



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



EL SURGIMIENTO DEL CONCIERTO PÚBLICO

TESIS

PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA — VIOLONCHELO

PRESENTA

RAFAEL IVÁN SÁNCHEZ GUEVARA

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR GONZALO CAMACHO DÍAZ

MÉXICO, D.F.

SEPTIEMBRE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

Agradecimientos

A Gonzalo Camacho, quien además de brindar su paciencia y dedicación a este proyecto, me guió por un proceso que me transformó.

A mis maestros Ignacio Mariscal y Gabriela Villa por su inmensa generosidad y entrega, por enseñarme el valor de compartir.

A *La Fontegara*: María Díez-Canedo, Eunice Padilla, Gabriela Villa y Eloy Cruz por su confianza y enseñanza continua, y su generosidad hacia la música.

Soy sin duda muy afortunado al contar con tantas manifestaciones de amor a través de la música, la enseñanza y en el camino del día a día, los “acordes cotidianos”.

Gracias a mis padres, a mi hermano y a mi abuela.

A Amadeo.

A Victoria.

A mis amigos. A todos quienes han aparecido —a veces fugazmente— para alentarme, para cuestionar mis más sólidos anclajes, para confiar en mí y para dudar de mí.

A quienes hacen posible y defienden la Universidad Nacional Autónoma de México.

TESIS

EL SURGIMIENTO DEL CONCIERTO PÚBLICO

ÍNDICE

I. Introducción (Primera llamada)	6
Hacia la interdisciplina	8
Preliminares	9
Metodología y plan de la obra	14
II. Segunda llamada: Antecedentes del concierto	16
<i>El lugar de la música</i>	16
Edad Media	19
El Renacimiento	22
El siglo XVII y la ópera	25
III. Tercera llamada: El surgimiento del concierto	30
A. Panorama histórico	
Europa en el siglo XVII, cambios y crisis	30
<i>El caso de Inglaterra</i>	33
B. Panorama musical	35
Inglaterra y los primeros conciertos públicos	40
IV. Análisis del fenómeno e impacto	50
Sobre el hecho musical	50
Sobre el concierto público	51

V. Conclusiones	61
VI. Bibliografía	63

I. Introducción (Primera llamada)

“...todo comienza y todo acaba con la historia, con la necesidad del conocimiento de la historia. Pero que, perpetuamente entre el comienzo (la necesidad de conocer la historia) y el fin (la satisfacción de esa necesidad), ambos provisionales y constantemente sometidos a revisión, el trabajo teórico desempeña su propio papel, para aclarar, para permitirnos explicar tan rigurosamente como sea posible los fenómenos históricos.”¹

Este trabajo surge de mis inquietudes acerca de las prácticas musicales a lo largo de la historia. El acercamiento a la música de otros tiempos siempre ha despertado en mí interrogantes sobre cómo se hacía esa música en aquel tiempo. Especialmente al estudiar a fondo la música antigua y al conocer las investigaciones que existen sobre ella surgió en mí el interés en conocer no sólo cómo se tocaba, sino quiénes lo hacían, en qué situaciones, en qué espacios físicos, para qué públicos. Al tratar de resolver estas interrogantes me he encontrado con todo un mundo de conocimiento que ha transformado mi forma de ver la música; en este trabajo pretendo compartir parte de este proceso.

También me ha impulsado a escribir esta tesis mi percepción acerca de la falta de información y reflexión en los estudiantes de música, en particular del área de interpretación. A lo largo de mi formación como intérprete he intercambiado ideas con otros estudiantes de distintas escuelas de México y del extranjero. En general, he percibido la tendencia a evadir la búsqueda de información escrita y la reflexión teórica en aras de privilegiar la práctica. Pero, ¿no requiere toda práctica artística de una reflexión y un planteamiento filosófico? Además de la calidad de ejecución del músico, para un intérprete es necesario tener un contenido que transmitir, estar al tanto de los acontecimientos actuales y los debates y avances alrededor de su disciplina. A pesar de la reticencia que existe en algunos intérpretes a acercarse a investigar ciertos aspectos alrededor de la música (su historia, su relación con otras disciplinas y con procesos más allá de la música misma), mi experiencia ha sido el enriquecimiento de mi práctica musical a través del estudio de estos aspectos. Esta problemática se ve acrecentada por la carencia de textos que sistematicen de manera clara y accesible algunos la información disponible sobre temas de investigación musical, lo cual redundo en un distanciamiento del intérprete hacia estos textos.

¹ Hadjinicolau, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*, México: Siglo XXI, 2005 (Primera edición: 1974). p. 2.

Observando esta problemática me propongo, como objetivos de esta tesis, sistematizar información acerca de un tema que me parece relevante en la formación de los intérpretes: el surgimiento del concierto público. De entre todas las transformaciones que ha sufrido la práctica musical humana, encuentro particularmente interesante este fenómeno, pues generó un impacto irreversible en la vida musical de las sociedades occidentales. Dio pie a la comercialización de la experiencia musical, antes cobijada por los rituales religiosos, o eventos sociales cortesanos o populares. Este cambio en la práctica musical en Occidente atañe particularmente a los intérpretes, pues gran parte de nuestro quehacer en la actualidad tiene sus orígenes en este fenómeno. Es por eso que considero importante hacer una revisión de los textos escritos al respecto, organizándolos de forma que sean accesibles a los intérpretes —profesionales y en formación—, para generar una conciencia de nuestra práctica musical basada en el conocimiento y el análisis de la historia de este quehacer.

Desde mi perspectiva, es relevante estudiar el surgimiento del concierto público, porque, además de lo ya mencionado, el desarrollo de la música en Occidente —sus estilos, prácticas, géneros, tecnología, etc.— se ve afectado profundamente por este cambio en las prácticas musicales. El impacto que produce en la música el paso de las formas de representación musical anteriores al concierto —en la iglesia, en la corte, o como parte de la vida cotidiana del pueblo— a las formas relacionadas con el espectáculo —la ópera, los conciertos— es enorme. Sin el desarrollo del concierto público como se dio en los siglos XVIII y XIX sería inconcebible, por ejemplo, la orquesta sinfónica moderna, y por lo tanto su repertorio y sus espacios. De la misma manera, la función que el espectáculo de la música tuvo en el siglo XX y en nuestros días en la economía y la cultura globales, tiene raíces y explicaciones en ese hito de la música: el concierto público. Sería larguísima la lista de consecuencias que implica para la cultura este cambio en la forma de representación de la música, como por ejemplo, el actual desprecio que algunos sectores de la sociedad manifiestan hacia las músicas que no se desenvuelven en el ámbito del espectáculo. A pesar de su importancia, estos temas exceden los alcances de esta investigación, que se limitará a describir las circunstancias —principalmente sociales— bajo las cuales surgió el concierto público, y algunas de sus repercusiones inmediatas en la música.

Como punto de partida de mi investigación, me planteé responder las siguientes interrogantes como preguntas eje de esta tesis: ¿cuáles fueron las circunstancias que dieron origen al concierto público?

¿Cuáles fueron los primeros eventos de este tipo, cuándo y dónde ocurrieron? ¿Cuál fue el impacto que tuvo esta transformación en la práctica musical?

La elaboración de esta tesis encuentra su justificación en aportar elementos a la formación del pensamiento crítico del estudiante de música, en particular del área de interpretación. Tratando de contribuir modestamente al quehacer de otros músicos en formación como yo, intenté crear una narrativa a lo largo de la tesis para facilitar su lectura, llevando de la mano al lector por los distintos planteamientos; en congruencia con este afán, he optado por traducir al español todas las citas bibliográficas de fuentes en inglés. Este trabajo también se propone servir como punto de partida para futuras investigaciones, así como motivar el acercamiento de los estudiantes de música a este tipo de temas, sin duda relevantes en la formación del sentido crítico del músico profesional.

Hacia la interdisciplina

Los recientes enfoques interdisciplinarios de las distintas áreas del conocimiento amplían el panorama de quienes se acercan a ellas —en particular desde el ámbito universitario—, al articular las herramientas de distintas disciplinas para generar conocimiento desde una óptica conjunta. El caso de la interpretación musical no es la excepción. Si bien el quehacer del intérprete se justifica por sí mismo y es un trabajo de tiempo completo, su contenido se ve enriquecido enormemente por la investigación interdisciplinaria, y así lo confirman tendencias revolucionarias (estudios de ergonomía aplicados a la ejecución musical, técnicas extendidas en la música contemporánea, interpretación históricamente informada de música antigua, etc.). Conocer artículos y libros de investigación brinda herramientas de análisis y conocimientos que contribuyen a un enfoque interdisciplinario e informado de la interpretación, lo que amplía la visión de quienes la practican.

No se trata de convertir a los intérpretes en investigadores o filósofos, ni viceversa, pues la formación y la vocación son muy distintas para cada disciplina, sino de complementar los logros obtenidos por ambas partes para enriquecer nuestras prácticas. Existen numerosos textos producidos en el ámbito de la investigación cuyo estudio puede ser muy provechoso para los intérpretes, quienes desde su óptica particular, pueden dar una nueva lectura, complementar o refutar los resultados de investigaciones en los campos de cognición, enseñanza, técnicas de ejecución, composición o

interpretación musicales. De esta forma, la investigación puede convertirse en una herramienta para la interpretación, pues acercándose los intérpretes a textos y artículos de fondo, se amplía su visión y se genera un conocimiento interdisciplinario.

Al observar las posibilidades de reflexión en torno de la interpretación y conjugarlas con el afán universitario de generar conocimiento a través de la discusión e investigación, podemos dar una nueva lectura al quehacer del intérprete en el ámbito universitario. No es, entonces, el mismo que el del investigador de profesión, que realiza planteamientos teóricos y metodológicos, sino el de aquél que por estar en constante contacto con la materia musical, puede plantear, desde una perspectiva distinta y original, discusiones que apunten a esclarecer el devenir del fenómeno musical.

Preliminares

Para poner en contexto la discusión en torno del concierto público, su surgimiento e impacto, conviene aclarar algunas ideas en las que se basa este trabajo. Los estudios de diversas disciplinas — sobre todo historia social de la música, sociología del arte, sociología de la música, semiología musical, etnomusicología y los llamados *estudios de performance*— brindan un sustento teórico y metodológico al análisis de los fenómenos sociales relacionados con la música, planteando entender la música a través del estudio de estos fenómenos en conjunto, en vez de la música *per se*, como un hecho aislado.² Esta preocupación no es nueva y sin embargo permanece ajena a muchos músicos. El simple hecho de ser una actividad cuyo principal objetivo es ser escuchada por otro, define la música como un hecho social; la música no existe en la partitura o el disco, la música *ocurre* al ser tocada, al ser escuchada en un momento y un lugar específicos, en una situación determinada. A este respecto, y desde distintos ángulos, las disciplinas mencionadas han hecho valiosas aportaciones; a continuación sintetizo algunas de ellas.

En algunos enfoques de estas disciplinas, existe un interés por relacionar los distintos ámbitos del ser humano —antes divididos artificialmente para su estudio— para construir una historia más integral,

² Henry Raynor apunta: “A menos que se trate de un juego sin objeto con los sonidos, la música ocupa un lugar en la historia general de las ideas, porque si es intelectual y expresiva en algún sentido, está influida por lo que ocurre en el mundo, por las creencias políticas y religiosas, por los usos y costumbres o por su abandono. Tiene también su influencia, quizá velada y sutil, en el desarrollo de las ideas fuera de la música.” Raynor, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. México: Siglo XXI, 2007 (Primera edición en inglés: 1972), p. 7.

trazar un panorama en el que se aprecien las relaciones entre arte, política, religión, economía, ciencia, etc. Así, se busca sumar los logros de las distintas especialidades para esclarecer los acontecimientos estudiados; Néstor García Canclini (n. 1939) afirma que “son inaceptables una historia que no sea social o una sociología que ignore los procesos de formación de las estructuras. Admitimos la diferencia entre historia y sociología como resultado de una tradicional compartimentación académica y de estilos de trabajo, pero entendemos que el estudio histórico y el sociológico, correctamente planteados, deben confluir en una ciencia social única”.³

Al hablar del interés por la relación que guarda el arte con su entorno podemos tomar como referencia los textos de Hippolyte Taine (1828-1893) que comenzaban a estudiar las obras de arte en relación con su medio.⁴ “La preocupación por situar el arte en su entorno social surge en Europa, durante el siglo XIX, con el historicismo y el positivismo. Ambos reaccionan contra las ilusiones del “arte por el arte”, rechazan la autonomía absoluta atribuida a los objetos estéticos y buscan explicarlos refiriéndolos al conjunto al que pertenecen”.⁵ Ahí se abrió una brecha en cuanto al estudio del arte; pero, a pesar de la importancia de esta aportación, faltaba mucho por aclarar. No basta aceptar la relación del arte con su entorno, hace falta esclarecer y profundizar sobre cuál es esa relación, como el mismo García Canclini dice al criticar a Taine:

Hay que valorar en Taine la superación de quienes reducían el estudio del arte al análisis de obras aisladas o sólo intentaban explicarlas en conexión con la personalidad del artista. Pero carece de solidez por la vaguedad con que habla del ‘medio’ que envuelve la obra: definirlo como ‘mundo’, ‘espíritu’ o ‘costumbres de la época’ no ayuda a entender qué aspectos del medio condicionan el arte, mediante qué mecanismos, con qué fines. Sabemos que no todo lo que existe en la estructura social influye sobre el campo artístico, menos aún en las sociedades altamente especializadas donde cada práctica profesional se relaciona sólo con un pequeño sector de la totalidad social. Luego, debemos distinguir dentro de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción de arte, y demostrar que tales condicionamientos dejaron huellas en las obras. Precisamos para eso una teoría social capaz de dar cuenta de la ubicación del arte en el tejido de las relaciones sociales, de su especificidad respecto de otras prácticas.⁶

³ García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 2006 (Primera edición: 1976), p. 54.

⁴ *Ídem*, p. 50.

⁵ *Ídem*, p. 49.

⁶ *Ídem*, p. 50.

Aquí García Canclini toca un punto neurálgico en el estudio del arte y sobre el cual muchos autores han hablado: qué condiciona la producción artística y qué lugar ocupa el arte en el tejido social. Para los artistas, éste es un especie de tema tabú, pues pareciera que hablar de *condiciones de producción* o *producción artística* es un conjuro de invocación a Stalin. Pero la diversidad actual de enfoques, autores y estudios nos brindan gran variedad de matices sobre el tema. Además, el propio García Canclini deja claro que no todo lo que ocurre en la estructura social afecta el campo artístico, como también Elie Siegmeister aclara específicamente sobre la música: “Debería ser obvio que la adopción de un punto de vista social no nos da una fórmula mecánica suficiente para explicar de inmediato cada situación musical. La relación entre sociedad y música nunca es de una identidad, 1=1. Las influencias sociales no actúan de forma inmediata, directa, simple”.⁷ Hace falta, en efecto, especificar qué elementos o hechos sociales (políticos, económicos, etc.) afectan qué hechos artísticos (musicales en este caso) y de qué forma.

La sociología del arte se ha preocupado por estudiar el arte desde el punto de vista de la ciencia social. Persiguiendo esa meta, Nicos Hadjinicolaou define tres obstáculos que impiden la consolidación de lo que él llama “la ciencia de la historia del arte”, éstos son: 1) la concepción de la historia del arte como historia de los artistas, 2) la concepción de la historia del arte como parte de la historia general de las civilizaciones, y 3) la concepción de la historia del arte como historia de las obras de arte.⁸ Según este autor estas concepciones nos alejan de un estudio riguroso, pues se pierde de vista la relevancia de los hechos sociales, al considerar, en el primer obstáculo, la historia del arte como una sucesión de personajes (genios) que individualmente crean las maravillas del arte, aislados en un especie de *Olimpo*; en el segundo, se considera al arte como la expresión o manifestación del “espíritu general” de una época; y en el tercero, se toman como referencia únicamente las obras consideradas “mayores”, ignorando el resto.⁹

⁷ Siegmeister, Elie. *Música y sociedad*. México: Siglo XXI, 1999 (Primera edición en inglés: 1938), p. 24.

⁸ Hadjinicolaou, *op. cit.*, p. 20

⁹ *Ibidem*. Hadjinicolaou plantea como objetivo la identificación de la “ideología” del arte, sustituyendo el término “arte” por “imagen” y proponiendo el estudio del arte a través de la teoría marxista. Me parece interesante la reflexión del autor acerca de los “obstáculos de la ciencia de la historia del arte”, pues considero que advierte acerca de los posibles errores al acercarse al estudio social del arte; no obstante, no comparto muchas de las conclusiones y premisas planteadas por él en la obra citada.

El enfoque social también está presente en algunos estudios sobre la música desde hace algunas décadas. Por ejemplo, Henry Raynor en su *Historia social de la música* afirma que “estudiar el desarrollo histórico de las circunstancias prácticas en que se hace la música, la evolución de las organizaciones musicales y las condiciones que imponen a los compositores, junto con los medios de que dispone el compositor para enfrentarse a ellas, supone estudiar, desde un punto de vista histórico, el lugar de la música en la sociedad. La música no puede existir aislada del curso normal de la historia y la evolución de la vida social, porque el arte surge parcialmente —por caminos misteriosos que no podemos analizar satisfactoriamente— de cómo vive el compositor y cómo piensa”.¹⁰

El etnomusicólogo John Edmund Kaemmer va aún más allá y emplea el término *sistema sociocultural* en vez de simplemente *sociedad* o *cultura* pues los concibe como una colección de fenómenos que están muy estrechamente relacionados. “La idea de sistema sociocultural es importante en el estudio de la música porque enfatiza que la dinámica social es parte integral de las instituciones musicales y del conocimiento musical de los pueblos alrededor del mundo. Los métodos más efectivos para investigar las raíces del comportamiento musical buscan relacionar las interacciones personales entre los músicos y sus audiencias, las instituciones en que trabajan los músicos, y las ideas sobre la música que circulan en la sociedad. Las tradiciones musicales de una sociedad consisten no sólo en las técnicas de ejecución de la música, sino también en las formas de reaccionar a ella, y la evaluación de la ejecuciones en buenas, mediocres, o pobres. El sistema musical incluye la motivación tanto de músicos como de organizadores de eventos musicales. La música no es tocada en el vacío, de modo que uno no puede asumir que se hace por mera diversión. La música tiene importantes vínculos con los acuerdos económicos, actos políticos, religión, otras artes y el lenguaje”.¹¹

Aquí vale la pena agregar una postura más, la sostenida por algunos estudiosos de semiología musical y también de los *estudios de performance* que consiste en considerar sustancial el momento en que un objeto o texto es enunciado —en este caso el momento en que la música ocurre—. Es decir, en vez del tradicional esquema “emisor→mensaje→receptor”, en donde el receptor percibe pasivamente

¹⁰ Raynor, *op.cit.*, p. 17.

¹¹ Kaemmer, John Edmund. *Music in human life: Anthopological perspectives on music*. EE.UU.: University of Texas Press, Austin. 1993, p. 9.

el mensaje, se considera que el mensaje es recreado y resignificado por el receptor. Considerando esto, es fundamental estudiar las situaciones en que el mensaje es emitido y recibido.

Es a la luz de todos estos planteamientos que tiene sentido estudiar la historia de las prácticas musicales como una forma de entender la música en la actualidad. Relativo al tema de esta tesis, diversas posturas señalan el estudio de los momentos en que la música es tocada y escuchada como relevante para su entendimiento en un contexto determinado. Según Kaemmer, “uno de los mayores efectos de la *matriz sociocultural*¹² en la música es determinar las ocasiones en que la música es ejecutada [*performed*]¹³, frecuentemente llamada evento musical u ocasión musical. El evento sirve como base para analizar el comportamiento musical, porque es ahí cuando las fuerzas sociales y el sonido musical se juntan en la práctica”.¹⁴ Tenemos que tomar en cuenta que las formas actuales de ocasión musical en Occidente son muy raras con respecto a las demás. “La suposición convencional — de que la música ha sido usualmente ejecutada [*performed*] con el fin de proveer disfrute al escucha, al ejecutante, o a ambos— no tiene fundamento histórico. Es igualmente incorrecto decir que la mayoría de las actuaciones [*performances*] musicales toman lugar en ocasiones que son esencialmente musicales”.¹⁵ En cambio, la gran mayoría de casos en que ocurre la música, tienen que ver con ceremonias (religiosas o no), con la danza, así como con asociaciones de la música con el trabajo o las fiestas. Paul Honigsheim distingue varios tipos de música de acuerdo con la situación en que ésta ocurre: la música ceremonial, la música de entretenimiento (en fiestas o banquetes desde tiempos

¹² “Utilizar el término matriz sociocultural para referirse al trasfondo social [*social background*] enfatiza que la sociedad y la cultura tienen un impacto en la naturaleza de la música. Matriz se define como “algo dentro de lo cual algo más se origina o desarrolla” (*Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary*). Muchos etnomusicólogos se han referido a la importancia del “contexto social” o “contexto cultural” de la música. El término “contexto” no excluye la tendencia a pensar que la música sea algo que se desarrolla desde dentro de sí mismo y simplemente es moldeado por las circunstancias externas. [...] El contexto puede ser útil para determinar el significado de presentaciones musicales particulares, en cambio, pensar en términos de la matriz desde la cual la música se desarrolla es más útil para explicar por qué las ocasiones y actuaciones musicales [*performances*] toman una forma en vez de otra.” Kaemmer, *op.cit.*, p. 29.

¹³ Debido a los diferentes significados e implicaciones del verbo inglés *to perform*, se evita traducirlo. Antonio Prieto apunta al respecto: “Si bien las palabras 'performance' y 'performativo' son ya casi universalmente aceptadas tanto en el mundo de la academia como en el de las artes, resulta irrisorio convertirlas en verbo para decir "yo performo" o "nosotros performamos" - Guillermo Gómez-Peña ofrece el infinitivo 'performear' - lo que dice algo acerca de la necesidad de analizar las dificultades y retos que implica traducir, no sólo la palabra, sino todo el marco teórico y conceptual que la acompaña. El que la palabra 'performance' no traduzca bien como verbo es mucho más que una curiosidad, ya que en esencia es una palabra que se refiere a acción, realización, ejecución.” Prieto, Antonio. *La traducción transfronteriza del performance*. <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/perftheoryaprieto.shtml>. Consultado el 9 de julio de 2011.

¹⁴ *Ídem*, p. 36.

¹⁵ Honigsheim, Paul. *Sociologists and Music. An Introduction to the Study of Music and Society*. Peter Etkorn, ed. EE.UU.: Transaction Publishers, 1989, p. 60.

remotos), la música para trabajar (hecha por quienes trabajan o como un fondo musical externo), la música para teatro, los conciertos y los oratorios. Respecto de los conciertos, el autor afirma:

Mucho más que en el teatro, la organización de conciertos regulares ha ofrecido la oportunidad de disfrutar la música como un valor en sí misma. Las formas contemporáneas de actuación en concierto [*concert performances*] se originaron apenas en el siglo XVIII, cuando la burguesía en las ciudades se volvió cada vez más rica. A pesar de su riqueza, ellos no eran admitidos en la alta sociedad, y no podían participar de los eventos musicales ocurridos en la corte. Para compensar, algunos músicos aficionados se reunirían en restaurantes o salones para tocar una sinfonía u otras obras. Conforme estos aficionados practicaron más y más, consiguieron gradualmente el estatus de músicos “profesionales”. En este punto, un nuevo concepto fue introducido al abrir los conciertos al público, y aquellos que eran capaces compraban boletos para conciertos individuales o temporadas.¹⁶

Aquí Honigsheim cae en el error que toda generalización o enunciación tan simplista puede implicar, si bien su descripción ayuda a dar una idea general de *algunos* de los factores que contribuyeron al surgimiento del concierto público. Más adelante desarrollaré los que considero los factores y características principales de dicho proceso, ubicándolo más bien en la segunda mitad del siglo XVII y poniendo más énfasis en algunos aspectos específicos de ese momento histórico.

Hemos revisado algunos conceptos y planteamientos generales sobre el estudio de los fenómenos musicales en relación con la sociedad, y cómo éstos pueden estar vinculados con el tema de esta tesis. El lector podrá identificar la presencia de estas ideas a lo largo de este texto, como un sustento al análisis del fenómeno estudiado.

Metodología y plan de la obra

Este trabajo consiste en una investigación documental acerca del surgimiento del concierto público. A partir de los planteamientos teóricos ya mencionados, se analizará el fenómeno y se dilucidará, a manera de conclusión, cuál fue el impacto de este fenómeno. La investigación documental tuvo un especial énfasis en los textos accesibles a los alumnos mexicanos de licenciatura: los libros de la Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música y las bases de datos de la Biblioteca Digital de la UNAM. Uno de los objetivos de esta tesis consiste en concentrar la información sobre este tema,

¹⁶ *Ídem*, p. 64

contenida en muy diversos textos, para ofrecer al lector un panorama claro y conciso. Así, desde el conocimiento de lo escrito sobre el tema, partiré a la reflexión propia. A la par de la investigación documental, se realizará un análisis a partir de los textos teóricos, que puedan brindar un marco a la investigación.

A manera de *segunda llamada*, presento en el siguiente capítulo los antecedentes históricos del concierto público, rastreando las prácticas musicales europeas desde varios siglos atrás. Decidí incluir ese capítulo al encontrarme muy frecuentemente cuestionado por varias personas: “¿entonces no siempre ha habido conciertos?” Describiré en ese apartado cuál era el lugar de la música, física y socialmente antes de los conciertos públicos, y cómo se fueron moldeando las distintas formas de ocasión musical en la cultura europea hasta el siglo XVII. Como *tercera llamada* describo el panorama social, político y musical de Europa en el momento en que surgen los primeros concierto públicos, haciendo énfasis en Inglaterra, lugar en que se originó el fenómeno estudiado; también se describe el desarrollo del concierto público como una práctica instituida en varias ciudades ya entrado el siglo XVIII. Finalmente, en el cuarto apartado de esta tesis, hago una reflexión a partir de los datos aportados en los capítulos centrales, tomando como base los planteamientos teóricos citados en esta introducción, permitiéndome concluir acerca del impacto y significación del surgimiento y desarrollo del concierto público en el mundo occidental.

II. Segunda llamada: Antecedentes del concierto

El lugar de la música

En este apartado se hace un recorrido por las transformaciones que sufrieron las prácticas musicales previas al concierto público, haciendo hincapié en los espacios físicos y sociales en que ocurría la música, para entender el proceso de gestación de ese fenómeno.

En la actualidad la música está presente en gran variedad de espacios y casi todo el tiempo: se compra en discos, se escucha en casa o en los distintos medios de transporte; es ingrediente importantísimo de la publicidad en los medios de comunicación y existen lugares destinados específicamente para su ocasión. Pero, ¿dónde se escuchaba la música antes de que existieran los medios tecnológicos para su difusión masiva? ¿Dónde ocurría la música antes de la construcción de teatros y salas de concierto? A lo largo de este capítulo se hace un resumen de algunos de los principales de espacios y situaciones en donde la música tuvo lugar antes de la existencia de los conciertos públicos.

Para abordar el tema del concierto público y caracterizarlo en su contexto, es conveniente estudiar los distintos tipos de evento musical. El estudio del evento musical arroja luz sobre el papel que juega la música en las distintas sociedades y nos ayuda a entender las relaciones sociales entre las partes que actúan en un quehacer musical. Poco a poco, el conocimiento del tema ha ido adquiriendo mayor importancia en las investigaciones en torno a la música, en particular cuando se trata de estudiar la relación entre música y sociedad. Según el investigador John Edmund Kaemmer, “cuando nos enfocamos en la relación entre música y sociedad, la forma más efectiva de clasificación está basada en los tipos de eventos musicales”.¹

Kaemmer distingue distintos tipos de eventos musicales de acuerdo a su función social y económica, así como el rol que juegan las distintas partes involucradas en el evento.² Así, identifica eventos de tipo

¹ Kaemmer, *op. cit.*, p 5.

² Para este capítulo se traducen del inglés conceptos y definiciones utilizadas por el investigador J. E. Kaemmer. La traducción es mía y está adaptada a una redacción que facilite su lectura. Véase *Ídem*, pp. 36-41.

individual, comunal, contractual, patrocinado y comercial. A continuación se citan las definiciones de dicho autor.

El evento es **individual** si el motivo del ejecutante es personal, en vez de una ocasión determinada por otros, como cuando alguien canta casualmente mientras lava la ropa, o cuando un mendigo toca la guitarra en la calle. [...] En cambio, el evento es **comunal** cuando es planificado y llevado a cabo por una comunidad, como en algunos rituales religiosos o al cantar canciones de trabajo o de entretenimiento. Eventos musicales hechos por gremios o asociaciones de músicos también pertenecen a esta última clasificación, aún cuando sólo incluyen a una parte de la comunidad.

Los eventos musicales **contractuales** son aquéllos que resultan de un trato (no necesariamente un contrato escrito) entre el músico y otra parte, en un acuerdo a corto plazo. La ausencia de un agente con fines de lucro y de dominación diferencia este tipo de evento de los de tipo comercial.³

Según Kaemmer, un **complejo musical** es un “conjunto o serie de eventos musicales con el mismo fin, concebidos de la misma forma, y respaldados por un mismo grupo social”⁴. Así, es posible estudiar como una unidad los casos recurrentes de eventos musicales. Desde luego, las prácticas sociales de una sociedad pueden incluir varios *complejos musicales*⁵, incluso de varios tipos.

Los complejos musicales **patrocinados** son aquéllos en que los músicos son empleados en un contrato a largo plazo por agentes que persiguen entretenimiento o prestigio, más que ganancias económicas. A menudo implica un mecenazgo, como cuando un noble mantiene músicos en su corte para que compongan y ejecuten música; este tipo de patrocinio caracterizó el grueso de la actividad musical en Europa durante los siglos XVII y XVIII, así como en India, donde la música era ejecutada por músicos que vivían en la casa de los aristócratas. El mecenazgo no sólo ocurre en los palacios sino también en algunos contextos religiosos; también muchos gobiernos modernos patrocinan diversas artes.

Los complejos musicales **comerciales** se caracterizan por la acción de un agente que sirve como intermediario entre los músicos y la audiencia. La música es tratada como una mercancía, con énfasis en la oferta, la demanda y la rentabilidad. Estos complejos son típicos en la economía capitalista moderna, e incluyen las industrias de la radio, las grabaciones y el espectáculo. En realidad, cualquiera que organice un evento musical principalmente con fines de lucro participa de un evento musical comercial.

³ *Ídem*, pp. 36-39. Negritas en el original.

⁴ Kaemmer, John Edmund. “Between the Event and the Tradition: A New Look at Music in Sociocultural Systems” en *Ethnomusicology*. Núm. 24, EE.UU.: University of Illinois Press, 1980, pp. 61-74. Citado en Kaemmer. *Music in human life: Anthropological perspectives on music*, p. 36.

⁵ Dado que “complejo musical” no es un término comúnmente usado en español, se opta por resaltarlo en cursivas, pues proviene de la traducción literal del término *musical complex* utilizado por Kaemmer.

Tanto los complejos musicales patrocinados como los comerciales tienden a ser controlados por quienes tienen los recursos financieros para fomentar la actividad musical. El uso de los recursos rara vez es determinado por los músicos o los consumidores, y sí por los deseos del patrón o agente. El grupo de personas que ejerce ese tipo de control a menudo es mencionado como el **sistema musical**. Su influencia es crucial al determinar el curso de los cambios en música.

La cultura musical de una sociedad se puede entender mejor analizando los distintos complejos musicales. Ninguna sociedad humana está limitada a un único tipo de música o evento musical. En cierto sentido, algunos eventos musicales o complejos musicales parecen estar más relacionados con otros aspectos de la cultura que con otros tipos de complejo musical.⁶

De acuerdo con esta clasificación podemos dar una lectura a la transformación de las prácticas musicales en las sociedades europeas desde de la Edad Media hasta el surgimiento del concierto público. Me parece interesante analizar dicho proceso prácticamente desde su origen, aunque el tema central de la investigación sea el último paso: la transición de los *complejos musicales* patrocinados a los comerciales, pues implica un cambio insólito en las prácticas musicales en Occidente. Más adelante se hace un breve recorrido por dichas prácticas a lo largo de la historia.

También es interesante analizar que en cada uno de los tipos de complejo musical señalados por Kaemmer existen diversos actores, y el papel de el o los músicos es también diferente. Así, paralelamente a la transformación de las prácticas musicales, el rol de cada parte involucrada en el quehacer musical también se transforma. Para entender el parteaguas que implica el surgimiento del concierto público en la práctica musical humana, es conveniente hacer un recuento de los distintos papeles que ha jugado el músico en las sociedades occidentales.

Al igual que en otras civilizaciones, en las culturas europeas —y en aquéllas que adoptaron su estructura, como muchas de las colonias europeas— existe una división entre la cultura popular y la llamada *alta cultura*.⁷ Esta división es una consecuencia de la estratificación de las sociedades, pues distintos grupos sociales —diferenciados por el tipo de educación, trabajo, recursos económicos, etc.— tienden a desarrollar distintos valores y gustos. Esta distinción es útil para analizar las características de las sociedades y demarcar los fenómenos estudiados, aunque muy a menudo es utilizada con matices

⁶ Kaemmer. *Music in human life: Anthropological perspectives on music*, pp. 40-41.

⁷ Nótese que el término *alta cultura* implica necesariamente una superioridad, al asumirse *arriba*. En este trabajo se utiliza esa terminología —tomada de Herbert J. Gans, citado por Kaemmer— con fines meramente prácticos, en el entendido de que ninguna manifestación cultural es objetivamente superior a otra. Véase Kaemmer, *op. cit.*, p. 35.

despreciativos. Aunque la división entre cultura popular y alta cultura se ha manifestado de diversas formas y se ha dado en distintos grados, siempre ha existido en mayor o menor medida una permeabilidad entre ambos tipos, ya sea cuando se da un intercambio —como cuando, por ejemplo, un compositor de música *culta* cita una canción popular en una sinfonía—, o por el contrario, cuando un grupo social crea manifestaciones con rasgos específicos para diferenciarse de otro.

Edad Media

Es bien sabido que durante la Edad Media la Iglesia concentraba la mayoría de los conocimientos en todas las áreas. Si bien esto es cierto, tal generalización está muy cerca del simplismo del burdo adjetivo *oscurantista*, como a menudo se califica al medioevo. Abarcando diez siglos —la división tradicional la sitúa de los siglos V al XV—, la Edad Media comprende a su vez diversas épocas, culturas y, en el terreno de las artes, estilos. De la caída del Imperio Romano de Occidente en el 476 a 1453 cuando cayó Bizancio y se inventó la imprenta, el panorama político y económico de Europa sufrió grandes transformaciones: transitó de la producción esclavista al sistema feudal, y poco a poco, el cristianismo, en otro tiempo perseguido, fue ganando terreno hasta convertirse en la institución que daría unidad a gran parte del mapa.

Tomando como referencia la citada división entre cultura popular y *alta cultura*, podemos advertir que estos dos ámbitos también estaban diferenciados en la Edad Media: en el ámbito popular los juglares practicaban una música ritual y de entretenimiento, presente en diversos aspectos de la vida social: bodas, festejos populares, etc., *complejos musicales* individuales y comunales, según la clasificación de Kaemmer. El juglar es un músico ambulante, un animador, no tiene espacio de actuación fijo ni entrenamiento especializado.

El término venido del latín (*joculare*: divertir) designa a la vez a los músicos, instrumentistas y cantores, y a otra gente del espectáculo (mimos, acróbatas, bufones, etc.). Esas funciones, además, no son separables en esa época. El juglar carece de empleo fijo; se desplaza para proponer sus servicios a domicilio. [...]

Los consumidores de música pertenecen indistintamente a todas las clases sociales: campesinos en ocasión de fiestas cíclicas y bodas, artesanos y cofrades en las fiestas del santo patrón y de los

banquetes anuales, burgueses, nobles. Un juglar puede muy bien actuar una noche para una boda aldeana y la siguiente noche en un castillo, en donde come y duerme con los sirvientes.⁸

En este período podemos situar la diferencia entre la cultura popular y la *alta cultura* en la escritura, una práctica reservada a los miembros de la Iglesia. Es por esta razón que no se conservan registros de la música de juglares de gran parte de la Edad Media; en cambio, sobrevive hasta nuestros días una cantidad considerable de obras musicales de gran sofisticación, fruto de la tradición musical monástica conservada en los archivos escritos de la Iglesia, y de la necesidad por parte de este sector de desarrollar una notación musical que fue adquiriendo mayor precisión a lo largo de la Edad Media. En lo referente a la *alta cultura*, la moral eclesiástica, al rechazar insistentemente la danza, promovió una música *culta* evidentemente distinta de la popular. Por otra parte, “existen también los *vagantes*, extraordinariamente importantes tanto en el aspecto histórico como en el artístico, que llevan una vida muy semejante a la de los juglares vagabundos y con los que frecuentemente se les confunde. Ellos, sin embargo, orgullosos de su educación, buscan ansiosamente distinguirse de sus más bajos competidores”.⁹

Hacia la última parte de la Edad Media, surgieron nuevos espacios culturales. Las *universidades* — asociaciones de estudiosos del latín, principalmente, distantes de la concepción moderna de *universidad* — fomentaron el estudio de textos teóricos sobre música, e incluso la composición de música polifónica desde el siglo XII¹⁰. Al mismo tiempo, algunas cortes aristocráticas desarrollaron prácticas musicales que dieron pie al surgimiento del mecenazgo cortesano,¹¹ nuevo escenario de creación y ejecución musical, esta vez insertado en un *complejo musical* de patrocinio, según la clasificación de Kaemmer.

Al inscribirse plenamente en su prosecución, el mundo románico [ca. 1000-1200] favorecerá el desarrollo de una cultura monástica brillante que se expresa a través de una pastoral litúrgica original y fecunda en el plano musical. También en esta época es cuando emergen nuevos centros de

⁸ Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI, 1995 (Primera edición en francés: 1977), pp. 26-27.

⁹ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte, Tomo I, Desde la prehistoria hasta el barroco*, España: Mondadori De Bolsillo, 2009. (Primera edición: 1962), p. 267.

¹⁰ Page, Christopher, et al. "Universities." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42492>. Consultado el 18 de agosto de 2011.

¹¹ Si bien es incierto el momento en que surge este tipo de mecenazgo cortesano, corresponde a este momento histórico en que las cortes buscan un mayor contacto con las artes.

expresión musicales, profanos en esta caso, en torno a las cortes nobles del Mediodía occitano, que forman una red de intercambios y de distribución propicia a la difusión de la lírica cortés. El mundo feudal cristaliza en torno a los centros de poder: las cortes, las ciudades y la universidad son nuevos ámbitos de creación, de protección mecénica y de discusión. La música se convierte entonces en un asunto de representación.¹²

Este nuevo aparato, la corte, seleccionó y *domesticó* a los juglares —en palabras de Henry Raynor—¹³: los llevó a palacio, los convirtió en sirvientes y les ofreció la posibilidad de ascender socialmente, de vagabundo a menestral¹⁴ cortesano, y luego caballero.¹⁵ “Si bien la relación de vasallaje domina toda la estructura social de la época, el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas sería inexplicable sin la elevación de los *ministeriales* al estado caballeresco y sin la nueva posición elevada del poeta en la corte.”¹⁶ Este proceso se fue volviendo más claro: iniciado en las cortes condales del sur de Francia en el siglo XI, para el siglo XIV la música se había convertido en una virtud cortesana indispensable, insertada dentro de la cultura del *amor cortés*, con todas sus implicaciones políticas y culturales.

De las cortes condales del sur de Francia, en el siglo XII, a las cortes principescas o episcopales del siglo XIV, la música desempeña un papel capital en la organización social de la sociedad medieval. La música, expresión del ideal cortés, luego su figuración, se transforma de un arte de diversión en un arte de representación, verdadera encarnación del poder y las virtudes del mecenas.¹⁷

Observando esta nueva lírica caballeresca, advertimos el surgimiento no sólo de un nuevo sector social, con un esquema de valores construidos en torno de la cultura del *amor cortés*, sino la construcción de una nueva estructura social, política y cultural basada en la corte. Según Hauser, “la cultura de la caballería medieval es la primera forma moderna de una cultura basada en la organización

¹² Cullin, Olivier. *Breve historia de la música en la Edad Media*, España: Paidós, 2005, pp. 97-98.

¹³ Véase Raynor, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. México: Siglo XXI, 2007 (Primera edición en inglés: 1972), “La domesticación de los juglares”, pp. 57-71.

¹⁴ menestral, del latín *ministerialis*, sirviente.

¹⁵ Desde luego, este proceso fue paulatino y tomó siglos, un individuo nacido músico vagabundo no se convertía en caballero de la corte, pero la figura del menestral proviene del juglar, y a su vez se transforma con el paso del tiempo en miembro de la corte.

¹⁶ Hauser, *op. cit.*, p. 259.

¹⁷ Cullin, *op. cit.*, p. 113.

de la corte”,¹⁸ y este esquema —modernizándose con el paso de los siglos, más tarde sin caballeros armados, pero conservando la idea del arte sofisticado como una distinción social— predominaría durante siglos en la cultura cortesana europea.

Ya para esta época (siglos XIII y XIV) Europa mostraba rasgos claros de modernización: el desarrollo del comercio también dio pie al surgimiento de una incipiente burguesía y los primeros pasos hacia el rompimiento del sistema feudal, que si bien no se erradicó por completo en este período, se fue adaptando a una economía mercantilista, que circulaba bienes de un extremo a otro del mapa conocido.

Aunque es sensato suponer que algunos aristócratas desarrollaron un gusto por la música que convirtió a esos artistas en músicos especializados antes del siglo XI, el principal factor en el desarrollo de la música aristocrática parece haber sido el auge de los trovadores del sur de Francia y los troveros del norte de Francia durante los siglos XI y XII y el surgimiento de los *Minnesänger* en Alemania casi un siglo después. La música, al igual que las mercancías y las nuevas ideas de todo tipo, había circulado a lo largo de las principales rutas comerciales; las mercancías y las costumbres llegaban de Italia a Francia a través de Alemania; la música secular de trovadores y troveros siguió la dirección opuesta, aclimatándose lentamente a las costumbres alemanas.¹⁹

Así, podemos resumir el panorama musical de finales de la Edad Media en tres escenarios principales: 1) los juglares, en el ámbito popular, 2) la música en la iglesia, y 3) las primeras cortes con músicos a su servicio. Cada uno de estos tres sectores se desarrollaría en sus propios ámbitos, claramente diferenciados pero siempre comunicados entre sí.

El Renacimiento

Durante el Renacimiento, la música *culta*, al igual que otras artes y ciencias, se vieron fuertemente impulsadas por las nuevas políticas económicas, el desarrollo de rutas comerciales, y en el caso de la literatura y la música, la imprenta. Si bien la impresión de partituras, muy costosa y engorrosa en un principio, no tuvo un impacto inmediato ni se dio en gran número, Michael Chanan la identifica como la causa principal de la mercantilización de la música. “La música como mercancía es posterior que la literatura, y fue la imprenta lo que la convirtió en un objeto comercial”²⁰.

¹⁸ Hauser, *op. cit.*, p. 251.

¹⁹ Raynor, *op. cit.*, p. 59.

²⁰ Chanan, Michael. *Musica Practica. The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Inglaterra: Verso, 1994, p. 112.

La corte del Renacimiento fue un medio altamente propicio para el desarrollo de la música. Tanto en las monarquías como en la aristocracia, la música estaba presente en la mayoría de los eventos cortesanos, como los servicios religiosos o algunas festividades, y proporcionaba entretenimiento a los patrones. La música brindaba ostentación a la corte y poco a poco se convirtió en un rasgo distintivo de las cúpulas de la sociedad; los aristócratas, inmersos en los ámbitos intelectual y artístico, veían en la música una actividad que concentraba los valores del Renacimiento. Así, las cortes renacentistas tenían a su servicio grupos de músicos, principalmente cantantes, denominados capillas, que ejecutaban música tanto religiosa como no religiosa. El número de integrantes de cada capilla dependía de los recursos económicos de que se disponía, y existía una rivalidad entre cortes por tener no sólo la capilla más grande, sino con músicos de mayor fama y calidad, llegando a contratar músicos extranjeros, promoviendo con ello la composición de obras novedosas y el esparcimiento de los estilos entre diferentes países.

Se puede entender el panorama musical del Renacimiento como un proceso de secularización de la música, pues el centro de gravedad musical se desplazó de la iglesia a la corte, la música secular se convirtió en la más aventurada, se sentaron los cimientos de la música instrumental y se consolidó la música como una profesión real, especializada: ya no era necesario —aunque siguió ocurriendo a menudo— ser clérigo o educado en la iglesia para saber música.

Siempre paralelamente al desarrollo de la música en las altas esferas de la sociedad, el músico popular prevalece, brindando música a la cotidianidad del pueblo. Si bien el juglar no desapareció con la Edad Media, en el Renacimiento proliferaron, además de los músicos de la corte, los músicos municipales, mejor colocados en la sociedad, que excluyeron y despreciaron a los músicos ambulantes.

Los músicos ambulantes [...] no eran socialmente aceptables ni recibían de la iglesia otra cosa que la más fría tolerancia. «¿Puede salvarse un juglar?», se preguntaba un teólogo, Honorio de Autun, y se contestaba categóricamente: «No; los juglares son ministros de Satán. Se ríen ahora, pero Dios se reirá de ellos el último día.» [...] vivieron probablemente con bastante pobreza hasta que en el siglo XIV, se abrió para ellos una nueva y más amplia posibilidad de trabajo como vigilantes cívicos y músicos ceremoniales. [...] mediante sus instrumentos podían dar la alarma ante cualquier peligro que se aproximara o se provocara en la ciudad [...]. Organizados en gremios, y celosos de su estatus

profesional y de sus privilegios, no absorbieron a todos los artistas ambulantes que vivían como podían [...].²¹

Al igual que quienes practicaban otros oficios a finales de la Edad Media, los músicos se agruparon en gremios y desempeñaron un papel más honrado en la sociedad; surge la figura del “músico municipal” (*Stadt Pfeifer* o vigilante de la ciudad): “tocaba las campanas de la iglesia antes del servicio religioso, o si la iglesia carecía de campanas convocaba a los fieles con la música apropiada. Si el reloj de la ciudad no tenía carrillón, él anunciaba las horas. Su función fue, en un principio, utilitaria en grado sumo, y fue el deseo de los ciudadanos de agregar algo similar a la pompa cortesana a sus actos lo que movió a los músicos de la ciudad a hacerse más importantes.”²² Estos músicos municipales llegaron a ser ejecutantes de considerable calidad; como muchos otros oficios de la época, se transmitían de generación en generación y constituían una tradición familiar y regional. Éste último es el caso de la familia Bach, portadora de una tradición musical notable, músicos municipales durante los siglos XVI y XVII, y más tarde músicos de corte.

Caspar Bach, perteneciente a la segunda generación de esa familia fantásticamente dotada, fue *Stadt Pfeifer* en Gotha a fines del siglo XVI. Vivía en la torre del ayuntamiento, tenía que anunciar las horas con la campana del edificio, mantener la vigilancia día y noche de los viajeros que se aproximaban a la ciudad, anunciar cuando venían grupos de dos o más personas, e informar de cualquier fuego que viera, tanto cerca como a distancia. Al mismo tiempo era el jefe de un pequeño gremio de músicos de la ciudad, compuesto por él mismo y un puñado de músicos titulados, que eran oficiales del gremio. Cada uno de éstos tenía uno o más aprendices, de quienes se esperaba que llegaran a titularse como músicos por un sistema de formación no muy diferente por su naturaleza de aquél por el que un aprendiz de sastre se titulaba como maestro.²³

Podemos advertir la rígida estructura profesional que existía en el oficio de la música en este contexto; desde luego, este esquema se prestaba para que estos gremios pudieran ejercer un especie de acaparamiento, al mismo tiempo que permitía cierta permeabilidad social, pues algunos aprendices podían llegar a ser más tarde maestros y mejorar su condición.

Fueron tantos los miembros de la familia Bach que trabajaron como músicos en la ciudad de Turingia durante el siglo XVII y a comienzos del XVIII que un protocolo del ayuntamiento de

²¹ Raynor, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ídem*, p. 72.

²³ *Ibidem*.

Erfurt, en diciembre de 1716, se refiere a «la banda local privilegiada de músicos de la ciudad, los Bach», y un tal Tobias Sabelitzky, uno de los ciudadanos, fue amenazado con una multa de 5 táleros si contrataba a músicos que no fueran miembros de la familia de «los Bach» para tocar en la boda de su hija. El padre de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach, comenzó su carrera en la banda municipal de Erfurt, pero fue nombrado director de los músicos de la ciudad de Eisenach en 1671, con un puesto adicional como músico de cámara del príncipe Juan Jorge de Eisenach; esta doble carrera le colocó en la feliz circunstancia de poder contratar a un suplente que hiciera por él sus deberes cívicos, con lo cual ya no tenía que tocar la campana de alarma cuando estallaba un incendio, o tocar la campana para llamar a los ciudadanos a pagar sus impuestos, ni realizar la inspección anual de chimeneas.²⁴

Más allá del valor anecdótico que pueda tener esta descripción —casi caricaturesca— de la vida cotidiana de los músicos municipales, nos permite extraer información relevante acerca de la condición social de este tipo de músicos, no pertenecientes a la iglesia o la corte, sino que ejercían su profesión como un oficio cívico. También nos permite observar la transición de músico municipal a músico de corte: un miembro de la banda de Erfurt es contratado como músico de la corte del príncipe de Eisenach. De esta forma, Johann Sebastian Bach recibe de su padre la estafeta de la música de corte a la vez que el oficio ancestral.

Los músicos de corte, insertados en el *complejo musical* del patrocinio, estaban sometidos a un contrato a largo plazo con su patrón, quien los empleaba en su corte; podemos también observar que en este tipo de sistema no había intermediario entre quien hacía música y quien la solicitaba.

El siglo XVII y la ópera

La ambición artística de la nobleza —por así llamar a su interés por el arte, tanto meramente intelectual como por el rédito político que se pudiera obtener de él— motivó la producción artística y científica fuera de la iglesia. Por ejemplo, Vicente I Gonzaga, duque de Mantua (1562-1612) fue mecenas de Rubens y Pourbus, protector de Galileo y creador de una compañía teatral que en 1608 viajó a Francia. Empleó a Claudio Monteverdi (1567-1643) en su corte como cantante y probablemente ejecutante de viola, y después de años de méritos le fue concedido el puesto de *maestro di capella*. Fue en Mantua donde Monteverdi recibió el encargo de la ópera *Orfeo*, para los carnavales de 1606-1607. Los duques

²⁴ *Ibidem*.

de Medici en Florencia emplearon en su corte a músicos del más alto nivel y auspiciaron *academias*, círculos de intelectuales en donde se discutían temas filosóficos, artísticos e incluso musicales; fue para la boda de María de Medici con Enrique IV de Francia, en el año 1600, que Jacopo Peri compuso *Euridice*, la ópera más antigua que se conserva.²⁵

Para estas cortes mecénicas, la ópera resultó un excelente medio para exhibir su poder con gran impacto social; fue, en sus inicios, un género cortesano que buscaba lo más vistoso y novedoso posible. Aunque la música como un elemento dentro del teatro u otras artes escénicas parece haber existido desde épocas muy antiguas, la ópera es el primer género esencialmente musical que requiere indispensablemente de la escena, es un espectáculo público por excelencia. Existe un consenso respecto de la cronología del desarrollo de este género: surge en Florencia en los primeros años del siglo XVII, y se escriben óperas en otras cortes italianas, en un contexto cortesano. Se considera relevante para el desarrollo de la ópera que Monteverdi se instalara en Venecia en 1612, en donde el género se convertiría, en la década de 1630, en un fenómeno público, y por primera vez, comercial.

De un género musical reservado a las grandes familias de Florencia, Parma o Mantua, es decir, a una élite cultural, Venecia hizo un espectáculo para todo público: ¡ésa fue su jugada maestra! Esta pequeña revolución se consumó en 1637, bajo el impulso de los hermanos Franceso y Ettore Tron: por primera vez el Teatro San Cassiano se abrió a todos, tanto al procurador de San Marcos como al más modesto gondolero. He ahí el doble genio de Venecia: el de haber transformado un producto de lujo, elitista por excelencia, en un producto comercial y popular; pero, asimismo, el de haberse atrevido a imaginar que clases sociales tan opuestas como los príncipes y las gentes del pueblo pudieran cohabitar en un mismo recinto, para sentir las mismas emociones ante un único e idéntico espectáculo. Sólo una ciudad por un lado volcada al comercio y los negocios durante tantos siglos, y por el otro que no dejaba de mezclar las clases sociales en sus fiestas y su carnaval podía proyectarse así hacia el futuro.²⁶

²⁵ Suele referirse a *Dafne* de Jacopo Peri (1561-1633) como la primera ópera de la Historia, compuesta en 1597 y cuya partitura está perdida. No obstante, Henry Raynor acota este dato, mencionando como antecedentes del género las mascaradas italianas del Renacimiento, los intermedios florentinos, los *ballet de cour* franceses del siglo XVI y los *vers mesurés* de la *Académie de Poésie et de Musique* que se reunía en Francia en la década de 1570. Véase Raynor, *op.cit.*, pp. 203-216. Al respecto, Curtis Price menciona la relevancia de géneros de tradición local como la zarzuela, el pastoral o *pastorella*, el ballet y el teatro con música en épocas previas a la introducción de la ópera italiana, en ciudades como Madrid, Lisboa, Londres, París, Amsterdam, Bruselas, Hamburgo, Dresde, etc. Véase Price, Curtis. “Music, Style and Society” en *Music and Society. The Early Baroque Baroque Era*. Price, Curtis, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993, p. 19.

²⁶ Barbier, Patrick. *La Venecia de Vivaldi*. Barcelona: Paidós, 2005, p. 126.

Existe una controversia acerca de tal diversidad de público en esas primeras óperas públicas en Venecia, dados los precios de las entradas a los teatros; asegurar que dicho teatro se encontraba abierto “tanto al procurador de San Marcos como al más modesto gondolero” puede ser una exageración; aunque en efecto, la república de Venecia reunió las condiciones propicias para la popularización de la ópera, buscando su comercialización entre la mayor cantidad de consumidores, tal vez más que la inclusión social. Ahí se construyeron los primeros teatros de ópera, y la moda no tardó en extenderse por toda Italia. “Dieciséis teatros se abrieron en Venecia entre 1637 y 1699, y la diversidad de su público influyó directamente en la evolución del repertorio lírico. Partiendo desde un espectáculo fastuoso, reservado a los príncipes y basado, durante los treinta primeros años del siglo, en las grandes tragedias mitológicas [...], la ópera se fue orientando poco a poco hacia un género mixto, más popular, donde lo cómico y lo trágico, lo vulgar y lo sublime, se bordeaban o incluso se superponían”.²⁷ Curtis Price reconoce la relevancia de la transformación, «más bien reinención» que sufrió la ópera en Venecia a fines de la década de 1630 —fecha que coincide con la apertura del Teatro San Cassiano, en 1637—, cuando el género se convirtió en una fuerza cultural de importancia internacional. “El tipo de ópera inventado por Peri y modificado por Monteverdi en el *Orfeo* no tenía ningún futuro, excepto como un gran atavío para las bodas principescas, coronaciones y otros eventos de estado similares.”²⁸

La popularización del género incluyó su mercantilización, su inserción en una estructura que se convertiría en una regla en casi toda Europa: una familia acomodada o aristócrata invertía dinero en la construcción de un teatro, administrado por un empresario —también a cargo de la organización de las funciones y los acuerdos con los compositores y cantantes—; además, casi siempre existía un subsidio del Estado, en tanto que era un espectáculo demasiado caro para sostenerse por sí mismo; así, la ópera seguía dependiendo, aunque parcialmente, del patrocinio de los nobles. Hubo algunos casos de excepción: Venecia, donde —al ser una república— eran los patricios en vez de los nobles quienes financiaban una parte del espectáculo, y Londres, notoriamente más orientada al comercio. En este punto vale la pena hacer un pequeño apunte sobre la ópera en Londres. Ésta proviene de una tradición escénica que dio origen a géneros como el teatro musical, “la mascarada de la corte y los primeros ejemplos de óperas que contenían secciones habladas y secciones cantadas, una especie de ‘semi-ópera’ que alcanzó su clímax en la obra de Henry Purcell (1659-1695) a principios de la década de

²⁷ *Ídem*, p. 128.

²⁸ Price, *op. cit.*, p. 17.

1690”²⁹. Un rasgo característico de la ópera en Londres es su orientación comercial, sin duda relacionada con la tradición comercial inglesa. “La Guerra Civil y la ejecución de Carlos I en 1649 terminaron con el mecenazgo real a gran escala. Jorge I apoyó la fundación de la *Royal Academy of Music* [Academia Real de la Música] en 1719 y proveyó un pequeño subsidio, pero sus £1000 al año nunca llegaron a cubrir más del 10% de los costos de la compañía. Por lo tanto, la ópera permaneció en la esfera de los teatros comerciales y los empresarios individuales, complementándose con vacilantes suscripciones a las temporadas y ocasionalmente patrocinadores individuales [...]”³⁰

Es en esta etapa que podemos advertir, de nuevo tomando en cuenta la clasificación de Kaemmer, la transición de los *complejos musicales* patrocinados a los de tipo comercial.

La ópera fue sin duda un factor de gran importancia para el surgimiento del concierto público; generó espacios específicos para su realización, se desarrollaron estructuras políticas y económicas insólitas —como la mencionada relación empresario-patrocinador— que sirvieron como base para las futuras condiciones del concierto público y se formó un público interesado en la música y ávido de nuevas composiciones. No obstante, las primeras óperas públicas no son consideradas conciertos, en tanto que la música es sólo un elemento —de importancia capital, definitiva— de los varios que constituyen el género. Independientemente de la calidad de las obras en cuestión, y de su impacto en el desarrollo de la música europea, la ópera fue durante mucho tiempo un evento de relevancia más social que estética, como se ejemplifica en el caso de los palcos de los teatros de ópera en Italia.

Los venecianos fueron ciertamente los primeros en hacer del palco una especie de santuario de la vida pública y privada. De la pública porque el palco era, según la expresión consagrada, el medio de ver y ser visto. En una ciudad en la que el fenómeno colectivo era capital, [...] el palco ofrecía miradas tanto al escenario como al palco de enfrente, a derecha o a izquierda. De la vida privada porque los ciudadanos de un rango social elevado, abonados por año o de por vida, se convertían de algún modo en los propietarios de su palco y podían eventualmente transmitirlo a sus herederos, de generación en generación. Llegaba pues, a ser una parte de sí mismos, una segunda morada que se amueblaba y decoraba con pinturas y alfombras a capricho, y en la cual se pasaba un promedio de seis horas diarias durante la temporada de espectáculos. [...] Cuando iba a construirse otro teatro a

²⁹ Hume, Robert D. “London Musical life: 1660-1800, 1. The Stage” en Temperley, Nicholas, et al. “London (i).” *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904pg5>. Consultado el 20 de junio de 2011.

³⁰ *Ibidem*.

cargo de una gran familia, se lanzaba una especie de suscripción para recaudar fondos. Los suscriptores se beneficiaban en prioridad de la tan codiciada adquisición de uno o varios palcos a cambio del pago de un alquiler fijo anual. Su préstamo se convertía entonces en un anticipo sobre una especie de «multipropiedad» que ha contribuido en gran medida a la floración de tantos teatros en un perímetro tan restringido como el de Venecia. Por regla general, las grandes familias debían mantener una lucha sin cuartel para conseguir en cada teatro los palcos mejor situados, los más dignos de su blasón: es la famosa «guerra de los palcos» (*guerra dei palchi*), tan a menudo señalada con el dedo por los observadores de la época.³¹

El siglo XVII es claramente identificable como una etapa innovadora en la música: “[...] marca el inicio de la llamada música moderna, [...] se pueden encontrar mujeres compositoras y músicas en números considerables; la música instrumental se independiza de los modelos vocales y litúrgicos; [...] emerge el concepto de música como propiedad intelectual, con ganancias para el compositor en vez de un patrón o empleador, y los primeros conciertos públicos.”³²

Hemos visto cómo las prácticas musicales europeas se han transformado, transitando por los distintos tipos de *complejo musical* antes citados. Desde luego, el paso de un *complejo musical* a otro no es lineal ni inmediato, un tipo de práctica no sustituye a otro, ni se pueden trazar divisiones entre una época y otra. No obstante, el surgimiento de un nuevo tipo de evento musical genera nuevos actores y relaciones sociales diferentes entre quienes participan de ellos. Vemos entonces cómo el panorama musical de una época está en buena parte definido por sus *complejos musicales* y las relaciones que éstos generan y, en ocasiones, el surgimiento de nuevas prácticas.

En el momento histórico que nos ocupa en esta tesis —cuando surge el concierto público— vemos un grado más de secularización de la música: mientras que se independiza aún más del ámbito litúrgico, se vuelve también más pública con el surgimiento de la ópera y otros géneros relacionados con la escena. También es relevante el paso a los *complejos musicales* de tipo comercial, en los que, por primera vez, la ocasión musical genera ganancias no solamente políticas o sociales, sino económicas, y existe un intermediario entre quien hace la música y quien la escucha.

³¹ Barbier, *op. cit.*, pp. 132, 133.

³² Price, *op. cit.*, p. 22.

III. Tercera llamada: El surgimiento del concierto público

Como se mencionó en la introducción de este trabajo, es necesario conocer las circunstancias en las que surgió el concierto, no como contexto sino como matriz en la cual se gesta el fenómeno estudiado. Este capítulo tiene por objeto presentar un panorama de la situación en Europa —en particular en Inglaterra— durante el siglo XVII y analizar qué elementos sociales, políticos o económicos determinaron el surgimiento del concierto y de qué forma.

A. Panorama histórico

Europa en el siglo XVII, cambios y crisis

El siglo XVII fue una época crítica en la historia de Europa, guerras y enfermedades azotaron a gran parte del continente, reduciendo su población y generando crisis políticas y económicas¹. Estas crisis no afectaron a todos los países por igual, pues mientras los estados que habían sido el centro político y económico durante el siglo XVI —España, Italia— padecían estos problemas, aquéllos más orientados al comercio marítimo —Inglaterra, Países Bajos— experimentaron crecimiento y urbanización. Por otro lado, el fortalecimiento del comercio desde el siglo anterior tuvo como consecuencias la acumulación de riquezas en la burguesía y un crecimiento y desarrollo importante de las ciudades, favoreciendo la producción artesanal por encima de la agricultura.

En todas partes, las grandes ciudades metropolitanas crecían a expensas de la ciudad, el campo o ambos. Internacionalmente, el comercio se concentró en los estados marítimos, y dentro de ellos, las ciudades tendieron, por turno, a adquirir preponderancia. Por otra parte, el creciente poder de los estados centralizados contribuyó también a la concentración económica.²

Es por este contraste entre la severa crisis y la acumulación de riquezas de algunos sectores que el historiador Eric Hobsbawm sostiene que "la crisis del siglo XVII fue producida por las contradicciones internas de la economía en que se dio, y no por factores totalmente exteriores a ésta."³

¹ "Ninguna época anterior o posterior se vio tan sacudida, como los años que van de 1550 a 1660, por un número tal de revoluciones, guerras, rebeliones y revueltas. El movimiento revolucionario de la primitiva Edad Moderna alcanzó su mayor envergadura e intensidad a mediados de siglo. Las causas, motivos y los objetos de las revoluciones fueron muy diversos [...]" Van Dülmen, Richard. *Los inicios de la Europa Moderna (1550-1648)*. Historia Universal Siglo XXI, Vol. 24. México: Siglo XXI, 2004 (Primera edición: 1984), p. 4.

² Hobsbawm, Eric. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. México: Siglo XXI, 2007 (Primera edición: 1971), p. 41.

³ *Idem*, p. 71.

Con posteridad a 1600/20, se ponen de manifiesto, por vez primera, en toda Europa diferencias importantes. En tanto que la población de Francia se iba recuperando muy lentamente de las guerras de religión, e Inglaterra, Holanda y Escandinavia experimentaban un crecimiento relativamente fuerte, los antiguos territorios, en ese momento intensamente poblados, de España, Italia y Alemania sufrieron un descenso notable de población. El crecimiento que se constata en el siglo XVII en toda Europa provenía, pues, principalmente de los países que, en adelante, constituirían el centro político de ésta. Una de las causas del desplazamiento del centro de gravedad político y económico de los países mediterráneos al oeste y norte del Europa, cuya consumación fue, por otra parte, lenta y apenas perceptible, sería la crisis demográfica provocada por guerras y epidemias que va de comienzos a mediados de siglo [...].⁴

En varios aspectos, se considera el siglo XVII como el periodo de consolidación de la "modernidad" en Europa, entendida como el paso definitivo de la economía feudal a la comercial, y la institución de la cultura burguesa. Si bien este proceso se había iniciado antes, es en el siglo XVII que encuentra su manifestación mayor.

Cierto es que, hasta bien entrada la Edad Moderna, siguió prevaleciendo el modo de producción feudal; ahora bien, el hecho de que —paralelamente al crecimiento demográfico y a la progresiva urbanización, sobre todo de Europa occidental, en el siglo XVI—, por un lado, se iniciara una demanda creciente de bienes de consumo y, por tanto, se empezaran a agotar las posibilidades del modo de producción feudal —orientado a cubrir las necesidades— fue el punto de partida, con el nacimiento simultáneo del mercado mundial y la intensificación abrupta de la circulación monetaria, de la «historia moderna del capital», de gran complejidad y transformadora radical de Europa a largo plazo.⁵

Estos procesos de “modernización” en Europa se encuentran estrechamente relacionados: el fortalecimiento de la burguesía, la acumulación de riquezas y la disolución del modo de producción feudal para dar paso a una producción artesanal, que con el tiempo se convertiría en industrial.⁶ Si tradicionalmente se habla de la revolución industrial como un fenómeno propio del siglo XIX, éste encuentra sus raíces también el siglo XVII, en particular en Inglaterra y en menor medida en los Países Bajos, que se habían convertido en potencias marítimas, generando una acumulación de bienes en la

⁴ Van Dülmen, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Idem*, p. 2.

⁶ “La génesis de la acumulación capitalista y la disolución del modo de producción feudal no fueron procesos disociados, sino estrechamente ligados entre sí. El desarrollo capitalista tuvo su punto de partida en Inglaterra, pero pronto se extendió a toda la sociedad europea, derivándose de él las más diversas consecuencias políticas y sociales [...]”. *Idem*, pp. 83-84.

naciente burguesía —en vez de en la iglesia como ocurrió en los países católicos—, que se preocupó por hacer crecer sus riquezas aumentando la producción y reduciendo los gastos. El salto tecnológico de la máquina de vapor en el siglo XIX y la producción masiva asociada a ella fueron un siguiente paso del proceso iniciado en el XVII. "Los obstáculos en el camino de la Revolución Industrial fueron de dos tipos. Se ha dicho, en primer lugar, que la estructura económica y social de las sociedades precapitalistas simplemente no le dejaban campo de acción suficiente. Hubo de tener algo así como una revolución preliminar, antes de que ellas fuesen capaces de sobrellevar las transformaciones que Inglaterra sufrió entre 1780 y 1840. Naturalmente, esto había comenzado mucho tiempo antes. Debemos considerar hasta dónde se adelantó la crisis del siglo XVII."⁷

Otros cambios importantes ocurrieron en la economía y la política europeas del *seicento*: “la acumulación capitalista dio lugar después a la división tradicional del trabajo”⁸, y “la creación del primitivo Estado moderno”⁹. Debemos considerar que para esta época existían diversos tipos de gobierno en Europa: los grandes imperios (España, el Imperio otomano, el alemán), los absolutistas (Francia, Rusia), y los sistemas liberales (Inglaterra, Holanda). Resulta interesante observar que el fenómeno que nos ocupa estudiar en esta tesis toma lugar en Inglaterra, claramente diferenciado del resto de los países europeos, cuna de la revolución industrial y la sociedad burguesa.

Convencionalmente, se considera que la sociedad europea del XVII estaba constituida por estamentos, grandes capas definidas por su papel en la economía política de su tiempo. La división social por estamentos existía desde la Edad Media —siendo nobleza, clero y pueblo los principales estratos medievales—, y prevalece hasta el siglo XVIII, aunque con marcadas diferencias.

La sociedad de la Baja Edad Media y de inicios de la Edad Moderna constituía una sociedad estamental en la que cada persona, por nacimiento o por privilegio, era miembro de un estamento, y ello le daba derecho a las posibilidades existenciales monopolizadas por tal estamento. Los estamentos se diferenciaban entre sí por el grado concreto de participación en el poder político, por la forma peculiar de fundamentación de la subsistencia material y por el prestigio específico (honor). Ahora bien, la suposición de que la expansión de la economía de mercado, en conexión con la aparición simultánea del primitivo Estado moderno, produjo la disolución de este orden

⁷ Hobsbawm, *op. cit.*, p. 37.

⁸ Van Dülmen, *op. cit.*, p. 2.

⁹ *Idem*, p. 3.

estamental puede ser rebatida por el hecho de que, tras el período de apertura y movilidad que tuvo lugar en el «largo» siglo XVII, a consecuencia de la modernidad, este tipo de sociedad medieval no desapareció, sino que se transformó en un orden rígidamente establecido y, por primera vez, garantizado también por el poder.[...]

El hecho de que la nobleza detentara en exclusiva la dirección política, el burgués se dedicara al comercio y a la industria y el campesino cultivara la tierra hacía parecer que los conflictos y desórdenes disminuían, al tiempo que quedaba asegurada la subsistencia de la sociedad. El clero ortodoxo, reforzado, sancionó esta estructura de estamentos dentro del proceso de la Contrarreforma como la única que respondía al orden terrenal y divino, incluso allí donde ya no se daban las condiciones para ello, como en Europa occidental.¹⁰

Como podemos darnos cuenta, la inserción de la burguesía en el mapa social es característica de la Edad Moderna; este nuevo sector, algunas veces con más poder económico que la nobleza, se esforzará por conquistar otras esferas de poder, como la política y la cultural.

El caso de Inglaterra

Como se mencionó anteriormente, Inglaterra fue protagonista de grandes cambios en los siglos XVI y XVII. En particular Londres, fue un núcleo de modernización muy importante. “Londres estaba creciendo a una velocidad extraordinaria. En el curso del siglo XVI su población se había expandido de 40,000 a unos 250,000; y para 1640, a 400,000, casi el doble de nuevo, convirtiéndola por mucho en la ciudad más grande de Europa.”¹¹

Inglaterra se había convertido en una potencia marítima, por sus rutas comerciales y sus piratas. Además, la ideología protestante, que promovía el trabajo productivo como forma de engrandecimiento del espíritu —si bien no se le puede adjudicar total responsabilidad—, favoreció el desarrollo de las

¹⁰ *Idem*, p. 92

¹¹ Walls, Peter. “London, 1603-49” en *Music and Society. The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*. Curtis Price, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993, p. 271.

nuevas redes económicas¹², por ejemplo, volviendo productivas muchas de las tierras que pertenecían al clero.

Inglaterra siguió un camino especial de índole distinta, aun cuando en cierto sentido tras las huellas de Holanda, por cuanto fue aquí donde, por vez primera, se entró en la vía de la capitalización de la agricultura. Las relaciones feudales habían perdido ya con anterioridad parte de su rigidez debido, por un lado a las ventas a gran escala de tierras y predios resultantes de la supresión de los monasterios, y por otro a la rápida evolución de los mercados en las ciudades y al incremento del comercio y, finalmente, también a la expansión de la economía monetaria y de la industria hasta fines de siglo [XVI].¹³

No obstante el franco progreso que vivía Inglaterra en esa época, también experimentó crisis y guerras. El mismo desarrollo económico e industrial había aumentado la diferencia entre ricos y pobres, mientras la vieja monarquía y los restos del feudalismo se tambaleaban ante el Parlamento y se rehusaban a perder sus privilegios. La aristocracia, poco a poco desplazada de los grupos de poder por la nueva burguesía, al igual que los puritanos religiosos (quienes criticaban la iglesia oficial por no apearse suficientemente a la reforma protestante) formaron grupos radicales que generaron un ambiente de protesta ante el nuevo orden social.

Carlos I subió al trono de Inglaterra en 1625. Desde el inicio del reinado entró en conflicto con el Parlamento, pues pretendía llevar un gobierno absolutista, crear impuestos y tomar decisiones sin consultar a su contrapeso. Además, su matrimonio con la reina católica Enriqueta María de Francia molestó a la sociedad y a los altos mandos protestantes. En 1629 Carlos I disolvió el Parlamento, pero diez años después lo volvió a reunir solicitando dinero para la guerra contra los disidentes en Escocia. El Parlamento aceptó intentando regular las arbitrariedades del rey, quien lo disolvió y reunió un par de

¹² “Existen, efectivamente, analogías entre la moral protestante acerca del trabajo y la idea de lucro del capitalismo. De todos los movimientos religiosos del siglo XVI, sólo el calvinismo y el protestantismo ascético reconocieron el valor ilimitado del trabajo y el afán de lucro, también en lo que a la profesión de comerciante se refiere, siendo sobre todo los protestantes los representantes modernos del comercio, y los países protestantes los primeros en crear las condiciones para la acumulación capitalista. Es indudable que la religión, y especialmente el protestantismo ascético, tuvo un papel muy importante en la vida económica, así como en la historia de la socialización de la primitiva Edad Moderna. Ahora bien, tan difícil es establecer una relación entre la religión y la economía como entre el capitalismo y el Estado ya que, desde el punto de vista de su doctrina oficial, el calvinismo o las sectas inglesas no se podían considerar defensoras del capitalismo, por cuanto el verdadero culto divino era para ellas, más que para otras, el trabajo cotidiano y disciplinado, estando abiertas al artesanado urbano y al comercio. [...] Ciertamente es que el «protestantismo ascético» tuvo una participación considerable en el nacimiento de la cultura burguesa, y puede ser que también en algún aspecto fuera un factor de motivación, pero lo realmente decisivo fue que favoreció, en conjunto, a un medio social que, en general, dio un impulso a la racionalización de la vida, justificando e incluso reforzando los procesos modernos. Un hecho significativo es que las sociedades más estancadas dentro del proceso de formación de la economía capitalista mundial, como Italia y España, fueron al mismo tiempo países de rígidas actividades contrarreformadoras” Van Dülmen, *op. cit.*, pp. 88-89.

¹³ *Ídem*, p. 36.

veces más. Tras las elecciones, el Parlamento ganó el control sobre el rey, eliminó la Corte de la Cámara estrellada, se retiró el poder al rey de disolver el Parlamento y se condenó a muerte a William Laud, arzobispo de Canterbury, y al conde de Strafford, gran aliado del rey. En 1642 estalló definitivamente la Guerra Civil, Carlos I huyó de Londres.

El ataque del Parlamento no habría tenido seguramente tanto éxito de no haber contado con el apoyo decisivo de la población londinense. Aquí existían ya desde hace tiempo fuertes protestas y, sobre todo, revueltas contra la política eclesiástica del rey. La unión de los políticos parlamentarios con la oposición extraparlamentaria fue el factor decisivo tanto para la radicalización de la resistencia como para el éxito frente al rey. Primeramente fueron solamente las clases medias y bajas las que con peticiones, manifestaciones y otras acciones reforzaron a los parlamentarios de la oposición, mientras que las autoridades municipales estarían, hasta el comienzo de la revolución, de parte del rey. Pero a medida que el puritanismo encontrara más adeptos y el Parlamento consiguiera imponer sus exigencias, la administración de la ciudad de Londres sería ocupada (1642) por fuerzas puritanas radicales. [...] La revolución ya no sería por más tiempo una cuestión de las clases dirigentes tradicionales, sino que todo el pueblo comenzaría a formar parte de ella.¹⁴

En 1649 se procesó al rey por traición y fue ejecutado. Se instauró a partir de entonces el Protectorado (*Commonwealth*), única república en la historia de Inglaterra, que duró hasta 1660. Oliver Cromwell, que había luchado en la guerra contra la monarquía, asumió el cargo de *Lord Protector* hasta su muerte en 1658; en 1660 se restauró la monarquía parlamentaria, asumida por el rey Carlos II de Estuardo.

B. Panorama musical

El desplazamiento del centro político de Europa a los países del norte, y el crecimiento de las ciudades en esa región generaron un clima peculiar que rápidamente se reflejó en la vida musical. Resulta muy interesante la observación de Michael Chanan al equiparar la decadencia económica de Italia en el siglo XVII con el desuso en que en esa época cayó el madrigal italiano, emblema del Renacimiento y la música católica, sinónimo de perfección contrapuntística, homogeneidad y equilibrio, para dar paso a otros géneros más bien asimétricos y heterogéneos como la monodia barroca y la ópera, que si bien surgieron también en Italia, nos hablan de un profundo cambio en la sociedad de la época. El protagonismo holandés e inglés en la vida económica del mundo, conquistó no sólo los mares, sino también las artes. Los piratas y navegantes ingleses, con su novedosa cartografía, emplearon

¹⁴ *Ídem*, p. 366.

ampliamente el grabado en cobre en la imprenta, lo que resolvió el problema de la laboriosa técnica italiana de tipos movibles, que consistía en imprimir uno por uno cada carácter de las palabras o signos musicales, lo que hacía muy difícil la impresión de partituras complicadas.

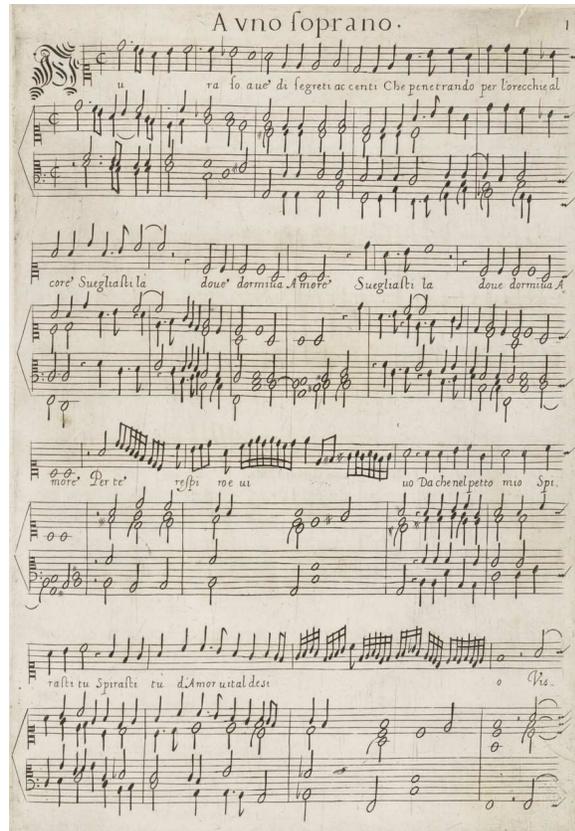
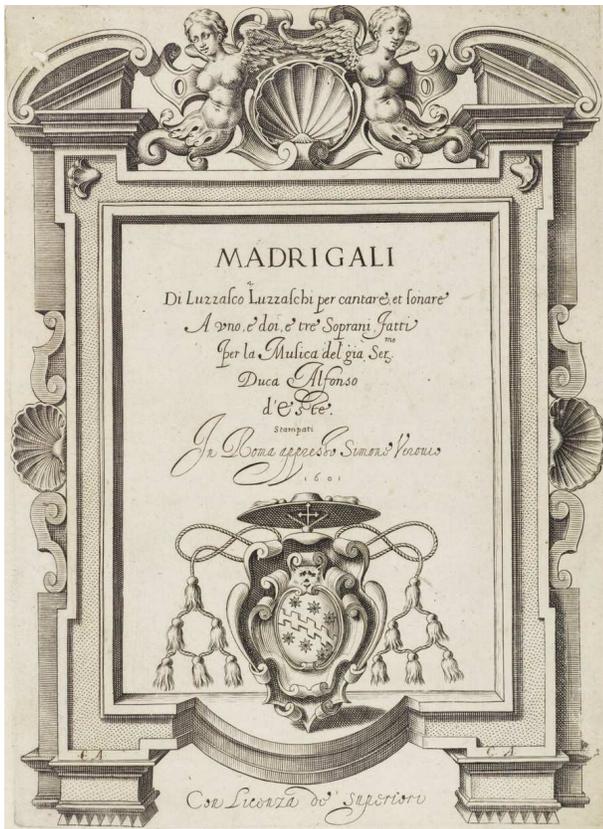


Superius/Tenor de una obra de Bartolomeo Tromboncino, de la colección *Lamentationum Jeremie... liber primus und secundus*, publicado en Venecia por Ottaviano Petrucci, 1506. Se aprecia el tipo de impresión italiana a partir de tipos movibles.¹⁵

El grabado en cobre se inventó a principios del siglo XV y rápidamente se desarrolló al servicio de la elaboración de mapas. La aplicación más antigua que se conoce de este proceso en la música ocurrió en Italia en la década de 1580, pero cien años después los centros de producción se encontraban en la Europa del Norte. Este paso encapsula el efecto en la música de un siglo de crisis internacionales consistente en depresiones económicas, guerras y convulsión política. Para empezar, el colapso económico de 1619-22 afectó severamente todas las esferas de la actividad financiera: como observa Bianconi, ni la música ni el negocio de la música impresa escaparon. El aumento en los costos de producción y los precios de venta al menudeo produjeron un modelo general de contracción de mercado, particularmente severo en Italia, y la muerte del madrigal polifónico coincide con el colapso de la imprenta musical italiana en la década de 1620. Además, dice Bianconi, esta música ya no tiene el mismo uso: en la contienda social y política desencadenada por la crisis económica, los ideales cortesanos [*the ideals of courtesy and politeness*] personifican la desaparición del madrigal. Es más, toda la economía italiana sufrió una pérdida definitiva de ventaja frente al ascenso del norte durante el siglo XVII; los nuevos métodos y centros de producción en la publicación de música son un síntoma de esta alteración más amplia. Ya que el método de imprenta de tipos movibles seguía siendo caro e imperfecto, Holanda e Inglaterra, las potencias marítimas

¹⁵ *Civico Museo Bibliografico Musicale*, Boloña. Ubicación en internet: http://www.omifacsimiles.com/brochures/petrucci_lam.html. Consultado el 27 de Septiembre de 2011. Chanan utiliza este mismo ejemplo, véase Chanan, *op. cit.*, p. 151.

con la industria cartográfica más desarrollada, eran los países mejor situados para responder a las nuevas condiciones, y rápidamente conquistaron el mercado de la publicación de grabados de música instrumental en toda Europa.¹⁶



Portada y primera página de música de los *Madrigali* de Luzzasco Luzzaschi, grabados por Simone Verouio y publicados en Roma en 1601. Se aprecia el tipo de impresión a partir del grabado en metal.¹⁷

En el capítulo anterior se habló de algunos de los principales espacios sociales de la música en el siglo XVII. Como ya se mencionó, grandes cambios ocurrieron en la música, tanto en lo social como en lo estético; el surgimiento de géneros tan variados como la ópera, la sonata, la cantata y los espacios para su ocasión nos hablan de profundas transformaciones que apuntan hacia la masificación de la música culta, ya sea como muestra de la grandiosidad de los monarcas o como apropiación de estos géneros por parte de la creciente clase media. Si bien existen datos impresionantes acerca de eventos

¹⁶ Chanan, *op. cit.*, p. 117, haciendo referencia a Bianconi, Lorenzo, *Music in the seventeenth century*. EE.UU.: Cambridge University Press, 1987. En esta tesis se opta por la edición en español de este texto: Bianconi, Lorenzo. *El siglo XVII. Historia de la Música*, Vol. 5. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Turner Libros, 1999.

¹⁷ Fuente: *International Music Score Library Project*. Ubicación en internet: [http://imslp.org/wiki/12_Madrigali_per_cantare_e_sonare_\(Luzzaschi,_Luzzasco\)](http://imslp.org/wiki/12_Madrigali_per_cantare_e_sonare_(Luzzaschi,_Luzzasco)). Consultado en 27 de Septiembre de 2011.

masivos con música, se trata aún de ocasiones de tipo ceremonial, no conciertos. Lorenzo Bianconi relata:

Cuando es necesario, el despliegue de fuerzas musicales de la romanidad católica es impresionante (si deseamos prestar entera fe a las entusiastas relaciones coetáneas): para la ordenación sacerdotal del *castrato* pontificio Loreto Vittori (1643), 150 cantores en seis coros cantaron en la Chiesa Nova músicas de los mejores maestros de capilla; en febrero de 1687, Cristina de Suecia celebra con una *Accademia per musica* la coronación de Jacobo II, el rey católico de Inglaterra: la música de Pasquini, para cinco solistas y un coro de 100 cantores, es acompañada de un concierto de 150 instrumentos bajo la dirección de Arcangelo Corelli; en agosto de aquel mismo año, el embajador español prepara en la Plaza de España una serenata (siempre de Pasquini) para cinco voces y 80 instrumentos por la onomástica de la reina; era una forma de responder a la fiesta pública que, a dos pasos de allí, los franceses habían dado en el abril precedente para festejar la curación de su rey, una luminaria y fuegos de artificio en Trinità dei Monti, que comprendía también una “soberbia serenata acompañada de timbales, trompetas y cornetas”, y una “bellísima sinfonía de instrumentos compuesta por el famoso Arcangelo (Corelli), que había reunido a los mejores violones (o sea, instrumentos de arco) de Roma”.¹⁸

Podemos entender el escenario musical de la primera mitad del siglo XVII como una gran explosión de géneros, estilos, formas, intérpretes y compositores que (sobre todo si lo comparamos con la música del siglo precedente) celebra la heterogeneidad de los timbres y las voces y la teatralidad de la poesía; busca el drama, la tensión y la disonancia, opuesto al equilibrio cristalino del Renacimiento. Es el reflejo de la crisis, de la derrota de la ilusión inmutable de la iglesia y el feudalismo, y al mismo tiempo el esfuerzo contrarreformista de evitar sus irreversibles consecuencias.

Es en este contexto y por esas razones que se vuelve necesario *concertar*, crear un espacio de orden y paz en un entorno desordenado y cambiante. Bianconi analiza el término *concierto* en cuanto al género musical, que surge también en el siglo XVII sin un único significado en cuanto a características musicales, que bien podemos aplicar al *concierto* como evento musical.

La verdad es que no se trata, en principio, de un término técnico (como en cambio la historia dieciochesca de la palabra tendería a hacernos creer). “Concierto” deriva del latín *con-certare*, o sea “luchar juntos”, “competir juntos”: pero en el uso vulgar corriente, a la idea de “colaboración militante” se ha sustituido por “concordar”, “ponerse de acuerdo”. Por supuesto, tanto “concertar”

¹⁸ Bianconi, Lorenzo. *El siglo XVII*. Historia de la Música, Vol. 5. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Turner Libros, 1999. (Primera edición: 1982), p. 82.

como “concordar” hace resonar una fuerte alusión musical macrocósimica: la referencia a la afinación, a la exacta entonación de las “cuerdas” de dos “corazones”, no es otra cosa que el reflejo microcósimico de la idea de la armonía universal, con la cual es necesario buscar estar en acuerdo, idea de cualquier modo implícita en la familia verbal (*con*)-*certare*.

“Concierto”, en música, indica, desde el siglo XVI, un conjunto armonioso, un grupo, siempre que sea numeroso y bien afinado, de ejecutantes y de partes musicales (voces e instrumentos), y es más o menos sinónimo de “empaste” (como declara Ercole Bottrigari en el diálogo *Il Desiderio overo De’concerti di varii strumenti musicali*, 1594). Se dirá “un concierto de voces en música”, “un concierto de violas”, “tocar un concierto”, “instrumento de concierto” [...].

La palabra tiene entonces un primer sentido referido a la práctica de la ejecución en conjunto, por lo general con participación instrumental. Más específicamente, podrá indicar algunas veces un cuerpo de instrumentos en el interior de una formación mixta vocal e instrumental: y en tal caso “concierto” se contrapone a “cappella” (exclusivamente vocal).¹⁹

Desde luego el término se comenzó a emplear para referirse a obras musicales específicas con ese tipo de dotación, en consecuencia también a la amplia proliferación de la música instrumental en esa época. Pronto se comenzaron a emplear “*concertino*” para el pequeño grupo de solistas de una obra, y “*concerto grosso*” para los demás instrumentos, derivando de ese uso —y no al revés— el nombre del conocido género. Pero el término encierra aún, a pesar de su empleo práctico, la necesidad de reunir en armonía un conjunto de elementos originalmente dispares:

[...] aunque sin connotaciones agonísticas, “concertar” (en la acepción corriente, no terminológica, de “concordar”, “poner de acuerdo”) presupone una condición inicial de heterogeneidad, de deformidad, de extrañeza de las cosas que son menester “concertar” entre ellas. En otras palabras, se hacen “concertar”, se coordinan, se armonizan recíprocamente elementos que no se coordinarían ni armonizarían espontánea o naturalmente: voces con instrumentos, solistas con el grueso instrumental, un coro con otro, una unión instrumental nutrida con un grupo de solistas, pero también un estilo de canto con otro, un estilo instrumental danzante con un fragmento de recitativo o con un episodio madrigalesco, etc. La unión, la concordia, la colaboración militante de cosas musicales diferentes y disparatadas, pero entre las cuales “concertadas” representa una buscada convergencia de propensiones naturalmente divergentes, una concordada atemperación de una inicial disparidad de predisposiciones. El concepto de “concierto”, por tanto, presupone la pluralidad, la multiplicidad, la diversidad de los componentes de una ejecución, o de una composición musical. Por decirlo negativamente: el empleo del concepto “concierto” hallaba escasísima legitimación en un estilo vocal del siglo XVI, intencionalmente homogéneo, compacto, equilibrado (no obstante el alto grado de articulación que esto alcanza en las más sutiles

¹⁹ *Ídem*, p. 32.

manifestaciones del madrigal polifónico del siglo XVII). Encuentra, en cambio, aquella legitimación, en el organismo compuesto, dividido, discontinuo de la música diecisietesca, en su pluralidad estilística, en su constitución abierta y centrífuga. Por lo demás, la misma ambigüedad de una palabra suspendida entre tal significación genérica, pero profunda, y la definición terminológicamente específica pero reductora de uno o más géneros musicales, es emblemática de la condición crítica de todo el siglo.²⁰

Reflexionando sobre esta idea de Bianconi, podemos ver en el concierto, esta vez como evento musical programado, la solución social a los profundos problemas que enfrentaban los músicos y la sociedad en general a lo largo del caótico y complicado siglo XVII; es, en retrospectiva, un ritual de civilidad y modernidad, una celebración de la autonomía del arte. Sin embargo, en su surgimiento estuvo determinado por circunstancias muy específicas que moldearon su historia.

Inglaterra y los primeros conciertos públicos

Ya desde el siglo XVI la clase media inglesa había hecho de la música un elemento cotidiano, fomentado por el auge de la imprenta y la presencia de la música en el teatro de la época.²¹

Naturalmente la imprenta favoreció la música para la cual existía un mercado, y ese mercado se encontraba básicamente en el esparcimiento de la música secular entre las incipientes clases medias. Vemos estas condiciones en la Inglaterra de Shakespeare, durante la llamada época de oro que abarca desde la derrota de la Armada Española a las Guerras Civiles. Es la época de Byrd, Morley, Dowland, Wilbye, Weelkes, Gibbons, Campion, Tomkins y muchos otros, y del desarrollo de una tradición de música doméstica entre las clases educadas. El crecimiento económico dio a la gente

²⁰ *Ídem*, p. 34.

²¹ “Los libros de instrucciones para los futuros intérpretes de laúd comenzaron a aparecer en 1565; el volumen *Citthorne school* de Anthony Holborne, de 1597, incluía treinta y dos composiciones para laúd, así como piezas de conjunto para cítara y viola, y a partir de entonces se hizo común la música para laúd, en tablatura o en notación, así como las transcripciones de obras vocales en tablatura. Las obras para laúd de Dowland, cuya *Lacrimae* [sic.] se convirtió en la pieza más popular de la época (si nos fijamos del número de veces que fue tratada por otros compositores y del número de referencias a ella en la poesía contemporánea) fueron extremadamente populares, pese a su dificultad.” Raynor, *op. cit.*, p. 194. Resulta sorprendente que la lánguida *Pavana Lachrimae* fuera tan popular en esa época; sin embargo, efectivamente se alude a ella con asiduidad en los textos de la época. “Existe evidencia significativa en fuentes literarias acerca de la popularidad de Dowland. Los teatros eran un foco importante de cultura popular tanto para la dramaturgia como para la música hasta 1642, cuando fueron cerrados por los puritanos. En una ciudad capital como Londres, gente de todas las clases, excepto los muy pobres, podían asistir y asistir a los teatros, y hacían peticiones, tanto dramáticas como musicales a los dramaturgos. Parece que las *Lachrimae* de Dowland eran muy del gusto de esa audiencia, y su renombre se esparció más allá de los círculos meramente musicales. Poulton tiene una larga lista de referencias a ellas que aparecen en obras de teatro de la época, de autores como Middleton, Massinger, Webster, Jonson y Nabbes, así como varias fuentes no teatrales. En *Knight of the Burning Pestle* de Beaumont y Fletcher, cuando un londinense ordinario pide música en una taberna, su esposa dice ‘*Let’s have a Lachrimae*’” Chanan, *op. cit.*, p. 125.

del pueblo, comerciantes, [etc.] cada vez más recursos. Parte de ello se invertía en instrumentos musicales —virginales, violas y laúdes— y la música para tocarlos.²²

Así, sabemos que en Inglaterra existía un público con interés especial por la música y el teatro. Muchos aficionados compraban partituras para cantar o tocar música en sus casas, promoviendo también la impresión de música y la difusión de obras tanto inglesas como del continente europeo. Este fenómeno tuvo implicaciones en la composición de la música de ese tiempo: en tanto que la gente tenía una variedad de instrumentos en sus casas, muchas de las publicaciones contenían música para dotaciones instrumentales sin especificar, de modo que mucha gente pudiera tocar esas obras con los instrumentos que tuviera en su casa.²³ También en cantinas y tabernas, músicos profesionales y aficionados tocaban las piezas más populares de la época. Estas condiciones en Londres, plenamente presentes en el siglo XVII, hicieron de él un lugar altamente propicio para el surgimiento de los conciertos públicos. Parece pertinente especificar que fue en Londres en donde se dieron estas condiciones, más que en el resto de Inglaterra.

El cultivo de la música por parte de la clase media estuvo probablemente restringido a Londres. Lugares como Bristol, Norwich y King's Lynn, grandes para su época y vitalmente importantes para la economía del país, sólo eran, según la *English Social History* de Trevelyan, ciudades de unos 20,000 habitantes, mientras Londres tenía 200,000 en el apogeo de la época isabelina y continuó creciendo rápidamente. [...] Resulta dudoso que la música doméstica, que tanto significaba para los londinenses, fuera también un entretenimiento para la clase media provinciana. Los *waits* de las ciudades más populosas y ricas engrosaron sus filas, agregando cuerdas a los instrumentos tradicionales, ganando un dinero complementario con sus trabajos privados para familias como los Petrie y los Kytson, pero existen pocos datos en las ciudades provinciales sobre el tipo de música para aficionados entusiastas que según se dice, quizá con exageración, deleitaba a los londinenses.²⁴

²² Chanan, *op. cit.*, pp. 123, 124.

²³ “Los [instrumentos] que eran de uso común, como violas, flautas dulces, etc., podían ser puestos al servicio de cualquier música. Podían reemplazar a las voces que faltaran en un madrigal, o incluso convertir un madrigal en una canción solista con acompañamiento instrumental, si había más intérpretes que cantantes con tiempo libre. La música se escribía de forma adaptable, con lo cual podía utilizarla quien quisiera, sin tener en cuenta si había sido o no escrita para su instrumento [...]. Pero al igual que estaban dispuestos a aceptar instrumentos en un concierto vocal y a escribir música “apta para voces o para violas”, casi todos los compositores reconocían las virtudes de la adaptabilidad. [...] La deliberada adaptabilidad no sólo del aire y del madrigal a una variedad de tratamientos instrumentales, sino también de la primera música puramente instrumental, indica el comienzo de un nuevo repertorio y la necesidad de suministrar a los diversos intérpretes aquella música que estuviera al alcance de sus instrumentos. El compositor tenía un mercado que explotar, y lo explotó como mejor pudo.” Raynor, *op. cit.*, pp. 195-196.

²⁴ *Ídem*, p. 193.

Esta afirmación de Raynor confirma la idea de la relación que existió entre el auge de la música doméstica y pública con el crecimiento de la gran ciudad, pues solamente un lugar tan grande y activo como Londres reunió las condiciones para el desarrollo de este fenómeno. Sin duda es riesgoso afirmar que estas prácticas no existían en la provincia —incluso cuando se carezca de documentos que nos hablen de ellas—, pues se puede argumentar que la práctica musical provinciana se mantuvo como una tradición oral en vez de escrita; sin embargo es indudable que la efervescencia económica que existía en Londres, que la hizo crecer a gran velocidad, está relacionada con su vida musical.

Como se mencionó anteriormente en lo referente al consumo de música impresa, podemos hablar de una sociedad de clase media interesada en la música culta; también era muy común incluir este tipo de música (ejecutada por aficionados) en eventos sociales privados y tabernas, como un fenómeno cotidiano. Esta tradición se vio estimulada por la clausura temporal de los teatros durante la Guerra Civil (1642-1651)²⁵ y el puritanismo, pues al no existir estos escenarios, las reuniones en salones privados y cafés se volvieron un espacio relevante para la ocasión musical.

Durante al menos once años, los coros de las iglesias se mantuvieron silenciosos. Los órganos fueron retirados de muchas iglesias y un buen número de ellos fueron llevados a las posadas y tabernas para entretenimiento de su clientela. La hostilidad puritana fue encaminada contra la música religiosa y el teatro, y los músicos que se ganaban la vida en el teatro pasaron una mala época. Los de las iglesias fueron, al parecer, considerados lo bastante cultos como para ser aceptados como maestros, pero el autor [anónimo] de *The actor's remonstrance* —publicada en 1643, un año después del comienzo de la guerra civil y del cierre de los teatros— indicaba lo bajo que habían caído él y sus colegas: “Nuestra música, que era considerada tan exquisita y preciosa que los músicos no se dignaban ir a una taberna por menos de veinte chelines de salario por dos horas... ahora vagan con sus instrumentos debajo de sus capas —quiero decir, los que las tienen— por los establecimientos donde reina la camaradería, saludando en cada sala donde hay un grupo con un ‘¿Desean algo de música, caballeros?’”

²⁵ “El estallido de la Guerra Civil indudablemente cambió el curso de la música inglesa. El exilio al continente puso a algunos de los más importantes músicos ingleses en contacto con los estilos de la música francesa, italiana y alemana. [...] Y motivó el cultivo de la música doméstica. Empezando por el final: ‘durante los problemas —escribió el historiador Roger North— cuando la mayoría de las buenas artes languidecían, la Música alzó la cabeza, no en la Corte ni (como en otros tiempos) en los Teatros profanos, sino en la sociedad privada, ya que muchos prefirieron tocar el violín en sus casas, en vez de salir y recibir golpes afuera [*be knockt on the head abroad*]; y el entretenimiento fue muy solicitado y usado no sólo en el campo sino también por las familias de la ciudad, en las que muchas de las Damas eran muy buenas para la música [*consortiers*]; y en este estado la Música fue mejorando día con día, hasta el tiempo de (en todos los ámbitos menos en la música) la feliz Restauración’”. Holman, Peter “London: Commonwealth and Restoration” en *Music and Society. The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*. Curtis Price, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993, pp. 308-309; citando Roger North on Music, J. Wilson ed. Londres: 1959, p. 294.

El traslado de los órganos de las iglesias a las tabernas, y el hecho de que los músicos solicitaran trabajar en ellas —nadie se lo impedía porque los puritanos no eran contrarios a la música y Cromwell, como *Lord Protector*, tenía músicos en su casa como los había tenido el rey— sugieren el comienzo de una embrionaria vida de conciertos, sobre la que nada sabemos excepto que existió, tal como sabemos, que los músicos sin trabajo de los colegios de Oxford hacían reuniones musicales para tocar y cantar juntos.²⁶

Por extraño que parezca, el traslado de los órganos de las iglesias a las tabernas está documentado y fue un factor importante en el surgimiento de los conciertos. Los puritanos no estaban en contra de la música en sí misma, pero buscaban la obediencia estricta de la reforma protestante y no aceptaban las prácticas de la iglesia anglicana.

Las tabernas produjeron un lugar natural para hacer música, especialmente durante la clausura puritana de los teatros: según Evelyn y Pepys²⁷, los órganos retirados de las iglesias durante la guerra civil fueron reinstalados en las salas de música de las tabernas, y muchos músicos de teatro se vieron forzados a probar su vida allí.²⁸

Estos eventos sociales con música poco a poco se convirtieron en conciertos. Con el paso del tiempo la música se volvió un elemento primordial para estos lugares, y la popularidad de las veladas las convirtió en un buen negocio para sus anfitriones, que también ofrecían productos de moda como el café y el tabaco importados de tierras lejanas. Al convertirse la música en un atractivo de estos lugares, sus dueños comenzaron a contratar a músicos profesionales —quienes en buena parte habían sido destituidos de sus puestos en las iglesias y las casas aristocráticas durante las guerras civiles e incluso después de la Restauración²⁹—, en vez de que fueran los mismos asistentes quienes ejecutaban la

²⁶ Raynor, *op. cit.*, p. 321. La cita a que hace referencia el autor también aparece en McVeigh, Simon. “London Musical life: 1660-1800, 2. Concert Life” en Temperley, Nicholas, et al. “London (i).” *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904pg5>. Consultado el 20 de junio de 2011.

²⁷ John Evelyn (1620-1706) y Samuel Pepys (1633-1703), músicos aficionados. Su respectivos diarios son fuentes valiosas de información sobre la vida musical londinense, en ellos menciona, entre otras cosas, que la gente asistía a tabernas con música.

²⁸ McVeigh, *op. cit.*

²⁹ “El 2 de septiembre de 1642 el Parlamento prohibió las actuaciones en escenarios públicos [*ordered ‘Publike Stage-Plays’ to ‘cease and be forborne’*], los teatros de Londres fueron cerrados y sus compañías, incluyendo los músicos, pasaron tiempos difíciles. [...] Los músicos de las catedrales también empezaron a perder sus puestos desde el comienzo de la Guerra Civil. En 1641 dos órganos en Durham fueron dañados [...]. Efectivamente, la profesión de músico de catedral fue abolida por el Parlamento. En 1642 ordenó: ‘en estos tiempos de peligro público y calamidad, las partes de las plegarias y servicios que son hechas por cantantes, coristas y órganos en la Catedral deben ser completamente omitidas, y deben ser hechas de forma reverente, humilde y decente, sin cantar ni usar los órganos’; en 1644 los órganos de las iglesias estaban entre los ‘monumentos supersticiosos que deben ser demolidos’” Holman, *op. cit.*, pp. 306, 307.

música. Si bien existe poca información acerca del estatus social de los músicos en esta etapa inicial de los conciertos públicos, McVeigh asegura que no se cobraba por la música, aunque algunas veces los patrones daban una propina a los ejecutantes.³⁰

Con el restablecimiento de la monarquía en 1660, Londres permaneció más pacífico, aunque muy cambiado. Los teatros fueron reabiertos y el rey Carlos II estableció de nuevo música en su corte, imitando un poco la corte francesa. No obstante, la música en tabernas y salones se instaló en el gusto londinense y se fue modificando hasta convertirse en un elemento muy importante de la vida social.

Diversos autores³¹ coinciden en dar el crédito de los primeros conciertos públicos comerciales a los eventos organizados por el ambicioso violinista John Banister (1624-1679) en su propia casa en Londres en 1672. Estos eventos, anunciados en la *London Gazette*, constituyen el primer ejemplo documentado de conciertos comerciales en Europa.³² Sin embargo, no podemos adjudicar a Banister la “invención” del concierto. Banister había tocado en obras de teatro y formó parte de los *24 Violines del Rey* —sin duda inspirados en los *Petits violons* de Lully— y fue comisionado para viajar a Francia, probablemente para aprender el estilo francés y seleccionar músicos para el rey. Trabajó bastante en la corte incluso después de 1667, cuando algunos de sus músicos se quejaron de él por malversar los pagos desde 1663, y cuando el propio Banister parece haber tenido problemas en persona con el rey, quien otorgó los mejores puestos de su corte a músicos franceses. El diario de Pepys refiere que Banister ofrecía conciertos desde 1660 en la taberna *Mitre*, si bien los periódicos anuncian los conciertos que ofrecía en su casa hasta 1672.³³ Podemos entender a Banister como un músico empresario propio de su tiempo, que si bien tenía un puesto en la corte, también se dedicaba a trabajar por su cuenta y buscaba un ingreso adicional. Tenemos que entender que el músico de corte en ese contexto es distinto al del Renacimiento, pues el moderno es un empleado libre, y el patrón ya no tiene la obligación de mantenerlo en su casa, sólo de darle un pago. En este sentido, Banister fue

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Véase Attali, *op. cit.*, p. 78; Raynor, *op. cit.*, p. 340; Holman, *op. cit.*, pp. 320, 321.

³² *Ibidem*.

³³ Véase Holman, Peter. “John Banister” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42774pg2>. Consultado el 28 de Agosto de 2011.

seguramente el más conocido de muchos músicos que, forzados por su situación, comenzaban a explorar las posibilidades del trabajo independiente.

La segunda mitad del siglo XVII vio nacer la ópera en Londres, como fruto de una tradición teatral única en Europa, el ya mencionado gusto por la música y la mascarada, con autores relevantes como William Davenant (1606-1668), quien durante el exilio de la Guerra Civil, se empapó de las tendencias italianas y francesas, y “en mayo de 1656, evadiendo la prohibición puritana de las obras de teatro, presentó ‘*The First Dayes Entertainment at Rutland-House, by Declamations and Musick*’ en un escenario improvisado en su propia casa [...]”.³⁴ Se suele considerar *The Siege of Rhodes* (1656) de Davenant, con música de Charles Coleman, Henry Cook, Henry Lawes y George Hudson como la primera ópera inglesa. Antes de la guerra, Davenant había obtenido un permiso para construir una sala no sólo para teatro, sino para eventos de danza y música, mismos que no se llevaron a cabo en ese momento, pero tras la Restauración, acondicionó un teatro que abrió en 1661. Sin duda, tal desarrollo de géneros y espacios para la ocasión no sólo musical, sino teatral y operística, dificulta determinar un único factor o circunstancia generadora de los conciertos públicos; en cambio, podemos entender esta etapa del proceso de transformación de las prácticas musicales europeas como una búsqueda de soluciones a la reducción del mecenazgo de la corte, con una clara tendencia a los *complejos musicales* de tipo comercial, todo ello catalizado por la revolución política y económica que sufrió Inglaterra en el siglo XVII.

Una siguiente etapa de este proceso consistió en la elitización de estos eventos (conciertos), hacia fines del siglo XVII, constituyendo un pasatiempo de la alta sociedad, esta vez en lugares más lujosos, con un pago por la entrada y en varias ocasiones organizados en series semanales, con suscriptores abonados. Las sociedades musicales (de aficionados o profesionales) proliferaron e impulsaron la vida concertística, se volvió común hacer conciertos en jardines y salones aristocráticos, y se construyeron salas de concierto. Con el tiempo estos eventos se volvieron indispensables para la alta sociedad inglesa, un momento de encuentro y de identidad de clase. Para el siglo XVIII se distinguen claramente los eventos de aficionados —que persistieron— de los realizados por profesionales, en los que virtuosos de toda Europa eran contratados para actuar en los teatros o en privado para los aristócratas.

³⁴ Hume, *op. cit.*

Surgen personajes extravagantes como Teresa Cornelys, aristócrata y *prima donna* veneciana (famosa por su afición a las mascaradas y una vida escandalosa que contaba a Casanova entre sus amantes) que llegó a Londres en 1760 y compró la *Carlyle House*, en el Soho Square, donde más tarde se realizarían importantes conciertos.

En la primera mitad del siglo XVIII es de primera importancia el papel de Georg Friedrich Handel (1685-1759) en la vida musical pública londinense. Handel impulsó la ópera en italiano, el oratorio y los conciertos públicos. “En 1749, por ejemplo, doce mil personas pagaron para escuchar el ensayo final de *La música para los reales fuegos de artificio* en los jardines de Vauxhall.”³⁵ Contaba también con el apoyo de la corte y las academias de música de Londres, como atestigua el propio compositor en una carta de 1741: “La nobleza me ha hecho el honor de abrir en sus seno una suscripción por seis noches, que ha llenado una sala para 600 personas, de suerte que no tuve necesidad de vender una sola entrada en la puerta.”³⁶

En la segunda mitad del siglo, dos compositores tomaron de alguna manera la estafeta de Handel en la promoción de la vida musical pública: en 1758 Karl Friedrich Abel (1723-1787) se instaló en Londres, ofreciendo su primer concierto ahí en abril del siguiente año, unos días antes de la muerte de Handel. Abel se presentaba tocando ya fuera la viola da gamba o el clavecín, creando una importante fama en esta ciudad. En 1763 se asoció con Johann Christian Bach (1735-1782) —establecido en Londres desde 1762— para ofrecer y organizar conciertos juntos. Esta asociación, que continuaba una amistad familiar (sus respectivos padres habían trabajado juntos en la corte de Cöthen), desemboca en la institución de las *Bach-Abel Concert Series*, temporadas de 10 a 15 conciertos al año que duró de 1765 a 1781. Ya en 1764, ambos se habían hecho amigos de la familia Mozart en su visita a Londres, y mentores de Wolfgang Amadeus, de 9 años. La sede de los eventos fue por un tiempo la *Carlyle House* de Cornelys, para después ocupar la *Almack's Great Room*. Fue tal su éxito, que se asociaron con el bailarín Sir John Gallini, y construyeron su propia sala de conciertos, las *Hanover Square Rooms* (el lugar más relevante para los conciertos en Londres hasta el siglo XIX, donde actuaron Mendelssohn,

³⁵ Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós, 2004 (Primera edición en inglés: 2001), p. 162.

³⁶ Attali, *op. cit.*, p. 78.

Paganini, Berlioz, Liszt, Clara Schumann y otros³⁷), inaugurada en 1775 y marcando el clímax de su empresa.³⁸ Además, era una excelente forma de difusión de sus composiciones, pues en estos conciertos se tocaban las sinfonías, conciertos y demás obras vocales e instrumentales de los mismos Bach y Abel, además de otros compositores de moda.

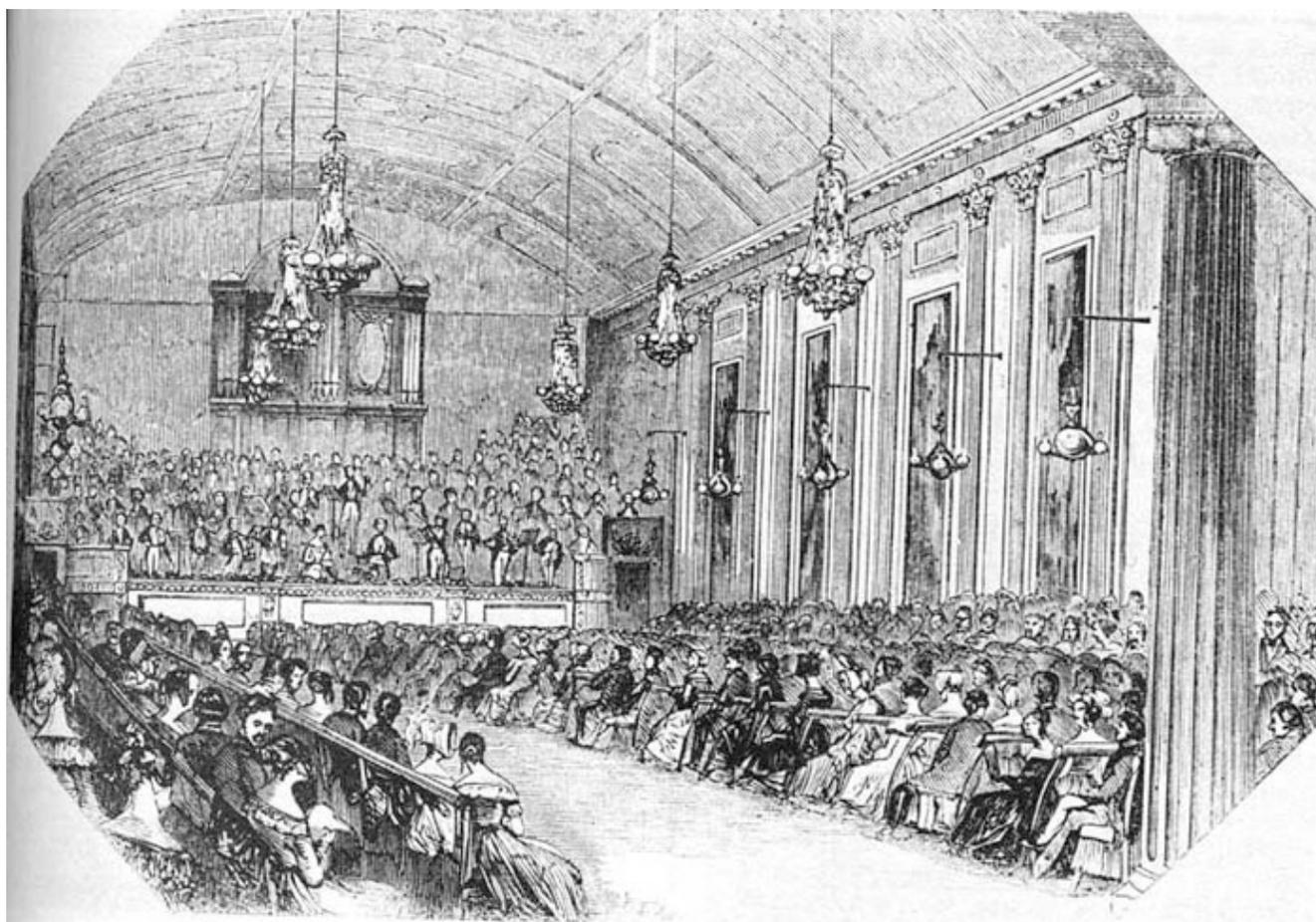


Las *Hanover Square Rooms* en Londres. Grabado de Thomas Hosmer Shepherd, c.1830.³⁹

³⁷ [Sin autor] “Hanover Square Rooms, London”, en *The Gallini Family Tree*, <http://www.gallini.co.uk/toc5.html>. Consultado el 31 de Agosto de 2011.

³⁸ Knape, Walter, et al. “Carl [Karl] Friedrich Abel” *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/00035gp4>. Consultado el 29 de Noviembre de 2010.

³⁹ Ubicación en internet: <http://www.bridgemanartondemand.com/image/566580/hanover-square-rooms-for-concerts>. Consultado el 27 de Septiembre de 2011.



Interior de uno de los salones de las *Hanover Square Rooms* en 1843.⁴⁰

Además de las temporadas Bach-Abel, existieron otras series de conciertos, algunas con sus propias salas o teatros, como las realizadas en el *Pantheon* desde 1774. Podemos observar cómo algunos rasgos de estas prácticas perduran por más de un siglo, definiendo la vida musical de Londres y otras ciudades alrededor de los conciertos.

Hemos visto a lo largo de este apartado las condiciones específicas que hicieron surgir el concierto público, y cómo más tarde logró instituirse en la cultura burguesa del siglo XVIII. Podemos entonces, a manera de recapitulación, dar respuesta a dos de las preguntas eje de esta tesis: cuáles fueron las circunstancias que dieron origen al concierto público y cuáles fueron los primeros eventos de este tipo. Según lo expuesto en este capítulo, los primeros conciertos ocurren en la coyuntura de varios factores: la reducción del mecenazgo de las cortes, la necesidad de nuevas formas de ocasión musical por parte

⁴⁰ Grabado publicado en el *London Illustrated News*, 1843. Ubicación en internet: <http://www.hberlioz.com/London/BLHanoverSquare.html>. Consultado el 27 de Septiembre de 2011.

de ejecutantes y oyentes, la secularización de la música *culta* a través de la imprenta y los géneros musicales relacionados con lo escénico, y el giro económico y político que sufrió Europa en el siglo XVII, claramente reflejado en la vida social y cultural de entonces. Las crisis y guerras ocurridas en Inglaterra funcionaron como un *catalizador* de todos estos fenómenos, por ejemplo, con la clausura de los teatros y el traslado de los órganos a las tabernas; condiciones locales que eran en realidad manifestaciones de fenómenos internacionales. De la misma manera, los primeros conciertos ocurrieron en Londres, sólo como una manifestación local de las condiciones generales que existían en varias partes de Europa. Los datos aquí presentados se han restringido a los eventos ocurridos en Londres, por ser el lugar en donde se registran los primeros conciertos, no obstante, el fenómeno se esparció por Europa e incluso América en el transcurso del siglo XVIII con características muy similares, instituyéndose como un evento de la vida social y transformándose hasta nuestros días.

IV. Análisis del fenómeno e impacto

“La música, como la cartografía, registra la simultaneidad de órdenes en conflicto, de donde nace una estructura fluida, jamás resuelta, jamás pura.”¹

En los capítulos anteriores hice una descripción de los procesos que antecedieron y acompañaron el surgimiento del concierto público. En este apartado me propongo analizar dichos procesos, tratando de observarlos de forma panorámica y de encontrar algunas tendencias dentro de ellos. ¿Qué implica el concierto público para la música, para el músico, para el oyente? ¿Cuál es la diferencia de este tipo de situación con respecto de las anteriores, más allá de lo aparente? ¿Qué otros cambios genera?

Sobre el hecho musical

Hemos visto (en la introducción de esta tesis) cómo la música no puede existir aislada de su situación específica. La música no es la partitura que la registra, ni la idea o el recuerdo que de ella tenemos en la mente; la música tiene que ocurrir, ser sonada y escuchada. Su cualidad inasible nos dificulta su análisis, pues estamos frecuentemente restringidos a la memoria o la escritura. Más aún, la enorme variedad de expresiones musicales a lo largo de la historia del mundo nos hacen muy difícil encontrar un común denominador entre todas ellas, y una única definición de *música*.

¿Hay algo en común, por ejemplo, entre las sinfonías de Mozart y los juegos de garganta de los esquimales de Quebec; entre el arco musical de los bosquimanos y el *Kendang* balinés; entre las improvisaciones reguladas de la música tradicional y las composiciones escritas de músicos occidentales? ¿Cómo distinguimos entre música y danza, canción y discurso, sonido lúdico o mágico y sonido musical?

Por lo tanto, no hay *una* música, sino muchas músicas, no música-como-tal, sino un hecho musical.²

Desde el punto de vista semiológico, y de acuerdo con uno de los planteamientos de Jean Molino³, es conveniente hablar de *hecho musical* —más concreto que *la música* en general—, que involucra tres niveles: a) el creativo o “dimensión poiética”, lo resultante del proceso creador; b) el receptor o

¹ Attali, *op. cit.*, p. 70.

² Molino, Jean. “El hecho musical y la semiología de la música”, en *Reflexiones sobre Semiología Musical*, Susana González y Gonzalo Camacho, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2011, p. 115

³ Véase: Nattiez, Jean-Jacques. “Semiología musical: el caso de Debussy”, en *Reflexiones sobre Semiología Musical*, Susana González y Gonzalo Camacho, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2011, pp. 9-11.

“dimensión estética”, en el que, a través de un proceso activo de percepción, los receptores construyen una significación del mensaje; y c) la huella material o “nivel neutro”, la partitura, en el caso de la música. En este apartado analizaremos el impacto que el surgimiento y desarrollo del concierto y las condiciones específicas que generó tuvieron en cada uno de esos tres niveles del hecho musical: creador, receptor, y en el objeto musical.

Sobre el concierto público

He explicado cómo el surgimiento del concierto está ligado al desarrollo de las ciudades en Europa en los siglos XVI y XVII y al apoderamiento de la burguesía como consecuencia del triunfo de la economía capitalista sobre la feudal; ahora quisiera resaltar cómo la música se inserta en este nuevo orden. La revolución previa, el auge de la imprenta, había convertido la huella material de la música (la partitura) en mercancía; el concierto comercializa la experiencia estética y la emisión del mensaje. En otras palabras, la economía de mercado crea su propia versión del modelo tripartito mencionado por Molino (emisor-mensaje-receptor), pero en términos comerciales: vendedor-mercancía-consumidor.

La música se ha convertido en una mercancía, un medio de producir dinero. Es vendida y consumida. Es analizada: ¿qué mercado tiene?, ¿qué beneficios produce?, ¿qué estrategia industrial exige? La industria de la música y todos sus derivados (edición, espectáculo, disco, instrumentos musicales, tocadiscos, etc.) es un elemento mayor, precursor de la economía del ocio y la economía de los signos.⁴

Pero, ¿cómo logra esta estructura legitimarse, instituirse y perdurar?, ¿cuál es el discurso que acompaña esta transformación? El mismo Molino nos plantea una respuesta: la música occidental, al igual que el resto de su arte, se caracteriza por haberse esforzado en escindirse de la totalidad social, por defender su autonomía. Es en el siglo XVII cuando las artes adquieren cualidades autónomas, separadas de lo religioso, lo cortesano, lo comunitario, etc. El concierto es, en ese sentido, el espacio construido para la apreciación de la música *per se*, así como el museo lo es para la pintura y la escultura.

J. H. Plumb describe la escena cultural de la Inglaterra de mediados del siglo XVII de la siguiente manera: ‘No había bibliotecas públicas, ni conciertos... ni museos’. Hacia finales del siglo XVIII todas estas instituciones culturales y muchas otras se habían extendido por Europa acompañando el ascenso del mercado y del público de arte y en consonancia con los nuevos conceptos del arte, el

⁴ Attali, *op. cit.*, pp. 58-59.

artista y lo estético. La convergencia de estos cambios sociales, intelectuales e institucionales da por resultado el moderno sistema de las artes.⁵

Todas estas instituciones surgen de distintas maneras a finales del siglo XVII y, como apunta Shiner, están relacionadas con el afianzamiento de los conceptos de arte, artista y estética en el sentido moderno, y con la consolidación de un *sistema de las artes*. No significa que no hubiera estos conceptos antes, pero es a partir de este momento que se consolidan de manera autónoma. Diversos teóricos de los siglos XVII y XVIII, incluyendo a los enciclopedistas⁶, se preocuparon por definir los conceptos de arte, “bellas artes”, lo bello, etc., siempre como actividades u objetos destinados únicamente al deleite de los sentidos y la excitación de las pasiones y emociones, careciendo de otra función en las actividades humanas. “En el *Compendium Musicae* Descartes (1596-1650) sostuvo la definición tradicional: ‘El objeto de la música es el sonido. Su propósito es deleitar y excitar en nosotros varias pasiones.’”⁷

En la sociedad occidental las artes se encierran en una esfera separada del resto del mundo, y este rasgo se acentúa con el surgimiento de los espacios destinados a la experiencia estética, tales como museos y salas de concierto, en las que un ambiente de silencio aséptico procura no interferir con la apreciación de la obra. “En las sociedades tradicionales, la música no existe en tanto que tal; es un elemento de una totalidad, de un ritual del sacrificio, de canalización de lo imaginario, de la legitimidad; cuando emerge una clase cuyo poder se basa en el intercambio comercial y en la competencia, ese sistema estabilizado de financiamiento de la música debe disolverse; los clientes se multiplican y los lugares de difusión cambian.”⁸ Incluso cuando la música ocurría en la corte era parte de un cuadro completo, en el que varios actores participaban, y la música formaba, junto con otros elementos, una totalidad ritual. Se dirá, pues, que en los conciertos públicos la música también forma

⁵ Shiner, Larry. *op. cit.*, p. 119., citando J. H. Plumb. “The Public, Literature and the Arts in the Eighteenth Century”, en *The Triumph of Culture: Eighteenth-Century Perspectives*, Paul Fritz y David Williams, ed., Toronto, A.M. Hakkert, 1972, p. 30.

⁶ “En el discurso preliminar de la *Encyclopédie*, escrito por D’Alembert, al justificarse el nuevo árbol del conocimiento, se anuncia, en obvia referencia a Batteux, que alguna de las artes liberales han sido «reducidas a principios» y «llamadas *beaux arts* sobre todo porque tienen como propósito dar placer». La lista que hace D’Alembert de las nuevas *beaux arts* incluye poesía, pintura, escultura, música y arquitectura [...]. Pero el placer no era lo único que D’Alembert utilizaba para distinguir las *beaux arts* de las artes liberales más necesarias o útiles como «la Gramática, la Lógica, o la Ética». Estas otras artes liberales, afirmaba, poseen reglas fijas y establecidas; en cambio, las *beaux arts* son el producto del genio inventivo.” Shiner, *op. cit.*, p. 129.

⁷ Molino, *op. cit.*, p. 117.

⁸ Attali, *op. cit.*, p. 72.

parte de una totalidad social, entonces ¿cuál es la diferencia? En el intento de dar autonomía a la música, de “purificarla”, se generan inevitablemente otros vínculos de dependencia, esta vez con los empresarios, los dueños de los teatros, etc., aunque revestido de una aparente autonomía.

La actitud con respecto a la música cambia entonces profundamente: en el rito, es un elemento del conjunto de la vida; en los conciertos de la nobleza o las fiestas populares, la música forma todavía parte de un carácter social. Al contrario, en la representación, un foso separa a los músicos de la audiencia; el silencio más perfecto reina en los conciertos de la burguesía, que afirma así su sumisión al espectáculo artificializado de la armonía, amo y esclavo, regla del juego simbólico de su dominación. La trampa vuelve a cerrarse: el silencio ante los músicos va a crear la música, y a darle una existencia autónoma, una realidad. En lugar de ser relación, ya no es sino un monólogo de especialistas en competencia ante los consumidores. El artista nace al mismo tiempo en que su trabajo es puesto a la venta. Ese mercado se crea cuando la burguesía alemana e inglesa desea escuchar música y pagar a los músicos; con eso va a realizar lo que tal vez sea su mayor logro: liberar al músico del obstáculo del encargo nobiliario, hacer nacer la inspiración. Con ella, todas las ciencias humanas van a ser impulsadas, todas las instituciones políticas modernas van a encontrar ahí sus fundamentos.⁹

El proceso mediante el cual el hecho musical se emplea como una mercancía es largo y complejo, y tiene sus más claras evidencias en el auge de las industrias masivas del espectáculo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Aunque no pretendo analizar ese fenómeno, quisiera señalar el concierto público y las condiciones específicas en las que éste se dio en Londres en los siglos XVII y XVIII como la semilla de la mercantilización del hecho musical. El sistema económico basado en el comercio y en la generación y acumulación de dinero impone en el mundo occidental no sólo una estructura económica sino toda una visión del mundo, en la que *todo*, incluso lo intangible o lo virtual, se puede vender y comprar. La música, el tiempo —*time is money*— también son susceptibles de comercializarse, y muy pronto se convirtieron en un buen negocio; en palabras de Attali: “la música, disfrute inmaterial convertido en mercancía, viene a anunciar una sociedad del signo, de lo inmaterial vendido, de la relación social unificada en el dinero”¹⁰

Por lo tanto, no es casual que haya sido en Londres, cuna de la teoría y *praxis* capitalistas y de la revolución industrial, donde surge el concierto, primero de forma informal en tabernas, y luego en

⁹ *Ídem*, p. 73.

¹⁰ *Ídem*, p. 11.

lujosos salones para la clase alta, como vimos en el capítulo anterior. La burguesía de otras ciudades no tardó en adoptar este evento: “la primera sala de conciertos de que tenemos noticia fue instalada en Alemania, por un grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizó primeramente en 1770 el hotel ‘Zu den drein Schwanen’; y luego, en 1781, arregló la casa de un comerciante de paños como sala de conciertos: la música se encerraba así en los lugares mismos del comercio.”¹¹ Sabemos que los conciertos de las *Bach-Abel Series* (1765-1781) en Londres preceden a los que señala Attali, aunque no es menos cierto que muchas veces los conciertos en varias ciudades ocurrían en casas de comerciantes, como el anunciado en la *New York Gazette* en enero de 1736: “El miércoles 21 de enero habrá un concierto de música vocal e instrumental, para beneficio de *Mr Pachelbell*, tocando él mismo el clavecín. Las canciones, violines y flautas alemanas por manos privadas. El concierto empezará precisamente a las 6 en punto. En casa de *Robert Todd* el vinatero. Boletos a la venta en la Casa del Café, y en donde Mr Todd.”¹²

A D V E R T I S E M E N T S.

ON Wednesday the 21 of January Instant there will be a Consort of Musick, Vocal and Instrumental, for the Benefit of *Mr Pachelbell*, the Harpsicord Part performed by himself. The Songs, Violins and German Flutes by private Hands. The Consort will begin precisely at 6 a'Clock. In the House of *Robert Todd* Vintner.

Tickets to be had at the Coffee-House, and at *Mr. Todd's* at 4 Shillings.

WHereas *Obadiah Hunt*, Tavern-keeper having let his House to *Mr. William English*, of this City, Tavern-keeper. Has two Lusty young Negros for sale, one named *Tobey*, 21 Years of Age, brought up in his House, from 7 or 8 years Old, fit for Cooking or washing Lianca, or any sort of Men or Womens Work. The other a Lad nam'd *Woolter*, about 14 or 15 Years Old brought up in the House from 8 or 9 Years old and fitting for any Work.

If any Person have a Mind to buy one or both of these Slaves may agree with *Obadiah Hunt*, now living in the same House, next Door to the Custom-House, between this and the 25th of March next. Likewise all sort of Household Goods to be sold at the same House.

Anuncios del 6 de enero de 1736 en la *New York Gazette*, en donde, además de avisar del concierto, se ofrecen dos esclavos negros en venta.¹³

¹¹ *Idem*, p. 78.

¹² “On Wednesday the 21 of January Instant there will be a Consort of Musick, Vocal and Instrumental, for the Benefit of *Mr Pachelbell*, the Harpsicord Part performed by himself. The Songs, Violins and German Flutes by private Hands. The Consort will begin precisely at 6 a'Clock. In the House of *Robert Todd* Vintner. Tickets to be had at the Coffee-House, and at *Mr. Todd's*...” Larkin Redway, Virginia. “A New York Concert in 1736” en *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 2 (Abr., 1936), EE.UU.: Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/738684>, pp. 170-177. Consultado el 31 de Enero de 2010. “Manos privadas” (*private hands*) se refiere probablemente a músicos locales aficionados.

¹³ *Idem*. Detalle de la imagen de la p. 173.

A esas alturas del siglo XVIII los conciertos eran un fenómeno cotidiano de varias ciudades; podemos ver que podía asistir todo aquél que se enterara del evento y pudiera comprar los boletos y que efectivamente fueron muchas veces los comerciantes quienes promovían los conciertos. Incluso antes de la construcción de fastuosas salas de concierto, algunos lugares que habían servido para otro tipo de relaciones comerciales fueron habilitados para la ocasión musical:

Si bien no era una institución específicamente musical, uno de los sitios más conocidos de Londres en el siglo XVIII, los jardines de Vauxhall, ofrecen un buen ejemplo de la institucionalización de la separación entre las denominadas artes educadas y las artes vulgares. Cuando Jonathan Tyers se hizo cargo de Vauxhall en 1728, este lugar todavía tenía la reputación de servir como un burdel al aire libre. Tyers lo limpió, física y culturalmente, expulsando de él a las prostitutas, a los vendedores ambulantes y a los músicos callejeros y creó amplias avenidas bien iluminadas con columnatas, arcos, estatuas y elaboradas glorietas. También trajo la cultura a Vauxhall al contratar una orquesta y a cantantes conocidos de Londres que interpretaron la música de J.C. Bach y Georg Friedrich Handel. [...] El mensaje social y cultural de Vauxhall se hizo carne entre los contemporáneos, que explícitamente marcaban el contraste entre sus placeres refinados y las diversiones vulgares de las ferias y las tabernas.¹⁴

¹⁴ Shiner, *op. cit.*, p. 140.



Los jardines de Vauxhall, Londres. Grabado de Thomas Rowlandson, 1785.¹⁵

También es relevante el papel que juega el intérprete en este proceso, nuevo actor del panorama musical. Es en este momento que surge la figura divinizada del intérprete, claramente influida por los grandes virtuosos de la ópera. Este músico trabajará ya no para producir una obra para su patrón, sino para actuar un espectáculo que produce ganancias en dinero. El compositor permanece casi esclavizado a manos del patrón, que paga una sola vez por la obra compuesta, sin importar cuántas veces se represente ni cuántas ganancias genere; ése es el caso de muchos compositores de ópera desde el siglo XVII:

El músico de ópera es un proveedor, no un promotor, de la empresa, a menudo confinado al anonimato (libretos y partituras omiten frecuentemente el nombre). Sin más, el compositor está menos pagado que los cantantes de renombre, protagonistas de sus óperas: y su subalteridad está agravada por el hecho de que, pagado el contrato, él cede al teatro (al empresario o al propietario) la

¹⁵ *United States Library of Congress's Prints and Photographs*. Ubicación en internet: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas_Rowlandson_-_Vaux-Hall_-_Dr._Johnson,_Oliver_Goldsmith,_Mary_Robinson,_et_al.jpg. Consultado el 28 de Septiembre de 2011.

propia partitura y no recibirá por esto más dinero por las representaciones sucesivas de su obra en otras ciudades, en otros teatros, mientras que los cantantes que canten obras de repertorio en gira por Italia serán de cualquier manera siempre, y espléndidamente, remunerados [...].¹⁶

Este cambio está relacionado con los procesos de especialización y profesionalización del trabajo que acompañan la transición del feudalismo a la economía de mercado. Es por eso que, así como Shiner habla del concepto de “artista” como algo nuevo en este proceso¹⁷, en el caso de la música, el concierto público conlleva un grado más alto de especialización del músico. Es también una manifestación del deseo de la burguesía de diferenciar su gusto del popular, nombrando “artísticas” a sus prácticas y “artesanales” a las del pueblo. Hemos visto cómo el músico en el siglo XVI y aún en el XVII solía ser campanero, intérprete de varios instrumentos, director de grupos, compositor, profesor, etc., e incluso se agrupaba en gremios como el resto de los oficios; en el siglo XVIII, el desarrollo de una vida concertística permite a los músicos dedicarse únicamente a la composición e interpretación en público, y en algunos casos, como el de Johann Christian Bach, a organizar los conciertos y manejar los teatros.

Podemos ver en el árbol genealógico de la familia Bach una ejemplificación curiosa del desarrollo del papel del músico en Europa. Hemos visto cómo los ancestros de Johann Sebastian Bach fueron músicos municipales en Turingia desde el siglo XVI¹⁸; Johann Ambrosius, el padre de Johann Sebastian, fue simultáneamente músico de corte y músico municipal en Erfurt; Johann Sebastian fue músico de iglesia y músico de corte en distintas ciudades; y su hijo Johann Christian fue empresario de conciertos e intérprete en Londres, y sentó las bases de una práctica musical, siendo fundador de una importante sala de conciertos que perduraría hasta fines del siglo XIX. Así, en una sola línea familiar encontramos todos los “eslabones” de la evolución del músico occidental, desde las prácticas locales hasta las de tipo comercial. “A partir del siglo XVIII, la pertenencia ritualizada se convierte en representación. El músico, memoria socializada del imaginario pasado, común a las aldeas y a las cortes, no especializado, luego funcionario acuartelado de los señores, accede al estatus de empresario

¹⁶ Bianconi, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ Véase Shiner, *op. cit.*, pp. 119-164.

¹⁸ Véase pp. 24-25 de esta tesis.

en un mercado, productor y vendedor de signos, aparentemente libre pero casi siempre explotado y manipulado por sus clientes.”¹⁹

Una vez más vemos cómo cuando la música logró su relativa autonomía (de la iglesia y la corte) generó necesariamente otros vínculos, esta vez con los empresarios de los teatros, el nuevo público, etc. Entonces, ¿existe o existió en algún momento tal autonomía? Por definición, el hecho musical es un hecho social y ocurre en un lugar y un momento e involucra ciertos actores. En la visión occidental moderna, lo más estudiado y analizado del hecho musical es la obra, a menudo a partir de una huella (partitura o grabación), dejando a un lado el resto de los elementos del hecho musical. Desde luego, es imposible pretender abarcarlo todo, pero también es artificial negar esos otros elementos y tratar la obra como un objeto aislado y puro. Acaso esta sea la única diferencia entre la música occidental y las demás, que la obra puede ser concebida en un momento dado —aunque no lo sea—, como un objeto en sí, autónomo.

Es sólo para ciertos músicos y teóricos que la música es pura; de manera más precisa, nuestra música es pura porque es nuestra. Esto no significa negar que la evolución de la música occidental haya contribuido, por una parte, a desprenderla de las totalidades en las cuales se integraba, y a purificarla. Pero esa purificación era sólo relativa. Se formaron otros lazos, otras totalidades que no eran más puras que las primeras. ¿Es la existencia de un foso de orquesta o de un escenario teatral, el cuarteto de cuerdas o la cantante, el concierto o la música de kiosko, el festival de música pop o el concierto, algo más natural y cercano a la música pura que el canto de un santero que acompaña un rito religioso? Conviene, entonces, invertir la perspectiva: la música pura o restringida no es un primer y esencial dato, es un artefacto, resultado de un proceso arbitrario de subdivisión al seno del hecho social total, que aísla un dominio a partir del cual es imposible —y vano— reconstruir el conjunto.²⁰

También ocurre un profundo cambio en el “nivel estésico”, el receptor del mensaje; a partir de la consolidación de las instituciones artísticas mencionadas, éste se dedica únicamente a apreciar pasivamente la obra, ya no participa activamente en su creación, pues no es un fenómeno colectivo. No obstante, el permanecer como observador también es una actuación.

¹⁹ Attali, *op. cit.*, p. 72.

²⁰ Molino, *op. cit.*, pp. 119-120.

Al estudiar el impacto que tuvo el surgimiento del concierto público en los oyentes de los siglos XVII y XVIII se entra en un terreno un tanto especulativo, pues el grueso de los textos históricos respecto de esa época se concentran —una vez más— en los niveles creativo y neutro (compositores y obras). Existen testimonios como los citados diarios de Evelyn y Pepys, y otros textos que revelan las opiniones de algunos individuos que asistían a distintos eventos musicales; no obstante, considero importante señalar que existe cierto vacío de textos sobre este aspecto, sobre todo si se compara el peso que se ha dado al estudio de los niveles creativo y neutro con respecto al estético. Creo que estudiar a fondo el nivel receptor podría contribuir a tener un panorama más completo sobre los hechos musicales de las distintas épocas. Seguramente este tema podría constituir una relevante línea de investigación en futuros trabajos.

A pesar de lo anterior, podemos reflexionar sobre las diferencias en la forma de escuchar antes y después de la institución de los conciertos públicos. A partir de la consolidación de las instituciones artísticas mencionadas (museos, conciertos), el receptor del mensaje (nivel estético) se dedica únicamente a apreciar pasivamente la obra, ya no participa activamente en su creación, pues no es un fenómeno de creación colectiva. No obstante, permanecer como observador también es una actuación. En los conciertos, el papel del público se confunde con el de un cliente, que a la vez que contrata un servicio, lo evalúa y lo compara con el ofrecido por la competencia, moldeando con su gusto la tendencia del nivel creativo.

Vemos entonces cómo cada uno de los tres niveles descritos por Molino se transforma irreversiblemente a partir de la institución del sistema moderno de las artes, y en particular de los conciertos públicos como ocasión musical principal en el mundo occidental. Vemos también cómo en el camino por la autonomía del arte se crean otros lazos económicos y políticos, volviendo ilusoria la idea del arte autónomo.

A lo largo de este apartado hemos analizado un poco más a fondo los datos presentados en los dos capítulos anteriores, leyendo la historia de las prácticas musicales europeas como un continuo de transformaciones en las que intervienen permanentemente los factores económicos, políticos y sociales, mismos que construyen un todo social del cual la música es una manifestación. También hemos revisado algunos ejemplos de ocasiones musicales claramente definidas por el comercio en distintas

ciudades en ambos lados del Atlántico, que nos dan claridad del impacto global del surgimiento del concierto.

V. Conclusiones

A lo largo de esta tesis he hecho un recuento de las principales transformaciones de las prácticas musicales europeas, combinando los datos históricos con la óptica interdisciplinaria planteada en el inicio de este trabajo, dando un énfasis particular a los fenómenos ocurridos en los siglos XVII y XVIII, para explicar el surgimiento del concierto público. Este recorrido no debe ser entendido como un perfeccionamiento o mejoramiento de las prácticas musicales, sino como fenómenos protagonizados por actores precisos en situaciones específicas.

Me interesa volver a presentar ahora los motores de esta investigación, expresados en la introducción a manera de preguntas eje, y ahora planteados como conclusiones: conocer cuáles fueron las circunstancias que dieron origen al concierto público, cuáles fueron los primeros eventos de este tipo, cuándo y dónde ocurrieron y, finalmente, cuál fue el impacto que tuvo esta transformación en la práctica musical. De acuerdo con los planteamientos sostenidos a lo largo de la tesis, en particular en el apartado precedente, me permito concluir lo siguiente: A) escuchar y tocar música en un concierto constituye un hecho social, no una experiencia estética autónoma; B) los conciertos públicos surgen por la confluencia de varios factores: el ocaso del mecenazgo cortesano, la necesidad de los músicos de generar nuevas formas de ocasión musical, el auge de los géneros musicales escénicos y la posibilidad de obtener ganancias económicas por medio del hecho musical, todo ello en la coyuntura social y política que tuvo lugar en Londres a finales del siglo XVII; C) el concierto público logra instituirse como la ocasión musical occidental por excelencia, como parte de la construcción de un sistema de las artes —con otras instituciones culturales como los museos— sustentado teóricamente por la idea de la autonomía del arte; y D) las condiciones específicas en que surgió y se desarrolló el concierto público en Occidente constituyen las primeras formas de mercantilización del hecho musical.

Los objetivos de esta tesis se ven satisfechos: en el plano personal, valoro el proceso de reflexión mucho más que el resultado concreto de la investigación, pues seguramente no constituye ningún descubrimiento. De la misma manera, espero que el lector haga suyos los planteamientos y reflexiones presentados en este trabajo y llegue a sus propias conclusiones.

Finalmente, quisiera regresar al origen de este trabajo: un intérprete que se pregunta cosas sobre su práctica cotidiana. A partir de esta investigación, hago un llamado a quienes, como yo, buscan en la música del pasado una sabia respuesta al vacío que se nos pone enfrente. Comencemos pues, por cuestionar nuestro papel histórico y actual en este cúmulo de monólogos y escuchemos a los otros, no sólo a los pasados sino también a quienes con una voz viva comparten la tragedia de hablar sin ser escuchados, de ver reducido a pesos y centavos el conocimiento milenario de la humanidad. Celebremos lo inasible de la música, lo que no puede ser encerrado en el disco, en la partitura, en la sala de conciertos, lo que no puede ser vendido. Y dejemos abiertas las preguntas que han de ser respondidas por cada uno de nosotros, esas que, afortunadamente, no tienen una respuesta correcta.

VI. Bibliografía

Libros

- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995 (Primera edición en francés: 1977).
- BARBIER, Patrick, *La Venecia de Vivaldi*. España: Paidós, 2005.
- CHANAN, Michael, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Inglaterra: Verso, 1994.
- BIANCONI, Lorenzo. *El siglo XVII. Historia de la Música, Vol. 5*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Turner Libros, 1999. (Primera edición: 1982).
- CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*. España: Paidós, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 2006 (Primera edición: 1976).
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Tomo I: Desde la prehistoria hasta el barroco*. España: Mondadori De Bolsillo, 2009. (Primera edición: 1962).
- HADJINICOLAU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México: Siglo XXI, 2005 (Primera edición: 1974).
- HOBSBAWM, Eric. *En torno a los orígenes de la revolución industrial*. México: Siglo XXI, 2007 (Primera edición: 1971).
- HONIGSHEIM, Paul. *Sociologists and Music. An Introduction to the Study of Music and Society*. Peter Etzkorn, ed. EE.UU.: Transaction Publishers, 1989.
- KAEMMER, John Edmund. *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. EE.UU.: University of Texas Press, Austin. 1993.
- RAYNOR, Henry. *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. México: Siglo XXI, 2007 (Primera edición en inglés: 1972).
- SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós, 2004 (Primera edición en inglés: 2001).

- SIEGMEISTER, Elie. *Música y sociedad*. México: Siglo XXI, 1999 (Primera edición en inglés: 1938).
- VAN DÜLMEN, Richard. *Los inicios de la Europa Moderna (1550-1648)*. Historia Universal Siglo XXI, Vol. 24. México: Siglo XXI, 2004 (Primera edición: 1984).

Artículos en libros

- HOLMAN, Peter “London: Commonwealth and Restoration” en *Music and Society. The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*. Curtis Price, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “Semiología musical: el caso de Debussy”, en *Reflexiones sobre Semiología Musical*, Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2011.
- MOLINO, Jean. “El hecho musical y la semiología de la música”, en *Reflexiones sobre Semiología Musical*, Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, 2011.
- PRICE, Curtis. “Music, Style and Society” en *Music and Society. The Early Baroque Baroque Era*. Price, Curtis, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993.
- WALLS, Peter. “London, 1603-49”, en *Music and Society. The Early Baroque Era. From the late 16th century to the 1660s*. Curtis Price, ed. EE.UU.: Prentice Hall, 1993.

Artículos en revistas

- KAEMMER, John Edmund. “Between the Event and the Tradition: A New Look at Music in Sociocultural Systems” en *Ethnomusicology*, Núm. 24. EE.UU.: University of Illinois Press, 1980.

Fuentes en internet

- [Sin autor] “Hanover Square Rooms, London”, en *The Gallini Family Tree*, <http://www.gallini.co.uk/toc5.html>. Consultado el 31 de Agosto de 2011.

- HOLMAN, Peter. "Banister: (2) John Banister (i)" *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42774pg2>. Consultado el 28 de Agosto de 2011.
- HUME, Robert D. "London Musical life: 1660-1800, 1. The Stage" en Temperley, Nicholas, et al. "London (i)." *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904pg5>. Consultado el 20 de junio de 2011.
- KNAPE, Walter, et al. "Carl [Karl] Friedrich Abel" *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00035gp4>. Consultado el 29 de Noviembre de 2010.
- LARKIN REDWAY, Virginia. "A New York Concert in 1736" en *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 2 (Abril, 1936), pp. 170-177. EE.UU.: Oxford University Press. <http://www.jstor.org/stable/738684>. Consultado el 31 de Enero de 2010.
- Mc VEIGH, Simon. "London Musical life: 1660-1800, 2. Concert Life" en Temperley, Nicholas, et al. "London (i)." *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904pg5>. Consultado el 20 de junio de 2011.
- PAGE, Christopher, et al. "Universities." *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42492>. Consultado el 18 de agosto de 2011.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio. *La traducción transfronteriza del performance*. <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/perftheoryaprieto.shtml>. Consultado el 9 de julio de 2011.

Imágenes

- [Sin autor] *Hanover Square Rooms*, interior. Grabado publicado en el *London Illustrated News*, 1843. <http://www.hberlioz.com/London/BLHanoverSquare.html>. Consultado el 27 de Septiembre de 2011.
- LUZZASCHI Luzzasco, *Madrigali*. Simone Verovio, grabador y editor. Roma, 1601. Fuente: *International Music Score Library Project*. [http://imslp.org/wiki/12_Madrigali_per_cantare_e_sonare_\(Luzzaschi,_Luzzasco\)](http://imslp.org/wiki/12_Madrigali_per_cantare_e_sonare_(Luzzaschi,_Luzzasco)). Consultado en 27 de Septiembre de 2011.

PETRUCCI, Ottaviano, ed. *Jeremie... liber primus und secundus*, Venecia, 1506. Imagen: *Old Manuscripts & Incunabula* http://www.omifacsimiles.com/brochures/petrucci_lam.html. Consultado el 27 de Septiembre de 2011.

ROWLANDSON, Thomas. *Vauxhall Gardens*. Londres, 1785. *United States Library of Congress's Prints and Photographs*. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas Rowlandson - Vaux-Hall - Dr. Johnson, Oliver Goldsmith, Mary Robinson, et al.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Thomas_Rowlandson_-_Vaux-Hall_-_Dr._Johnson,_Oliver_Goldsmith,_Mary_Robinson,_et_al.jpg). Consultado el 28 de Septiembre de 2011.

SHEPHERD, Thomas H., *Hanover Square Rooms*. <http://www.bridgemanartondemand.com/image/566580/hanover-square-rooms-for-concerts>. Consultado el 27 de Septiembre de 2011.