

**De arqueología musical. La música barroca
y la Exposición Universal de 1889**

ANNEGRET FAUSER

La Exposition Universelle de 1889 en París fue una de las ferias de mayor éxito de la historia. En los seis meses que duró, entre mayo y noviembre de 1889, más de 30 millones de personas visitaron un recinto que se extendía a lo largo de casi 1 km² en las inmediaciones de la recién erigida Torre Eiffel. Los visitantes pudieron admirar los objetos llevados hasta allí por 61.722 expositores y explorar las últimas innovaciones y la tecnología más novedosa.¹ La exposición proporcionaba una visión de Francia como una nación de progreso industrial y social en el corazón de Europa. Pero también se conmemoraba con ella el centenario de la Revolución Francesa de 1789 y ello añadía un sesgo explícitamente retrospectivo a la Exposition Universelle de 1889.² Hubo numerosas exposiciones históricas, que se ocuparon desde la evolución de la vivienda humana a lo largo de los siglos a otras dedicadas al arte y el teatro francés, lo que trasladó a los visitantes en el tiempo y en el espacio hasta lle-

1. Datos tomados de D. Brisson: *La Tour Eiffel*. Para un breve estudio y evaluación de la Exposición Universal de 1889, véase P. Ory: *L'Expo Universelle*. La Exposición Universal de 1889 se sitúa en su contexto histórico en L. Aimone y C. Olme: *Les Expositions universelles, 1851–1900*. Sobre la música en la Exposition Universelle, véase A. Fauser: “World Fair — World Music”, en *Nineteenth-Century Music Studies*.

2. Véase P. Ory: *L'Expo Universelle*, 17–23. Véase también P. Ory: “Le Centenaire de la Révolution française”, *Les Lieux de mémoire*; E. J. Hobsbawm: *Echoes of the Marseillaise*, 69–76; y R. Gildea: *The Past in French History*, 17–19.

gar al mundo moderno de 1889. Lo cierto es que una conciencia tan pronunciada de la historia se celebraba como un modo de expresar la mentalidad progresista de la civilización anfitriona, porque “este gusto por lo retrospectivo indica en un pueblo un estado de civilización avanzado”.³

La música desempeñó un papel importante en esta tarea de exhibir el progreso y la historia de la nación. El estreno de la ópera wagneriana de Jules Massenet *Esclarmonde* en mayo de 1889 le mostró al mundo que el teatro francés se encontraba a la vanguardia de la “música del futuro”.⁴ Los conciertos oficiales del repertorio francés mostraban tanto el rico legado del país como su visión artística. Otros acontecimientos musicales, sin embargo, contribuyeron de manera más específica a la labor retrospectiva de la Exposition. Las actividades musicales que evocaron e invocaron el pasado no se limitaron a la música francesa, y un estudio más detallado de varios acontecimientos podría ilustrarnos sobre los modos en que la música antigua —y, más específicamente, la música barroca— fue recibida en el contexto de la Exposition Universelle de 1889. La mayor parte de estos actos retrospectivos se concentraron en las dos últimas semanas de mayo y las dos primeras de junio con conciertos de música de cámara francesa e italiana, por un lado, y una interpretación del *Mesías* de Haendel, por otro. Estos conciertos y su recepción muestran de modo paradigmático cómo temas nacionalistas y musicales podían entrecruzarse de maneras fascinantes con el interés arqueológico por descubrir las raíces y el legado musical propios.

Conciertos de música antigua

Los conciertos estaban a la orden del día en la Exposition Universelle, donde fabricantes de pianos como Pleyel y Erard, en particular, tenían cada uno su propia serie. En 1889, la música barroca, especialmente obras de Haendel y Bach, tenían un lugar firmemente establecido en el repertorio. Como ha mostrado Katharine Ellis, así sucedía en el caso concreto de las mujeres pianistas, cuya imagen musical como intérpretes y no como improvisadoras aparecía determinada por su género, encajando así perfectamente con la creciente museificación en el siglo XIX del repertorio de concierto.⁵ No cons-

3. “[...] ce goût du rétrospectif marque chez un peuple un état de civilisation avancé”. Citado de Exposition universelle de 1889: Les expositions de l’Etat au Champ-de-Mars et à l’Esplanade des Invalides (París: Imprimerie des Journaux officiels, 1890), vol. 2, 250, recogido en P. Ory: *L’Expo Universelle*, 17.

4. Para una colección de reseñas, véase A. Fauser (ed.): *Jules Massenet: “Esclarmonde”*.

5. K. Ellis: “Female Pianists and Their Male Critics”, *Journal of the American Musicological Society*, 50:3 (1997).

tituye por ello ninguna sorpresa encontrar a Haendel y Bach muy frecuentemente en conciertos ofrecidos por mujeres pianistas, como el que dio Madame Depecker el 1 de agosto de 1889 (Tabla 1), en el que Schubert, Chopin y Godard compartieron programa con un Air varié de Haendel y una Gavotte de Bach.

Tabla 1. Programa de concierto, Pianos Erard, Exposition Universelle de 1889.

Audition donnée par M^{me} DEPECKER

Jeudi 1^{er} Août, à 9 heures du soir

Air varié	Haendel
Gavotte, en mi	Bach
1 ^{er} Concerto	Chopin
Scherzetto	Alph. Duvernoy
Valse Chromatique	Godard
Roi des Aulnes	Schubert-Liszt
Militär-Marsch	Schubert-Tausig

Fuente: Bibliothèque Nationale de France, Dossier Programmes de Concerts Exposition Universelle 1889.

Sin embargo, estos recitales de piano en los que la música barroca aparecía como una parte del repertorio actual difirieron muy significativamente de los cinco conciertos de música antigua que se presentaron conscientemente como retrospectivos. Incluso sus títulos delataban, de hecho, un esfuerzo consciente por crear una dimensión histórica en el repertorio musical al decidir bautizarlo con los nombres de “musique ancienne” o “historique”. Justo al comienzo de la Exposition Universelle, el 25 y el 31 de mayo de 1889, los parisinos pudieron oír dos conciertos de Musique française ancienne et moderne, seguidos de dos conciertos de Musique italienne ancienne et moderne a principios de junio. Tanto los conciertos de música francesa como los de italiana mezclaban música contemporánea y más antigua en cada uno de ellos, pero separaban una y otra en secciones diferentes.⁶ Tres meses más tarde, el 9 de septiembre de 1889, Alexandre Guilmant ofrecía un Concert historique d’orgue et de chant que incluía música de Gabrieli a Lemmens en un orden conscientemente cronológico.

Los dos conciertos franceses se abrieron con música de cámara de compositores como Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo y Charles-Marie Widor,

6. Malou Haine (“Concerts historiques”, en *Musique et Société*, 133) supuso que los programas se dividían en una velada moderna y una velada de música antigua, lo que es sencillamente un error.

seguida de música de Marin Marais, Jean-Philippe Rameau, François Couperin y otros compositores de los siglos XVII y XVIII (Tabla 2). Ninguna de las piezas barrocas resultaba desconocida para el público parisino y algunas de las obras de Rameau y Couperin eran incluso piezas predilectas del repertorio barroco que se habían tocado en numerosos concerts historiques en las décadas anteriores.⁷ El mayor atractivo de estos dos conciertos, sin embargo, fue la interpretación de las antiguas obras en “instrumentos auténticos”: un clave de 1769 construido por Pascal Taskin, y reproducciones de una viola da gamba, una viola d’amore y un “quinton”.⁸ Los críticos se centraron en la interpretación de las piezas antiguas en sus reseñas de los conciertos, ocupándose sólo someramente del bloque moderno. Dos temas parecen haber prendido su atención: el uso de instrumentos antiguos y el significado nacionalista que podría atribuirse a esta iniciativa.

Tabla 2. Transcripción de los programas de dos conciertos de *Musique française ancienne et moderne*, 25 y 31 de mayo de 1889. Ambos programas contienen la siguiente nota: “La Partie ancienne sera jouée sur les instruments du temps”.

1. Palais du Trocadéro, 25 de mayo de 1889.

1. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle MM. Diémer, Rémy et Delsart	C. Saint-Saëns
2. Les Berceaux Le Doux Appé M ^{lle} Lépine	G. Fauré Ch. M. Widor
3. Suite pour Violon et Piano MM. Rémy et Diémer	E. Bernard
4. Suite pour Hautbois et Piano MM. Gillet et Diémer	L. Diémer
5. Canzonetta du 3 ^{ème} quatuor à cordes Sérénade pour instruments à cordes MM. Rémy, Parent, Van Waefelghem et Delsart	G. Alary E. Lalo
6. Sonate pour violoncelle M. J. Delsart	Berteau (1700) (Fondateur de l’Ecole de Violoncelle)

7. Como ha mostrado Katharine Ellis, la consciencia de este repertorio se remonta a comienzos del siglo XIX, especialmente con las ediciones e interpretaciones de Aristide y Louise Farrenc, y Amédée Méraux. Véase Katharine Ellis: *Historic Presents*.

8. E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 6: “C’est sur des instruments authentiques que MM. Delsart et Diémer ont donné au Trocadéro leur première séance le samedi 25 mai”. Al final de este artículo aparecen referencias completas a periódicos. Para una descripción del clave de Taskin, véase M. Elste: “Nostalgische Musikmaschinen”, en *Kielklaviere*, 244–45.

CONCIERTO BARROCO

- | | |
|--|---|
| 7. Le Carillon de Cythère
Le Coucou
Gavotte
Clavecin: M. L. Diémer | F. Couperin (1720)
Claude Daquin (1735)
Rameau (1741) |
| 8. a Sarabande grave pour la Viole de gambe
M. J. Delsart
b Menuet pour la Viole d'amour
Van Waefelghem | Marais (1692)
Milandre (1770) |
| 9. Ariette de la Belle Arsène
M ^{lle} Lépine | Monsigny (1775) |
| 10. Pièces en concert (Clavecin, Flûte et Basse)
Menuets, Tambourin, L'Indiscreète
MM. Diémer, Taffanel et Delsart
Clavecin de P. TASKIN (1769) | Rameau (1741) |

2. Palais du Trocadéro, 31 de mayo de 1889.

- | | |
|---|---|
| 1. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle
MM. Diémer, Rémy et Delsart | E. Lalo |
| 2. La Jeune Captive
M ^{lle} Lépine | Ch. Lenepveu |
| 3. Adagio et Vivace de Pièces pour Violoncelle
et Piano (Transcrits par J. Delsart)
MM. J. Delsart et Widor | Ch. M. Widor |
| 4. Barcarolle mélancolique et Scherzo
M. Taffanel | Ch. Lenepveu |
| 5. Duos pour deux Violons
(Berceuse, Minuet, Sérénade)
MM. Rémy et Parent | B. Godard |
| 6. Sarabande et Menuet pour Quinton
Viole d'amour et Viole da gambe
MM. Balbreck, Van Waefelghem et Delsart | Marais (1692) |
| 7. Musette en rondeau
Le Rappel des Oiseaux
Le Réveil-Matin
Clavecin: M. L. Diémer | Rameau (1741)
Rameau
F. Couperin (1720) |
| 8. Andante pour Viole d'amour
Van Waefelghem
Sarabande et Musette pour Viole de gambe
M. J. Delsart | Milandre (1770)
Marais (1692) |
| 9. Romance
Vieille Chanson normande
M ^{lle} Lépine | Garat
(Auteur inconnu) |
| 10. Le Tambourin, pièce pour Violon
M. Rémy | Leclair (1738) |

11. Pièces en concert (Clavecin, Flûte et Basse) Rameau (1741)
 La Forqueray, la Timide, la Pantomime
 MM. Diémer, Taffanel et Delsart
 Clavecin de PASCAL TASKIN (1769)

Fuente: Programas de concierto de la colección de la Bibliothèque Historique de la Ville, París.

Según el crítico musical Adolphe Jullien, los dos conciertos ofrecieron no sólo las obras “más atractivas”, sino también “las más novedosas” que podían oírse en el contexto de la interpretación musical actual.⁹ Estos programas incluían “páginas exquisitas de música antigua” y especialmente de Rameau, “el más grande músico francés anterior a Berlioz”, a pesar de que la limitación al clave y a la música de cámara —como se lamentó Jullien— podría no hacerle justicia enteramente.¹⁰ Charles Darcours, en su reseña para *Le Figaro*, también resaltaba la importancia nacional de los compositores barrocos al identificarlos como “los verdaderos creadores de la música francesa, los practicantes de un arte singularmente más nacional que el que poseemos en la actualidad”.¹¹ La pulla de Darcours va dirigida a la música moderna francesa en cuanto que influida primero por los italianos y después por Wagner y, por tanto, con una extrema necesidad de refundarse sobre una tradición francesa redescubierta. Sin embargo, como señalaron los críticos, este arte nacional surgió del ancien régime y, en consecuencia, de un período muy anterior a la revolución celebrada en la Exposition Universelle de 1889.¹² Se programó una retrospectiva musical de ópera comique revolucionaria a principios de junio,

9. A. Jullien: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 2: “Savez-vous ce qu’il y a eu de plus intéressant, en fait de musique, au Trocadéro, de plus attrayant et surtout de plus nouveau? Ce sont deux séances de musique de chambre ancienne et moderne, organisées par MM. Diémer et Delsart, et dans lesquelles ces deux artistes, jouant en perfection du clavecin et de la viole de gambe, nous ont fait connaître de charmantes pièces de Rameau, de Couperin, de Marais”.

10. A. Jullien: “Revue musical”, *Le Moniteur universel*, 2: “[...] ces exquis pages de musique ancienne. Ce pauvre Rameau, le plus grand des musiciens français avant Berlioz, aurait-il dû attendre cent cinquante ans avant d’être ainsi remis en honneur, avec ces petits badinages de musique intime, par deux artistes de goût et sans sanction d’aucun comité officiel?”.

11. C. Darcours: “Notes de musique”, *Le Figaro* [junio], 6: “[...] les véritables créateurs de la musique française, les pratiquants d’un art singulièrement plus national que celui que nous possédions aujourd’hui [...]”.

12. A. Jullien: “Revue musical”, *Le Moniteur universel*, 2: “[...] le succès, il faut bien le dire, a été pour les vieux maîtres du siècle dernier, tous antérieurs à l’année 1789 et qui, dès lors, ne rentrent même pas dans l’Exposition centennale, telle qu’on l’a entreprise et réalisée pour les productions des Beaux-Arts”.

mientras que los conciertos de Diémer celebraban un pasado más extenso y global que algunos críticos, como Poulain de Cormon, identificaron como perteneciente a un mundo aristocrático restrictivo y exclusivo.¹³

Los propios instrumentos se convirtieron en estas interpretaciones en objetos significantes de un pasado. Las violas eran “italianas” y, por ello, fascinantes, pero como instrumentos no merecían necesariamente tanta atención crítica. De hecho, el mayor logro de los instrumentistas de cuerda del concierto consistió en su capacidad para tocar igual de bien instrumentos tanto modernos como antiguos en el mismo concierto: violonchelo y viola da gamba, viola y viola d’amore, violín y pardessus de viole. Esta proeza fue lograda por varios destacados músicos parisinos, incluidos el clavecinista Louis Diémer, el violonchelista Jules Delsart y el violista Louis van Waefelghem. En estos dos conciertos, la competencia era entre la versión antigua, “primitiva”, de los instrumentos y sus hermanos más modernos y progresivos.¹⁴ Sin embargo, el clave de Diémer, “esta preciosa reliquia”, desempeñó un papel diferente, aunque la propiedad del instrumento creaba un intrigante vínculo con la modernidad musical: el actual propietario era el nieto del constructor y un bajo famoso, Emile-Alexandre Taskin, que cantó el papel de Phorcas en el más reciente estreno operístico: *Esclarmonde* de Massenet.¹⁵ Atrajo la atención del público hasta el punto de que los oyentes acudieron junto al escenario después del concierto para que Diémer les ilustrara sobre el instrumento.¹⁶

Más que cualquier otro instrumento, el clave se convirtió en un símbolo de esta música antigua, y siempre tan francesa, interpretada en los dos conciertos. En una reseña titulada “Les clavecinistes français à l’Exposition”, René

13. Para la retrospectiva de opéra comique, véase A. Fauser: “World Fair — World Music”, *Nineteenth-Century Music Studies*, 196. E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 5: “Au temps jadis la musique beaucoup moins vulgarisée que de nos jours était renfermée dans un cercle restreint et intime”.

14. R. de Récy: “Chronique musicale”, *Le Revue bleue*, 764. Seis meses antes, Arthur Pougin elogió explícitamente tal progreso en relación con el virtuosismo de los mismos intérpretes: “Tout ceci était fort intéressant non seulement au point de vue de la musique exécutée, qui vaut certes la peine d’être entendue, ne fût-ce que comme constatation de l’état de l’art il y a 150 ou 200 ans, mais aussi parce que cela nous faisait connaître des instruments aujourd’hui disparus et dont on ne peut se faire qu’une idée toute relative. C’est M. Van Waefelghem et M. Delsart qui nous ont rendu le viole d’amour et la basse de viole, et l’on peut assurer, sans crainte de se tromper, que ces excellents artistes, au jeu si remarquable et si pur, feraient pâlir les ombres des plus fameux virtuoses du XVIII^e siècle, les Forqueray, les Marais et autres, si ceux-ci pouvaient entendre leurs successeurs”. (A. Pougin: “Concerts et soirées”, *Le Ménestrel*, 31).

15. “Primitive” y “cette précieuse relique”, ambos en E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 5.

16. E. Stoullig: “Musique”, *Le National*, 2.

de Récy exploraba los motivos por los que “el espíritu del clave es el espíritu mismo del siglo XVIII francés” al declararlo el “juguete” musical predilecto de una época caracterizada por el arte de Marivaux, Voltaire y Boucher.¹⁷ Pero esto demostró ser un asunto de doble filo: no sólo De Récy, sino también Saint-Saëns, en sus artículos para la revista republicana *Le Rappel*, equipararon el encanto y la elegancia del instrumento con la volubilidad, delicadeza y fragilidad femeninas.¹⁸ Así, estas pequeñas piezas de Rameau y Couperin interpretadas por Diémer podían ser sólo un reflejo parcial de la música verdaderamente nacional de la época, especialmente la *tragédie lyrique*. Sin embargo, si se entendían como delicadas miniaturas que apuntaban hacia sus hermanas mayores, podían convertirse en poderosos símbolos del linaje histórico francés en la música.¹⁹ No sólo se referían a un pasado aún no contaminado por la influencia extranjera; podían verse también como esenciales para las innovaciones presentes y futuras de la música francesa. No es casual que las piezas más antiguas se emparejaran con obras como la *Suite* de Diémer y los *Tríos con piano* de Saint-Saëns y Lalo, composiciones todas ellas escritas sin ambages en una vena tradicionalmente francesa con respecto tanto a su estructura formal como a su referencia historicista a los modelos clásicos.

Este linaje, sin embargo, se vio cuestionado por los programas de los dos conciertos italianos que comenzaron una semana más tarde (Tabla 3). Los conciertos representaban un momento culminante de la breve temporada ofrecida por la compañía de ópera italiana, organizada durante los meses de abril a junio por el editor italiano Sonzogno en París, en el *Théâtre de la Gaîté*. Además de obras de Verdi, Rossini y los compositores actuales de Sonzogno, el programa contenía algunas de las piezas más conocidas de música antigua en la Francia del siglo XIX, especialmente el madrigal de Palestrina *Sulle rive del Tebro*, una pieza predilecta desde los tiempos de Choron.²⁰ Otra música del programa que gozaba de la predilección de los franceses era el aria de

17. R. de Récy: “Chronique musicale” en *Le Revue bleue*, 763: “Car l’esprit du clavecin, c’est l’esprit même du XVIII^e siècle français”. En el “salon” de 1889, Horace de Callias (m. 1921) expuso un cuadro, “Une soirée de clavecin”, que colocaba a Diémer en el espacio interior feminizado del salón. Se reproduce una pequeña imagen en H. R. Cohen (ed.): *Les gravures musicales*, vol. 2, 898.

18. C. Saint-Saëns: “Le ‘Rappel’ à l’Exposition”, *Le Rappel*, 2: “Et c’est délicieux ! c’est bien l’instrument du boudoir, de la femme nerveuse et délicate, sur lequel on peut accompagner un chant discret, une mélodie murmurée dans l’oreille entre deux propos d’amour”.

19. A. Jullien: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 2.

20. El título correcto del madrigal es “*Alla riva del Tebro*”. Sobre la recepción francesa de Palestrina (y especialmente sobre la popularidad de *Alla riva del Tebro*), véase K. Ellis: “Palestrina et la musique dite ‘palestrinienne’”, en *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, 155–90.

Stradella “Pietà, Signore” —según fuentes contemporáneas, muy probablemente una imitación compuesta por Louis Niedermeyer—, arreglada para orquesta como un “air d’église”.²¹ Pero los italianos también programaron una Gavotte para instrumentos de viento de un tal Lulli (repárese en la grafía italiana) y la obertura para la ópera de Cherubini *Le due giornate* (repárese en el título italiano).

Tabla 3. Reconstrucción de los programas de dos conciertos de *Musique italienne ancienne et moderne*, 5 y 12 de junio de 1889.

1. Théâtre de la Gaîté, 5 de junio de 1889.

Première Partie

Ouverture d’Il matrimonio segreto	Domenico Nicola Cimarosa (1749-1801)
Scherzo à trios voix chanté par les chœurs	Giovanni Battista Martini (1706-1794)
Air d’église exécuté par l’orchestre	Alessandra Stradella (1639-1682)
Cantate Povera Pellegrina par Mlle Bevilacqua	Domenico Scarlatti (1685-1757)
Gavotte, pour instruments à vents	Jean-Baptiste Lulli (1632-1687)
Air Pur dicesti chanté par Mlle Calvé	Antonio Lotti (1666-1740)
Ronda chantée par les chœurs	Luigi Cherubini (1760-1842)
Pastorale orchestrée par G. Martucci	Giuseppe Sammartini (1695-1750)

Deuxième Partie

Scène et air du troisième acte de l’opéra <i>Stella</i> par Mlle Jodici et les chœurs	Salvatore Auteri (1845-1924)
Romance sans paroles, pour instruments à cordes	Giovanni Bolzoni (1841-1919)
Cavatine de <i>Ernani</i> chantée par Mlle Calvé	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Gavotte pour instruments à cordes orchestrée par Mancinelli	Giovanni Sgambati (1841-1914)
Confutatis maledictis de la Messe de Requiem chanté par M. Navarrini	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Symphonie en mi mineur	Alberto Franchetti (1860-1942)
a) Allegro	
b) Larghetto	
c) Vivace	

2. Théâtre de la Gaîté, 12 de junio de 1889.

Première Partie

Ouverture de <i>Le due Giornate</i>	Luigi Cherubini (1760-1842)
Madrigal <i>Sulle rive del Tebro</i> chanté par les chœurs	Giov. Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594)

21. K. Ellis: *Historic Presents*, Apéndice. Tanto Katharine Ellis como Sarah Hibberd presentaron recientemente otra hipótesis en relación con el autor, identificándolo probablemente con François-Joseph Fétis.

Air de la Biondina in Gondoletta chanté par Mme Muller de la Source	Ferdinando Paër (1771-1839)
Gavotte	Giovanni Battista Martini (1706-1784)
Ballata: La Zingara chanté par Mlle Calvé	Gaëtano Donizetti (1797-1848)
Madrigal Il Giocatore sfortunato chanté par les chœurs	Giovanni Clari (1677-1754)
Deuxième Partie	
Danse des fleurs et Sarabande de l'opéra Flora mirabilis exécutés par l'orchestre	Spiro Samara (1861-1917)
Air du 3 ^e acte de Flora mirabilis chanté par Mlle Calvé	Spiro Samara (1861-1917)
Trio de L'Italiana in Algeri chanté par MM. Fagotti, Navarrini et Frigiotti	Gioachino Rossini (1792-1868)
Symphonie en mi mineur	Alberto Franchetti (1860-1942)
a) Allegro	
b) Larghetto	
c) Vivace	
La Forza del destino Air, chœur et final du 3 ^e acte chanté par Mme Jodici, M. Navarrini et les chœurs	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Symphonie en do	Luigi Forino (1868-1936)

Fuente: Anuncios y reseñas de conciertos en Le Figaro, Gil Blas, Le Temps y Le Soir.

La prensa francesa se dio un festín: Nicolet, del periódico *Le Gaulois*, exigía que “Lulli” y Cherubini fueran reivindicados para Francia en vez de ser tratados como italianos; lo mismo hizo Johannes Weber desde las páginas de *Le Temps*.²² Weber también señaló que interpretar música antigua exigía una capacidad musical superior, dando a entender que esta excelencia se hallaba ausente en la interpretación de los músicos italianos.²³ También, en contraste con los conciertos franceses, las ejecuciones italianas se realizaron íntegramente con instrumentos modernos y además, según Arthur Pougin, los italianos fracasaron en su cometido histórico porque no entendían la naturaleza de un concierto histórico, que debería ofrecer una clara guía en términos crono-

22. Nicolet: “*Courrier des Spectacles*”, *Le Gaulois*, 3: “Mais quoi! il nous semble que la France a quelque droit de revendiquer Cherubini et Lulli”. J. Weber: “*Critique musicale*”, *Le Temps* [junio], 3: “Une gavotte me semble bien connue ; elle est de Lully, dont le nom a été rendu à son orthographe italienne primitive. Il était Italien comme Meyerbeer était Allemand”.

23. J. Weber: “*Critique musicale*”, *Le Temps* [junio], 3: “Le programme du premier concert embrassait une période de plus de deux siècles; mais l'exécution de l'ancienne musique n'est pas toujours facile, parce que les morceaux relativement simples exigent une interprétation très correcte, une diction expressive et juste sans la moindre exagération”.

lógicos y eruditos a la manera de los Concerts historiques parisinos. “La velada, que adoptó una suerte de carácter histórico debido a la composición del programa, estaba dividida en dos partes, una dedicada a música antigua y la otra a música absolutamente contemporánea. Pero desde este punto de vista [parisino], la ordenación de este programa era defectuosa y las indicaciones del programa eran insuficientes. En efecto, para la parte antigua habría sido necesario, en vez de mezclar todo, seguir un orden riguroso y determinado, el orden cronológico, y hacernos escuchar, por ejemplo, Lully, Stradella y Lotti, que pertenecen al siglo XVII, antes de Cimarosa y el Padre Martini, que son del XVIII. Por otro lado, ¿por qué no indicar en el programa de qué obras se han extraído la Gavotte de Lully y la ‘Ronde’ de Cherubini? Esta información no habría sido superflua para el público, al que, entre nosotros, le gusta estar informado de un modo preciso y completo”.²⁴

A Pougin debieron gustarle a buen seguro las taxonómicas notas al programa redactadas para el posterior concierto de órgano presentado por Alexandre Guilmant, con nombres y fechas de compositores, su “escuela” y los títulos de las piezas, todo ello en orden cronológico (Ilustración 1). El programa de Guilmant recorría un espectro internacional que iba de Andrea Gabrieli, Monteverdi y Byrd a Muffat, Buxtehude, Rameau y Clerambault. Sin embargo, del “Air du Triomphe de l’Amour” de Lully se afirma de modo inequívoco que pertenece a la “École française”.²⁵ Guilmant representó a Lully y a Rameau como compositores de ópera y no de música sacra (en ambos casos, por cierto, por medio de arias para bajo), en marcado contraste con sus contemporáneos alemanes Muffat, Froberger, Buxtehude y Bach. El programa de Guilmant encajaba por tanto en el muy asentado concepto decimonónico de la música barroca francesa como profana —incluso en el contexto de un recital de órgano—, que puede relacionarse con la imagen que París tenía de sí misma como

24. A. Pougin: “Semaine théâtrale”, en *Le Ménestrel*, 178-79: “La séance, qui prenait une sorte de caractère historique par le fait de la composition de son programme, était divisée en deux parties, l’une consacrée à la musique ancienne, l’autre à la musique absolument contemporaine. Mais si l’on se place à ce point de vue, l’ordonnance de ce programme était défectueuse, et les indications étaient insuffisantes. Il eût fallu, en effet, pour la partie ancienne, au lieu d’entre mêler toutes choses, suivre un ordre rigoureux et déterminé, l’ordre chronologique, et nous faire entendre, par exemple, Lully, Stradella et Lotti, qui appartiennent au dix-septième siècle, avant Cimarosa et le Père Martini, qui relèvent du dix-huitième siècle. D’autre part, pourquoi ne pas indiquer sur le programme de quels ouvrages sont extraits la Gavotte exécutée de Lully, et la «Ronde» de Cherubini? Ces renseignements n’eussent pas été superflus pour le public, qui, chez nous, aime à être informé d’une façon certaine et complète”.

25. Programa para la 9^{ma} Séance d’Orgue ofrecido por Alexandre Guilmant en la Salle des Fêtes del Trocadéro, 9 de septiembre de 1889 (Colección de la Bibliothèque Historique de la Ville, París).

un centro de producción operística (tanto históricamente como en la actualidad), por un lado, y, por otro, con la relación enormemente problemática de los franceses con el “grand motet” como un género pesado e incómodo de música sacra.²⁶ El concierto de Guilmant fue alabado por los críticos como un modelo para conciertos históricos con respecto tanto a la programación como a la ejecución. De hecho, el éxito del concierto fue tal que Charles Darcours, de *Le Figaro*, predijo conciertos futuros basados en el mismo modelo.²⁷

El Mesías de Haendel en el Trocadéro

Todos estos conciertos históricos se vieron eclipsados, sin embargo, por la interpretación de una gran obra, el *Mesías* de Haendel, el 10 de junio de 1889 en la *Salle des Fêtes* del Trocadéro en beneficio de la *Société philanthropique*, una institución benéfica creada por el Príncipe Auguste d’Arenberg y bajo el patronazgo de la Condesa de Greffulhe. El concierto tuvo tanto éxito que cientos de asistentes hubieron de volverse por donde habían venido, a pesar del alto precio de las entradas. Según Marc Gérard en *Le Gaulois*, se recaudaron más de 30.000 francos. Una segunda interpretación —de nuevo en el Trocadéro—, cuyos beneficios fueron a parar al orfanato de Biding (en Alsacia-Lorena), tendría lugar dos meses más tarde, el 3 de agosto de 1889.

El acontecimiento fue saludado como una oportunidad “grande y única” de oír la “obra maestra universal” de Haendel.²⁸ Como escribió el columnista de sociedad de *Le Gaulois*: “Con la Exposition en pleno apogeo, el momento del concierto no podría haberse elegido mejor”.²⁹ Anunciado en la prensa desde finales de mayo, el concierto recibió el tratamiento que la prensa francesa reservaba normalmente para un estreno operístico. La última vez que el *Mesías* se había interpretado en París había sido catorce años antes, en un concierto celebrado en el *Cirque des Champs-Élysées* el 14 de enero de 1875 y dirigido por Charles Lamoureux. Antes del concierto de 1889, numerosos artí-

26. Mientras que Palestrina, Stradella y otros compositores italianos entraron a formar parte rápidamente del repertorio sacro de la música antigua durante el siglo XIX, las composiciones religiosas francesas se limitaban principalmente a las de Goudimel. El “grand motet” resultaba problemático por razones tanto estilísticas como religiosas dado su vínculo con la fracción gálica de la Iglesia Católica. Véase K. Ellis: *Historic Presents*. Sobre las nociones parisinas de París como capital operística, véase H. Lacombe: *The Keys to French Opera*.

27. C. Darcours: “Notes de musique”, *Le Figaro* [octubre], 6.

28. Para un estudio más detallado de Haendel en París durante la década de 1870, véase K. Ellis: *Historic Presents*.

29. *Tout-Paris*: “Bloc-Notes Parisien”, *Le Gaulois*, 1. Fourcaud es uno de los autores que se refieren al *Mesías* como una de las obras maestras de la música universal (L. de Fourcaud: “Musique”, en *Le Gaulois*, 2).

culos en la prensa diaria introdujeron la pieza, su historia y su contexto al público. El papel del escritor francés Victor Schœlcher como el más competente historiador de Haendel fue ensalzado explícitamente en varios artículos como un logro nacional.³⁰ Tanto el ensayo general como el concierto recibieron extensas reseñas. Incluso los columnistas de sociedad informaron a sus lectores de que “todos los miembros de la vida mundana parisina y extranjera, todas las personalidades del mundo artístico habían respondido a la llamada de la Condesa de Greffulhe, cuya belleza es sólo comparable a su magnanimidad”.³¹

La traducción francesa del Mesías utilizada en este concierto fue la del crítico wagneriano Victor Wilder, la partitura fue la versión de Mozart y la obra se redujo inmisericordemente a dos horas y media. Algunos periódicos trataron de convencer a sus lectores de que la partitura era la versión original de Haendel sin cortes, pero la mayoría de los críticos señalaron los cambios que se habían introducido. Entre los intérpretes figuraban Gabriel Fauré al órgano, y solistas, cantantes y músicos de la orquesta de la Opéra dirigidos por August Vianesi, su director musical. Entre los cantantes había intérpretes predilectos del público como Blanche Deschamps y Rose Caron. Pero aun con estos famosos intérpretes, los críticos musicales no quedaron nada satisfechos con el concierto. Echaron la culpa de los cortes, así como de una actitud despreocupada respecto a las exigencias de la partitura, a Vianesi, algo que el periodista de *Le Matin* atribuía a sus orígenes italianos.³² Vianesi, y así lo escribió el crítico Johannes Weber, era “un buen director italiano, pero hay un largo trecho de una ópera de Donizetti o Verdi a los oratorios de Bach o Haendel”.³³ Su enfoque algo displicente se comparaba con la primera y bien ensayada interpretación del Mesías del director francés Lamoureux con la *Harmonie Sacrée*

30. Véase, por ejemplo, “Le Messie”, *Le Matin*, 3; J. Weber: “Critique musicale”, *Le Temps* [agosto], 3. Al igual que Victor Hugo, el escritor y político Victor Schoelcher vivió en el exilio durante el Segundo Imperio por oponerse al golpe de estado de Napoleón III. Entre 1851 y 1871, pasó la mayor parte de su tiempo en Londres, donde reunió una vasta colección de Haendeliana y publicó su *Life of Handel*, en una traducción de James Lowe, en 1857.

31. Marc Gérard: “Carnet Mondain”, *Le Gaulois*, 2: “Tout le high-life parisien et étranger, toutes les notabilités du monde artistique, avaient répondu à l’appel de la comtesse de Greffulhe, dont la beauté n’a d’égale que la bonté”.

32. “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 3: “Peut-être pourrait-on lui reprocher un peu trop de cette fougue italienne qui pousse à précipiter certains mouvements, à diriger parfois un peu trop en tempo rubato; mais il serait injuste de méconnaître l’énergie et le talent de l’homme qui a mené à bien une entreprise aussi colossale”. Auguste Charles Léonard François Vianesi (1837–1908) nació en Legnano y más tarde adoptó la nacionalidad francesa. En 1887 fue nombrado director titular de la Opéra de París (D. Charlton: “Vianesi”, en *New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 981).

33. J. Weber: “Critique musicale”, *Le Temps* [agosto], 3.

el 19 de diciembre de 1873, que se convirtió en la referencia para el juicio de la versión de 1889 expresado por varios periodistas.³⁴ Ya fuera por experiencia personal o por referencia anecdótica, las anteriores interpretaciones perduraban en la memoria colectiva de los círculos musicales franceses. Pero aun con todos estos defectos en la versión del Mesías de 1889, el poder de la música de Haendel se veía como algo trascendente: el mismo periodista de *Le Matin* escribió que la música produjo un efecto considerable en un público que no estaba inicialmente predispuesto a tomarse la música en serio, pero que acabó por escuchar en medio de un “silencio religioso” todo el concierto.³⁵ Y los críticos musicales aprovecharon la oportunidad para referirse a las posibilidades de una “educación artística de la nación” al mostrar obras maestras a los parisinos, incluso para quienes tenían el “estómago debilitado por la nata montada de la moderna ópera comique o las sospechosas dulzonerías de la opereta”.³⁶

El sesgo nacionalista de las reseñas resulta palpable: cuando se cuenta la vida de Haendel, el énfasis se pone en su atractivo internacional y universal para el sofisticado y “verdadero público de gusto”.³⁷ Los críticos trazaron una clara distinción entre el justamente olvidado Haendel en su faceta de compositor de óperas italianas, por un lado, y el creador del Mesías, por otro, un oratorio universalmente válido que garantizaba su lugar en la posteridad.³⁸ En lo que era casi una reacción instintiva, los críticos retomaron la manida y, en 1889, casi trasnochada yuxtaposición de Bach el Alemán y Haendel el Universalista en su intento de desviar cualquier atisbo de equiparación entre Haendel y otro gigante musical alemán: Wagner.³⁹ Un comentario mordaz de

34. A pesar de que, según K. Ellis (*Historic Presents*), la interpretación se basó también en una versión incompleta de Mozart, la versión de Lamoureux fue recibida como notablemente más “auténtica” que la de Vianesi.

35. “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 2: “L’incomparable chef-d’œuvre de Haendel, dont le Matin a donné, hier, une rapide analyse a été exécuté, au Trocadéro, devant une salle comble, au milieu d’un religieux silence. [...] L’effet produit par le Messie sur le public un peu frivole qui avait tenu à se montrer hier au Trocadéro a été considérable”.

36. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “L’éducation artistique de la nation”. V. Wilder: “Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 3: “[...] notre estomac, débilité par les crèmes fouettées du moderne opéra comique ou les sucreries suspectes de l’opérette”.

37. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “[...] le vrai public, celui qui ne demande qu’à s’instruire, dont le goût s’affirme sans cesse et dont les appétits sont de plus en plus exigeants [...]”.

38. A. Landely: “Le Messie”, *L’Art musical*, 81.

39. Véanse, por ejemplo, A. Landely: “Le Messie”, *L’Art musical*, 81; L. de Fourcaud: “Musique”, *Le Gaulois*, 2. A partir de comienzos de la década de 1880 (especialmente con el centenario de 1885), la corriente empieza a decantarse hacia Bach, y no Haendel, como el gran compositor universal.

Victor Wilder muestra que una precaución de este tipo podría haber sido aún necesaria. Después de acusar a Francia de proteccionismo cultural, resaltó que el “galante Haendel nunca, hasta donde yo sé, careció de respeto por Francia o provocó las reacciones de patriotas latosos”.⁴⁰ Pero desnacionalizar a Haendel permitía una recepción de este tipo de obras por medio de la interpretación y el estudio que podía dar lugar a una fuerza renovada en el desarrollo de la música nacional francesa. De hecho, como el Mesías se veía como una obra maestra universal, su interpretación podía festejarse como un logro francés en la larga carrera por la superioridad musical, ya que le mostraba al mundo que los músicos y el público francés no interpretaban únicamente música francesa pasada y presente, sino también música de grandes maestros dentro de un canon más universal. La mayoría de los críticos se alegraron por el hecho de ver el concierto del Trocadéro como un paso en la dirección correcta, porque la inferioridad francesa en la ejecución por parte de los ciudadanos de clase media de música no operística seguía despertando la competencia, tanto con los alemanes y sus *Gesangvereine* como, peor aún, con los nada musicales británicos y sus festivales corales.

Arqueología y decodificación: aproximaciones a la música antigua

La arqueología no era un concepto nuevo en 1889; y tampoco lo era la interpretación de música barroca o la práctica de conciertos históricos. Incluso el uso de instrumentos “auténticos”, tal y como se les llamaba entonces y ahora, había comenzado unos años antes.⁴¹ Un temprano ejemplo, famoso pero aislado, fue cuando Chrétien Urhan tocó la viola d’amore en *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836, mientras que, a partir de 1879, François-Auguste Gevaert inició una serie de conciertos con “instrumentos auténticos” en el Conservatorio de Bruselas.⁴² Sin embargo, los conciertos de 1889 representan un momento importante en el desarrollo de la práctica interpretativa

40. V. Wilder: “Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 3: “Et cependant le brave Haendel n’avait pas, que je sache, démérité de la France et provoqué la susceptibilité des marmitons patriotes!”.

41. R. de Récy: “Chronique musicale: Les clavicinistes français à l’Exposition”, *La Revue bleue*, 763: “[M. Jules Delsart et ses collègues] nous ont rendu, aux costumes près, les célèbres concerts de La Popelinière [...]”. Estos conciertos tuvieron lugar el 24 y el 31 de enero de 1889 e incluyeron ya algunas de las piezas e intérpretes de los conciertos de la *Exposition Universelle* seis meses más tarde, incluidas las *Pièces en concert* de Rameau, la *Sarabande para viola d’amore* de Marin Marais y la *Vieille Chanson normande*, interpretadas en ambos casos con gran éxito por Fanny Lépine. Sin embargo, los primeros conciertos incluyeron también obras de Haendel y Legrenzi, que no hallaron acomodo en programas posteriores de música antigua francesa.

42. M. Haine: “Concerts historiques”, *Musique et Société*, 124–27.

histórica tal y como evolucionó posteriormente en el siglo XX. En aquellos momentos se unieron varios factores, que reflejaron y moldearon a un tiempo estos cambios en el repertorio y en el modo de abordar la música.

El contexto de la Exposition Universelle de 1889 es realmente aquél en que el concepto de retrospectiva histórica se desarrolló a la mayor escala, tanto para celebrar y conmemorar logros pasados como para validar nuevos desarrollos técnicos y artísticos. Los logros científicos e industriales no pueden ser nacionalmente específicos a la manera asociada por regla general con actividades basadas en el lenguaje y, por tanto, en 1889 la validación histórica era posible sólo por medio de una historia de logros individuales insertada en el marco de la cultura francesa. Este tipo de legitimación basada en la representación de logros nacionales por medio de la historia permitía reivindicar estos avances como “franceses”. Esta aproximación se adoptó igualmente para una historia de las armas o la ingeniería de sesgo francés y para la exposición de la historia de los instrumentos musicales.⁴³ Esta última, “un verdadero museo de arqueología musical”, ofrecía el apoyo visual e histórico de los conciertos de música antigua de Diémer mediante la exhibición de instrumentos musicales históricos y su producción preindustrial.⁴⁴ Pero estos conciertos, y así lo explicó Julien Tiersot, permitían a los oyentes participar en la recreación histórica: “Éste es el modo correcto de entender una exposición retrospectiva”.⁴⁵

En consecuencia, se programaron y recibieron conciertos dentro del marco de las ideologías nacionalistas. Esto resulta igual de claro en los conciertos históricos italianos —que incluían a Lulli y Cherubini como suyos— que en los conciertos franceses y la retórica circundante. Críticos franceses como Arthur Pougin no sólo apuntaron la superioridad del método histórico francés, sino que Delsart y Diémer fueron también alabados como virtuosos del máximo calibre. Así, con respecto tanto al contexto histórico como a la representación actual, los conciertos franceses de “*musique ancienne*” superaron sin ningún esfuerzo a los italianos... o esto es lo que leemos.

En este tipo de perspectiva histórica, se sentía que la música barroca, ya fuera de Rameau o de Haendel, cumplía las funciones de un cimiento para nuevos avances en la música francesa y el gusto artístico francés. Un entendimiento pedagógico así de la música antigua tenía sus raíces a comienzos del

43. La retrospectiva de instrumentos musicales fue examinada en detalle por C. Pierre: *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle*. Véase también J. Tiersot: “Promenades musicales”, *Le Ménestrel*, 179–80.

44. J. Tiersot: “Promenades musicales à l'Exposition”, *Le Ménestrel*, 179: “[...] un véritable musée d'archéologie musicale”.

45. J. Tiersot: “Promenades musicales à l'Exposition”, *Le Ménestrel*, 180: “Voilà la bonne manière de comprendre une exposition rétrospective”.

siglo XIX, con Fétis y Farrenc.⁴⁶ Después de que Francia perdiera la guerra con Alemania en 1870, la crisis subsiguiente de confianza nacional dio paso a una explosión de la retórica del legado en Francia.⁴⁷ Las retrospectivas en las artes no eran sólo, por tanto, una validación del progreso sino también, en la ideología republicana en concreto, el apuntalamiento de un arte moderno y nacional. En el marco de una Exposition Universelle, la elección del repertorio interpretado en ambas partes de los conciertos de *Musique française ancienne et moderne* era, por tanto, programática en sí misma: los conciertos mostraban a intérpretes que se desenvolvían con soltura en ambas músicas, la antigua y la moderna, y las nuevas piezas en forma de suite y sonata de Diémer, Saint-Saëns o Lalo se oían en el contexto de sus modelos.

Finalmente, esta música era nueva y exótica de modos que ya no resultaban posibles con la orquesta sinfónica tras la saturación de la armonía cromática a finales de la década de 1880. Aunque la retórica de la “novedad” de la música antigua pueda encontrarse ya en los escritos de Hector Berlioz, lo esencial del argumento cambió.⁴⁸ Para Berlioz, la música antigua era sencillamente diferente del repertorio habitual interpretado en los conciertos del Conservatorio; para Tiersot y otros críticos, la música barroca era un tesoro escondido que podía abrir nuevas puertas en busca de “nueva” música. A la hora de interpretar a Haendel, los músicos ya no podían confiar en una tradición interpretativa, sino que tenían que encontrar la clave criptográfica para interpretar las partituras.⁴⁹ La arqueología se había emparejado con un espionaje casi militarista con objeto de poder acceder a un territorio desconocido. El “*basse chiffrée*”, por ejemplo, pasó a ser literalmente una clave cifrada que necesitaba ser descodificada.⁵⁰ De ahí que la tecnología moderna y los anti-

46. K. Ellis: *Music Criticism*, 56–76.

47. A. Ben-Amos: “The Uses of the Past”, en *Patriotism in the Lives*, 129–33. Para las tendencias musicales generales, véase también J. Pasler: “Paris: Conflicting Notions of Progress”, en *Man and Music: The Late Romantic Era*.

48. K. Ellis: *Music Criticism*, 60.

49. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “Quand il s’agit d’Haendel, on ne saurait invoquer ni traditions, ni mouvements ; les partitions du maître sont muettes, c’est une cryptographie délicate que chacun traduit un peu à sa manière et selon son tempérament”.

50. Ya algunos años antes, Camille Saint-Saëns había caracterizado la interpretación de oratorios barrocos como una “quimera” porque las partituras incompletas exigen “restauración” y “reconstrucción” debido a que la tradición interpretativa “se había perdido”. C. Saint-Saëns: “Les oratorios de Bach et de Haendel”, *Harmonie et Mélodie*, 99–100: “A mes yeux, l’exécution des ouvrages de Haendel et de Bach est une chimère; [...] Dans cette musique tout diffère de ce qu’on voit ordinairement. Pas de nuances, pas de coups d’archet; l’indication des mouvements est énigmatique ou fait défaut. La basse est chiffrée: du premier regard on voit qu’il faut restaurer, reconstruire”. Agradezco a Katharine Ellis esta referencia.

guos documentos se unieran a la caza del tesoro. Un descubrimiento así fue el sonido nuevo de los instrumentos auténticos, especialmente el clave Taskin de Diémer. Aquí el descubrimiento de nuevas sonoridades en la música antigua muestra paralelismos con el descubrimiento sonoro de “otra” música en la Exposition Universelle, ya se tratara del gamelán o de la ópera transmitida a través del teléfono.⁵¹ La novedad musical de 1889 consistió en la diferencia sonora y muchos comentaron el hecho de que los Concerts de musique française ancienne et moderne ofrecían, en concreto, una fascinante arqueología de sonido como un exótico interior.⁵² Inmediatamente después de la Exposition Universelle, Louis Diémer, Jules Delsart y Louis van Waefelghem capitalizaron la nueva corriente con la creación de la Société des Instruments Anciens, probablemente el primer grupo estable de música antigua del mundo.

Defiendo que la importancia de la música antigua en la Exposition Universelle de 1889 podría entenderse como portadora por primera vez de las actitudes modernas hacia la música antigua dentro de un único contexto específico y altamente publicitado. Ofrece casi condiciones de laboratorio en que examinar muchas de las aproximaciones a la música y su historia que han moldeado nuestras propias actitudes, ya sea con respecto a cuestiones de autenticidad o referentes a su significado o a la legitimación de las bases históricas en la interpretación y la composición, así como la fascinación por sonidos recién encontrados y procedentes de un pasado remoto.

(Traducción de Luis Gago)

51. Uno de los grandes éxitos de la Exposition Universelle fue la transmisión en directo por línea telefónica directamente desde los escenarios de la Opéra, la Opéra-Comique y la Comédie Française al Pavillon du Téléphone, donde un público embelesado escuchó los sonidos desconocidos.

52. La música antigua como “un exótico interior” sigue siendo una forma de su recepción incluso en la vida musical actual. Véase K. K. Shelemay: “Toward an Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, 45:1 (2001).

Fuentes hemerográficas citadas

- “Le Messie”, *Le Matin*, 10 de junio de 1889, 3.
- “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 11 de junio de 1889, 2–3.
- Bauer, Henry: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 12 de junio de 1889, 3.
- Darcours, Charles: “Notes de musique à l’Exposition”, *Le Figaro*, 5 de junio de 1889, 5–6.
- Darcours, Charles: “Notes de musique à l’Exposition”, *Le Figaro*, 2 de octubre de 1889, 6.
- Fourcaud, Louis de: “Musique”, *Le Gaulois*, 9 de junio de 1889, 2.
- Gérard, Marc: “Carnet Mondain”, *Le Gaulois*, 11 de junio de 1889, 2.
- Jullien, Adolphe: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 17 de junio de 1889, 2.
- Landely, A.: “Le Messie”, *L’Art musical*, 28, 15 de junio de 1889, 81–82.
- Nicolet [Edouard Noël]: “*Courrier des Spectacles*”, *Le Gaulois*, 8 de junio de 1889, 3.
- Pierre, Constant: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889: Notes d’un musicien sur les instruments à souffle humain nouveaux et perfectionnés* (Paris: Librairie de l’Art indépendant, 1890).
- Pougin, Arthur: “Concerts et soirées”, *Le Ménestrel*, 55, 27 de enero de 1889, 31.
- Pougin, Arthur: “Semaine théâtrale”, *Le Ménestrel*, 55, 9 de junio de 1889, 178–79.
- Poulain de Cormon, E.: “Séances de Musique de Chambre à l’Exposition Universelle de 1889”, *Le Guide musical*, 35, 9 de junio de 1889, 5–6.
- Récy, René de [J. Trezel]: “Chronique musicale: Les clavicinistes français à l’Exposition”, *La Revue bleue*, 15 de junio de 1889, 763–64.
- Saint-Saëns, Camille: “Le ‘Rappel’ à l’Exposition: Les instruments de musique”, *Le Rappel*, 5 de octubre de 1889, 1–2.
- Saint-Saëns, Camille: “Les oratorios de Bach et de Haendel”, en id.: *Harmonie et Mélodie* (1885), 8ª edición (Paris: Calmann-Lévy, s.f.), 99–105.
- Stoullig, Edmond: “Musique”, *Le National*, 28 de mayo de 1889, 2.
- Tiersot, Julien: “Promenades musicales à l’Exposition”, *Le Ménestrel*, 55, 9 de junio de 1889, 179–80.
- Tout-Paris: “Bloc-Notes Parisien: Le ‘Messie’ à Paris”, *Le Gaulois*, 30 de mayo de 1889, 1.
- Weber, Johannes: “Critique musicale”, *Le Temps*, 10 de junio de 1889, 3.
- Weber, Johannes: “Critique musicale”, *Le Temps*, 13 de agosto de 1889, 3.
- Wilder, Victor: “‘Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 12 de junio de 1889, 3.