



HAL
open science

Un violin abanico. Instrumentos musicales como objetos de lujo, curiosidad y ocio en París del siglo XVIII

amparo fontaine

► **To cite this version:**

amparo fontaine. Un violin abanico. Instrumentos musicales como objetos de lujo, curiosidad y ocio en París del siglo XVIII. Instrumentos Modernos. Objetos, Usos y Transformaciones (Siglos XVI - XVIII) coordonnée par Virginia Iommi, Amparo Fontaine et Ximena Urbina, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2023, 978-956-17-1050-4. 10.5027/pucv.book.978-956-17-1050-4 . hal-04445564

HAL Id: hal-04445564

<https://hal.science/hal-04445564>

Submitted on 9 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

CAPÍTULO VII. UN VIOLÍN-ABANICO: INSTRUMENTOS MUSICALES COMO OBJETOS DE LUJO, CURIOSIDAD Y OCIO EN PARÍS DEL SIGLO XVIII

Amparo Fontaine Correa*



Imagen N°1. Violín-abanico. Anónimo. Francia, siglo XVIII. Largo: 290 mm. Coll. Musée de la Musique, París. INV.N° E.85. ©Cité de la Musique-Philharmonie de París / Fotografía de Jean-Claude Billing.

* Este proyecto ha recibido financiamiento del programa de investigación e innovación de la Unión Europea, Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie grant agreement N°101029971. Agradezco a Jean-Philippe Echard el acceso a observar el "violín-abanico" en los depósitos del Musée de la Musique y la edición de la fotografía expuesta.

Introducción: ¿Qué tenían en común un violín, un abanico y un tablero de ajedrez en el París del siglo dieciocho?

Como la gran mayoría de los artesanos del Antiguo Régimen, los fabricantes de instrumentos musicales en París estaban agrupados en una corporación gremial. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo, el sistema de gremios estaba considerablemente debilitado. El aumento del comercio informal, las tensiones entre unos gremios y otros, el endeudamiento de sus miembros y la proliferación de críticas al sistema gremial como dañino para el desarrollo económico, fueron algunos de los elementos que llevaron al nuevo encargado de finanzas, Anne-Robert-Jacques Turgot, a promulgar un edicto que suprimía los gremios en febrero de 1776. La medida encontró gran resistencia entre ellos y fue revocada meses más tarde, no obstante, algunos gremios fueron disueltos permanentemente¹. El gremio de fabricantes de instrumentos musicales no desapareció; aun así, fue fusionado con los fabricantes de abanicos -los *éventaillistes*- y los de objetos de madera preciosa o incrustada -los *tabletiers*-, quienes realizaban artículos como cajas refinadas, peines, bolas de billar y piezas y tableros de juego².

La asociación de los instrumentos musicales con tal variedad de artefactos, este capítulo espera demostrar, no fue aleatoria: la fusión de sus respectivos gremios cristalizó la concepción de los instrumentos musicales como objetos apetecidos dentro de la creciente cultura de consumo de objetos novedosos. En particular, el presente capítulo se concentra en la posesión de instrumentos por *amateurs*, aficionados a la música provenientes de los sectores más acomodados. Se plantea que éstos constituyeron un nicho fundamental en el consumo de instrumentos musicales a mediados y fines de siglo, provocando la invención de nuevos artefactos diseñados específicamente para el espacio doméstico. El principal argumento es que el extendido interés por poseer

¹ Los gremios serían nuevamente abolidos tras la ley de Le Chapelier, en junio de 1791. Ver, por ejemplo: Kaplan, Steven L. *La fin des corporations*. París, Fayard, 2001.

² "Tabletlier (Art du)" Lacombe, Jacques. *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Vol. 8, París, Panckoucke, 1791, p. 26.

artefactos sonoros en este período responde a la asociación, hasta ahora desatendida por la historiografía, entre música, lujo, ocio y curiosidad en la sociedad Parísina Ilustrada. En manos de los *amateurs*, los instrumentos musicales integraron una familia de objetos de consumo y curiosidades que pautaron la vida social y doméstica de élite, demostrando, en definitiva, que la música estaba profundamente imbricada en la cultura.

Si la fusión de gremios se materializara en un solo objeto, se vería más o menos como el violín-abanico que posee el Museo de la Música de la Philharmonie de París (ver Imagen 1). Se trata de un *pochette*, un violín pequeño que los maestros de danza portaban en el bolsillo -en francés: *poche*- de su casaca y tocaban durante sus clases. Este *pochette* tiene la particularidad de contener además un abanico, que se despliega en la parte posterior del violín mediante la acción de un pequeño cordel. El “violín-abanico” era un objeto ornamental y de lujo: hecho de marfil, con sofisticadas incrustaciones de ébano y palisandro -ambas maderas preciosas en la época-, una cabeza grotesca labrada en la voluta y flores pintadas en el papel del abanico, combinaba las habilidades y materialidades de los fabricantes de instrumentos musicales, los *éventaillistes* y los *tabletiers*.

Si bien los *pochettes* con abanico están escasamente documentados, desconociéndose la autoría y fecha de producción de los pocos que aún se conservan³, se trata muy probablemente de un objeto promovido por la cultura de danza en la sociabilidad cortesana francesa en los siglos XVII y XVIII. Se ha argumentado que los maestros de danza buscaban *pochettes* ornamentados y lujosos, para cultivar su imagen en un ambiente social exigente⁴. Para Rachael Durkin, el violín-abanico servía en particular a dos de los propósitos pedagógicos del maestro de danza: enseñar el compás y

³ Además del Musée de la Musique de París, otros museos que conservan ejemplares son el Royal College of Music (Londres), Grassi Museum für Musikinstrumente (Leipzig), Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg). El de París es el único cuyo cuerpo es hecho de marfil.

⁴ Thorp, Jennifer. “‘Borrowed Grandeur and Affected Grace’: Perceptions of the Dancing-Master in Early Eighteenth-Century England”. *Music in Art*, Vol. 36, N°1/2, 2011, pp. 9-27.

la secuencia de pasos con la música del violín, pero también aquellos movimientos y gestos que se realizaban con un abanico, considerado una extensión de la mano⁵. Sin embargo, los significados del violín-abanico no se pueden explicar exclusivamente desde la figura del maestro de danza. Es más, el ejemplar de París, hecho de marfil y sin caja de resonancia, suena en un volumen muy bajo para haber asistido eficazmente al maestro en tales propósitos.

Abanicos y violines convivieron en el mismo tipo de ambientes en la cultura Parísina. Un grabado llamado “El maestro de danza” (Imagen N°2) representa al maestro enseñando una postura de danza a su pequeña alumna, mientras sostiene su *pochette* en el brazo. En la escena hay también un abanico posado sobre la chimenea. Es un *écran à main*, un abanico rígido destinado a proteger al rostro del calor de la chimenea. Utilizados por hombres y mujeres, estos objetos eran muchas veces decorados con ilustraciones que tenían el fin de instruir y entretener a sus poseedores sobre escenas de ópera y teatro; algunos incluso reproducían las partituras musicales de arias de ópera⁶. Como ha estudiado Flora Dennis para el Renacimiento italiano, la presencia de objetos cotidianos con partituras musicales -desde cuchillos y platos de cerámica, a mesas y muebles-, da cuenta de la importancia de la práctica musical y de nociones de armonía en la vida doméstica⁷. En la segunda mitad del siglo XVIII, objetos como los abanicos pintados con motivos de ópera muestran además la incorporación de la nueva cultura de espectáculo al interior del ambiente doméstico y la sociabilidad de salón. Asimismo, este capítulo plantea que tales objetos musicales evidencian la estrecha relación entre la expansión de la vida musical y la cultura de consumo de objetos materiales en este período,

⁵ Durkin, Rachael. “The Dancing-Master’s Toolkit: a Summary of the Pochette of the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its Role in Society”. *The Galpin Society Journal*, Vol. 70, 2017, pp. 65-79.

⁶ Rizzoni, Nathalie. “L’actualité dramatique à l’écran au XVIIIe siècle”. Belin, Olivier y Ferran, Florence (eds.). *Les éphémères et l’événement*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2018, pp. 161-180.

⁷ Ver, por ejemplo: Dennis, Flora. “Cooking Pots, Tableware, and the Changing Sounds of Sociability in Italy. 1300-1700”. *Sound Studies*, Vol. 6, N°2, 2020, pp. 174-195; “Scattered Knives and Dismembered Song: Cutlery, Music and the Rituals of Dining”. *Renaissance Studies*, Vol. 24, N°1, 2010, pp. 156-184.

donde instrumentos musicales, partituras e iconografía musical, se enlazaban con otros objetos ornamentales y curiosos en un mismo tejido social y material.



Imagen N°2. “Le maître de danse”: Jacques-Philippe Le Bas (grabador). Grabado sobre una imagen de Ph. Canot. París, J. P. Le Bas graveur du Cabinet du Roy, 1745. Bibliothèque Nationale de France.

Efectivamente, París albergaba una activa vida musical el siglo XVIII. Nuevos teatros y salones emergieron en el renovado espacio urbano, reemplazando a la corte como principal escenario musical. Avisos y críticas de conciertos inundaron los periódicos y revistas que surgieron de la notoria expansión de la prensa en este período⁸. La música se tornaba un asunto de debate público, a la vez que era objeto de estudio científico para los miembros de la Academia Real de Ciencias, y un tema de especulación filosófica para los enciclopedistas. Los

⁸ Para la expansión de la prensa, ver: Hohendal, Uwe. *The Institution of Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982; Chartier, Roger. *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton, Princeton University Press, 1987.

historiadores de la música han identificado importantes desarrollos en la música instrumental en este período, como el género sinfónico y la forma sonata, y nuevas técnicas instrumentales⁹. Estas innovaciones musicales estaban inherentemente relacionadas a los objetos materiales con los cuales contaban. La notable cantidad de instrumentos musicales inventados y renovados en la segunda mitad del siglo XVIII, por lo tanto, da cuenta de la expansión del gusto musical y de demandas de mayor sofisticación instrumental en este período.

Aun así, la creciente demanda de artefactos musicales no estaba confinada a la práctica musical, ni respondía exclusivamente a la búsqueda de nuevos sonidos. Este capítulo propone abordar a los instrumentos e inventos musicales dentro del creciente interés por poseer objetos de lujo, curiosidad y ocio en la sociedad Parisina. El surgimiento de una nueva “cultura de consumo” en el siglo XVIII, la historiografía ha documentado, se expresó en la producción y circulación de un número sin precedentes de objetos materiales, que permitieron una expansión del acceso al lujo, así como el surgimiento de una nueva cultura de ocio o entretenimiento¹⁰. Consecuentemente, este fue un período también de gran producción e inventiva. En Francia, la invención de nuevos objetos y técnicas era promovida por el Estado, para quien las invenciones eran un objeto de utilidad pública y orgullo nacional¹¹. De este modo, las expectativas de innovación, provenientes tanto del Estado como del creciente mercado de novedades, fueron absorbidas por los artesanos. Este estudio espera contribuir a dibujar una nueva imagen de los artesanos fabricantes de instrumentos

⁹ Ver, por ejemplo, Brévan, Bruno. *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*. París, Presses Universitaires de France, 1980; Dolan, Emily I. *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

¹⁰ Ver, por ejemplo, McKendrick, Neil; Brewer, John y Plumb, J.H. (eds.). *The Birth of a Consumer Society*. Plymouth, Edward Everett Root Publishers, 1982; Roche, Daniel. *Histoire des choses banales: Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVIIe-XIXe siècle)*. París, Fayard, 1997; Berg, Maxine. *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹¹ Hilaire-Pérez, Liliane. *L'invention technique au siècle des Lumières*. París, Albin Michel, 2000; Hilaire-Pérez, Liliane y Garçon, Anne-Françoise (eds.). *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer, au regard de l'histoire*. París, Éditions du CTHS, 2003.

musicales, enfatizando su labor comercial y capacidad de innovación.

El capítulo se concentra en los instrumentos inventados y comercializados para satisfacer la demanda de música por los *amateurs* -literalmente, "los que aman"- . El *amateur* de música era una figura social clave en la sociedad Parísina que, tal como lo ha expresado Charlotte Guichard para el caso de las artes visuales, enlazaba el mundo artístico, artesanal y comercial con la sociabilidad de élite¹². La historiografía ha estudiado la importancia de los *amateurs* de música como los poseedores del "gusto" musical por excelencia¹³. Pero, es más: la música era concretamente *poseída* por ellos a través de la adquisición de artefactos musicales. La posesión de estos objetos en el ambiente doméstico se inserta en la cultura de salón, en la cual no sólo era frecuente escuchar conciertos musicales, sino que la música constituía un tema de discusión erudita y un agente de sociabilidad, conocimiento, "buen gusto" y "sensibilidad"¹⁴. Por consiguiente, a través de la posesión de objetos musicales, este capítulo pretende demostrar la existencia de una amplia noción de música, imbuida de valores sociales y simbólicos, cuya importancia en la vida y sociabilidad doméstica trascendía a la práctica musical, e incluso al sonido.

En atención a esta variedad de objetos y propósitos, por lo tanto, vale la pena preguntarse *qué era* un instrumento musical. Definir a un instrumento musical en el siglo XVIII era una tarea problemática. Ya sea en las manos de un fabricante, un intérprete, un científico, un coleccionista o un profesor de danza, los instrumentos musicales eran portadores de variados significados. Más aún, objetos como el violín-abanico y otros inventos musicales, nos obligan a movernos más allá de las categorías organológicas e, incluso, de la historia de la música. Siguiendo el considerable número de trabajos

¹² Guichard, Charlotte. *Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

¹³ Weber, William. "Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France". *Past and Present*, Vol. 89, N°1, 1980, pp. 58-85.

¹⁴ Para la música y sociabilidad de salón, ver, por ejemplo, Hennebelle, David. *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Seyssel, Champ Vallon, 2009; Darlow, Mark. *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle des Gluckistes et de Piccinnistes*. Londres, Routledge, 2013.

historiográficos que han surgido en el marco de los estudios de la cultura material, este capítulo no considera a los instrumentos musicales como una “categoría monológica”¹⁵, sino como objetos versátiles, cuyo estatus y funciones cambiaban de acuerdo a los espacios e individuos con que interactuaban. En consideración de aquella versatilidad, las siguientes páginas tratarán “instrumentos musicales”, “artefactos sonoros” u “objetos musicales” como sinónimos.

Manufactura: instrumentos en los confines del gremio

La corporación gremial de instrumentos musicales (*faiseurs d'instruments de musique*) definía, en la práctica, qué constituía un instrumento musical en el Antiguo Régimen: clasificaba los instrumentos, regulaba los materiales que podían usarse en su construcción, establecía estándares de calidad y controlaba rigurosamente su cumplimiento. Para Florence Gétreau, el establecimiento de un gremio exclusivamente dedicado a la manufactura y venta de instrumentos musicales en 1599 fue producto de la creciente división, a lo largo del siglo XVI, entre músicos y fabricantes de instrumentos¹⁶. Con los años, sin embargo, definir a los instrumentos musicales sería una difícil tarea. Qué contaba como un instrumento musical y qué no, era un asunto de disputa aún dentro de los confines del gremio. Pues, ¿qué tenían en común un fabricante de trompetas, que trabajaba el bronce, con un fabricante de violines, que trabajaba con madera y utilizaba técnicas completamente diferentes?¹⁷.

La corporación gremial de *faiseurs d'instruments de musique* establecía cuatro categorías de instrumentos, cuyos fabricantes recibían diferentes títulos: los “*luthiers*” hacían instrumentos de

¹⁵ Cracium, Adriana y Schaffer, Simon (eds.). *Material Cultures of Enlightenment Arts and Sciences*. Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 7.

¹⁶ Gétreau, Florence. “Instrumentistes et luthiers parisiens”. Gétreau, Florence (ed.). *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVIIe-XIXe siècles*. Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 11.

¹⁷ Ver Pierre, Constant. *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*. Paris, Sagot, 1893.

cuerda como el laúd (*luth*) -de allí su nombre-, guitarras y aquellos de la familia del violín; los “fabricantes de arpas”; los “fabricantes de órganos”, que se unieron al gremio recién en 1692¹⁸, y los “fabricantes de instrumentos de viento”, principalmente flautas, oboes, clarinetes y fagots. Sin embargo, una enorme cantidad de instrumentos no entraban en estas categorías. El estricto y reducido repertorio de materiales que cada gremio podía utilizar excluía, pues, a los metales y las pieles. Así, la manufactura de trompetas y cornos estaba en manos de los orfebres cuando eran hechas de plata, pero eran dominio del gremio de fabricantes de calderas cuando eran hechas de cobre¹⁹. Además, para que un instrumento fuese barnizado, decorado y pintado, debía circular por las manos de artesanos afiliados a cada uno de estos gremios. Por consiguiente, la manufactura de instrumentos frecuentemente involucraba un trabajo colaborativo, que suponía cruzar las barreras gremiales.

De este modo, el carácter restrictivo de las categorías establecidas por el gremio contrastaba con la amplia variedad de instrumentos musicales existentes, así como la diversidad de herramientas, técnicas y materiales intrínsecas al oficio. En efecto, el taller representado en el volumen de láminas de la *Encyclopédie*, dirigida por Diderot y d’Alembert, ilustra una gama de artefactos, materias y procesos combinados en la producción de un instrumento en 1767²⁰. El taller del artesano es representado como un espacio de trabajo colectivo -efectivamente, un “maestro” trabajaba con varios colaboradores y aprendices- y de múltiples etapas, ilustradas aquí por la coexistencia de instrumentos terminados y sin terminar (Imagen N°3).

¹⁸ Pierre, *Les facteurs*, pp. 19-21.

¹⁹ Savary des Brûlons, Jacques. *Dictionnaire universel de commerce (...)*, Tomo 2, 1750, p. 372; Pierre, *Les facteurs*, pp. 51-52.

²⁰ “Lutherie, ouvrages et outils” (grabado). Diderot, Denis y d’Alembert, Jean le Rond (eds.). *L’Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. Tomo 5, París, 1767.

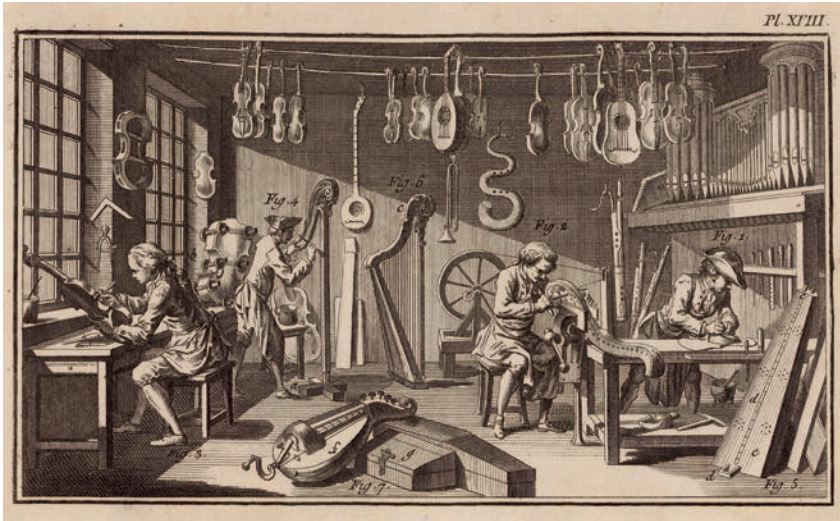


Imagen N°3. “Lutherie, ouvrages et outils”. Grabado. Diderot, Denis y d’Alembert, Jean le Rond (eds.) *L’Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. T. 5, lámina 18. París, 1767.

Tal diversidad de materiales y técnicas provocó una serie de tensiones con otros gremios. He aquí el persistente conflicto entre los fabricantes de instrumentos y los *tabletiers*. La ornamentación de los instrumentos con maderas incrustadas como el ébano y el marfil, provocó conflictos sucesivos con los *tabletiers*, que reclamaban exclusividad en la utilización de estas técnicas y materias²¹. A la inversa, los fabricantes de instrumentos lucharon por asegurar el monopolio sobre la manufactura y venta de instrumentos comprendidos dentro de sus categorías, lo que les trajo problemas con carpinteros, músicos y comerciantes que en ocasiones también vendían instrumentos²².

Con el tiempo, los esfuerzos por controlar la producción y el comercio de los instrumentos musicales se volvieron inalcanzables. Los criterios de estandarización y centralización se quedaron cortos en el cambiante mundo del consumo de objetos materiales

²¹ Pierre, *Les facteurs*, pp. 35-39.

²² Loubet de Sceaux, Paul. *Musiciens et facteurs d’instruments de musique sous l’Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, Éditions A. Pedone, 1949, p. 174.

y del gusto musical. Mientras crecía la demanda por instrumentos musicales, crecía también el mercado informal. Asimismo, la variedad de instrumentos se diversificó. El taller de instrumentos reproducido en la *Encyclopédie* muestra que, para 1767, diversos tipos de instrumentos musicales coexistían en un mismo taller, a pesar de las categorías establecidas por el gremio; instrumentos como los violines, una zanfoña, un órgano y una trompeta, habrían correspondido ciertamente a distintas categorías al interior del gremio. Quizás la combinación de objetos heterogéneos en esta representación persigue un propósito epistémico, construyendo una síntesis visual sobre un oficio en la realidad compartimentado; una representación tipo gabinete o colección, que se puede apreciar en otras imágenes epistémicas del período²³. Aun así, los inventarios y libros de cuentas de los fabricantes revelan que la cantidad y variedad de instrumentos que poseía un taller aumentó consistentemente a lo largo del siglo²⁴. Por ejemplo, en la década de 1770, el exitoso taller del *luthier* Louis Guersan agrupaba no solo instrumentos de cuerda, hechos de madera, sino también órganos mecánicos e instrumentos realizados con materiales preciosos como marfil, ébano y madreperla²⁵. Este tipo de materiales, que en rigor correspondían a los *tabletiers*, proliferaron considerablemente en los talleres musicales durante la segunda mitad del siglo.

Por consiguiente, los talleres de los fabricantes de instrumentos no solamente no eran homogéneos, sino también eran menos cerrados de lo que son comúnmente retratados. Los artesanos eran a la vez fabricantes y vendedores, estando así integrados al tejido comercial de París. La creciente cantidad y variedad de instrumentos musicales mencionados en los inventarios de posesión indican que

²³ Daston, Lorraine. "Epistemic Images" Payne, Alina Alexandra (ed.). *Vision and Its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 13-35.

²⁴ Milliot, Sylvette. *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle*. París, Société Française de Musicologie, 1970.

²⁵ *Inventaire après décès de Sieur Guersan*. 25 de octubre de 1770. Archives Nationales (Francia), Minutier central des notaires de París, MC/ET/XXVII/347; *Inventaire après décès de la Delle. Marie Jeanne Zeltener*. 12 de mayo de 1770. Archives Nationales (Francia), Minutier central des notaires de París, MC/ET/XXVII/349.

los artesanos eran igualmente consumidores de instrumentos y accesorios que luego vendían. Sus talleres eran también *boutiques*, que además de la venta, prestaban servicios como el arriendo, reparación y afinación de instrumentos. Adicionalmente, muchos de ellos fueron inventores de nuevos objetos o tecnologías. Para obtener una patente o “privilegio real” para la fabricación y venta de sus inventos, los artesanos debían enviar sus propuestas a la Academia Real de Ciencias, que los examinaba y evaluaba en nombre de la monarquía²⁶. Si bien muchos de los inventos musicales que fueron recibidos por la Academia en el siglo XVIII no provenían de inventores afiliados al gremio, sino de mecánicos o incluso hombres de ciencias y letras, no se debe desestimar la inventiva de los artesanos y su participación activa en las transformaciones científicas y técnicas de la Ilustración francesa²⁷.

Por consiguiente, la creciente diversidad de objetos y materiales al interior del taller da cuenta de un oficio dinámico, inserto en la cultura de consumo de novedades y lujo. Más puntualmente, la presencia de instrumentos ricamente ornamentados, curiosos e incluso mecánicos, denotan el creciente gusto por los instrumentos musicales por parte de las élites. Los fabricantes de instrumentos absorbieron las variadas y cambiantes expectativas de sus consumidores, ya sea a través de la materialidad, el desarrollo de nuevas tecnologías o el invento de artefactos musicales como objetos de moda, lujo y esparcimiento para la sociabilidad burguesa y cortesana.

Posesión: *amateurs*, los nuevos consumidores

En efecto, los libros de cuenta llevados por los fabricantes de instrumentos señalan una cantidad notoria de clientes aristócratas y burgueses. Por otro lado, fuentes como los inventarios de posesión, los catálogos de subastas y, en la década de 1790, los inventarios

²⁶ Para una descripción comprensiva de las propuestas musicales, ver Cohen, Albert. *Music in the French Royal Academy of Science*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

²⁷ Bertucci, Paola. *Artisanal Enlightenment: Science and Mechanical Arts in Old Regime France*. New Haven, Yale University Press, 2018.

de los *émigrés* que dejaron sus hogares durante la Revolución Francesa, revelan la casi omnipresencia de instrumentos musicales entre las posesiones de los más adinerados. Antonio Bartolomeo Bruni, el violinista y compositor designado por la “Comisión de las Artes” para clasificar e inventariar los instrumentos musicales de los emigrados en 1793, examinó 113 casas, en las cuales encontró 367 instrumentos²⁸. Por lo tanto, muchas de las familias que emigraron al extranjero poseían más de un instrumento en sus hogares.

En algunos de los casos apuntados por Bruni, la cantidad y gama de instrumentos presente sugiere que el dueño era un mecenas de música. Por ejemplo, entre los 12 instrumentos confiscados al *fermier général* Jean-Baptiste Tavernier de Boullongne de Magnanville, había 2 fortepianos ingleses, un ‘forte-piano *organisé*’ (renovado) y una variedad de instrumentos de cuerda -incluyendo algunos de fabricantes extranjeros prestigiosos, como Jacob Steiner, Nicolas Amati y Antonio Stradivari-²⁹. Efectivamente, Tavernier de Boullongne de Magnanville acogía regularmente conciertos privados, en los cuales hay evidencia que el violinista Giovanni Battista Viotti interpretó o dirigió obras sinfónicas y de cámara de Luigi Boccherini³⁰. Otros grupos de instrumentos pertenecientes a un mismo dueño, sin embargo, no parecían responder a criterios de ensamble, como el conjunto de 2 arpas, 2 clavecines, 2 cornos y 3 guitarras confiscado a un emigrado identificado como “La Borde”³¹. Sin embargo, es probable que algunos emigrados hayan poseído más instrumentos de los identificados, llevando consigo al extranjero a los más pequeños de ellos. Bruni comentó al respecto en las sesiones de la Comisión: “los instrumentos de viento y los violines son muy raros,

²⁸ Los inventarios de Antonio Bartolomeo Bruni son reproducidos en Gallay, Jules. *Un inventaire sous La Terreur. État des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés. Par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Introduction, Notices Biographiques et Notes par J. Gallay*. Paris, Georges Chamerot, Imprimeur-Éditeur, 1890.

²⁹ Bruni, Antonio Bartolomeo. “Boulogne. Inventaire n° XIII du 9 Prairial l’an II, place de la Révolution”. Reproducido en Gallay, *Un inventaire sous La Terreur*, p. 25.

³⁰ Lister, Warwick. *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 104-106.

³¹ Bruni, Antonio Bartolomeo. “La Borde. Inventaire n° XXI du 1er Thermidor l’an II”. Reproducido en Gallay, *Un inventaire sous La Terreur*, p. 41.

ya que, siendo portátiles, casi todos se fueron al extranjero junto con los emigrados”³².

La presencia conspicua de instrumentos musicales entre este tipo de dueños pone de manifiesto la relevancia de la figura del *amateur* en la vida musical. Los *amateurs* se involucraban en la música de distintas maneras: los había compositores, intérpretes individuales o integrantes de orquestas, escritores y estudiosos, patrones de música o coleccionistas. En algunos casos, los roles de mecenas y de músico se combinaban. Por ejemplo, el Barón de Bagge (Charles Ernest), quien aparece entre los clientes del *luthier* Jean Baptiste Deshayes Salomon, era patrón de música, pero también violinista, compositor y coleccionista de instrumentos musicales³³. Quienes no eran patrones ni intérpretes, poseían instrumentos para ser admirados como objetos curiosos u ornamentales entre sus invitados. Para los *amateurs*, la posesión de estos objetos era una manera de enriquecer la ornamentación del hogar, a la vez que realizaba su propia persona como sujetos poseedores de gusto y sensibilidad.

En la segunda mitad del siglo, los *amateurs* forjaron un nicho comercial, con artefactos musicales diseñados especialmente para ellos. Dom François Bédos de Celles, el monje benedictino, matemático y fabricante de órganos comisionado por la Academia Real de Ciencias para escribir un tratado de órganos dentro del programa nacional de descripción de artes y oficios, documentó una gran cantidad y variedad de artefactos musicales que estaban en circulación en Francia en la segunda mitad del siglo. Bédos de Celles refiere que, después de haber escrito tres volúmenes de su *l'Art du facteur d'orgues*, decidió incluir un cuarto volumen para dar cuenta de la gran diversificación de órganos en el último tiempo³⁴. Este volumen, publicado en 1778, incorporó instrumentos

³² *Procès-verbaux de la Commission Temporaire des Arts*. Sesión del 31 de octubre de 1794. Archives Nationales (Francia), F/17/1050.

³³ Milliot, *Documents inédits*, p. 71. Ver Cucuel, Georges. “Un Mélomane au XVIIIe siècle: Le Baron de Bagge et son temps (1718-1791)”. *L'Année musicale*, 1911, pp. 145-181.

³⁴ Bédos de Celles, Dom François. *L'art du facteur d'orgues*. Vol. 4. Paris, 1778.

novedosos como el nuevo fortepiano, pero también órganos de diversos tamaños, decorados, órganos de cilindro (mecánicos) y un mecanismo recientemente inventado que anotaba la música que se estaba tocando³⁵. Bédos de Celles declaró que este volumen estaba expresamente dedicado a un público *amateur*, para quien este tipo de instrumentos era el más adecuado:

“Por cierto, hay un cierto público de Amateurs que cultivan las Artes por gusto o para llenar los vacíos que le dejan otras ocupaciones más importantes, y para quienes la construcción de grandes instrumentos, como los que he descrito y que no se pueden adquirir, es poco interesante”³⁶.

El cuarto volumen de Bédos de Celles revela la importancia de los *amateurs* como propietarios de instrumentos, así como su rol como agentes comerciales. Al describir la variedad de “órganos”, Bédos de Celles esperaba que su obra contribuyera a asistir a los potenciales consumidores en su compra, “para que se pueda elegir el artefacto adecuado al propósito que se propone y al gasto que se quiere realizar”³⁷. Reparando en los costos y en criterios como la conveniencia, apariencia y utilidad de los instrumentos, su cuarto volumen se asemeja a un catálogo de ventas. Como poseedores de instrumentos musicales, por lo tanto, los *amateurs* fueron grandes impulsores de la innovación e invención de los instrumentos novedosos que circularon a mediados y fines de siglo.

Instrumentos de curiosidad, lujo y ocio

En manos de los *amateurs*, sin embargo, los instrumentos musicales eran valorados y clasificados de manera considerablemente diferente a las categorías establecidas por el gremio de fabricantes de instrumentos. Las fuentes escritas que documentan instrumentos

³⁵ La técnica había sido inventada por Engramelle. Ver Engramelle, Marie Dominique Joseph. *La tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*. París, 1775.

³⁶ Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, Vol. 4, pp. 537-538. Todas las traducciones del francés o italiano en este artículo son de la autora.

³⁷ *Ibidem*, p. 539.

poseídos por los *amateurs*, como los anuncios de venta, catálogos de colecciones e inventarios, dan poca o nula información sobre cuestiones de interpretación musical, ni menos sonoras. Es más, muchas de estas revistas comerciales y catálogos de colecciones no contaban con una categoría específica de “instrumentos musicales”. En cambio, incluían a los artefactos musicales dentro de los instrumentos matemáticos, astronómicos, mecánicos o físicos, o bien dentro de categorías como “curiosidades” y “joyas”³⁸.

La extensa colección de curiosidades del aristócrata Joseph Bonnier de la Mosson -una de las colecciones más relevantes en Francia del siglo XVIII-, por ejemplo, incluía una gama de artefactos musicales dentro de su “Gabinete de mecánica y de física”. De acuerdo con la descripción provista en el catálogo elaborado por el comerciante de arte Edmé-François Gersaint, entre estos artefactos había dos lujosos clavecines flamencos de Hans Ruckers, violines de alguno de los hermanos Amati y de Joseph Guarnerius, órganos de cilindro (mecánicos) y dos teatros mecánicos que reproducían óperas. En el mismo gabinete, estos objetos compartían espacio con instrumentos matemáticos, máquinas ópticas, péndulos, globos terráqueos y modelos de embarcaciones, entre otros instrumentos científicos e ingenieriles³⁹. La disposición de los artefactos musicales entre tales objetos no era poco significativa, considerando que el coleccionismo era en gran medida un asunto de clasificación⁴⁰. Esta categorización de los instrumentos responde, por una parte,

³⁸ Por ejemplo, el grupo de instrumentos clasificados como “*bijoux*” en el catálogo de ventas de la colección de Charles-Antoine Coypel, pintor y curador de del Rey. *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modeles, estampes et planches gravées, ainsi que des bijoux, porcelaines et autres curiosités de prix. Du cabinet de feu M. Coypel*. Paris, 1753.

³⁹ Gersaint, Edmé-François. *Catalogue raisonné d'une collection considerable de diverses curiosités en tous genres: contenuës dans les cabinets de feu Monsieur Bonnier de la Mosson, bailly & capitaine des chasses de la Varenne des Thuilleries & ancien Colonel du regiment dauphin*. Paris, Chez J. Barois et P.-G. Simon, 1744, pp. 154-158. Ver Gétéreau, Florence. “Quelques cabinets d'instruments in France au temps des rois Bourbons”. *Musique, Images, Instruments*, N°8, 2006, pp. 36-41.

⁴⁰ Para historia del coleccionismo ver, por ejemplo, Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Traducción de Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge, Polity Press, 1990; Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1994.

a la tradicional consideración de la música como una ciencia matemática -era aún una de las áreas de estudio de la Academia Real de Ciencias de París- y de los instrumentos musicales como instrumentos de conocimiento científico; de allí que numerosas colecciones de historia natural incluyeran también instrumentos musicales. Por otra parte, los diccionarios y enciclopedias del siglo XVIII definían a los instrumentos musicales como “máquinas”, artefactos tecnológicos cuyo funcionamiento se podía explicar racionalmente⁴¹.

Eran los ojos y la mente, más que los oídos, quienes se deleitaban con los instrumentos musicales de colección o exhibición. Esto no implica oponer utilidad a decoración, ni propósitos musicales y visuales: al igual que otros objetos de colección en la Europa moderna, el interés por los instrumentos musicales respondía al binomio “útil y curioso”⁴². Esta apreciación de las “curiosidades” se asocia, en términos más generales, a la comprensión de las actividades científicas en este período, donde conocimiento, placer y sociabilidad estaban íntimamente conectados⁴³. Gersaint afirmaba con respecto al gabinete de Bonnier de la Mosson que contenía sus objetos musicales: “Este gabinete es el más recreativo para la mente (*esprit*) y para los ojos, ya que todo lo que lo compone instruye al mismo tiempo que divierte”⁴⁴.

Por lo tanto, la apreciación de los instrumentos musicales como curiosidades se debía, en gran medida, a sus aspectos materiales y visuales. Para Florence Gétreau, la decoración y el aspecto visual de los instrumentos musicales era clave en el pasaje, a veces sutil,

⁴¹ Ver, por ejemplo, ‘Instrumens, (Musiq. & Luth.)’. Diderot y d’Alembert, *Encyclopédie*, Vol. 8, pp. 803-804; Académie Royale des Sciences. *Machines et Inventions approuvées par l’Académie Royale des Sciences*. Paris, 1735-1777.

⁴² Ver, por ejemplo, Hilaire-Perez, Liliane. “Technology, Curiosity and Utility in France and in England in the Eighteenth Century”. Bensaude-Vincent, Bernadette y Blondel, Christine (eds.). *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 49-64.

⁴³ Ver, por ejemplo, Sutton, Geoffrey. *Science for a Polite Society: Gender, Culture, and the Demonstration of Enlightenment*. Boulder, Westview Press, 1995; Spary, Emma. “Scientific Symmetries”. *History of Science*, Vol. 62, 2004, pp. 1-46; Bensaude-Vincent y Blondel (eds.), *Science and Spectacle*.

⁴⁴ Gersaint, *Catalogue raisonné*, p. 83.

entre interpretación y colección⁴⁵. Tal como la iconografía musical que adornaba emblemas familiares y decoraba los muros de las salas, o como los instrumentos incluidos en pinturas de naturalezas muertas⁴⁶, los instrumentos musicales eran artefactos cuyo valor simbólico se transmitía visualmente, aun cuando éstos yacían quietos y en silencio.

Los fabricantes de instrumentos internalizaron la importancia de estos aspectos visuales y materiales tempranamente, embelleciendo sus instrumentos con materias refinadas como el ébano, el marfil y el mármol. Más aún, la creciente relevancia de los *amateurs* como consumidores de instrumentos musicales se expresó en requerimientos específicos para la invención de una variedad de nuevos artefactos. Instrumentos adecuados al espacio doméstico, lujosos y novedosos, fueron inventados para satisfacer la demanda de instrumentos musicales más allá de la música profesional y, en ocasiones, más allá de toda práctica musical. En el último cuarto del siglo, la fusión de los gremios tras la reposición del edicto de Turgot no solo validó la utilización de estos materiales, sino también consagró la posición del instrumento musical al interior del entramado doméstico, atesorado entre otros artículos de moda y ornamentación.

En efecto, un instrumento musical no distaba considerablemente de un mueble. Y en este período los muebles estaban de moda. Para las historiadoras Mimi Hellman y Dena Goodman, el gusto por el diseño y consumo de mobiliario se expandió considerablemente a mediados del siglo XVIII. Éstos constituían piezas esenciales en la decoración del espacio, pero también conferían estatus y materializaban formas de comprender nociones de género, ingenio y comodidad en la sociedad Parísina⁴⁷. Los instrumentos se asemejaban a los muebles en muchos sentidos. Los clavecines

⁴⁵ Gétreau, "Quelques cabinets d'instruments", p. 34.

⁴⁶ Ver, por ejemplo, Gétreau, Florence. *Voir la musique*. París, Citadelles & Mazenod, 2017.

⁴⁷ Hellman, Mimi. "Furniture, Leisure, and the Work of Sociability in 18th-Century France". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 32, N°4, 1999, pp. 415-445; Goodman, Dena, *Becoming a Woman in the Age of Letters*. Ithaca, Cornell University Press, 2009, pp. 199-246.

y las arpas, por ejemplo, ocupaban un lugar preponderante en la decoración de una habitación; además de ser de gran tamaño, eran cuidadosamente pintados y ornamentados con relieves y materiales preciados. Ambos instrumentos, asimismo, estaban de moda en la segunda mitad del siglo.

Los clavecines diseñados por fabricantes flamencos en el siglo XVII eran los instrumentos más apetecidos. A lo largo del siglo XVIII, sin embargo, fueron apropiados al gusto francés mediante renovaciones y redecoraciones, especialmente por los fabricantes de clavecines de la familia Taskin en París. Para la decoración y la pintura, fueron contratados artistas locales reputados, como Antoine Watteau⁴⁸. Paralelamente, los fabricantes de clavecines Parísinos inventaron nuevas tecnologías para la producción del sonido e innovaron en los mecanismos de los pedales y la cantidad de teclas del clavecín, en conformidad con la creciente demanda por mayor gradación en el volumen del sonido y la suavidad al tacto⁴⁹. Estas demandas se expresaron también en la popularidad de instrumentos suaves, como el clavicordio, la guitarra y el arpa. Tales expectativas sonoras se inscriben dentro de la cultura de la “sensibilidad” que se expandió en este período y que privilegió la transmisión “transparente” de las emociones, así como la transición entre unas emociones y otras⁵⁰. Por consiguiente, los clavecines renovados eran simultáneamente objetos de lujo, piezas de decoración y artefactos ingeniosos y curiosos, tal como se ha estudiado para la posesión de mobiliario en este período⁵¹, a la vez

⁴⁸ Gétreau, Florence. “Portraits de clavecins et de clavecinistes français”. *Musique-Images-Instruments*, Vol. 2, 1997, pp. 88-114; Gétreau, Florence. “Portraits de clavecins et de clavecinistes français. II”. *Musique-Images-Instruments*, Vol. 3, 1998, pp. 64-88.

⁴⁹ Ver los capítulos de Battault, Jean-Claude. “Les premiers pianoforte français”; y de Latham, Michael. “The Combination of the Piano and the Harpsichord Throughout the Eighteenth Century”; ambos en Steinr, Thomas (ed.). *Instruments à Claviers, Expressivité et Flexibilité Sonore: Actes des Rencontres Internationales Harmoniques*. Berna, Peter Lang, 2004, pp. 89-152.

⁵⁰ Para la relación entre los instrumentos musicales y la cultura de la sensibilidad, ver Fontaine, Amparo. “Musical Bodies: Materiality, Gender, and Knowledge in Musical Performance in 18th-century France”. Antonelli, Francesca; Romano, Antonella y Savoia, Paolo. *Gendered Touch. Women, Men, and Knowledge-making in Early Modern Europe*. Leiden, Brill, 2022, pp. 245-282.

⁵¹ Ver referencias en nota N°47.

que materializaban nociones de gusto, curiosidad y sensibilidad propios de la sociabilidad de élite.

Al igual que otras piezas del mobiliario, el espacio ocupado y decorado por el instrumento musical era de primordial importancia en la valorización de los instrumentos por los *amateurs*. En las descripciones de instrumentos musicales destinados a músicos no profesionales, con frecuencia se expresaba una idea de “comodidad” o “conveniencia” de los instrumentos, articulada en función de criterios de espacio y domesticidad. Esta idea se puede encontrar, a fines del siglo XVII, en el *Gabinetto Armonico* escrito por el italiano Filippo Bonanni y reeditado múltiples veces en el siglo XVIII⁵². En esta obra, Bonanni describe una serie de instrumentos europeos y no europeos, acompañados de ilustraciones. Entre ellos se incluye un “clavecín vertical” que, de acuerdo a Bonanni, fue “inventado para mayor comodidad”, pues ocupaba menos espacio, a la vez que servía como “ornamento en la habitación en la cual se conserva”⁵³. En efecto, Bonanni esperaba que las ilustraciones provistas informaran no solo sobre la forma y uso de los instrumentos, sino también sobre el entorno y los músicos “proporcionales” al instrumento⁵⁴. El refinado clavecín vertical, por lo tanto, está representado con una intérprete mujer, de un estatus social acorde con el del instrumento: se trata ciertamente de una intérprete *amateur*, en actitud de comodidad y placer, (Imagen N°4). De este modo, Bonanni expresa la vinculación común, en esta época, de los instrumentos musicales con tipos sociales específicos, representados según género, nacionalidad y actividad asociada⁵⁵.

⁵² Bonanni, Filippo. *Gabinetto armonico pieno d'istromenti musicali*. Roma, Giorgio Placho, 1722.

⁵³ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁵ Fontaine, “Musical Bodies”, p. 248.



Imagen N°4. “Cembalo Verticale”. Grabado. Bonanni, Filippo. *Gabinetto armonico pieno d'istromenti musicali*. Roma, Giorgio Placho, 1722.

Posteriormente, Bédos de Celles también tomó en especial consideración los aspectos de comodidad y conveniencia en su descripción de instrumentos dedicados a un público *amateur*. Refiriéndose a los órganos de pequeño volumen, señalaba que éstos estaban destinados al salón o a la habitación, pero no eran apropiados para “conciertos”⁵⁶; el rango semántico de esta palabra en la segunda mitad del siglo XVIII abarcaba tanto a la práctica musical grupal, a espectáculos profesionales, como a salas diseñadas específicamente con el propósito de albergar funciones musicales⁵⁷. En efecto, se trataba de objetos hechos a la medida para el ambiente doméstico: el énfasis en el poco volumen que ocupaban en una habitación da cuenta del nivel de penetración de

⁵⁶ Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, Vol. 4, p. 651.

⁵⁷ Ver “Concert” Feraud, Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. Tomo 1, París, 1787.

la música en la vida doméstica y la preocupación de un consumidor *amateur*, constreñido por el espacio limitado de su hogar. Una revista contemporánea describió la obra de Bédos de Celles en tales términos: “Describe también órganos de menor volumen, e incluso órganos en mesas que no ocupan ningún lugar dentro del departamento, que se transportan cuando se quiere y que procuran una entretención muy cómoda”⁵⁸.

El “órgano en mesa” señalado por esta revista, consistía precisamente en un órgano pequeño sobre cuatro patas y con una cubierta que, al cerrarse, se transformaba en una mesa (Imagen N°5). En su cuarto volumen, Bédos de Celles lo inscribe dentro de la categoría “Otra clase de órganos que no parecen tan adecuados para un concierto”, y señala que por su pequeño tamaño y apariencia de mesa “al verlo no se adivinaría jamás que se trata de un órgano”⁵⁹. Este artefacto muestra claramente la fusión de un mueble y un instrumento musical: además de producir música, cumplía la función de mesa. Igualmente, Bédos de Celles describió un pequeño órgano de tubos para uso doméstico, cubierto con una fachada decorada. Cuando estaba cerrado, el órgano asemejaba un mueble, quizás un armario; una vez abierto, esta “máquina” desplegaba su innovadora estructura de tubos compacta⁶⁰.

Por consiguiente, muchos de estos inventos musicales conjugaban, materialmente, las actividades propias de la vida doméstica o de la sociabilidad de salón, típicas de la cultura de la Ilustración. No siendo un instrumento musical sino un accesorio musical, Marie-Antoinette regaló un lujoso artefacto a la inglesa Eleanor Eden -después llamada Lady Auckland- cuando ésta acompañaba a su marido en un viaje de negociaciones comerciales a Francia en 1786⁶¹. Se trataba también de un objeto compuesto: un atril para apoyar partituras musicales,

⁵⁸ Société de gens de lettres. *L'esprit des journaux françois et étrangers*. París, marzo de 1779, p. 145.

⁵⁹ Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, Vol. 4, p. 558.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 554-555.

⁶¹ Maxwell, Christopher y Victoria and Albert Museum. *French Porcelain of the 18th Century in the Victoria & Albert Museum*. Nueva York, Harry N. Abrams, 2009, p. 20.

y un escritorio para escribir (Imagen N°6). La cubierta tenía una placa de porcelana realizada por la prestigiosa Manufactura Real de Porcelana de Sèvres, pintada con iconografía musical. Ésta se podía levantar y ladear para usarse como atril de música, o dejarse plana, para ser usada como escritorio. Más aún, al presionar un botón camuflado, un cajón se desprendía de la cubierta de la mesa. Sus dueños podrían así sorprender a sus invitados y mostrar su destreza al ajustar los ingeniosos mecanismos del objeto⁶². Asimismo, a través de la duplicidad del objeto como instrumento de letras y de música, sus dueños se presentaban como hombres o mujeres de “buen gusto” y “sensibles”. Por consiguiente, este objeto enlazaba materialmente dos actividades que estaban en boga en la cultura ilustrada y que fueron fundamentales en la nueva cultura de la “sensibilidad”, especialmente entre mujeres acomodadas: escribir cartas y practicar música⁶³.

⁶² “Music Stand. 1775-1785”. Victoria & Albert Museum, collection Furniture and Woodwork Collection. Número de catálogo 1057-1882.

⁶³ Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre: And Other Episodes in French Cultural History*. Nueva York, Basic Books, 2009, pp. 214-56; Goodman, *Becoming a Woman*.

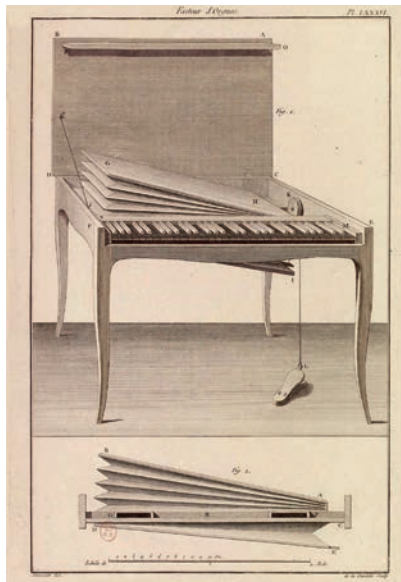


Imagen N°5. Órgano-mesa. Anónimo. Bédos de Celles, Dom François. *L' Art du facteur d'orgues*. Vol. 4, lámina 86. París, 1778.



Imagen N°6. Atril-escritorio. Francia, ca. 1777-1785. Fabricado por Martin Carlin y Jean-Jacques Pafrat. © Victoria & Albert Museum, Londres.

Espectáculos del ingenio

Estos instrumentos ingeniosos suscitaban, por sí mismos, verdaderos espectáculos domésticos. Sus mecanismos escondidos requerían de una “performance” para ser puestos al descubierto, despertando asombro y sorpresa entre los concurrentes. En efecto, los muebles que escondían mecanismos complejos, no evidentes a primera vista, eran especialmente codiciados en Europa durante el período moderno. Los gabinetes con cajones secretos y sofisticados mecanismos, por ejemplo, respondían a la valorización del “ingenio/genio” en la cultura artesanal, que se evidenciaba en la calidad de la manufactura, pero también en la innovación⁶⁴. En París del siglo XVIII, los poseedores de estos objetos ingeniosos los desplegaban ante sus invitados, en una cultura ávida de curiosidades y de espectáculos de destreza. En este sentido, tanto los músicos como sus instrumentos aspiraban al “virtuosismo”, entendido como destreza en el dominio en la técnica, y reunían audiencias en una creciente cultura de espectáculos y celebridades⁶⁵. Adicionalmente, esta aproximación a los instrumentos como generadores de espectáculos responde, en un nivel más general, al surgimiento de una nueva cultura del ocio en Europa, que se manifestó en el gusto por los espectáculos, el viaje, el deporte y el juego, entre otras actividades recreativas⁶⁶. Este fenómeno fue fundamental en la expansión de la vida musical y la emergencia de nuevos teatros y salas de concierto en París. Esta sección argumenta, igualmente, que la nueva cultura del ocio, virtuosismo y espectáculo fue clave en la adquisición, a mayor escala, de artefactos musicales como artífices de entretención ilustrada y sociabilidad doméstica.

⁶⁴ Bertucci, *Artisanal Enlightenment*; Long, Pamela O. *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400-1600*. Corvallis, Oregon University Press, 2012.

⁶⁵ Metzner, Paul. *Crescendo of the Virtuoso*. Berkeley, University of California Press, 1998; Hilaire-Pérez, Liliane. “Technology as a Public Culture in the Eighteenth-Century: The Artisan’s Legacy”. *History of Science*, Vol. 45, 2007, pp. 135-153.

⁶⁶ Ver, por ejemplo, Burke, Peter. “The Invention of Leisure in Early Modern Europe”. *Past and Present*, Vol. 146, N°1, 1995, pp. 136-150; Brewer, John. *The Pleasure of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Nueva York, Farrar, Straus & Giroud, 1997; Borsay, Peter y Furnée, Jan Hein (eds.). *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700-1870: A Transnational Perspective*. Manchester, Manchester University Press, 2016.

No sorprende así que, además de la ornamentación y la conveniencia, los *amateurs* buscaran instrumentos musicales con la capacidad de despertar la curiosidad mediante el ingenio y la novedad. Instrumentos con novedosos mecanismos como los instrumentos plegables, portátiles, combinados y mecánicos circularon notablemente durante este período. En su ensayo sobre instrumentos musicales publicado en 1780, Jean-Benjamin de Laborde señalaba que los instrumentos plegables y desmontables recientemente inventados no sólo se adaptaban mejor a las habitaciones pequeñas de un hogar, sino también servían a los músicos viajeros⁶⁷. El mecánico y fabricante de clavecines Jean Marius, junto con inventar paraguas y carpas, inventó un clavecín plegable y un órgano portátil, además de numerosas tecnologías acústicas⁶⁸. La portabilidad era, efectivamente, un criterio destacado con frecuencia en los anuncios comerciales y las descripciones de los nuevos inventos musicales. El fabricante de arpas Henri Naderman, por ejemplo, promocionó su trabajo en la revista *Annonces, Affiches, et Avis Divers* en los siguientes términos: “Hace arpas de todo tipo de calibre, aptas para transportar en la ciudad y al campo”⁶⁹. Los violines *pochette*, como ha sido previamente discutido, eran precisamente violines portátiles, que habían sido modificados de acuerdo al reducido espacio del bolsillo del profesor de danza. También circularon en este período una serie de curiosos violines *pochette* al interior de bastones para caminar⁷⁰, la materialización misma del instrumento ambulante.

La creciente demanda por instrumentos portátiles a lo largo del siglo, abarcando una mayor variedad de instrumentos, se relaciona a la

⁶⁷ Laborde, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Tomo 1, París, 1780, p. 346.

⁶⁸ “Clavecin Brisé inventé par M. Marius”: Académie Royale des Sciences. *Machines et inventions*. Vol. 1, 1735, pp. 193-194; “Orgue à soufflet inventée par M. Marius”: Académie Royale des Sciences. *Machines et inventions*. Vol. 3, 1735, pp. 91-92. Ver Samoault-Verlet, Colombe. *Les facteurs de clavecins parisiens*. París, Heugel, 1966, pp. 58-59.

⁶⁹ *Annonces, affiches et avis divers*. 30 de enero de 1766, N°9, p. 74.

⁷⁰ El alemán Johann Wilde creó un bastón-pochette en la década de 1770 y el suizo Ulrich Amann bastones con diversos instrumentos, hacia el 1800. Ver la exposición “La canne à secret. Le monde incroyable des cannes à système”, Spielzeug Welten Museum Basel, Suiza, 2020. El Musée de la Musique de París conserva dos ejemplares de bastón-pochette anónimos.

expansión de la práctica musical en espacios públicos y privados. Sin embargo, la retórica de la portabilidad atraviesa descripciones y artículos publicitarios de todo tipo de objetos en París de este período⁷¹. Aquello se explica por la creciente popularidad del viaje, un tipo refinado de ocio, que trajo consigo nuevos inventos, así como nuevos consumidores. Por lo tanto, además de ser curiosidades ingeniosas y cómodas en el ámbito doméstico, los instrumentos musicales transportables satisfacían la demanda de los viajeros, muchos de los cuales venían regularmente a París a adquirir curiosidades y artículos de lujo en sus nuevas *boutiques*⁷².

Los instrumentos considerados de mayor “ingenio” eran aquellos que combinaban más de un objeto simultáneamente. Muchos de los nuevos inventos intercambiaban funciones musicales y no musicales, como los instrumentos compuestos anteriormente mencionados. Sin embargo, un gran número de inventores o fabricantes de instrumentos se embarcaron en la tarea de combinar más de un instrumento musical a la vez, con el objetivo de ampliar el espectro sonoro de un instrumento y generar un espectáculo musical más completo. A lo largo del siglo XVIII, la Academia Real de Ciencias recibió numerosas propuestas de instrumentos combinados para ser evaluadas por sus académicos. Si bien algunos fueron aprobados y construidos, en muchos casos desconocemos si llegaron a construirse. Uno de los primeros inventos examinados, en 1708, integraba un clavecín y una zanfoña⁷³. Sesenta años más tarde, el fabricante Henri Joubert fusionó una zanfoña con un órgano⁷⁴ y, en 1774, el músico amateur e inventor Philippe Musset la combinó con un violín, básicamente dotando al violín de teclas

⁷¹ Coquery, Natacha. “Mode, commerce, innovation: la boutique parisienne au XVIIIe siècle. Aperçu sur les stratégies de séduction des marchands parisiens de luxe et de demi-luxe”. Hilaire-Perez (ed.). *Les chemins de la nouveauté*, pp. 187-203, p. 196.

⁷² Coquery, Natacha. *Tenir boutique à Paris au XVIIIe siècle. Luxe et demi-luxe*. Paris, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2011; Van Damme, Stéphane. *Paris, capitale philosophique de la Fronde à la Révolution*. Paris, Odile Jacob, 2005.

⁷³ *Procès-verbaux des séances*, 14 de enero de 1708. Archives de l'Académie des Sciences. Paris, Tomo 27, f. 7v.

⁷⁴ *Ibidem*, 18 de mayo de 1768, Tomo 87, f. 90. Ver Cohen, *Music in the Royal Academy*, p. 60.

y cuerdas simpatéticas⁷⁵. Un gran número de inventos evaluados por la Academia entre 1742 y 1792 integraban instrumentos de teclas con instrumentos de cuerda. Se evaluaron, por ejemplo, los siguientes instrumentos: un pequeño órgano con un violín emplazado horizontalmente, diseñado por Jean-Baptiste Micault, un fabricante de Lyon⁷⁶; un instrumento en forma de clavecín que contenía una viola y un violonchelo en su caja de resonancia y que asemejaba “un concierto de sinfonía”, diseñado por Jean Le Voir⁷⁷; una combinación de fortepiano y arpa en 1788 por un fabricante llamado Lami⁷⁸; e instrumentos de tecla tocados con diversos tipos de arco, como los inventados por el mecánico Jean Marius en 1742⁷⁹, Didier Le Gay en 1762⁸⁰ y el luthier Anselme Montu en 1792⁸¹. Tanto estos últimos instrumentos, como aquellas combinaciones de órganos y clavecines -por ejemplo, el inventado por Joseph-Antoine Berger en 1765-⁸² pavimentaron el camino, en conjunto con innovaciones en los pedales y martillos, para la invención del piano moderno⁸³.

Combinando los timbres de diversos instrumentos simultáneamente, estos inventos deben ser entendidos de acuerdo al interés más generalizado por explorar nuevas sonoridades y técnicas instrumentales en este período⁸⁴. Adicionalmente, la invención de tales instrumentos combinados responde a la demanda por espectáculos musicales en el hogar. La *Encyclopédie méthodique* describía una espineta (tipo de clavecín pequeño) combinada con un

⁷⁵ *Procès-verbaux des séances*, 1 de febrero de 1774. Archives de l'Académie des Sciences. París, Tomo 93, f. 35v-36.

⁷⁶ *Ibidem*, 11 de mayo de 1748, Tomo 67, f. 251-252; Ver Cohen, *Music in the Royal Academy*, p. 60.

⁷⁷ *Ibidem*, 11 de mayo de 1742, Tomo 61, f. 202; 14 de julio de 1742, Tomo 61, f. 316.

⁷⁸ *Ibidem*, 26 de julio de 1788, Tomo 107, f. 197; Ver Cohen, *Music in the Royal Academy*, p. 64.

⁷⁹ Académie Royale des Sciences. *Histoire et Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*. París, 1742, p. 147.

⁸⁰ *Procès-verbaux des séances*, 16 de junio de 1762. Archives de l'Académie des Sciences. París, Tomo 81, f. 221-225v.

⁸¹ *Ibidem*, 8 de agosto de 1792, Tomo 109, f. 239.

⁸² *Ibidem*, 10 de julio de 1765, Tomo 84, f. 298.

⁸³ Samoyault-Verlet, *Les facteurs*, p. 61.

⁸⁴ Ver referencias en nota N°9.

cuarteto de cuerdas en 1785: “Hace alrededor de veinticinco años, un particular de París imaginó una especie de espineta orquesta, o más bien un instrumento, donde se reunieron dos violines, una viola (*taille*) y un violonchelo. Esos cuatro instrumentos ordinarios se posaban horizontalmente sobre una tabla”. Los cuatro instrumentos se tocaban simultáneamente por medio de un pedal que activaba una manivela conectada a los arcos. De esta manera, “con este instrumento, un solo hombre pude hacer un concierto entero”⁸⁵. La multiplicidad de sonidos en un solo objeto material, por lo tanto, reproducía el espectáculo musical en el espacio doméstico, transformando la habitación en una sala de conciertos.

Ahora bien, la apropiación de la experiencia de concierto es aún más evidente en la posesión de instrumentos mecánicos o autómatas. Es sorprendente la cantidad y variedad de autómatas musicales que circularon durante la segunda mitad del siglo XVIII, como órganos de cilindro de diverso tipo, relojes y cajas musicales, y autómatas andróides que representaban intérpretes de música. La gran disposición a inventar esta clase de artefactos sonoros se situaba en la intersección entre nuevas investigaciones en el ámbito de la acústica, nociones mecanicistas del cuerpo, y los saberes artesanales y materiales de los fabricantes⁸⁶. Asimismo, Paul Metzner relaciona el gusto por poseer autómatas musicales con el interés, más generalizado, por los espectáculos de virtuosismo y destreza técnica⁸⁷. En efecto, estos objetos desplegaban espectáculos del ingenio de un modo más radical que los objetos antes señalados: prescindiendo de un intérprete musical, reunían audiencias a su alrededor y reproducían verdaderos conciertos domésticos⁸⁸ -o escenas de ópera, en el caso de los curiosos artefactos mecánicos poseídos por Bonnier de la Mosson, previamente referidos-. De

⁸⁵ Lacombe, *Encyclopédie méthodique*, 1785, p. 14.

⁸⁶ Fontaine, “Musical Bodies”, p. 266.

⁸⁷ Metzner, *Crescendo of the Virtuoso*. Ver también Voskuhl, Adelheid. *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

⁸⁸ Más temprano en el siglo, el flautista autómata de Vaucanson habría dado un espectáculo público y pagado. El Betteman Archive (Nueva York) guarda un grabado que indica los precios y horarios de las funciones de los autómatas de Vaucanson.

este modo, Bédos de Celles refirió que el uso de los instrumentos mecánicos se limitaba a la entretención de músicos no profesionales⁸⁹, pues estos instrumentos “se diferencian de otros en que para hacerlos sonar, incluso de manera muy agradable, no se requiere ningún conocimiento de la música, ni del arte de tocarla, que muy pocas personas poseen al punto de quedar satisfechas”⁹⁰. En este sentido, se podría afirmar que estos objetos lujosos actuaron como reproductores de sonido antes de la invención de artefactos específicamente diseñados con tal propósito a finales del siglo XIX⁹¹. En definitiva, eran objetos materiales ideales para proveer el fácil acceso a la música, a la vez que proporcionaban instancias de sociabilidad, entretención y curiosidad al interior del hogar.

Música y juego

Adicionalmente, la música se asociaba a otra de las actividades claves en la sociabilidad Parísina de la segunda mitad del siglo: el juego. En Francia existía un interés especial por los juegos de mesa y numerosos tratados fueron publicados al respecto; entre ellos, el exitoso tratado de ajedrez publicado por el músico y compositor François-André Philidor en 1749⁹². El ocio no escapaba a la retórica ilustrada. Los tratados o diccionarios sobre juegos enfatizaban su importancia como un pasatiempo erudito, que entretenía e instruía a la vez⁹³. Además de responder al binomio “útil y curioso”

⁸⁹ Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, p. 571.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 563.

⁹¹ Para la importancia de los primeros artefactos de audio en la cultura francesa del siglo XIX, ver Van Drie, Melissa. “Hearing through the Théâtrophone: Sonically Constructed Spaces and Embodied Listening in Late 19th Century French Theatre”. *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound Experience*, Vol. 5, N°1, 2015, pp. 73-90.

⁹² Danican (Philidor), François-André. *L'analyse des échecs: contenant une nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à se perfectionner dans ce noble jeu*. Londres, 1749 [1777; 1790].

⁹³ Esto es especialmente evidente en la serie de “diccionarios” de juegos publicados en la década de 1790, probablemente creados por Jacques Lacombe, como por ejemplo: *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire des jeux, faisant suite au tome III des Mathématiques*. París, Panckoucke, 1792; *Dictionnaire des jeux familiers, ou des amusemens de société*. París, H. Agasse, 1796-1797; *Dictionnaire des jeux mathématiques, contenant l'analyse, les recherches, (...) relativement aux jeux de hasard & de combinaisons et suite du Dictionnaire des jeux*. París, H.

previamente discutido, esta insistencia en la utilidad del juego era una defensa frente a los cuestionamientos contemporáneos a los que era objeto, especialmente cuando involucraba dinero. Tanto el juego como el lujo fueron blanco de cuestionamiento moral y religioso, pero también social: el mayor acceso a bienes de lujo y al dinero mediante el juego, proveía un movimiento y fundamento de la riqueza que sacudía al orden social estamental del Antiguo Régimen. La publicación de tratados y decretos para reglamentar los “excesos” del juego y del lujo, son pues, la confirmación de una sociedad donde el ocio y el consumo se habían masificado e instalado fuera de los confines de la corte⁹⁴.

La historiografía ha desestimado la importancia que la cultura del ocio y el juego ocuparon en la expansión de la cultura musical en este período. La relación entre la práctica musical y el juego es evidente en el uso del lenguaje, con la utilización del mismo verbo *-jouer-* para tocar música y jugar, al igual que en el inglés y el alemán⁹⁵. En la sociabilidad doméstica del siglo XVIII, éstas eran prácticas hermanas. Antoine Lilti ha enfatizado la importancia de la sociabilidad mundana en los salones Parísinos, donde se comía, bailaba, escuchaba música y jugaba, matizando así el tradicional retrato histórico de los salones como espacios donde predominaba el debate literario y político⁹⁶. En efecto, pinturas e ilustraciones de la época frecuentemente retrataban escenas de práctica musical

Agasse, 1798-1799.

⁹⁴ La literatura sobre los debates del lujo en el siglo XVIII es abundante. Ver, por ejemplo, Starobinski, Jean. *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. París, Gallimard, 1989; Berg, Maxine y Eger, Elizabeth (eds.). *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*. Londres, Palgrave, 2002. Menos abundante es la historiografía sobre el juego en el siglo XVIII. Ver, por ejemplo, Etienvre, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego: una poética del naípe (siglos XVI-XVIII)*. Londres, Tamesis Books, 1990.

⁹⁵ La relación ontológica entre juego y arte ha sido objeto de numerosos estudios filosóficos y sociológicos. Algunos ejemplos canónicos: Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*. París, Gallimard, 1988 [1ª ed. holandesa, 1938]; Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Nueva York, Continuum, 2004 [1ª ed. Alemana, 1960], Parte 1.2: “The ontology of the work of art and its hermeneutic significance”, pp. 102-171.

⁹⁶ Lilti, Antoine. *Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. París, Fayard, 2005, especialmente el capítulo 6: “Les plaisirs du salón”, pp. 225-272.

junto a juegos de carta o de tablero. Es más, durante los conciertos de la famosa orquesta de Mannheim en los estados alemanes -cuya influencia, bajo la dirección de Stamitz, fue decisiva en la introducción de nuevas técnicas instrumentales en Francia- los auditores usualmente jugaban cartas⁹⁷. Se podría afirmar, por lo tanto, que el juego era una parte integral de las prácticas de escucha en las audiencias del siglo XVIII. Esta vinculación entre el juego y la música, provee así un nuevo ángulo a la “historia de la escucha” de este período, siguiendo los emblemáticos planteamientos de James H. Johnson sobre el silencio de la audiencia como una experiencia desarrollada tardíamente⁹⁸.

La reciprocidad entre juego y música se expresaba también materialmente. Por ejemplo, numerosas mesas para jugar estaban adornadas con motivos musicales, como instrumentos o partituras. La representación de elementos musicales junto a objetos que referían al juego u ocio, es una continuación de la tradición pictórica de las naturalezas muertas conocidas como *vanitas*. Éstas, introducidas desde los Países Bajos en el siglo XVII, solían representar a instrumentos musicales y cartas para jugar -además de otros elementos como cráneos, pompas de jabón, flores y frutas-, en referencia a la fugacidad del placer y la vida. Desde mediados del siglo XVIII, sin embargo, las pinturas realizadas en mesas de juego sugieren una vinculación directa con la vida social de los objetos: mediante un *trompe de l'oeil*, aquellas mesas representaban partituras musicales junto a cartas o piezas de juego, como si hubiesen sido dejados espontáneamente encima. La posibilidad de la música estaba pues inserta en la materialidad misma de una mesa para jugar.

Una representación de una mesa de juego francesa de principios del siglo XIX (Imagen N°7), por ejemplo, muestra un conjunto de

⁹⁷ Will, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 12; Wolf, Eugene K. “The Mannheim Court”. Zaslav, Neal (ed.). *The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century*. Londres, Macmillan, 1989, pp. 225-227.

⁹⁸ Johnson, James H. *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995.

cartas de juego y elementos de lotería, referencias a viajes, un sobre cerrado y una partitura musical perfectamente legible. El texto de esta última reproduce un fragmento del cuento de Arnaud Berquin "La lira en la montaña", parte de su popular serie de cuentos publicados mensualmente en París entre 1782 y 1783, que relata el viaje de un músico hacia la recuperación de su cabaña en una aldea bucólica⁹⁹. El juego, la literatura, la escritura de cartas, el viaje y la música, se conjugaban en un mismo tipo de persona -el dueño de la mesa o sus invitados- y un mismo tipo de ambiente: el ocio y la sociabilidad mundana de la Ilustración.



Imagen N°7. "Trompe l'oeil. Cartes à jouer, musique, loteries." Anónimo. Dibujo: acuarela y pluma. Dimensiones: 13 cm x 17,2 cm. Bibliothèque Nationale de France.

⁹⁹ Berquin, Arnaud. *L'ami des enfants*. París, enero 1782 - diciembre 1783. Ver Nières-Chevrel, Isabelle. "Des sources nouvelles pour l'ami des enfants de Berquin." *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol. 114, N°4, 2014, pp. 807-828.

De este modo, la asociación de los *tabletiers* con los *faiseurs d'instruments de musique* no fue simplemente una cuestión de que ambos gremios utilizaran, crecientemente, los mismos materiales. El fusionado gremio respondía, más bien, a una enraizada asociación entre juego y música, y entre cultura del ocio y consumo de artefactos novedosos y lujosos. La relación de la música con las cartas se materializó en un invento extravagante que circuló en noticias del siglo XVIII: un órgano elaborado enteramente de cartas. Esta “maravilla” habría sido examinada por “los organistas más célebres”, quienes habrían quedado satisfechos con la calidad del sonido que producía¹⁰⁰. Por su parte, Bédos de Celles se mostró más escéptico sobre este método de construcción, cuyo propósito sería solo la “curiosidad y singularidad”¹⁰¹. Este intrincado pero efímero instrumento musical, además de materializar el vínculo entre música y juego, encarna la combinación de asombro, lujo, ocio e ingenio en el gusto por los inventos musicales durante este período.

Conclusiones

Este capítulo ha abordado a los instrumentos musicales como objetos de consumo, en la interacción entre manufactura y posesión. El análisis se centra en un grupo particular de poseedores de instrumentos: los aficionados a la música de origen acomodado, referidos en términos dieciochescos como *amateurs*. La incorporación de sus expectativas por parte de los fabricantes e inventores de instrumentos resultó en la creación de una variedad de artefactos musicales, diseñados en función del espacio doméstico y la sociabilidad de élite. Tal aproximación a los instrumentos musicales implica, entonces, una nueva comprensión de la figura del fabricante de instrumentos, ya no como un artesano solitario y retrógrado, sino como un agente comercial y un inventor, permeable a las grandes transformaciones culturales del siglo. La integración de las corporaciones gremiales

¹⁰⁰ Bachaumont, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, 21 de diciembre de 1788. La noticia probablemente fue tomada de *Journal politique: ou Gazette des gazettes*. París, A Bouillon, noviembre de 1786, p. 51. Ver también *Almanach sous Verre*. París, 1788, p. 465.

¹⁰¹ Bédos de Celles, *l'Art du facteur d'orgues*, p. xii.

en 1776, aunando instrumentos musicales, abanicos y artefactos lúdicos, no es irrelevante: el fusionado gremio da cuenta de una extensa asociación entre la música, el lujo, el ocio y la curiosidad en este período.

El notable interés por poseer instrumentos musicales en la segunda mitad del siglo XVIII revela la expansión de la práctica y el gusto musical, a la vez que evidencia un concepto más amplio, material y mercantilizado de la música. Los instrumentos musicales eran objetos versátiles y multisensoriales, así como portadores de variados significados y propósitos: herramientas para la producción de sonido, artículos de lujo, máquinas ingeniosas, dispositivos de diversión, instrumentos científicos, especímenes de historia natural, piezas del mobiliario o dispositivos tecnológicos. No había, pues, una sola definición de instrumento musical. En la cultura Parísina de la Ilustración, la apariencia visual y la materialidad de los instrumentos musicales fue decisiva en la integración de la música al entramado doméstico y la persistencia de sus valores simbólicos, más allá de la breve vida de la ejecución musical. Si bien estos objetos demuestran la existencia de una noción de música sin sonido, la proliferación de objetos musicales autómatas, por otro lado, da cuenta de un creciente interés por el consumo de sonido, independiente de la práctica musical.

Ya sea sonando o en silencio, estos instrumentos articulaban la sociabilidad doméstica, a la vez que modelaban la identidad social de sus dueños como personas de “buen gusto”, sensibilidad y conocimiento. El estudio de la inventiva y posesión de estos objetos musicales, por lo tanto, muestra la importancia de una amplia noción de música, configuradora de espacios y dinámicas sociales, en la cultura Parísina de la segunda mitad del siglo XVIII.

Fuentes

Académie Royale des Sciences. *Descriptions des Arts et Métiers, faites ou approuvées par messieurs de l'Académie Royale des Sciences*. París, 1761-1788.

Académie Royale des Sciences. *Histoire et mémoires de l'Académie Royale des Sciences*. París, 1742.

Académie Royale des Sciences. *Machines et Inventions approuvées par l'Académie Royale des Sciences*. Vol 1. y Vol. 3, París, 1735.

Académie Royale des Sciences. *Registres des procès-verbaux des séances*. Archives de l'Académie des Sciences, París. Tomo 27 (14 de enero de 1708); Tomo 61 (11 de mayo de 1742; 14 de julio de 1742); Tomo 67 (11 de mayo de 1748); Tomo 81 (16 de junio de 1762); Tomo 84 (10 de julio de 1765); Tomo 87 (18 de mayo de 1768); Tomo 93 (1 de febrero de 1774); Tomo 107 (26 de julio de 1788); Tomo 109 (8 de agosto de 1792).

Annonces, affiches et avis divers, N°9, 1766, 30 de enero.

Bachaumont, Louis Petit de. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*. Londres, 1788, 21 de diciembre.

Bédos de Celles, Dom François. *L'art du facteur d'orgues*. Vol. 4. París, 1778.

Bonanni, Filippo. *Gabinetto armonico pieno d'istromenti musicali*. Roma, Giorgio Placho, 1722.

Coypel, Charles-Antoine. *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modeles, estampes et planches gravées, ainsi que des bijoux, porcelaines et autres curiosités de prix. Du cabinet de feu M. Coypel*. París, 1753.

Danican (Philidor), François-André. *L'analyse des echecs: contenant une nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à se perfectionner dans ce noble jeu*. Londres, 1749.

Diderot, Denis y d'Alembert, Jean le Rond (eds.). *L'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. París, 1751-1772.

Diderot, Denis y d'Alembert, Jean le Rond (eds.). *L'Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*. Tomo 5. París, 1767.

Engramelle, Marie Dominique Joseph. *La tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres, et tout ce qui est susceptible de notage dans les instruments de concerts mécaniques*. París, 1775.

Féraud, Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. Tomo 1. París, 1787.

Gallay, Jules. *Un inventaire sous La Terreur. État des instruments de musique relevé chez les émigrés et condamnés. Par A. Bruni, l'un des Délégués de la Convention. Introduction, Notices Biographiques et Notes par J. Gallay*. París, Georges Chamerot, Imprimeur-Éditeur, 1890.

Gersaint, Edme-François. *Catalogue raisonné d'une collection considerable de diverses curiosités en tous genres: contenues dans les cabinets de feu Monsieur Bonnier de la Mosson, bailly & capitaine des chasses de la Varenne des Thuilleries & ancien Colonel du regiment dauphin*. París, Chez J. Barois et P.-G. Simon, 1744.

Inventaire après décès de la Delle. Marie Jeanne Zeltener. 12 de mayo de 1770. Archives Nationales (Francia). Minutier central des notaires de París. MC/ET/XXVII/349.

Inventaire après décès de Sieur Guersan. 25 de octubre de 1770. Archives Nationales (Francia). Minutier central des notaires de París. MC/ET/XXVII/347.

Laborde, Jean-Benjamin de. *Essai sur la musique ancienne et moderne*. París, 1780.

Lacombe, Jacques. *Dictionnaire des jeux familiers, ou des amusemens de société*. París, H. Agasse, 1796-1797.

Lacombe, Jacques. *Dictionnaire des jeux mathématiques, contenant l'analyse, les recherches. relativement aux jeux de hasard & de combinaisons et suite du Dictionnaire des jeux*. París, H. Agasse, 1798-1799.

Lacombe, Jacques. *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*. París, Panckoucke, 1782-1791.

Lacombe, Jacques. *Encyclopédie méthodique. Dictionnaire des jeux, faisant suite au tome III des Mathématiques*. París, Panckoucke, 1792.

Notice de l'Almanach sous Verre. París, 1788.

Procès-verbaux de la Commission Temporaire des Arts. Sesión del 31 de octubre de 1794. Archives Nationales (Francia). F/17/1050.

Savary des Brûlons, Jacques. *Dictionnaire universel de commerce (...)*. Tomo 2. París, 1750.

Société de gens de lettres. *L'esprit des journaux françois et étrangers*. Paris, marzo de 1779.

Bibliografía

Battault, Jean-Claude. "Les premiers pianoforte français". Steiner, Thomas (ed.). *Instruments à claviers, expressivité et flexibilité sonore: Actes des rencontres internationales harmoniques*. Berna, Peter Lang, 2004, pp. 89-112.

Bensaude-Vincent, Bernadette y Blondel, Christine (eds.). *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot, Ashgate, 2008.

Berg, Maxine y Eger, Elizabeth (eds.). *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*. Londres, Palgrave, 2002.

Berg, Maxine. *Luxury and Pleasure in Eighteenth Century Britain*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

Bertucci, Paola. *Artisanal Enlightenment: Science and Mechanical Arts in Old Regime France*. New Haven, Yale University Press, 2018.

Borsay, Peter y Furnée, Jan Hein (eds.). *Leisure Cultures In Urban Europe, c. 1700-1870: A Transnational Perspective*. Manchester, Manchester University Press, 2016.

Brévan, Bruno. *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Brewer, John. *The Pleasure of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Nueva York, Farrar, Straus & Giroud, 1997.

Burke, Peter. "The Invention of Leisure in Early Modern Europe". *Past and Present*, Vol. 146, N°1, 1995, pp. 136-150.

Chartier, Roger. *The Cultural Uses of Print in Early Modern France*. Princeton, Princeton University Press, 1987.

Cohen, Albert. *Music in the French Royal Academy of Science*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

Coquery, Natacha. "Mode, commerce, innovation: la boutique parisienne au XVIIIe siècle. Aperçu sur les stratégies de séduction des marchands Parisiens de luxe et de demi-luxe". Hilaire-Pérez, Liliane y Garçon, Anne-Françoise (eds.). *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer, au regard de l'histoire*. Paris, Éditions du CTHS, 2003, pp. 187-203.

Coquery, Natacha. *Tenir boutique à Paris au XVIIIe siècle. Luxe et demi-luxe*.

- París, Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2011.
- Cracium, Adriana y Schaffer, Simon (eds.). *Material Cultures of Enlightenment Arts and Sciences*. Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- Cucuel, Georges. "Un mélomane au XVIII^e siècle: Le Baron de Bagge et son temps (1718-1791)". *L'Année musicale*, 1911, pp. 145-181.
- Darlow, Mark. *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle des Gluckistes et de Piccinnistes*. Londres, Routledge, 2013.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre: And Other Episodes in French Cultural History*. Nueva York, Basic Books, 2009, pp. 214-256.
- Daston, Lorraine. "Epistemic Images". Payne, Alina (ed.). *Vision and Its Instruments: Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 13-35.
- Dennis, Flora. "Cooking Pots, Tableware, and the Changing Sounds of Sociability in Italy. 1300-1700". *Sound Studies*, Vol. 6, N^o2, 2020, pp. 174-195.
- Dennis, Flora. "Scattered Knives and Dismembered Song: Cutlery, Music and the Rituals of Dining". *Renaissance Studies*, Vol. 24, N^o1, 2010, pp. 156-184.
- Dolan, Emily I. *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Durkin, Rachael. "The Dancing-Master's Toolkit: a Summary of the Pochette of the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its Role in Society". *The Galpin Society Journal*, Vol. 70, 2017, pp. 65-79.
- Etienvre, Jean-Pierre. *Márgenes literarios del juego: una poética del naípe siglos XVI-XVIII*. Madrid, Tamesis, 1990.
- Findlen, Paula. *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley, University of California Press, 1994.
- Fontaine, Amparo. "Musical Bodies: Materiality, Gender, and Knowledge in Musical Performance in 18th-century France". Antonelli, Francesca; Romano, Antonella y Savoia, Paolo (ed.). *Gendered Touch. Women, Men, and Knowledge-making in Early Modern Europe*. Leiden, Brill, 2022, pp. 245-282.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Nueva York, Continuum, 2004 [1^a ed. alemana, 1960].
- Gétreau, Florence. "Instrumentistes et luthiers parisiens". Gétreau, Florence (ed.). *Instrumentistes et luthiers parisiens, XVIIe-XIXe siècles*. París, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de París, 1988.

Gétreau, Florence. "Portraits de clavecins et de clavecinistes français". *Musique-Images-Instruments*, Vol. 2, 1997, pp. 88-114; Vol. 3, 1998, pp. 64-88.

Gétreau, Florence. "Quelques cabinets d'instruments in France au temps des rois Bourbons". *Musique, Images, Instruments*, N°8, 2006, pp. 36-41.

Gétreau, Florence. *Voir la musique*. Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.

Goodman, Dena. *Becoming a Woman in the Age of Letters*. Ithaca, Cornell University Press, 2009.

Guichard, Charlotte. *Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*. Seyssel, Champ Vallon, 2008.

Hellman, Mimi. "Furniture, Leisure, and the Work of Sociability in 18th-century France". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 32, N°4, 1999, pp. 415-445.

Hennebelle, David. *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Seyssel, Champ Vallon, 2009.

Hilaire-Pérez, Liliane y Garçon, Anne-Françoise (eds.). *Les chemins de la nouveauté. Innover, inventer, au regard de l'histoire*. Paris, Éditions du CTHS, 2003.

Hilaire-Pérez, Liliane. "Technology as a Public Culture in the Eighteenth-Century: The Artisan's Legacy". *History of Science*, Vol. 45, 2007, pp. 135-153.

Hilaire-Perez, Liliane. "Technology, Curiosity and Utility in France and in England in the Eighteenth Century". Bensaude-Vincent, Bernadette y Blondel, Christine (eds.). *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 49-64.

Hilaire-Pérez, Liliane. *L'invention technique au siècle des Lumières*. Paris, Albin Michel, 2000.

Hohendal, Uwe. *The Institution of Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1982.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, Gallimard, 1988 [1^a ed. holandesa de 1938].

Johnson, James H. *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley, University of California Press, 1995.

Kaplan, Steven L. *La fin des corporations*. Paris, Fayard, 2001.

Latcham, Michael. "The Combination of the Piano and the Harpsichord Throughout the Eighteenth Century". Steiner, Thomas (ed.). *Instruments à claviers, expressivité et flexibilité sonore: Actes des rencontres internationales harmoniques*. Berna, Peter Lang, 2004, pp. 113-152.

Lilti, Antoine. *Le monde des salons: Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. París, Fayard, 2005.

Lister, Warwick. *Amico: The Life of Giovanni Battista Viotti*. Oxford, Oxford University Press, 2009.

Long, Pamela O. *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Sciences, 1400-1600*. Corvallis, Oregon University Press, 2012.

Loubet de Sceaux, Paul. *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*. París, Éditions A. Pedone, 1949.

Maxwell, Christopher y Victoria and Albert Museum. *French Porcelain of the 18th Century in the Victoria & Albert Museum*. Nueva York, Harry N. Abrams, 2009.

McKendrick, Neil; Brewer, John y Plumb, J.H. (eds.). *The Birth of a Consumer Society*. Plymouth, Edward Everett Root Publishers, 1982.

Metzner, Paul. *Crescendo of the Virtuoso*. Berkeley, University of California Press, 1998.

Milliot, Sylvette. *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle*. París, Société Française de Musicologie, 1970.

Nières-Chevrel, Isabelle. "Des sources nouvelles pour l'ami des enfants de Berquin". *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 114, N°4, 2014, pp. 807-828.

Pierre, Constant. *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*. París, Sagot, 1893.

Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Traducción de Elizabeth Wiles-Portier. Cambridge, Polity Press, 1990.

Rizzoni, Nathalie. "L'actualité dramatique à l'écran au XVIII^e siècle". Belin, Olivier y Ferran, Florence (eds.). *Les éphémères et l'événement*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018, pp. 161-180.

Roche, Daniel. *Histoire des choses banales: Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles (XVIIe-XIXe siècle)*. París, Fayard, 1997.

Spary, Emma. "Scientific Symmetries". *History of Science*, Vol. 62, 2004, pp. 1-46.

Starobinski, Jean. *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris, Gallimard, 1989.

Sutton, Geoffrey. *Science for a Polite Society: Gender, Culture, and the Demonstration of Enlightenment*. Boulder, Westview Press, 1995.

Thorp, Jennifer. "'Borrowed Grandeur and Affected Grace': Perceptions of the Dancing-Master in Early Eighteenth-Century England". *Music in Art*, Vol. 36, N°1/2, 2011, pp. 9-27.

Van Damme, Stéphane. *Paris, capitale philosophique de la Fronde à la Révolution*. Paris, Odile Jacob, 2005.

Van Drie, Melissa. "Hearing Through the Théâtrophone: Sonically Constructed Spaces and Embodied Listening in Late 19th Century French Theatre". *SoundEffects: An Interdisciplinary Journal of Sound Experience*, Vol. 5, N°1, 2015, pp. 73-90.

Voskuhl, Adelheid. *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

Weber, William. "Learned and General Musical Taste in Eighteenth-Century France". *Past and Present*, Vol. 89, N°1, 1980, pp. 58-85.

Will, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Wolf, Eugene K. "The Mannheim Court". Zaslav, Neal (ed.). *The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18th Century*. Londres, Macmillan, 1989, pp. 225-227.