



Imagen de uso libre. Tomado de: https://www.google.com/search?q=Concierto&tbn=isch&tbs=sur%3Afm&rlz=1C-1CHBF_esCO837CO837&hl=es&ved=0CAMQpwVqFwoT-CIDzrs2N0OkCFQAAAAAdAAAAABAC&biw=1475&bih=776#imgrc=Xdi_eGWfquYs2M

Cómo citar: Castro-Chíquiza, L.P. & Corzo-Camargo, J.D. (año). El surgimiento del concierto público y sus implicaciones sobre la función social de la música. *Desbordes*, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3733>

Toledo Castellanos, R. (year) The emergence of the public concert and its implications on the social function of music. *Desbordes*, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3733>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

El surgimiento del concierto público y sus implicaciones sobre la función social de la música

The emergence of the public concert and its implications on the social function of music

Laura Paola Castro Chíquiza

Estudiante 10mo Semestre Estudios musicales con énfasis en Educación – Universidad Javeriana

Juan David Corzo Camargo

Estudiante 8vo Semestre Estudios musicales con énfasis en Educación - Universidad Javeriana

Resumen

La música es hoy día un espectáculo. Su función es la de entretener a un público que se encuentra rígidamente separado de la creación artística debido a diversos factores socioculturales y espaciales que limitan al espectador a una interacción exclusivamente pasiva con el fenómeno musical. Tanto la sala de concierto, como el escenario al aire libre y la reproducción digital, establecen una relación unidireccional entre el público y el intérprete, en donde el proceso artístico se configura a través de la apreciación de los primeros sobre los segundos. Se puede caracterizar por lo tanto la relación actual entre la música y la sociedad como un proceso contemplativo, el cual tiene un espacio y tiempo específico, y su elaboración pertenece a los profesionales del área.

Abstract

Today's music is a show. Aimed to entertain an audience, that is far away from artistic creation by terms of social, cultural and location issues that leave the spectator with only a passive interaction with the musical phenomena. Both concert halls and open stages and digital reproduction make a one-way relation between the public and the performer where the artistic process is configured through the appreciation of the former over the latter. Therefore, the actual relationship between music and society can be characterized as a contemplative process, with specific space and time, and its elaboration strictly belongs to professionals in this area.

Palabras clave:

Música, concierto, social, contexto, cultura.

Keywords:

Music, concert, social, context, culture.

Este fenómeno de la música como objeto de contemplación, fue una consecuencia histórica por la conjugación de diversos factores económicos, políticos, religiosos y culturales que transformaron las relaciones sociales de la época: el fortalecimiento de la burguesía y con ello un cambio en las relaciones de poder e intercambio, la paulatina secularización de la sociedad, y la consolidación de un pensamiento ilustrado. El concierto público va a ser bajo este panorama la síntesis y materialización de todos estos procesos. A través suyo se construye una relación comercial con la música, se

descentraliza de la iglesia y el estado su propiedad, y principalmente se fortalecen los ideales de la Ilustración sobre la prevalencia de un arte racional, abstracto y externo al individuo, que derivó en la separación entre público e intérprete que hoy día impera en nuestras sociedades.

La Ilustración va a instituir la mente como fuente única de progreso, entendiendo el mundo y el ser humano, y por tanto la música, de manera segmentada y jerárquica, en tanto establece un dominio de la mente sobre el cuerpo y el espíritu. Este pensamiento va a dar génesis a una concepción evolucionista de las sociedades, que privilegiando las capacidades de la razón frente a las demás cualidades del hombre, plantea una dualidad entre civilización y barbarie, de la cual va emerger la jerarquía de la música académica por sobre las demás. La correlación entre el racionalismo ilustrado y el concierto público, resulta ser la encarnación de una noción jerárquica de la música en donde se piensa que el concierto, con todas sus normas rígidas, es símbolo de progreso, mientras que las prácticas musicales que emergen de formas más espontáneas, representan barbarie, caos, desorden.

Con base en lo anterior, el objetivo de este ensayo es exponer y reflexionar sobre las implicaciones que tuvo el surgimiento del concierto público sobre la función social de la música, entendiendo el concierto público como un mecanismo para el establecimiento de la relación exclusivamente contemplativa entre la sociedad y la música, la cual denota una dominación de la razón por encima de otro tipo de formas de relacionamiento con la música.

En primer lugar, vamos a elaborar un breve resumen del surgimiento del concierto público en términos históricos. Tomaremos de allí los factores económicos, políticos y religiosos que influyeron en su constitución y explicaremos cómo a través de ellos se estructuraron y transformaron las relaciones de la música y la sociedad. Posteriormente analizaremos dichas transformaciones en función de tres categorías conceptuales: la correlación entre música y espacio, la desritualización de la música, y la racionalización de esta.

Finalmente mencionaremos algunas discusiones contemporáneas vinculadas al presente tema. El surgimiento de concierto público se dio en Francia y en Inglaterra. Cada uno con diferentes características que representan los diferentes contextos de cada país y su influencia en Europa.

El caso francés tiene mucho que ver con el uso político de la música por parte del Rey *Louis XIV*, ya que durante los siglos XVII y XVIII, la música en Francia era utilizada por los reyes para consolidar una unidad territorial que estuvo acompañada de un deseo de centralismo político. Por lo cual, los reyes franceses insistieron en tener en la corte a los mejores músicos, así se diseñó todo un ritual para reforzar el poder real. Esta idea de centralismo generó una brecha enorme con los centros provinciales y la corte,

particularmente con la creciente popularidad de géneros musicales como la ópera y el gran motete que requerían de grandes formatos para ser interpretados. Entonces todos los mejores talentos musicales del reino confluyen en París convocados inevitablemente a contribuir al desarrollo del arte nacional. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

En este siglo, la iglesia francesa mantenía alguna independencia con la autoridad Romana, puesto que el Concilio de Trento fue aceptado en Francia hasta el año 1615. A pesar de la aparente oposición al modelo italiano en la música, visible en figuras como Lully que rechazaba que músicos de la corte estudiaran en Italia, es posible escuchar su influencia en varios compositores franceses. Esta confluencia de estilos hizo de París una ciudad cosmopolita, perfecta para el surgimiento de nuevas ideas musicales. Así lo menciona Lesure (2001):

[...] Paris now became the best place in France to observe the rapid growth of ideas and the evolution of taste. Most of the philosophers of the Enlightenment incorporated music in their thinking, and Sauveur, Rameau, d'Alembert, Diderot and the Encyclopedists made original contributions to European musical theory and aesthetics of music. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Una de las ideas que se fue generalizando en París fue la de organizar conciertos con el único propósito de escuchar música. Así fue como surgió la organización de conciertos más importante en el siglo XVIII: el Concert Spirituel. Fundado por Anne Danican Philidor, quien obtuvo un privilegio en 1725 que le permitió organizar “conciertos públicos de música sacra”, aunque solo en los días en que la Académie Royale de Musique fue cerrado, con la condición de que “no se cante música francesa ni extractos de óperas”. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Desde finales de 1727, Philidor pudo agregar música francesa a su repertorio. En el momento de la Revolución, el Concert Spirituel había dado casi 1300 conciertos, incluyendo música de más de 450 compositores. Lesure (2001) menciona algunos de estos músicos que pasaron por este escenario en esta cita:

The repertory comprised contemporary French works as well as works by Pergolesi (whose Stabat mater was always popular), J.C. Bach, Haydn, Sacchini and Piccinni. Mozart composed his Paris Symphony for the Concert Spirituel in 1778, and many foreign virtuosos, particularly from Germany and Italy, performed there. (Lesure, Marcel-Dubois & Laborde, 2001)

Había varios factores relevantes sobre el desarrollo de estos conciertos en París. La relación con la corte y los demás usos de la música en París, hacen del *Concert Spirituel* un caso interesante. Ya que si bien en Francia se venía desarrollando la burguesía, estos espacios de concierto se desarrollaron bajo el permiso del rey. Y tenía

ciertas reglas pensadas para que no compitiera con la Ópera francesa. Brindando una alternativa musical los días en que la Ópera estuviera cerrada. Las prohibiciones sobre el repertorio generaron una dinámica interesante para escoger la música que se tocaba en estos espacios, ya que se hacía necesario el uso de bibliotecas musicales para seleccionar las obras. Una práctica común del primer director de los *concerts spirituels* fue pedirle prestado motetes al compositor amigo de su padre Michel Richard de Lalande. Este fue la razón por la cual los motetes de este compositor hicieron parte del repertorio de estos conciertos por años. Incluso después de su retiro. Esto se debía a toda la logística que requería hacer copias de música nueva para grandes formatos, era todo un riesgo musical y económico. El uso y el préstamo de estas bibliotecas musicales se convirtió en todo un activo económico gracias al surgimiento del concierto público y a sociedades musicales que hacían uso de estas. Esto lo menciona Sawkins (1975) en su artículo:

A music library could be leased, just like an apartment, an opera box, or the Concert Spirituel privilege itself. The lessee paid an annual fee, got the use of an asset, and agreed to return it at the end of the lease. There were several music library leases over the course of the Concert Spirituel's history. For example, in 1748, when the Paris Opera leased the privilege of giving public concerts to Royer, the contract included use of the music that the Opera had accumulated while managing the concerts directly. Royer's successors also leased this library. (Sawkins, 1975, p.3)

El contexto en el que surgió el concierto público en Londres fue bien diferente al caso Francés, ya que el florecimiento de la vida de concierto de Londres alrededor de 1700 fue el resultado de una confluencia de muchos factores diferentes. En 1660 finaliza la Mancomunidad Inglesa, cuestión que generó que la música podría promulgarse más abiertamente como una actividad de ocio, ya sea una diversión para los ricos ociosos o una búsqueda erudita del conocedor. Por lo tanto en Londres crecía un público muy grande que estaba interesado en distintas formas de escuchar música, este venía de una elite urbana que en sí misma estaba cambiando y ampliándose debido a la creciente riqueza en Inglaterra y su expansión de los intereses mercantiles. Esto generó un patrocinio inmediato para la música por parte de burgueses y aristócratas pertenecientes a esta elite. En Inglaterra ya el papel de la monarquía como patrón había perdido fuerza y la vida musical de Londres ya no estaba limitado por restricciones, ni dominadas por la ópera ni por la corte. Esta pérdida de poder de la corte se debió a que las finanzas reales cayeron en caos, por lo tanto perdió su lugar central en la vida musical, cuestión que derivó en que los músicos de la corte se vieron obligados a complementar sus ingresos en otros lugares. Esta generación de músicos urbanos desarrollaron un sentido alerta de potencial comercial, algo que se reflejó en una técnica cada vez más virtuosa motivada por la proyección pública

de la música. Weber (2001) menciona la visita de algunos violinistas extranjeros que ejemplifica esto:

Foreign violinists such as Nicola Matteis captured the imagination of London connoisseurs with their dazzling virtuosity and flights of fancy, transporting listeners with expressive powers to match the latest Italian singers.

La música instrumental era por lo general la que se interpretaba en estos conciertos, sobre todo la música de orquesta. Numerosas sociedades musicales se formaron con el fin de tocar esta música sin un interés comercial. Todas estas relaciones hicieron de la vida de concierto en Londres toda una mezcla interesante entre motivaciones, funciones y patrocinio.

En este contexto surgió el concierto público, cuyo primer ejemplo que se menciona en los libros de historia es el de John Banister en 1672. Vale la pena mencionar que de igual manera había música que se tocaba en público en las tabernas, especialmente cuando se cerraron los teatros por reformas puritanas. Los músicos que tocaban en los teatros se vieron obligados a trabajar en estos espacios. Weber (2001) menciona el status en el que se consideraban a estos músicos:

Little is known about the standards and social status of tavern performers, partly because the Commonwealth government classed freelance musicians as vagabonds, to preserve the privileges of musicians' guilds.

Esta relación que se establece entre los músicos fue importante para el desarrollo del concierto público en Inglaterra, ya que había una mezcla entre músicos profesionales y aficionados. Esta era la esencia del concierto público, crear un nicho comercial que se ubicara en algún lugar entre las sociedades de burgueses aficionados y los conciertos de taberna por un lado y los salones de la corte y la aristocracia, por el otro. En 1672 John Banister, un músico de la corte descontento, comenzó a publicitar los conciertos en un periódico londinense. Un hito en la historia de la promoción de conciertos. El primero se realizó en una habitación de una taberna, con un ambiente muy informal. Este involucró a los mejores profesionales de la música de la ciudad, razón por la cual fue un éxito que llevó a cambiar el espacio a una mucho más grande.

Una de las cosas más importantes de este ejemplo de concierto público fue el pago de la entrada. Había conciertos en el que se pagaba la entrada para poder ingresar, pero otra forma de pago que surgió fue la suscripción semanal. Concepto que era más que una forma de aumentar los ingresos anticipados, ya que los altos precios también garantizaban cierto tipo de exclusividad. Weber (2001) documenta un escrito de un periodista sobre esto:

“At Consorts of Note the Prices are extravagant, purposely to keep out inferiour People’, as a journalist wrote in 1709.”

Esta práctica mezcló el comercialismo descarado de boletos caros y publicidad atractiva con un mecenazgo más tradicional, ya que se esperaba que el beneficiario entregará boletos a sus clientes en persona.

Para 1720 Londres ya había desarrollado una vida de concierto animada, pero desestructurada, algo que ciertamente no proporcionaba una base segura para la carrera profesional de los músicos. En décadas posteriores se fue dando una regularización a través del desarrollo de instituciones musicales que promovieron una temporada de conciertos que aseguraron la continuidad por el bien de los músicos y el público. Weber (2001) menciona las *sociedade amateur* de música que ayudaron en este proceso:

Several long-lived amateur music societies were founded in the 1720s, and the benevolent Society of Musicians in 1738; subscription series were formalized at Hickford's Room, and Handel developed his Lenten oratorio seasons during the 1730s.

Los programas de conciertos también se ordenaron de manera más racional, gradualmente se desarrolló un plan regular de dos partes en el que media docena de obras instrumentales - conciertos, oberturas, solos - alternados con canciones y otras piezas vocales.

Básicamente la vida del concierto se fusionó, por lo tanto, en torno a dos formatos principales: sociedades musicales para el entretenimiento de caballeros aficionados, en su mayoría con sede en o cerca de la ciudad; y conciertos públicos, generalmente celebrados en los teatros.

El surgimiento del concierto público es la representación concreta del proceso histórico de transformación del espacio, tanto musical como social. Allí convergen las transformaciones económicas que empezaban a cimentar la naciente clase burguesa, los cambios en la organización política en tanto disgregación del poder hacia esa clase social, el debilitamiento de la religión como espacio principal de encuentro y homogeneización en torno a un ritual. Todos, acontecimientos que se estructuran a partir del espacio. Y la música está allí, como fenómeno articulador de cada uno de estos factores.

La burguesía se fortalece a través de la institucionalización de un espacio propio de entretenimiento desvinculado de la iglesia y el estado, el cual va a impulsar debido al cobro por la entrada, las relaciones comerciales del arte, propiciando así su cosificación. En la medida en que la obra de arte se convierte en un objeto de transacción, pierde su sentido ritual y encarna una nueva función social.

According to him, an important prerequisite for art's appearance in the public sphere was the commercialization of art. In fact, art and music had enjoyed the patronage mainly of the aristocracy and churches until the eighteenth century, and served such pre-modern authorities. Since the end of the century, art and music have been emancipated from the traditional authorities and have obtained their own positions in society. Concerts and museums became open to all, so long as people paid an admission fee. Consequently, art and musical works became objects of discussions among appreciators. (Habermas, 2000, pág.4)

El concierto público como espacio físico propicio entonces cambios estructurales en la manera de entender la música y en su relación con la sociedad. Es interesante ver de esta manera cómo el espacio en sí mismo ejerce un poder entre visible e invisible sobre el orden social y la configuración de las ideas humanas. *“This is a relational view of space in which, rather than space being viewed as a container within which the world proceeds, space is seen as a co-product of those proceedings”.* (Born, 2015, pág. 20-21)

El establecimiento de un espacio propio y autónomo, con un fin específico y único, el de la presentación musical, replanteó el rol de la música en la sociedad, pasando de ser un mecanismo de representación de poder institucional, a un objeto de apropiación individual. Introdujo entonces una noción de propiedad privada sobre la música, convirtiéndola así en un producto de reproducción y consumo dominado por las lógicas comerciales.

Music was an attribute of religious and political power, that it signified order, but also that it prefigured subversion. Then, after entering into commodity exchange, it participated in the growth and creation of capital and the spectacle. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 4)

La sala de concierto resulta ser de esta manera el medio físico de vinculación de la música al nuevo sistema económico y social capitalista, transfiriendo el poder sobre la música, a una clase burguesa representación del individualismo. A lo que esto condujo fue a una concepción de la música como una experiencia de apropiación individual.

As I noted earlier, the concert system requiring an admission fee came about when music became a commodity emancipated from other functions, such as rituals in churches and courts. This invoked a musical aesthetics of autonomy. A demand for serious listening can be viewed as a compliment to these new aesthetics. Notably, the change in attitudes towards music occurred in civil society as a means of bourgeois ident. (Miyamoto, 2013, pág.13)

Por otra parte, siendo una de las principales funciones de la música en el Barroco la representación del poder de la iglesia y la monarquía, en el momento en que se desvincula la música de estas dos instituciones, ella adquiere un poder en sí mismo que configura otro tipo de dinámicas, pero ahora alrededor de la sala de concierto. De esta manera, la transferencia del poder social que representaba la apropiación sobre la música, de las cortes e iglesias a salas de concierto, tuvo como consecuencia la construcción de un universo ético y comportamental alrededor de este nuevo espacio. En últimas, la música es un instrumento de poder en sí mismo. De manera que la música siguió siendo una representación de poder, pero en este caso no de instituciones sino del ideal de la racionalidad.

Habermas encuentra una correlación entre los mecanismos utilizados por la Iglesia y el estado monárquico para la representación del poder, en donde el espacio hace visible la institución. La iglesia católica por su parte establece la catedral como símbolo de la autoridad invisible de Dios y así legitima el orden. En el caso de Rey es la corte el espacio que cumple esta función.

The Pope as a representative of Christ does not have any private personality, but a public personality with a particular dignity.⁷ Furthermore, Schmitt viewed the absolute monarchy as demonstrating the same principles as the Catholic Church did in the Medieval Age. The king's power, which was legitimized by a principle of presentation, established a court where his authority continuously reappeared, and which maintained order through strict rituals and discipline. (Miyamoto, 2013, pág. 7)

Sin embargo, la idea de representación está mediada no solamente por la estructuración física del espacio, sino sobre el comportamiento de la gente en él. Así es como Habermas haya también un paralelo entre los hábitos dentro los salones de concierto y el espacio ritual de la iglesia, puesto que para él en ambos hay procesos de disciplinamiento.

According to him, it is only the Priest who is entitled to hold a mass as a representative ritual, and he wears special attire by which he can be differentiated from ordinary believers. Mass requires a special space for itself and is held at a particular time. (Miyamoto, 2013, pág. 11)

En el caso del concierto público y su desarrollo en Europa, existe una transferencia de poder, y con ello cambia su valor simbólico. Para Habermas el concierto se configura como una especie ritual comparable a la misa católica, puesto que pone su foco, en el lugar donde radica la autoridad. Teniendo en cuenta que en los conciertos es recurrente la ausencia del compositor, el director de orquesta y los intérpretes cumplen la función de ser fieles a la intención del autor de la obra.

Even if a conductor seems to be central to a concert, [he]serves as a proxy; the real creator is the composer, who does not attend. Performers are agents who make the creator present. The composer proves a symbolic existence by his absence. A conductor is equivalent to the Priest mediating between the absent 'God' of the composer and the worshippers; the entitled conductor replicates the composer's creation" (Miyamoto, 2013, pág.11)

Es así como el espacio también impuso unas barreras físicas y simbólicas que transformaron la forma de relacionamiento de la sociedad con la música. El cambio más relevante fue la escucha atenta, asumiendo la música como objeto de contemplación, que la diferenciaba del entretenimiento. Para Miyamoto, la razón de este hábito no es tan importante como su resultado. Puesto que la contemplación atenta de la música legitimó la idea de la música clásica como auténtica y pura, no expuesta a la crítica.

It is true that believers participate in Mass, but they are not entitled to judge or create value; they are present only to approve and accept the value, which is established in advance in the church (Altmann, 1954: 77).¹⁹ In a similar way, audiences in concert halls do not have rights or opportunities to examine or determine the value of the works and the canonical composers. The value of the works has already been widely accepted, because they are performed again and again to persistent cultural acclaim. (Miyamoto, 2013, pág.11)

La razón por la cual se establece este hábito de escucha lo explica relacionándolo con los intereses de los aristócratas:

(...)concerts were usually held, music was just one of many entertainments, such as social activities, eating, games, or gambling, the rising middle class began to express their ambition by challenging the manner of the aristocrats' listening. In this context, a new thought emerged: audiences should seriously listen to music itself. (Miyamoto, 2013, p.11)

La idea de la música como objeto de contemplación y su representación en el espacio del concierto público fue estableciendo la idea de la pureza como característica no solo de la música que se escucha sino del comportamiento de quien lo hace. Así lo explica Born (2015):

In concert life the changes were evident in the development of silent, self disciplined, contemplative and interiorized spectatorship allied to the cultivation of personal feeling/bourgeois act of purification that amounted to a defense against the experienced of social relations. (Sennet en Born, 2015, pág .28)

Es importante resaltar que la purificación del acto musical deviene principalmente de una represión sobre la expresión corporal, buscando con ello transferir toda la energía del proceso artístico a la racionalidad inherente a la mente. Es en este espacio de interacción pasiva donde se posibilita el auto disciplinamiento representado a través del silencio y la apropiación individual de la experiencia musical.

Sennet menciona el cambio en la percepción sobre la música y la relaciona con el creciente interés por la experiencia individual en contraposición con la experiencia colectiva relacionada con la música en contextos rituales, algo común en la función social que ella tenía antes del establecimiento del concierto público.

The attitude toward music then changed profoundly: in ritual, it was one element in the totality of life; in the concerts of the nobility or popular festivals, it was still part of a mode of sociality. In contrast, in representation there was a gulf between the musicians and the audience; the most perfect silence reigned in the concerts of the bourgeoisie. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 47)

Esta progresiva individualización de la experiencia musical, afectó las diferentes relaciones sociales que le eran propias al quitarle su valor colectivo. Ya hemos establecido que se puede considerar el concierto público, gracias a la progresiva apropiación de sus diferentes hábitos, como un ritual que representa los valores de la burguesía y del incipiente capitalismo. Sin embargo, este resulta ser defectuoso si se contrasta con las definiciones tradicionales de ritual, al no corresponder a dinámicas de colectivización. Por tanto, para Attali el concierto corresponde más bien a un proceso de *desritualización*.

Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution of our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as a spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 5)

Siendo el embellecimiento de los espacios rituales una de las funciones sociales más importantes de la música antes del surgimiento del concierto público, el paso de la música a un objeto de consumo y mercantilización, hace que pierda su principal característica y empieza a cobrar un valor por sí mismo. La música deja de ser considerada como un elemento complementario para convertirse en el foco único de atención. Dicha noción produjo la pérdida por parte de la música del significado que le era propio a sus contextos específicos donde sucedía y de las prácticas colectivas que la constituían. De manera que comienza un proceso que podría denominarse como *desritualización*, representando un arte de consumo individual, con significados que

dejan de lado el simbolismo que se alimenta de su contexto. Max Weber explica el valor de la música en contextos:

Al decir la misa, el padre busca aproximar los mundos sagrado y profano, renovando lazos que conjugan la vida cotidiana de una determinada comunidad en torno a un sentido común de la existencia. Para eso se toca, y, sobre todo, se canta. En la teoría, cuanto más bella la música, mejor sucede el rito; en otras palabras, cuanto más hondamente la música haga penetrar la palabra divina en los espíritus oyentes, más decididamente se afirma su importancia como medio privilegiado para el embellecimiento del ritual. (Miyamoto, 2013, p.10)

El concepto de *Representación* planteado por Attali (2014) como categoría de análisis para la música convertida en mercancía, nos permite comprender el cambio de la función social de la música, al explicar el paso de un vínculo ritual a uno económico debido a la pérdida de una noción de sacrificio.

A new network of music emerges with representation. Music becomes a spectacle attended at specific places: concert halls, the closed space of the simulacrum of ritual-a confinement made necessary by the collection of entrance fees. In this network, the value of music is its use-value as spectacle. This new value simulates and replaces the sacrificial value of music in the preceding network. Performers and actors are producers of a special kind who are paid in money by the spectators. (Attali, Jameson & Massumi, 2014, pág. 31-32)

La música enmarcada en una noción de sacrificio tiene una operatividad más allá de su propia sintaxis, porque inscribe la música dentro del mismo poder que produce la sociedad. Habiendo perdido su significación a través de los factores externos, la utilidad que ella encuentra en la sociedad moderna es una sobrevaloración de su estética. Éste es el concepto clave para entender cómo el concierto público, así como otros espacios de cotidianidad moderna, se fundamenta en una experiencia con fines completamente diferentes a las del ritual. Por esta razón, Colombres elabora una crítica a la denominación de cualquier práctica moderna como ritual, puesto que en la cultura de masas se resignifican y refuncionalizan los mitos, al estereotipar toda conducta significativas e invadir así grandes espacios colectivos.

Multiplicando hasta el delirio los ritos y fetiches, pero degradando su calidad, su fuerza emocional, sus sentidos profundos con lo que destruye no sólo los pilares de una cultura popular, sino también los de la misma cultura de la modernidad occidental. (Colombres, 2005, pág. 62)

Así como el espacio delimitó la interacción entre público e intérprete, estableciendo dinámicas claramente diferenciadas entre ambos grupos a través de la dicotomía entre escenario y silletería, siendo esta última un ámbito de visible represión, también estructuró un mensaje simbólico de experiencia individualizada.

Su poder cosificador convierte en esos vastos espacios de encuentro en celdas aisladas, en falsos paraísos egoístas donde desaparece la creación compartida para dejar sitio a los mensajes unidireccionales y las emociones solitarias. [...] Es decir el hombre de la cultura de masas no participar, tan sólo consume, por lo que sus ritos están vacíos de reales contenidos. (Colombres, 2005, pág. 63)

La individualización del proceso artístico tiene como consecuencia una pasividad del consumo, siendo ésta la ética que está detrás de la experiencia propuesta por el concierto público. Se estructuraron unos receptores no críticos que reciben mensajes unidireccionales, ausentes de contenido, que los hacen cómplices de un sistema que los enajena de la experiencia musical.

Las conductas ritualizada estereotipadas tiene la virtud de reducir la ambigüedad del mensaje, de unificar el sentido de la acción. Los ritos de la cultura de masas buscan más bien enmascarar el mensaje presentando a lo banal como trascendente, a los voraces intereses económicos como gestos altruistas y humanitarios y al acto de consumo como un salto hacia la belleza [...]. (Colombres, 2005, pág. 62)

La transformación del espacio y el proceso de desritualización fue clave para legitimar las ideas que fueron surgiendo alrededor de los significados que debía tener la música. Sin embargo, fue la racionalización el resultado de la conjugación de todos estos procesos, enmarcándose en los ideales de la Ilustración. Max Weber (2015) lo resume de esta manera:

Con el desarrollo de la música a un 'arte' estamental – sea sacerdotal, sea de aedos–, con la superación del empleo meramente práctico-finalista de las fórmulas sonoras tradicionales, con el despertar, por lo tanto, de necesidades puramente estéticas, se inicia regularmente su verdadera racionalización. (pág. 86)

Una de las ideas más importantes de la Ilustración fue la idea del control sobre la naturaleza, la cual se hace visible en el espacio del concierto, al introducir una idea sobre el disciplinamiento y la represión del cuerpo. Para Adorno, existe una epopeya que ilustra esta situación, la de Odiseo encadenado al mástil de su barco frente al ataque sin piedad de las sirenas.

...los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis matienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste a un concierto, escuchando inmóvil como los futuros oyentes, y su grito apasionado por la liberación se pierde ya como aplauso. De este modo, el goce artístico y el trabajo manual se separan al despedirse la prehistoria. La epopeya contiene ya la teoría correcta. El patrimonio cultural se halla en exacta relación con el trabajo forzado, y ambos tienen su fundamento en la inevitable coerción hacia el dominio social sobre la naturaleza. (Horkheimer, Adorno & Sánchez, 2016, pág. 87)

La música, al tener que establecer significados propios fuera de sus factores externos, también representa otra idea de la Ilustración, la de sobrevaloración de la música instrumental como la única capaz de transmitir todos estos significados, pues se aleja de la representación del lenguaje. En el interés por desarrollar un lenguaje universal en sí mismo, es donde sucede su verdadera racionalización. De esa manera, la sinfonía se convirtió en la manera más efectiva de transmitir las ideas que estaban dentro de la música. Así lo explica Miyamoto (2013):

Originally, music had not been regarded as 'art' in aesthetics until the eighteenth century. When music began to be seen as part of 'art', a hierarchy appeared that ranked vocal music higher and instrumental music lower. Instrumental music was viewed as a defective genre, because it did not include any words and, consequently, any ideas. However, authors and critics of Romanticism proposed that instrumental music should be the purest and the best among arts because it does not have any external aids by language. 9 Symphony, as a symbol of large scale instrumental music, was placed at the top of music. (Miyamoto en Weber, 2015, pág. 8)

Teniendo en cuenta que el concierto público representa una red de complejos procesos históricos y sociales, resulta pertinente replantear la forma en que esas dinámicas establecidas se reproducen en la actualidad, puesto que es un espacio en donde se replican muchos modelos de enseñanza hegemónicos y formas de consumo de la música, que afectan incluso a las músicas populares y sus dinámicas internas. Es necesaria no sólo una revisión histórica sobre dichas nociones impuestas, sino una reflexión detallada sobre su vigencia, en vista de otras discusiones actuales como la decolonialidad. Para Colombres (2015), el entendimiento de otras relaciones de consumo de la música puede ser la base de una teoría universal no hegemónica.

Al ritualizar en esa dirección al volverse participativa solidaria no elitista mi agenda de los procesos sociales la producción simbólica de los países

periféricos será distanciando el camino tomado por el arte occidental a partir del renacimiento y elaborará su propia estética de ahí que el rito al igual que limitar que sirve puede ser considerado piedra angular de una teoría del arte verdaderamente universal no servil frente a los modelos de los países centrales y ni siquiera tributario de estos. (pág. 62)

Por lo tanto, si el concierto público es un espacio de legitimación de cierto tipo de música, es impertinente reproducirlo como ejemplo de consumo, puesto que de alguna manera se impone por encima de otras músicas cuyas lógicas no se ajustan a las salas de concierto, y por tanto quedan relegadas a otros espacios donde se consideran menores, por el simple hecho de no caber en el molde en el que se han impuesto los viejos hábitos de consumo de la música clásica europea. El enfoque decolonial surge como alternativa crítica para proponer otras formas de consumo. Sin embargo, esta imposición de ideas está tan estructurada en la música como fenómeno mismo, que solo a través de la articulación de este enfoque con procesos educativos, es que éstas propuestas podrían tomar forma y realmente tener una voz en la discusión.

La educación es el medio más poderoso de coerción, siendo el mecanismo por excelencia de transmisión de las ideas hegemónicas de la sociedad. Hegemonía establecida naturalmente en relación a procesos de exclusión. La educación musical ha sido por tanto el principal medio de legitimación de una única concepción de la música, jerarquizada y represiva. Sin embargo hacia principios de Siglo XX, en línea con la emergencia de la revolución educativa, nacen una corriente de pensamiento fundamentada en las pedagogías abiertas. Es posible ver en los diversos métodos inscritos en dicho movimiento, una necesidad por transgredir los límites impuestos a través de los medios descritos en este ensayo. Se busca en ellos por lo tanto una recuperación de la expresión corporal, fomentando la interconexión entre cuerpo y la música como mecanismo de aprendizaje de conceptos tanto teóricos como musicales. Del mismo modo se habla sobre la música como un medio para desarrollar habilidades sociales y cualidades humanas. Las herramientas prácticas para hacerlo ha sido la percusión corporal como un universo educativo complejo y diverso, y la relación con el lenguaje. De modo que para transgredir la estructuras hegemónicas también se ha recurrido a la inclusión de repertorios de otras músicas del mundo, tratando de mantener sus formas de aprendizaje a través de la improvisación y la oralidad. Prácticas que quedaron relegadas en el proceso de racionalización de la música.

Esta homogeneización de las prácticas musicales y las formas de reproducción de la música, se relaciona también con la represión del cuerpo a través del auto disciplinamiento, ya que al aludir a un consumo de música de contemplación, se pierde la conexión que tiene la música con el baile. La represión del cuerpo se traduce así mismo, en términos musicales, en ritmo, pues es un elemento musical naturalmente relacionado con el movimiento. Por esta razón la represión del cuerpo dada en las

salas de concierto, condujo a una limitación en la misma dirección del desarrollo rítmico de las obras musicales. Sin embargo, el ritmo es una característica musical que por el contrario en las prácticas de los espacios rituales de América Latina u otros continentes, se desarrolló a niveles de complejidad muy altos. Por lo tanto el estudio de músicas que se desarrollan en contextos diferentes al europeo, es de vital importancia para el planteamiento de nuevas epistemologías que legitimen otros tipos de riqueza artística. De esta manera será (y ha sido) posible revitalizar las formas de concebir el mundo y la música de los países históricamente relegados.

El concierto público fue una forma de configurar el consumo de la música que cambió su sentido profundamente, y representó de manera directa la forma de concebir el mundo en la época histórica en que se gestó. Solo a través de la comprensión de sus relaciones históricas, económicas y políticas es que se puede comenzar a plantear un nuevo y renovado concierto en donde se recuperen sus valores rituales y la música pueda tener un significado incluyente que nos represente universalmente, desde nuestros valores latinoamericanos que dialogan con los europeos, y así representar fidedignamente nuestra noción actual de la música que contempla sujetos autónomos y libres.

Referencias

- Attali, J., Jameson, F., & Massumi, B. (2014). *Noise: the political economy of music*. Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press.
- Born, G. (2015). *Music, sound and space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte* (1st ed.). Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Habermas, J. (2000). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Horkheimer, M., Adorno, T., & Sánchez, J. (2016). *Dialéctica de la Ilustración* (p. 87). Madrid: Trotta.
- Lesure, F., Marcel-Dubois, C., & Laborde, D. (2001). France. *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.40051
- Lima Rezende, G. (2013). *La racionalización de la música como perspectiva analítica: aporte teórico para la reflexión sobre las relaciones entre música y religión*. *Revista Transcultural De Música*, 17, 1-29.
- Miyamoto, N. (2013). *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*. *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music*, 44(1), 101-118. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/41955493>
- Sawkins, L. (1975). *Lalande and the Concert Spirituel*. *The Musical Times*, 116(1586), 333. doi: 10.2307/960329
- Temperley, N., Olleson, P., Bowers, R., Johnstone, H., Rastall, R., & Holman, P. et al. (2001). London (i). *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.16904
- Weber, M. (2015). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Difusora Larousse - Editorial Tecnos.
- Weber, W. (2001). Concert (ii). *Oxford Music Online*. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.06240