

# Índice

Agradecimientos	ix
Abreviaturas	xi
Lista de figuras	xii
Introducción	1
1 La alta sociedad bostoniana y otras adicciones	9
2 Estrenos mundiales	29
3 Los <i>affaires</i> de Debussy, en plural	63
4 El dinero: la verdadera (única) motivación	85
Conclusión	99
Notas	105
Apéndice I. <i>Obras originales para saxofón comisionadas por Elise Hall</i>	134
Apéndice II. <i>Conciertos del Boston Orchestral Club (1899-1911)</i>	136
Apéndice III. <i>Otros conciertos en los que intervino Elizabeth Hall no vinculados al Orchestral Club de Boston</i>	138
Apéndice IV. <i>Confrontación del Boston Orchestral Club y el Longy Club</i>	140
Apéndice V. <i>Árbol genealógico de Elise Hall</i>	
Bibliografía	146
Índice onomástico	152

# *Introducción*

A decorative flourish consisting of a horizontal line with small, symmetrical, upward-pointing curves at both ends and a central, slightly raised, ornate element.

## *Elise Hall*

**E**l objetivo principal de este libro es poner el foco sobre Elise Hall, una mujer extraordinaria que vivió a caballo entre dos siglos (XIX y XX) y dos continentes (Europa y Norteamérica). Su singularidad no solo radica en que tuvo que afrontar tiempos de cambio, sino que era muy rica y se enamoró del saxofón, un instrumento minusvalorado en la época. Además de comisionar unas interesantes partituras a compositores de primera línea como Debussy, D'Indy, Florent Schmitt o André Caplet, entre otros, fue la primera persona en la historia en protagonizar una obra concertante con orquesta, concretamente en Boston (1901). Igualmente, nunca nadie antes había tocado solísticamente con orquesta en París (1904) – ni en Francia –, lo cual no solo tiene un inmenso valor por sí solo, sino aun más porque era mujer y estaba muy mal visto que ellas se emplearan en instrumentos de lengüeta como el saxofón. Su interés tampoco acaba ahí, y trasciende a un plano más sustancial: el de la construcción de su país; su labor es un ejemplo perfecto de los esfuerzos que se hacían en Estados Unidos para consolidar la joven nación a través de los recursos identitarios que procedían de la cultura, copiando a Europa, para luego, al reelaborar el material, separarse de ella.

El libro está estructurado en cuatro capítulos que desarrollan episodios o situaciones significativas en su vida. El primero es de orden contextual, pero breve; pues, como acabamos de apuntar, Elizabeth Boyer Swett Coolidge (1853-1924) –este era su nombre de soltera– estaba en una posición muy excepcional y de la que muy pocas personas en el mundo disfrutaban (y disfrutaban): el dinero no es un problema. Así, las páginas iniciales contienen algunos aspectos biográficos relevantes que, a la postre, serán determinantes para entender la independencia económica y conductual del personaje. Sin embargo y pese a lo que cabría esperar, su existencia –y vinculación con el sa-

xofón– estuvo marcada por una tragedia familiar que precipitó que se volcara completamente en la música. Aquí entraríamos en el segundo de los apartados, cuando Elise, afincada definitivamente en la capital de Massachusetts, tomó la iniciativa de presidir el Boston Orchestral Club, una activa (y elitista) asociación musical de amateurs. Evidentemente, fueron sus dólares los que le reportaron ese puesto de gestión, al igual sufragaron alquileres, refuerzos, instrumental, adaptaciones de partituras, etc. para que aquel proyecto saliera adelante; pero, más importante, fueron la verdadera (y única) ‘motivación’ para que (al menos) dieciséis compositores europeos y americanos –algunos de ellos, los más valorados del mundo– crearan veinticuatro obras originales para saxofón, la mayoría de carácter concertante<sup>1</sup>. Por supuesto, también resulta muy significativo que varias de esas piezas fueran estrenadas por ella misma y su propio grupo. Repasando los programas del Boston Orchestral Club, las críticas periodísticas subsecuentes y los comentarios de algunos de esos compositores, podremos hacernos una idea de esta singular empresa que, desde luego, llamó mucho la atención en la alta sociedad de Massachusetts. Y, por otro lado y como ya hemos apuntado, Elise Hall fue la primera persona en la historia de la música que se puso delante de una orquesta sinfónica tocando el saxofón en la capital de Francia (1904), lo cual produjo otros reportajes que nos permiten conocer la opinión de los críticos más duros del mundo sobre tan singular música y, particularmente, intérprete e instrumento. Las crónicas a uno y otro lado del océano Atlántico nos van a permitir saber por qué el saxofón fue un instrumento con poca fortuna a la hora de captar el interés de los grandes compositores.

Uno de esos últimos baluartes musicales nos brinda el tercer bloque de contenidos que, por su excepcionalidad, merecía tratamiento aparte. Elise Hall y su enseñante, Georges Longy, encargaron (1901-02?)

## Introducción

una pieza con orquesta sinfónica y saxofón a Claude Debussy, si no el mejor compositor del globo, sí el de más proyección en ese momento. *La Rapsodie* del genio simbolista fue el primer gran acierto de la historia de la literatura del saxofón, lo cual demuestra que era posible crear una pieza de calidad –incluso sin requerimientos técnicos complejos– si se contaba con la genialidad (y/o la lucidez) de alguien que pudiera llevarla a cabo. Sin embargo, el alumbramiento de esa partitura no fue nada sencillo, ya no solo por los posibles recelos de los editores (MM. A. Durand e hijo), sino porque el compositor dio muestras de una insultante falta de educación, seriedad profesional y respeto. Siguiendo el epistolario de Debussy –por cierto, donde aparece el sobrenombre de “la mujer [o dama] del saxofón (*la femme saxophone*)”–, descubriremos sus extraños prejuicios y ardidés para intentar entender la compleja y dilatada gestación que casi relegó la obra al olvido. La palabra polisémica francesa *affaires* con la que hemos bautizado ese tercer capítulo es perfecta para conectar asuntos relacionados con los negocios, desplantes, infidelidades y otros problemas que este trabajo tuvo que atravesar.

La contratación de Debussy debió ser carísima, al igual que la de los otros seis *Prix de Rome* –una competición que distinguía oficiosamente al mejor compositor del año en Francia y Bélgica– que Hall financió. Ya hemos apuntado la importancia del ‘factor’ dinero, pero necesitamos unas cuantas páginas más –el cuarto y último capítulo– para desarrollar otros aspectos adyacentes o derivados. Por ejemplo, el de si aquellos productos estuvieron a la altura de la generosidad de la americana, o quién se quedó con los derechos de explotación de esas partituras y cómo fueron rentabilizadas.

Lo hemos obviado, porque creemos que no necesita demasiada presentación ni acondicionamiento. Hoy día todo el mundo conoce el saxofón, ya sea por su

vinculación con el jazz, por ser un habitual en las bandas de música o, simplemente, porque está muy ligado con algunos personajes singulares del imaginario colectivo americano que lo han hecho popular; por ejemplo, Lisa Simpson –de la popular serie animada– o el expresidente norteamericano Bill Clinton. Sin embargo, quizá no se sepa que fue patentado en París (Francia) en 1846 por Adolphe Sax, un empresario de origen belga. En esencia, se trata un tubo (bastante) cónico de latón vestido con un sistema de llaves al que se le insufla aire a través de una boquilla. Las llaves son unos mecanismos con platos que abren y cierran los agujeros que el instrumento tiene repartidos por su cuerpo; y la boquilla es una suerte de cámara o pieza hueca a la que se le acopla una lengüeta. Es, de hecho, un instrumento aparentemente ‘simple’, adjetivo que también podría describir su vertiente técnica y de aprendizaje, en particular en estadios iniciales.

El nacimiento del saxofón estuvo ligado a la Revolución Industrial, concretamente al desarrollo de la metalurgia y la efervescencia de nuevas tecnologías aplicables al latón para trabajarlo de manera más rápida y precisa. A la par, su supervivencia fue viable por coincidir con y servir a algunas de las nuevas necesidades que en el consumo de la cultura y de la música impuso la pujante burguesía decimonónica. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a disfrutar de la música de una banda que tocaba en el templete del parque, o que amenizaba desde ahí una velada en los cafés y restaurantes circundantes; o, de otras formas, cuando una agrupación de ese tipo participaba en protocolos militares –muy importantes para el instrumento en el comienzo–, ceremonias religiosas o fiestas civiles, etc., donde, su sonido –y el de sus ‘hermanos’ de metal– era efectivo en exteriores.

Sin embargo, en otros representativos y cardinales foros como la orquesta –música sinfónica– y la ópera,

## *Elise Hall*

apenas tuvo representación; de hecho, la situación fue absolutamente decepcionante. El total de convocatorias durante el siglo XIX no llega a cuarenta, aun considerando participaciones en el foso y escenario de la ópera, intervenciones con coro y partituras que no pasaron de manuscrito ni fueron representadas<sup>2</sup>. Las causas parecen ser múltiples y heterogéneas, a saber, la propia 'naturaleza' cerrada e impermeable de ese grupo alrededor de núcleo de la familia del violín, o complicaciones –y aumento de los costes– de un teatro al salirse fuera del ámbito de la plantilla habitual (tradicional) si se contrataba nuevo personal y advenedizos. Asimismo, podemos confirmar otras razones muy interesantes y que no están a simple vista, como la incongruencia entre las palabras y hechos de los compositores –entre otros, Berlioz, Halevy, Meyerbeer, Auber, Rossini o Ambroise Thomas–, cuando, por un lado colmaban de halagos al instrumento en sus artículos periodísticos e informes, pero luego no le ofrecían música. Es fácil adivinar que aquellas benignas palabras engrosaban la teatralización del Romanticismo; mas, tampoco debería obviarse cierto grado de hipocresía y falta de valentía profesional por parte de esos 'baluartes'. Otro de los motivos fuertes de aquel ostracismo, pero más complicados de establecer por encontrarse en un plano 'inconsciente' (y cultural), fue el efecto nocivo de tanta novedad, originalidad y timbre sui géneris que generó el saxofón. Su sonido, tan 'indefinido' o 'híbrido', pudo ahuyentar, confundir o disuadir a potenciales creadores porque, evidentemente, es más difícil de fusionarlo con las otras herramientas sonoras convencionales. Puestos a invertir tiempo y que este se tradujese en dinero, los compositores y adaptadores apostaron por aerófonos más asentados y explorados (principalmente, la flauta o el clarinete). Y, si a todo esto le sumamos la falta de garantías, responsabilidad y pericia de los primeros saxofonistas, la atracción inicial por el instrumento se resintió y no logró salvar esas reticencias.

En este sentido, la situación del saxofón decimonónico en Europa era preocupante, pero, en los USA estaba siendo todavía más angustiosa y yerma. Esto es muy curioso, porque, en base a lo que representa el instrumento en la actualidad y su estrecha vinculación con la cultura americana, era de esperar un empleo más anchuroso desde el principio. Un detalle que abala esa desidia fue que hubo que esperar hasta 1879, salvando las transcripciones<sup>3</sup>, para encontrar la primera aportación original de música de cámara (o pequeño grupo) –*Quartette (Allegro de Concert)* de Caryl Florio– que ni siquiera fue editada. La cuestión era que el grueso de los empresarios y hombres de negocios estadounidenses de esa época mostraron, pese a su carácter aparentemente rupturista, una postura muy conservadora en lo artístico. Y, en lo que a este relato respecta, aquel comportamiento hizo que el saxofón tampoco tuviera un techo cubierto (orquesta u ópera) donde refugiarse en el Nuevo Mundo. Esos capitalistas y comerciantes americanos disfrazaron sus rasgos de neófitos en el poder imitando los gustos de franceses, ingleses o alemanes, y, como ellos, tampoco auspiciaron advenedizos para evitar poner en peligro su escalada social. (De ahí el valor y singularidad de Hall, que fue hija, sobrina y nieta de burgueses americanos, enfrentándose a la norma y creando una línea cultural nueva en ese país).

De todas maneras, y aunque en USA se produjeron eventos históricos sin precedentes (y al mismo tiempo también peregrinos) relacionados con el saxofón –e.g., la primera audición en la historia de una obra estrictamente sinfónica (24 de diciembre de 1853) en la que intervino (*Santa Claus Symphony* de William-Henry Fry); e, igualmente, la composición más temprana (1879) como solista y con acompañamiento de cuerdas (*Introduction, Theme and Variations* de Caryl Florio), ambas conectadas con Nueva York–, debe tenerse presente que la verdadera (y práctica-

## Introducción

mente única) dimensión del aerófono en Norteamérica estuvo canalizada a través de las bandas de música, de entretenedores y de circo de finales del *Ottocento* y primeras décadas del siglo XX. Aquellos años también coinciden con el tiempo en el que Elise Hall estuvo activa, por lo que quizá merezcan una mayor contextualización, siempre teniendo en cuenta que el territorio americano era muy amplio.

La devoción por las bandas de música fue otros procedimientos importados del Viejo Continente, pero con ciertas variantes significativas. Por ejemplo, se hacía sobresalir a músicos saxofonistas ‘militares’ (más bien, con *allure militaire*, lo cual formaba parte de la escenografía), pero, realmente, funcionando en el ámbito (y circuito) civil y como una empresa al uso. No tenemos mucho espacio para desarrollarlo, pero quizá baste evocar a Patrick-Sarsfield Gilmore y el magnetismo<sup>4</sup> de su banda (negocio) que, durante el último cuarto del siglo XIX ofreció espacio, cierto protagonismo y trabajo al saxofón en Nueva York y en otras tantas capitales y eventos americanos.

También es obligado recordar a los numerosos y casi anónimos saxofonistas –la mayoría, *clarinetists-turned-saxophonists*– que se ganaban su jornal tocando en las bandas de los circos, unos (negocios-)espectáculos que estaban viviendo una época dorada gracias al crecimiento de las redes de ferrocarril por todo el territorio. En contra de lo que podría parecer, el trabajo de los cómicos y músicos circenses era muy duro, y la jornada laboral se extendía más de doce horas. Los artistas empezaban por la mañana animando al público en el típico desfile (*street parade*) que solía contar con varias carrozas chillonas en las que no faltaban animales salvajes, comediantes haciendo un anticipo de su espectáculo y otros extravagantes y atrayentes reclamos. La música era parte fundamental de esa cabalgata y entre los músicos, como decimos, también

había saxofonistas, a veces vestidos de payasos, lo cual forjó otra estrecha relación con ese oficio que todavía hoy permanece en la retina del *imaginarium* colectivo. En cualquier caso, la banda sonora del *show* itinerante se caracterizaba por la vulgarización de un repertorio que incluía marchas y música ligera. Posteriormente, venía la representación escénica bajo la carpa en la que se escuchaba música funcional y que daba realce a los números. El día acababa normalmente con un concierto por la tarde/noche en el que con bebida, comida y baile se intentaba dilatar el entretenimiento y ocio y, ya de paso, se exprimía un poco más los bolsillos de la gente<sup>5</sup>.

Pero, mejor que nosotros, que sea el director de banda americano más famoso de la historia –John-Philip Sousa (1854-1932)– el que nos ilustre y cierre la situación del saxofón en el primer cuarto del siglo XX. Según el autor de la archiconocida y patriótica *Barras y estrellas por siempre* (*The Stars and Stripes Forever*), el instrumento estaba muy vinculado con la música ligera y de jazz y, desgraciadamente, se abusaba hasta la saciedad de su faceta burlesca o socarrona. Además, los músicos que lo tañían no proyectaban seriedad y, quizá, lo peor de todo, era que el saxofón estaba acumulando demasiada ‘mala fama’. Precisamente, en 1925 aparecieron unas declaraciones suyas –“Sousa to Make the Saxophone [sic] Respectable”, así se titulaba el artículo para más énfasis– en la que el entrevistador postulaba que el instrumento se había convertido en “el peor delincuente de la temprana y vulgar música de jazz”. El conductor americano era de la misma opinión y lamentaba esa mala nombradía (“black sheep reputation”), pero también dijo que se había propuesto ‘rescatarlo’ y ofrecer una perspectiva diferente a su audiencia para que esta constatará las interesantes cualidades del octeto de saxofones que tenía en su formación en ese momento. Sousa se declaró conocedor del pasado “orthodox” del instrumento, citando a Ber-

## *Elise Hall*

lioz, Bizet y Massenet<sup>6</sup>. Asimismo, ponía el ejemplo de que la Ópera de Nueva York estuvo preparando hacía dos o tres temporadas *Le Roi de Lahore* de Massenet, cuya partitura original emplaza al saxofón. Sin embargo, la producción estimó prudente suprimirlo y darle su voz al clarinete para no poner en peligro la representación a costa del “payaso del jazz”<sup>7</sup>.

Estas declaraciones aparecieron en el *Beverly Massachusetts Times* de Salem, una población a menos treinta kilómetros de Boston donde Elise Hall, una saxofonista americana, había tocado hacía ya veinticinco años con orquesta varias veces y producido más de veinte obras ‘clásicas’ para saxofón de algunos de los mejores creadores europeos y estadounidenses; y Sousa no dijo una palabra de ello. No sabemos si lo desconocía –concedamos el beneficio de la duda al más glorioso conductor americano de la historia– o, quizá, directamente la obvió.

Como hemos comentado al principio, nos proponemos dar luz a esta señora tan valiente, y hacerlo de una manera entretenida, atractiva y vivencial –p. ej., coloreando algunas figuras con AI y así acercándonos más a los personajes y escenarios–, pero también de forma rigurosa y crítica<sup>8</sup>. Esto implica explorar (y señalar) otros aspectos adyacentes menos amables, por ejemplo, que su enseñante (Georges Longy) apenas tuviera interés por cuidar y conservar aquel legado profesional que tantísimo dinero estaba costando a su educanda, o el tremendo recelo (indiferencia y desprecio? envidia inconfesable?) hacia ella por parte de los reputados solistas y profesores de saxofón de la referencial y venerada banda francesa de la *Garde Républicaine* y que dieron la espalda a ese repertorio.

Por supuesto, Elise Hall todavía guarda numeroso contenido y admite diversos acercamientos –precisa-

mente, parte de la música que produjo sigue estando en manuscrito–; el nuestro tiene como fuentes al propio personaje –sus actos– (y personas que la rodearon), su vínculo con el saxofón y la historia de este instrumento. En 2024 se cumple el centenario de su muerte; sirva este escueto libro y sus páginas como impulsor de más investigaciones y/o iniciativas divulgativas y, a modo personal, como agradecimiento y homenaje a la “dama del saxofón”.

