

Traducción de
SILVIA VILLEGAS

WILLIAM WEBER

LA GRAN TRANSFORMACIÓN EN EL GUSTO MUSICAL

*La programación de conciertos
de Haydn a Brahms*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en inglés, 2008
Primera edición en español, 2011

Weber, William

La gran transformación en el gusto musical : La programación de conciertos de Haydn a Brahms . - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011. 472 p. ; 23x16 cm. - (Historia)

Traducido por: Silvia Villegas
ISBN 978-950-557-874-0

1. Música. 2. Crítica Musical. I. Villegas, Silvia, trad. II. Título
CDD 780.7

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández
Imagen de tapa: Joseph Tudor Hughes, tapa de *The Celebrated Welch Air* (Londres, Welsh, s/f). The Beinecke Library, Yale University.

Título original: *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*
ISBN de la edición original: 978-0-521-88260-6
© 2008, Cambridge University Press

D.R. © 2011, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-874-0

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	9
<i>Introducción</i>	11

Primera parte

MISCELÁNEA Y COLEGIALIDAD, 1750-1800

I. <i>Conceptos y contextos</i>	25
II. <i>Variaciones sobre la miscelánea</i>	59

Segunda parte

CRISIS Y EXPERIMENTO, 1800-1848

III. <i>El idealismo musical y la crisis del antiguo orden</i>	115
IV. <i>El auge del concierto de música de cámara</i>	163
V. <i>Convención y experimento en conciertos pagos y conciertos de virtuosos</i>	189
VI. <i>Hacia un repertorio clásico en los conciertos orquestales</i>	253
VII. <i>Los conciertos promenade: el auge de los “pops”</i>	303

Tercera parte

LA FUNDACIÓN DE UN NUEVO ORDEN, 1848-1875

VIII. <i>La hegemonía de la música clásica</i>	335
IX. <i>Música vocal para el gran público</i>	385

<i>Epílogo. El estado de la comunidad musical en 1914</i>	421
---	-----

<i>Ilustraciones de programas de conciertos</i>	433
<i>Transcripciones de programas de conciertos</i>	435
<i>Bibliografía</i>	439
<i>Índice de nombres y conceptos</i>	451

AGRADECIMIENTOS

ESTE LIBRO surgió como resultado de una beca otorgada por el Leverhulme Trust al Royal College of Music en el año 2002 para realizar una colección de programas de conciertos y para mi visita al College ese año. Le estoy especialmente agradecido a la señora Janet Ritterman, directora del Royal College of Music, y a Paul Banks, director del Centre for Performance History. También quisiera agradecer a los miembros del cuerpo docente por su apoyo: Oliver Davies, Paul Collen, Janet Hilton, Peter Horton, Neil Mackie e Ian Curror.

Comencé mi investigación para este proyecto en los primeros años de mi carrera, con la ayuda de becas otorgadas por el National Endowment for the Humanities, la Fundación Rockefeller y el Programa Fullbright-Hayes. Me resultaron particularmente provechosas mis estancias en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, el Max Planck Historical Institute, la Huntington Library y la William Andrews Clark Memorial Library de la University of California, Los Ángeles, y también un subsidio del Music and Letters Trust. Colaboraron conmigo mis colegas en la California State University, así como el personal a cargo de préstamos entre bibliotecas. Deseo agradecer también al personal de la British Library, la Bodleian Library, la Bibliothèque Nationale, la Bibliothèque de l'Opéra, el Musée de l'Histoire de la Ville de Paris, el Leipzig Stadtgeschichtliches Museum, la Leipzig Stadtbibliothek, la biblioteca de la Georg-August-Universität Göttingen, la Deutsche Staatsbibliothek, la Oesterreichische Nationalbibliothek, la Gesellschaft der Musikfreunde y Stadtbibliothek de Viena, la Boston Public Library y la Harvard Musical Association Library.

Por sus comentarios y críticas, me encuentro en deuda con Mark Evan Bonds, Michael Broyles, Dexter Edge, Katharine Ellis, Jöel-Marie Fauquet, Robert Fink, James Garratt, Matthew Gelbart, Christopher Gibbs, Dana Gooley, David Gramit, Kenneth Hamilton, David Wyn Jones, Annette Landgraf, Simon McVeigh, Mary Anne Morrow, Nancy Newman, Michel Noiray, Hilary Poriss, Derek Scott, Rita Steblin, Mark Swed, Patrick Taiëb y Beverly Wilcox. Victoria Cooper y Rebecca Jones

me asistieron con gran profesionalismo. Le debo especial gratitud a mi esposa, Linda Clark, por sus amplios comentarios editoriales y su profundo apoyo para el proyecto.

INTRODUCCIÓN

DISEÑAR UN PROGRAMA DE CONCIERTO implica necesariamente una serie de acuerdos entre públicos, músicos, gustos y, por extensión, fuerzas sociales. La mayoría de los conciertos está pensada para múltiples grupos con gustos, deseos y necesidades diversos; la planificación de un concierto es, por lo tanto, una especie de proceso político. Los músicos y los organizadores de conciertos aprenden a mediar entre estos grupos, buscando la manera de complacerlos, tanto individualmente como de manera conjunta. Esta adaptación social, sin embargo, era mucho más profunda en la vida musical durante el siglo XVIII que en la actualidad. Se realizaban menos conciertos, el público era más reducido y la vida musical tenía vínculos más estrechos y era necesariamente colegiada. A los escritores les complacía hablar de la República de la Música, donde se desarrollaban disputas comparables a las que se libraban entre los monarcas, los cuerpos legislativos y la opinión pública. El conflicto referido al gusto estaba incorporado a este sistema social; para algunos espectadores, la disputa musical era un placer intelectual. Este diálogo sobre los valores musicales cumplió la función del foro público donde los valores musicales se transformaron de manera fundamental durante la primera mitad del siglo XIX.

El principio rector para el diseño de los programas de conciertos en el siglo XVIII, a menudo llamado “miscelánea”, surgió de una prolongada tradición musical. El número de conciertos que se llevaba a cabo en esa época era limitado; músicos y espectadores daban por sentado, en consecuencia, que tendrían que adaptarse unos a otros en cuanto a la programación, el gusto y la conducta social: los conciertos eran una empresa colegiada. Mientras que en la actualidad esperamos que un típico concierto orquestal ofrezca tres obras de grandes compositores, los programas alrededor de 1780 incluían entre ocho y quince piezas, algunas de compositores fallecidos. En un mismo programa escucharíamos una mezcla de números de ópera, conciertos, solos instrumentales, oberturas o sinfonías y posiblemente un cuarteto para cuerdas o una canción. No había gran diferencia entre un interés serio en la música

sica y un interés ocasional; se reunían para escuchar un mismo programa personas con necesidades y gustos musicales variados.

Sin embargo, no se debe exagerar el alcance de la miscelánea en los conciertos del siglo XVIII. Las canciones compuestas para el salón, la taberna o los clubes de caballeros quedaban excluidas de la mayor parte de los conciertos porque se consideraba que era mejor mantener separados el quehacer musical formal y el informal. No había un esquema jerárquico que diferenciara estas áreas del quehacer musical, aunque el estatus estético de las canciones variaba considerablemente según se tratara de Francia, Gran Bretaña o Alemania. De hecho, la programación miscelánea convencional entró en crisis cuando empezó a aumentar el número de canciones en los conciertos públicos a comienzos del siglo XIX. Para 1830 aparecían en los programas nuevos tipos de música: danzas, baladas sentimentales y popurrís de melodías de óperas. Como consecuencia, se plantearon serias preguntas sobre el grado de diversidad musical y social conveniente para un programa, lo cual provocó un conflicto entre diferentes secciones del público, que no se había presentado durante el siglo XVIII. Surgió un movimiento idealista, con una visión del gusto y la programación acorde con principios “más elevados” que los presentes en la llamada música “de salón”, que consistía en fragmentos de óperas y variaciones sobre las melodías de óperas más conocidas. Como el antiguo marco de la actividad de los conciertos no podía mantener el orden en ese nuevo contexto, la vida musical comenzó a dividirse en regiones separadas de repertorio y gusto. Durante la década de 1850 se estableció una dicotomía entre la música que se consideraba más seria y la que se consideraba menos seria, aunque la palabra *popular* no tuviera un uso muy difundido fuera de Gran Bretaña y Estados Unidos.¹

Los compositores más agresivos participaron de manera significativa en la puesta en marcha de la transformación de la cultura musical, como puede verse en *Las bodas de Fígaro* de Wolfgang Amadeus Mozart (1786), *Medea* de Luigi Cherubini (1797), *La creación* de Joseph Haydn (1798), así como la sinfonía *Heroica* (1805) y los cuartetos de cuerda de Beethoven. Concebida de manera más amplia, la división en la vida mu-

¹ Me he referido a este tema en “Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism”, en *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1984, pp. 28-71.

sical se desarrolló dentro de un contexto de profunda inestabilidad en la política y la sociedad europeas entre 1789 y 1848. Una vez que se alcanzó, de manera más o menos estable, la soberanía del Estado alrededor de 1750, las clases alta y media educadas se replantearon de manera fundamental la naturaleza del gobierno. La conmoción interna alcanzaba a toda Europa. La Revolución Francesa y la reorganización napoleónica de Europa abrieron nuevas posibilidades, que desestabilizaron la política prácticamente en todas partes.² La conmoción política estuvo acompañada de un florecer del pensamiento utópico acerca de las comunidades ideales o la reforma del mundo profesional o cultural. Tales movimientos se desarrollaban en forma separada y podían ser antagónicos en lo intelectual o lo político, pero se fortalecieron mutuamente. El idealismo en la vida musical formó parte de un movimiento más amplio que buscaba repensar la cultura y la política dentro de Europa en su conjunto.

El año 1848 marcó un hito en la vida musical tanto como en la historia política. La revolución obligó a los miembros de la comunidad musical a llegar a un entendimiento con su estructura fragmentaria; surgía un nuevo orden. La música clásica alcanzó un estatus hegemónico dentro del pensamiento musical, la pedagogía y las ceremonias públicas. “Básicamente, lo nuevo que presentaba la cultura musical del siglo XIX era el predominio abrumador de la música de períodos anteriores, cuya presencia parece haberse tornado irrevocable en nuestro siglo”, destacó Carl Dahlhaus.³ Al mismo tiempo, se organizaban nuevos tipos de conciertos para el gran público –conciertos de baladas, *music halls*, *café-concerts* y programas de canciones y de fragmentos de óperas– que formaban mundos en sí mismos, cuya relación con la vida de la música clásica era limitada. Por otra parte, se desató una batalla intensa basada en las afirmaciones de que los conciertos de música clásica dejaban de lado la música contemporánea. La guerra ideológica

² Robert Palmer, *The Age of the Democratic Revolution. A Political History of Europe and America, 1760-1800*, 2 vols., Princeton (NJ), Princeton University Press, 1959-1964; Jost Hermand y Michael Niedermeier, *Revolutio Germanica. Die Sehnsucht nach der “alten Freiheit” der Germanen, 1750-1820*, Fráncfort, Peter Lang, 2003; Esteban Buch, *Beethoven's Ninth. A Political History*, trad. de Richard Miller, Chicago, University of Chicago Press, 1999 [trad. esp.: *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, Acantilado, 2001].

³ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. de Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 22.

se desató entre quienes favorecían los estilos musicales de vanguardia y quienes los atacaban.

Se produjo así una “gran transformación” en el seno de la cultura musical. El uso de la palabra “gran” responde a los significados contrastantes que implica.⁴ La palabra indica en primer lugar la escala masiva de los cambios ocurridos en la vida musical. En segundo lugar, define la autoridad cultural que se adjudicó a los repertorios canónicos, una creencia institucionalizada en la grandeza. En tercer lugar, sin embargo, una “gran” transformación sólo podía producirse bajo la presión de movimientos sociales y políticos. El proceso por el cual los programas de conciertos pasaron de reemplazar obras antiguas por obras más recientes a venerar los clásicos fue, por definición, un proceso político en su naturaleza. Los historiadores de la cultura suelen dar por sentado que los clásicos musicales estaban predeterminados y usan las palabras *canon*, *clásico* u *obra maestra* en términos ahistóricos. Es fácil recorrer la primera mitad del siglo sin reconocer el alcance masivo del conjunto de cambios que se estaba produciendo en los aspectos más significativos del repertorio, el gusto y los valores musicales. Los mundos de la pintura y la escultura, en cambio, salieron del período romántico con la experiencia de un cambio menos drástico de los estándares contemporáneos a los clásicos en la definición del gusto. En esos mundos, ya existía desde hacía tiempo un arte “elevado”, pero tardó en llegar a la música, excepto en la pedagogía y el pensamiento filosófico. Comparativamente, el ámbito de la pintura no sufrió una alienación ideológica tan importante respecto de la cultura comercial; de hecho, los *marshands* privados reemplazaron a los salones públicos en las últimas décadas del siglo. Para comprender cómo y por qué se produjo ese cambio en la cultura musical, es necesario, por lo tanto, definir la naturaleza de su antiguo orden antes de describir el surgimiento del nuevo. No podemos comprender la transformación en las instituciones y los gustos a partir de 1800 sin establecer una base histórica firme.

En las discusiones académicas del gusto musical durante los siglos XVIII y XIX tienden a aparecer de manera recurrente dos perspecti-

⁴ Karl Polanyi usó este término en sus ensayos sobre la reestructuración de la economía y la política europeas, *Origins of our Time. The Great Transformation*, Londres, Victor Gollancz, 1945 [trad. esp.: *La gran transformación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007].

vas contrapuestas. Por una parte, los que podríamos llamar “clasicistas” se ocupan principalmente del proceso por el cual se establecieron los estándares elevados del gusto y el comportamiento social en la vida musical y, en particular, de la manera de protegerlos. James H. Johnson descubrió un movimiento orientado a un escuchar disciplinadamente a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX; Julian Johnson deplora el abandono de dichos estándares a fines del siglo XX.⁵ Por otra parte, los académicos que podríamos llamar “populistas” deploran el aislamiento de la música clásica respecto de una vida musical más amplia y, de hecho, de la sociedad en su conjunto. Lawrence Levine sostuvo que una “cultura compartida” que permitía que las obras de William Shakespeare y de Mozart se interpretaran sin una definición canónica llegó a su fin con la “sacralización” de una nueva cultura elevada en las últimas décadas del siglo XIX.⁶ Otra perspectiva ha planteado preguntas sobre la caída en el interés por las obras contemporáneas que acompañó la hegemonía de los repertorios clásicos en los conciertos serios.⁷ ¿Cuándo fue que la hegemonía de los clásicos creó la necesidad de organizar conciertos de nueva música?

Nos proponemos abordar cada uno de estos puntos de vista. Si bien he criticado el enfoque “clasicista” por su evaluación excesivamente negativa de la manera de escuchar del siglo XVIII, su argumentación referida al siglo XIX me resulta convincente en su alcance e implicancias.⁸ Este libro se propone exponer específicamente cuándo y en qué tipo de conciertos surgió una división macroscópica entre la música supuestamente “ligera” y la “seria”, en su relación con las nociones de “canciones populares” y “clásicos”. Si bien las oberturas y selecciones de ópera mantenían vigente una “cultura común” entre muchos tipos de conciertos, la disputa recurrente sobre la manera de interpretar la música hace

⁵ James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995; Julian Johnson, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

⁶ Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1988.

⁷ Nicholas Slonimsky, *A Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*, Nueva York, Scribner's, 1953; Martin Thrun, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, Berlín, Orpheus, 1995; Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997.

⁸ William Weber, “Did People Listen in the 18th Century?”, en *Early Music*, 25, 1997, pp. 678-691.

que la palabra *compartida* resulte inapropiada. Sin embargo, no nos proponemos discutir en profundidad los aspectos filosóficos del gusto. Nuestra perspectiva, en cambio, estará orientada al lenguaje convencional que usaban músicos, organizadores de conciertos y asistentes a los conciertos para sus discusiones dentro de la comunidad musical. El libro examina el período comprendido entre 1750, del cual pueden encontrarse un número significativo de programas, y 1875, el punto en el que se estableció un nuevo orden en la cultura musical. El epílogo evalúa el estado de la comunidad musical en 1914 respecto de estos temas.*

LA TRANSFORMACIÓN EN BREVES PALABRAS

El objetivo fundamental de este libro es estudiar los tipos de programas de conciertos que se llevaron a cabo entre 1750 y 1875. A lo largo de varias décadas, me he dedicado a la lectura de miles de programas, hasta llegar a familiarizarme con la programación en una gran variedad de lugares. Me he concentrado en las cuatro principales ciudades de Europa en cuanto a la actividad musical –Londres, París, Leipzig y Viena–, pero también he estudiado programas realizados en ciudades como Oxford, Birmingham, Edimburgo, Burdeos, Berlín y Boston. Veremos que las ciudades del interior a menudo se adelantaban a las capitales y que la actividad de los conciertos en Estados Unidos estaba estrechamente vinculada con lo que sucedía en Europa, especialmente en Gran Bretaña; de hecho, la canción popular surgió inicialmente en la cultura anglo-estadounidense. No analizaremos todos los conciertos. Nuestro interés fundamental está centrado en el concierto definido estrictamente como concierto de música de cámara; el concierto pago o el de virtuoso y su sucesor, el recital; la serie orquestal y su rival, el concierto *promenade*,** y los espectáculos centrados en la música vocal, en particular, el concierto de baladas, el *café-concert* y la forma temprana de la *gala de ópera*.

* Los criterios con los que se llevaron a cabo las transcripciones de los programas de conciertos se encuentran explicados en la p. 435. Del mismo modo, todas las abreviaturas utilizadas en las notas aparecen aclaradas en las pp. 439-441.

** Conciertos que se llevaban a cabo en los jardines públicos de Londres, en los cuales el público podía pasear por los jardines mientras escuchaba la música. [N. de la T.]

Para obtener una visión general, podemos observar la transformación en la programación de los conciertos como se refleja en los programas fotografiados en la parte central de este libro. Comenzamos con el concierto de virtuoso o concierto, porque atrajo considerable atención del público durante la primera mitad del siglo XIX. Estaba organizado por uno o dos músicos e incluía una variedad de solistas o conjuntos acompañados por una orquesta. El organizador se desempeñaba como solista en algunos números; su principal propósito era impresionar al público con una riqueza de talento musical que combinaba virtuosismo vocal e instrumental por partes iguales. En 1785, un joven violinista en ascenso llamado Bartolomeo Campagnoli, que luego fue concertino de la orquesta de la Gewandhaus, organizó un programa típico de la época en cuanto alternaba fragmentos de óperas y conciertos (figura 1). La semana anterior, una cantante italiana había realizado un programa con una estructura de géneros idéntica. Los conciertos que se ofrecían en Londres, en cambio, tenían una tendencia a ser especialmente prolongados y diversos en cuanto a los períodos históricos que estaban representados. En 1801, el contrabajista Domenico Dragonetti ofreció un programa integrado por 13 piezas: todas eran números vocales con excepción de tres. Dragonetti sólo interpretó el concierto (figura 2). En el momento en que él ofrecía cinco piezas de Mozart, estaba comenzando a surgir un sentido canónico de su música, pero como aún no había llegado a Londres ninguna de sus óperas, las selecciones de dichas obras se consideraban novedosas.⁹ El dúo de Benedetto Marcello (1686-1739) tenía un estatus marcadamente canónico; la música de Marcello rara vez se interpretaba en otros lugares de Europa.

A partir de la década de 1820, se produjo un gran cambio en los conciertos pagos; los virtuosos los convirtieron en empresas comerciales, desplazándose rápidamente de ciudad en ciudad y llenando los teatros de ópera varias noches seguidas. Nicolò Paganini, que contribuyó al prestigio de esta práctica, ofreció un programa en la sala de ópera más importante de Viena (figura 3), que alternaba piezas instrumentales con piezas vocales, pero, comparado con el programa de Campagnoli,

⁹ Rachel Cowgill, “‘Wise Men from the East’. Mozart’s Operas and their Advocates in Early Nineteenth-Century London”, en Leanne Langley y Christina Bashford (eds.), *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 39-64.

se caracterizaba por un predominio mucho mayor de la música operística: oberturas, selecciones vocales y fantasías sobre temas muy conocidos. Para esa época, el aria de Mozart y las variaciones sobre un tema de Haydn tenían fuertes implicancias canónicas. En los 15 años siguientes, los conciertos de virtuosos se hicieron aún más prolongados y se centraron en las piezas vocales, marcando el comienzo de un gran cambio en la programación. En 1841, la pianista Louise Dulcken presentó un programa calificado de “deslumbrante galaxia actual de Londres” por un crítico; interpretó 23 números, 16 de los cuales eran de óperas, acompañada por Franz Liszt y su hermano, el violinista Ferdinand David (figura 4). El público prestó atención a la música, ya que un crítico admitió que el público “bello y vestido a la moda [...] permaneció sentado hasta el final, con paciencia ejemplar y evidente gratificación”.¹⁰

Durante la primera mitad del siglo XIX, se produjeron cambios revolucionarios: el abandono de la música vocal en algunos programas y el énfasis en un repertorio de clásicos en otros. Algunos pianistas se apartaron drásticamente de la tradición de colegialidad del concierto pago para ser los únicos intérpretes en algunos conciertos. Liszt había ofrecido en un principio programas convencionales (figura 5), pero en Viena en 1846 siguió este nuevo rumbo, anunciando de manera un tanto extravagante lo que ofrecía en un programa con letras en negrita (figura 6). En la década de 1850, Clara Schumann y Charles Hallé tomaron un rumbo diferente; adoptaron un repertorio centrado en obras clásicas, se identificaron como intérpretes y sólo ocasionalmente como compositores, plasmando así una nueva forma de virtuosismo. Por lo general, incluían en sus programas algunas piezas vocales y tal vez una obra de cámara. Schumann ofreció un concierto en 1862 que se distinguía por el rigor en la selección de obras serias, abandonaba la *fantaisie* sobre óperas y elegía cuidadosamente piezas recientes, en este caso, de su difunto esposo (figura 7). De manera similar, Julius Stockhausen llevó adelante la creación de un canon de canciones, a menudo con la colaboración de Johannes Brahms, como se ve en el concierto que ofrecieron juntos en 1869 (figura 8).

Los conciertos que abandonaron la tradición de manera más abrupta fueron los ofrecidos por cuartetos de cuerdas: excluyeron por

¹⁰ “Musical Intelligence”, en *Musical World* (en adelante, *MW*), 3 de junio de 1841, p. 363.

completo la música vocal y definieron a su público como una elite cultural separada del gran público. En 1804, el violinista vienés Ignaz Schuppanzigh organizó, según sabemos, el primer concierto público dedicado íntegramente a la ejecución de cuartetos de cuerdas y géneros relacionados y, en 1814, Pierre Baillot presentó conciertos similares en París. En todas partes el repertorio estaba armado en torno a piezas de Haydn, Mozart y Beethoven, como vemos en un programa de la Beethoven Quartet Society en Londres, en 1846 (figura 9). No obstante, en Viena durante un tiempo y en Gran Bretaña y Estados Unidos en general, los conciertos de música de cámara incluían habitualmente varias piezas vocales o para instrumentos solistas que se consideraban de importancia suficiente como para ser ejecutados en un mismo programa con los grandes cuartetos. En Boston, en 1855, William Mason ofreció un programa con el Mendelssohn Quintette Club que incluía piezas para piano de Frédéric Chopin, Stephen Heller y el propio Mason junto con piezas de cámara de Beethoven, Mozart y Brahms (figura 10).

Los conciertos orquestales se fueron moviendo de manera más gradual hacia los programas dedicados a los clásicos instrumentales. Un concierto de abono en la Gewandhaus en 1787 (figura 11), con selecciones de óperas, es un ejemplo del formato que siguió cuidadosamente el modelo convencional en toda Europa desde mediados del siglo XVIII hasta por lo menos la década de 1830. Los programas de la Philharmonic Society de Londres mantuvieron ese formato hasta la década de 1880: incluían por lo menos una obertura y una selección vocal de ópera, como vemos en un programa de 1826 (figura 12). Sin embargo, las sinfonías de Beethoven estaban institucionalizadas; aparecen sistemáticamente en casi todas las series de conciertos orquestales para la década de 1830. Los conciertos de abono de la Gewandhaus le otorgaron por primera vez a una sinfonía (la *Heroica*, de Beethoven) el privilegio de ser la única pieza luego del intervalo en 1807 y la Philharmonic Society hizo lo mismo con la *Novena sinfonía* en 1825.

Durante las décadas de 1830 y 1840, los conciertos se volvieron mucho más extensos o muchos más breves. Por una parte, un “Grand Miscellaneous Concert” ofrecido por la Oxford Musical Society el 16 de junio de 1832 incluía 13 piezas de compositores ya fallecidos y 13 de compositores vivos: una mezcla de oratorios y fragmentos de óperas, baladas de salón, *glees* y piezas instrumentales para solistas (figura 13). Por otra parte, las series vienesas llamadas Concert Spirituel establecie-

ron una nueva referencia para la programación deliberadamente seria. Un concierto en 1833, por ejemplo, ofreció una obertura, una sinfonía y un movimiento de dos obras sacras (figura 14). A mediados de la década de 1840, la Filarmónica de Viena se atrevió a ofrecer programas que contaban con sólo tres obras y en un caso se trataba de obras íntegramente para orquesta. Pero la mayoría de las series de conciertos orquestales –aun las de la Gewandhaus– siguieron incluyendo solos vocales o instrumentales durante casi todo el siglo XIX. El predominio de las obras clásicas en los conciertos orquestales llevó, a su vez, a otros espectáculos dedicados a la nueva música, como el de la reunión anual de la Allgemeine Deutsche Musikverein [Sociedad Musical General Alemana] en Hannover, en 1877 (figura 15). Veremos los orígenes de conciertos de este tipo en la costumbre de algunos compositores de dedicar un programa casi íntegramente a su propia música, como en los conciertos ofrecidos por Mozart, Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Hector Berlioz y Louise Farrenc.

El origen de lo que los estadounidenses llaman ahora conciertos “pops” se remonta prácticamente a la misma época que el de los conciertos de música clásica. Los conciertos *promenade* que comenzaron en la década de 1830 no ofrecían nada más que música orquestal con excepciones ocasionales, en su mayor parte, valeses, *quadrilles*, oberturas de óperas y popurrís de melodías de óperas o temas conocidos. Un concierto de este tipo en el London’s Royal Lyceum Theatre en 1838 alternaba danzas y oberturas de óperas (figura 16), mientras que un programa ofrecido por Johann Strauss hijo cuando pasó por Leipzig en el curso de una gira en 1852 estaba centrado en torno a popurrís, muchos de los cuales se basaban en música de una ópera (figura 17). En la mente del público, las obras de Mozart, Weber o Beethoven interpretadas en este tipo de conciertos se asociaban más con el teatro que con conciertos de música clásica. En 1849, la Germania Musical Society, un grupo de berlineses que había emigrado a Estados Unidos y recorría el país ofreciendo conciertos en diversas ciudades, presentó un concierto con una mezcla de géneros de estas características (figura 18).

Una innovación de importancia semejante surgió en los conciertos centrados en la música escrita para el teatro y el salón, que comenzó a asociarse con la palabra *popular* para las últimas décadas del siglo. Las canciones y las selecciones de óperas eran el punto en el cual se unificaba el gusto de un público en general, diferente de lo que compartían

quienes integraban el mundo de la música clásica más especializada. Ya en 1787, encontramos un “*breakfast concert*” en un establecimiento de la aristocrática ciudad de Bath, que ofrecía un programa compuesto casi íntegramente por canciones y *glees* ingleses (figura 19). En 1822, uno de los cantantes más prominentes de Boston anunció un programa armado en torno a piezas de óperas italianas e inglesas recientes, muy conocidas, de las cuales sólo una había sido compuesta más de diez años antes (figura 20). En 1834, un cantante anunció una “Miscellaneous Entertainment” en la ciudad de Hull, tan colmada de “canciones populares” que se adelantaba al *music hall* (figura 21). Hubo conciertos con una atmósfera semejante en Alemania: un espectáculo llamado “Singspiel-Halle (Salon Variété)” en Leipzig, en 1866, incluía valeses, actos cómicos, solos de piano y extractos de la ópera cómica alemana (figura 22). A través del *café-concert* y el *music hall*, se desarrolló una audiencia masiva sin precedentes para conciertos de este tipo en la década de 1850. Un programa en el Gran Casino de París abría con actos de tipo *vaudeville* y concluía con 18 dúos de ópera muy conocidos (figura 23).

Al mismo tiempo, surgió la “gala” de ópera, un concierto de selecciones de óperas y canciones. Jacques Blumenthal logró atraer a un público de elite a la gala de ópera que dirigió en Londres en 1857, con números de ópera separados por sus interpretaciones vocales e instrumentales de sus propias obras (figura 24). Se puede apreciar el aumento en el número de selecciones canónicas de óperas que incluían estos conciertos en un programa ejecutado en París en 1869 (figura 25). Finalmente, una selección de *potpourris favoris* publicada en la década de 1860 ilustra el canon de compositores que integraban ese tipo de concierto, visto desde una perspectiva alemana (figura 26).

Los repertorios canónicos, por lo tanto, surgieron de formas muy diversas en conciertos presentados por cuartetos, orquestas y cantantes, pasados los años centrales del siglo XIX. Seguiremos la transformación del gusto musical a través de la evolución de prácticas específicas: el reemplazo de la miscelánea por la homogeneidad de géneros; el abandono de la alternancia entre piezas vocales e instrumentales; el desplazamiento de los repertorios contemporáneos por los llamados de “música clásica”. Richard Taruskin ha investigado la historia de los cánones y de los repertorios estándares en un estudio amplio y perspicaz. Impresionado por el surgimiento de estas prácticas durante el siglo XVIII, Taruskin identificó aspectos de la música de Georg Friedrich Händel,

Johann Sebastian Bach y Domenico Scarlatti –la “promoción de 1685”– que hicieron de ciertas obras la “piedra fundamental” de la música clásica, si bien algunas no eran muy conocidas en vida de los compositores. Luego planteó el tema de los cánones alemanes en las obras de Beethoven en particular, preguntándose si pueden considerarse acreditadas como un *universalismo* musical para mediados del siglo XIX.¹¹ Nos proponemos investigar aquí temas similares. El capítulo I esboza los conceptos y contextos principales del tema, para hacer luego un seguimiento de la evolución del gusto musical dentro de programas específicos de conciertos.¹²

PRIMERA PARTE

MISCELÁNEA Y COLEGIALIDAD, 1750-1800

¹¹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 6 vols., Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. 2, pp. 233-235 y 735-739; véase también vol. 2, pp. 637-651 y 691-694, y vol. 3, pp. 664-666 y 676-687.

¹² Véase también *Concert Programmes, 1790-1914. Case Studies* by William Weber, disponible en línea en: <<http://www.cph.rcm.ac.uk/Programmes1/Pages/Index.htm>>.