

**Estrategias de desarrollo
e inclusión social
a través de la cultura
Las sociedades musicales
de la Comunidad Valenciana
y El Sistema de Abreu en Venezuela**

María Luz RIVERA-FERNÁNDEZ
mluz.rivera@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
(España)

**Strategies of development
and social inclusion through culture
The musical societies of the
Community of Valencia
and The Abreu System in Venezuela**

Resumen/Abstract

- 1. Introducción**
- 2. Desarrollo social, acción colectiva y dinámica de grupo en la interpretación musical**
- 3. Desarrollo social y acción comunitaria: El Sistema de Abreu y las sociedades musicales**
 - 3.1. Desarrollo social y dinámica de grupo**
 - 3.2. Desarrollo comunitario y cambio social**
 - 3.3. Liderazgo y desarrollo comunitario**
- 4. Conclusiones**
- 5. Bibliografía**

Estrategias de desarrollo e inclusión social a través de la cultura

Las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana y El Sistema de Abreu en Venezuela

María Luz RIVERA-FERNÁNDEZ
mluz.rivera@urjc.es
Universidad Rey Juan Carlos
(España)

Strategies of development and social inclusion through culture

The musical societies of the Community of Valencia and The Abreu System in Venezuela

Citar como/cite as:

Rivera-Fernández ML (2023). Estrategias de desarrollo e inclusión social a través de la cultura. Las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana y El Sistema de Abreu en Venezuela. *Iberoamerican Journal of Development Studies* 12(1):148-163.
DOI: 10.26754/ojs_ried/ijds.796

Resumen

Dentro de los modelos de desarrollo, el arte y la cultura desempeñan un papel relevante en los procesos de inclusión social. Como actividad comunitaria, la experiencia musical muestra un gran potencial para fortalecer los vínculos personales, grupales y comunitarios. En este artículo profundizo en el papel de la interpretación colectiva de la música y el desarrollo de la comunidad, desde una perspectiva sociológica de la práctica de la interpretación en grupo. Para ello me centro en dos realidades diferentes que comparten este mismo fundamento: el Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela, fundado por José Antonio Abreu en 1975, y el fenómeno de las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana (España). En ambos ejemplos, la práctica colectiva de la música genera el crecimiento personal y la integración social de quienes participan en estos proyectos. Fomentan la integración en el grupo y el trabajo en equipo como base de su acción pedagógica y social. En ambos casos, articulan sistemas pedagógicos en los que se desarrollan las habilidades de los participantes para poder practicar y disfrutar de la música en grupo dentro de la comunidad.

Palabras clave: música, interpretación en grupo, cooperación, comunicación.

Abstract

Within development models, art and culture play a relevant role in social inclusion processes. The musical experience shows great potential to strengthen personal, group and community bonds. In this article I delve into the role of collective music performance and community development, from a sociological perspective of group performance practice. For this, I focus on two different realities that share the same foundation: the System of Children and Youth Orchestras and Choirs of Venezuela, founded by José Antonio Abreu in 1975, and the phenomenon of the musical societies of the Community of Valencia (Spain). In both examples, the collective practice of music generates the personal growth and social integration of those who participate in these projects. They promote integration in the group and teamwork as the basis for their pedagogical and social action. In both cases, they articulate pedagogical systems that develop the skills of the participants to be able to practice and enjoy music in a group within the community.

Keywords: music, ensemble performance, cooperation, communication.

1 Introducción

Dentro de los modelos de desarrollo, el arte y la cultura desempeñan un papel relevante en los procesos de inclusión social. Como actividad comunitaria, tanto en su ejecución orquestal o de cámara como en su proceso de aprendizaje, y en la relación entre los artistas y el público, la experiencia musical muestra un gran potencial para fortalecer los vínculos personales, grupales y comunitarios. En este trabajo me centro en la relación entre la práctica comunitaria de la música y la sociedad, señalando cómo la práctica en grupo, comunitaria, supone un crecimiento en la vida individual de las personas, y favorece y mejora la sociedad en la que se produce. Analizo el papel que le corresponde a la música en nuestra sociedad y, en concreto, desde la perspectiva de la inclusión social.

Esta reflexión acerca del papel de la música en la sociedad está presente desde los primeros momentos en la historia de la humanidad. La influencia de la música en las personas y en la sociedad ha sido un tema que preocupó ya a los pensadores de la Grecia clásica y así lo podemos comprobar en sus teorías y en sus escritos, desde la escuela de Pitágoras a los escritos de Platón y Aristóteles. Actualizando sus planteamientos, la práctica de la música en grupo supone un modelo para el desarrollo y la intervención sociales comunitarias. Gracias a ella, la sociedad y los individuos se desarrollan de una forma extraordinaria. Analizo en los siguientes epígrafes el papel de las dinámicas comunitarias de la interpretación en grupo, la potencialidad de la experiencia artística colectiva y la implementación de distintas capacidades a nivel personal, grupal y comunitario.

La importancia de la cultura y el arte como fenómenos sociales es un hecho reconocido a nivel social y político. Más en concreto, a nivel iberoamericano, en 2006, tras la aprobación de la Carta Cultural Iberoamericana en la Cumbre de Montevideo, se puso en marcha el Congreso Iberoamericano de Cultura,¹ que se celebró cada año entre 2008 y 2011, y después en 2013 en Zaragoza; Cultura Digital y Cultura en Red, en 2014, en Costa Rica; Cultura Viva y Comunitaria, y el último hasta la fecha, Cultura y Desarrollo Sostenible, en México, en 2020. En este evento, se reúnen los ministros de Cultura de los países iberoamericanos, junto con muchos profesionales de la cultura, y trata de ser una plataforma de diálogo internacional y de cooperación y establecimiento de redes internacionales y políticas locales. Cada convocatoria tiene un tema central: el cine y audiovisual en 2008 en México, la cultura y participación social en 2009 en Brasil y, en 2010, el Tercer Congreso se celebró en Colombia; tenía la música como eje vertebrador de la reunión «Las músicas iberoamericanas en el siglo XXI»² en la Declaración de Medellín, donde se reúnen las conclusiones de este Congreso; se reconoce «el valor del quehacer musical y sus impactos en la

1 <https://congresoiberoamericanodecultura.org>, acceso 4 de abril de 2022.

2 <https://www.segib.org/congreso-iberoamericano-de-cultura-la-cultura-como-motor-social/>, acceso 4 de abril de 2022.

ciencia, la educación, la tecnología, el ambiente, el desarrollo humano sostenible, la formación de capital humano, la convivencia y el diálogo intercultural».³

Entre los acuerdos del Congreso de Medellín, debe resaltarse la potenciación del apoyo y potenciación de las actividades musicales en los países del ámbito iberoamericano, y también el reconocimiento del poder transformador de las prácticas musicales, al desarrollar modelos de convivencia, de cohesión social y de diálogo intercultural. Más en concreto, la práctica musical abre el camino hacia la inclusión social, ya que la participación en procesos creativos promueve el fomento de comunidades más inclusivas. La cultura, en general, y la música, en particular, se convierten en la metáfora del desarrollo.

2 Desarrollo social, acción colectiva y dinámica de grupo en la interpretación musical

Desde los años cincuenta, los sociólogos estudian con detalle la interpretación musical como acción colectiva, poniendo su acento en la organización de los intérpretes en grupo. Autores como Becker (1951) y Bensmann (1983) realizan estudios sobre interpretación musical en grupo. Gilmore (1990) va más allá y analiza las dinámicas de interacción de los grupos de artistas, donde insiste en el aprendizaje mutuo, y Martin (1995) indaga en la música en «Music as a social action». Los intérpretes de orquesta han sido estudiados (Becker 1951, Kaplan 1955, Malholtra 1981) como un grupo social definido que ejecuta una acción colectiva. Más recientemente, el sociólogo Richard Sennett (2012) analizaba la experiencia de la interpretación en grupo, la dinámica de ensayos y la preparación para la actuación en público en *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, y concluye que la interpretación en grupo aumenta la capacidad para abordar un objetivo común, asumir el papel en una comunidad, aprender a gestionar los conflictos entre las personas y a tener la experiencia de que el conjunto aporta algo más que la suma de cada parte en la experiencia genuina e irreplicable de la interpretación en grupo.

Alfred Schütz publicó un artículo en 1951, «Making music together», que supuso el punto de referencia para los estudios sobre interpretación de música. En este trabajo, analiza la estructura comunitaria de la música y cómo se produce el proceso de comunicación. En dicho proceso, se establecen una serie de interacciones sociales complejas. La comunicación entre el compositor y el público es un proceso que está mediado por la realización de la interpretación musical. Los intérpretes son necesarios para actualizar y completar el mensaje de los compositores que, en muchas ocasiones,

3 <http://ibermusicas.org/wp-content/uploads/2020/04/DECLARACION-de-MEDELLIN.pdf>, acceso 6 de abril de 2022.

tienen decenas, si no cientos de años; la música no es la partitura, sino la realización sonora de las intenciones reflejadas en la obra del compositor... Schütz analiza la particularidad del proceso de la comunicación musical, empezando por la singularidad del lenguaje musical, que ha desarrollado en nuestra cultura occidental un sistema complejo y muy específico a lo largo de la historia. Para Schütz, los factores sociales son imprescindibles para comprender y actualizar la comunicación musical; los denomina *cultura musical* y va más allá de la formación individual y hace referencia a diferentes escuelas y autores que construyen socialmente el conocimiento.

El compositor está unido con el oyente en el proceso de interpretación de la obra, aunque medien muchos años entre la composición y la interpretación: «El intérprete y el oyente están sintonizados, comparten el mismo flujo temporal, viven y envejecen juntos mientras dura un proceso musical» (Schütz 1951, p. 93). El intérprete es quien hace de conexión con el compositor y recrea lo escrito en la partitura. Cuando existe un grupo de intérpretes, se debe establecer una coordinación de la interpretación cuando el número supera a las nueve personas (en una definición tradicional de la música de cámara) y se establece una comunicación en el grupo que incluye el lenguaje convencional y, sobre todo, el corporal: gestos, actitudes y movimientos. Esta comunicación gestual es la que permanece en el momento de la actuación (no se puede hablar durante la interpretación en público). En la vivencia en el grupo, el yo y el tú se convierten en nosotros, en esa experiencia compartida del tiempo, y se produce la auténtica sintonía, la comunicación. Para Schütz, la interpretación musical en grupo es un modelo de intersubjetividad basada no solo en un lenguaje semántico sino, de forma más específica, en los gestos y recursos musicales específicos.

Pocos años más tarde, Max Kaplan, en *Teleopractice* (1955), continúa con el estudio de las relaciones sociales entre los miembros de una orquesta; quiere probar el cambio de los roles sociales que se producen cuando el grupo tiene un objetivo y el cambio que se produce entre sus miembros, conforme se acercan al momento de la actuación. Kaplan prueba que los intérpretes asumen más responsabilidad y actúan con más disciplina en los ensayos preparatorios al acercarse al momento de la actuación. Analiza la comunicación en la orquesta y define tres tipos de comunicación básicos: «discurso, gestos y la música misma» (Kaplan 1955, p. 354).

El discurso sería el lenguaje oral ordinario utilizado por los intérpretes y el director durante los ensayos; incluye el lenguaje musical específico y también metáforas de las que se valen los directores para acercar o ilustrar las ideas de los compositores. Los gestos son muy utilizados por los intérpretes, ya que muchos no pueden hablar y tocar a la vez; utilizan la mirada para comunicarse y el director, los gestos de sus manos, con la batuta generalmente, pero también usan todo su cuerpo y se mueven rítmicamente, y se alzan y bajan los brazos, y se realiza una gestualidad muy concreta

para expresar las emociones en la interpretación: alegría, sorpresa, miedo... El director «desarrolla una nueva forma de organización de la orquesta que es capaz de una increíble flexibilidad y sincronización» (Kaplan 1955, p. 355). El tercer elemento es el sonido que se produce como resultado de la acción musical. Cada intérprete busca la integración en el conjunto, adaptarse al resultado de los demás, y llegar a ese ideal de interpretación de las ideas del compositor y a la actualización en la actuación. Kaplan muestra que el grupo se vuelve más experto conforme se suceden los ensayos y se acerca el momento de la actuación, y cambia la interacción, el empleo del tiempo, el uso del lenguaje, y se tiende a trabajar más, a estar más concentrados y a tener más disciplina conforme se acerca el objetivo final.

La figura del director de orquesta, a la que estamos acostumbrados, surge hacia mediados del siglo XIX, con el progresivo aumento de la complejidad de las partituras y el crecimiento de los grupos instrumentales. Hasta entonces, la labor de coordinación entre los distintos intérpretes la realizaba el primer violín desde su atril o el maestro de capilla que, desde el teclado, realizaba indicaciones a los músicos. La impresión y la presentación de las partituras cambió y, hacia 1820, se comienzan a editar partituras, donde aparecen todos los elementos de la orquesta (hasta entonces, solo aparecían separadas por cada parte instrumental; se puede imaginar las dificultades que surgen en una obra compleja, al no disponer de una partitura general de la obra).

Será Hector Berlioz, en 1856, el primero que escribe sobre dirección musical y en un capítulo extra en su *Tratado de instrumentación y de orquestación* de 1844, donde completa así su gran estudio de los instrumentos de la orquesta de su tiempo. En este capítulo, insiste en que dirigir un grupo va mucho más allá de hacer que los músicos vayan juntos, aunque es condición necesaria, y que la función del director es transmitir el mensaje del compositor al público. En esta época, no existía lo que ahora conocemos como «música de repertorio»; los compositores, generalmente, hacían también la función de los directores de orquesta. Estrenaban e interpretaban sus propias obras y rara vez se interpretaban obras del pasado.

Pensemos en la gran expectación que producía en su momento los estrenos de las sinfonías de Beethoven, dirigiéndolas él mismo, y lo singular que resultaba en estos conciertos la interpretación de partes de los oratorios de Händel; sobre todo, *El mesías* o los conciertos y sinfonías de Mozart. A Mendelssohn debemos la recuperación de las obras de sus predecesores y, simbólicamente, de la *Pasión según san Mateo* de Bach para la interpretación en público, cien años después de su composición. A lo largo de los siglos XIX y XX, se produce la recuperación e interpretación de las obras del pasado, en lo que constituye la formación de un repertorio que se sigue interpretando en nuestros días, ya que se reconoce la valía de

estas obras del pasado para la humanidad, no solo para los hombres y mujeres de su tiempo.

La evolución de los instrumentos de viento de madera y metal también fue un elemento decisivo para la proliferación de las bandas de música. El desarrollo de las válvulas en los instrumentos de metal fue una de las innovaciones técnicas que provocó una transformación social. Aumentó el número de instrumentos de viento: trompas, trompetas, trombones y tubas; asimismo, Sax inventó el saxofón. Las válvulas hicieron que tanto tocar los nuevos instrumentos como producirlos fuera mucho más fácil y facilitó el uso y fabricación de estos instrumentos; «la extraordinaria proliferación de bandas de instrumentos de metal durante la segunda mitad del siglo XIX constituyó una de las transformaciones sociológicas más destacables de la historia de la música» (Blanning 2011, p. 306).

En Inglaterra, fue un fenómeno asociado a la Revolución Industrial, a nuevas formas de ocio de los trabajadores y a nuevas formas de asociacionismo. Fue Berlioz quien promocionó la ampliación de la orquesta con los nuevos instrumentos de viento. También se produce una paulatina diferenciación de funciones y profesionalización en la música; aparece la figura del director, separada de la del compositor; se profesionalizan las orquestas y los intérpretes se especializan cada vez más en algún instrumento; también se consolida la interpretación del repertorio histórico. El director de orquesta va a tener una función decisiva en la formación musical; «la evolución de la dirección de orquesta está estrechamente ligada a la historia de la composición y de la interpretación musical, así como a las diferentes instituciones e ideas sobre la música que forman el marco de interpretación y de inteligibilidad de la obra»⁴ (Buch 2002, p. 1003). En el siglo XX, los directores de orquesta pasan a tener un papel mediático entre los compositores y el público y se convierten en estrellas y líderes carismáticos. La definición de carisma de Max Weber en *Economía y sociedad* encaja con el papel del director de orquesta en el siglo XX: «Una cierta cualidad o una personalidad individual por virtud de la cual se considera a una persona extraordinaria y es tratada como si estuviera dotada de poderes sobrenaturales, sobrehumanos, al menos, específicamente extraordinarios» (Weber 1993, p. 241).

3 Desarrollo social y acción comunitaria: El Sistema de Abreu y las sociedades musicales

Analizaré ahora, en concreto, dos ejemplos en los que la práctica de la música en grupo es el eje de la transformación de la comunidad. El primer proyecto es el Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, que le valió a su inspirador, fallecido en 2018,

4 Traducción propia.

entre muchos otros, el Premio Príncipe de Asturias en 2008 y un gran reconocimiento internacional, así como la extensión de su proyecto por numerosos países en el mundo. El Sistema tiene un profundo carácter social, ya que su principal objetivo desde su fundación es la promoción social a través de la música, de manera que se establecen sus centros de formación en comunidades marginadas y en riesgo de exclusión social y se extiende como un proyecto para la educación musical universal en Venezuela. Los «núcleos», que es como llamó Abreu a estos centros educativos musicales, comenzaron en las zonas más degradadas de las ciudades de Venezuela; la visión de Abreu fue promocionar a los niños y jóvenes de estas comunidades utilizando la música, y la interpretación en grupo, en orquestas y bandas como estrategia para salir de la pobreza y la marginación. Poco a poco, fue creciendo el proyecto y se incorporaron talleres de construcción y reparación de instrumentos, así como programas de música y coros para población reclusa en Venezuela. En la actualidad, El Sistema cuenta con 443 núcleos y 1704 módulos, que atienden a más de 1 012 077 niñas, niños, adolescentes y jóvenes. El personal académico está conformado por 5021 docentes, distribuidos en los 24 estados de Venezuela, lo que conforma una compleja y sistemática red nacional de orquestas y coros juveniles e infantiles.⁵

El otro ejemplo que analizamos son las sociedades musicales de la Comunidad Valenciana, que reúnen a más de 1000 bandas de música, centros culturales y educativos, con más de 60 000 alumnos y 43 000 músicos en una sola comunidad de España. El fenómeno de las bandas de música se da en toda España, pero la Comunidad Valenciana es el ejemplo más brillante, ya que se puede decir que cada municipio aquí tiene su propia banda y es el orgullo de su pueblo, además de animar y amenizar la vida social y cultural de sus villas. Además, proporcionan una formación musical permanente, que va desde la infancia hasta la jubilación y un entorno de socialización en sus sedes sociales, así como la participación en los eventos públicos lúdicos de sus localidades. En el mes de marzo de 2021, el Consejo de Ministros del Gobierno de España, a propuesta del ministro de Cultura y Deporte, José Manuel Rodríguez Uribes, declaró a las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial.⁶

3.1. Desarrollo social y dinámica de grupo

La práctica grupal de la música ha promovido a lo largo de la historia el fomento de valores fundamentales para la convivencia pacífica y el desarrollo de comunidades y grupos sociales. Unos proyectos se entroncan en las tradiciones culturales de las comunidades, como las sociedades musicales en la Comunidad Valenciana en España; otras recuperan el impulso de la música tradicional, como la Real Banda de Gaitas de la Diputación de Ourense;⁷ otros

5 Toda la información se encuentra actualizada en la web <https://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>, acceso 10 de abril de 2022.

6 Consúltase la web del Ministerio de Cultura y Deporte de España, <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/03/210330-sociedades-musicales-valencianas.html>, acceso 20 de abril de 2022

proyectos buscan crear un espacio de paz, tolerancia y convivencia mediante la búsqueda de la belleza a través de la interpretación del repertorio orquestal, como la Orquesta West-Eastern Divan, que surge en 1999 desde la Fundación Barenboim-Said, con la participación de músicos jóvenes, que son de una zona de permanente conflicto bélico: Israel y Palestina.⁸ Barenboim fundamenta que la música se hace por encima de las ideologías y une más que las palabras: «Pensé que la música sería una estupenda manera de unir a los pueblos porque no se puede ser músico sin entusiasmo» (Barenboim 2002, p. 247).

El proyecto de Abreu en Venezuela nace con el convencimiento de la lucha contra la pobreza en entornos de gran degradación social. El Sistema ha ido creciendo y se ha consolidado en toda Venezuela.⁹ Lo que tienen en común estos proyectos del siglo XXI es que están basados en la práctica grupal de la música y, además, generan un sistema educativo y una estructura pedagógica que crea un tipo de comunidad cohesionada. Vemos en ellos algunas de las ideas utópicas de proyectos del siglo XIX, como el de la Sociedad Musical Germania en Estados Unidos entre los años 1848-1854, en la que su convicción era que interpretar la música de grandes compositores como Beethoven hacía realidad los ideales de armonía social e igualdad (Newman 2010), o el de *Eufonia, o la ciudad musical*,¹⁰ de 1852, de Berlioz, donde se tratan temas como la educación de los ciudadanos, en una localidad en la que todos sus miembros se dedican a cantar y tocar un instrumento, y quienes no lo hacen se dedican a otras tareas musicales, como la construcción de instrumentos, grabado o impresión de partituras. Berlioz también describe el régimen político, la distribución del espacio urbano o las relaciones con los demás estados del entorno de la ciudad.

Insistir en los beneficios de la práctica de la música en grupo puede parecer obvio, pero no lo es. En España, por referirme al sistema educativo que más conozco, hasta el año 1990, en que se empieza a implantar la Logse, no había práctica de orquesta en los Conservatorios Profesionales de Música, que es la red pública estatal de enseñanza musical. Los sistemas educativos anteriores, de 1966 y 1945 en España, se centraban en la enseñanza y práctica individual de la música. Tradicionalmente, la práctica de la orquesta se reservaba para el ejercicio profesional y no tenía cabida en la educación. Desde 1990, la práctica de la música en grupo, en banda y orquesta será la gran aportación al sistema educativo.

Por contraste, en las sociedades musicales y, por concretar, la más emblemática, la Unió Musical de Llíria,¹¹ pueblo de la Comunidad Valenciana, comienza su andadura en 1903, con una estructura basada desde el principio en la banda de música y la práctica grupal. Las sociedades se reúnen en un local llamado «sede social», «casino», «ateneo...». Este es el lugar donde realizan su actividad musical; en tales sedes, se realizan los ensayos de los distintos grupos, bandas juveniles, coros, grupos de teatro y demás actividades.

7 Información en su página web: <https://realbandadegaitas.com>, acceso 8 de abril de 2022.

8 Se puede obtener más información en la web. La Fundación gestiona otros proyectos, como la Academia de Estudios Orquestales de Sevilla, el Proyecto de Educación Musical en Oriente Medio y el Proyecto de Educación Musical Infantil en Andalucía: <https://barenboim-said.org/es/fundacion-barenboim-said/fines-y-patronato/>, acceso 8 de abril de 2022.

9 Como textos de referencia de El Sistema de Abreu, están Venezuela sembrada de orquestas. El Sistema Nacional de Orquestas de Venezuela, publicado por el propio José Antonio con Ch. Borzacchini en 2004 en Caracas; esta misma periodista publicó en 2010 Venezuela en el cielo de los escenarios.

10 El texto está traducido al español en la revista *Minerva*, del Círculo de Bellas Artes: [https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Eufonia,_o_la_ciudad_musical_\(7442\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Eufonia,_o_la_ciudad_musical_(7442).pdf), acceso 8 de abril de 2022.

11 Toda la información se encuentra disponible en su web: <https://uniomusicaldelliria.com/uniu-historia/>, acceso 7 de abril de 2022.

Se convierte en un lugar de encuentro más allá de los ensayos y allí se produce la socialización y el ocio de los socios. Otra característica de las sociedades es que, además de la formación inicial y de los más pequeños, hay una formación permanente y un contacto intergeneracional; en la actualidad, también cuentan con una banda de jubilados y pensionistas.¹²

La práctica de la música no está limitada a la profesionalización, sino que entra en la esfera lúdica y del disfrute, de manera que los estudiantes de instrumentos pueden iniciarse a cualquier edad; lo que han de tener es ganas de aprender y socializar con la música. En la adaptación de esta estructura pedagógica, en las fórmulas más actuales, las sociedades disponen de escuelas de música, que son más flexibles en cuanto a sus programas académicos y centros integrados dentro del sistema estatal, y regulados por la normativa estatal de educación. En la Unió Musical en Llíria, poseen un centro educativo integrado que fue pionero en toda España; sus instalaciones se inauguraron en 1976 por los reyes y, desde 2021, cuenta con un centro de innovación musical. Además, los grupos más formales de bandas y orquestas infantiles y juveniles, así como las charangas más informales, desarrollan un papel muy activo en el ocio de estas villas y participan en todo tipo de eventos: Fallas, Moros y Cristianos y demás fiestas patronales y locales.

Con el tiempo, la Unió Musical de Llíria, como el resto de las sociedades musicales, ha ido adaptando sus proyectos a los nuevos tiempos, pero Llíria permanecerá como pionera y ejemplo en muchas de sus acciones educativas musicales para el resto de España. Otra tradición de las sociedades son los certámenes, concursos anuales de las bandas y distintas agrupaciones. El más importante es el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciutat de València,¹³ el concurso más antiguo de Europa; su primera edición fue en 1886 y, desde 1977, se realiza un concurso internacional y participan bandas de todas las latitudes del mundo. El concurso supone un gran apoyo a la interpretación, a la creación de música para banda y a la conservación del patrimonio histórico musical. Desde 1979, tiene registradas y a disposición del público las interpretaciones de los participantes, con lo que ha creado una de las mayores fonotecas de música para banda y ha potenciado el papel de los compositores.

En el caso venezolano, José Antonio Abreu tuvo clara la dimensión social de la música y de ahí su nombre: El Sistema. Dado que la visión de Abreu fue la de crear desarrollo y riqueza cultural en zonas muy deprimidas, desde el principio trató de poner en marcha todo un conglomerado de estructuras educativas y sociales donde se hiciera posible la utopía musical. Abreu pensó alcanzar el hecho social completo. Su sistema se basaba en la creación de núcleos, donde se pusieron en marcha centros educativos adecuados. Estos centros no solo estaban especializados en enseñanzas musicales, sino que también englobaban centros de construcción y

12 Para saber más sobre esta banda, existe un programa de televisión, Banda Unión Democrática de Pensionistas de Llíria, Camp de Túria-Serranos: <https://youtu.be/9xyfDIRFtpU>, acceso 10 de abril de 2022.

13 La información está en la web: <http://www.cibm-valencia.com/esp/historia.aspx>, acceso 10 de abril de 2022.

reparación de instrumentos, auditorios de música y demás instituciones que promueven la implicación de toda la comunidad en un proyecto propio. Dadas las carencias estructurales de los barrios y la pobreza y marginación en las que viven muchos de los niños, con este proyecto global se fomentaba la participación de los pequeños. De esta forma, la participación en El Sistema no detrae recursos económicos a la familia y, a corto plazo, redundaba en un beneficio para cada niño y sus familias.

En El Sistema, Abreu creó una estructura en la que se trataba de implicar en el proyecto musical a toda la comunidad, para generar una sociedad más formada, más integrada y mejor. Los estudiantes de El Sistema implican a su familia en un proyecto profesionalizador y creador de riqueza, ya sea como instrumentista, constructor de instrumentos, profesor o dinamizador de alguna esfera de su comunidad. Actualmente, los programas de El Sistema se han ampliado mucho más allá de los que había implantado Abreu: los tradicionales Académico Orquestal y Coral, de Lutería y Programa Académico de Población Reclusa. Estos programas se han completado con otros más recientes, con los que se fomenta la práctica de la música popular, como el Programa Alma Llanera o el Programa de Música Popular y Otros Géneros, como el *jazz*, el *rock* o la mágica afroamericana, latinoamericana y caribeña, donde se promociona la interpretación de todo este tipo de géneros, además de programas que implican a personas con discapacidad, como el Programa de Educación Especial; el Programa Simón Bolívar, desde 2015, con el fin de potenciar la música en las escuelas públicas venezolanas; el Programa Hospitalario, para favorecer con la música la reducción del estrés y la ansiedad en los niños con enfermedades crónicas que deben permanecer largo tiempo hospitalizados, y el Programa Nuevos Integrantes, que va desde el vientre materno hasta los tres años.¹⁴

3.2. Desarrollo comunitario y cambio social

En los proyectos que estamos analizando, la música genera vínculos, identidad y confianza dentro de la comunidad. En las sociedades musicales, su gran historia y tradición ha producido instituciones educativas y sociales que se han ido adaptando al cambio de los tiempos y las normativas. Las sociedades no han desaparecido; se adaptan a los nuevos tiempos. La internacionalización y la globalización han dado más proyección a los certámenes, así como fama internacional a sus compositores y a los intérpretes. Además, las orquestas e instituciones musicales de España, de Europa y del mundo entero cuentan entre sus miembros con muchos profesionales de la Comunidad Valenciana, ya que las sociedades constituyen una gran cantera de músicos profesionales, aunque no solo son eso...

14 Todos estos programas se pueden consultar en la web de El Sistema: <https://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>, acceso 12 de abril de 2022.

En el caso de El Sistema de Abreu, sigue estando presente el espíritu de este. Su modelo de práctica colectiva de la música para todos los ciudadanos está en los 24 estados de Venezuela y se ha creado una red nacional de orquestas y coros infantiles y juveniles. Los núcleos se han constituido, desde el inicio de su andadura, en la estructura del modelo formativo, con 443 distribuidos por todos los estados de Venezuela, lo que ha conformado una gran red de formación musical por todo el Estado venezolano. Los módulos pretenden llegar hasta los lugares más separados del país, para concretar la formación en los sitios donde no es posible establecer un núcleo, con el afán de poder proporcionar formación musical de manera universal. Uno de los sueños de Abreu, y en los que se completa esta estructura de centros académicos, es el Centro Nacional de Acción Social por la Música. Este centro fue diseñado para albergar el proyecto del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, con una gran cantidad de salas de ensayo para grupos numerosos y con el fin de desarrollar sus programas académicos de interpretación y dirección musical, además de fomentar programas internacionales de intercambio, y se ha convertido en la sede de El Sistema de Abreu en Caracas. Allí sigue teniendo una gran actividad artística a altísimo nivel y pretende abrirse a la internacionalización para compartir tales experiencias musicales.

3.3. Liderazgo y desarrollo comunitario

Hemos visto que la ampliación de los instrumentos que participan en los grupos y la complejización de la escritura musical a lo largo de la historia hicieron que, de forma natural, surgieran distintas figuras para guiar y liderar la interpretación en grupo. El papel del director de orquesta se asoció al liderazgo y coordinación en las agrupaciones musicales y es un ámbito de gran interés en los grupos sociales. Se llega a esta figura, separada de la orquesta o de la banda en el siglo XIX. Generalmente, se trataba de compositores como Beethoven o Mendelssohn; así hasta nuestros días, con el mítico Pierre Boulez, gran compositor y gestor musical francés, o Leonard Bernstein.

Para la música concebida como acción social (Martin 1995), es muy interesante describir el tipo de cooperación en el grupo musical. La práctica musical en los siglos XVII y XVIII, con una estructura en general de cuatro partes diferenciadas, posibilitaba que los propios intérpretes gestionaran la interpretación en grupo. De hecho, así se sigue haciendo en la interpretación de este repertorio y los grupos que se especializan en estas obras. Las más complejas, la cantidad de instrumentos y la búsqueda de balances tímbricos en el siglo XIX provocaron que la labor de coordinación fuera externa a la interpretación. Podemos decir que es Beethoven uno de los primeros en dirigir la orquesta a la manera moderna (Krukenberg 1993). La

universalización del concierto moderno se produce en el siglo XIX, así como la institucionalización de las orquestas, con una nueva organización social. Buch (2002) analiza en *Le Chef d'orchestre* los estatutos de las orquestas europeas más importantes: la Sociedad Filarmónica de Londres (1813), la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París (1828), la Orquesta Filarmónica de Viena (1842) y la Orquesta Filarmónica de Berlín (1882). En este artículo, Buch expone las tareas del director y se definen y especifican sus funciones.

Estas primeras orquestas se constituyen como grupos de músicos independientes que se quieren distinguir de los antiguos conjuntos de músicos aristocráticos o religiosos. El director será el encargado de coordinar los ensayos y la interpretación del grupo. Debe unir entre sus habilidades los conocimientos y habilidades musicales y, además, la capacidad de comunicación y mediación social entre los músicos. «La dirección de orquesta es un asunto de competencias específicas en el seno de una esfera artística que reivindica una autonomía relativa y su proyección dramatizada en un espacio social donde ciertas actividades artísticas pueden simbolizar aspectos fundamentales de la vida colectiva» (Buch 2002, p. 1001).

Los intérpretes deben seguir las indicaciones del director con respecto al tiempo, equilibrio sonoro y concepción de la obra que se interpreta. La conexión resulta muy intensa entre director y orquesta, y se llega a ser el instrumento del director para realizar las intenciones musicales de las partituras. La influencia del director depende del respeto que deposita en él la orquesta, y este siempre se ha relacionado con el carisma; en la terminología de Weber, la «autoridad carismática» se basa en una «cualidad puramente interna derivada de las cualidades personales del individuo» (Blanning 2011, p. 79).

Los estatutos de las orquestas han ido variando, pero, desde su origen, vemos modelos de corresponsabilidad de los músicos en sociedades donde establecen sistemas democráticos, en los que la elección de los miembros es realizada por los propios miembros de la orquesta y se establece un período de prueba para valorar si esta persona puede formar parte del grupo. Es muy interesante ver la evolución de los estatutos de las orquestas donde se reflejan los roles de los intérpretes y directores de orquesta. El director detenta la tarea de crear la plantilla de intérpretes y su distribución y, según los estatutos, influye en la elección de los solistas que participan. Estas decisiones consolidan al grupo, crean una línea de trabajo y de actuación y van definiendo la personalidad de las orquestas. El director debe estar informado «acerca de la interpretación, del período histórico del estilo y de las obras que se van a ejecutar» (Malholtra 1981, p. 107).

La función del director y su cooperación y comunicación con la orquesta tiene que ser analizada desde una perspectiva del grupo

al que se dirige y sus características. Existe una distinción básica entre los grupos de estudiantes y los profesionales, así como una constante adaptación del director al nivel y edad del grupo musical. En el primer caso, el director asume más funciones pedagógicas y el nivel de comunicación debe adaptarse a los componentes del grupo. En ambos casos, el director debe persuadir y convencer a los instrumentistas de su interpretación desde el respeto y la cooperación.¹⁵ Un aspecto muy importante es la planificación de los ensayos en los grupos. El grupo interpreta de acuerdo con unos objetivos y con una temporalización concreta, aunque diversa y variada.

Estos aspectos fueron analizados en el trabajo de Faulkner *Orchestral Interaction: Some Features of Communication and Authority in an Artistic Organisation*; sobre todo, cómo es la interacción de los intérpretes profesionales con los directores. Lo que más preocupa a los instrumentistas es «la ambigüedad en la expresión [...] y la creación de incertidumbre, al no comunicar bien la intención y, en segundo lugar, las directrices impredecibles o inconsistentes, cuando el director no sabe decidir lo que quiere» (Faulkner 1973, p. 150). Por ello, un gran director como Barenboim afirma que «un buen director debe llevar la pulsación de tal manera que quede claro lo que pretende» (Barenboim 2002, p. 114).

La sincronía rítmica es uno de los pilares básicos de la interpretación en grupo. Los intérpretes se reúnen en secciones instrumentales coordinados por un jefe de sección; cada individuo debe ser consciente de su parte y de la de los otros músicos en un proceso dinámico y constante de anticipación y reacción; «todos los matices que emergen de las partes individuales influyen en la expresión de la música» (Rink 2006, p. 187) y, al mismo tiempo, se debe respetar de igual manera a los demás. «La orquesta exige que los músicos escuchen y que ninguno intente tocar más alto que el otro, que se respeten y se conozcan. Es un canto al respeto, al esfuerzo de conocer y comprender al otro» (Barenboim 2002, p. 320). En los grupos se produce una interacción, donde el papel del intérprete es crucial para el grupo y, además, se producen dos fenómenos: «la sinergia, una suma de fuerzas en la que el potencial del grupo es mayor que la suma de las potencialidades individuales y la confluencia, la sensación de pertenecer a un grupo» (Rink 2006, p. 195), lo cual produce una identificación y una sensación de pertenencia al grupo que lo une. También esto podría explicar que las orquestas creen su propio estilo, su propio sonido, y que se puedan diferenciar unas de otras en algo que es esencial y fruto de una sinergia que van creando a lo largo de los años de interpretación en grupo.

En el análisis de la interpretación en grupo, vemos un modelo de interacción en que se diferencian varias dimensiones, en las que el trabajo en conjunto y la integración grupal adquieren una dimensión más importante que la propia trayectoria individual. La comunicación en el grupo, la sensación de identidad y la sinergia del conjunto, la interpretación coordinada, la anticipación y reac-

15 Gracias a YouTube, tenemos documentos valiosísimos para ver el trabajo en los ensayos de los directores, el tipo de liderazgo en la orquesta, la comunicación con los instrumentistas y sus intenciones musicales, el profundo conocimiento de la obra de ensayo, la argumentación que utiliza, la evolución y temporalización de los ensayos, además del mutuo respeto del director y los instrumentistas. Recomiendo el vídeo de Mariss Jansons con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera: <https://youtu.be/eznKx2UBnBk>.

ción en el grupo o el respeto mutuo son habilidades que se desarrollan y potencian extraordinariamente dentro de un grupo. Por otro lado, la dinámica grupal es inductora de emociones y sensaciones, así como de roles y dinámicas para los individuos, que los ayudan a expresar su propia interioridad. Por todo ello, creemos en el gran impacto social y la extraordinaria labor de la interpretación musical en grupo, como estamos viendo en los proyectos que analizamos acerca de El Sistema de Venezuela o las sociedades musicales.

4 Conclusiones

En este trabajo, hemos analizado dos ejemplos o buenas prácticas de desarrollo social basadas en la cultura, tomando como punto de partida la interpretación musical. Tanto las sociedades musicales como el proyecto El Sistema generan un conjunto de oportunidades para la población, refuerzan los vínculos sociales y fortalecen la inclusión social. La práctica de la música en grupo se puede convertir, en proyectos concretos como El Sistema, en un entorno que da sentido a la vida y favorece la inclusión social, creando un entorno en el que la belleza, el arte, la capacidad de trabajo en equipo y el reconocimiento público permiten a los participantes consolidar sus trayectorias vitales y mejorar sus situaciones sociales.

La práctica de la música en grupo y la interacción que produce transforman socialmente las comunidades y las consolida. En nuestras sociedades globalizadas, donde se tiende a la homogeneización cultural, desde estas prácticas se intenta recuperar el acervo cultural de las tradiciones musicales locales: en El Sistema, con proyectos de recuperación de la música autóctona y, desde las sociedades musicales, con la interpretación de los compositores y las músicas tradicionales de la Comunidad Valenciana. Desde una perspectiva pedagógica, en pocas décadas, El Sistema ha logrado un proyecto de gran envergadura y repercusión social en sus proyectos de orquestas infantiles y juveniles, repartidos por toda Venezuela. En el caso de las sociedades musicales, se han adaptado a los tiempos, pero siguen estando identificadas con sus comunidades en las que surgen, son el orgullo de sus pueblos, así como un elemento importantísimo en la vida social y en las celebraciones y fiestas locales.

5 Bibliografía

- BARENBOIM D (2002). *Mi vida en la música*. La Esfera de los Libros, Argentina.
- BECKER HS (1951). The Professional Dance Musician and His Audience. *American Journal of Sociology* 51:136-144.

- BECKER HS, MCCALL MM (1990). *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. The University of Chicago Press, Chicago.
- BENSMANN J (1983). Introduction. En: *The Phenomenology and Sociology of Performing Arts*. En: Kameran JB, Martorella R. *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work*, South Hadley, Bergin & Garvey, pp. 1-37.
- BERLIOZ H (2002). Eufonía, o la ciudad musical. *Minerva*, vol. 13:91-94. [https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Eufonia,_o_la_ciudad_musical_\(7442\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Eufonia,_o_la_ciudad_musical_(7442).pdf), acceso 5 de mayo de 2022.
- BLANNING T (2011). *¿Hay música en el hombre?* Alianza, Madrid.
- BUCH E (2002). Le Chef d'orchestre. *Pratiques de l'autorité et métaphores politiques*, *Annales* 57:1001-1028.
- CARNACEA CRUZ A, LOZANO CÁMBARA A (2011). *Arte, intervención y acción social*. Madrid, Grupo 5.
- El Sistema de orquestas de Venezuela. <https://elsistema.org.ve/maestro-abreu/>, acceso 3 de abril de 2022.
- FAULKNER RR (1973). *Orchestral interaction. Some features of Communication and Authority in an Artistic Organization*. *Sociological Quarterly* 14.
- FUNDACIÓN BARENBOIM-SAID. <https://barenboim-said.org/es/fundacion-barenboim-said/fines-y-patronato/>, acceso 10 de abril de 2022.
- GILMORE S (1988). *School of Activities and Innovation*. *The Sociological Quarterly*, vol 29 2:203-219.
- GILMORE S (1990). *Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization*. En: Becker HS, McCall MM. *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. University of Chicago Press, pp. 147-157.
- KAPLAN M (1995). *Teleopractice: A symphony Orchestra as It Prepares for a Concert*. *Social Forces* 33:352-355.
- KRUKENBERG S (1993). *The Symphony Orchestra and its Instruments*. Crescent Books, Nueva York.
- MALHOLTRA VA (1981). *The Social Accomplishment of Music in a Symphony Orchestra: A Phenomenological Analysis*. *Qualitative Sociology* 4(2).
- MARTIN P (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester University Press, pp. 102-105.
- MARTIN P (2006). *Musicians' World: Music-Making as a Collaborative Activity*. *Symbolic Interaction* 29 1:95-107.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE DE ESPAÑA. <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/03/210330-sociedades-musicales-valencianas.html>, acceso 2 de marzo de 2022.
- NEWMAN N (2010). *Good Music for a Free People: The Germania Musical Society in the Nineteenth Century America*. New York University of Rochester Press.
- NOYA J (2011). *Armonía universal*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- RINK J (2006). *La interpretación musical*. Alianza Editorial, Madrid.
- SCHÜTZ A (1951). *Making music together: a study in social relationship*. *Social Research* 18 1:76-97. The Johns Hopkins University Press.
- SENNETT R (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Anagrama, Barcelona.
- UNIÓ MUSICAL DE LLÍRIA. <https://uniomusicaldelliria.com/unio-historia/>, acceso 3 de mayo de 2022.
- VANNINI PH, WASKUL D (2006). *Symbolic Interaction as Music: The Esthetic Constitution of Meaning, Self and Society*. *Symbolic Interaction* 29 1:5-18.
- WEBER M (1993). *Economía y sociedad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- WEEKS PAD (1996). *Musical Time as a Practical Accomplishment: A Change in Tempo*. *Human Studies* 13:323-359.