeros saxofonistas; los primeros conservatorios en los que se impartieron clases; la llegada del saxofón a Estados Unidos; la influencia de la industria discográfica en la popularización del instrumento; y de saxofonistas relevantes dentro de la historia del instrumento. Por último, en la tercera parte: *métodos de saxofón*, reflexionaremos acerca del valor de los métodos en la formación del saxofonista. Se hará un repaso cronológico de los principales métodos de aprendizaje que va del clásico al jazz. Para concluir vemos como los métodos de saxofón nos acercan al estilo « clásico »; el « jazz »; o la « música popular ».

Para el músico serio el estudio de métodos es tan importante como el estudio del repertorio, la transcripción, el análisis o la improvisación. En un mundo globalizado, como el de hoy, en el que es fácil tener acceso a diferentes fuentes de información, es posible integrar metodologías; fusionar músicas; rescatar obras que permitan a estudiantes y profesores tener una amplia y estimulante experiencia de aprendizaje que enriquezca la formación musical. Para esto es necesario conocer y promover el interés por la historia del instrumento; los intérpretes más relevantes y las obras didácticas o de concierto, que en muchos casos son lo mismo, que la historia ha conservado dentro y fuera de la academia. Así como las grabaciones o el repertorio nos acercan al instrumento, conviene también observar el saxofón desde la perspectiva que ofrecen los métodos.

### Adolphie Sax y el saxofón

El saxofón es un instrumento de la familia de viento-madera, inventado en 1840 y patentado en París en 1846 por Antoine-Joseph (Adolphe) Sax (Dinant, 6 de Nov de 1814; París, 4 de Febrero de 1894). La familia de Adolphe Sax, de origen bel-

ga, tenía una fábrica de instrumentos de viento. Su padre Charles-Joseph Sax se encargó oficialmente en 1815 del suministro de instrumentos para el ejército belga. Algunos rasgos de su carácter fueron heredados por su hijo Adolphe Sax, perseverancia y convicción en sus ideas, perfeccionista, luchador infatigable, hábil trabajador y dotado de una gran capacidad de sacrificio (Segarra, 1999: 15). Berlioz escribió acerca de Sax: «Es un hombre de espíritu penetrante; lúcido, tenaz, con una perseverancia a prueba de bombas (...) es al mismo tiempo especialista en cálculo y acústica y, si es necesario, también ejerce de fundidor, tornero y grabador. Sabe pensar y actuar. Inventa y hace» (Blanning, 2011: 303).

Sax estudió flauta y clarinete en la *École Royale de Musique, Bruselas*, y adicionó su experiencia como instrumentista a la de constructor de instrumentos. Sus primeros instrumentos registrados son flautas y clarinetes de marfil, que se muestran en la exposición industrial de Bruselas en 1830 (contaba con 16 años), y un clarinete con no menos de 24 llaves construido en 1834 (a los 20 años), con el que tocó y exhibió en 1835. En 1838, con 24 años, patentó un clarinete bajo que superaba lo existente hasta aquel momento, y pro-

bablemente fue entonces cuando empezó el trabajo que lo llevó finalmente al saxofón (Sadie, 1984: 309-319). Según el padre de Sax, el saxofón fue inventado a finales de 1838, aunque todas las investigaciones actuales apunten hacia una fecha posterior, pues Sax no dejó un testimonio al respecto (Segarra, 1999: 22).

En el mismo periodo histórico de la invención del saxofón aparecen otros aportes importantes en otras familias de instrumentos. Entre 1831 y 1847 Theobald Böhm, o Boehm, perfeccionó la flauta; en 1835 la tuba fue patentada por el director de la banda prusiano Wilhelm Friedrich Wieprecht y el fabricante J.G. Moritz; dentro de los órganos de lengüeta en 1842 Alexandre François Debain patentó una versión que dio nombre a toda una gama de pequeños órganos: el armonio (Blanning, 2011: 302-305).

A diferencia de otros instrumentos, el saxofón no tiene antecesores, es decir, no evolucionó a partir de un instrumento más antiguo y los cambios que ha tenido desde su aparición no son significativos. En términos generales es un cono de metal, con boquilla de clarinete y digitación similar a la de la flauta dulce. En la patente de invención francesa nº 2336 del 21



de marzo de 1846, Adolphe Sax se refería a su invento como un instrumento que «por el carácter de su voz pueda aproximarse a los instrumentos de cuerda, pero que tenga más fuerza e intensidad» (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 18). Berlioz también escribió acerca del saxofón en sentido parecido: «yo no conozco instrumento actualmente que pueda compararse en rendimiento, su sonido es pleno, delicado, vibrante, de una fuerza enorme y susceptible a poder suavizarse» (Segarra, 1999: 23).



Sax completó las familias de casi todos los instrumentos de viento, metal o madera, registrando 26 patentes. También aportó a la familia de percusión patentando timbales, bombo y tambores; amplió la flauta de Pan de una a cinco octavas. Su creatividad excedió los límites de la música. Inventó un sistema de silbatos utilizado por las locomotoras durante casi un siglo; en el mundo médico aparece unido a una campaña en favor de los instrumentos de viento para la prevención o curación de enfermedades pulmonares. También la arquitectura llamó su atención. Wagner se inspiró en un proyecto de sala de concierto ovoide, patentado por Sax en 1866, para construir su teatro en Bayreuth (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 14-15).

En la actualidad el saxofón es un instrumento solista y está presente conjuntos de cámara, bandas y orquestas sinfónicas, agrupaciones de jazz, orquestas de baile, grupos de músicas tradicionales en diferentes países, etc. Después de 172 años de ser patentado forma parte del plan de estudios de escuelas de música y conservatorios en todo el mundo; cuenta con un repertorio amplio en diferentes géneros musicales y es muy popular.

Adolphe Sax muere en 1894, legando una familia de saxofones que habitualmente está formada por: Soprano en Bb; Alto en Eb; Tenor en Bb; Barítono en Eb; Bajo en Bb. Otros saxofones menos habituales son: Sopranino en F y Eb; Soprano en C; Mezzo-Soprano en F; Melódico en C; Contrabajo en Eb (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 61).

### **Evolución del instrumento hacia el jazz**

El saxofón recorrió varios caminos desde su aparición hasta convertirse en uno de los instrumentos más populares en el jazz. Los primeros saxofonistas se formaron en el ambiente de las bandas militares; en el conservatorio y tomando clases particulares. El primer profesor de saxofón en el *Gymnasie de musique militaire* (París) fue el fagotista Jean-François-Barthélémy Cokken (1801-1875), quien publicó un método en 1846. Cuando en 1856 se suprimió el *Gymnasie* el Ministerio de Guerra creó clases de música vinculadas al conservatorio a las que asistían únicamente músicos militares, la subvención de estas clases estaba a cargo del Ministerio de Guerra. Aunque no era profesor de la institución, Adolph Sax se encargó de im-

partir estas clases en las instalaciones del Conservatorio, hasta que se suprimieron en 1870. Las clases de saxofón no fueron introducidas de nuevo en el conservatorio hasta 1942, siete décadas después de la muerte de Sax. Entre los estudiantes particulares de Sax estaba Mayeur, quien publicó un método de saxofón en 1867; también estaba E. A. Lefébre quien, según Segarra, prometió a Sax difundir el instrumento y llegó a Estados Unidos en 1871, donde tuvo una carrera exitosa. Los registros indican que, además del Conservatorio de París, en el de Génova y el de Bruselas también se estudiaba el instrumento (Segarra, 1999: 51-56).

Con la llegada del saxofón a Estados Unidos el paso al jazz era solo cuestión de tiempo. «Todo el jazz no era sino una aplicación del blues a la música europea o, a la inversa, la aplicación de la música europea al blues» (Berentdt 1993: 38). Los *jazzmen* dudaron largo tiempo antes de adoptar el saxofón. La familia de saxofones irrumpió en el mundo del jazz más o menos al mismo tiempo que el disco. El legendario Sidney Bechet (1897-1959) cuenta que «...las compañías de grabación adjuntaban todo tipo de instrumentos. Empezaron con el saxofón en la orquesta: no había saxofones cuando to-



cábamos nosotros. Alrededor de 1921 suprimieron el clarinete. Y aparecieron hasta tres, cuatro saxofones» (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 49) Ese «cuerno de bruma a la moda» fue utilizado en orquestas de baile. Durante una gira europea en 1917 la orquesta de Louis Mitchell contaba con el saxofonista James Shaw. Bechet también recuerda que hacia 1919 los directores de orquestas, impulsados por las compañías discográficas, no querían más clarinetes y que, para su suerte, él ya estaba preparado para tocar su saxofón soprano (*Ibidem*).

El saxofón fue ganando terreno progresivamente en la música popular. En Estados Unidos en los años 20, según la revista *Variety*, existían alrededor de 60.000 bandas o combos, todas utilizaban el saxofón. Hubo un auge en la fabricación del instrumento, marcas como *Conn*, *Buescher*, *King*, *Martin Holton* competían en el mercado. Hacia 1930 se estima en 1.000.000 el número de saxofones vendidos en todo el mundo, 850.000 solo en los Estados Unidos (Segarra 1999: 69-71). Durante este proceso aparecen los primeros métodos creados en Estados Unidos, que conservan la estructura del método clásico e incorporan nuevos apartados y terminología asociada al jazz, estas publi-

caciones tienden un puente académico entre los dos estilos. En 1934 Henry Lindeman (1902-1961) publica, en New York, *The Henry Lindeman Method for Saxophone* que incluye una sección de «estudios modernos». En 1940 Jimmy Dorsey (1904-1957) publica el *Método para saxofón. Una escuela de ejecución rítmica moderna*, que contiene apartados sobre improvisación, armonía, cifrados...

La mezcla de metal y madera presente en el saxofón lo convierte, según algunos expertos, en el instrumento ideal del jazz, ya que posee la fuerza expresiva de la trompeta y la agilidad del clarinete. Estos dos instrumentos de viento -junto con el trombón y a la tuba- son característicos en el jazz de New Orleans, el Dixieland y el Estilo de Chicago. Louis Armstrong con la trompeta y Benny Goodman con el clarinete son un buen ejemplo de ello. Los primeros saxofonistas de jazz eran realmente clarinetistas. La importancia del saxofón en el jazz empieza a principios de los años treinta (Berendt, 2001: 396-459) cuando el saxofón alto y el tenor ganan protagonismo y se consolida la sección de saxofones, característica de la *Big Band* en la *era del swing*. En el jazz se alzan como referente la sección de saxofones de la *Big Band* de Duke Ellington y los *Four Brothers*

de la *Big Band* de Woody Herman (*Ibidem*). Pero la sección de saxofones cuenta con antecedentes, ya está presente en el saxofón clásico, desde cuartetos hasta orquestas de saxofones (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 21-24).

Entre los encargados de difundir el saxofón clásico en Estados Unidos encontramos a Elise Hall (1853-1924), recordada como « la dama del saxofón » de Boston, una de las figuras responsables de difundir el saxofón en Estados Unidos. Entre 1900 y 1918 encargó 22 obras que fueron estrenadas, una de ellas fue *LA RAPSODIE POUR ORCHESTRE ET SAXOPHONE* de Claude Debussy (1862-1918) quien « a pesar de haber recibido en 1901 los honorarios derivados del encargo de Hall y del editor Jacques Durand en 1903, de forma inexplicable prefirió no entregar la partitura de la *Rapsodie* y la conservó hasta el día de su muerte en marzo de 1918. » (<http://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/saxofon/1252-la-rapsodia-para-orquesta-y-saxofon-de-claude-debussy> consulta 19 de febrero de 2017). Elise Hall antes de su muerte pudo escuchar la orquesta de saxofones de de Abdon Laus del mismo tipo que la de Gustav Bumcke (1876-1973) en Berlín, en los Estados Unidos aparecieron otras or-

questas de saxofones (Chautemps, Kientzy y Londeix, 1990: 21-24).

También encontramos a Cecil Leeson (1902-1989), considerado el « primero de los solistas norteamericanos ». Leeson estrenó, en 1938, el *Concierto en mi bemol* de Alexander Glazunov (1865-1936), encargó 20 sonatas, entre ellas la *Sonata* del compositor estadounidense Paul Creston (1906-1985); también encargó 19 obras de música de cámara que incluyen cuartetos (dos altos, tenor y barítono) y saxofón con cuerdas o madera (*Ibidem*).

Según las fuentes, los saxofonistas que establecieron el « saxofón clásico », en la primera mitad del siglo XX, fueron el alemán Sigurd Rascher (1907 - 2001), y el francés Marcel Mule (1901-2001) (*Ibidem*). Rascher, estudió primero clarinete y principios de los años treinta trabajó con Bumcke, es recordado, entre otras cosas, por su aporte a la extensión del registro del saxofón a casi cuatro octavas, publica en 1941 *Top-Tones for the saxophone*. Incorporando el estudio de los sobreagudos a la rutina de estudio del saxofón. En la actualidad los sobreagudos son habituales tanto en el repertorio de jazz como en el repertorio clásico.



Marcel Mule en entrevista hecha por Claude Delangle (1957-...) dice que recibió influencias del jazz en los años 20: «Poco a poco, fui teniendo éxito al encontrar el vibrato correcto en jazz, fui considerado como un buen instrumentista de jazz (...) pero yo no era el maestro de los solos. Eso no me atraía especialmente». (<http://www.adolphesax.com/index.php/actualidad/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle> consulta 1 de mayo de 2016). Esto establece un vínculo entre la academia europea y el jazz estadounidense<sup>1</sup>. Pero más allá del vibrato y de los aspectos técnicos, la capacidad de improvisar dentro del sistema tonal, es lo que marca la diferencia, en la primera mitad del siglo XX, entre los saxofonistas clásicos (intérpretes) hijos de la academia y los saxofonistas de jazz (creadores) hijos de la calle.

El éxito de Marcel Mule como intérprete y profesor junto a las obras de carácter didáctico que nos legó, lo sitúan como un punto de referencia que permite establecer coordenadas para ob-

<sup>1</sup> El vibrato es característico en el estilo de Sidney Bechet, y su estudio se contempla, junto con el *slap* y con *la risa*, en el método Klosé publicado por Ricordi Brasileira, (Klosé, sf: 87. <http://es.slideshare.net/Alexjcv9/metodo-klose-metodo-completo-para-todos-os-saxofones>), pero no aparece en la publicación de Editorial Música Moderna (Clark, 1980).

servar la evolución del instrumento del clásico al jazz. Mule fue el primer profesor de Saxofón en el Conservatorio de París desde que se cerrara la cátedra en 1870 cuyo encargado era Adolphe Sax (<http://www.adolphesax.com/index.php/actualidad/entrevistas/1260-entrevista-a-marcel-mule-por-claude-delangle> consulta 1 de mayo de 2016). Mule trabajó como profesor desde 1942 (<http://adolphesax.com/actualidad/entrevistas/1270-marcel-mule-su-vida-y-el-saxofon-1901-2001> consulta 1 de mayo de 2016). Compiló y creó libros de estudio para saxofón, seleccionando estudios clásicos de otros instrumentos. Estos incluían estudios compuestos por Berbiguier y Terschak para flauta, Rode para violín, y Feerling para el oboe (tres instrumentos en los que el vibrato es habitual). Muchos de estos estudios son todavía utilizados para el estudio de saxofón (*Ibidem*). La admiración de los saxofonistas de jazz hacia el estilo clásico, favoreció la comunicación entre las dos escuelas. Según *Chasin' The Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker: «Priestley notes, in a discussion of Parker's visit to Paris to play the 1949 Paris Jazz Fair during which, according to his wife Chan, Charlie met Marcel Mule: "(Indeed, it may be during the period following his European trip that he actually took saxophone*

*lessons with the noted teacher Henry Lindeman - presumably with a view to improving his tone production rather than his already awesome facility!)*» (Priestley, 2007: 73). En su tesis doctoral, Antonio Pérez Ruiz ha ofrecido una visión ampliamente documentada sobre la *Influencia del Jazz dentro del repertorio clásico de Saxofón más representativo del siglo XX* (Pérez Ruiz, 2009, Universitat Politècnica de València. <http://tesisenred.net/handle/10803/22187> consulta 14 de febrero de 2017).

Joseph Viola (1920-2001) fundador del departamento de maderas en el reconocido *Berklee College of Music* fue profesor de muchos de los más significativos saxofonistas de jazz en la segunda mitad del siglo XX (<http://berkleepress.com/berklee-authors/joseph-viola/> consulta 8 de febrero de 2017), su influencia continúa gracias a la serie de métodos que publicó entre 1965 y 1982, cuatro volúmenes que combinan la técnica del saxofón con estudios creativos que ofrecen una base sólida para adentrarse en el mundo de la improvisación. Entre los saxofonistas que influenciaron a Viola aparece Marcel Mule, con quien tomo clases: «*Mr. Viola went to France to study with saxophonist Marcel Mule, whose playing had impressed him. They became lifelong friends* (

it=987601266 consulta 1 de mayo de 2016). Y entre los pupilos destacados de Viola se encuentra Jerry Bergonzi (1947...) (<http://jazztimes.com/articles/19905-jerry-bergonzi-living-and-learning> consulta 1 de mayo de 2016) quien además de ser uno de los saxofonistas de jazz más destacados en las últimas décadas, publicó, entre 1992 y 2006 los siete volúmenes de la serie *Inside Improvisación* que gozan de gran reputación.

Se puede establecer una relación directa, a nivel académico, que va desde los orígenes de la enseñanza del saxofón hasta nuestros días. Décadas después de que Adolph Sax dejara la cátedra de saxofón en el Conservatorio de París es Marcel Mule quien la retoma, éste se interesa por el jazz. Su fama como intérprete y como profesor llega a Estados Unidos, donde el saxofón ha encontrado un lugar en el mercado, en las salas de concierto y en la industria discográfica. Saxofonistas como Charlie Parker y Joseph Viola, nacidos el mismo año, se encuentran con Mule en Francia influenciándose mutuamente. El eco de estos encuentros se proyecta históricamente en Estados Unidos y en toda Europa. Recordemos que Mule reconoce la influencia que recibió de los saxofonistas de jazz en los años 20 y tam-

bién reconoce que la improvisación no es su fuerte. Recordemos también que Parker y Viola admiraban a Mule, tanto como para recibir clases con él. Esta influencia mutua invita a reflexionar acerca de la separación que existe entre los dos estilos dentro de la academia. En la actualidad existen libros con transcripciones de solos de jazz de los saxofonistas más importantes en el siglo XX. Las improvisaciones de Coleman Hawkins (1904-1969), Lester Young (1909-1959), Charlie Parker (1920-1955), Paul Desmond (1924-1977), Stan Getz (1927-1991), Michael Brecker (1949-2007), y un largo etc., son de fácil acceso y pueden ser colocados en una estantería junto a métodos y estudios clásicos y junto a los métodos de improvisación en jazz, de hecho son un valioso aporte, su estudio es de gran utilidad y puede hacer parte del repertorio de concierto del saxofonista cultivado.

La evolución del instrumento del clásico al jazz, se puede visualizar como una cadena en la que cada eslabón es necesario. Los métodos; los profesores; los intérpretes; la historia de las bandas y conservatorios; la industria discográfica y las fábricas de saxofones, ofrecen puntos de referencia importantes que ayudan a observar la evolución del instrumento.

## Métodos de saxofón

*¿Quién tiene mayor necesidad de adquirir tal guía sino los necesitados, que no pueden permitirse un profesor durante un largo periodo de tiempo? ¿No sufren acaso a menudo los mejores y más dotados la más grande pobreza?, ¿aquellos que, si dispusieran de un libro de instrucciones fiable, podrían avanzar notablemente en un corto espacio de tiempo?*

(Mozart 2013: X)

Método proviene del griego *methodos* (camino o vía) que se refiere al medio utilizado para llegar a un fin. El estudio de métodos de saxofón favorece el desarrollo de habilidades técnicas necesarias para la ejecución instrumental. En el contexto de la enseñanza musical en occidente, a nivel académico, los métodos cumplen históricamente una función fundamental. Como dice Jorquera: «Método tiene en el ámbito de la historia de la enseñanza musical connotaciones precisas que se relacionan sobre todo con la enseñanza instrumental y de solfeo (...), que nos llevan a entender el método como un manual (...), que tiene como meta facilitar el aprendizaje (...) mediante ejercicios ordenados, según lo que el autor consi-

dera una dificultad creciente» (Jorquera, 2004:3. <http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera.pdf> consultado de noviembre de 2015 a mayo de 2016).

Los métodos consultados en esta investigación se ajustan a esta descripción, aunque no todos están planteados según lo que el autor considera una dificultad creciente. El más antiguo es obra de Jean François Barthémy Cokken, *Méthode complete de saxophone applicable à tus les Saxophones des differents tons*, publicado en 1846 (Disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3103048.r=Cokken%20Saxophone> consultado de abril a mayo de 2016). Cokken enseñó saxofón en el Gimnasio Militar de París entre 1845 y 1856. En la *Revue et Gazette Musicale de París n.º 35*, 29 de agosto de 1847, se refieren a él como «hábil profesor y antiguo fagotista, que ha fundado la clase de saxofón en el Gimnasio y ha obtenido en poco tiempo maravillosos resultados» (Garrido, 2010: 10).

En 1866 Hyacinthe Eléonore Klosé publica el *Método completo de saxofón*, del que se publica una edición revisada en 1910. Del método Klosé se han consultado diferentes ediciones, algunas de ellas sin fecha, dando prioridad a la revisada y



ampliada por Henry Clark en 1954 y publicada en español en 1980. Klosé fue profesor de clarinete del Conservatorio de París y en lo que concierne a su formación de saxofonista, «recibió clases del mismo Adolphe Sax» (Garrido; 2010:11).

Louis Adolphe Mayeur, alumno de Adolphe Sax, publicó en 1868 y 1878 el *Grande méthode complète de saxophone*, de la editorial *Escudier*, estas ediciones aparecen con la primera inicial, L. Mayeur. Pero en las ediciones de 1896 y 1907, tituladas *Nouvelle Grande Méthode de Saxophone*, aparece el autor como A. Mayeur (*Ibidem*: 36). El ejemplar consultado aquí es la edición inglesa de *Alfred Hays* de 1896: *New and Grand Method for Saxophone*. L. A. Mayeur en el prefacio comenta que su método surge debido a que los anteriores no son adecuados para la enseñanza del instrumento, pues el saxofón ha agregado nuevas llaves a su sistema y

los métodos conocidos están concebidos para instrumentos que no tienen los nuevos mecanismos (Mayeur, 1896). (Para más información sobre Mayerur visitar: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0092408> entrada 30 de abril de 2016).

En 1903 aparece el *Méthode pour tous les saxophones* del compositor Victor Thiels publicado por la editorial *Henry Lemoine & C.* En 1908 la editorial *Carl Fisher* publica el *Universal Method for the Saxophone* de Paul DeVille (disponible en: [http://data.bnf.fr/16267633/victor\\_thiels/](http://data.bnf.fr/16267633/victor_thiels/) consultado de abril a junio de 2106), obra basada en «*the celebrated works of A. Mayeur, H. Klosé and others*», aclaración que aparece en la portada de la edición de *The World's Edition* (sf). Sin embargo no aparece en la portada del ejemplar de Carl Fisher, en el que consta 1908 como fecha de Copyright.

La estructura de estos métodos es similar, pertenecen al método tipo «manual, recopilación o recetario» según la descripción hecha en *métodos históricos de enseñanza musical* (Jorquera, 2004). Estas obras están en la raíz de la enseñanza académica del saxofón y se estructuran, a grandes rasgos, en tres secciones.

En la primera sección suele aparecer una reseña histórica del instrumento, una explicación de las partes del mismo y de los aspectos de la técnica básica: respiración, posición al ejecutar, embocadura, emisión del sonido, afinación, calidad del sonido, cuidado del instrumento, etc., y una explicación de los rudimentos de la música: figuras musicales, el pentagrama, métricas, escalas, alteraciones, etc.

La segunda sección se enfoca en el estudio de los intervalos, escalas, arpeggios, ejercicios para el desarrollo de la técnica, trinos, notas de adorno, sincopas, articulaciones, etc., se combina en esta sección el aprendizaje de la técnica del instrumento con el aprendizaje de la lectura.

En la tercera sección se presenta una selección de estudios o piezas de repertorio, representativas de la región geográfica y del momento histórico en que

fueron publicados, arias de ópera, piezas de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, entre otros. Este último apartado prepara e introduce al estudiante en el terreno de la interpretación de este tipo de música y lleva a la práctica los contenidos trabajados en las dos secciones previas.

A medida que avanza el siglo XX, se publican nuevos métodos. Algunos conservan la estructura característica de los primeros métodos; otros omiten apartados e incluyen nueva información. También aparecen los métodos de jazz. Algo que diferencia los métodos clásicos de los métodos de jazz, en términos generales, es que estos tienen como fin la *improvisación* y aquellos la *interpretación*, sin embargo ambos requieren para su estudio el desarrollo de una *técnica* impecable. No todos los métodos consultados en esta investigación contienen la sección de historia, rudimentos de la música o repertorio.

También se puede señalar que no todos los métodos consultados están dirigidos al principiante, ni tienen como único objetivo depurar la técnica. Para aprovechar mejor el contenido de algunos métodos, los cuatro volúmenes de Joseph Viola, por



ejemplo, conviene que el estudiante tenga superada la técnica de base y controle los rudimentos de la música. Estos métodos combinan la práctica convencional de escalas y arpeggios, enfocados al desarrollo de la técnica, incluyendo conceptos armónicos y rítmicos. Pretenden estimular la creatividad del estudiante y llevarlo al terreno de la improvisación. Otro caso similar se da en los siete volúmenes de *Inside Improvisation Series* de Jerry Bergonzi - pupilo de Viola -. Estos métodos están enfocados a la improvisación en el jazz y sus contenidos, en palabras de Bergonzi, son aplicables a diferentes instrumentos, diferentes estilos musicales, a la realización de arreglos o a la composición.

De las fuentes consultadas, las obras de Jerry Bergonzi, Joseph Viola, mencionadas antes, y Hal Crook se acomodan a esta descripción. Presentan conceptos técnico - musicales y proponen ejercicios para llegar a dominarlos. Su objetivo más que un repertorio en concreto, es que el estudiante llegue a dominar principios musicales generales. Conceptos que si se suman a una buena técnica, como la que propone Larry Teal (1905-1985), darán como resultado un maestro en *El arte de tocar el saxofón* (Teal, 1997).

Otra obra de gran interés para el estudio del instrumento que ofrece descripciones sistemáticas y minuciosas sobre como improvisar, cómo estructurar las rutinas de estudio, cómo analizar, etc. es *How to Improvise* de Hal Crook (1950...; <http://www.halcrook.com/about/>). Gran parte del trabajo que se requiere en el estudio de este tipo de libros es llevado a cabo por la *práctica reflexiva*. Una de sus características es que además del estimular el *aprendizaje memorístico*, brindan elementos para el *aprendizaje comprensivo o racional* (Alonso, 1996: 88). Al estudiar estos métodos, la destreza técnica llega como consecuencia del correcto entendimiento de los principios planteados.

En cuanto a la técnica pura del instrumento, la obra de Larry Teal no tiene parangón entre las fuentes consultadas, profundiza en cada uno de los aspectos técnicos que hay que seguir para llegar a dominar *El arte de tocar el saxofón*, independiente del género musical por el que se incline el saxofonista.

«Existe un tercer tipo de método: el que utiliza piezas musicales, en lugar de ejercicios, como el libro de Anna Magdalena de J.S. Bach, que aparece en la primera mitad del siglo XVIII» (Jorquera,

2004). Cumple con estas características el método *Como Tocar el Saxofón*, de John Robert Brown, «pensado para orientar al estudiante a partir del segundo o tercer año de práctica con el instrumento, que ya conocerá los principios fundamentales del solfeo, sabrá leer una melodía sencilla a primera vista y habrá aprendido las digitaciones convencionales para la gamma normal del saxofón» (Brown, 1996: 9). También se pueden ubicar en este grupo los *estudios* y «cancioneros». Obras que pueden hacer parte del repertorio de concierto, como las adaptaciones de los 48 estudios de F.W. Ferling hechas por Marcel Mule, originales para oboe y adaptados para saxofón; los standards de jazz contenidos en el *Real Book*; los libros con pistas como los *Aebersold*, *Hal Leonard*, y otros libros similares.

Estamos pues ante tres tipos de métodos:

1. *Método tipo manual*, recopilación o recetario de ejercicios ordenados, según lo que el autor considera una dificultad creciente.
2. *Método de ejercicios con reflexiones que los acompañan*, presentando un concepto de la enseñanza-aprendizaje de la materia expuesta en el texto.
3. *Método que utiliza piezas musicales*, en lugar de ejercicios.

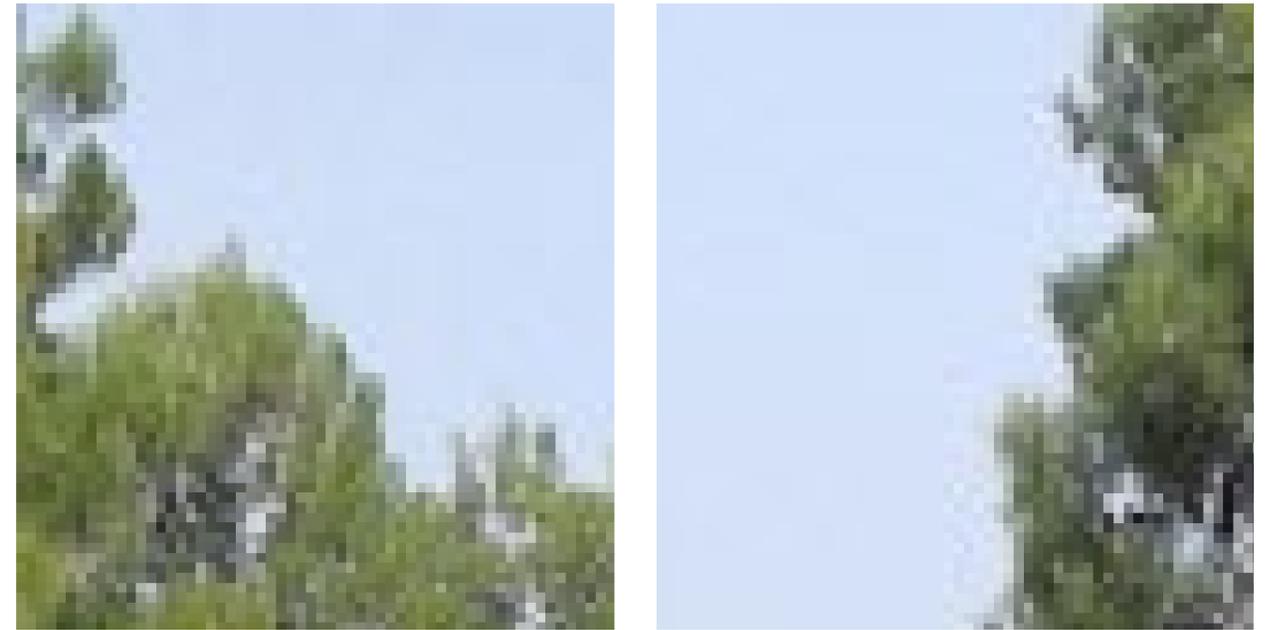
Cualquiera de ellos funciona como mediador en el proceso de aprendizaje. Si se utilizan adecuadamente se pueden convertir en una herramienta muy valiosa en la formación del saxofonista. «La situación de aprendizaje ideal que un libro no puede reemplazar, es estudiar con un profesor competente. Sin embargo a menudo es imposible para muchos músicos jóvenes, tener la ventaja de tomar lecciones periódicas regulares con un especialista sobre su instrumento en particular, o, para el músico educador, adquirir conocimiento especializado sobre cada instrumento que se le pide que enseñe» (Teal 1997: 9). No se puede esperar que un *método* por si solo garantice el aprendizaje del instrumento. Es preferible un buen profesor a un libro de texto, aunque también es preferible un buen libro de texto a un mal profesor. La inclusión de un manual en el proceso de aprendizaje puede ser positiva, pero también puede bloquear al estudiante y entorpecer su desarrollo musical. «La aportación de una información

masiva, normativa, dogmática o demasiado peinada o terminada, puede encorsetar la creatividad y ahogarla» (Alonso, 1996: 89), causando más daños que beneficios.

No hay que perder de vista que un método es un *camino* propuesto por uno o varios autores. No todas las inquietudes que se generan en el recorrido del camino se pueden resolver consultando un solo método. Tal vez sea esta la razón por la que René Descartes en la primera parte del *Discurso del Método* advierte: «no es mi propósito enseñar aquí el método que cada cual debe seguir para dirigir bien su razón, sino solo mostrar de qué forma he tratado de dirigir la mía. Los que se meten a dar preceptos, deben estimarse más hábiles que aquellos a quienes los dan; y si yerran en la menor cosa, son censurables por ello» (Descartes, 2007: 19). Curiosamente, el primer escrito de Descartes, de 1618, es un compendio de música: *Compendium Musicae* (Descartes, 1992).

Lo ideal sería utilizar el método como complemento y no delegar en él la formación integral del músico. El contexto es determinante para la utilización de un *método*. Se requiere una *metodología adecuada* para sacar mayor provecho de la información contenida en él, procesar esa información, convertirla en conocimiento y poder llevarla a la práctica. También es necesario un profesor competente, que sepa dar indicaciones oportunas al estudiante y estimular su interés, pues como ya se indicó, un buen método fuera de contexto, o en manos de un tutor deficiente, no sirve de mucho.

Normalmente los métodos quedan relegados a un segundo plano frente al repertorio de concierto o la improvisación. Hasta cierto punto esto es comprensible, no resulta de mucho interés para el público escuchar escalas, arpeggios, progresiones armónicas en todos los tonos, etc., cuando son tocadas mecánicamente. Sin embargo estas obras tienen un valor elevado en la formación musical. Gracias a estos libros podemos adquirir las herramientas necesarias para desenvolvemos en el ámbito profesional, ya sea como ejecutantes, intérpretes o compositores. Dentro o fuera de la academia se pueden obtener unos fundamentos técnicos y musicales sólidos a través del estudio de métodos. Incluso podríamos ampliar nuestro repertorio de concierto y enriquecer nuestras improvisaciones si consideramos estas obras tan valiosas como el repertorio



clásico, de jazz o de músicas tradicionales, después de todo, los métodos suelen incluir repertorio y ofrecen un análisis detallado de los elementos que lo conforman. Son una fuente muy valiosa de conocimiento que ha influido históricamente, directa o indirectamente, en la formación de «músicos saxofonistas».

Gracias a los métodos de saxofón podemos acercarnos a la música « clásica »; el « jazz »; o la « música popular », en caso de no tener acceso a un conservatorio, una agrupación, o vivir en una ciudad que no ofrece movimientos musicales lo suficientemente sólidos para aprender a tocar el instrumento con un buen profesor. Por otro lado, una técnica impecable que carezca de conceptos musicales no sirve de mucho, lo mismo puede decirse de las improvisaciones carentes de técnica. Sea esta una invitación a difundir y cultivar el estudio de los diferentes métodos de saxofón. En el nuevo milenio ya tenemos suficiente perspectiva histórica para reconocer las semejanzas existentes entre las diferentes escuelas de saxofón. Dentro -y fuera- de la academia se hace anacrónica una división tan radical entre los diferentes estilos. Unificar en la mente del saxofonista las diferentes escuelas aportaría mucho en términos musicales, no solo instrumentales. Pues los métodos, el repertorio y el instrumento son caminos para llegar a un fin: *la música*, cuyo imperio no tiene fronteras, carece de extremos, es incluyente y busca la unidad.

## Bibliografía

Alonso-Fernández, F. (1996). *El talento creador, rasgos y perfiles del genio*. Madrid: Temas de hoy S.A.

Bergonzi, J. (1992). *Vol 1 Melodic Structures*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (1994). *Vol 2 Pentatonics*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (1996). *Vol 3 Jazz Line*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (1998). *Vol 4 Melodic Rhythms*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (2000). *Vol 5 Thesaurus of Intervalic Melodies*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (2003). *Vol 6 Developing a Jazz Language*. Rottenburg: Advance Music.

Bergonzi, J. (2006). *Vol 7 Hextatonics*. Rottenburg: Advance Music.

Blanning, T. (2011). *El triunfo de la música*. Barcelona: Acantilado.

Brown, J. R. (1996). *Cómo tocar el saxofón*. Madrid: EDAF S.A.

Chautemps, J.L., Kientzy, D. y Londeix, J. M. (1990). *El Saxofón*. Barcelona: Labor.

Clark, H. (1980). *Klosé, método completo de saxofón*. Madrid: Editorial Música Moderna.

Cokken, J. y Barthémy, F. (1846). *Méthode complete de saxophone applicable à tus les Saxophones des differents tons*. París: J. Meissonier et Fils.

Crook, H. (1991). *How to Improvise, An Approach to Practicing Improvisation*, Rottenburg: Advance Music.

Descartes, R. (2001). *Compendio de música*. Madrid: Tecnos.

Descartes, R. (2007). *El discurso del método*. Madrid: Ediciones Akal.

DeVillie, P. (1908). *Universal Method for Saxophone*. Nueva York: Carl Fischer.

Dorsey, J. (1940). *Método para saxofón, una escuela de ejecución rítmica moderna*, Buenos Aires: Ricordi Americana.

Garrido Aldomar, M. (2010). *El siglo XX y el saxofón*. Torre del Mar (Málaga): Ediciones Si bemol S. L.

Jorquera Jaramillo, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *Revista electrónica de LEEME, Lista Europea de Música en la Educación*, 14.

Lindeman, H. (1934). *The Henry Line-man Method for Saxophone*. Nueva York: Mills Music.

Mayeur, L. (1896). *New and Grand Method for saxophone*. Londres: Alfred Hays.

Mozart, L. (2013). *Escuela de Violín (Violinschule)*. Madrid: Editorial Arpeggio.

Sadie, S. (1984). *The new Grove Dictionary of Musical Instruments, Vol. 3*. Londres: Macmillan Press Limited.

Segarra, M. A. (1999). *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón*. Valencia: Rivera Editores.

Teal, L. (1997). *El Arte de Tocar el Saxofón*. Miami (Florida): Summy-Birchard Inc.

Thiels, V. (1903). *Méthode pour tous les saxophones*. París: Henry Lemoine & Cie.

Viola, J. (1963). *Technique of the Saxophone, Chord Studies, Vol 2*. Boston: Berklee Press.

Viola, J. (1965). *Technique of the Saxophone, Scale Studies, Vol 1*. Boston: Berklee Press.

Viola, J. (1971). *Technique of the Saxophone, Rhythm Studies, Vol 3*. Boston: Berklee Press.

Viola, J. (1982). *Creative reading studies Saxophone*. Boston: Berklee Press. ♦