



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

ACCIONES SOCIO EDUCATIVAS DE LAS ORQUESTAS SINFONICAS ESPAÑOLAS Y DE GRAN BRETAÑA



TESIS DOCTORAL

Miren Gotzone Higuera Bilbao

Directoras:

Maravillas Díaz Gómez

Cristina Arriaga Sanz

Junio 2015

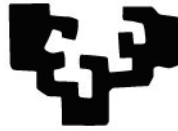
Foto superior izquierda: Primera foto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1923.

Foto superior derecha: La London Symphony Orchestra en Chicago, en la primera gira que realizó a los Estados Unidos de Norteamérica en 1912 dirigida por Arthur Nikisch en la que actuaron en 23 ciudades.

Foto inferior izquierda: La orquesta BandArt en en el Festival de Granada 2013, con la Fura del Baus. Interpretando "Orfeo y Eurídice" de Gluck

Foto inferior derecha: El músico folk Kepa Junkera en un concierto con la orquesta Sinfónica de Euskadi en el 2012 en el teatro Arriaga dentro del ciclo KlasikAT

eman ta zabal zazu



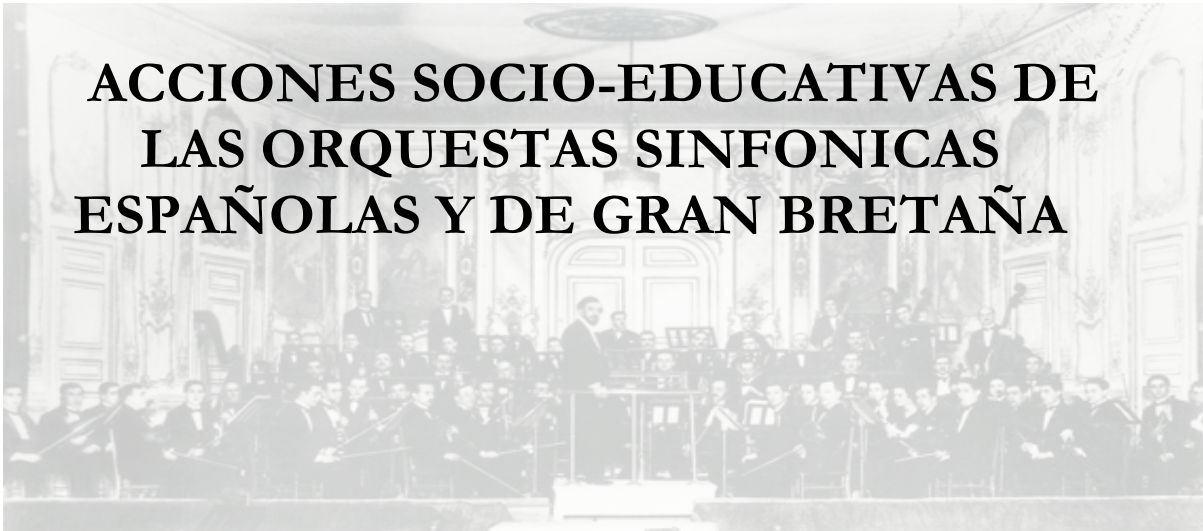
Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

PROGRAMA DE DOCTORADO EN PSICODIDÁCTICA: PSICOLOGÍA DE LA
EDUCACIÓN Y DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS.

Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal.

Musika, plastika eta gorputz adierazpenaren didaktika saila



ACCIONES SOCIO-EDUCATIVAS DE LAS ORQUESTAS SINFONICAS ESPAÑOLAS Y DE GRAN BRETAÑA

Autora:

Miren Gotzone Higuera Bilbao

Directoras:

Maravillas Díaz Gómez

Cristina Arriaga Sanz

Dedicado a mis padres Jose Luis y M^a Angeles

INDICE GENERAL

INDICE GENERAL.....	iii
---------------------	-----

INTRODUCCION

1. Justificación e interés de la investigación.....	1
2. Marco referencial	5
3. Distribución de los capítulos	11

CAPITULO I MÚSICA, SOCIEDAD Y EDUCACIÓN

1. MÚSICA Y SOCIEDAD.....	19
1.1. La Música. Concepto y presencia social.....	19
1.2. Función social de la música	21
1.3. La Música como transmisora socio-cultural	22
1.4. Música y cambio social.....	24
1.5. Música en diferentes entornos socio-culturales	26
1.5.1. Práctica Musical. De la participación a la especialización.....	28
1.5.2. Música y Postmodernidad.....	29
1.5.3. Música y avances tecnológicos	30
1.6. Posibles efectos de la música en el individuo y su repercusión social....	32
1.6.1. Música y Psicología	32
1.6.2. Música y Emoción	34
1.6.3. Música y Personalidad	37
1.7. Música y neurología.....	39
1.7.1. El cerebro y la música.....	39
1.7.2. Música y Neurología. Aplicación social	42
2. MUSICA Y EDUCACION	51
2.1. La Música en el Sistema General de Educación Español.....	52
2.2. La Música en las enseñanzas del Régimen Especial.....	54
2.2.1. Inicio y Reales Decretos Reguladores	54
2.2.2. Plan de estudios de 1942.....	55
2.2.3. Plan de estudios de 1966.....	55
2.2.4. LOGSE- Ley Orgánica del Sistema Educativo- Ley Orgánica 1/1990.....	57
2.2.4.1. LOGSE. Aplicación en los Conservatorios o Centros Reconocidos.....	57
2.2.5. Ley Orgánica de Educación (LOE) 2/2006 de 3 de Mayo.....	63
2.3. Escuelas de Música	65
2.4. Planes de estudio y orquestas de jóvenes.....	68
2.4.1. Orquestas infantiles y juveniles en el País Vasco	69
2.4.1.1. Euskadiko Ikasleen Orkestra (EIO) Orquesta de alumnado del País Vasco	69

2.4.1.2. EGO-Euskadiko Gazteen Orkestra-Joven Orquesta de Euskal Herria	70
2.5. Orquesta y función educativa.....	72
2.5.1. El concierto como propuesta educativa	73
2.5.1.1. El Concierto didáctico. Acciones de sensibilización y activación	74
2.6. ROCE- Red de Organizadores de Conciertos Educativos	77
2.6.1. Encuentros Anuales ROCE	78
2.6.1.1. Granada 2010	78
2.6.1.2. Donostia-San Sebastián 2011	78
2.6.1.3. Valladolid 2012.....	79
2.6.1.4. Barcelona 2013.....	81
2.7. Jornadas sobre Música y Educación	82

CAPITULO II LA ORQUESTA

1. LA ORQUESTA.....	87
1.1. Orquesta: Etimología.....	87
1.2. Orquesta. Evolución	88
1.3. La Orquesta en la actualidad.....	91
2. EL MÚSICO.....	93
2.1. Antecedentes históricos	93
2.2. El Músico de orquesta en la actualidad	94
2.3. Perfil socio laboral del músico de orquesta.....	95
2.4. La orquesta y el director	97
3. Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).....	99
3.1. Objetivos	100
3.2. Actividades	100
3.3. Orquestas Asociadas	101
3.4. Jornadas AEOS.....	102
3.4.1. AEOS 2010	102
3.4.2. AEOS 2012	103
3.4.3. AEOS 2014	103
4. Association of British Orchestra (ABO).....	104
4.1. Objetivos	106
4.2. Miembros de la Association of British Orchestra (ABO)	106
4.3. Orquestas asociadas	106
4.3.1. Orquestas Sinfónicas de Contrato	106
4.3.2. Orquestas Freelance.....	107
4.3.3. Empresas con sus propias orquestas.....	107
4.3.4. Orquestas de Cámara.....	108
4.3.5. Conjuntos especializados en diferentes períodos históricos.....	109
4.3.6. Conjuntos de música contemporánea	109
4.3.7. Raymond Gubbay	109
5. ORCHESTRAS LIVE (OL).....	110
5.1. Objetivos	111
5.2. <i>Orchestras Live</i> : Tres líneas de actuación	111
5.3. Orquestas colaboradoras con <i>Orchestras Live</i> (OL).....	112
5.4. Proyectos realizados en las últimas ediciones	113

6. EL SISTEMA DE ORQUESTAS DE VENEZUELA.....	117
6.1. Evolución del Proyecto	118
6.2. Filosofía del Proyecto	119
6.3. “El Sistema” en expansión. Aplicación en otros países	121
6.3.1. AMERICA LATINA.....	121
6.3.1.1. Chile	121
6.3.1.2. Argentina.....	122
6.3.1.3. Brasil.....	123
6.3.2. EUROPA	124
6.3.2.1. Inglaterra.....	124
6.3.2.2. Francia	124
6.3.2.3. Escocia	125
6.3.3. ESTADOS UNIDOS.....	127
6.3.3.1. Nueva York.....	127
6.3.3.2. Chicago	128
6.3.3.3. Miami.....	128
6.3.4. AFRICA.....	129
6.3.4.1. Angola	129
6.3.4.2. Kenia.....	130
7. OTROS PROYECTOS SOCIALES.....	130
7.1. Buskaid Soweto String Ensemble –Sudáfrica-	130
7.2. Fundación Baremboim – Said.....	132
7.3. <i>Band Art</i>	133
7.4. Plan Nacional de Música para la Convivencia -Colombia	134

CAPITULO III CONSUMO Y FINANCIACION DE LA MÚSICA CLÁSICA

1. CONSUMO Y USO DE LA MÚSICA CLASICA.....	141
1.1. Consumo de música clásica.....	141
1.2. Consumo de música clásica por estilos.....	146
1.3. Salas de Concierto en las diferentes Comunidades Autónomas	148
1.4. Análisis de causas que justifican la escasa asistencia a los conciertos de música clásica	150
2. ASPECTOS ECONÓMICOS RELATIVOS AL GASTO EN CULTURA	153
2.1. Ley de Mecenazgo	153
2.1.1. Ley de Mecenazgo en España	155
2.1.2. Tipos de mecenazgo	156
2.1.2.1. Donativos y donación de bienes culturales	156
2.1.2.2. Restauración de Patrimonio Histórico	157
2.1.2.3. Difusión y promoción del Patrimonio.....	157
2.1.2.4. Formación de especialistas en Patrimonio	157
2.1.3. Incentivos fiscales al mecenazgo de bienes culturales. Impuesto sobre sociedades	158
2.1.4. Situación del Mecenazgo en España	159
2.1.5. Ley de Mecenazgo en otros países.....	160
2.1.6. Propuestas de mejora según la Asociación Española de Fundaciones - AEF	162
2.2. Nuevos modos de financiación. El <i>Crowdfunding</i>	163
2.2.1. Tipos de <i>Microfunding</i>	165
2.3. IVA-Impuesto sobre el valor añadido	167

2.4. Estrategias de marketing.....	168
------------------------------------	-----

CAPITULO IV METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACION.....	175
2. INTERROGANTES DE PARTIDA	176
3. FINALIDAD Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION	177
3.1. Objetivo principal de la investigación.....	177
3.2. Cuestionario dirigido a los gestores y las gestoras de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña.....	179
3.3. Cuestionario dirigido a los músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria - Euskal Herriko Gazte Orkestra -EGO	179
3.4. Objetivos de las entrevistas realizadas a cinco músicos	180
4. METODO.....	181
5. VARIABLES E INSTRUMENTOS DE MEDIDA.....	182
5.1. Cuestionario a los gerentes de las Orquestas Sinfónicas	182
5.2. Cuestionario dirigido a los músicos de la Joven orquesta de Euskalherria EGO- Euskalherria Goi Orkestra	185
5.3. Entrevistas semi-estructuradas realizadas a cinco músicos	186
6. PARTICIPANTES.....	187
6.1. Participantes en la realización del cuestionario de las Orquestas Sinfónicas.....	187
6.1.1. Orquestas españolas participantes en la investigación	187
6.1.2. Orquestas de Gran Bretaña participantes en la investigación	189
7. PROCEDIMIENTO.....	191
7. 1. Fases de la Investigación.....	191
8. ANALISIS DE DATOS.....	192
8.1. Análisis de los datos del cuestionario dirigido a los y las responsables culturales de las Orquestas Sinfónicas.	192
8.2. Análisis de los datos del cuestionario dirigido a los componentes de la Joven Orquesta de Euskal Herria Euskal Herriko Gazte Orkestra .EGO	193
8.3. Análisis de las entrevistas realizadas a cinco músicos.....	193

CAPITULO V RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. RESULTADO DEL CUESTIONARIO DIRIGIDO A LAS ORQUESTAS.	197
1.1. Introducción y descripción de la muestra.....	197
1.2. La Orquesta.....	199
1.2.1. Tipo de Orquesta: pública o privada.....	199
1.2.2. Músicos integrantes de la orquesta.....	200
1.2.3. Departamento Educativo.....	201
1.2.4. Formaciones adicionales.....	202
1.2.5. Personal administrativo.....	203
1.3. Aspectos Socio-demográficos.....	205
1.3.1. Abonos Temporada 2012/2013.....	205
1.3.2. Repertorio de la Orquesta.....	206
1.4. Actividades de la Orquesta.....	207

1.4.1. Actividades temporada 12-13.....	207
1.4.2. Actividades en diversos entornos	210
1.4.3. Conciertos didácticos escolares.....	213
1.4.3.1. Elaboración y gestión de los conciertos.....	215
1.4.4. Actividades en familia.....	218
1.4.5. Orquesta y Universidad.....	221
1.4.6. Orquesta y Jóvenes músicos.....	223
1.4.7. Orquesta y público adulto.....	225
1.4.8. Orquesta y otros sectores sociales	228
1.5. Financiación de las actividades	230
1.5.1. Ley de Mecenazgo.....	231
1.6. Departamento organizador de las actividades de la orquesta.....	232
1.7. Resumen	246

2. RESULTADO DEL CUESTIONARIO DIRIGIDO A LOS MUSICOS DE EGO.....	249
2.1. Introducción y descripción de la muestra	249
2.2. Análisis del cuestionario.....	252
2.3. Resumen	274
3. RESULTADO DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS.....	276
3.1. Introducción y descripción de la muestra	276
3.2. Análisis de las entrevistas	276
3.2.1. Orquesta y Sociedad	279
3.2.2. Educación y público	282
3.2.3. Perfil del Músico de Orquesta.....	283
3.2.4. Proyectos Sociales	285
3.2.5. Jóvenes Orquestas.....	288
3.2.6. Financiación	290

CAPITULO VI DISCUSION DE RESULTADOS

1. Discusión General.....	295
1.1. Discusión de los resultados del cuestionario dirigido a los gestores responsables de las orquestas sinfónicas de España y Gran Bretaña	295
1.1.1. Orquesta y perfil de sus componentes.....	295
1.1.2. Programación y actividades	297
1.1.3. Aspectos Económicos	300
1.1.4. Departamento organizador.....	300
1.2. Discusión de los resultados del cuestionario dirigido a los jóvenes músicos de la Joven orquesta de Euskalherria.....	301
1.3. Discusión de los resultados de las entrevistas realizadas a cinco músicos vinculados con ambos países.....	302
1.3.1. Orquesta y Sociedad	302
1.3.2. Educación y Público	302
1.3.3. Perfil del músico de orquesta	303
1.3.4. Proyectos sociales.....	303
1.3.5. Jóvenes Orquestas.....	304
1.3.6. Financiación	305
2. Revisión de interrogantes y verificación de las hipótesis.....	305

3. Revisión de Resultados.....	320
4. Limitaciones de la investigación.....	322
5. Aportaciones y Perspectivas de Futuro.....	323
Anexos.....	327
Anexo I. Cuadro sintético de las actividades de las orquestas del estudio	329
Anexo II. Carta presentación a los gestores y gestoras de las orquestas sinfónicas españolas	363
Anexo III. Carta presentación a los gestores y gestoras de las orquestas sinfónicas de Gran Bretaña.....	367
Anexo IV. Cuestionario dirigido a las orquestas en castellano.....	371
Anexo V. Cuestionario dirigido a las orquestas en inglés.....	383
Anexo VI. Carta dirigida a los expertos validadores del cuestionario.....	395
Anexo VII. Tabla de validación del cuestionario a las orquestas en castellano	399
Anexo VIII. Tabla de validación del cuestionario a las orquestas en inglés	403
Anexo IX. Cuestionario dirigido a la Joven Orquesta de Euskal Herria-Euskadiko Gazteen Orquesta-EGO.....	407
Anexo X. Tabla de validación del cuestionario dirigido a la Joven Orquesta de Euskal Herria- Euskadiko Gazteen Orquesta-EGO.....	415
Referencias Bibliográficas.....	419
Índice de Cuadros, figuras, gráficos, imágenes y tablas.....	439

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas son merecedoras de estar presentes en este apartado. La investigación que hoy se presenta no es un trabajo gestado únicamente en los últimos años, se ha ido conformando a lo largo de una trayectoria vital dedicada a la música, a la interpretación y a la docencia.

Mi primer pensamiento comienza hace muchos años cuando decidí dirigir mis estudios hacia la música, esa actividad tan “poco productiva” más propia como actividad de ocio que como actividad profesional, por ello mi primer agradecimiento es para mis padres, Jose Luis y M^a Ángeles que me apoyaron siempre en esa decisión, sin cuestionar en ningún momento la trayectoria incierta que había decidido iniciar su hija, soportando mis nervios, y mis inseguridades ante las audiciones, recitales, exámenes..., Muchos recuerdos de aquellas horas de estudio y clases en el conservatorio con mis compañeros y amigos a los que debo tantos buenos momentos, en especial a mi querida Maru con su eterna sonrisa y que nos dejó tan pronto ... a mis profesores Juan Cordero, Jose Antonio Latorre, Jose Luis Peciña, a mis profesores del Conservatorio de Gante, en especial a Claude Coppens, Boyan Vodenitcharov y Philip de Roeck y a tantos otros que me inocularon el amor por la música y la docencia y que no tengo espacio suficiente en este apartado para mencionar. Todos ellos me enseñaron a aprender de mis éxitos y aún más de mis fracasos.

Cuando comencé mi trayectoria profesional aprendí de todos y cada uno de los alumnos y alumnas que cada día suponían un reto a superar y de todos ellos aprendí y aprendo, por eso a todos ellos mi agradecimiento más sincero.

En todo este tiempo muchos amigos y amigas me han apoyado en mis momentos buenos y, sobre todo, en los malos, en los que siempre han estado presentes, mi amiga Marijo Colina y su compañero Patxi Salinas siempre atentos a mi transcurrir profesional y sobre todo a mi transcurrir personal dándome ánimos y apoyo, a mis amigos Carine, Annemie y Piet que hicieron de mi estancia en Bélgica una experiencia inolvidable, a mi amigo, y gran pianista Miguel Ituarte con el que comparto muchas inquietudes y muchas charlas, a mi amiga Lourdes Izquierdo que me ha ayudado aportándome consejos y correcciones en el capítulo más jurídico de esta tesis, a M^a Angeles Romasanta, que me ha aconsejado como traductora e intérprete, a David Fogarty que me ha ayudado con la traducción de los cuestionarios en inglés y a Ilargui Aguirre a la que siempre estoy mareando con todas mis dudas en euskera.

Este trabajo tiene un agradecimiento especial para dos personas a las que no considero “solo” directoras de tesis. Desde aquel curso 1995-96 en el que conocí a Mara cuando realicé el C.A P. hasta hoy siempre ha estado presente en mi camino, a ella he recurrido en múltiples ocasiones planteándole inquietudes o preocupaciones y siempre, a pesar de su azarosa vida profesional, me ha dedicado su tiempo y ha tenido el consejo y las palabras adecuadas en cada momento, con Cristina compartí muchos momentos en el colegio y en diferentes cursos musicales y ha sido un lujo volver a reencontrarla para guiarme en el camino de la investigación. Así mismo, agradezco al programa de Doctorado de Psicodidáctica la oportunidad que nos brinda a los músicos interesados en la investigación educativa.

A lo largo de esta tesis he conocido a muchas personas y debo agradecer a todos los responsables de las orquestas que han atendido mi petición de ayuda y han dedicado

tiempo y esfuerzo para llevarla a cabo, si bien es imposible nombrar a todos y a todas, quiero agradecer al director técnico de la Orquesta Sinfónica de Bilbao Borja Pujol, su colaboración y la cesión de la foto de la BOS que tan amablemente me remitió y ocupa la portada, a Marifé Navarro y Tuto Parrilla del Departamento de Producción del Servicio Pedagógico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, a Jose Antonio Montaña, director musical y coordinador de la desaparecida Orquesta Escuela de la OSM, a Silvia Carretero y Jordi Gimeno, responsable del área educativa y director técnico de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Assupcion Malagarriga, responsable del Servicio Educativo de L'Auditori de Barcelona, a Oscar Lanuza y Alberto Sampablo, director técnico y gerente de la Orquesta Simfónica del Vallés, a Rogelio Igualada, coordinador de los proyectos pedagógicos de la Orquesta y Coro Nacional de España, al ex gerente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Iñigo Alberdi, con todos ellos he compartido momentos en diferentes jornadas y congresos y siempre han estado dispuestos a aportar su experiencia e ilusión en este trabajo.

A mi amigo y gran violinista de la London Symphony Orchestra, David Balleteros, guía fundamental en los inicios de este trabajo, y que te transmite su entusiasmo y su amor por la música en cada una de sus palabras, a Hanna Taylor, asistente del Departamento de Educación y Comunidad de la Royal Phlharmonic Orchestra, a Flur Huysmans coordinador del Departamento de Educación de la Phiharmonia Orchestra, a Daren Kimpton asistente del Departamento Educativo de la BBC Concert Orchestra.

Quiero agradecer a los validadores sus aportaciones a Victor Neumann, a Manuel Cañas, miembro fundador de ROCE, a Enrique García Asensio, pionero en las actividades educativas y a mi gran amigo Juanjo Ocón, director de la EGO que tan amablemente me recibió en su encuentro estival con los chicos y chicas de EGO, a quienes trasmito así mismo, mi agradecimiento por dedicarme su tiempo .

Ha sido un auténtico placer compartir la experiencia y el conocimiento con los músicos que tan amablemente me brindaron su tiempo para concederme una entrevista, a mi amigo Jorge Rementeria con el que he compartido charlas y tertulias musicales en nuestra época de estudiantes, a David Quiggle, excelente violista y pedagogo, a Maxi Martín, excelente clarinetista, que entre concierto y concierto hizo un hueco para compartir unas horas conmigo, y con especial cariño a mi compañera en Musikene, Sophie Unsworth, siempre dispuesta a ayudar con su entusiasmo y rebeldía propia de una artista como ella. Un cariño muy especial para Begoña Peral cuyo abuelo fué músico de esa primera Orquesta Sinfónica de Blbao y compartió conmigo sus fotos y sus recuerdos.

Debo, así mismo agradecer a cada una de las personas que desde la biblioteca de Musikene me han ayudado y me han facilitado todos los recursos bibliográficos que precisaba, a Patricia, Ainhoa, Leire, Vicky y a Koldo cuyos consejos me resultaron muy útiles.

Y por último, y por ello no menos importante a Guillermo y muy especialmente a mis hijos Illan y Gilen que durante unos años han tenido que compartir madre con las Orquestas Sinfónicas. “Ama ¿Todavía estás con “eso” de la tesis? ¿Es que eso nunca se acaba? “ Sí, parece que sí.

INTRODUCCION

“La música puede dar nombre a lo innombrable y comunicar lo desconocido” Leonard Bernstein

1. Justificación e interés de la investigación

Nos resulta muy difícil pensar en una sociedad sin música. Todos nosotros y todas nosotras tomamos parte en el proceso musical, ya sea como meros oyentes, o bien como ejecutantes, compositores o compositoras.

A lo largo de los últimos años nuestra sociedad ha experimentado múltiples cambios y transformaciones que se han visto reflejados en las expresiones artísticas y, por ende, en las musicales. En pleno siglo XXI y con el acceso universal que nos posibilita la tecnología de la comunicación, podemos acercarnos a cualquier lenguaje sonoro que se genere en la otra parte del mundo. Ello nos ha llevado, en algunos casos, a cierta desnaturalización de nuestra propia cultura y a una globalización de la música (Hormigos, 2010).

En todas las sociedades, se ha vinculado la música a diferentes eventos y celebraciones, implementando su labor de conexión grupal y compromiso social. En el caso de la música llamada clásica, culta o académica -entendida como expresión musical alternativa a la música popular- ha participado mayoritariamente de una función más destinada al ocio y a la cultura, si bien, también encontramos a lo largo de la literatura musical, partituras destinadas a diferentes eventos o celebraciones como una coronación, un enlace matrimonial o la victoria de una batalla, eventos con un carácter más formal y menos cotidiano o popular. No debemos obviar que este tipo de música durante décadas ha estado destinada a un grupo social determinado y, en muchos casos, ha sido tildado de elitista.

En todas las épocas, la música “culta” ha participado en la afirmación de los valores de las clases dominantes y, con este fin, se ha manifestado con cierto carácter elitista y hasta hermético contribuyendo así a marcar distinciones simbólicas importantes entre grupos sociales y de poder (Dufour 2000, p. 2).

Sin embargo, en determinados momentos históricos, el papel de la llamada música clásica gozaba de cierta popularidad que movía masas sociales, comparable a la que hoy en día puede tener la música pop o música ligera en nuestro panorama musical actual. En 1637 fue construido el primer teatro público destinado a la ópera, el teatro San Cassiano en Venecia. En ese momento, la música pasó del ámbito privado de los salones de la burguesía al entorno público de los teatros. El pueblo acudía en masa a las representaciones. Encontramos documentos en el que se describe el ambiente que se vivía en dichos espacios. En el barroco veneciano celebraban auténticas reuniones y fiestas en las representaciones de ópera; en el romanticismo podíamos asistir a duelos musicales entre los pianistas de moda y a auténticas algaradas entre defensores y detractores de uno u otro compositor o intérprete. Esto hoy, pertenece al anecdotario musical (Plantinga, 1992; Marcello, 2001).

Hoy en día, acostumbrados a escuchar la ópera en riguroso silencio, encontramos cierta dificultad en imaginar el clima en el que se desarrollaba la representación de un melodrama barroco. Gran parte de la representación transcurría entre el vocear del público (...) Para los venecianos, el teatro no era tanto un templo musical como un lugar de esparcimiento y encuentro social (Marcello, 2001, p. 57).

En el tránsito del siglo XIX al XX la cultura sufre una importante transformación. En el siglo XIX la cultura dominante cumplía una función de integración social. Sin embargo, el siglo XX trajo un nuevo tipo de cultura: la cultura de masas. La función fue más compleja porque intentaba orientar y manipular la conciencia de los individuos. Se convierte en una pseudo-cultura. Para la mayoría de la gente joven, y especialmente los jóvenes de la clase obrera, las formas expresivas recibidas como el teatro, el ballet, la ópera o la novela son irrelevantes, y la música pop es su única forma principal de salida expresiva (Willis, 2008).

La postmodernidad ha llevado a una ruptura aún mayor entre la música clásica y la música popular o pop. Dicha música *pop* no es un vehículo de expresión artística, sino un complejo mecanismo de producción musical para movilizar a las masas y generar modos y modas que influyen sobre manera en ciertos sectores de la población, especialmente en la juventud, generando un lucrativo negocio “musical” (Cabello, Hormigos 2004).

Esta tendencia de la juventud hacia la música pop deja en franca minoría a la música clásica. La música pop, por una parte, tiene un poder mediático muy superior al de la música clásica (medios audiovisuales, *merchandise*, prensa...), y por otro lado, es una música de más fácil asimilación, por su sencillez formal, armónica y melódica. En el caso de la música clásica, debido a una mayor complejidad formal e instrumental, el interés por acercarla de un modo ameno y sencillo al público en general puede ayudar a comprenderla y disfrutarla desde una actitud más reflexiva.

A mediados del siglo XX (1958 a 1972), con el fin de acercar la música clásica al gran público, el compositor, director y gran comunicador Leonard Bernstein diseñó y elaboró una serie de programas televisivos, dirigidos especialmente a jóvenes entre 8 y 18 años, *Conciertos para jóvenes*, que tuvieron un gran impacto social, incrementando el número de oyentes ocasionales y favoreciendo la aparición de entusiastas melómanos (Bernstein, 2002).

En la década de los 70, el director André Previn, al frente de la *London Symphony Orchestra*, editó una serie de vídeos comentados histórica y formalmente sobre la obra de grandes compositores. Esta tradición educativa ha venido desarrollándose desde entonces en las orquestas de Gran Bretaña. La mayoría de las orquestas (*London Symphony Orchestra*, *BBC*, *Royal Philharmonic Orchestra*, *Philharmonia*...) han continuado con esta práctica promoviendo múltiples proyectos e iniciativas para ser visibles en todas las áreas de la sociedad a la que pertenecen. En sus páginas *web* podemos acceder a grabaciones de audio y vídeo con propuestas educativas y culturales para diferentes edades y perfiles sociales.

Introducción

España no ha sido tan proclive a los programas divulgativos de música clásica. Desde 1976-1980, el director de la orquesta de Radio Televisión Española, Enrique García Asensio, dirigió un programa de difusión musical para una audiencia infantil y juvenil titulado “El mundo de la música” pero tras ese primer acercamiento educativo, el espacio dedicado a esa expresión artística en los medios de comunicación ha sido anecdótico. (www.garciaasensio.com/Semilla-de-una-batuta.aspx).

Actualmente, se ofrecen con cierta regularidad conciertos de música clásica en franjas horarias de baja audiencia y el aspecto divulgativo-educativo es inexistente. Esta falta de proyección y, otros aspectos, como la escasa presencia de la música en el sistema educativo o el tratamiento que, de la cultura en general, se realiza desde ciertos ámbitos institucionales- que analizaremos posteriormente- hace que la música clásica se mantenga un tanto alejada de la población en general.

Es importante señalar que las diferentes expresiones artísticas están atravesando momentos críticos por la falta de financiación y de público asistente. Esta casuística afecta de manera severa a la música clásica y a las orquestas, por el alto coste de mantenimiento que suponen, y por el desconocimiento y poca difusión de la misma. Hoy en día, nuestras orquestas sinfónicas tienen un nivel de virtuosismo muy superior al que nunca han tenido y, sin embargo, son tremendamente vulnerables y frágiles. En este sentido, destacamos un estudio de Flanagan -profesor titular emérito de la cátedra *Konosuke Matsushita* de Economía de la *Business School* de la Universidad de Stanford en California-, realizado en 63 orquestas sinfónicas de Estados Unidos, entre los años 1997-2005, y que reveló una tremenda crisis en las orquestas que fue analizada en profundidad por el investigador (Flanagan, 2012).

La situación de las orquestas en Europa no difiere de la de Estados Unidos y es especialmente preocupante en España. Por una parte, estamos inmersos en una crisis económica que hace que las administraciones deriven los fondos públicos a acciones que consideran prioritarias, relegando a un segundo plano, todo lo relacionado con la cultura y la educación; por otro lado, debemos analizar y enmarcar la crisis de público que tradicionalmente vienen arrastrando las orquestas sinfónicas. La crisis de público y la crisis económica, hacen mella en unas instituciones, ya de por sí, dirigidas tradicionalmente a un público determinado y, que, en la mayoría de los casos, pertenece a una franja de edad avanzada (SGAE, 2011, 12, 13; Anuario Ministerio Educación 2012).

Precisamente, una de las cuestiones que hoy en día preocupa a los gestores culturales y programadores es establecer estrategias de captación de nuevos públicos y lograr un descenso de la edad del mismo. Para lograr sus objetivos dirigen su mirada hacia el público joven y a ciertas franjas sociales, como son las personas en riesgo de exclusión o con incapacidad física o intelectual. Así mismo, desde las orquestas sinfónicas españolas se observa la necesidad de realizar un giro en la actividad y función de las orquestas para adaptarlas a nuestra sociedad actual y vincularse con la demanda de dicha sociedad (ROCE 2013; AEOS 2012)

Este es uno de los focos de interés de esta investigación: la adaptación de las orquestas españolas y su viabilidad en nuestra sociedad. Asimismo, consideramos importante analizar la formación que nuestros jóvenes músicos están recibiendo y su opinión sobre el perfil profesional del músico actual.

La mayoría de las orquestas del Estado español fueron creadas a finales del siglo XX, en la década de los 80, y su función ha sido eminentemente interpretativa si bien, en los últimos años, hemos podido observar algunas iniciativas con un marcado carácter social o educativo. En este sentido, las orquestas de Gran Bretaña llevan una larga andadura, desde hace más de cien años, generando actividades sociales y educativas para la comunidad a la que pertenecen. Por ello, concluimos relevante analizar estas acciones, así como efectuar un estudio de su modo de gestión y del organigrama y estructura que presentan. Paralelamente, indagaremos acerca de la apertura de las orquestas españolas a nuevas acciones, con la intención de conocer y mostrar las posibles diferencias entre ambos países.

Esto dio lugar a la elección del tema a investigar, a las preguntas de investigación, y a la utilización de la metodología, cuantitativa para conocer en profundidad la estructura, gestión y actividades de las orquestas, y cualitativa para, a través de los testimonios de músicos relevantes y conocedores del trabajo con las orquestas españolas y de Gran Bretaña, poder llegar a una discusión de resultados, con el firme deseo de que este trabajo sirva para mostrar la realidad actual a nivel social y educativo de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña. Se parte del convencimiento de que fomentar y cuidar las actividades sociales y educativas de las orquestas facilita la asistencia de público a sus conciertos. De igual modo, los conciertos didácticos provocan cambios en los oyentes, sea cual sea ésta su edad, y en el ámbito educativo, suponen una evidente transformación en el proceso de aprendizaje del alumnado y en la práctica docente del profesorado.

2. Marco referencial

Tras una revisión de investigaciones y estudios previos realizados sobre orquestas, observamos que la mayoría de la documentación encontrada tiene carácter descriptivo y está relacionada con la historia, biografía y repertorio. Otros estudios tratan sobre aspectos económicos, laborales y de gestión. Asimismo, recogemos las tesis doctorales relacionadas con nuestra investigación y algunos textos sobre educación y orquestas juveniles.

ESTUDIOS DESCRIPTIVOS DE ORQUESTAS
Singleton, E. (1917). <i>The orchestra and its instruments</i> . New York: Symphony Society of New York.
Spitzer, J. y Zaslav, N. (1945). <i>The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815</i> : Oxford University Press.
Estados Unidos Office of Education (1971). <i>Schools and symphony orchestras: a summary of selected youth concert activities</i> . Washington: U. S. Department of Health, Education and Welfare, Office of Education
Scottish National Orchestra Society (1971). <i>SNO 1971: An anniversary study of the Scottish National Orchestra (1950-1971), the Scottish Orchestra (1891-1950) and their antecedents</i> . Glasgow: Autor.
Comisaría General de la Música (1974). <i>Las Orquestas no estatales, su problemática</i> . V Decena de Música en Sevilla, 1973. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
Howard, S. (1975). <i>Philharmonic : A history of New York's orchestra</i> . New York: Doubleday
Aster, M. (1978). <i>La orquesta del Reich: la Filarmónica de Berlín y el nacionalsocialismo</i> . Barcelona: Ensayo Edhasa.
Previn, A., Foss, M. y Adeney, R. (1979). <i>Orchestra</i> . New York: Garden City, N.Y. Doubleday.
Sociedad Orquesta Sinfónica (1980). <i>Orquesta Sinfónica Venezuela, 1930-1980</i> . Caracas: La Sociedad.
Fernández-Cid, A. (1985). En los XX años d la Sinfónica de RTVE. <i>Revista Monsalvat</i> , 131, 14-15.

<p>Barrientos, O. (1986). <i>Historia de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, 1936-1986</i>. Publicación gubernamental nacional Editorial.Guatemala: CENALTEX, Ministerio de Educación.</p>
<p>Gil de la Vega, C. (1986). La orquesta Nacional de España. <i>Revista Monsalvat</i>, 144, 15.</p>
<p>García-Pérez, J. (1987). Orquesta Sinfónica del Vallés. <i>Revista Monsalvat Datos Fuente</i> 149, 58-59.</p>
<p>Hewes, J., Lowney, D., Moore, D., Smith, S. y Solti, G.(1991). <i>Orchestra</i>: London: Marketed by Polygram Video.</p>
<p>Rubin, M. y Buffalo, A.D. (1992). <i>Orchestra</i>. New York : Firefly Books.</p>
<p>Marco, T., Fernández, C., Frühbeck de Burgos, R., Hontañón, L., Reverte, A., Suñen, L. (1992). Orquesta Nacional, cincuenta años. <i>Revista Scherzo. Revista de Música</i>, 7(62), 115-138.</p>
<p>Wad, C. (1995). <i>La orquesta sinfónica su pasado y su presente: ¿cual es su futuro?</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Garner, J.H.(1996). <i>South Melbourne Philharmonic Society: a history of the society and orchestra, 1946-1996</i> . Melbourne: South Melbourne Philharmonic Society.</p>
<p>Nagore, M.(1998). Orígenes y evolución de la Sociedad Coral y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. En Agirreazkuenaga J. (Director) <i>Bidebarrieta. Anuario de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao III Symposium Bilbao una ciudad musical</i> (pp.169-185). Bilbao: Bidebarrieta Kulturgunea.</p>
<p>Pagán, V. y Ángel, R. (1998). <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i>. Madrid: Orquesta Sinfónica de Madrid.</p>
<p>Pascual, B. (1998). <i>Sinfónica de Madrid: Modelo de gestión de una orquesta privada</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Santo, M. (1998). <i>La Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG): Un proyecto musical para la ciudad de la Coruña</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia.(2001). <i>The art of being Young</i>. A Coruña: Consorcio para la Promoción de la Música, Departamento de Prensa y Comunicación.</p>
<p>Sabas, M. (Coord.) (2002).<i>Orquesta Sinfónica de Tenerife, 1990-91</i>. Tenerife: Patronato Insular de Música, Cabildo de Tenerife.</p>

Introducción

<p>Zarzo, A. (2002). <i>Sinfónica de Madrid: un modelo de orquesta diferente con alta rentabilidad sociocultural</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Martín Arcos, C. (2003). <i>El repertorio de las orquestas sinfónicas en España</i>. Madrid: Fundación Autor.</p>
<p>Andura, F. (Cord.) (2005). <i>Música y mito. Orquesta y Coro Nacionales de España</i>. Madrid: Orquesta y Coro Nacionales. Vol. I y Vol. II.</p>
<p>Elósegui, M. (Cord.) (2007). <i>Orquesta Sinfónica de Euskadi: Primo tempo 25 años de la Orquesta Sinfónica de Euskadi</i>. San Sebastián : Fundación Kutxa.</p>
<p>Joven Orquesta de Euskal Herria (2007). EGO, 1997-2007. 10 años en renovación y mejora permanente) . <i>Publicación de la Fundación Joven Orquesta de Euskal Herria</i> : Gobierno Vasco, Departamento de Cultura.</p>
<p>Pons, J. (Comp.) (2009). <i>Música y Naturaleza. Orquesta y Coro Nacionales de España</i>. Madrid: Orquesta y Coro Nacional.</p>
<p>Guzmán, M. (2010). <i>Orquesta Filarmónica de Cochabamba: Gestión y búsqueda de recursos</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Jonde, Joven Orquesta Nacional de España (2010). <i>Guía de planificación pedagógica XIV</i> . Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.</p>
<p>Orquesta Simfónica de les Illes Balears “Ciutat de Palma” (2010). <i>Memoria de la orquesta: Consorci per a la música de les Illes Balears</i>.</p>
<p>Jonde, Joven Orquesta Nacional de España (2011). <i>Guía de planificación pedagógica XV</i> . Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.</p>
<p>Lahoza, I. (2011). La Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Pablo Sorozábal, 1945-1952. <i>Revista Cuadernos de Música Iberoamericana</i>. Univ. Complutense de Madrid, 2011, 22, 187-210.</p>
<p>Ballesteros, M. (2012). La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX. <i>Revista de Musicología</i> 35(2) Universidad de Castilla-La Mancha.</p>
<p>Holoham D. (2012). <i>The orchestra : a very short introduction</i>. New York: Oxford University Press.</p>

Jonde, Joven Orquesta Nacional de España (2012). *Guía de planificación pedagógica XVI*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y deporte.

Lagos, I. (2012). La Orquesta de Euskadi en Colombia. Conservatorio Jesús Guridi, Vitoria-Gasteiz, España. *Revista Música y Educación. Revista Trimestral de Pedagogía Musical*. 92, 189-192.

ASPECTOS ECONOMICO-LABORALES Y DE GESTION

Bello, J. (1982). Problemática de las orquestas. *Revista Cuadernos de Sección. Música Datos Fuente 1982, (1)*, 29-32.

Pujol, B. (2001). *El problema de la renovación del público en la música sinfónica. Un estudio de asistencia en la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla*. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.

Brodsky, M. (2006). In the wings of British orchestras: A multi-episode interview study among symphony players. *Journal of Occupational and Organizational psychology. The British Psychological Society. Vol. 79, Issue 4 December 2006*, 673–690.

Garre, A. (2008). *Modelos de gestión de las orquestas de jóvenes en España. Estudio de casos*. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.

Martínez Berriel, S. (2008). Élités migratorias transnacionales: Los músicos de orquestas clásicas en España. *Revista Transcultural de Música ISSN 1697-0101*. Universidad de Salamanca.

Mirra, R. (2008). *El cambio organizacional (estadio del arte) y su impacto en las orquestas sinfónicas. Estudio de caso 2008*. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.

Carrera, P.(2010). *Gestión de orquestas en el s. XXI: Caso de la Orquesta Sinfónica de Galicia*. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.

Boyle, E. y Throsby, D. (2012). Corporatisation, Economic Efficiency and the Australian Symphony Orchestras. *Authors. Economics Papers. Vol. 31, issue 1*, 36-49.

Flanagan, R. (2012). *The perilous life of symphony orchestras*. London : Yale University Press.

Laguna, M. J. (2012). *La organización del trabajo y la estructura de la empresa, elementos clave de los riesgos laborales en las orquestas sinfónicas*. Madrid : Federación de Servicios a la Ciudadanía de CCOO.

TESIS DOCTORALES

Neumann Kovensky, V. (2003). *Los conciertos didácticos y la audición musical en el aula. La experiencia de la orquesta ciudad de Granada y su influencia en la acción docente*. Universidad de Granada.

Cuadrado Caparrós, Dolores (2006). *Orquesta Bartolomé Pérez Casas y la orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1939)*. Universidad de Salamanca.

Ibarra Groth, F. (2006). *Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México (1936-2003). Historia y desarrollo en el contexto cultural del País*. Universidad Complutense de Madrid.

Ballesteros Egea, M. (2010). *La orquesta filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Universidad Complutense de Madrid.

Berrade Leza, J. (2011). *La Orquesta Sinfónica de Navarra. Aspectos socioeducativos en su devenir histórico*. Universidad Pública de Navarra.

DISERTACIONES DOCTORALES EN MUSICOLOGIA

Peters, M. (2007). A History of the Atlanta Symphony Orchestra Choruses, 1967-2007. Electronic Thesis or Dissertation. Retrieved from <https://etd.ohiolink.edu/>

Santangelo, A.M. (2008). *The Orchestra Education Concert Survey (OECS): Contemporary Approaches to Creation and Presentation*. Electronic Thesis or Dissertation. Retrieved from <https://etd.ohiolink.edu/>

EDUCACION Y ORQUESTAS JUVENILES

Dufour, M. (2005). *Los conciertos didácticos como estrategia de gestión para la creación de nuevos públicos para la música culta. El caso de la Orquesta y Coro Nacionales de España (temporadas 2001-2003)*. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.

<p>Criado, C. y González Dopico, B. (2007). <i>El valor de las acciones educativas en Orquestas Sinfónicas: La experiencia en la Orquesta y Coro Nacional de España</i>. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Herrero, C. (2007). <i>Los conciertos familiares de la OCG: perfil, motivaciones y grado de satisfacción del público asistente</i>. 2007. Tesina en el Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>Garat, G. (2008). <i>Las orquestas infantiles como herramienta para democratizar el acceso a una educación de calidad. Congreso Iberoamericano de educación en Buenos Aires, Argentina</i>. Tesina del Máster en Gestión Cultural: Música, teatro y danza. Universidad Complutense de Madrid.</p>
<p>López Reguera, L. (2010). Orquestas infantiles y juveniles de Chile, un proyecto musical de impacto nacional. <i>Revista Eufonía. Didáctica de la Música</i>. 2010, (49): 59-69, 5 ISSN 1135-6308.</p>
<p>Napal, M.A. (2010). <i>Los conciertos didácticos para escolares programados por el ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz</i>. Trabajo de investigación de fin de carrera (Musikene) Trabajo de investigación de fin de carrera-Musikene- Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco.</p>
<p>Wald, G. (2011). Los usos de los programas sociales y culturales : el caso de las orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos . <i>ea.Vol.3 nº1 August 2011 , www.ea-journal.com</i>.</p>
<p>Majno, M. (2012). From the model of El Sistema in Venezuela to current applications: learning and integration through collective music education. <i>Annals of the New York Academy of Sciences</i>. April 2012. Vol. 1252 <i>The Neurosciences and Music IV Learning and Memory</i>. 56-64.</p>
<p>OTROS ESTUDIOS</p>
<p>Cannadine, D. (2008). The Last night of the Proms in historical perspective. <i>Historical Research Volume 81, Issue 212, May 2008</i>. 315–349.</p>
<p>Gienow-Hecht, J. (2012). The World Is Ready to Listen: Symphony Orchestras and the Global Performance of America Diplomatic History . <i>The Journal of the society for historians of American Foreign Relation. Volume 36, Issue 1, January 2012</i>, 17–28.</p>

3. DISTRIBUCION DE LOS CAPITULOS

El presente trabajo se estructura en dos apartados, que a su vez se dividen en distintos capítulos como mostramos a continuación. El primero es el relativo al marco teórico que da sentido a esta investigación y que permite situar nuestra aportación al conocimiento de las actividades socio-educativas que desde las orquestas de España y Gran Bretaña se están generando. El capítulo primero está dedicado a la presencia que la música ha tenido y tiene en el ámbito social y educativo, así como las aportaciones y beneficios que puede ofrecer al ser humano y a la sociedad. El segundo capítulo ofrece una visión general de la orquesta y de las acciones que desde ellas se derivan. Finalmente, el tercer capítulo hace referencia al consumo que de la música clásica hace la sociedad y a los asuntos relativos a la financiación de las orquestas sinfónicas.

El segundo apartado pertenece al marco empírico. En él se recoge la presentación metodológica de nuestra investigación. A partir de su problemática, se plantean los objetivos e hipótesis que permiten conocer las acciones de las orquestas sinfónicas de España y Gran Bretaña, se exponen las variables e instrumentos de medida seleccionados, así como los participantes, el procedimiento y el análisis de datos. A continuación se estudian los resultados en relación a los objetivos planteados, para finalmente, establecer las conclusiones y proponer nuevas perspectivas de investigación.

MARCO TEORICO

En el marco teórico situamos el tema de nuestra investigación desde tres vertientes diferenciadas y, a nuestro modo de entender, relacionadas entre sí, para aportar una visión global a nuestro objeto de estudio, esto es las Orquestas sinfónicas.

Capítulo I- Música, Sociedad y Educación

Este capítulo lo dividimos en dos apartados:

1. **Música y Sociedad-** Analizamos el concepto de la música, su presencia y función social a lo largo de la historia. Así mismo centramos nuestra atención en los efectos que la música ejerce en el individuo y en la sociedad desde el punto de vista de la neurología y la psicología.
2. **Música y Educación-** Iniciamos este apartado referenciando la presencia que la música ha tenido en nuestro Sistema General Educativo a lo largo de las diferentes reformas educativas. Posteriormente analizamos los diferentes planes de estudio en el Régimen de educación especial, esto es, los destinados a la profesionalización de la música. De estas reformas y de su aplicación han surgido las escuelas de música y las orquestas infantiles y juveniles. Otro punto que hemos considerado de interés es conocer las acciones educativas realizadas para acercar el mundo sinfónico a la sociedad.

Capítulo II- La Orquesta

Este capítulo, eje central de nuestra investigación, comienza con una somera introducción histórica de la orquesta y de los inicios de la misma, para continuar analizando la función de los músicos desde las primeras referencias históricas hasta la actualidad. Seguidamente nos adentramos en las Asociaciones de orquestas sinfónicas, objeto de nuestro estudio: AEOS-Asociación Española de Orquestas Sinfónicas y ABO- *Association of British Orchestra* así como en *Orchestras Live*- asociación gestora de las orquestas sinfónicas en Gran Bretaña e Irlanda. Seguidamente analizamos “El Sistema” de orquestas de Venezuela, como modelo de aplicación social de la música sinfónica y otros proyectos sociales derivados de la practica musical.

Capítulo III- Consumo y Financiación de la Música clásica

En este último capítulo del marco teórico abordamos el tema de nuestra tesis desde la perspectiva socio-económica del desarrollo de la práctica sinfónica. Para ello establecemos dos puntos de interés:

1. El Consumo que de la misma se hace y las posibles causas de la asistencia o no asistencia a las diferentes salas de concierto.
2. Los aspectos económicos que afectan a las orquestas y su mantenimiento como puede ser la gestión de las mismas, así como la ley de mecenazgo, los impuestos que soportan las manifestaciones culturales o los nuevos sistemas de micro-mecenazgo que se están desarrollando en diversos países.

MARCO EMPIRICO

Capítulo IV- Diseño de la Investigación

Comenzamos la segunda parte exponiendo el diseño de nuestra investigación: Planteamos el problema, los interrogantes de partida, la finalidad de la investigación y los objetivos que pretendemos conseguir y formulamos nuestras hipótesis. Describimos el método utilizado, así como las variables e instrumentos de medida, los participantes y el procedimiento de nuestra investigación.

Capítulo V- Resultados de la Investigación

En este capítulo recogemos el desarrollo del trabajo de campo. Analizamos los resultados obtenidos con nuestras tres herramientas de medida: El cuestionario enviado a los gestores de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña, el cuestionario realizado por los jóvenes músicos estudiantes de la EGO- Joven orquesta de Euskal Herria y las entrevistas realizadas a los músicos conocedores del panorama sinfónico español y de Gran Bretaña. En cada uno de los tres apartados hacemos una descripción de la muestra obtenida y posteriormente, presentamos y analizamos los resultados obtenidos.

Capítulo VI- Discusión de los Resultados

En este capítulo, tras el análisis de los resultados, recogemos las conclusiones finales, que responden a los objetivos e interrogantes de la investigación, para posteriormente realizar la revisión de los interrogantes y la verificación de las hipótesis exponiendo, así mismo, las principales dificultades y limitaciones apreciadas. Concluimos con las aportaciones y perspectivas de futuro.

Finalmente, se muestran los anexos, comenzando con un cuadro sintético de las orquestas objeto de estudio, incluyendo una ficha técnica de cada orquesta, así como las actividades que se han programado en las temporadas 2012-13 y 2013-14. Así mismo, en el pdf incluido en el CD adjunto a esta tesis, situamos el resto de los anexos que incluyen las cartas enviadas a los gestores de las orquestas, los dos cuestionarios utilizados en esta investigación, la plantilla de validación propuesta a los expertos del cuestionario a los gestores de las orquesta, la plantilla de validación propuesta a los expertos del cuestionario de los músicos de la EGO y la entrevista-tipo realizada los músicos. Concluimos con la bibliografía referenciada y el índice de cuadros, figuras, gráficos, imágenes y tablas.

PARTE I

MARCO TEORICO

CAPITULO I

- 1. MÚSICA Y SOCIEDAD**
- 2. MÚSICA Y EDUCACION**

CAPITULO II

- LA ORQUESTA**

CAPITULO III

- USO Y CONSUMO DE LA MÚSICA CLASICA**

CAPITULO I 1. MÚSICA Y SOCIEDAD

- 1.1. La música. Concepto y presencia social
- 1.2. Función social de la música
- 1.3. La música como transmisora socio-cultural
- 1.4. Música y cambio social
- 1.5. Música en diferentes entornos socio-culturales
 - 1.5.1. Práctica musical. De la participación a la especialización
 - 1.5.2. Música y postmodernidad
 - 1.5.3. Música y avances tecnológicos
- 1.6. Posibles efectos de la música en el individuo y su repercusión social
 - 1.6.1. Música y Psicología
 - 1.6.2. Música y Emoción
 - 1.6.3. Música y Personalidad
- 1.7. Música y Neurología
 - 1.7.1. El cerebro y la música
 - 1.7.2. Música y neurología. Aplicación social



Imagen I.1. Músicos de la Royal Philharmonic Orchestra en Jamaica. Septiembre 2012.

Fuente: <http://www.rpo.co.uk/overview.php>

1. MÚSICA Y SOCIEDAD

Todo pensamiento humano y acción se constituyen socialmente, ello hace que las estructuras y los sonidos de la música tengan también un significado social. Esto es, que las estructuras y los sonidos musicales, estén en sí mismas constituidas socialmente.

(Shepherd., Virden., Vulliamy & Wishert,2008).

La música está vinculada a la comunidad y a la sociedad, si bien es cierto, que ese carácter comunitario y vinculante ha sido modificado a lo largo de los años, debido a la propia evolución de la sociedad y a los esquemas sociales. La música no se elige arbitrariamente, sino que conlleva significados apropiados de acuerdo con convenciones establecidas, influye en nuestras respuestas y comportamiento, y es adecuada para determinados usos y significados. Así mismo, el criterio que decide qué tipo de música nos identifica, responde a múltiples factores que, incluso, pueden ser contradictorios. Como señalan O'Neill & Green (2001, p.26) *The criteria by which social groups can be identified and distinguished from each other are multifarious, almost always overlapping, and sometimes contradictory.*

1.1. La Música. Concepto y presencia social.

La palabra *música*, tal y como la entendemos hoy día, está fechada alrededor del año 1250 y proviene del griego *musiké*, que contiene el de musa. En la Antigüedad se entendían las artes de las Musas- poesía, música y danza- como unidad, y luego, el arte de los sonidos, en particular. De esta misma raíz deriva la palabra *músico*, del griego *musikós* que en los orígenes significaba *poético*. Lo poético es lo característico del hacer del *poeta* y poeta, tomado del griego *poietes* y de aquí *poireau* “yo hago”, que, exactamente sería el que crea. (Michels,1982). Era un concepto más amplio que el que hoy consideramos:

En la historia del Occidente la música ha ocupado un lugar de importancia desde la Antigüedad griega, pero en aquel entonces el concepto de “mousie” no correspondía a aquello que nosotros hoy conocemos como música: se trataba de un concepto más complejo referido a un conjunto de actividades artísticas que comprendían la música, la poesía, la danza y, en parte, también la gimnasia. Por lo tanto, a través de la historia, la música, entendida como arte del sonido, fue conquistando su autonomía respecto a las demás prácticas artísticas a las que se encontraba unida en la antigua Grecia (Jorquera, 2000).

La música ha estado presente en la sociedad a lo largo de toda la historia, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana, no concebimos la cotidianidad de la vida

sin música. Sendo Plutarco en el siglo III en su tratado *De Música* -uno de los más importantes testimonios sobre la música antigua- nos señala “El gran Homero nos enseñó que la música es útil al hombre. Al querer demostrarnos que, efectivamente, sirve en numerosas circunstancias, nos presentó a Aquiles calmado su cólera contra Agamenón por medio de la música que le enseñara el sabio Quirón” (Fubini, 1991, p.32).

Las distintas culturas han desarrollado a lo largo de su historia sus propios códigos de expresión y comunicación, que han ido transmitiendo tanto de modo oral como mediante la expresión escrita utilizando diferentes elementos y materiales que dieran una coherencia a la expresión musical colectiva (Malm, 1985; Nettl, 1985; Geertz, 1988; Tranchefort, 1996).

Aunque realmente no tenemos modo alguno de saber qué ha pasado en la historia musical de todas las culturas, cabe tal vez suponer que una primera etapa del desarrollo musical de todas las culturas, inclusive las modernas, fue algo así como la cultura musical de sociedades tribales y folklóricas contemporáneas, en el sentido de que abarcaba a personas que no eran músicos profesionales y consistía en música que todos podían entender y en la que muchos, o casi todos, podían participar (Nettl, 1985, p.11).

La naturaleza humana, por propia supervivencia, ha tratado de establecer vínculos grupales desde tiempos antiguos de acuerdo a sus códigos sociales y a la idiosincrasia de cada grupo o tribu. Ello ha llevado al desarrollo de actividades colectivas en el ámbito del trabajo, del ocio o de la cultura. La música ha sido desarrollada, desde su inicio, con unas claras connotaciones sociales y culturales. “La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” (Blacking, 2010, p. 17).



Imagen I.2. Mujeres en Senegal cantando y danzando. Fuente: Postal.

Desde que nacemos, estamos arropados por nuestro propio entorno sonoro que presentará múltiples diferencias dependiendo de las particularidades sociales, culturales y geográficas, estableciendo una comunicación entre los individuos. La música refleja la cultura de la cual forma parte, y se ve influenciada por el bagaje social del individuo, el entorno y el tiempo que le ha tocado vivir. Por ello, y debido a las diferencias culturales de quien percibe el lenguaje musical, puede ser interpretada la misma canción de distinta forma. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural en el que se crea. Si desligamos a la obra de la sociedad que la creó, los signos musicales tendrán sentidos distintos (Hormigos, 2012).

La música es una síntesis de procesos cognitivos presentes en la cultura y el cuerpo humano: las formas que adopta y los efectos que produce en la gente son generados por las experiencias sociales de cuerpos humanos en diferentes medios culturales. Dado que la música es sonido humanamente organizado, expresa aspectos de la experiencia de los individuos en sociedad (Blacking, 2010, p.143).

1.2. Función social de la música

Es destacable la función social de la música como elemento de unión de la comunidad para reafirmar y relacionar sus experiencias, lo que le da significado y sentido a su experiencia cultural comunitaria. Desde la Antigüedad, cada cultura posee su propia estructura social y ordena su música de acuerdo a diversos ciclos vitales: cambio estacional, crecimiento físico, actividad económica, sucesión política, vida y más allá, identificando la música con distintas actividades de la vida cotidiana (la siembra, la cosecha, el cuidado de la prole...). Como indica Blacking (2010), los Venda pueden saber qué hace otro sujeto de su tribu aunque no le vea, por la canción que está cantando en ese momento.

Drösser (2012), recoge la aportación de la antropóloga evolucionista Dean Falk, de la Universidad Estatal de Florida, que afirma que la función de las nanas y su origen se debe a la necesidad que tenían las madres de trabajar mientras cuidaban a sus pequeños. El uso de la música- o los sonidos más o menos musicales- tienen como propósito que las madres puedan realizar sus labores manteniendo a sus bebés a una cierta distancia de ellas. Al realizar diferentes tareas domésticas o de labranza, el hecho de cantar y de que el bebé reconociera esa voz le tranquilizaba y la madre podía seguir con sus tareas.

A pesar de la importancia que le otorgamos a la música, en nuestra sociedad no es imprescindible, si bien es valorable, su función y sus beneficios. Podemos afirmar que las culturas modernas han provocado la necesidad por la música y solo en las culturas

primitivas analfabetas la música tenía un papel principal para la supervivencia (Sloboda, 2012).

Para Merriam (1983), la música cumple un papel casi fundamental en muchas sociedades; su importancia es mayor cuando se emplea como marco de integración de determinadas actividades y para que ciertas labores se lleven a cabo. Este autor identifica una serie de funciones de la música, comunes a todas las culturas:

- Expresión de las emociones.
- Función de goce estético.
- Función de entretenimiento.
- Función comunicativa.
- Función de la representación simbólica.
- Valoración del conformismo y del respeto de las normas sociales.
- Función de apoyo de las instituciones sociales y de los ritos religiosos.
- Contribución para la continuidad y estabilidad de la cultura.
- Contribución para la integración social.

1.3. La Música como transmisora socio-cultural

La música es el vehículo ideal para transmitir los valores propios de la cultura. No podemos obviar el poder socializador de determinadas canciones, estilos musicales o expresiones sonoras. Nos relacionamos con nuestro entorno a través de los sentidos, ello nos lleva a percibir la música como un lenguaje de sensaciones y sentimientos. La música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones..., y por esta razón, las diversas culturas la han utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales. Sloboda (2012), asume como función principal de la música la cohesión grupal, buscando esta justificación en el origen de la misma.

La música, exponen Cabello y Hormigos, (2004, p. 47), constituye un hecho social innegable, ya que:

- Se ha ido creando a lo largo de la historia, de acuerdo con unos fines que cumplir, en la esfera pública, muy precisos.
- Se crea por y para grupos de personas que asumen distintos papeles sociales en su relación con la música: compositores, ejecutantes, oyentes, etc.
- En todas las ejecuciones musicales, el compositor, los músicos, los cantantes y los oyentes interactúan mutuamente.

- La música se destina a un determinado público al que se concibe como grupo social con unos gustos determinados que difieren en función de los rasgos culturales de la sociedad donde nos encontremos.

Por tanto, podemos decir, que la música se nos revela como un arte eminentemente social, provisto de una dimensión colectiva, que se enmarca dentro del ámbito cultural. La música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres (Fubini, 1991).

No debemos olvidar el papel de la música como generadora de identidades y de conexión social, así como reconocer como una experiencia individual única, el hecho de la escucha, o la creación de una obra musical.

La necesidad de crear y escuchar música es el rasgo más misterioso y admirable de la humanidad. Es la forma de poner en contacto el mundo real con el mundo de los recuerdos, con la magia, las emociones y los sueños. Pero, pese a esa peculiaridad, el estudio de la música siempre ha sido algo muy polémico, a veces porque su estudio se ha centrado en analizar sólo un tipo muy reducido de música, apartando sonidos y melodías que han dejado su huella en las sociedades antiguas y presentes. Sonidos que sirven para construir identidades y para dotar de sentido al mundo que nos rodea (Hormigos, 2008, p. 11).

En algunas ocasiones la música se vuelve simbólica, esto es, cuando tiene un valor añadido, adquiriendo un valor representativo en un contexto y conjunto social determinado. Su característico componente emocional hace que ese tránsito a lo simbólico sea un hecho. Dicho simbolismo puede venir predeterminado en el momento de la creación de la música o puede transformarse de acuerdo al uso que de la misma se dé a través del discurrir del tiempo o del poder de identificación de un grupo social con dicha representación artística. Debe enmarcarse en un contexto determinado ya que en otra situación o contexto socio-cultural pierde esa cualidad simbólica. Podemos decir que la variedad de expresiones musicales en el mundo actual está fuertemente vinculada a las dinámicas de la vida social, y está llena de valores simbólicos de naturaleza implícita y explícita (Hormigos, 2010).



Imagen I.3. Estética asociada a música heavy-metal. Fuente: www.pedazodebestia.com.

La música, al igual que nuestra sociedad, se va adaptando y adecuando a nuestros cambios sociales. Por ello, la música nos puede dar claves sobre la evolución de la sociedad “A través de la historia, hemos estado utilizando la música para explorar nuestro pasado evolutivo... Cuando los humanos modernos, ya dotados de lenguaje, inventaron instrumentos más complejos, la capacidad del cuerpo humano se amplió y refinó, proporcionándonos toda una serie de nuevas posibilidades de sonido musical” (Mithen, 2007, p. 389).

Blacking (2010), vincula el sentido y el sentir de la música a las necesidades humanas, tanto biológicas como sociales e incluso históricas. En la música participan tanto los creadores como los oyentes y ambos ordenan los patrones sonoros según su formación cultural. Cada individuo ordena, distingue e interrelaciona el sonido según estructuras mentales, que responden a las estructuras sociales que aprende por el hecho de pertenecer a una sociedad determinada, la cual, a su vez, clasifica y nombra la música según criterios previamente consensuados. Asimismo, rechaza la noción de música étnica, folklórica, culta..., a las que considera etnocéntricas. Propone que las distinciones entre las formas musicales se hagan en base a lo que las diferentes culturas consideran música o no-música. Para Blacking no hay formas de música superiores o inferiores, solo culturas en las cuales la música es participativa o culturas donde la música es excluyente.

1.4. Música y cambio social

La transformación que se ha producido en el uso de la música le ha llevado a estar más relacionada con el consumo que con la cultura (Smith, 2005). Esto nos conduce a una percepción de que la música está destinada al ocio o consumo perdiendo ese componente cultural, y con ello el interés social que conlleva. El oyente de música no lo hace tanto por un interés cultural, sino como una actividad de ocio o divertimento. En esa línea consumista a la que se ha expuesto hoy la música, sigue existiendo una dimensión cultural fundamental, que es la que dotará de sentido al hecho musical. La importancia de la música no debe medirse tanto por el beneficio que reporta su comercialización, sino por cómo se crea y construye una experiencia vital en torno a ella, que sólo podemos comprender si asumimos una identidad, tanto subjetiva como colectiva, con la cultura musical del momento. Cada época determinada ha tenido un lenguaje musical de acuerdo a su época histórica y social (Hormigos, 2010).

Nunca estuvimos tan rodeados de música pero, sin embargo, ésta ocupa en nuestra sociedad un lugar eminentemente periférico y queda oculta su función comunicativa. Para el aficionado a un tipo de música o estilo, su identificación con el mismo llevará implícito un mayor grado de comunicación con dicho estilo musical. Así mismo, seguir un estilo musical concreto, una etiqueta musical, o a un determinado músico o artista, nos condiciona a la hora de recibir otros tipos de música, porque tenderemos a juzgar la

novedad en función de los marcos de referencia que tenemos creados como consecuencia de nuestros gustos (Cabello y Hormigos, 2004).

Hay diversos factores que determinan los distintos grupos sociales, y podemos enmarcarlos de acuerdo a tres parámetros fundamentales: económico, poder social y factores culturales. Estos parámetros no están completamente aislados, sino que en la mayoría de los casos se encuentran claramente interrelacionados. Los individuos se enmarcan en sectores determinados en base a estos principios. Incluso individuos que, *a priori*, se manifiestan individualistas y no pertenecientes a ningún grupo, marcan sus diferencias, y han adquirido su perspectiva individualista, a través de los grupos sociales. Cada individuo es siempre miembro de varios grupos sociales diferentes, algunos de los cuales pueden corresponder entre ellos, pueden estar en conflicto, y pueden también cambiar con el tiempo. Es importante fijar la atención en la identidad individual en relación con la música y cómo se ve reflejado el individuo en uno u otro sector social identificado con un tipo u otro de expresión musical, lo que nos lleva a pensar en una identificación grupal.

Not only is music a 'mirror' that enables us to recognize aspects of the self, but the specific properties of music also come to represent or transform the image reflected in and through its structures. This contributes to the processes by which individuals are actively involved in constructing and defining the social groups with which they identify themselves (O'Neil & Green, 2001 p.27)

Schafer, expone un papel universal, más abierto y sin establecimientos grupales en el arte, y por ende, en los diferentes estilos o formas musicales:

En todo arte reconocemos el hecho de que diferentes personas tienen diferentes gustos y opiniones y los toleramos...Nosotros tendemos a asociar ciertos tipos de arte con determinadas personas o grupos de personas y esto, sin duda, afecta nuestra apreciación...dejen que la música hable por sí misma, no a través de asociaciones. No debería permitirme jamás que los prejuicios me cieguen de tal forma que me nieguen a la audición...La música no es propiedad privada de cierto ente o grupos. Potencialmente, cada pieza de música fue escrita para todos los hombres...lo que yo realmente quiero decirles es, ante todo, que tengan curiosidad por la música. No se contenten con estancarse en sus gustos musicales porque no van a traicionar a sus antiguos favoritos al incorporar otros nuevos (Schafer, 1965, p. 8-9).

1.5. Música en diferentes entornos socio-culturales

Al establecer unos parámetros diferenciadores en la música de distintas culturas, no podemos dejar de valorar ciertos aspectos. Uno de ellos, que sin duda tiene carácter universal, es el hecho de que todos los seres humanos muestran respuestas fisiológicas a la música, pero la naturaleza de estas respuestas, o la respuesta en sí, no ha sido documentada y aclarada suficientemente. Lo que sí debemos destacar es que las diferencias culturales establecerán diferentes respuestas.

Otra cuestión significativa y diferenciadora está relacionada con el modo de manifestarse y responder ante la música. En algunas culturas el público participa activamente, ya sea cantando, palmeando o bailando; en otras, no hay separación entre músico productor y público receptor, ya que todos y todas, participan de modo activo de la acción musical.

En la cultura occidental, sin embargo, hay lugares determinados para sentarse y escuchar. Se establecen escenarios y espacios diferenciados entre público y artista o artistas y, a la acción que se llevará a cabo, se le denominará concierto. Es algo apartado de las actividades cotidianas e incluso, en algunos actos, se viste de una manera determinada y se sigue unos protocolos prefijados, en cuanto a actitud ante el concierto (silencio, estatismo) y respuesta a lo escuchado (aplausos).

Hargreaves, MacDonald & Miels (2012), inciden en las variadas respuestas que las personas tienen ante la música. Consideran tres factores a tener en cuenta: el oyente, la música y la situación de la escucha -referida ésta al modo en que la sociedad contemporánea utiliza la música en diferentes situaciones o ambientes. La interrelación entre todos esos factores establecerá la reacción que el oyente tendrá ante la música. La música en sí, puede motivar diferentes reacciones dependiendo de dichos factores enmarcados en distintos entornos sociales.

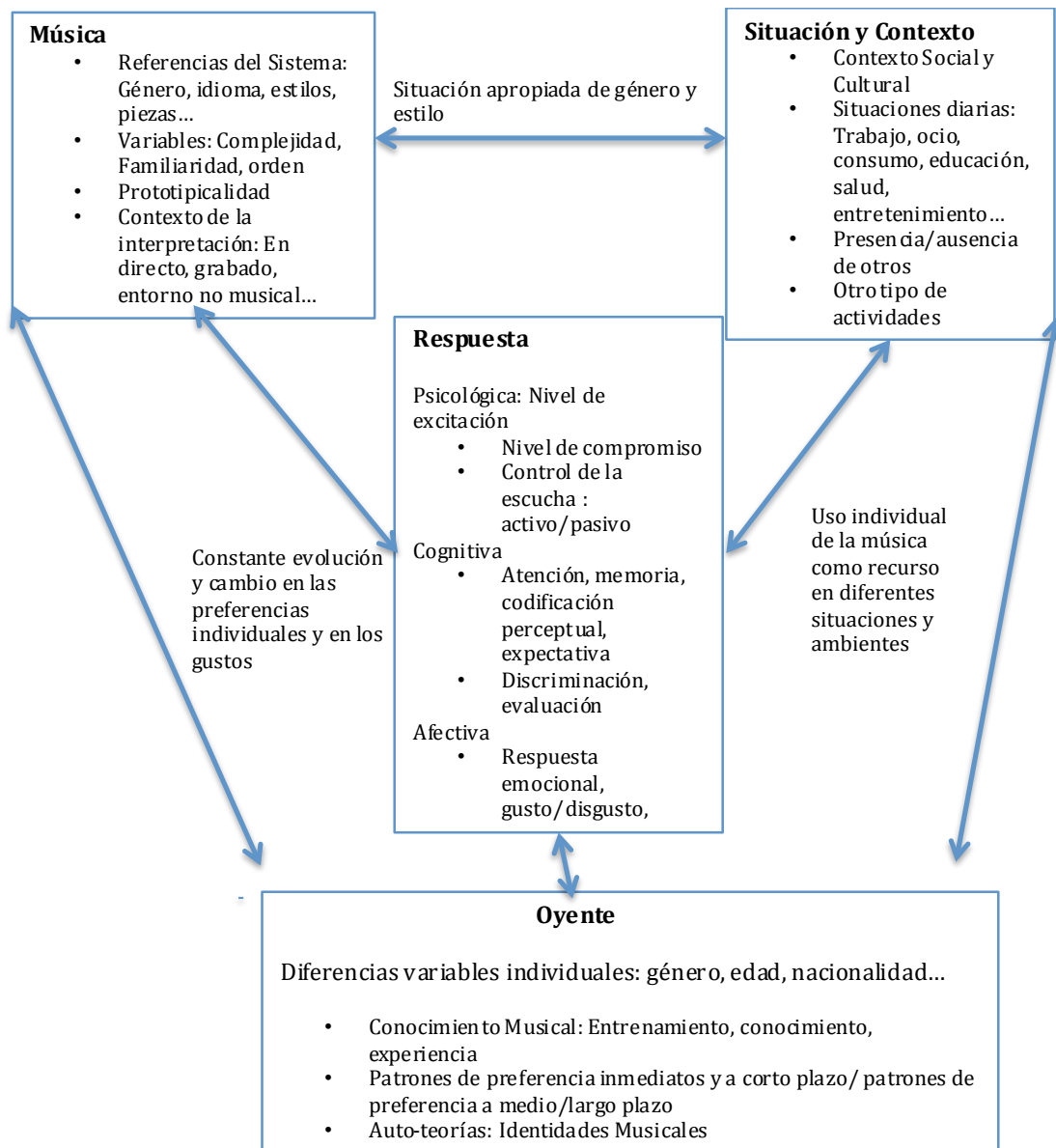


Figura I.1. Modelo de *feedback* de la respuesta musical.

Fuente: Hargreaves, MacDonald & Miels (2012, p. 13)

Debemos considerar, así mismo, la conducta verbal, esto es, el juicio sobre la ejecución musical y sobre la música en general. Dicho juicio está intrínsecamente relacionado con el concepto de música y arte de cada cultura o sociedad. Cada cultura reconoce algunos ejecutantes como "mejores" respecto a otros y esta evaluación se hace sobre la base de categorías específicas en cada cultura. En la música llamada clásica, se consideran "mejores" los músicos que alcanzan niveles apreciables de virtuosismo ejecutivo, y que son capaces, además, de suscitar emociones en su público. El hecho de suscitar emociones, sin embargo, no es común a todas las culturas (Jorquera, 2000).

1.5.1. Práctica Musical. De la participación a la especialización

Los cambios en el uso de la música en la sociedad occidental, se ven influidos por la dificultad técnica y la complejidad que ciertos tipos de música llevan implícita y que hace, que haya una profesionalización en la práctica musical, estableciendo unos sujetos activos, profesionales de la música, y unos sujetos receptores de la misma. En algunas sociedades no hay distinciones entre “el artista o artesano” y “el público” por la participación activa de toda la comunidad en la práctica musical e instrumental (Nettl, 1985).

En las culturas en las cuales es más compleja la composición y la ejecución de la música, como es el caso de la música sinfónica, la población, en general, se limita a escuchar, siendo los ejecutantes de la música, músicos formados profesionalmente. En las sociedades en donde la complejidad es menor, todos pueden participar de una manera activa. A lo largo de la historia, la notación musical ha actuado no sólo como recurso mnemotécnico sino como potencial autónomo para desarrollar composiciones musicales cada vez más complejas e independientes de la memoria auditiva (Dufour, 2000).

Si bien, en algunas culturas, la actividad de músico no es de especialista, ya que cualquiera se une al ejercicio musical, en la cultura occidental la especialización del músico se desarrolla a lo largo de varios años de intenso estudio en escuelas de música y, posteriormente, en conservatorios. En la cultura occidental el quehacer musical se caracteriza por la constante competición, mientras en otras culturas es una actividad social (Merriam, 1983). Este autor distingue, en la categoría del músico especialista, también al músico profesional, sobre la base del pago que el músico recibe por el ejercicio de su trabajo.

Al margen de la profesionalización de la música, también se percibe una visión más amplia del hecho musical, definiendo lo “musical” como un término con un componente cultural y social, que no solamente debe ser asumido por las personas o individuos que, tras largos años de estudio, obtienen una cualificación en este sentido. Hargreaves, McDonald & Miel (2012), exponen que toda aquella persona que participa de la música, es un músico por el hecho de no ser “solamente oyente”. El hecho de participar de modo activo en un proceso musical dota de ese carácter de “músico” al sujeto. Otra cuestión sería la referencia al músico profesional, esto es, el que obtiene unos beneficios económicos por su trabajo como músico.

En el caso de la música sinfónica esta necesidad de profesionalizar la labor musical es aún mayor por la dificultad técnica que la ejecución de la misma entraña. Esta complejidad en la forma y en el concepto intelectual de la música sinfónica, hará que sea una expresión musical de minorías (Cabello y Hormigos, 2004). Hace años, la parte de la población que tenía acceso a una cultura artística determinada y, al estudio de la música

culta, era la clase más pudiente o elevada. Hoy en día, la democratización de la educación y el fácil acceso a los auditorios y a todo el material musical que se puede obtener por medio de la red, no ha variado sustancialmente ese concepto elitista de la música clásica.

Desde el punto de vista de la música misma, cuando las obras poseían una retórica más asequible, el número limitado de sus ejecuciones parece haber sido el mayor obstáculo para que fuesen recordadas y comprendidas por su público. La época de las grabaciones no parecen haber remediado esta situación, sobre todo por la mayor complejidad de las composiciones, lo que les hace poco asequibles a la sociedad en general. Ello conlleva que la música clásica siga siendo considerada objeto de una élite. En esta línea Grout y Palisca (1995) exponen “El público total de la música “seria” jamás ha sido en ninguna época más que una minúscula fracción de la población” (p. 878).

En todas las épocas la música culta ha participado de los valores de las clases dominantes lo que le ha conferido un carácter elitista y hasta hermético, contribuyendo a marcar distinciones simbólicas entre grupos sociales y de poder. Este proceder también ha sido así en el siglo XX en donde se ha trazado una “especialización técnica” que ha distinguido claramente al músico del no músico (Duffour, 2000). Ello ha podido llevar a un paulatino alejamiento de la música de su función social. En la misma línea se posicionó, ya a finales del siglo XX, el crítico sociólogo americano Scott Lasch, profesor en la Universidad de Londres “La democratización del ocio no ha democratizado el consumo de la alta cultura” (Lasch, 2013, p. 44).

1.5.2. Música y Postmodernidad

Al analizar los usos de la música en la sociedad postmoderna debemos, primeramente, comprender la producción de la música en relación con el desarrollo social y su época. Para ello enmarcamos la música en su contexto social y económico. El sociólogo David Lyon señala el cambio que se produce en la sociedad de la postmodernidad, en cuanto al consumo y al ocio. Si bien el consumo, en el siglo XIX y principios del XX, se concebía como lo estrictamente necesario para cubrir unas necesidades, o, en algunos casos, un cierto nivel de bienestar, en la sociedad postmoderna se convierte en una actividad de ocio, el consumo por el consumo. “La postmodernidad se asocia a una sociedad donde las formas de vida consumistas y el consumo de masas dominan la existencia de sus miembros” (Lyon, 1996, p. 103).

Estos cambios producidos en la sociedad incidirán en el uso que de la música se haga. La música será también transmisora de las ideas y conceptos de la nueva sociedad. La postmodernidad llevará a una profunda separación entre la música culta o clásica y la música popular. Esta última pasa a ser de consumo, perdiendo, en algunos casos su carácter cultural y convirtiéndose en un fenómeno de masas; se utilizará para crear modas,

valores y anti-valores. En definitiva, ...”es un medio para universalizar una concepción uniforme del mundo”(Hormigos, 2008).

La música popular es de consumo masivo, caracterizada por discursos sonoros fáciles y accesibles a la gran mayoría social: estructuras simples y una duración en los temas de, aproximadamente, tres minutos. En muchos casos viene acompañada de toda una industria de moda, artículos de consumo y grandes montajes y espectáculos. Muchas veces la vida de esos artistas de moda es efímera y viene dirigida por los promotores y productores que ven en ellos potenciales negocios.

En el siglo XIX la cultura dominante era una cultura afirmativa, que cumplía la función de integrar y consolar a los individuos justificando la estructura de dominación existente. Sin embargo, el siglo XX trajo un nuevo tipo de cultura: la cultura de masas. La función de dominación fue entonces más compleja, porque ahora no sólo consolaba e integraba, sino que trataba de orientar y manipular la conciencia de los individuos que conformaban esa sociedad. La cultura de masas ya no es una cultura, sino una “pseudocultura” y en ella el arte estaba adormecido, no tenía en su interior la capacidad de transformar la realidad (Cabello y Hormigos, 2004, p. 5).

1.5.3. Música y avances tecnológicos

Los diferentes cambios sociales y los avances tecnológicos han modificado sustancialmente ciertos aspectos funcionales de la música. La transformación de nuestra sociedad en una comunidad menos necesitada de cohesión y con múltiples parcelas culturales y de ocio consumibles en el ámbito privado, ha derivado en un cambio sustancial en la difusión y consumo de la música (Blacking, 2010).

Desde aquel 2 de Diciembre de 1889, en que se grabó una parte de las Danzas húngaras de Brahms como un experimento de un representante de la casa Edison, hasta hoy, ha habido muchos cambios en muy poco tiempo (Ross, 2012). Tan solo 126 años, pero el avance tecnológico experimentado, hace que hoy en día, la grabación y difusión de cualquier evento musical goce de una notable calidad y pueda compartirse con la otra parte del mundo prácticamente en tiempo real. La otra gran revolución ha sido el uso de Internet que nos abre las puertas a múltiples experiencias sonoras. Podemos acceder al discurso musical de cualquier artista, grupo o estilo musical en cualquier parte del planeta. De este modo también el concepto de la música variará.

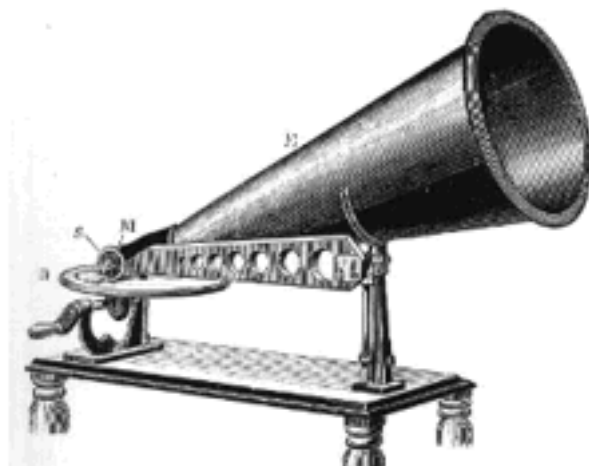


Imagen I.4. Primer prototipo de gramófono creado por Berliner en 1888. Fuente tomada de www.coleccionfb.com.

La decisión de poder acceder a una completa y personal colección de música desde nuestros pequeños aparatos electrónicos, e incluso desde los terminales de nuestros teléfonos móviles, en poco tiempo, nos convierte en oyentes muy sofisticados que deciden en pocos minutos qué tipo de música quieren escuchar en cada momento (Hargraves, McDonald & Miel, 2012).

El ensayista y escritor francés Valéry (1871-1925) intuyó hace ya más de ochenta años en *La conquista de la ubicuidad*, el cambio que se produciría en las fórmulas de producción, distribución y reproducción de la música. Sostuvo que con el más mínimo esfuerzo se tendría acceso a gran cantidad de imágenes visuales y auditivas que nacen y se desvanecen en un instante, lo que afectaría a la música en gran manera (Valéry, 1999).

Actualmente, la disponibilidad inmediata, masiva y gratuita de música a través de la red está modificando no sólo, la percepción de la música, sino también su modo de producción, distribución y reproducción. El soporte digital –ya no es necesario un soporte físico como el disco- confiere una actitud más pasiva al oyente, que está sometido a una sobrecarga musical. Es tal la cantidad de información musical a la que tiene acceso, que no tiene tiempo para reposar dicha información. Es por esto, que hoy triunfan músicas de fácil digestión y los estilos, las etiquetas y los intérpretes pasan de moda a un ritmo vertiginoso. No tenemos tiempo para escuchar, tan solo para oír. Consumimos música en exceso, muchas veces sin criterio y perdiendo el componente social que tenía hace unos años. Tenemos una acumulación de archivos sonoros provocados por la facilidad para recaudar música (Horta, 2008).

En esa línea se expresan Shepherd, Virden, Vulliamy y Wishert (2008), que argumentan que a finales del siglo XX la implantación de las tecnologías de Internet y las tecnologías digitales afectó significativamente al modo en cómo la música es grabada, escuchada e interpretada. Este cambio también ha modificado el modo de comprar y vender la música. Podemos argumentar que la tecnología del mp3 y la posibilidad de acceder a miles de archivos sonoros en un aparato del tamaño de una tarjeta de visita, ha ocasionado el cambio más significativo en el consumo y carácter de la música.

Hormigos (2008) , incide en la importancia de los avances tecnológicos. Matiza que, precisamente, la proliferación de redes como *My Space* o *Youtube* hace que la gente tenga opción a conocer corrientes artísticas que no pertenecen al engranaje de las casas discográficas y que, de otro modo, no serían públicas ni expuestas. Cualquier persona puede subir un video a la red, que, dependiendo del interés que despierte en los y las internautas, puede llegar a ser popular. Hay una pérdida de poder por parte de las casas discográficas a favor del público que determina su éxito.

En relación con los avances tecnológicos, pero aplicado a otra visión más personal y humana, se expresa Blacking (2010), que explica que el avance tecnológico potencia la complejidad musical, y por tanto, la exclusión. Dicha exclusión deriva de las dificultades a nivel técnico que surgen en la práctica musical y se define como musicalidad. Habrá cierto número de personas que serán tildadas de “amusicales”, y la naturaleza de la música se definirá de modo que sirva a las necesidades de una élite musical emergente determinada. Por ello, muchas personas quedarán excluidas de la práctica musical.

1.6. Posibles efectos de la música en el individuo y su repercusión social

La música, al margen de su componente meramente social tratado en el apartado anterior, plantea unas reacciones y consecuencias en el individuo que han sido referenciadas e investigadas en cuanto a sus efectos psicológicos y neurológicos. En este apartado expondremos someramente los estudios en el campo de la psicología y de la neurología que avanzan en esa línea.

1.6.1. Música y Psicología

Desde tiempos antiguos los filósofos han especulado sobre los sonidos, el efecto que ellos producían en el ser humano y sobre la función y el propósito de la escucha y la audición. Las primeras observaciones en este sentido obedecen a Pitágoras en el siglo VI a.c., De acuerdo con las teorías de Aristóteles, la música era el fenómeno que más influencia podía tener en la sociedad y en las personas, ya en su *Poética* menciona que la música dentro de la tragedia, produce un efecto catártico en el público. Platón afirma que

“aquel que cultiva cuidadosamente su cuerpo debe también conceder al alma los movimientos compensadores; debe darse a la vez a la música y a la filosofía si quiere que se le pueda llamar, con justicia, verdaderamente bello además de bueno” (Fubini, 1991 p. 62).

A partir de la última mitad del siglo XIX aparecen los primeros estudios empíricos, fruto de las indagaciones de Helmholtz y Stumpf, quienes investigaron sobre la percepción en aspectos como el tono, la afinación y el timbre. Desde la publicación del libro de Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tones* (1863) se ha incrementado considerablemente el número de investigaciones experimentales (Fiske, 1995). Ya en el siglo XX cobró importancia la psicología Gestalt con Köhler y Koffka y el mayor representante de la psicología musical Gestalt en Europa será Géza Réveséz (Grove, Hargreaves y North, 1997).

En los últimos años se han incrementado notablemente las investigaciones y estudios sobre aspectos psicológicos de la música. Los psicólogos señalan que el efecto de la música, en sus amplias formas y contenidos, causa una reacción emocional muy fuerte (Chamorro-Premuzic y Furnham, 2007; Furnham y Strbac, 2002; Gabrielsson y Juslin, 1996).

Un dato destacado en el ámbito de la psicología y, que fue reconocido como los orígenes de la investigación en educación musical, fue la publicación de los libros *Psychology of Music* (1938) y *Philosophy in a New Key* (1942) de Carl Seashore y Susanne Langer respectivamente, ambas obras influyeron muy positivamente impulsando la investigación en educación musical, tanto experimental como filosófica (Díaz, 2003).

En este sentido, destacada la obra publicada por John A. Sloboda en 1985, *The musical Mind: The cognitive Psychology of music*, donde se recogen investigaciones que constatan la existencia de una progresión en el desarrollo de los niños y niñas desde los cinco años a la edad adulta en base a su relación con la música.

Las investigaciones de Sloboda parten del paradigma de la psicología cognitiva para estudiar los procesos mentales que están en la base de la actividad musical, tanto del oyente como del intérprete e incluso del compositor. En sus trabajos subraya la importancia de las emociones y de otros factores como el contexto cultural y las experiencias personales. (Castro, 2007, p. 232).

En el área de la psicología del desarrollo y de la educación artística destaca el psicólogo David Hargreaves (1998). Sus investigaciones se centran en:

- El desarrollo cognitivo y social de los niños y adolescentes.

- El desarrollo psicológico de la creatividad.
- La educación musical y las nuevas tecnologías.
- La música y el género.
- La psicología social de la música aplicada.
- El papel de la música en el desarrollo social de los niños y adolescentes.

Hargreaves, al abordar el tema de música y psicología, nos invita a reflexionar sobre el papel de la psicología de la música y el amplio abanico de posibilidades que brinda dicho espectro. No hay ningún motivo por el que la psicología de la música permanezca como un área aislada.

En el siglo XX la psicología de la música se centró en cuatro puntos fundamentales (Sloboda, 2012):

1. La representación cognitiva del ritmo y el tono, así como las propiedades emergentes de la armonía y la melodía.
2. El desarrollo de las competencias musicales y de las estructuras.
3. Los procesos subyacentes musicales en una interpretación.
4. El proceso afectivo asociado a la escucha musical.

1.6.2. Música y Emoción

La respuesta emocional ante la música es una respuesta universal que depende de diferentes procesos psicológicos y está influenciada por una extensa red de estructuras neuronales (Juslin y Sloboda, 2010). Dicha respuesta es compleja y en ella intervienen diferentes mecanismos neuronales y cognitivos. Sel y Calvo-Merino (2013), exponen que “los datos recogidos hasta la actualidad señalan que la emoción musical es el resultado de una serie de procesos complejos en los que interviene una extensa red de estructuras neuronales corticales, subcorticales y del oído interno” (p.289).

Para Gardner (1987), fue Leonard Meyer el que abrió el camino de la investigación psicológica de la música con su libro *Emotion and Meaning in Music* (1956). La teoría de Meyer explica los efectos emocionales de la música sobre el oyente mientras permanecieran dentro de ciertos límites reconocibles de la teoría psicológica y la integridad musical.

Los compositores e intérpretes de todas las culturas, los teóricos de las diversas escuelas y estilos, los especialistas de estética y los críticos de tendencias muy diferentes están de acuerdo en que la música posee un significado y en que dicho significado se comunica de algún modo a los que

toman parte en ella y a los oyentes. Esto es algo que al menos, podemos dar por sentado (Meyer, 1956).

Asimismo, y de acuerdo con las investigaciones llevadas a cabo, se evidencia que la habilidad para experimentar emociones positivas ante la música está relacionada con las distintas experiencias musicales en la infancia. Para Sloboda, niños y niñas de corta edad pueden sentir experiencias profundamente significativas ante la música, ya que la intensidad emocional de las mismas les motiva fuertemente para seguir comprometidos con sus estudios musicales. Para este reconocido psicólogo, la experiencia musical en nuestras vidas tiene, además, un componente afectivo que nos conecta con nuestro entorno familiar, social y cultural (Díaz, 2014).

La música como generadora de emociones es un tema ampliamente debatido. En sus estudios Juslin, Simon Liljeström, Västfjäll, Barradas y Silva A. (2008), observan que no siempre la reacción emotiva ante la música es la misma, sino que dependerá de las condiciones personales que en ese momento tenga el individuo, y de las causas externas que estén acaeciendo. Las reacciones son mayoritariamente de paz y felicidad y, en muy escasas ocasiones, son emociones negativas las que se generarán. Entre las emociones mayoritarias, la nostalgia y la felicidad y como reacción negativa la irritabilidad y el aburrimiento. Otro factor será el entorno en el que se escucha música: en un concierto, en el coche, en casa, con amigos, en solitario; ello será un factor determinante en la reacción emocional. *The most important result of the present study is that the prevalence of specific musical emotions depended on several features of the situation and the listener. In particular, different situations tended to evoke different musical emotions* (Juslin et al. 2008, p. 678).

En esa línea, Hargreaves (1998) remarca la facilidad que hoy en día tenemos para acceder a la música, y lo que ello implica en cuanto al efecto pasivo o activo que esta disponibilidad casi inmediata produce en el individuo.

People now actively use [music] in everyday listening contexts to a much greater extent than hitherto. They are still exposed to music in shops, restaurants, and other commercial environments without active control: But they also control its use in the home, in the car, while exercising, and in other everyday environments. It might be expected that they should do this in order to achieve different psychological ends, such as creating certain mood states, or changing their levels of emotional arousal. Music can now be seen as a resource rather than merely as a commodity. (Hargreaves y North 1997, p. 42)

Debemos reseñar que la música tiene, también, una importante función como música de fondo o de ambiente, con un carácter más extrovertido cuando realizamos funciones diarias como limpiar, hacer *footing* o caminar. De acuerdo a este modo de escucha, debemos considerar diferentes niveles de influencia de la música. Los estudios han demostrado que la incidencia de la música de fondo es menor en los procesos cognitivos cuando esta escucha es pasiva, como en estos casos, a diferencia de cuando

hacemos una escucha con un carácter más activo o introvertido (Furnham y Bradley, 1997; Sloboda, 2012).

Andrango y Padilla (2013) realizaron un estudio sobre la utilización de la música ambiental en los centros de educación infantil. Las investigaciones coincidieron en que, la música ambiental provoca una activación de la corteza cerebral, específicamente en las zonas frontal y occipital, implicadas en el procesamiento espacio temporal. Asimismo, al evaluar los efectos de la música a través de registros de electroencefalogramas, se encontró que la música origina una actividad eléctrica cerebral tipo alfa. También se producía un estado de concentración, atención y creatividad superior en los niños y niñas sometidos a la música de fondo.

Durante el año 2003, en algunas estaciones del metro de Londres, se realizó una prueba piloto teniendo como protagonista la música ambiente. Ante el incremento de delincuencia que se estaba experimentando en algunas zonas del suburbano instalaron un sistema de audio con emisión de música clásica. Los informes posteriores constataron que los robos habían descendido un tercio y los actos de vandalismo un 37%, en un periodo de 18 meses. En este caso la función de la música clásica fue claramente disuasoria (<http://blogs.elpais.com/el-concertino/2012/02/beethoven-contra-el-crimen.html>). Otras ciudades, como Atlanta o Toronto, realizaron la misma prueba en espacios muy transitados, al parecer con buenos resultados.

Recientemente Christopher Cerf, compositor de la banda sonora del programa infantil Barrio Sésamo, denunció públicamente en un documental titulado *Melodías de guerra* que su música se había utilizado en los interrogatorios de Guantánamo para obtener información de los presos. Se les ataba, vendaba los ojos y con unos auriculares se les sometía a altos volúmenes durante horas. Ello les anulaba psicológicamente. (<http://www.rtve.es/television/20130624/documentos-tv-melodias-guerra/696661.shtml>).

Muchos autores, exponen Juslin y Laukka (2003), han especulado sobre la estrecha relación entre las expresiones vocales y las expresiones musicales y el mundo de las emociones, pero no se ha llegado a conclusiones determinantes. Por ello, llevan a cabo una investigación en la que revisan 104 estudios de expresiones vocales y 41 de expresiones musicales. Parten de la base de la expresión no verbal, analizan las similitudes entre las diferentes emociones transmitidas a los oyentes y los códigos acústicos que utilizan para cada expresión. Concluyen exponiendo que la música puede ser en realidad una forma de expresión aumentada que transforma los sentimientos en *paisaje sonoro*. Estos resultados pueden explicar porqué la música es percibida como expresión de emociones y es correspondida con una perspectiva evolutiva en las expresiones vocales de las emociones.

Para Sloboda, el hecho psicológico más importante de la música es que conlleva a una representación emocional o un significado para nosotros. Decir esto nos lleva a la idea de que “la música es, en algunos aspectos, como un lenguaje” (Sloboda, 2012, p. 16). En este sentido, son referencias obligadas las teorías del lingüista Chomsky y el musicólogo Schenker. Ambos defienden que la conducta humana debe apoyarse en la capacidad de crear representaciones abstractas subyacentes. Tanto Chomsky como Schenker obtuvieron sus principales ideas a partir del examen de la estructura del lenguaje y la música centrándose en el estudio del lenguaje por la escuela de la gramática degenerativa-transformacional, conocida sobre todo a través de la obra de Noam Chomsky (Lerdahl y Jackendoff, 2003).

1.6.3. Música y Personalidad

Estudios recientes indican que muchas veces, mayoritariamente los jóvenes, utilizan la música con el propósito de crear una imagen externa hacia los otros. En la adolescencia, la música refuerza la identidad personal de los jóvenes. Esto les ayuda a consolidar su sentido de la identidad, estableciendo grupos de preferencia y exclusivos (Hallan, 2010).

Rentfrow y Gosling's (2003) descubrieron que la estructura de las preferencias musicales puede organizarse en términos de: reflexivo-complejo, intenso-rebelde, optimista-convencional y energético-rítmico. Estas dimensiones no son solamente asociadas con el nivel de complejidad, emoción y energía de las composiciones musicales, sino que también se encuentran diferencias en la personalidad, habilidad y auto percepción. Esto nos sugiere que la preferencia o selección que el individuo haga de la música envía un mensaje a la sociedad indicando quiénes somos y como nos gusta que nos vean.

La investigación examina las preferencias musicales individuales y su relación con la personalidad. Consta de seis estudios que analizan las preferencias de 3.500 individuos. El estudio 1 recoge la importancia que la gente da a la música, situándola entre una de las principales actividades de la vida cotidiana, siendo aproximadamente del 14% del tiempo activo el que se dedica a la escucha de la música. Los estudios 2 y 4 afirman que la relación entre las estructuras musicales y la personalidad es clara y significativa. El estudio 3 se realizó con otro grupo de universitarios y su intención fue obtener una generalización transversal de la muestra, para ello se les sometió a la misma prueba que a la muestra del estudio dos, STOMP –*Short Test of Music Preferences* –confirmando los resultados obtenidos en el mismo. Los resultados del estudio 5 proporcionan información valiosa sobre las características diferenciadoras de los distintos tipos de música y las dimensiones de preferencia de los oyentes. Las dimensiones se pueden

distinguir por sus niveles de complejidad, las características emocionales y el nivel de energía. Utilizando una amplia y sistemática selección de géneros musicales y analizando las dimensiones de la personalidad, los resultados de estudio 6 fueron más clarificadores en cuanto a las variables que enlazan cada personalidad con la música de su elección.

La investigación de Rentfrow & Gosling (2003) concluye afirmando que es claro que la música puede contribuir al conocimiento de los diferentes fenómenos psicológicos. Desde la personalidad del individuo, analizando el autoconcepto, la cognición social o las emociones, y ampliando la gama de géneros musicales, podemos abrir nuevas posibilidades musicales en el día a día de las personas. Estos investigadores aportan un interesante mapa de preferencias musicales asociada a potenciales signos de personalidad.

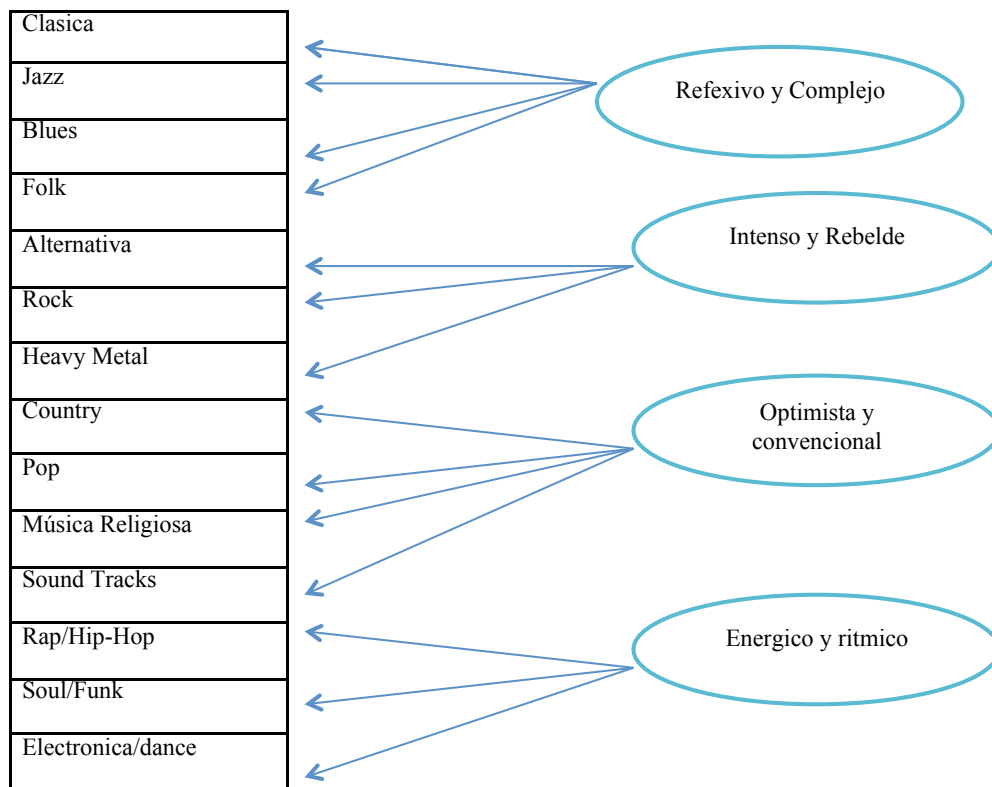


Figura I.2. Mapa de preferencias musicales. Fuente : Rentfrow & Gosling, (2003, p.1245).

Chamorro-Premuzic y Furnham (2007), llevan a cabo una investigación en la que relacionan diferentes personalidades en base a sus diferencias individuales. El objeto de este estudio es investigar la relación personalidad-habilidad y diferentes usos musicales. Para ello, se tomó un grupo de 341 estudiantes (241 mujeres y 100 hombres) de universidades de Reino Unido y de USA. Se hicieron diferentes test psicológicos para enmarcarles en un grupo de personalidad determinado y, posteriormente, se elaboró un

test de 15 ítems sobre música. Los resultados indicaron que los individuos que utilizan la música de un modo racional/cognitivo, son personas más abiertas intelectualmente y con un test más elevado en inteligencia. Los que lo usan a nivel emocional como regulador de emociones, son más introvertidos. En cuanto al papel de la música como *música de fondo* está más relacionado con las personalidades cercanas al uso emocional que al uso cognitivo.

Extraverts, on the other hand, may use music to increase their arousal, especially during monotonous tasks such as cleaning, jogging and data-entry. Accordingly, the experience of music may partly be a function of differential levels of arousal, specifically whether the average resting level of arousal is high or low. Several studies have suggested that background music causes larger interference with other cognitive processes in the case of introverts than in extraverts (Chamorro & Furnham, 2007 p177)

Conner A. y Rose H. (2005) han investigado las preferencias culturales de dos grupos diferenciados dependiendo de su nivel intelectual y grado de estudios. Personas que poseían estudios de grado superior o universitario y personas con los estudios del *High School*. Partieron de la base que ambos grupos están relacionados con entornos educativos y sociales diferentes, lo que les sitúa en niveles de influencia diferenciados en cuanto a preferencias de lecturas, de periódicos y de programas divulgativos. En relación a las preferencias musicales, la investigación mostró que los diferentes perfiles educativos tienen diferentes preferencias musicales. Las personas con un mayor perfil educativo, por ejemplo, eligen la música *rock* frente a la música *country*.

1.7. Música y neurología

Estrechamente relacionado con la psicología y el efecto de la música en el ser humano, se han realizado múltiples investigaciones en el campo de la neurología, ya que la música crea nuevas conexiones entre áreas del cerebro debido a la capacidad de elasticidad del mismo (Hyde, Lerch, Norton, Forgeard, Winner, Evans y Schlaug, 2009; Pertz y Zatorre, 2003). La neuroplasticidad es la capacidad del cerebro para reorganizarse, que es mayor en los niños y adolescentes que en la mayoría de los adultos (Levitín, 2011).

1.7.1. El cerebro y la música

Actualmente, el funcionamiento del cerebro se estudia en profundidad gracias a métodos muy precisos y fiables que se han venido desarrollando en los últimos años. La Tomografía computarizada (TC), que puede ser explicada como una prueba sofisticada de Rayos X, registra el aspecto que tendría el encéfalo si se extrajera quirúrgicamente, se

cortara en láminas y se pusiera sobre una mesa. La tomografía por emisión de positrones (TEP-PET) mide con gran eficacia el flujo sanguíneo en el cerebro, y de esta forma identifica qué zonas del cerebro están trabajando en ese momento, por el hecho de que las neuronas activas requieren más oxígeno. La resonancia magnética funcional (RMF-fMRI) también mide el flujo sanguíneo pero lo hace examinando cambios minúsculos en las propiedades magnéticas de las moléculas de hemoglobina, cuando aportan el oxígeno al cerebro. Otro método será la electroencefalografía (EEG) que percibe las señales eléctricas que generan las neuronas activas, dichas neuronas también generan minúsculos campos magnéticos que se estudiarán por medio de la magnetoencefalografía (MEG) (Mithen, 2007).

Los investigadores Blood y Zatorre (2001) demostraron la relación de la música y de las emociones y sensaciones que ésta producía en el oyente por la activación de las diferentes partes cerebrales del individuo. Para ello utilizaron la técnica de la tomografía por emisión de positrones. Observaron las variaciones de estimulación en las determinadas partes cerebrales dependiendo de si la música era placentera o perturbadora, consonante o disonante. Concluían exponiendo que, si bien la música no es imprescindible para la supervivencia de la humanidad, debe explorarse la capacidad que tiene para el beneficio de la sociedad a nivel psicológico y mental.

Ya en 1999, Anne Blood, determinó que la emoción musical intensa (lo que se describe como escalofríos y estremecimientos) está relacionada con regiones cerebrales que se consideran que participan en el proceso de recompensa, motivación y excitación: el *striatum* ventral, la amígdala, el cerebro medio y regiones del córtex frontal. Se activa cuando los jugadores ganan una apuesta, o los consumidores de droga toman su droga preferida (Blood y Zatorre, 2001; Altenmüller, 2003).

El procesamiento neurocognitivo de la música relaciona múltiples funciones neuropsicológica y emocionales que hace que la música adquiera gran importancia en el desarrollo cognitivo y en el aprendizaje general de los sujetos. Así mismo, desde el campo de la neuropsicología cognitiva se destaca que las áreas cerebrales participantes en estos procesos son los mismos que se activan cuando se trata de la percepción y producción del lenguaje. Por ello, el entrenamiento musical mejora la percepción acústica, lo que repercute en la mejora de los procesos de comprensión del lenguaje (Hernández, 2012).

Koelsh, Fritz, Schulze, Alsop & Schalung. (2005) realizaron una investigación sobre la estimulación cerebral ante diferentes estímulos sonoros. Se indagó la función neuroanatómica de la percepción musical con una resonancia magnética (fMRI). Los grupos de estudio fueron: niños y niñas de 10 años con varios años de estudios musicales interpretativos (tocan algún instrumento); adultos sin ningún entrenamiento en este sentido y el tercer grupo estaría formado por músicos adultos. Se estudiaron las

respuestas de activación cerebral ante una sucesión de acordes y secuencias sonoras. Las conclusiones destacan que, en acordes inesperados, no hay diferencias entre los grupos. Las diferencias se establecen cuando hay un discurso musical o un significado o estructura en el proceso musical. Si bien las partes activadas son las mismas, en el caso de los músicos se produce mayor intensidad en la activación cuando hay un discurso coherente. Así establecen cuatro diferentes redes corticales en el cerebro: Una relacionada con el procesamiento de la estructura musical; otra con el procesamiento del significado musical; una tercera estaría relacionada con la memoria musical y la cuarta se relaciona con los aspectos emotivos del procesamiento. Las diferencias de respuesta entre los participantes músicos y no músicos establece la actividad superior de los músicos en áreas relativas a los procesos músico-sintácticos.

La activación ante los patrones sonoros irregularmente sintácticos es muy diferente a la que se produce en patrones estándares. Los patrones de activación observados en este estudio son similares a los observados en las experiencias que se han realizado con el lenguaje y con el procesamiento lingüístico. En particular, se observaron activaciones en adultos músicos y no músicos y niños y niñas en consonancia con el aprendizaje previo que ellos tenían en cuanto al discurso sonoro sintácticamente estructurado. El estudio observa que los seres humanos tienen una capacidad general para adquirir, sin esfuerzo, complejos conocimientos musicales, y para procesar la información musical rápida y con precisión de acuerdo a este conocimiento- el conocimiento implícito adquirido durante la escucha en la vida cotidiana. Esta capacidad subraya el interés inherente del cerebro humano en la música y por tanto, hace hincapié en la importancia biológica de la música.

Hyde, Lerch, Norton, Forgeard, Winner, Evans & Schlaug (2009) investigaron sobre los efectos del entrenamiento musical en el desarrollo de la estructura cerebral. En este estudio se establecieron dos grupos de niños y niñas, uno se sometía a un aprendizaje intensivo instrumental de 15 meses y otro se establecía como grupo de control que recibía una clase grupal de música semanal. No se encontraron diferencias de comportamiento cerebral en el estudio preliminar en ambos grupos. Tras los 15 meses de instrucción, el grupo instrumental mostró mejoras significativas en cuanto a control motor fino y mejora en aspectos rítmicos y melódicos, pero no en otras materias escolares. Además, se observaron cambios en las áreas cerebrales motoras tras los 15 meses de clase individual de piano. Estas diferencias son consistentes y afectan a las mismas áreas cerebrales estructurales que se encuentran en los estudios realizados entre músicos y no músicos en personas adultas.

Por otra parte, un estudio relacionado con las diferencias en la estimulación cerebral entre músicos y no músicos quedó recogido en un documental de *National Geographic* titulado *Mi cerebro musical* en el que un equipo de neurocientíficos dirigido por Daniel Levitin analizaban las respuestas del músico Sting ante determinados estímulos sonoros. (<http://www.youtube.com/watch?v=BROTbtULWLS>).

1.7.2. Música y Neurología. Aplicación social

El efecto de la música con un cierto carácter curativo se viene observando desde tiempos antiguos. Ya los egipcios dejaron relatos relacionando la música con el efecto terapéutico de la misma capaz de curar el cuerpo, calmar la mente y purificar el alma (Calle, 2013). La música, expone Hallan (2010), aporta numerosos beneficios tanto en el individuo como en el grupo y consiguientemente en la sociedad. Las investigaciones de Bilhartz, Bruhn y Olson (1999) estudian la relación entre la participación de niños de 4-6 años en unas clases estructuradas de música y el desarrollo cognitivo tras 30 semanas de entrenamiento 75 minutos de sesiones semanales. El estudio sugiere una correspondencia significativa entre la instrucción musical temprana y las habilidades espacio-temporales.

... de hecho, el haberse descubierto que es más probable que en los niños que entre los tres y los seis años están expuestos a la música y la formación musical conserven en la edad adulta la condición de oído absoluto. El hecho de que la adquisición del lenguaje pase por “desaprender el oído absoluto” (salvo que una intensa actividad musical favorezca su retención) explica porque los *savants* musicales que tienen deficiencias cognitivas tales que impiden su adquisición del lenguaje son capaces de mantener el oído absoluto: carecen de presión para desaprenderlo (Mithen, 2007, p. 119).

Mithen (2007) expone múltiples casos de pacientes con minusvalías mentales psicológicas, o personas que, por enfermedad o accidente, han visto mermadas sus facultades. En algunos de estos casos, tras un ictus, o un derrame cerebral, han disminuido las facultades de entendimiento o de reproducción del lenguaje pero no así, el conocimiento musical o las habilidades musicales de dichas personas que, en su mayoría, eran músicos profesionales antes de sufrir su enfermedad o en otros casos músicos aficionados. También es destacable la actividad de los *savant*, que son discapacitados mentales que exhiben una pericia increíble en algunos ámbitos, especialmente en actividades artísticas y matemáticas. Son denominados autistas sabios. Así mismo, en los autistas se da un elevado porcentaje de individuos con oído absoluto (Mithen, 2007).

Levitin (2011) ha estudiado en profundidad dos tipos de discapacidad intelectual: el síndrome Williams y el autismo. Ambos son dos síndromes complementarios. Por una parte el síndrome Williams proporciona unos individuos sumamente sociables, muy gregarios y muy musicales. Por la otra parte, tenemos unas personas antisociales y poco musicales. El supuesto vínculo entre música y cohesión social lo refuerzan casos complementarios como estos, lo que los neurocientíficos llaman una doble disociación. El argumento es que tiene que haber un conjunto de genes que influye tanto en la extraversión como en la introversión. Los cerebros de los afectados por el síndrome Williams y por el autismo han sido estudiados y se ha demostrado que el neocerebelo es mayor de lo normal en el síndrome Williams y más pequeños de lo normal en los autistas.

Investigaciones recientes han analizado la respuesta emocional de enfermos de Alzheimer ante determinados estímulos sonoros. Para ello se han hecho análisis de tal

reconocimiento teniendo en cuenta la respuesta en su rostro y en la voz ante la escucha de músicas de su época de juventud o de niñez (Drapeau, Gosselin, Gagnon, Pertez & Lorrain, 2009). La capacidad que tiene un adulto anciano de recordar música de su época de juventud reaviva la memoria musical; ante un estímulo sonoro estimula dicha memoria musical e induce a los enfermos a activar algunas áreas cerebrales como consecuencia de dicho estímulo. Ello es debido a la estrecha relación existente entre emoción y recuerdo (Cuddy, Duffin, 2005). En esta línea expone Trehub (2003, p.9) “la mayoría de personas tienen canciones que les recuerdan a momentos de su vida y, de hecho, diversos estudios muestran que los recién nacidos ya detectan los patrones de sonido y ritmo de las melodías que escuchan”.

La relación entre la música y la plasticidad cerebral posibilita la intervención en terapias relacionadas con personas que han sufrido algún tipo de shock, ya sea por accidente, ictus, demencia o enfermos de Alzheimer (Nombela, Rae, Grahn, Barker, Owen & Rowe, 2013). En esa línea, Levitín resalta el importante papel que la música ejerce en la memoria especialmente en personas de cierta edad con problemas de Alzheimer o demencias: “La memoria afecta a la experiencia de escuchar música tan profundamente que no sería hiperbólico decir que sin memoria no habría música” (Levitín, 2011, p. 179). Según explica este neurólogo, en los últimos años, los neurocientíficos han demostrado hasta qué punto está íntimamente relacionado nuestro sistema de memoria con nuestro sistema emocional. Estos descubrimientos son especialmente relevantes si consideramos que el Alzheimer -una enfermedad caracterizada por cambios en los niveles de neurotransmisores y células nerviosas, y por la destrucción de sinapsis- se manifiesta como una pérdida de la memoria más reciente, apareciendo recuerdos lejanos con mayor viveza. Según expone Levitín (2011), parte de la razón de que recordemos canciones de nuestros años de adolescencia es debido a que esos años fueron periodos de autodescubrimiento y de momentos con una fuerte carga emotiva.

También se ha analizado el efecto de la música como elemento paliativo del dolor. Así, Sanjuan, Via, Vázquez, Moreno y Martínez, (2013) realizaron una investigación sobre el efecto de la música en la ansiedad y el dolor, en pacientes con ventilación mecánica en la unidad de Cuidados Intensivos del Hospital Universitari de Bellvitge en l’Hospitalet de Llobregat. Se realizó un estudio prospectivo experimental con distribución aleatoria. En la muestra participaron 44 sujetos. La intervención consistió en una sesión musical de 30 min, con auriculares, en habitación individual. Al grupo control se le mantuvo sin ningún cambio en el entorno habitual de una unidad de cuidados intensivos. A cada paciente se le realizaron un mínimo de 3 y un máximo de 5 sesiones musicales. La música fue escogida por el paciente entre una selección musical preparada por el equipo investigador. La ansiedad, el dolor y las variables hemodinámicas frecuencia cardiaca, frecuencia respiratoria, tensión arterial sistólica y diastólica se midieron en el momento basal, tras la sesión musical y una hora después de la audición musical. La conclusión fue que la música reduce la ansiedad en los pacientes con ventilación mecánica invasiva, y proponían la utilización de la música como medida alternativa a los productos farmacológicos.

Otras investigaciones han centrado su objetivo en analizar la incidencia del estudio y la práctica de la música hacia una mejora en actitudes y conductas grupales. Así, en un estudio llevado a cabo por Barret y Baker (2012), se aplicó un programa de aprendizaje musical de una duración de un año en un centro de detención de jóvenes en Australia. Los resultados fueron muy positivos, destacando la mejora que adquirió el grupo de estudio en cuanto al aprendizaje en general, no solamente musical, y a una serie de cambios de conducta y comportamiento fuera de lo meramente académico.

En este sentido Pallás Magraner (2012) expone una investigación que realizó desarrollando un taller musical en un centro de día de inserción laboral de menores en Tavernes de la Vallidigna, comarca de la Safor en la provincia de Valencia. La finalidad del taller no era exclusivamente enseñar música, si no utilizarla como herramienta para poder acercarse a los alumnos y alumnas –con baja cualificación académica y serios problemas de integración y comportamiento- y poderla utilizar para transmitirles disciplina, educación, saber estar y adquirir elementos que puedan saber utilizar en su integración social. Las conclusiones principales fueron que: la participación en el taller musical estimula un mayor nivel de autocontrol entre el alumnado; un ejercicio con música ambiental a su gusto y con bajo volumen mejora el comportamiento y les concentra en su realización; las actividades musicales sirven como catalizadoras de emociones e impulsos agresivos, canalizado su afectividad de manera más positiva a través de la audición y que, cuando se convierten en el centro del grupo- al tener que asumir el papel del director en sencillos ejercicios rítmico-musicales-, sacan lo “mejor de sí mismos”.

Múltiples estudios han proliferado en los últimos años centrado su atención en la mejora de los resultados académicos en los chico y chicas que cursan estudios musicales. (Hodges y O’Connel, 2005; Teachout, 2005).

Southgate y Roscigno (2009) realizaron un estudio longitudinal examinando la relación entre el ambiente musical y el rendimiento académico en niños y adolescentes utilizando tres medidas de participación en el campo musical: en la escuela, fuera de la escuela y el ambiente familiar (motivación en esta línea, asistencia a conciertos...) Para ello estudiaron una muestra compuesta por 4.376 niños y 7.781 adolescentes de centros públicos y privados de Estados Unidos de Norteamérica. Las conclusiones fueron claras, el alumnado que participaba de dichas actividades musicales presentaba un mejor rendimiento en matemática y lengua.

En este sentido destacamos, la tesis doctoral realizada por Reyes Belmonte (2011) sobre la incidencia en el rendimiento académico de alumnos y alumnas de primaria y que cursan estudios musicales. A este respecto se ha advertido en el aprendizaje de la música, el desarrollo de destrezas de otro tipo de materias como pueden ser las matemáticas, el lenguaje, el desarrollo motriz, la expresión plástica o conocimiento del medio. “Las materias en las que han destacado los alumnos que cursan estudios musicales en alguna escuela de música o asociación musical, son fundamentalmente lengua, educación física y

matemáticas siendo importante también la mejora en el resto de asignaturas en primaria. Y como es lógico mucho mayor rendimiento en música” (p. 62).

En relación a nuestra investigación, otro punto importante a considerar es el papel que las orquestas realizan con jóvenes en entornos desfavorecidos, como se recoge en el capítulo 2 apartado 6 del presente trabajo. Destacamos las investigaciones llevadas a cabo por Egaña del Sol (2008) en un estudio que evaluó el impacto de la participación en la Orquesta Infantil y Juvenil de Curanilahue (Chile) sobre el progreso escolar. Para ello, se realizó un estudio empleando los datos académicos obtenidos en 2001 y 2003 en matemáticas y en lenguaje. Así mismo, se realizó un análisis cualitativo para explorar el impacto en habilidades no cognitivas. Las conclusiones fueron que los músicos de orquesta son generalmente más efectivos en alcanzar sus objetivos personales, ya que persiguen dichos objetivos de una manera más constante y efectiva. También se analizó el papel de los padres y madres en el proceso musical de los hijos e hijas, concluyendo que tienen más expectativas respecto al nivel educacional de sus hijos que los que no tienen dicha participación en la orquesta.

En esa línea, Gabriela Wald (2011) estudió dos proyectos de educación artística para jóvenes de barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva de salud integral, la Orquesta Juvenil del Sur y la Orquesta Juvenil de Villa Lugano. Analizó los cambios de salud en las dimensiones individuales y colectivas. Tras cinco meses de trabajo aparecieron los primeros indicadores de mejora en la autoestima y la autovaloración, el orgullo por ser parte de un grupo que logra hacer una actividad socialmente valorada. Asimismo, se evidenció el placer y el disfrute de tocar música con otros, las relaciones de amistad entre los jóvenes, la conciencia del trabajo en equipo y un nuevo posicionamiento ante la sociedad. Por otra parte, la estrategia pedagógica y la metodología de intervención fueron decisivas a la hora de alcanzar estos resultados. La autora concluye que proyectos de arte comunitario que no han sido ideados para promover la salud integral pueden transformarse en estrategias innovadoras (Wald, 2011).

Otro proyecto a destacar es el programa *In Harmony* diseñado por la Orquesta de Liverpool en 2011. Este programa consistía en establecer una línea de actuación para trabajar con niños y niñas en un barrio marginal. Se creó una orquesta, coordinada y dirigida por los músicos de la *Liverpool Orchestra*, durante un curso académico en el que valoraron las diferencias entre los resultados escolares de los niños y niñas participantes y un grupo no participante, concluyendo que los primeros mejoraron en matemáticas, lectura y escritura (Burns y Bewick, 2011).

Desde la orquesta, el director del departamento educativo de la *Royal Liverpool Orchestra*, Peter Garden, expuso:

The orchestra as a form is crucial. For an orchestra to succeed, it must be greater than the sum of its parts. Every person has a role to play. It combines leadership, teamwork, discipline, communication

skills and respect with friendship, great fun and positive social experiences. It develops the foundations of musicianship and musical literacy through the enjoyment of learning, rehearsing and performing as an ensemble of musicians (Burns & Bewick, 2011, p. 12).

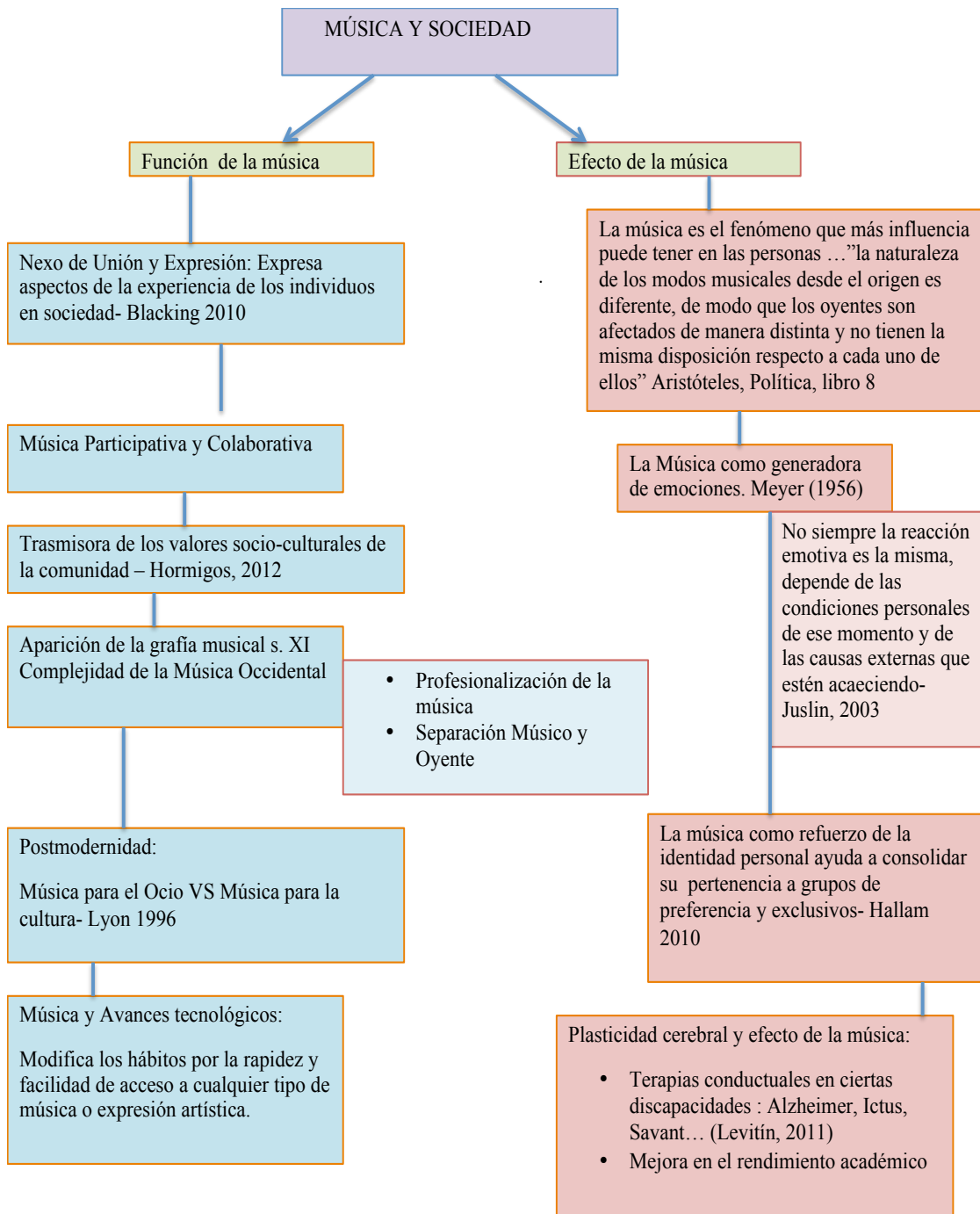
Otra experiencia de integración de la orquesta en el entorno escolar es la realizada por la *Scottish Chamber Orchestra* en 2012 en la *Preston Street Primary School* en Edimburgo. Durante un curso académico impartieron talleres de música en dicho centro. Además, el proyecto incluía actividades extras y diferentes eventos musicales participativos, concluyendo con un concierto. Los resultados fueron evaluados, evidenciando que los alumnos y alumnas habían mejorado en su rendimiento académico. Asimismo, estas actividades contribuyeron a la integración de algunos niños y niñas que tenían problemas de relación con sus compañeros y compañeras y se incrementó la dinámica grupal. Los profesores y profesoras mostraron mayor confianza y entusiasmo en las clases de música y adquirieron herramientas nuevas para mejorar su actividad. Los padres y madres argumentaron que vieron incrementada su sensación de pertenecer a la comunidad educativa (*Social Return on Investment*, 2012).

A modo de síntesis

La música ha tenido una función marcadamente social desde su inicio y ha servido de nexo de unión y expresión en la comunidad, estando presente en las diferentes etapas de la vida del individuo, tanto en el ámbito del trabajo como de las diversas celebraciones o eventos comunitarios. En las sociedades occidentales se experimentó una fractura entre música popular y música clásica o culta con la aparición de la notación musical y las dificultades técnicas y conceptuales que la complejidad del lenguaje musical adquirió. Ello llevó a una profesionalización en este sentido y a la aparición de la figura del músico profesional. Este concepto alejaba a la sociedad de la práctica participativa y situaba al oyente como mero receptor o espectador. Hasta la creación del primer teatro público, a finales del siglo XVII, los conciertos eran de ámbito privado accesibles solo a las clases nobles de la sociedad. La aparición de estos teatros abrió la posibilidad de acceso de la sociedad a los conciertos y a las representaciones de ópera. Si bien, en todas las épocas la música culta ha tenido un carácter un tanto elitista, se han generado movimientos sociales identificándose con un compositor o un estilo determinado.

El siglo XX con la llegada de la postmodernidad modificó el concepto de música para la cultura por música para el ocio. Supuso una mayor separación entre la música clásica y la popular, siendo ésta de consumo masivo con un discurso más accesible y sencillo para la mayoría social. Esta música popular vendrá cargada de símbolos estéticos de identificación grupal y rodeada de un mercado de consumo. Numerosos estudios asocian un tipo de música con una estética y una personalidad determinada. Los avances tecnológicos de los últimos años y el acceso a todo tipo de música en muy poco tiempo aumentarán ese concepto consumista de la música.

Otro factor de gran interés es el efecto que la música produce en el ser humano, tanto desde un punto psicológico -emoción, refuerzo de la autoestima, mejora de comportamiento- como a nivel neurológico. En este sentido, destacadas investigaciones llevadas a cabo en los últimos años estudian la plasticidad del cerebro y los beneficios que puede ejercerla música.



Cuadro Resumen I.1. Música y Sociedad

CAPITULO I 2. MÚSICA Y EDUCACION

- 2.1. La Música en el Sistema General de Educación Español
- 2.2. La Música en el Régimen de Educación Especial
 - 2.2.1. Inicio y Reales Decretos Reguladores
 - 2.2.2. Plan de estudios de 1942
 - 2.2.3. Plan de estudios de 1966
 - 2.2.4. LOGSE- Ley Orgánica del Sistema Educativo - Ley orgánica 1/1990
 - 2.2.4.1. LOGSE. Aplicación en los Conservatorios o Centros Reconocidos
 - 2.2.5. Ley orgánica de Educación (LOE) 2/2006 de 3 de Mayo
- 2.3. Escuelas de Música
- 2.4. Planes de estudio y orquestas de jóvenes
 - 2.4.1 Orquestas infantiles y juveniles en el País Vasco
 - 2.4.1.1. Euskadiko Ikasleen Orkestra (EIO) - Orquesta de alumnado del País Vasco
 - 2.4.1.2. Euskadiko Gazteen Orkestra (EGO)- Joven orquesta de Euskal Herria
- 2.5. Orquesta y función educativa
 - 2.5.1. El concierto como propuesta educativa
 - 2.5.1.1 El Concierto didáctico. Acciones de sensibilización y activación
- 2.6. ROCE- Red de Organizadores de Conciertos Educativos
 - 2.6.1. Encuentros Anuales ROCE
 - 2.6.1.1. Granada 2010
 - 2.6.1.2. Donostia - San Sebastián 2011
 - 2.6.1.3. Valladolid 2012
 - 2.6.1.4. Barcelona 2013
- 2.7. Jornadas sobre Música y Educación



Imagen I.5. Músico de la *Royal Philharmonic Orchestra* trabajando en el proyecto “Historia de un soldado” con alumnado de tres escuelas de primaria. Fuente Resoun.

2. MUSICA Y EDUCACION

Aún hoy la música ocupa a menudo el último lugar cuando pensamos en la educación. ¿Tiene realmente la música otra cualidad que la de ser muy agradable o emocionante de escuchar, algo que, a través de su mero poder y elocuencia, nos proporciona herramientas formidables con las que aliviar nuestra existencia y las tareas de la vida cotidiana?
Daniel Barenboim (2008).

La enseñanza de la música en nuestro sistema educativo ha experimentado importantes cambios a lo largo del pasado siglo XX, tanto en las enseñanzas de régimen general o enseñanza obligatoria, como los producidos en las enseñanzas de régimen especial o enseñanza especializada, en donde se incluyen los estudios musicales que se imparten en los Conservatorios y Centros Autorizados, así como en las Escuelas de Música.

La formación inicial del profesorado de música de las enseñanzas de régimen general en España, fue objeto de importantes avances desde que en 1990 se promulgara la LOGSE que incluyó por primera vez a la Música como disciplina obligada en todos los niveles educativos, previendo la contratación de profesores especialistas en Primaria. Sin embargo, la nueva Ley Orgánica de Enseñanza de Mejora de la Calidad Educativa LOMCE (Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre) reduce su presencia en la escuela, pasando de ser una materia de carácter obligatorio –como venía siendo a raíz de la ya mencionada LOGSE-, a presentarse en un bloque de materias de carácter optativo, tanto en Primaria como en Secundaria.

En lo que respecta a las enseñanzas de régimen especial o enseñanzas especializadas previas a la LOGSE, estuvieron vigentes dos planes de estudio: el Plan del 42 y el Plan del 66. Los conservatorios albergaban en sus aulas, tanto al alumnado que estudiaba un grado superior para profesionalizarse, como al que pretendía adquirir unas destrezas musicales pero sin tener intención de obtener una titulación profesional. Será la LOGSE, Ley 1/1990 de 3 de octubre (BOE del 4 de octubre) la que dará un giro en las enseñanzas y establecerá dos centros diferenciados: los conservatorios o centros superiores de música y las escuelas de música.

2.1. La Música en el Sistema General de Educación Español

La música con la Ley General de Educación y financiamiento de la reforma educativa, LGE (Ley 14/1970, de 4 de agosto), se incluía dentro del área de Expresión Dinámica con Educación Física y Deportes. En el artículo catorce de la ley se establece que la educación preescolar: “comprende juegos, actividades de lenguaje, incluida, en su caso, la lengua nativa, expresión rítmica y plástica, observación de la naturaleza, ejercicios lógicos y pre numéricos, desarrollo del sentido comunitario, principios religiosos y actitudes morales”. En la Educación General Básica la música era incluida en el Área de Expresión dinámica y englobaba la educación del movimiento, ritmo, expresión corporal, mimo, dramatización, juegos, gimnasia, deportes, música, etc. La Orden de 6 de agosto de 1971, por la que se prorrogan y complementan las orientaciones pedagógicas para la EGB, divide la segunda etapa de este nivel en las siguientes áreas: Lengua y Ciencias sociales, Matemáticas y Ciencias de la Naturaleza, Idioma moderno, Educación Física, Religión, y Expresión estética y pretecnológica. Esta última se divide en Música y Dramatización, Expresión Plástica y Pretecnología (Ley 14/1970 de 4 de Agosto).

Los objetivos de la formación musical fueron los siguientes: desarrollo de la sensibilidad auditiva y artística; capacidad de improvisación; habilidades para expresar ritmos conocidos; capacidad para componer temas musicales; capacidad para distinguir y comparar voces, instrumentos y tipos de actividad musical; destreza en el manejo de algún instrumento musical; capacidad para interpretar temas musicales; desarrollo de actitudes de apreciación musical y contacto con grandes obras musicales (Oriol, 2014).

La Orden de 22 de marzo de 1975, por la que se desarrolla el Decreto 160/1975, del 23 de enero, y que establece las bases de programación de las diversas materias que constituyen el plan de estudios del bachillerato, así como el horario semanal para su desarrollo, fija para estas asignaturas en el primer curso 3 horas para la asignatura de dibujo y 2 horas para música y actividades artístico culturales. El programa de música centraba su atención en veinte temas de corte histórico con el soporte de audiciones relativas a los temas estudiados. Era una enseñanza eminentemente teórica (Llongueira, 2011).

Posteriormente, el Real Decreto 69/1981 de 9 de enero reordena la Enseñanza General Básica (EGB), a efectos de programación, evaluación y promoción del alumnado, estructurándose en tres ciclos: el inicial, que constaba de los cursos 1º y 2º, el medio que contemplaba el 3º, 4º y 5º y el superior con 6º, 7º y 8º curso. En Educación Primaria, para la educación artística, se determinaba un horario de cinco horas semanales en el primer ciclo; 2 horas en el segundo ciclo y 2 horas en el tercer ciclo. Estas modificaciones supusieron un avance significativo en la enseñanza de la música con

respecto a la Ley General de educación. El artículo 24 de la Ley General de educación del 6 de Agosto de 1970 (BOE nº 187) incluía Educación Estética en los centros de bachillerato, dando mayor importancia a la música y al dibujo (Oriol, 2014).

Un gran problema que se plantea con esta reforma es la escasa preparación del profesorado para impartir la asignatura de música, al no existir una titulación universitaria específica que les cualificara. La falta de regulación jurídica y la indeterminación de las plantillas de los maestros hizo que no se impartiera la materia de música en la mayoría de los centros de enseñanza, si bien, algunos centros, sobre todo de enseñanza privada, incorporaban esta asignatura en algunos de los cursos de EGB para hacerlos más atractivos e innovadores (Oriol, 2005; Oriol, 2014).

La LOGSE, Ley 1/1990 de 3 de octubre (BOE del 4 de octubre), constituye una reforma global que reordena el conjunto del sistema educativo y abre una vía importante de desarrollo desde los tres ámbitos que nos interesan en este trabajo: la formación musical profesional, la formación docente y la formación general.

Con la LOGSE, la educación musical se incluye en la educación infantil, primaria y secundaria (obligatoria y bachillerato). La enseñanza de la música en el régimen general se contempló en la Educación Infantil dentro del área de Comunicación y Representación, y en la Educación Primaria formó parte de las Enseñanzas Artísticas junto con la plástica y la dramatización. En la Educación Secundaria tenía una entidad totalmente definida, constituyendo un área curricular independiente del área artística (Oriol, 2014). Además, se exige que sea impartida por profesorado especializado. En el año 1991 cambia el plan de estudios de Magisterio y se crea la especialidad de Maestro en Educación Musical: “La educación primaria será impartida por maestros que tendrán competencia en todas las áreas de este nivel. La enseñanza de música, de la educación física, de los idiomas extranjeros o de aquellas enseñanzas que determinen serán impartidas por maestros con la especialización correspondiente” (Ley Orgánica 1/1990, Capítulo II artículo 16). En este aspecto tiene especial relevancia el perfil de maestro especialista en educación musical que se crea en la Universidad (Ley Orgánica 1/1990 BOE nº 238 Jueves 4 de Octubre de 1990). Y, como expone Oriol (2005) fue éste el paso más importante para el asentamiento definitivo de la música en la Enseñanza Primaria.

En este sentido de cambio y reforma se presenta la enseñanza musical en la propia ley:

La ley aborda por primera vez en el contexto de una reforma del sistema educativo una regulación extensa de las enseñanzas de la música y de la danza, del arte dramático y de las artes plásticas y de Diseño, atendiendo al creciente interés social por las mismas, manifestado singularmente por el incremento notabilísimo de su demanda. Diversas razones aconsejan que estén conectadas con la estructura general

del sistema y que a la vez, se organicen con la flexibilidad y especificidad necesarias para atender a sus propias peculiaridades y proporcionar distintos grados profesionales, alcanzando titulaciones equivalentes a las universitarias, que en el caso de la Música y las Artes Escénicas, que comprenden la Danza y el Arte dramático, lo serán a la de licenciado. Ley Orgánica 1/1990 BOE nº 238 Jueves 4 de Octubre de 1990 p. 28929

Las materias impartidas en el currículum de educación musical tendrán un carácter más práctico fomentando la expresión artística, la improvisación, la audición y la práctica instrumental. Las diferentes actividades musicales aplicadas en el aula desarrollan- según expone Díaz - diversas capacidades como: desarrollo de la memoria, discriminación auditiva, sincronización, atención, participación y sentido de grupo (Díaz, 2004).

Con la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo (LOE), de Educación, la música continua siendo materia de obligado cumplimiento tanto en primaria como en secundaria, si bien en el último curso de secundaria tendrá un carácter optativo.

Con la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa, 8/2013 de 9 de diciembre (LOMCE), el retroceso es total siendo la materia de música de carácter optativo, “en función de la regulación y de la programación de la oferta educativa que establezca cada Administración educativa y en su caso de la oferta de los centros docente” (Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre sec. I pág. 97873 y 97875). Son muchos los colectivos, tanto sociales como educativos, los que se han manifestado en contra de la supresión de la música como materia obligada en el currículum. Con la aprobación de la LOMCE por primera vez en más de 20 años se elimina prácticamente de todas las etapas educativas la educación musical obligatoria (Díaz y Giráldez, 2014; Oriol, 2014).

2.2. La Música en las enseñanzas del Régimen Especial

2.2.1. Inicio y Reales Decretos Reguladores

A lo largo de los siglos XIX y XX han sido los conservatorios los encargados de albergar la enseñanza de la música mayoritariamente interpretativa, a la sociedad. El primer conservatorio europeo lo podemos fechar en 1795 en París. En España, el Real Decreto de 16 de Junio de 1905 establece las normas para la creación de estos centros, otorgándose los Diplomas de Capacitación correspondientes. Posteriormente se dictan Reales Órdenes donde se da reconocimiento a los estudios de música de otras provincias.

El Real Decreto de 11 de septiembre de 1911, es un intento de adecuar las enseñanzas de música y declamación al nivel y modelo de organización de los mejores

conservatorios europeos (especialmente alemanes y austriacos). En este decreto se establece y se ordena la estructura organizativa académica y docente. Posteriormente, otro Real Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1917, establece un nuevo reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación que ordena la estructura y el funcionamiento de dicha institución. En 1931, otro Decreto modifica la denominación de Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid por Conservatorio Nacional de Música y Declamación (Díaz, 2005).

2.2.2. Plan de estudios de 1942

Será el Decreto de 15 de Junio de 1942 (BOE de 4 de Julio) el que derogue el de 1905 y organice una planificación en la gestión de los diversos conservatorios de provincias y emita la titulación de profesor y profesora. Se establecen las categorías de profesorado especial y auxiliar numerario.

Los Conservatorios oficiales de Música y Declamación se dividían en tres etapas: Superiores, Profesionales y Elementales. Los Conservatorios Elementales expedían certificados de aptitud para las enseñanzas elementales que en dichos centros se impartían. Los Conservatorios Profesionales capacitaban al alumnado para una titulación profesional en las materias estudiadas y el Real Conservatorio de Madrid era el único que tenía el carácter de Conservatorio Superior y por ello podía expedir titulaciones superiores, titulación de mayor valor para acceder a las cátedras numerarias, especiales y auxiliares. Los títulos a los que daba acceso la enseñanza profesional eran compositor, instrumentista, cantante, declamación y actor teatral.

El currículum para poder optar a la capacitación profesional se fijaba en: cuatro años de solfeo y algunos cursos de instrumento que variaba dependiendo de la especialidad instrumental. Así mismo se debía cursar algunas asignaturas complementarias como un curso de armonía, un curso de historia de la música, un curso de estética, un curso de música de cámara y dos cursos de acompañamiento.

2.2.3. Plan de estudios de 1966

El siguiente cambio experimentado en la enseñanza musical vendrá de la mano del Decreto 2618/1966 (BOE 24 de 1966). En él se clarifican las materias correspondientes a cada grado: elemental, medio y superior. Así mismo, paulatinamente se amplía el número de conservatorios con rango de superior.

Las enseñanzas que se impartan en los conservatorios de música se distribuirán en cursos y se agruparán en tres grados: elemental, medio y superior (BOE del 24 de Octubre de 1966). Las exigencias para optar a la titulación Superior serán mayores y serán ampliados los cursos de especialización, así como las asignaturas complementarias. La duración de los estudios dependerá de la especialización instrumental, así, dependiendo del instrumento, la titulación superior requerirá de 5-8 cursos en algunos casos y para las especialidades de piano, violín y violonchelo serán 10 los cursos requeridos. Para acceder al grado superior será necesario superar una prueba de acceso.

Se amplían las asignaturas complementarias del grado superior con un segundo curso de historia de la música, historia del arte y estética, cuatro de armonía, uno de formas musicales, uno de acústica, dos de música de cámara o conjunto instrumental (dependiendo de la especialidad), los cursos segundo y tercero de reentización y transposición para los instrumentos de tecla (piano, clavicémbalo, órgano y armonio) y uno de pedagogía, así como dos cursos de prácticas de profesorado.

A parte de la titulación superior de instrumento o canto, surgen otras nuevas titulaciones: Título de Profesor Superior de Solfeo, teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento; Título de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación; Título de profesor Superior de Musicología; Título de Profesor Superior de Música Sacra; Título de Profesor Superior de Dirección de Orquesta, Título de Profesor Superior de Dirección de Coros; Título de Profesor Superior de Pedagogía musical y Título de Profesor Superior de música de Cámara.

Roche (2010) destaca tres rasgos diferenciales en el planteamiento de la educación musical de los planes de estudios anteriores a la LOGSE, que contribuyeron a un notable retraso respecto a otros países de nuestro entorno cultural:

- Los conservatorios eran la única vía de enseñanza institucionalizada de la música.
- La organización de los estudios profesionales, desde 1917 hasta 1990 se ha concebido como un todo indivisible desde sus inicios hasta su máxima especialización.
- Para ejercer la docencia no ha sido necesaria ninguna formación inicial de carácter pedagógico.

En el plan de estudios de 1966 no se establecían tiempos lectivos específicos para cada año cursado- dejando libertad para poder realizar las asignaturas a lo largo del ciclo de estudios- ni especificaba el ratio profesor/alumno. Así mismo, en este plan de estudios se fomentaban ciertas especialidades como piano, violín o guitarra frente al estudio de instrumentos sinfónicos, siempre en manifiesta minoría.

Del mismo modo, en estos planes de estudio, convivían estudiantes cursando estudios con carácter profesional con alumnado que no tenía ninguna intención de profesionalizar su afición a la música, lo que llevó a la proliferación de conservatorios, tanto profesionales como superiores. Ello creó situaciones paradójicas como por ejemplo, al comparar el número de conservatorios superiores del estado español con los de Alemania en la década de los 90 observamos, que, en el país germano con cerca de 80 millones de habitantes, tenían 23 centros superiores mientras que España con una población de unos 38 millones de habitantes contaba con 26 centros (Roche, 2010). En el año de implantación del grado superior LOGSE (2000-2001), los conservatorios que impartían enseñanzas superiores según el “Plan del 66”, eran los siguientes: Alicante, Badajoz, Barcelona (Conservatorio del Liceo y Conservatorio Municipal de Música), Bilbao, Castellón, Córdoba, Granada, La Coruña, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid (Real Conservatorio Superior y Escuela Superior de Canto), Málaga, Murcia, Oviedo, Palma de Mallorca, Pamplona, Salamanca, San Sebastián, Santiago de Compostela, Sevilla, Sta. Cruz de Tenerife, Valencia, Vigo, Vitoria y Zaragoza. En total, contábamos con 26 centros impartiendo enseñanzas superiores con arreglo a las disposiciones del mencionado Decreto (Catalán, 2002).

2.2.4. LOGSE- Ley Orgánica del Sistema Educativo- Ley Orgánica 1/1990

Ante esta situación se emprendió una reforma educativa que modificó sustancialmente el panorama musical en España: la LOGSE, Ley Orgánica 1/1990 de 3 de Octubre de Ordenación General del Sistema Educativo. Con la implantación de la LOGSE las enseñanzas de música tendrán dos vías de estudio (Díaz, 2005):

- Los Conservatorios o Centros Superiores que contemplan la educación reglada y va dirigida a formar personas para la profesionalización y está regulada por las administraciones educativas.
- Las Escuelas de Música con una educación no reglada cuyos certificados no tendrán una validez profesional y cuyo objetivo es contribuir al desarrollo musical del entorno desde edades tempranas hasta un público adulto.

2.2.4.1. LOGSE. Aplicación en los Conservatorios o Centros Reconocidos

Según la Ley Orgánica 1/1990 de 3 de Octubre de Ordenación General del Sistema Educativo BOE nº 238, las enseñanzas de música y danza comprenderán tres grados:

- Grado elemental. que tendrá cuatro años de duración.

- Grado medio, que se estructurará en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno.
- Grado superior, que comprenderá un solo ciclo cuya duración se determinará en función de las características de estas enseñanzas.

En el decreto 288/1992 de 27 de Octubre BOPV del 16 de Diciembre que regula los grados elemental y medio queda establecido el horario lectivo del siguiente modo:

En el Grado Medio, en función a la especialidad, hay pequeñas variaciones curriculares adaptadas a las peculiaridades de cada instrumento, por ello nos centramos en el horario lectivo de las especialidades sinfónicas, propias para la formación de músicos de orquesta como son: violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta travesera, clarinete, fagot, oboe, saxofón, trompa, trompeta, trombón, tuba, arpa y percusión.

Grado Medio		Tiempo semanal en minutos
Primer Ciclo: 2 años	Instrumento de la especialidad	60
	Orquesta	120
	Lenguaje Musical	120
	Piano Complementario	30
Segundo Ciclo: 2 años	Instrumento de la especialidad	60
	Orquesta	120
	Armonía	120
	Piano Complementario	30
	Música de Cámara	60
Tercer Ciclo: 2 años	Instrumento de la Especialidad	90
	Orquesta	120
	Música de Cámara	60
	Historia de la Música o Análisis	120
	Fundamentos de Composición	120
	Fundamentos de Composición	120

Figura I.3. Regulación de los estudios Musicales de Grado Medio según decreto 288/1992 de 27 de Octubre

Como se puede observar en la tabla, el Grado Medio contempla un tiempo de 360 horas para los estudios relacionados con la orquesta y 120 horas para los de música de cámara; ello supone un aumento del 300% con respecto al plan del 66. Como refiere el decreto 288/1992 de 27 de Octubre BOPV, en su p. 11138 en la introducción a la materia de orquesta:

La práctica instrumental resulta así entendida no sólo como la adquisición de una compleja técnica y la progresiva formación de unos criterios musicales propios, sino también como una herramienta de relación social y de intercambio de ideas entre los propios instrumentistas. La principal misión de la educación musical debe ser ofrecer a la sociedad todos los músicos que ésta necesita para poder canalizar aquellas actividades que demanda la comunidad.

La orden del 25 de junio de 1999 establece el currículo de Grado Superior de las enseñanzas musicales. Dicho grado tendrá la duración de un ciclo de cuatro años excepto para las especialidades de composición, dirección de coro y dirección de orquesta cuya duración será de cinco cursos. Una modificación que aporta la nueva ley será la unidad de valoración que será el crédito. Cada crédito equivaldrá a diez horas lectivas, tanto en las enseñanzas teóricas como prácticas. Para acceder al Grado Superior se debe estar en posesión del título de Bachiller y deberán superar un examen de acceso.

Además de las especialidades del Grado Medio, este grado incluye: Composición, Dirección de Coro, Dirección de orquesta, Etnomusicología, Flamenco, Instrumentos de Música Antigua, Instrumentos de Música Tradicional y Popular, Jazz, Musicología y Pedagogía. Así mismo, el alumnado puede optar por diferentes itinerarios; por ejemplo cursar las competencias que le habilitan como solista, intérprete de música de cámara o como acompañamiento vocal- en el caso de los pianistas.

La Pedagogía del lenguaje y de la Educación Musical presentará tres itinerarios diferenciados:

- Lenguaje Musical.
- Música en la Educación Secundaria.
- Educación Musical temprana.

Los contenidos del currículo de las diferentes especialidades se ordenan distinguiendo entre:

- Asignaturas obligatorias.
- Asignaturas optativas.
- Asignaturas de libre elección.

La administración fija el ratio establecido por asignatura. Para todas las especialidades será obligatoria la realización de un trabajo escrito de investigación sobre un tema relativo a la propia especialidad. El diseño curricular varía de acuerdo a las peculiaridades de cada instrumento o materia.

Atendiendo al interés de nuestra investigación vamos a incluir- como ejemplo-el esquema correspondiente a los instrumentos de viento metal porque las diferencias con las especialidades correspondientes a los demás instrumentos de la orquesta, como son instrumentos de cuerda, viento madera o percusión no presentan modificaciones sustanciales. Principalmente se refieren al tipo de agrupaciones que se organizan: cuarteto de cuerda, quinteto de viento, grupo de metales, o los referentes al conocimiento de su propio instrumento (fundamentos de lutería, en el caso de las cuerdas, o mecánica del instrumento en el caso de los vientos)

ESPECIALIDAD						
INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL (Trompa, Trompeta, Trombón y Tuba)						
Asignaturas y nº de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
1.OBLIGATORIAS:	1º	2º	3º	4º	147	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					18	
Instrumento principal (I-IV)	I	II	III	IV	18	Tpa. Tpta. Tbn y Tuba
B. Conocimientos teórico-humanísticos					34,5	
Análisis (I)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I)	I				4,5	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I)	I				6	Análisis
C. Conjunto					61,5	
Grupo de metales* (I-III)		I	I	III	13,5	Conjunto
Música de Cámara (I-II)	I	II			12	Música de Cámara
Orquesta / Banda					36	Orquesta
D. Otras asignaturas					33	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Interpretación histórica de la música antigua (I)		I			3	
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I)			I		4,5	Análisis
Piano (I-II)	I	II			6	Piano complementario
Repertorio orquestal (I-II)	I	II			3	Tpa., Tpta., Tbn. y Tuba
Repertorio con pianista acompañante	I	II	III	IV	9	Tpa., Tpta., Tbn. y Tuba
Técnica de respiración y control muscular (I)	I				3	
2. OPTATIVAS					32	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					200	

Figura I.4. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Viento-Metal

Observamos la importancia que la práctica camerística y orquestal tiene en el currículum, aportando 61,5 créditos al conjunto de la especialidad, superando los créditos correspondientes a la enseñanza del instrumento – pieza fundamental en el plan del 66. Otra cuestión a tener en cuenta es que todas las enseñanzas están vertebradas en torno a unos objetivos generales referidos a la globalidad del Grado.

Una modificación que consideramos de gran interés y fundamental para crear los cimientos de una sociedad formada en la música es la especialidad de Pedagogía. Presentamos en la siguiente figura las materias correspondientes a cada curso académico.

ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA						
Opción a) Pedagogía del lenguaje y de la educación musical						
Asignaturas y nº de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
1.OBLIGATORIAS	1*	2*	3*	4*	181,5	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					30	
Didáctica de la Música (I-II)	I	II			9	Didáctica de la Música
Didáctica del itinerario elegido (I-II)			I	II	9	Didáctica de la Música
Educación vocal (I-IV)	I	II	III	IV	12	Educación vocal
B. Conocimientos teórico-humanísticos					45	
Análisis (I)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I-II)	I	II			9	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					18	
Coro / Orquesta*					12	Coro
Coro de Cámara					6	Coro
D. Otras asignaturas					61,5	
Dirección coral e instrumental (I-II)	I	II			9	Dirección aplicada
Fundamentos de la técnica del movimiento (I)		I			4,5	Movimiento
Improvisación y acompañamiento (I-II)	I	II			6	Improv. y acompañ.
Instrumento principal ** (I-II)	I	II			6	Instrumento principal
Metodología de la investigación pedagógica (I)	I				3	Didáctica de la Música
Música española tradicional y popular (I)			I		4,5	Fundamentos de Etnomusicología
Música tradicional de otras culturas (I)	I				4,5	Fundamentos de Etnomusicología
Prácticas de profesorado (I-II)			I	II	9	Prácticas profesorado
Psicología de la educación y del desarrollo en edad escolar (I)		I			4,5	Psicopedagogía
Segundo instrumento (I-II)			I	II	6	Piano complementario o 2º instrumento
Sociología de la educación (I)			I		4,5	Psicopedagogía
Además, a partir del tercer curso, el alumno deberá elegir una de los itinerarios siguientes:						
E.1 "Lenguaje musical"					27	
Composición aplicada (I-II)			I	II	9	Composición aplicada
Educación auditiva (III-IV)			III	IV	9	
Improvisación (III-IV)			III	IV	6	Improv. y acomp.
Rítmica (I)			I		3	
E.2 "Música en la Educación Secundaria"					27	
Armonización y arreglos (I)				I	4,5	Composición aplicada
Composición aplicada (I)			I		4,5	Composición aplicada
El conjunto instrumental escolar y su didáctica (I-II)			I	II	9	Didáct. conj. Instr.
Movimiento y danzas tradicionales (I-II)			I	II	9	Movimiento
E.3 "Educación musical temprana"					27	
Armonización y arreglos (I)				I	4,5	Composición aplicada
Bases psicopedagógicas de la educación especial (I)				I	4,5	Psicopedagogía
Composición aplicada (I)			I		4,5	Composición aplicada
Danza educativa (I)				I	4,5	Movimiento
Improvisación de movimiento y fundamentos coreográficos (I-II)			I	II	9	Movimiento
2. OPTATIVAS					30	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					18,5	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					230	

Figura 1.5. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la Orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Pedagogía del lenguaje y de la educación Musical

Una especialidad que supone un giro en la concepción de su currículum es la dirección de orquesta y de coro. Fijamos nuestra atención en las materias correspondientes a la especialidad de dirección de orquesta, por ser la que más estrechamente está relacionada con el tema de nuestra investigación.

Si bien en el Plan del 66 se podía optar por los estudios de dirección de orquesta, se planteaban como una serie de asignaturas comunes a otras especialidades (armonía, contrapunto, formas musicales...). La reforma establece un currículum específico y centrado en la futura labor profesional.

ESPECIALIDAD							
DIRECCIÓN DE ORQUESTA							
Asignaturas y nº de cursos	Curso					Créditos	Materia de aspectos básicos
I.OBLIGATORIAS	1º	2º	3º	4º	5º	202,5	
A. Conocimientos centrales de a especialidad						57	
Dirección de Orquesta (I-V)	I	II	III	IV	V	45	Dirección
Piano (I-IV)	I	II	III	IV		12	Piano complementario
B. Conocimientos teórico-humanísticos						88,5	
Acústica musical (I-II)	I	II				9	
Análisis (I-II)		I	II			12	Análisis
Análisis de la Música Contemporánea (I)				I		4,5	Análisis
Armonía (I-II)	I	II				12	Armonía
Contrapunto (I-II)			I	II		12	Contrapunto
Educación auditiva (I-III)	I	II	III			13,5	
Estética musical (I)			I			4,5	
Historia de la música (I-II)	I	II				12	Hª de la Música
Historia de la Orquestación (I)					I	4,5	Instr. y orquest.
Psicología de la percepción musical (I)					I	4,5	Análisis
C. Conjunto						12	
Coro/Orquesta*						12	Orquesta o Coro
D. Otras asignaturas						45	
Técnica de la Composición (I)					I	6	Composición
Concertación (I-II)				I	II	9	Concertación
Correpetición (I-II)			I	II		6	Improv. y acomp.
Instrumentación y Orquestación (I-II)				I	II	9	Instr. y orquest.
Instrumento sinfónico (I-II)	I	II				6	2º Instrumento
Reducción de partituras (I-III)			I	II	III	9	Improv. y acomp.
2. OPTATIVAS						29,5	
3. DE LIBRE ELECCIÓN						18	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD						250	

* A elegir libremente por el alumno, de acuerdo con su instrumento principal.

Figura I.6. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Dirección de Orquesta.

2.2.5. Ley Orgánica de Educación (LOE) 2/2006 de 3 de Mayo

Tras los cambios surgidos a partir de la LOGSE en el currículum de la enseñanza especializada, surge la Ley Orgánica 2/2006 de 3 mayo que regula las enseñanzas artísticas superiores y, por ende las musicales, y las adecua al marco europeo. El Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre expone:

El presente Real Decreto, siguiendo los principios sentados por la citada ley, ordena las enseñanzas artísticas superiores desde la doble perspectiva de su integración en el sistema educativo y el planteamiento global del conjunto de las enseñanzas artísticas, dota a las mismas de un espacio propio y flexible en consonancia con los principios del Espacio Europeo de la Educación Superior, ordena las enseñanzas artísticas superiores desde la doble perspectiva de su integración en el sistema educativo y el planteamiento global del conjunto de las enseñanzas artísticas, dota a las mismas de un espacio propio y flexible en consonancia con los principios del Espacio Europeo de la Educación Superior artísticas en el marco europeo.

Reseñamos, brevemente, los cambios que consideramos de interés para nuestro estudio:

- Se establece el sistema europeo de créditos ECTS. En esta unidad de medida se integran las enseñanzas teóricas y prácticas, así como otras actividades académicas dirigidas, con inclusión de las horas de estudio y de trabajo que el estudiante debe realizar para alcanzar los objetivos formativos propios de cada una de las materias del correspondiente plan de estudios. Se unifican los créditos por materias.
- La estructura de las enseñanzas artísticas se modifica. Los centros de enseñanzas artísticas superiores a los que se refiere el artículo 58.3 de la Ley Orgánica, de 3 de mayo, de Educación podrán ofertar enseñanzas de Grado y Máster, así mismo se fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas.
- Las Administraciones educativas, de acuerdo con el artículo 58.5 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, fomentarán convenios con las universidades para la organización de estudios de doctorado propios de las enseñanzas artísticas. Estos convenios deberán incluir los criterios de admisión y las condiciones para la realización y elaboración de la tesis doctoral y su adecuación a las particularidades de las enseñanzas artísticas superiores entre las que se podrá considerar la interpretación y la creación, de conformidad con lo establecido en este real decreto.

Posteriormente el Real Decreto 631/2010 de 14 de Mayo regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de Mayo: “Así, las enseñanzas superiores de Música deberán responder a las necesidades de un mercado cada vez más plural, integrado por una gran

variedad de centros, modelos, etapas y contextos que ofrecen un catálogo muy diverso de puestos de trabajo que requieren de una especialización pedagógica y musical muy distinta”-

Ante este decreto se interpuso el recurso contencioso-administrativo número 366/2010 promovido por la Universidad de Granada. La sentencia ante este recurso fue dictada el 21 de Diciembre de 2012 y anula las expresiones de “grado” y “graduado o graduada” contenidas en el título, articulado y anexos del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo. (Boletín del Ministerio de Justicia- Marzo 2013; BOE del 20 de Marzo del 2013. Sec. I. Pág. 22185 nº 68). Según se expone en el mencionado Decreto:

- Las enseñanzas artísticas superiores de Música comprenderán una formación básica y una formación específica orientada a la preparación para el ejercicio profesional. Para la consecución de dicha finalidad, estos estudios desarrollarán de modo integrador, capacidades artísticas, científicas y tecnológicas.
- Los planes de estudios conducentes a la obtención del Título Superior en Música, deberán contener las competencias transversales, las competencias generales, y las competencias específicas y los perfiles profesionales definidos para cada una de las especialidades, que se determinan en el anexo I del presente real decreto.
- Estos planes de estudios comprenderán, para cada una de sus especialidades, 4 cursos académicos de 60 créditos cada uno, con un total de 240 créditos. La distribución de los créditos correspondientes al contenido básico será la siguiente:
 - ✓ La formación básica tendrá un mínimo de 24 créditos.
 - ✓ La formación especializada tendrá un mínimo de 102 créditos.
 - ✓ El trabajo fin de estudios- TIF- tendrá un mínimo de 6 créditos y se realizará en la fase final del plan de estudios.

La reforma incluye la descripción de unas materias comunes y otras específicas. Las materias comunes serían las siguientes.

Materia	Descripción/ Contenidos	ECTS
Cultura, pensamiento e historia	Conocimientos fundamentales del hecho musical en relación con la cultura, desde una perspectiva histórica y sistemática. Análisis e interpretación de los contextos sociales en que se produce este hecho. Integración de la investigación e i interpretación de cara a una comprensión global del fenómeno de la práctica musical	12
Lenguajes y técnica de la música	Desarrollo de las habilidades y adquisición de conocimientos que faciliten al alumno la percepción, la creación, la interpretación, la reflexión y la documentación musical. Asimilación de las principales teorías sobre la organización de la música Conocimiento de las posibilidades sonoras de la voz y de otros instrumentos o fuentes sonoras. Estudio del repertorio y de su contexto estilístico. Desarrollo del oído, de la concentración en la escucha, de la memoria y de la inteligencia musical	12

Figura 1.7. Materias de Formación Básica de las enseñanzas artísticas superiores en Música establecidas en la ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación.

Al cierre de esta tesis hemos tenido conocimiento de la publicación en el Boletín Oficial del Estado en fecha de 7 de febrero de 2015, del Real Decreto 21/2015 del 23 de Enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, en el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, instaurando la estructura de las enseñanzas superiores en Grado y Postgrado, quedando fuera de efecto, el recurso contencioso administrativo anteriormente reseñado (B.O.E, del 7 de Febrero, Sec. I, N° 33 , Pág. 10319-10324).

2.3. Escuelas de Música

La LOGSE, como ya ha quedado señalado, supuso un significativo cambio en la enseñanza de la música en entornos no formales, al posibilitar la creación de las escuelas de música. Hasta ese momento las enseñanzas musicales eran competencia de los conservatorios. La creación de las escuelas de música propició la división entre enseñanza reglada- conservatorio o centro superior- y enseñanza no reglada- escuela de música. Las escuelas de música acogen alumnos y alumnas de distintas edades, desde el sector infantil al adulto propiciando, además de las clases individuales o grupales teóricas, la participación en agrupaciones y grupos instrumentales.

Estos centros imparten docencia en un rango de edades mucho más amplio (a partir de 3 años y sin límite de edad) que el contemplado por los conservatorios y su objetivo principal no es la profesionalización de la música, sino una formación específica musical de calidad. Se caracteriza por desarrollar un currículum y una metodología adaptados al alumnado, sin límite de permanencia en los cursos. Las escuelas, además, cuentan con actividades complementarias, más numerosas y diversas que los conservatorios, que se ajustan a las prescripciones curriculares.

Una de las funciones de estos centros, indica Llongueira (2011), es posibilitar al alumnado que así lo precisa la preparación musical necesaria para poder acceder a una enseñanza profesional. De este modo, las escuelas de música se han configurado como formación complementaria al sistema en tres vías:

1. Son un espacio de formación organizado y sistematizado donde poder desarrollar el interés vocacional por un instrumento sin pretender por ello dedicarse profesionalmente al mismo.
2. Ser enseñanzas no orientadas como objetivo principal a la profesionalización musical, las convierte en nexo entre formación general y formación profesional, pudiendo orientar, formar y preparar al alumnado para el acceso al sistema profesional reglado.
3. Configuran una segunda oportunidad dentro de la formación a lo largo de toda la vida, para la población adulta que ha carecido de formación específica musical en su formación inicial.

Los rasgos más sobresalientes que caracterizan a las escuelas de música, según Roche (2010), son:

- Autonomía pedagógica para organizar las enseñanzas sin someterse a un currículo cerrado que determine los tiempos de adquisición de destrezas.
- Compromiso para ofrecer un proyecto educativo flexible en el que tengan cabida todas las capacidades sin considerar por ello que con esta adecuación se merma la calidad del proceso de enseñanza- aprendizaje.
- Oferta educativa que sintonice con las necesidades de todos los sectores.
- Libertad para que el alumno seleccione, de acuerdo a sus intereses y la oferta del centro, las actividades en las que se inscribe.
- Actitud abierta hacia otras manifestaciones artísticas.

Un punto de interés fundamental para las escuelas de música es la práctica instrumental grupal, desde pequeñas agrupaciones camerísticas, hasta orquestas de cuerda, sinfónicas, etc., dependiendo del nivel de alumnado de que disponga la escuela en cuestión. Las escuelas ofertan unas plazas determinadas por especialidad para fomentar

las actividades grupales frente al estudio individualizado que en épocas anteriores se daba con la oferta mayoritaria de instrumentos como el piano o la guitarra. Compartimos la idea de Roche (2010, p. 65)

La mayor concentración de valores educativos se da en las actividades de grupo, en donde a todas las capacidades adquiridas por el desarrollo de unas destrezas técnicas y musicales, tenemos que añadirle las propias de la interacción social: el sentido de colaboración imprescindible para realizar una obra coral o instrumental en grupo, el respeto por las capacidades de los demás, la responsabilidad de cumplir con el papel asignado, la satisfacción de compartir emociones con tus compañeros, de resolver dificultades técnicas conjuntamente.

Según la orden de 30 de Julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza (BOE 22, de Septiembre de 1992) este tipo de enseñanzas puede configurarse, tanto jurídica como pedagógicamente, de manera flexible, en relación con la diversidad de situaciones y necesidades a las que debe dar respuesta. De ahí que estas escuelas de Música como centros de formación de aficionados, definan su identidad de forma diferente a los Conservatorios.

Los ámbitos de Enseñanza, según expone Díaz (2005), serán:

- Música y Movimiento: Dirigido a alumnado de 4-8 años.
- Práctica Instrumental: La clase se plantea como una formación musical del alumnado en sentido global interrelacionado los contenidos teóricos y prácticos.
- Formación Musical Complementaria a la práctica instrumental: Debe ofrecer al alumnado interesado mayores de 8 años, permitir profundizar en el conocimiento del lenguaje musical y en el desarrollo de la educación auditiva.
- Actividades de conjunto: Estas actividades tanto vocales como instrumentales permitirán al alumnado comprender el significado de su formación musical al posibilitar la participación dentro del grupo.

En cuanto a los tipos de enseñanza se establecen cinco ramas: canto, música instrumental y sinfónica, música instrumental y danza de raíz tradicional, tendencias diversas (jazz, rock, pop) e instrumentos polifónicos.

La función educativa que con un carácter no formal tienen las escuelas de música, es sin duda de gran importancia y, en muchos casos, puede ser el inicio de carreras profesionales, así como el germen de receptores y asistentes a conciertos.

2.4. Planes de estudio y orquestas de jóvenes

En España, como hemos señalado anteriormente, el impulso hacia la práctica orquestal se generó a partir de la implantación de la LOGSE. La proliferación de orquestas profesionales se produjo hacia los años 80. La falta de músicos profesionales hizo que multitud de músicos de otros países coparan las plazas de las orquestas, mayoritariamente músicos de países del este. Ellos fueron, también, los que formaron a muchos jóvenes en los conservatorios del Estado. Esta escasez de profesionales en especialidades sinfónicas se justifica por la falta de práctica orquestal que imperaba en los planes de estudio de la España del siglo XX, que preconizaba la práctica instrumental individual. Había una clara falta de coherencia entre formación inicial y mercado laboral.

Con este panorama surge en 1983 la JONDE -Joven Orquesta Nacional de España. Ello posibilita a los estudiantes de instrumentos sinfónicos a participar de una experiencia grupal única. Por primera vez se ofrecía a los jóvenes la posibilidad de trabajar con grandes maestros, estudiar repertorio sinfónico y camerístico y actuar en salas de concierto. En sus inicios contaron con una plantilla de 51 miembros fundadores y 16 más que se incorporaron a lo largo de dicho año. Según datos estadísticos realizados por el equipo directivo de la JONDE, las solicitudes de ingreso en el año 2003 fueron de 660 jóvenes. (Roche, 2010).

Los cambios que se han experimentado en los últimos veinte años, no exentos de crítica, han posibilitado la formación de músicos sinfónicos que han visto en la orquesta una experiencia musical de formación y una salida profesional futura para su desarrollo personal. En la actualidad la AEJO- Asociación Española de Jóvenes Orquestas cuenta con 18 orquestas asociadas pertenecientes a distintas comunidades autónomas. Es de destacar que, en datos estadísticos proporcionados por la JONDE, en el 2006, de los músicos seleccionados para formar parte de la plantilla de la orquesta; el 8,6% eran estudiantes de Musikene, seguidos por el 6,3%, estudiantes de Madrid o del 2,3% del Conservatorio de Murcia, según indica el siguiente cuadro. A este respecto, señalamos que la única comunidad autónoma que creó un solo centro superior en su comunidad desde la implantación del grado superior de la LOGSE, fue precisamente el País Vasco, siendo Musikene su centro superior.

Conservatorio	Total alumnado	Seleccionados
Musikene	282	8,6%
Madrid	650	6,3%
Salamanca	300	5,3%
Zaragoza	280	5,3%
ESMUC	600	4,8%
Valencia	575	3,3%
Oviedo	283	2,4%
Murcia	300	2,3%

Figura I.8. Músicos seleccionados para formar parte de la JONDE, por comunidades según datos proporcionados por la JONDE en el 2006.

En 2004 se creó la Asociación Española de Jóvenes Orquestas- AEJO- para establecer una coordinación e intercambio de experiencias entre las diferentes Orquestas Jóvenes del Estado Español (Garre, 2005).

2.4.1. Orquestas infantiles y juveniles en el País Vasco

En el País Vasco, si bien en cada centro, escuela de música o conservatorio podemos encontrar numerosas agrupaciones musicales y orquestas, vamos a centrar nuestra atención en dos orquestas jóvenes: La Euskadiko Ikasleen Orkestra- Orquesta de estudiantes de Euskadi y la Euskadiko Gazteen Orkestra - Joven Orquesta de Euskal Herria

2.4.1.1. Euskadiko Ikasleen Orkestra (EIO) Orquesta de alumnado del País Vasco

El Departamento de Educación del Gobierno Vasco propuso en el año 2007 la creación de una orquesta sinfónica formada por alumnado de Grado Profesional (12-18 años), con la intención de articular un proyecto pedagógico ambicioso y crucial. Además de alumnos y alumnas de los Conservatorios de Grado Medio, en este caso Conservatorios de Bibao, San Sebastián y Vitoria, también podía acceder el alumnado del resto de centros de la red de enseñanza musical vasca.

Los objetivos son (eioorkestra.wordpress.com)

- Motivar a nuestros jóvenes para que persiguieran un objetivo de claridad claro y contrastable en su formación musical, y poder trabajar el gran repertorio sinfónico que por separado es imposible trabajar en cada Conservatorio.

- Establecer un marco de cooperación sólido entre los centros implicados y posibilitar el intercambio de esta experiencia con otras similares en toda Europa.

La orquesta EIO, además de ofrecer conciertos en Euskadi, ha realizado giras por Zaragoza, Madrid, Barcelona, Francia, Bélgica y Venezuela. En Mayo del 2012 realizaron una gira por Colombia, invitados por el Proyecto Batuta - Sistema Nacional de orquestas infantiles y juveniles de Colombia-, junto con la orquesta Juvenil de Bogotá.

Además de contar con la Euskadiko Ikasleen Orkestra- Orquesta de alumnado del País Vasco, en el año 2013 se creó la EIO-Gazte- Joven, con alumnado de todos los centros musicales de Euskadi hasta 14 años. El curso (2013-14) ofreció tres conciertos en Irún (Teatro Amaya), Bilbao (Teatro Campos) y Vitoria-Gasteiz (Conservatorio Jesús Guridi).

2.4.1.2. EGO- Euskadiko Gazteen Orkestra. Joven Orquesta de Euskal Herria

La Joven Orquesta de Euskalherria es una Fundación constituida y promovida por el Departamento de Cultura de Gobierno Vasco a comienzos del año 1997, con el fin de proporcionar un cauce de formación musical orquestal a los jóvenes instrumentistas del País Vasco. El trabajo de la Orquesta se organiza en torno a las vacaciones de verano y de Navidad, en diferentes puntos de la geografía vasca. Durante este tiempo los miembros de la EGO tienen la posibilidad de trabajar con profesores y profesoras de prestigio internacional, adquiriendo una interesante experiencia en el ámbito orquestal y de música de cámara. Al final de estos periodos de estudio, la EGO planifica una serie de conciertos como muestra del trabajo realizado por los profesores invitados y por su director artístico Juan José Ocón. Su primera aparición en público tuvo lugar en el Teatro Principal de Vitoria-Gasteiz el 3 de agosto de 1997. A partir de ese primer concierto han actuado en Segovia, Lisboa, Deba, Zarauz y en la Quincena Musical Donostiarra.

Los objetivos señalados desde la EGO- son los siguientes (www.egofundazioa.org)

Objetivos Generales:

- Proporcionar un cauce de formación musical orquestal a los jóvenes instrumentistas de este País.
- Conseguir una óptima formación orquestal.
- Crear una estructura sólida para poder fomentar el desarrollo artístico y humano de estos jóvenes instrumentistas facilitando un puente de acceso de alto nivel artístico al mundo profesional.
- Promocionar valores musicales entre los jóvenes de nuestra comunidad.
- Difundir y promocionar la música clásica entre la población del País Vasco.
- Proyectar la cultura vasca a nivel nacional e internacional.

Objetivos Específicos:

- Complementar la formación orquestal de los estudiantes de música del País Vasco.
- Tender un puente entre los estudios de música reglados y el mundo profesional.
- Tender puentes de colaboración entre la orquesta y los diferentes ámbitos educativos musicales.
- Colaborar en estructuración de la formación musical sinfónica de la comunidad.
- Dar oportunidades a jóvenes directores a completar su formación con una orquesta sinfónica.
- Poner en relación a los jóvenes músicos con el mercado laboral.
- Difundir la música sinfónica universal y vasca en particular.
- Ser un incentivo para el estudio musical para todos los alumnos de nuestra comunidad.



*Imagen I.6. EGO- Euskadiko Gazteen Orkestra. Joven Orquesta de Euskal Herria.
Fuente www.egofundazioa.org*

2.5. Orquesta y función educativa

Actualmente, desde las orquestas sinfónicas se ve la necesidad de crear espacios de divulgación y educación que eduquen y acerquen el repertorio sinfónico a la sociedad. Consideramos que la orquesta tiene un papel importante en el entramado social y cultural de la comunidad. Como indicábamos en la introducción de esta tesis, el iniciador y precursor de propuestas de divulgación y acercamiento de la música de orquesta para el gran público fue Leonard Bernstein. De 1958 a 1972 organizó una serie de *Conciertos para jóvenes* que fueron retransmitidos por la televisión y que tuvieron un gran impacto social incrementando el número de oyentes ocasionales y de auténticos melómanos (Bernstein, 2002, p. 13).

André Previn, al frente de la *London Symphony Orchestra* (LSO), en la década de los 70, editó una serie de vídeos con un carácter claramente divulgativo y didáctico sobre la obra de grandes compositores. La LSO desde su creación, en 1904 como cooperativa de músicos, promovía conciertos escolares y familiares. En la actualidad la tecnología facilita esta labor de difusión y podemos acceder desde las páginas web de las diferentes orquestas inglesas a grabaciones de obras del repertorio clásico y jazzístico. Dichas grabaciones son acompañadas de análisis comentados y se pueden seguir vía *on line*.

En España, de 1976 a 1980, el director de la orquesta de Radio Televisión Española, Enrique García Asensio, dirigió y presentó unos programas educativos con carácter divulgativo dirigidos al público infantil con el sugerente título *El mundo de la música*.



Imagen I.7. Enrique García Asensio en TVE dirigiendo el programa musical *El mundo de la música*. Fuente: www.garciaasensio.com

A finales de los 80, algunas orquestas españolas comenzaron a ofrecer conciertos didácticos que incluían repertorios considerados apropiados para el público infantil como, por ejemplo, *Pedro y el lobo*, de Prokofieff, *El carnaval de los animales*, de Saint Saëns o extractos de *El cascanueces*, de Tchaikovsky. Además, en ocasiones, dichos conciertos eran coordinados por un presentador, haciendo partícipe al público infantil de juegos o

actividades relacionadas con la obra. Fernando Argenta, fue uno de los iniciadores en ese campo, ya que desde 1976 presentaba un programa radiofónico de difusión musical, junto a Araceli Gómez Campa, que llevaba por título *Clásicos populares*.

Mientras en España, los programas didácticos eran de carácter puntual, en Gran Bretaña, ya desde 1993, las orquestas presentan actividades con carácter estructurado y claramente educativo. Se incluía la figura de delegados de educación, para desarrollar programas educativos en centros escolares y en toda la comunidad (Palomares y Roldán, 1998). Desde el punto de vista de la enseñanza interpretativa, tanto vocal como instrumental, hay orquestas inglesas que cuentan con escuelas de música o tienen acuerdos con las mismas para fomentar el aprendizaje sistematizado de la enseñanza instrumental y vocal. Imparten clases individuales y grupales, desarrollando pequeños grupos orquestales; contemplan colaboraciones instrumentales de estudiantes de música con las orquestas, ofrecen talleres musicales al profesorado de las escuelas del municipio, dirigen orquestas *amateurs* de adultos y orquestas juveniles e infantiles.

En España, este tipo de actividades están empezando a vislumbrarse en algunas orquestas, como analizaremos posteriormente en esta tesis.

2.5.1. El concierto como propuesta educativa

El escucha inteligente debe estar preparado para aumentar su percepción del material musical y lo que a éste le acontezca. Debe escuchar las melodías, los ritmos, las armonías y los colores tonales en una forma más consciente. Pero sobre todo, para seguir la línea del pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios de la forma musical (Gardner, 1987, p. 141).

Los principales objetivos de la educación musical son el desarrollo de la sensibilidad musical, la vivencia de la música, la comunicación y la expresión. Como argumenta Neumann (2003), es importante conectar al individuo con su entorno musical y sonoro, en suma, “musicalizarlo”.

Neumann (2004b), subraya la necesidad de entender la audición, preferentemente en directo, como parte fundamental del acercamiento a la música. Esta audición debe plantearse como un hecho comprensivo y activo siguiendo unas premisas y actitudes de concentración y desarrollo de la memoria musical. Para ello, anima al profesorado a intervenir en este proceso, aportando al alumnado las herramientas necesarias para participar en la audición de la música de una manera comprensiva.

Para desarrollar propuestas facilitadoras en ese sentido se debe trabajar con las orquestas a través de sus departamentos educativos y/o didácticos. El medio más idóneo para facilitar el acercamiento a la música en vivo y a la audición musical comprensiva, es el concierto didáctico. La experiencia de acudir a un concierto y poder escuchar en directo a un grupo de músicos es un hecho único (Neumann, 2009).

Una de las formas más apasionantes de vivir la obra de arte es el concierto. El directo es el fundamento de la comunicación artística. Un concierto didáctico es mucho más que una serie de músicas con explicación, dado que en él desembocan todos los objetivos de la educación artística y en él deben cumplirse en mayor o menor medida toda una serie de expectativas y deseos (Palacios 2010, p. 124).

Acudir a un concierto es accesible para la gran mayoría. Ahora bien, como ya se ha señalado, es necesario dotar a la audiencia de herramientas que le permitan comprender y disfrutar del momento. Es conveniente que el público asistente a un concierto tenga una educación musical que le permita entender los rasgos generales de la obra. En palabras de Stravinsky (1977, p. 134): “La propagación de la música por todos los medios es, en sí, una cosa excelente; pero difundirla sin precauciones, proponiéndola a diestro y siniestro al gran público, que no está preparado para comprenderla, es exponer a ese mismo público a las más temible saturación”.

2.5.1.1. El Concierto didáctico. Acciones de sensibilización y activación

Un concierto será considerado didáctico cuando tiene unos objetivos determinados y se enmarca dentro de un proceso educativo. Debe presentar un programa o repertorio adecuado y dicho repertorio será seleccionado en base a los objetivos que se quieran lograr, tendrá una presentación o introducción a la escucha y unas actividades previas que ayuden en la comprensión del concierto y motiven la escucha del mismo (Cañas, 2008).

Esto no significa que debamos acudir a un concierto como si de una clase se tratara; debemos plantear unos objetivos y una preparación y trabajo previo al concierto en sí. “Un concierto no es una clase, es importante no confundir sus funciones. El objetivo de un concierto nunca debe ser aprender, sino disfrutar; otra cosa es que precisamente cuando se disfruta es cuando más se aprende” (Palacios, 2010, p. 50).

De acuerdo con Neumann (2004a), los principales objetivos de un concierto didáctico son: facilitar el acercamiento a la música en vivo, desarrollar la audición comprensiva y el juicio crítico del público, y fomentar la necesidad de asistir regularmente a conciertos. La preparación y organización de un concierto didáctico conlleva el conocimiento de las características del público, el espacio físico, las obras del programa, los intérpretes, el programa de mano y las actividades preparatorias realizadas por los

asistentes. Para Palacios (2010, p. 147), “un concierto didáctico sin la preparación del mismo en la escuela y sin apoyo del profesorado no aporta mucho al estudiante. El profesorado en el aula es quien anima a la escucha y quien se debe implicar en el proceso para que éste sea efectivo”.

En 1997 se celebró un seminario en Granada en el ámbito de los XXVIII Cursos Internacionales “Manuel de Falla” con el título “Los conciertos didácticos”. En dicho encuentro se expusieron las experiencias y reflexiones de diversos profesionales del campo de la educación de Europa y Estados Unidos que desarrollan su trabajo en sociedades tan diferentes como la húngara, inglesa, alemana o la estadounidense (Palomares y Roldán, 1998). Gillian Moore, creador y coordinador de diferentes proyectos educativos en la *London Sinfonietta*, expuso la importancia de una exhaustiva preparación de los conciertos dirigidos a escolares por parte de la orquesta y de la escuela. Insistía en la implicación activa que deben tener los estudiantes en el desarrollo del concierto y en los preparativos previos.

De nada sirve presentar un repertorio en formatos existentes y explicarlo, ya que la música solo llegará a entenderse y a gustar si se implican en el mismo mundo de los compositores y de los intérpretes, siempre que tengan un contacto práctico, directo y personal con ello y con sus ideas (Palomares y Roldán, 1998, p. 25).

En el curso 1999-2000, se inició un Máster Universitario de 500 horas de duración, *La Animación en los Conciertos Didácticos*, organizado por los Cursos Manuel de Falla y la Universidad de Granada. Una experiencia inédita y única en el campo de la especialización de postgrado relacionada con las acciones educativas y musicales. Las prácticas se llevaron a cabo en el marco del Circuito Andaluz de Música, constituyendo una herramienta formativa para los veintiocho alumnos y alumnas del curso. Esta iniciativa nació para dar respuesta a las demandas de formación del nuevo perfil profesional del animador de conciertos.

En la XXVI conferencia Internacional ISME- *International Society for Music Education*-2004, se celebró una mesa redonda bajo el título *La orquesta: otro ámbito educativo*, coordinada por Víctor Neumann, con la participación de Liane Henstschke (Brasil), Tuto Parrilla (España) y Freddy Sánchez (Venezuela). En ella, Neumann explicó la labor que, desde su creación en 1995, realiza el departamento educativo de la orquesta ciudad de Granada, y el impacto que en la sociedad ha tenido. Igualmente, destacó las relaciones que se estaban gestando entre este departamento educativo y la universidad de Granada, para la elaboración conjunta de material didáctico.

Freddy Sánchez presentó la labor que, desde las orquestas juveniles e infantiles de Venezuela, se está realizando, y su impacto en la formación de músicos profesionales, como se recoge en el capítulo 2 de esta tesis. Sánchez, expuso el modelo general

constructivista del programa de las orquestas infantiles y juveniles contrastado con el modelo tradicional positivista de las escuelas y conservatorios de Venezuela. Valoró positivamente la labor social que desde el Sistema de Orquestas de Venezuela se viene desarrollando, destacando que, las estadísticas indican que el cien por cien de los jóvenes que han salido del sistema de orquesta, se han incorporado a alguna forma de vida social productiva, y alrededor del 60% siguen estudios universitarios no musicales. Destacó el crecimiento de la audiencia musical que asiste y llena las salas de conciertos y los teatros de todas las ciudades del país en los últimos años. Por último, subrayó que el 15% de los jóvenes que abandonan este sistema continúan estudios superiores musicales e ingresan en las orquestas profesionales.

Liane Hentschke presentó el proyecto POEMA. La mayoría de las orquestas en Brasil ofrecen conciertos educativos para niños y adultos pero tan solo dos de ellas, OSPA- Orquesta de Porto Alegre y OSESP- Orquesta de São Paulo cuentan con programas educativos que incluyen cursos para profesores y producción de recursos pedagógicos. En 2003, la Sinfónica de Porto Alegre creó un programa denominado POEMA, cuyo objetivo es incrementar la audiencia de la música orquestal, entre niños, adolescentes y adultos, así como dotar al profesorado de recursos y herramientas para incluir la música de orquesta en el currículum escolar.

En Julio de 2009 se celebraron las *I Jornadas sobre Conciertos didácticos* planteadas como un foro informativo donde los participantes en el Máster ya mencionado se reunieron, diez años después, para reflexionar, debatir y dar a conocer su experiencia profesional derivada de aquella formación, tanto en el campo orquestal como en el de gestión, creación, docencia e investigación y fue a su vez lugar de testimonios y colofón de una serie de actividades que se habían venido celebrando en el marco de los Cursos Manuel de Falla desde el año 1997. Durante estas Jornadas, se cuestionó la validez de los conciertos didácticos dirigidos al público infantil sin ningún tipo de preparación previa, y basados exclusivamente en una elección más o menos acertada del repertorio. Se trataba de enmarcarlos en un proyecto mayor donde existan metas, objetivos específicos, metodología y sobre todo, un proceso de evaluación de la eficacia de los mismos. Una de las participantes en estas Jornadas fue la investigadora brasileña Liane Hentschke, quien afirmó que:

Las escuelas no están logrando dar cuenta solas del trabajo de atraer las generaciones jóvenes a las orquestas. Si no se trabaja en colaboración (escuelas, promotores culturales, orquestas, grupos musicales), en un futuro la población de jóvenes y adultos irá a consumir música de fondo, de forma alienada según el criterio de los medios y de las grandes corporaciones multinacionales (Hentschke 2009, p. 27-28).

Manuel Cañas (2008), expone y analiza la realidad del fenómeno de los conciertos didácticos. Considera fundamental la elaboración de un Proyecto educativo en las orquestas, que debe vertebrarse sobre una filosofía, unos objetivos, una metodología,

unos recursos, unas actividades y una evaluación, con una intencionalidad específica, clara y manifiesta de abordar la música desde una perspectiva educadora.

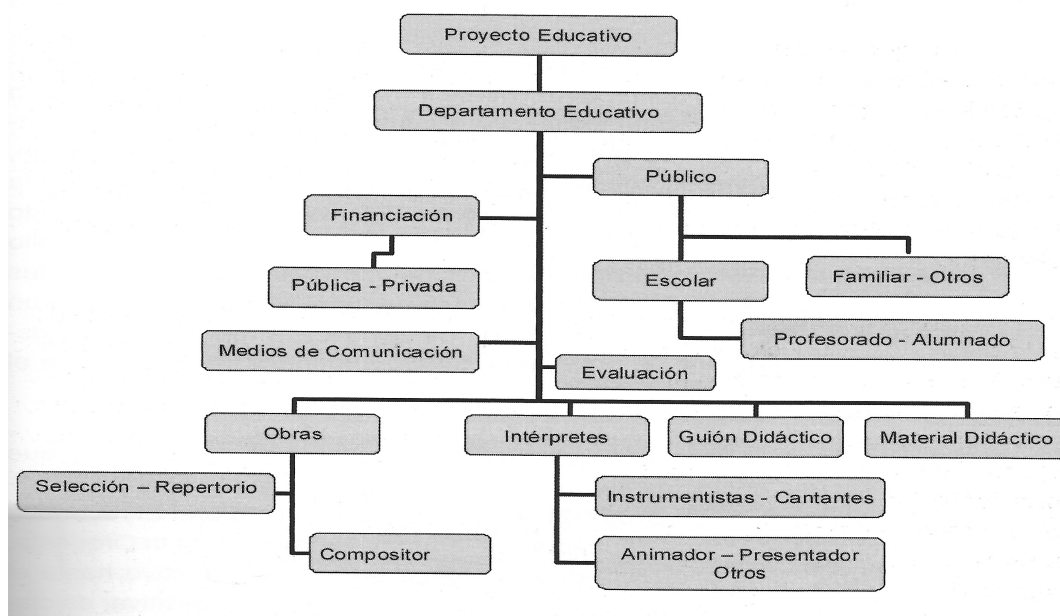


Figura I.9. Propuesta tipo de un Proyecto Educativo. Fuente : Cañas 2008, p. 23.

2.6. ROCE- Red de Organizadores de Conciertos Educativos

Ante la necesidad de establecer vínculos e intercambiar experiencias y actividades destinadas a la difusión y la educación de la música, se crea la Red de Organizadores de Conciertos Educativos- ROCE. En febrero del 2010 en el Auditorio Baluarte de Pamplona tuvo lugar la firma del acta de Constitución. Su objetivo es ser centro de coordinación de las acciones educativas desarrolladas por sus entidades asociadas y estimular la cooperación entre ellas (www.rocemusica.org).

La Red de Organizadores de Conciertos Educativos es una asociación creada para:

- Coordinar las acciones educativas desarrolladas por sus instituciones asociadas y estimular la cooperación entre ellas.
- Impulsar la creación de Servicios o Departamentos Educativos en orquestas auditorios y espacios escénicos.
- Promover el diseño y aplicación de Proyectos Educativos, especialmente entre sus instituciones asociadas.
- Comunicar a la sociedad el valor de las acciones educativas por sus instituciones asociadas.
- Posibilitar programas de evaluación de los proyectos y acciones educativas de las instituciones asociadas.

- Generar programas para la formación de animadores especializados en conciertos didácticos.
- Interesar a compositores y compositoras en la participación y creación en este ámbito.
- Aunar esfuerzos para crear programas educativos interdisciplinarios.
- La representación, defensa y promoción, de los intereses profesionales y educativos de sus integrantes.

2.6.1. Encuentros Anuales ROCE

La Red de Organizadores de Conciertos Educativos- ROCE se reúne anualmente desde el año 2010 para analizar, investigar, reflexionar y debatir los diferentes aspectos involucrados en el proceso creativo y de producción de los conciertos didácticos.

2.6.1.1. Granada 2010

Su primer encuentro, celebrado en Granada en julio del 2010, planteó tres objetivos

- Conocer en directo el mayor número de proyectos y programas educativos.
- Debatir las líneas prioritarias de actuación.
- Articular los proyectos de trabajo para el futuro.

2.6.1.2. Donostia-San Sebastián 2011

En su segundo encuentro celebrado en Donostia-San Sebastián ROCE 2011 se reflexionó sobre la importancia del conocimiento del contexto en el que se va a desarrollar el proyecto educativo, impulsando diferentes acciones como conciertos, actividades de formación o estrategias de comunicación. Así mismo, se debatió sobre la necesidad de mantener una actitud ágil, que permita la revisión constante del proyecto y sus objetivos, en función de un contexto cambiante, para no caer en el inmovilismo o el conservadurismo como máxima de acción. También se expusieron actitudes que se debían reforzar en el papel y función de las orquestas. En este sentido, Gómez de la Iglesia, director y gestor cultural, planteó el siguiente decálogo

- Orquesta como medio vs orquesta como fin.
- Orquesta cercana a nuevos públicos vs orquesta de élites.
- Orquesta de servicio, capaz de ver con amplitud vs orquesta exclusivamente de interpretación.
- Orquesta con programación diversificada vs orquesta tradicional.

- Orquesta “arraigada” en la población vs orquesta alejada.
- Orquesta proactiva, capaz de anticiparse vs orquesta reactiva.
- Orquesta orientada a la generación de recursos vs orientada a la administración de presupuestos.
- Orquesta flexible, gestionada por proyectos vs predefinida, gestionada por estructuras funcionales.
- Orquesta dinamizadora de la oferta musical versus orquesta aislada y estática.
- Orquesta imaginativa, capaz de diferenciarse vs orquesta ortodoxa.

2.6.1.3. Valladolid 2012

En el 2012, bajo el lema *Creando un concierto educativo*, ROCE celebró su encuentro anual en Valladolid ahondando en la importancia de los mismos. En estas jornadas se expusieron los proyectos y acciones que desde diferentes orquestas se ofrecen. Así mismo, estos encuentros presentan la posibilidad de conocer el trabajo de muchos artistas que dinamizan este tipo de espectáculos didáctico-educativos.

Manuel Cañas, miembro fundador de ROCE, expuso la necesidad de crear proyectos educativos formativos y propuso un cambio en la forma de trabajar. Dicho cambio implica una coordinación entre los diferentes agentes participantes en el proyecto, como son las orquestas, los departamentos educativos o gestores culturales, las administraciones y los docentes debiendo establecerse una relación con los elementos del currículum general musical.

Jordina Oriols, responsable del departamento educativo de L'Àuditori expuso los objetivos y contenidos que deben reflejar los conciertos educativos:

Objetivos

- Transmitir la importancia de incorporar la música a la vida cotidiana.
- Dar valor a esta actividad.
- Dar seguridad para la escucha compartida.
- Aportar conocimientos musicales.
- Intercambiar experiencias

Contenido de las sesiones previas al concierto educativo

- Escucha de algunas piezas que integran el concierto dando sugerencias para captar los elementos musicales que la integran.
- Sesiones de trabajo muy prácticas.
- Entrega de documentación previa.
- Profesores: Ideas sobre cómo escuchar estas músicas en el aula.
- Padres: Propuestas de sofá para continuar la escucha en casa.

Alberto Sampablo, gerente de la Orquesta del Vallés, presentó la crítica situación de crisis a la que se enfrentan las orquestas y los cambios que desde ellas se deben generar. Así sugirió un cambio de modelo de gestión hacia el modelo británico. Insistió en la función social que deben ejercer las orquestas sinfónicas y el cambio que en ese sentido deben experimentar las formaciones orquestales. Expuso sus conclusiones sobre el giro que debían, desde su punto de vista, asumir las orquestas sinfónicas españolas (Sampablo, 2012).

- Necesidad de cambiar las misiones de las orquestas y de las organizaciones afines (teatros y auditorios).
- Necesidad de formar / reformar a los músicos de las orquestas (Necesidad de revisar los reglamentos).
- Necesidad de preparar a los estudiantes de música para un nuevo paradigma donde las aptitudes de comunicación, de responsabilidad social, y de desarrollo de la creatividad estén tan sobre la mesa como la excelencia técnico-artística.
- Necesidad de repensar el papel del director de orquesta en todo este proceso hacia un modelo de corresponsabilidad artística.
- Necesidad de preparar a los gestores culturales para un cambio muy sustancial en sus funciones.
- Necesidad de repensar la dirección artística en las orquestas, teatros y auditorios.
- Necesidad de poner en marcha todo lo necesario para transformar efectivamente el sistema de financiación de la cultura desde una perspectiva público-privada pero exigiendo una política cultural de profunda responsabilidad.
- Necesidad de re-articular las misiones de los departamentos estancos de los grandes equipamientos orquesta-educativo-pedagógico-social y vertebrar la actividad global desde una mirada unívoca e integradora de todos los elementos que la administración de la cultura precisa.

2.6.1.4. Barcelona 2013

En el encuentro celebrado en Barcelona del 2013 el lema fue *El público: Música y comunidad*. En dicho encuentro se analizó el cambio social experimentado en los últimos años y su estrecha relación con los cambios de usos y costumbres acaecidos en nuestra sociedad actual. Estos cambios hacen que los diferentes agentes culturales reflexionen sobre el público y sus necesidades e intereses. En esta transformación, educadores, programadores, comunicadores, empresas de espectáculos e instituciones públicas deben trabajar conjuntamente para:

Velar por la calidad de la enseñanza y por la calidad formativa del público en general, es velar en realidad por la calidad de los ciudadanos del futuro y, por lo tanto persigue la vigencia de unos valores. La transformación de la sociedad no tiene porqué llevar implícita la transformación de esos valores. Desde la importancia de la solidez que tienen, la vigencia de lo educativo sigue siendo una pieza fundamental de las sociedades de hoy en día (ROCE, Barcelona, 2013).

Otra cuestión ampliamente debatida fue la crisis que afecta a gran parte de la sociedad occidental y que incide de manera más drástica en todo lo relacionado con el ámbito cultural. Se analizó el modelo español, y la preeminencia de la gestión pública en la organización de eventos culturales, lo que, con los recortes económicos promovidos desde las instituciones, hace peligrar el sector cultural. También se revisó la ley de Mecenazgo del Estado español y el aumento del IVA. Ello nos replantea un giro de modelo de gestión en las orquestas (Abellá, 2013; García, 2013; Fernández Torres, 2013).

En este sentido, Michael Spencer, colaborador de la *London Symphony Orchestra* y director educativo de la *Royal Opera House (Covent Garden)* y director de *Sound Strategies* – asesoría cultural para integrar las artes en los negocios y en la educación– expuso la experiencia del Reino Unido. En 1998 se produjo un fuerte debate motivado por los 218 millones de libras que suponía la renovación de la *Royal Opera House*, 78 de los cuales provenían de fondos públicos. Este conflicto propició el telón de fondo de la emergencia de la financiación y los programas de búsqueda de públicos. De hecho, una de las claves para que la *Royal Opera House* recibiera finalmente la subvención, fue la manera en la que integró un plan de educación robusto y estratégico entre todo el plan integral de desarrollo. En el aspecto social, cultural y educacional, y ante las presiones políticas, los centros subvencionados debían mostrar su solvencia, para tener en consideración la diversidad, la inclusión social y la regeneración. La asistencia de público a las artes escénicas descendía y la gente joven no acudía a los espectáculos. Durante la década de los 80, fue requisito indispensable para lograr un apoyo financiero, que las organizaciones demostraran compromiso con la integración social e implementaran rigurosos programas educativos. Antes de eso, los programas habían sido escasos y en el caso de las orquestas, generalmente consistían en conciertos escolares o familiares (Spencer, 2013).

2.7. Jornadas sobre Música y Educación

En el 2010, en el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid se celebraron unas Jornadas bajo el título *La inclusión social y la educación en la música*. Los destinatarios convocados eran, entre otros, gestores del departamento educativo de las orquestas, departamentos culturales, departamentos de educación e igualdad, así como programadores culturales. El objetivo de las mismas era ofrecer una visión del panorama actual sobre la inclusión social y la educación en el ámbito musical en España, Reino Unido y los Países Bajos. Era, así mismo, una oportunidad para favorecer el intercambio de experiencias y facilitar la aplicación de políticas y proyectos en este aspecto. Entre las ponencias destacamos la del director nacional de participación musical del Reino Unido, Richard Hallam y la iniciativa *Wider Opportunities*, basado en el concepto de Swanwick (1999) sobre la educación en música:

- Observar el discurso musical intrínseco en la música y la cualidad del sonido.
- Considerar lo que el alumnado aporta a nivel cultural y musical.
- Prestar atención a la fluidez en el proceso de acercamiento de la música a la sociedad considerando las individualidades de cada persona.

Peter Garden, director Ejecutivo de la *Royal Philharmonic Orchestra* de Liverpool, presentó los proyectos que lleva desarrollando su orquesta desde 1940, organizando conciertos didácticos y cuyo proyecto *In Harmony* creó gran expectación. Inspirado en los desarrollados en Venezuela, introduce la música en sectores más desfavorecidos socialmente como elemento integrador desarrollando sus habilidades en orquestas infantiles y juveniles (<http://www.mcu.es/artesEscenicas/CE/inclusion/jornadas.html>).

En el 28 Congreso Internacional de ISME (2008), celebrado en Bolonia, se llevó a cabo un simposio con el título *Educación- Proyectos Musicales: Un desafío para las instituciones* en la que se exponían que los cambios sociales y políticos que transforman una sociedad deben tener un reflejo en el papel que las instituciones tienen a nivel cultural. Se exponían ejemplos en ese sentido como el papel educacional de los programas de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y el programa *Opera Oberta* presentado por el Teatro del Liceo de Barcelona.

A modo de síntesis

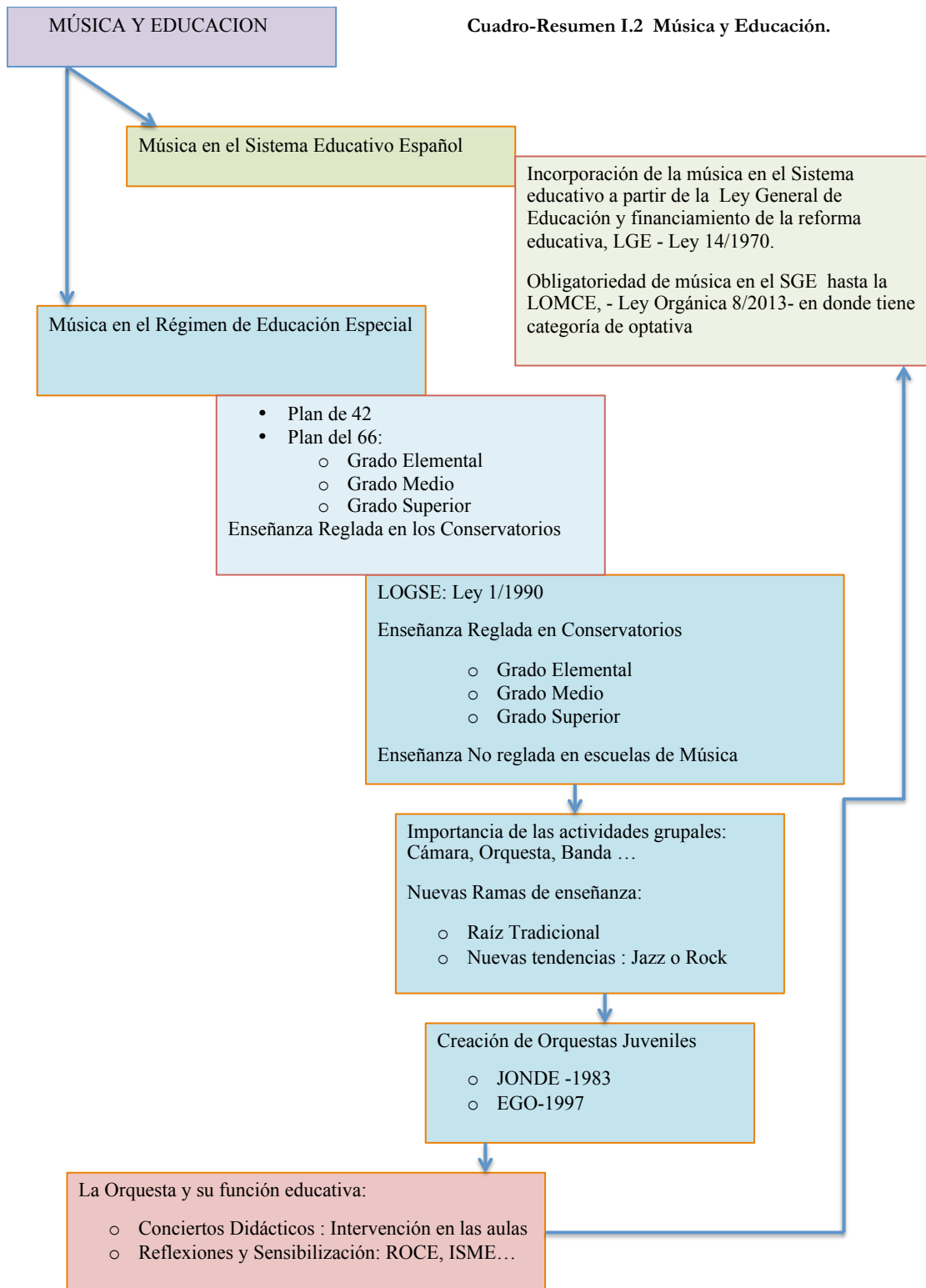
Con la Ley General de Educación de 1970, se implantaron en España unos nuevos programas de educación básica, que incluían la asignatura de música junto con la educación física y la educación plástica. Sin embargo, en relación a la música, ésta no se impartía en los centros escolares, salvo en algunos centros privados, al no contar con profesorado con una formación específica para ello. Será a partir de la LOGSE, en 1990, cuando la asignatura de música figure como una asignatura más en el currículum de primaria y las universidades ofrezcan la especialidad de Maestro en Educación Musical. Este capítulo recoge nuestra preocupación con la implantación de la LOMCE -Ley Orgánica por la Mejora de la Calidad Educativa - Ley Orgánica 8/2013 de 9 de diciembre, al perder el carácter obligatorio de la asignatura para pasar a estar considerada como asignatura optativa.

Los estudios especializados de música se han impartido tradicionalmente en los conservatorios. El Real Decreto del 11 de Septiembre de 1911, intentó adecuar las enseñanzas musicales a los estudios europeos pero será el Real Decreto de 15 de Junio de 1942, el que planifique la gestión y las titulaciones de los conservatorios. Posteriormente, el Decreto 2618/1966 establece una reforma en las titulaciones de música de los grados elemental, medio y superior. La LOGSE, también en este ámbito educativo, supuso un importante avance al proponer la creación de escuelas de música, en donde se ofrece una enseñanza musical no reglada de calidad dirigida a todas las edades.

Otro de los cambios acaecidos con la LOGSE, ha sido la importancia que se ha otorgado a las agrupaciones corales y orquestales y a las actividades de conjunto. Asimismo, se amplían las ramas de enseñanza con música instrumental y danza de raíz tradicional y tendencias diversas como jazz o rock.

Por esa necesidad de trabajar en conjunto, se apoya la creación de las jóvenes orquestas, siendo la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) la primera de ellas, en 1983. A partir de ahí las distintas Comunidades del Estado trabajarán en el fomento de dichas agrupaciones. En el País Vasco se crea en 1997 la Euskadiko Gazteen Orkestra - Joven Orquesta de Euskal Herria (EGO). Posteriormente, el Departamento de Educación del Gobierno Vasco propuso en el año 2007 a los tres conservatorios de su titularidad la creación de una orquesta sinfónica formada por alumnado de Grado Profesional (12-18 años). Nació así la Euskadiko Ikasleen Orkestra- Orquesta de alumnado del País Vasco (EIO), en 2007.

El capítulo finaliza describiendo la función educativa que desde las orquestas se lleva a cabo y la importancia de los conciertos didácticos. Fijamos nuestra atención en las diferentes iniciativas de sensibilización en ese sentido: Universidad de Granada, Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE) y la *International Society for Music Education* (ISME).



CAPITULO II LA ORQUESTA

1. La Orquesta
 - 1.1. Orquesta: etimología
 - 1.2. Orquesta. evolución
 - 1.3. La Orquesta en la actualidad
2. El Músico
 - 2.1. Antecedentes históricos
 - 2.2. El músico de orquesta en la actualidad
 - 2.3. Perfil Socio laboral del músico de orquesta
 - 2.4. La orquesta y el director
3. Asociación Española de Orquestas Sinfónicas–AEOS.
 - 3.1. Objetivos
 - 3.2. Actividades
 - 3.3. Orquestas asociadas
 - 3.4. Jornadas AEOS
 - 3.4.1 AEOS 2010
 - 3.4.2 AEOS 2012
 - 3.4.3 AEOS 2014
4. Association of British Orchestra Asociación de Orquestas Inglesas- ABO
 - 4.1. Objetivos
 - 4.2. Miembros de la Association of British Orchestra
 - 4.3. Orquestas asociadas
5. Orchestras Live- OL
 - 5.1. Objetivo
 - 5.2. Orchestras Live : Tres líneas de actuación
 - 5.3. Orquestas colaboradoras con Orchestras Live (OL)
 - 5.4. Proyectos realizados en las ultimas ediciones
6. El Sistema de Orquestas de Venezuela.
 - 6.1 Evolución del Proyecto
 - 6.2. Filosofía del Proyecto
 - 6.3. “El Sistema” en expansión. Aplicación en otros países
 - 6.3.1. América Latina
 - 6.3.2. Europa
 - 6.3.3. Estados Unidos
 - 6.3.4. África
7. Otros Proyectos Sociales.
 - 7.1. Buskaid Soweto String Ensemble –Sudafrica-
 - 7.2. Fundación Baremboim – Said
 - 7.3. Band Art
 - 7.4. Plan Nacional de Música para la Convivencia-Colombia

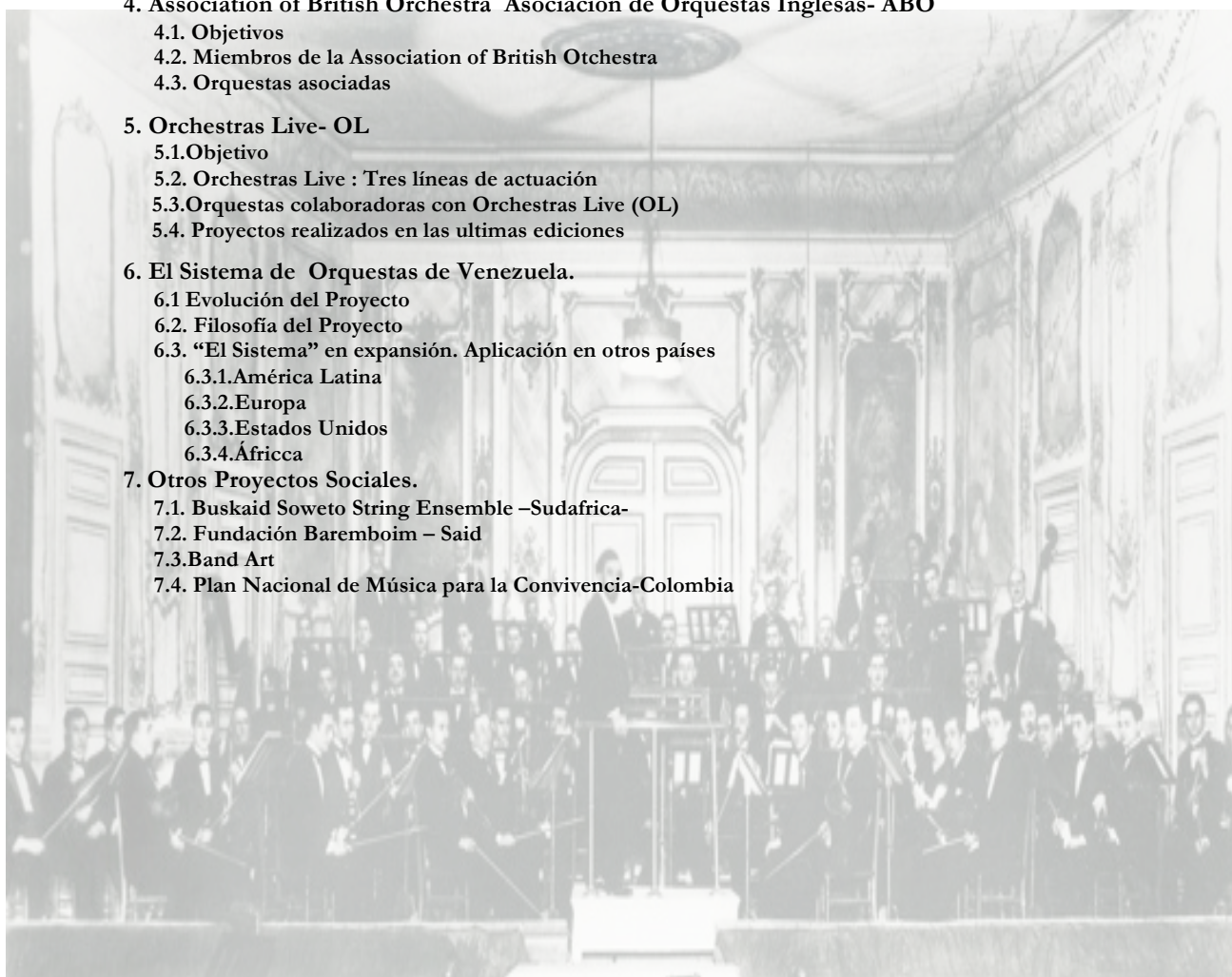


Imagen II.1. Primera foto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1923
Fuente: Cedida por la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

1. LA ORQUESTA

Las orquestas sinfónicas representan la medida infalible de la situación y comportamiento general de los pueblos; tan sólo con conocer el número, la calidad y el trabajo que desempeñan las orquestas de un país se puede saber, sin peligro a caer en un error, el nivel de su marcha cultural, social y económica. De ahí que una orquesta viene a ser el termómetro con el que se mide la temperatura social de un lugar (Palacios, 2010, p. 97)

La orquesta es un colectivo de profesionales que, con su trabajo, representan el nivel cultural de un pueblo. Su aportación artística y musical incide en la sensibilidad de su comunidad. En este capítulo abordamos someramente la evolución de la orquesta. No pretendemos profundizar en el estudio de la misma, tan solo fijarnos en su evolución dentro de un marco histórico determinado. Nuestro interés radica en el papel del músico instrumentista y del director o directora. Así mismo consideramos de interés las asociaciones de orquestas y las estrategias de divulgación que desde dichas instituciones se están llevando a cabo.

1.1. Orquesta: Etimología

La palabra orquesta procede del griego *ορχήστρα*, *orchestra* y significa "lugar para danzar". Dicha palabra surge, aproximadamente, en el siglo V a.c. cuando las representaciones se efectuaban en teatros al aire libre o anfiteatros. En la Antigüedad griega y romana eran el lugar en donde se desarrollaba la acción en el teatro, y donde también aparecía el coro. Al frente del área principal de actuación había un espacio para los cantantes, bailarines e instrumentistas. Este espacio era llamado orquesta, concepto que desaparece en la Edad Media y, posteriormente, el término designará el lugar en donde se colocaban los instrumentistas en la ópera.



Imagen II.2. Orquesta en anfiteatro griego. Taormina. Sicilia.

Fuente : www.es.dreamstime.com

El Diccionario de la Real Academia Española, denomina a la orquesta como “Conjunto de instrumentos de cuerda y viento que tocan unidos en los teatro y en otros lugares”. Según su composición, se distingue entre orquesta sinfónica, de cámara, de cuerdas... y según el género que interpretan podemos denominarlas de ópera, de música ligera, de baile... (Michels, 1982). En el siglo XVII se establece una distinción clara entre música de cámara y música orquestal, esto es, músicos que tocan distintas líneas melódicas o músicos que doblan iguales partes musicales estableciendo un concepto concertante (Grout y Paliska, 1995).

En nuestro estudio nos centraremos en las Orquestas Sinfónicas, entendidas así por su formación instrumental completa y, con un repertorio generalista, esto es, no específico de una expresión artística determinada (opera, ballet, zarzuela) ni de un repertorio o estilo característico (renacimiento, barroco, romanticismo, contemporáneo..).

1.2. Orquesta. Evolución

En la época de Claudio Monteverdi (1567-1643) la orquesta era un conjunto variable de instrumentos cuya selección dependía de la cantidad de músicos disponibles en un determinado momento y lugar. Las indicaciones orquestales en la partitura eran genéricas y podían ser modificadas de acuerdo al colectivo que lo iba a interpretar (Grout y Paliska, 1995).



Imagen II.3. Pintura del siglo XVII mostrando un conjunto musical.
Fuente: Postal.

Como línea general la orquesta barroca estaba formada por:

- Los instrumentos acompañantes ejecutando el bajo continuo: violoncelo, laúd, contrabajo e instrumento de teclado (órgano o clave) con la participación del fagot.

- Los instrumentos melódicos: dos flautas, dos oboes, uno o dos fagotes, dos cornos *da caccia*, dos trompetas, timbales, cuerdas (violines primeros y segundos y violas).

Aproximadamente entre 1750 y 1800 se asiste a la consolidación de la orquesta sinfónica. Las indicaciones sobre la orquestación en las partituras tendrán un carácter más claro y preciso, sin dar lugar a cambios ni modificaciones. Del mismo modo será una época de avances técnicos en los instrumentos, lo que conllevará una mejora considerable en su sonido y mayores posibilidades técnicas.

Mannheim y Viena fueron los centros de producción musical más importantes de aquella época. Mannheim disponía de una orquesta estable. Uno de sus principales directores fue Johann Stamitz (1717-57), compositor que introdujo notables cambios tanto en el arte de la instrumentación como en los motivos musicales básicos del material sinfónico. En Viena destacaron una serie de compositores como Matthias Georg Monn (1717-50), considerado el más importante por sus aportaciones al concepto estructural de la sinfonía. Pero fue con Haydn y Mozart con quienes esta forma alcanzó el desarrollo que llevó directamente al concepto sinfónico de Beethoven (Salazar, 1984; Spitzer & Zaslav, 2001)

A principios del período clásico, la orquesta estaba compuesta por primeros y segundos violines, violas, violoncello, un contrabajo, dos oboes y dos trompas. Para la parte rítmica se utilizaban los timbales. Poco a poco, se fueron incorporando otros instrumentos de viento, como las flautas traveseras -por estas fechas la flauta y el oboe eran tocados por un mismo instrumentista-, el clarinete introducido por Mozart hacia 1750 y el fagot, que no siempre estaba escrito en la partitura, fue utilizado regularmente. Los trombones, en cambio, no tuvieron lugar en la orquesta sinfónica; su utilización quedó relegada a la música sacra, en la que doblaban las partes de contralto, tenor y bajo, y a la ópera (Abrase y Gadjev, 2000; Bragary de Hen, 1973).

Hacia finales del siglo XVIII Beethoven ampliará la orquesta introduciendo dos trompetas y dos timbales. En la tercera sinfonía añadió tres trompas; en la quinta sinfonía introdujo un flautín, un contrafagot y tres trombones; y posteriormente en la novena sinfonía cuatro trompas, triangulo, platillos y bombo (Mitchels, 1982).

En el siglo XIX se dieron una serie de transformaciones que afectaron al conjunto de la orquesta. La figura del compositor dejó de ser la de funcionario de corte para convertirse en un artista independiente; claros ejemplos son Beethoven, Schubert y Berlioz que vivían y morían por y para su arte (Plantinga, 1992). Este cambio de actitud crea nuevos planteamientos que van a incidir en una nueva música orquestal. De igual modo, al pasar la música del entorno doméstico de las casas de los nobles a los teatros

públicos, el espectro sonoro se modificará sustancialmente, ya que se necesita un mayor volumen orquestal. Paulatinamente las salas de concierto se harán más grandes (Marcello, 2001).

En este contexto la plantilla orquestal se irá modificando. Berlioz amplió el papel y la extensión de la orquesta añadiendo el corno inglés y ampliando la orquesta: cuatro trompetas, de tres o cuatro timbales, clarinete bajo, arpas e incluso el piano tocado a cuatro manos. Además, la gran evolución técnica de algunos instrumentos, principalmente de viento metal con la introducción de los pistones, va a permitir descubrir un nuevo potencial. Wagner modificará el tratamiento de la orquestación ahondando en la importancia de los metales y la percusión. En *El anillo de los Nibelungos* (1874) ampliará la orquesta con 1 trompeta baja, 1 trombón contrabajo, 8 trompas, 2 tubas tenores, 2 tubas bajas, 1 tuba contrabajo, 6 arpas, además de 2 arpas en escena y 16 yunques. En el post-romanticismo con Mahler y Strauss, asistimos al nacimiento de la gran orquesta. En el siglo XX se amplió sobre todo el grupo de los instrumentos de percusión (Bennet, 2010).

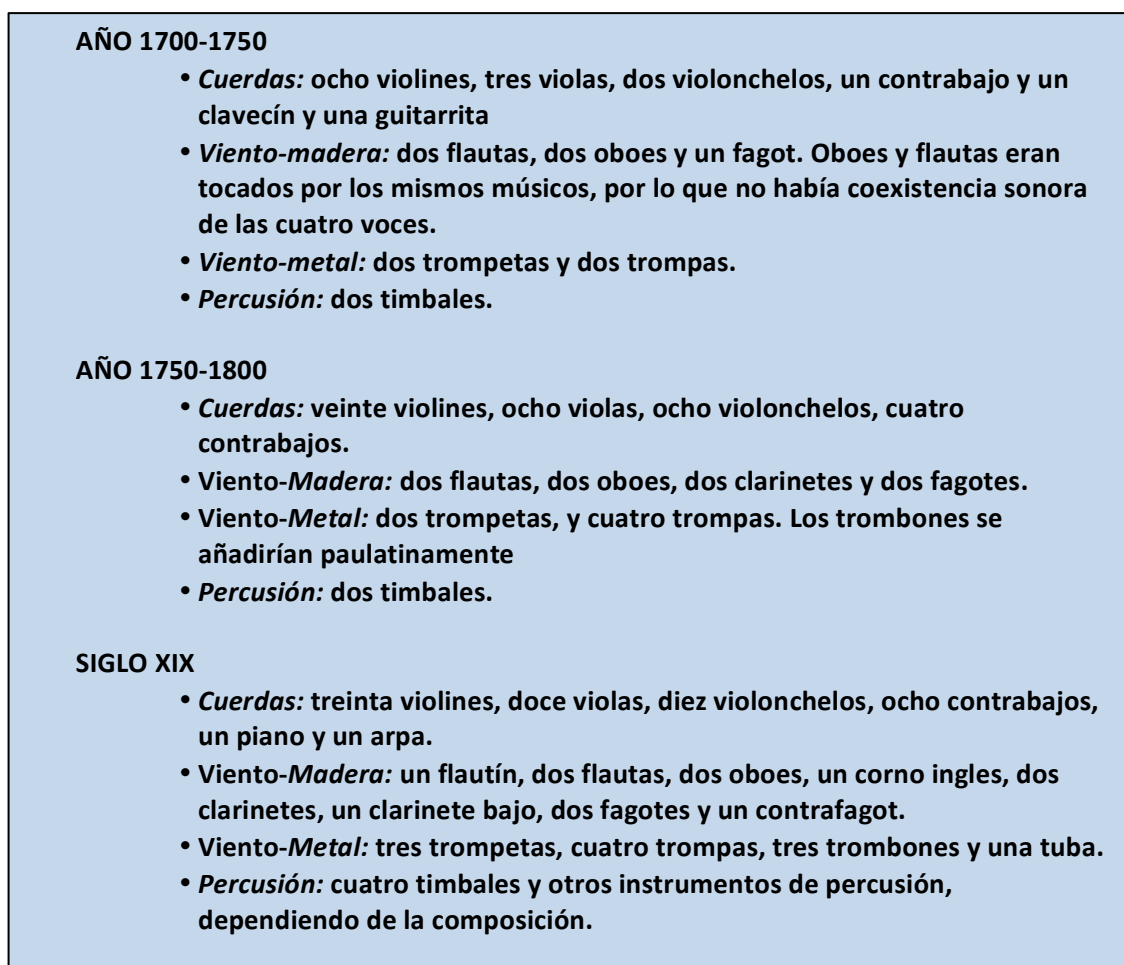


Figura II.1. Resumen evolución de la orquesta desde 1700 al siglo XIX.

1.3. La Orquesta en la actualidad

En la actualidad, la orquesta sinfónica consta de unos 60-65 músicos variando considerablemente en algunos casos dependiendo del repertorio a ejecutar. Los instrumentos se seleccionan según el carácter y la instrumentación de la obra. La plantilla y distribución de los músicos será la siguiente:

- Cuerda: 16 a 30 violines o más; 8 a 12 violas o más; 6 a 10 violoncelos y de 5 a 8 contrabajos o más. Ocasionalmente se incluyen el arpa y el piano.
- Viento Madera: 1 Flautín; 2 flautas; 2 oboes; 2 clarinetes y fagotes. Ocasionalmente clarinete bajo y/o contrafagot.
- Viento metal: 2 a 5 trompetas; 2 a 6 trompas; 2 o 3 trombones tenores y 1 o 2 bajos y dependiendo de la partitura la tuba.
- Percusión: Básicamente siempre hay timbales, el resto de los instrumentos e instrumentistas depende de la obra programada. La plantilla suele tener de 1 a 4 percusionistas

Figura II.2. Disposiciones orquestales más habituales en la práctica instrumental sinfónica.

Fuente tomada de Laguna, 2012 p. 21.



Imagen II.4. Foto de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (2013)

Fuente tomada de www.euskadikoorkestra.es

Figura orquesta A



Figura orquesta B

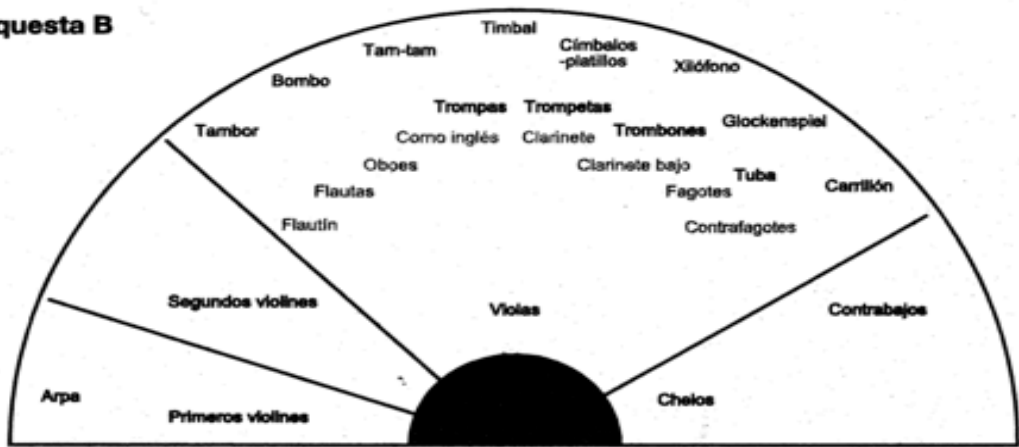


Figura orquesta C

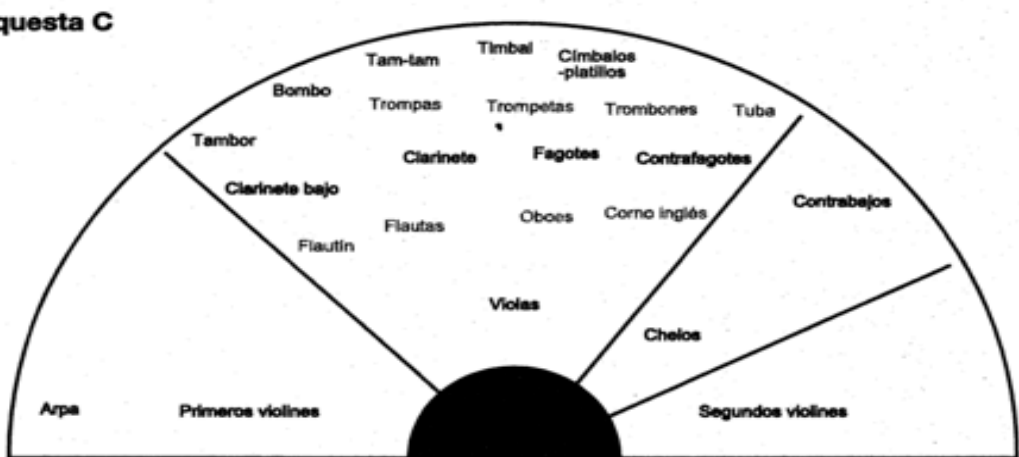


Figura II.3. Plantilla – Tipo de una orquesta sinfónica en la actualidad Fuente tomada de Llaguna 2012, p.23

2. EL MÚSICO

2.1. Antecedentes históricos

En el siglo XII se fundaron los primeros gremios de músicos. Amenizar los enlaces matrimoniales, ceremonias y festividades se convirtió en tareas profesionales para los integrantes de estos gremios. A partir del siglo XIV los músicos encontraron una salida profesional en los conjuntos musicales que surgieron alrededor de la corte o en estamentos religiosos. La Catedral de Canterbury estableció un conjunto de instrumentos para sus servicios religiosos y esta iniciativa fue continuada en diferentes iglesias y catedrales. Habrá que esperar al siglo XVII para que los músicos se empleen como directores de escuelas de música, como organistas en alguna iglesia o músicos de corte o municipios, y posteriormente se fueron incorporando a servicios militares. No obstante, encontramos diferentes estatus entre los músicos:

El estatus social también variaba entre los instrumentistas de cuerda y viento: los trompetas eran élite o clase dominante, y los instrumentistas de viento podían cobrar considerablemente más por sus actuaciones que los de cuerda. Los organistas eran la clase más baja si llevaban órganos portátiles, que solían utilizarse para la música y el baile callejero: ahora bien, los organistas de iglesia disfrutaban de un estatus relativamente elevado debido a la naturaleza eclesiástica de su trabajo (Bennett, 2010, p. 61)

Durante este siglo asistimos a una demanda de músicos requeridos para establecerse en las orquestas de los nobles adinerados, ya que era propio de un estatus social elevado poseer una orquesta. Por otra parte, es una época de muchos festivales y eventos, lo que fomentó la proliferación de las orquestas. El problema que se les presentaba a los músicos era que su trabajo siempre estaba a merced de los presupuestos destinados para su mantenimiento, dependiendo directamente de su patrón o mecenas.

El siglo XVIII trajo consigo una serie de recortes presupuestarios que supusieron el final de muchas orquestas privadas. Los músicos, ante la incertidumbre de la situación y viendo mermados sus ingresos, optaban por el pluriempleo. Era común que, además de pertenecer a alguna orquesta, impartieran clases, vendieran instrumentos, ofrecieran conciertos de cámara o copiaran manuscritos (Bennett, 2010).

En el siglo XIX el músico comenzó a ser más autónomo e independiente, alejándose de su papel de trabajador o sirviente al servicio de la aristocracia que, por otro lado, estaba cada vez más empobrecida. Tanto compositores como instrumentistas- Beethoven, Brahms, Schubert, Paganini, Liszt o Chopin- realizaron su labor como músicos independientes.

El incremento de los teatros públicos y la profusión de las representaciones operísticas fue una salida profesional para el colectivo de músicos. A partir de mediados del XIX comienzan a aparecer las primeras orquestas profesionales constituidas para festivales concretos o como orquestas de teatro u ópera. Entre ellas podemos destacar la Filarmónica de Liverpool (1840), la Hallé (1860) o la Sinfónica de Londres (1900). La primera orquesta en pagar salario por jornada completa fue la Filarmónica de la BBC en 1930 (Bennett, 2010).

2.2. El Músico de orquesta en la actualidad

Finalizado su periodo de formación el músico de orquesta debe decidir qué camino tomar: instrumentista o docente, si bien, es práctica habitual compaginar ambas facetas, ya sea trabajando en una orquesta o en una agrupación de cámara e impartiendo clases en algún centro de música.

Una cuestión que consideramos de interés es analizar si, desde los conservatorios o centros superiores de música, se dota al alumnado de herramientas y habilidades para adaptarse a su futuro profesional. En la mayoría de los casos, los jóvenes acceden a dichos centros para formarse como instrumentistas sin vislumbrar las diferentes salidas profesionales que los estudios musicales les pueden brindar. No podemos obviar una realidad: una mínima fracción de los titulados superiores en música se dedican exclusivamente a la interpretación. Según un estudio realizado en el 2000 por Metier, citado en Bennet (2010), constata que el 81 % de los músicos en Reino Unido, tenían una ocupación secundaria y el 41% tenía más de dos (este estudio se realizó con 100 organizaciones artísticas británicas). En la mayoría de los casos simultanean su labor de intérpretes con la docencia u otra actividad relacionada con la música.

La función de las orquestas y las labores que realizan en la actualidad no son las mismas que la que se ejercían hace unas décadas. La función meramente interpretativa no es su única actividad y la realización de proyectos con marcado carácter social y educativo, hace necesaria una reflexión sobre la figura del músico, imprimiéndole un carácter más flexible y un perfil más completo y multifuncional. Consideramos por ello fundamental adaptar el perfil de nuestros estudiantes de música- futuros músicos profesionales- a las necesidades que desde las orquestas se vienen demandando. En palabras de Bennett, (2010, p. 71) “A medida que las orquestas asumen un papel educativo y comunitario mayor, es fundamental que los músicos dominen las habilidades que les permiten interactuar satisfactoriamente con esos programas. Parece ser que muchas organizaciones entienden que faltan recursos para dicha formación”.

En 1990, Ian Horsbrug, director en ese momento de la Escuela de Música Guildhall (Reino Unido), estableció un programa educativo para los estudiantes cuyo objetivo era

impulsar la comunicación, la enseñanza y las técnicas de gestión de conjuntos instrumentales. La materia era obligatoria para todos los estudiantes de interpretación. Posteriormente, consiguió una subvención de la *National Foundation for Youth Music* para llevar la música a los barrios marginales de Londres. Su propuesta buscaba redefinir su papel en la comunidad sin poner en peligro su reputación de excelencia. “La ecléctica filosofía puesta de relieve por estas iniciativas es típica del movimiento hacia planes de estudios multifacéticos. La realidad, sin embargo es que solo una pequeña proporción de los alumnos de los conservatorios tienen opciones para cursar estudios más amplios” (Bennett, 2010, p. 86)

2.3. Perfil socio laboral del músico de orquesta

Comenzamos este apartado haciendo referencia a la investigación llevada a cabo por Laguna (2012). El estudio utilizó tanto técnicas cualitativas como cuantitativas y en él participaron 309 músicos que trabajan en 26 orquestas sinfónicas de España (Cataluña, Madrid, Euskadi, Canarias, Andalucía y Extremadura). Dichas orquestas pertenecen a la AEOS - Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

Algunas de las conclusiones del estudio que recoge Laguna acerca del perfil socio-laboral del músico son las siguientes:

- El músico profesional de orquesta trabaja de músico y es músico, fuera de los tiempos de trabajo establecidos. La música ocupa un lugar muy importante en su vida.
- La felicidad personal, está condicionada a la felicidad como músico.
- Necesita realizar un trabajo importante en soledad y otro en coordinación perfecta con el resto de la orquesta.
- El músico es perfeccionista y exigente tanto para él como para el resto de compañeros. Esto hace que la tolerancia al error sea baja.
- Existe una escasa cohesión grupal, circunstancia que choca con la coordinación perfecta con otros en el trabajo.
- El músico, al hacerse desde pequeño, configura una personalidad en donde los valores de disciplina, trabajo, exigencia personal y nivel de sacrificio para conseguir un objetivo están presentes.
- El músico muestra hostilidad al bajo reconocimiento que recibe por parte de la orquesta, puesto que ellos lo dan todo: Tiempo y dedicación permanente.
- Presentan cierta dificultad en ponerse en el lugar de otro músico que toca otro instrumento.
- Existen deficiencias en la forma de interaccionar entre compañeros, surgiendo conflictos por el espacio: guerra territorial. Sobresale el desconocimiento profundo que existe entre músicos que tocan instrumentos, en cuanto al nivel de exigencia que tienen otros.
- El instrumento musical, no es un equipo de trabajo para ellos, es una parte más de su cuerpo, una prolongación del mismo.

- El músico está sometido a una doble presión: la interna y la de contexto, que le lleva a tener insatisfacción y baja realización personal en el trabajo, por sobrepasar muchas veces los límites de afrontamiento al estrés.
- La lucha por el perfeccionismo les lleva a menudo a no estar satisfechos con lo mucho que consiguen.

Nos gustaría destacar, así mismo que, si bien, socialmente la figura del músico parece rodeada de cierto halo de romanticismo y parece más una actividad ociosa que laboral, es un trabajo que lleva asociadas multitud de patologías y de riesgos laborales como muestra el estudio de Apellániz, Pascual y De Mier (2008), en el que señala que más de un 75% de los músicos presentan, a lo largo de su carrera, lesiones derivadas de su actividad, algunas veces de tal gravedad como para ocasionar cambios de repertorio, de instrumento e incluso de actividad. Los trastornos músculo-esqueléticos afectan aproximadamente al 50 y 65% del colectivo, mientras que el 90% presenta problemas auditivos.

En la misma línea Wright y Warne (2008), exponen en un estudio realizado por encargo de ABO- *Association of British Orchestras*- denominado “El oído sano” las regulaciones laborales del 2005 sobre el control de ruido y su impacto en las orquestas.

Además, según recoge el estudio realizado en 2000 por Metier (Bennet, 2010, p 70) a 498 músicos de orquesta, describe un perfil en el que destaca un profesional desencantado con el trabajo que realiza “es difícil hacer interpretaciones inspiradas cuando se trabaja entre 20 y 24 horas semanales, el trabajo se convierte en una rutina, salvo que se tenga auténtica pasión”. Igualmente, los músicos critican la falta de participación en la planificación artística y en el desarrollo de las orquestas. A este respecto, es necesario que el perfil del músico vaya adaptándose al nuevo entorno social y cultural. Muchos músicos de orquesta, si participaran de un modo más activo en la planificación de las mismas, se verían mucho más motivados. De esta forma, el papel de las orquestas sería más dinámico, fluido y polifacético (Bennett, 2010).

Por último, nos parece importante reseñar la evolución que en las últimas décadas ha experimentado el perfil del músico de orquesta en cuanto a género. Si bien antes del siglo XX era poco frecuente o nula la presencia de la mujer entre los músicos de orquesta, el estudio realizado por María Setuán y Javier Noya en 2010, “Género sinfónico, la participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas”, muestra que actualmente un 32% de los integrantes de las orquestas sinfónicas españolas son mujeres.

2.4. La orquesta y el director

Una figura que en los últimos años ha adquirido gran notoriedad es la de los directores de orquesta, quienes en muchos casos han tenido un poderoso entorno mediático, tal es el caso de Berstein, Von Karajan o Barenboim. Algunas voces afirman que esta figura mediática tratada como un héroe mítico, es artificialmente creada con un propósito extra musical y sostenida por la necesidad comercial (Lebrecht, 1997). El director de orquesta Daniel Barenboim (Lebrecht, 1997, p.8) expone: “La dirección de orquesta como actividad única es una invención sociológica, no artística, del siglo XX”.

Atendiendo al origen de la figura del director, si bien no existen documentos al respecto, es de imaginar que desde el momento en que un grupo de personas se unió para cantar o tocar, surgió una figura que marcaba las entradas o intentaba poner un poco de orden en la agrupación, corrigiéndoles el tempo o el tono. La primera orquesta documentada de la historia fue la del rey Saúl, en 1025 a.c., que tenía veinticuatro instrumentistas de viento y cuerda (García Vidal, 2008). Los Salmos del rey David eran marcados con el grito *Selab* lanzado por el responsable del coro para advertir un cambio de ritmo, carácter o instrumentación.

Los antiguos griegos, cuando hacían música, observaban lo movimientos del intérprete principal o el ritmo de los pasos de las danzarinas. En la Europa medieval, los maestros de coro empezaron a marcar el tempo con un rollo de papel o un corto bastón. Los grupos instrumentales barrocos seguían al primer violín y Claudio Monteverdi (1567-1643) crearía en Venecia el título de Maestro de Capilla que será el encargado de la contratación de los músicos y de coordinarles para que toquen juntos. En Alemania a esta figura se le denominaba *Kapellmeister*. En el siglo XVII el responsable del bajo continuo dirigía desde el teclado la agrupación y, normalmente, era el *Kapellmeister* -en muchos casos el compositor de las obras- el que organizaba los ensayos del grupo (Lebrecht, 1997).

Durante este siglo se relata la utilización de un palo largo o bastón que golpeaba en el suelo para llevar el tempo a los músicos. De sobra conocida es la muerte accidental de Lully (1632-1687), maestro de capilla de Luis XIV, que mientras dirigía a 150 músicos en una representación del *Te Deum* se golpeó en su pie con el bastón, lo que le llevó a una gangrena que a los dos meses acabó con su vida. Si bien el bastón no tiene propiedades musicales, es un símbolo de poder. Hay quien ya vislumbra el poder posterior de la figura del director de orquesta en esta práctica y simbología (Bowen, 2005).

A lo largo del siglo XVIII el estilo musical cambió y se fue desplazando la importancia que el teclado tenía en el siglo XVII, y tomó su relevo el primer violinista. Su posición frente a la orquesta le daba la necesaria visión del conjunto y podían tener un buen contacto visual (García Vidal, 2008). No obstante, ambas formas de dirigir fueron

utilizadas durante el siglo XVIII y comienzos del XIX en Inglaterra, Italia y Alemania, tanto en óperas, como en música de concierto. Es de destacar que durante años, la figura del compositor y del director permanecieron unidas, ya que al compositor se le pedía que dirigiese su propia música. Paulatinamente irá modificándose la manera de dirigir.



Imagen II.5. “Forte y Piano” caricatura anónima de Liszt dirigiendo.
Fuente: Bowen, J.A. (2005). Pag. 111

A Louis Spohr (1784-1859) se le atribuye el inicio del uso de la batuta en abril de 1820, para dirigir su segunda Sinfonía con la Sociedad Filarmónica de Londres. Ya desde mediados del siglo XIX será práctica habitual la utilización de las batutas de madera para dirigir, si bien aún permanecerán unidas las figuras de director y compositor (Bowen, 2005). A lo largo del siglo XIX, Liszt, Brahms, Mendelssohn y Wagner dirigirán sus propias obras. Berlioz será el primer compositor que consideró la dirección de orquesta como un arte en sí, tan difícil de perfeccionar como el dominio del violín. En 1844 publicó su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, al que amplió un capítulo en 1855 sobre la dirección orquestal.

En la segunda mitad del siglo XIX la profesión de director se desarrolló independientemente y fue adquiriendo importancia. El primer director considerado profesional será Hans Von Bullow, que profesó una gran admiración por Wagner, dirigiendo todas sus operas. Hay quien cree que la profesión de director de orquesta surgió el 10 de julio de 1865, cuando Bullow dirigió la primera representación de *Tristán e Isolda*, y Wagner, tras la representación, dirigida enteramente de memoria, dijo, refiriéndose a Bullow: “Se ha empapado del más mínimo matiz de mis intenciones” (Lebrecht, 1997).

Asimismo, el nombre del director comenzó a aparecer en los programas y en los pósters con un tamaño mayor. Para mediados del siglo XX, los directores se habían convertido en el eje central del *marketing* difundido desde las orquestas, tanto en las casas discográficas como en los teatros de ópera o en las salas de concierto (Bowen & Holden, 2005).

En cuanto a los modos de gestión y la relación entre orquesta y director, Mirra (2008), expone la necesidad de un cambio estructural en las orquestas sinfónicas, aludiendo a las teorías de Peter Drucker, quien en su libro *Post-Capitalist Society* refiere que las orquestas, como los hospitales y las universidades, son *information-based organizations*. El director o maestro es un gestor que lidera la organización en su preparación mediante los ensayos y, posteriormente, en la ejecución. El concepto de autoridad o el de jerarquía, internalizado hace décadas, genera hoy en día más conflicto que beneficio, como consecuencia del nivel de profesionalidad de los músicos, que exigen una gestión mucho más participativa en el desarrollo de la orquesta. Cada vez más las sociedades se han profesionalizado y aceptan menos las voces de las jerarquías del “orden y mando” como elemento de funcionamiento. Exigen comprender, entender e implicarse y esto hace que los procesos sean distintos.

El trabajo de un director es mucho más que inspiración y formación. Son también “micro gestores”. Eligen el repertorio y los músicos que lo interpretan, determinan exactamente como tiene que sonar cada pieza tomando innumerables decisiones sobre el tiempo, el fraseo, el volumen, el equilibrio - detalles que determinan la interpretación de cada músico y el carácter final de la interpretación. Estas decisiones raramente son discutidas, cuestionadas o contestadas. El director está en la cumbre de su orquesta en un sentido mucho más amplio que la mayoría de los presidentes de las grandes corporaciones. Debe poseer, además de sus cualidades y conocimientos técnicos, grandes dotes de liderazgo y capacidad para ser un buen dinamizador del grupo. Una cualidad destacable de un buen director será su capacidad de empatía y sus habilidades para exponer y razonar sus punto de vista ante una interpretación musical, sin olvidar la profesionalidad de los músicos que tiene en frente (Hernández y Martínez, 2006; Querol, 2014).

3. Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)

La Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) es una Asociación sin ánimo de lucro creada en 1993, que agrupa a 27 orquestas sinfónicas: 25 profesionales y 2 orquestas de jóvenes.

Según sus estatutos, la AEOS tiene por objeto promover y desarrollar cualquier tipo de iniciativa que favorezca la cooperación y facilite la coordinación entre todas las

orquestas integrantes, en todos los ámbitos de su actividad. Desde su creación, ha consolidado el servicio que presta, tanto a las orquestas miembros de la asociación, como a otros colectivos, entidades e individuos, relacionados con la música sinfónica nacional e internacional. Además de servir como punto de encuentro e intercambio de información, también actúa como portavoz de las orquestas en foros nacionales e internacionales, en representación de los intereses de sus miembros.

La AEOS, que cuenta con el apoyo del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, pertenece a la Liga Europea de Asociaciones Patronales en el Sector de las Artes Escénicas (PEARLE). Algunas de sus funciones son fomentar mecanismos para una mayor difusión del patrimonio musical en el ámbito estatal y favorecer la comunicación cultural entre las comunidades autónomas y la participación de nuevos públicos. Igualmente, desarrolla proyectos de promoción y difusión de la creación musical, destacando la puesta en marcha de un programa de encargos en colaboración con la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores y Editores. Asimismo, ha creado un Premio de Composición Musical para compositores y compositoras españoles y españolas, en el que todas las orquestas de la asociación -cuya plantilla lo permitan- se comprometen a interpretar la obra ganadora dentro de su temporada de conciertos habitual.

3.1. Objetivos

- Coordinar y propiciar la cooperación entre las orquestas integrantes.
- Analizar y difundir la vida sinfónica en todos los ámbitos.
- Promover, fomentar y desarrollar toda clase de iniciativas encaminadas al mejoramiento y perfeccionamiento del nivel musical.

3.2. Actividades

La gerencia o dirección técnica de las orquestas agrupadas en la AEOS se reúnen dos veces al año para tratar temas de interés común: promover investigaciones relacionadas con las orquestas y plantear cuestiones relativas a la profesión, estudios comparativos de las plantillas, cuadros salariales, seguros de instrumentos, presupuestos, resúmenes artísticos de las orquestas asociadas, precios de las localidades y abonos, contrataciones de artistas, permisos y excedencias de personal, jornadas de trabajo, condiciones de los locales de trabajo, seguridad social de los artistas, patrocinadores, conciertos escolares y en familia, grabaciones de discos, etc.

Estos datos se actualizan anualmente para crear un dossier relacionado con la profesión. También abordan otros temas como las negociaciones con representantes

editoriales de material musical, derechos de propiedad intelectual de las orquestas, convenios marco, negociaciones con la Sociedad General de Autores SGAE, presencia de la Asociación en organismos internacionales, actividades de marketing de las orquestas y organización de circuitos de conciertos en colaboración con el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

La Asociación se mantiene gracias a la cuota anual aportada por los asociados y a una ayuda, también anual, del INAEM. Cuenta con el apoyo de la Fundación BBVA, que desde el 11 de marzo de 2009 es colaborador en exclusiva de la AEOS.

3.3. Orquestas Asociadas

ANDALUCÍA

- Orquesta Ciudad de Granada
- Orquesta de Córdoba
- Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

ASTURIAS

- Oviedo Filarmonía
- Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias

BALEARES

- Orquesta Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

CANARIAS

- Orquesta Filarmónica de Gran Canaria
- Orquesta Sinfónica de Tenerife

CASTILLA Y LEÓN

- Orquesta Sinfónica de Castilla y León

CATALUÑA

- Jove Orquestra Nacional de Catalunya
- Orquestra de Cadaqués
- Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya
- Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu
- Orquestra Simfònica del Vallès

EXTREMADURA

- Orquesta de Extremadura

EUSKADI

- Bilbao Orkestra Sinfonikoa
- Euskadiko Orkestra Sinfonikoa

GALICIA

- Orquesta Sinfónica de Galicia
- Real Filharmonía de Galicia

MADRID

- Joven Orquesta Nacional de España
- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
- Orquesta y Coro Nacionales de España
- Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
- Orquesta Sinfónica de Madrid

MURCIA

- Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

NAVARRA

- Orquesta Sinfónica de Navarra

VALENCIA

- Orquesta de Valencia

Nota: la Orquesta Filarmónica de Málaga y la Orquesta de la Comunidad de Valencia no pertenecen a la AEOS desde 2011 (www.aeos.es).

3.4. Jornadas AEOS

La AEOS organiza junto a la Fundación BBVA unas jornadas de debate con carácter bianual desde el 2010. Presentamos los puntos que se trataron en las tres ediciones celebradas hasta la fecha actual.

3.4.1. AEOS 2010

Las primeras “Jornadas AEOS-Fundación BBVA” fomentaron un debate en torno a la situación del campo sinfónico español y crearon un foro para examinar nuevas iniciativas y modelos de gestión para fortalecer el papel de la orquesta en la sociedad actual. En las conferencias y mesas redondas intervinieron profesionales y expertos del ámbito cultural nacional e internacional. El encuentro se vertebró en tres puntos:

- **Orquesta y realidad social-** Ponentes de diversas orquestas de Portugal, Berlín, Francia, Reino Unido y Cataluña (Cadaqués) expusieron las iniciativas socio-educativas que desde sus agrupaciones se están realizando y las estrategias que desarrollan para adecuar la labor de las orquestas a los nuevos hábitos de consumo cultural y ocio.

- **Los retos del mercado-** Ponentes de diferentes países relacionados con el marketing y búsqueda de recursos expusieron nuevos modelos de negocio para adaptar sus instituciones al mercado actual. Analizaron ejemplos de estrategias de marketing y programas y proyectos realizados para aumentar público y generar más ingresos.
- **Orquesta y medios de comunicación–** En este debate críticos musicales, periodistas y novelistas analizaban la relación entre las orquestas y los medios de comunicación en el contexto de la sociedad actual.

3.4.2. AEOS 2012

Estas jornadas denominadas “Los triunfos y retos de las Orquestas Sinfónicas” tomaba su nombre del libro *The Perilous Life of Symphony Orchestras, Artistic Triumphs and Economic Challenges*, de Robert J. Flanagan, profesor emérito de la Universidad de Stanford (EE. UU.). Las jornadas centraron su atención en tres focos:

- **Modelos de gestión-** Robert Flanagan y ponentes provenientes de la Real Orquesta Nacional de Escocia, de la Orquesta de Lille y de la *Deutsche Kammerphilharmonie* de Bremen expusieron nuevos modelos de gestión de las orquestas, así como la necesidad de buscar herramientas empresariales para afrontar el mantenimiento de las mismas. Analizaron la crisis que soportan las instituciones culturales y la necesidad de proyectos y acciones que posibiliten la captación de recursos económicos.
- **Música y Sociedad-** Músicos implicados en diferentes proyectos sociales como “El Sistema”, bandArt, programas escolares del *Weill Music* del Carnegie Hall, proyecto LOVA, proyecto “Adopta un músico” entre otros, expusieron las acciones que realizan en el plano social y educativo reafirmando la necesidad que tienen las orquestas en la actualidad de desarrollar y vertebrar proyectos sociales en beneficio de la comunidad.
- **Desarrollo profesional de los músicos de hoy cara a las orquestas del mañana-** Se analizó la labor que desde la orquesta de Musikene y la Jove Orquesta Nacional de Catalunya se realiza en la formación y adecuación de los jóvenes estudiantes de música a su futuro profesional.

3.4.3. AEOS 2014

Bajo el título “Abriendo Puertas” se presentaron las jornadas de AEOS 2014. En ellas informaron de la puesta en marcha de un programa de cooperación social gestado por AEOS y la Fundación BBVA. En esta primera edición se dirigirá a personas con discapacidad mental. Es la primera vez que se lleva a cabo un proyecto de este tipo de modo conjunto, como asociación y su intención es que los conciertos que organicen se integren en la programación habitual.

En esta ocasión los tres apartados fueron:

- **Tecnología, innovación y desarrollo de las orquestas-** Desde diferentes empresas relacionadas con las nuevas tecnologías se presentaron proyectos adaptados al mundo sinfónico y a su difusión. La sociedad ha cambiado y la tecnología ha modificado el modo de acceso a la cultura y a las manifestaciones artísticas. Por ello, se insta a las orquestas a adaptarse a los nuevos tiempos y aprovechar las nuevas tecnologías de comunicación para llegar a nuevos públicos. Expusieron experiencias como el *Bachtrack*, una empresa fundada en 2008 que es el localizador más importante de eventos clásicos en internet; PHENICX (*Performances as Highly Enriched and Interactive Concerte Xperiences*) que permite visualizar un concierto fragmentando las voces e instrumentos y permite hacer una escucha activa del mismo o “Medici.tv.” que retrasmite más de 100 conciertos en directo y 1300 programas al año.
- **La experiencia de las orquestas-** Aquí se mostraron y analizaron los cambios que las nuevas tecnologías están provocando en el público y en la orquesta. Luke Ritchie, director del Departamento Digital de la Orquesta *Philharmonia* de Londres presentó dos proyectos realizados por su orquesta: *The Universe of Sound-* y una aplicación, *The Orchestra*, que muestra el trabajo de la orquesta desde dentro. También mostraron sus experiencias desde la *Detroit Symphony Orchestra* o la *New World Symphony*.
- **La Orquesta Integral-** El tema de debate fue el planteamiento de los múltiples riesgos a los que están sometidos los músicos en la orquesta como son la exposición al ruido, los trastornos musculo esqueléticos, el estrés o la ansiedad.

4. Association of British Orchestra (ABO)

La *Association of British Orchestra* (ABO) -Asociación de las Orquestas Británicas- fue fundada en 1947 por la asociación de trabajadores de las orquestas, fundamentalmente, para negociar con el Sindicato de Músicos y otros organismos, que casi en su totalidad, recibían financiación anual del Consejo de las Artes que se había creado en Reino Unido. En 1982, la Asociación adquirió estatuto de sociedad limitada, convirtiéndose en la Asociación de Orquestas Británicas. En los últimos años ha tenido un considerable incremento en el número de asociados pasando de 35 en el 1989 a más de 150 miembros en la actualidad. Hoy en día, la ABO tiene un extenso programa de actividades, eventos, reuniones de los diferentes responsables de las orquestas, seminarios y una conferencia anual.

Los últimos años se ha experimentado un enorme crecimiento en la labor realizada por profesionales del Reino Unido, más allá de la sala de conciertos y de ópera, fomentando la educación musical de la comunidad en su sentido más amplio. El concepto de “comunidad” adquirió gran importancia en el siglo XIX con las teorías

sociales de Tönnies, Weber u Durkheim. En ese momento, la sociedad estaba experimentando grandes cambios debidos a la industrialización y al desarrollo urbano, y los sociólogos eran conscientes de la potencial desintegración de los tradicionales modos de vida. A lo largo de lo últimos años hemos asistido al nacimiento del término *community music*. Higgins (2012) equipara conceptualmente el término con “hospitalidad”, entendida como una bienvenida, una invitación a la participación en la practica musical, porque la hospitalidad es una acción ética para establecer una relación con otra persona, por ello toda acción musical que se genere en ese sentido debe ser minuciosamente preparada con una serie de talleres elaborados y desarrollados por profesionales que definan claramente los objetivos a conseguir y el procedimiento para lograr dichos objetivos.

Con este concepto de “invitación a la comunidad”, se desarrollan diferentes actividades desde las orquestas dirigidas a diversos sectores de la comunidad educativa: preescolar, primaria, secundaria, educación especial y educación superior, así como a la comunidad en general. Acercan la música a colectividades de todas las edades y en una variedad de escenarios, que incluyen hospitales, fábricas, centros de día para adultos, supermercados, centros de cuidados paliativos o cárceles... Las orquestas trabajan en colaboración con otros servicios sociales como los profesionales de la salud y de la educación. Colaboran, así mismo, con compositores y animadores musicales, bailarines, artistas visuales, escritores, diseñadores o actores y actrices.

A partir de las necesidades sociales que se detectan, los departamentos de las orquestas desarrollan proyectos para la comunidad en trabajos a corto y largo plazo, realizando talleres y proyectos de música creativa, presentaciones y jornadas de estudio, conciertos escolares, días de familia, muestra de instrumentos, charlas, conferencias, ensayo con miembros de las orquestas juveniles y la tutoría de dichos jóvenes músicos, así como conciertos en diversos escenario. Las orquestas también están involucradas en las iniciativas nacionales con diversas asociaciones creativas, centros culturales y programas de música de la juventud o proyectos con personas en riesgo de exclusión.

La ABO apoya, desarrolla y promueve los intereses y actividades de la profesión de la orquesta en el Reino Unido. Es el organismo nacional que representa los intereses colectivos de las orquestas profesionales de todo el país. La clave de los objetivos de la Asociación de Orquestas Británicas cubre cuatro áreas de actividad:

1. Defensa
2. Comunicación
3. Información
4. Aprendizaje

4.1. Objetivos

- Defender las orquestas del Reino Unido, asegurando que su voz sea escuchada por todas las partes interesadas.
- Proporcionar los medios principales por los cuales los miembros puedan comunicarse colectivamente entre sí para facilitar el conocimiento compartido, las iniciativas de colaboración y resolución de problemas.
- Proporcionar información precisa, oportuna y completa sobre las cuestiones y acontecimientos que influyen en la gestión, desarrollo y legalidad de las responsabilidades de las orquestas.
- Proporcionar capacitación y oportunidades de desarrollo profesional para todos los niveles de orquesta.

4.2. Miembros de la *Association of British Orchestra* (ABO)

Hay tres categorías de miembros de la ABO:

1. Orquestas Profesionales
2. Orquestas juveniles y Conservatorios
3. Empresas (agentes, asociaciones de educación comercial, empresas financiadoras)

4.3. Orquestas asociadas

Hoy en día las orquestas en Gran Bretaña no sólo trabajan en la realización de conciertos, una parte vital de la orquesta moderna trabaja fuera del escenario en diversas asociaciones de la comunidad. La orquesta británica se describe a sí misma como una "agencia de música en desarrollo", ya que esto refleja mejor la diversidad del trabajo en el que sus músicos están involucrados. Reino Unido goza de una gran variedad de orquestas y conjuntos, que difieren en su tamaño, estilo, repertorio, ubicación y financiación.

Mostramos un listado de las orquestas asociadas a ABO con diferentes tipos de contrato según datos obtenidos en junio del 2011. Dentro de las tres categorías nos centraremos exclusivamente en las orquestas profesionales.

4.3.1. Orquestas Sinfónicas de Contrato

Orquestas que emplean músicos a tiempo completo:

- *Bournemouth Symphony Orchestra* con sede en Poole,
- *City of Birmingham Symphony Orchestra* residente en Birmingham

- *The Hallé* residente en Manchester
- *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra* residente en Liverpool
- *Royal Scottish National Orchestra* con sede en Glasgow
- *Ulster Orchestra* residente en Belfast
- *BBC*

4.3.2. Orquestas Freelance

Los músicos de las siguientes orquestas son miembros fijos de las mismas, esencialmente son agrupaciones independientes, incluso algunas de ellas autónomas:

- *London Philharmonic Orchestra* residente en el Royal Festival Hall.
- *London Symphony Orchestra* residente en el Barbican.
- *Philharmonia Orchestra* residente en el Royal Festival Hall en Bristol.
- *Royal Philharmonic Orchestra* con sede en el Royal Albert Hall.

4.3.3. Empresas con sus propias orquestas

Se cuenta con empresas que tienen sus propias orquestas, empleando a los músicos con diferentes formas de contrato para eventos y espectáculos concretos a tiempo completo:

- *English National Ballet*
- *English National Opera*
- *Scottish Opera*
- *Welsh National Opera*
- *Opera North*
- *Royal Opera House*

A tiempo parcial:

- *English Touring Opera*
- *Glyndebourne on Tour*
- *Northern Ballet Theatre*
- *Scottish Ballet*

- *Birmingham Royal Ballet*
- *Carl Rosa Opera*
- *D'Oyly Carte*

4.3.4. Orquestas de Cámara

Hay un gran número de orquestas de cámara en todo el Reino Unido, cuyo trabajo consiste en presentaciones, proyectos educativos y comunitarios, grabaciones y giras. La financiación de los proyectos proviene del Consejo de las Artes y algunos de ellos reciben fondos de las autoridades locales.

- *Academy of St Martin in the Fields*
- *Brighton Philharmonic Orchestra.*
- *Britten Sinfonia*
- *Brunel Ensemble*
- *Chamber Orchestra of Europe*
- *City of London Sinfonia*
- *City of Oxford Orchestra*
- *English Chamber Orchestra*
- *English Classical Players*
- *English National Orchestra*
- *English Sinfonia*
- *Ensemble Cymru*
- *Gabrieli Consort & Players*
- *Lancashire Sinfonietta*
- *London Mozart Players*
- *London Pro Arte*
- *Manchester Camerata*
- *Milton Keynes City Orchestra*
- *New London Orchestra*
- *Northern Chamber Orchestra*
- *Northern Sinfonia Orchestra*
- *Orchestra da Camera*
- *Orchestra of the Swan*
- *Orchestra of St John's*
- *Scottish Chamber Orchestra*
- *Scottish Ensemble*

- *Sinfonia Verdi*
- *Southbank Sinfonia*
- *VIVA - Orchestra of the East Midlands*

4.3.5. Conjuntos especializados en diferentes períodos históricos

- *Academy of Ancient Music*
- *English Baroque Soloists*
- *English Concert*
- *European Union Baroque Orchestra*
- *Guildford Philharmonic*
- *The Hanover Band*
- *King's Consort*
- *London Handel Orchestra*
- *New Queen's Hall Orchestra*
- *Orchestra of the Age of Enlightenment*
- *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*
- *The Orchestra of The Sixteen*

4.3.6. Conjuntos de música contemporánea

- *Birmingham Contemporary Music Group*
- *Composers Ensemble*
- *London Sinfonietta*
- *Nash Ensemble*
- *Psappha*

4.3.7. Raymond Gubbay

Raymond Gubbay es un promotor de conciertos que organiza galas clásicas populares y que dispone de unas orquestas basadas en la contratación de músicos independientes para los eventos y producciones que organiza.

- *Manchester Concert Orchestra*
- *Gala JohannStrauss Orchestra*
- *Mozart Festival Orchestra*

- *Concierto de la Orquesta de Londres*
- *Concierto de la Orquesta de Escocia*
- *Concierto de la Orquesta de Cámara de Manchester*

5. ORCHESTRAS LIVE (OL)

Orchestras Live (OL) es una institución nacional fundada en 2007 que coordina las orquestas y los espacios en donde éstas pueden desarrollar su labor. Desde *Orchestras Live* se gestionan diferentes proyectos educativos y sociales a lo largo de todo el Reino Unido. En la edición 2012-13, 60.000 personas se beneficiaron de algunas de estas iniciativas. OL desarrolla un programa de conciertos en los lugares en donde hay poca actividad musical de orquestas profesionales. Se trabaja en estrecha colaboración con promotores y orquestas, fomentando diversos programas.

OL está creada en base a dos principios:

- Adecuar el trabajo de la orquesta a la audiencia a la que va dirigida.
- Dar la oportunidad a las orquestas de mostrar sus mejores trabajos en nuevas áreas del país y conseguir nuevas audiencias.

En colaboración con la red de los Concejos regionales artísticos de Reino Unido o concejalías, OL selecciona a los socios promotores. Ellos desarrollan un trabajo importante para conseguir el éxito de las orquestas, basándose en la calidad y la creatividad, así como el marketing empleado para conseguir nuevas audiencias y poder disfrutar de este trabajo orquestal. Aparte de ayuda financiera, la OL ofrece el asesoramiento por parte de expertos en cuestiones de programación y captación de audiencias y, en algunos casos, de recaudación de fondos.

Con el fin de conseguir sus objetivos, la OL dispone de una amplia lista de orquestas de Reino Unido que abarca todo tipo de género musical, desde música antigua hasta contemporánea. Estas orquestas son valoradas por el grado de innovación que conllevan sus programas, y su capacidad para comunicarse con el público, no sólo en el concierto en sí, sino también en una amplia gama de actividades, incluyendo las presentaciones en el escenario y charlas pre-concierto.

La planificación de la OL comienza aproximadamente un año antes. Las orquestas presentan sus proyectos y los actualizan a medida que los desarrollan. La OL hace especial hincapié en acercarse a la obra de compositores vivos y, si es posible, obras de encargo y están firmemente comprometidos con el descubrimiento de nueva agrupaciones.

5.1. Objetivos

La misión de la OL es inspirar, motivar y enriquecer al mayor número de personas por medio de las orquestas. La OL se encarga de transmitir la evaluación de los resultados relativos a calidad, logro de objetivos, impacto y valor de sus propuestas.

- **Calidad:** Un mercado dinámico y sostenible para la excelencia de las orquestas, principalmente mediante actividades de conciertos en directo con altos estándares en la creación, planificación y ejecución de la música.
- **Llegar:** Abarcando la mayor y más diversa población posible, dando preferencia a las comunidades con menor posibilidad de acceso a la música en directo.
- **Impacto:** Juegan un papel activo en las políticas culturales de desarrollo a nivel local, regional y nacional.
- **Validez:** Gestión y desarrollo de la organización y sus recursos, adaptándolos para cumplir los objetivos. de acuerdo a una organización sostenible.

5.2. *Orchestras Live* : Tres líneas de actuación

1) Desarrollo de proyectos con orquestas y conciertos.

En 2012-13, la OL organizó 699 eventos y actividades dirigidas a unas 60.801 personas en el país. Trabajó con 21 orquestas y 63 promotores en más de 100 lugares de Reino Unido. Sus actividades incluyeron 148 conciertos con 15 programas de conciertos escolares; 17 familiares y el 17% de dichos conciertos incluyeron talleres. Todo ello tuvo una audiencia de 47.513 personas. Por otra parte, organizaron 551 talleres y actividades musicales que incluyeron 49 programas educativos y llegaron a 13.288 participantes. También realizaron proyectos educativos y de comunidad consistentes en talleres de una duración variable, desde medio día hasta talleres que se prolongan a lo largo de todo el año. La variedad de los proyectos contribuye a dar cohesión a la comunidad, introduciendo nuevos participantes y audiencias en la escucha de la música orquestal.

2) Asesoramiento de expertos y soporte a promotores locales.

La OL ayuda a promotores locales, particularmente a los que no tienen experiencia. Les aporta orquestas con programas especiales, actuaciones y presentación de eventos. También colabora para incrementar el mercado de las orquestas al crear oportunidades culturales y conseguir locales de encuentro.

3) Programación: Conciertos de *Orchestras Live*

Orchestras Live Concerts es el programa de conciertos de orquesta a lo largo de todo el país, con orquestas inglesas e internacionales. Se cuenta con la intervención de grandes solistas y directores.

5.3. Orquestas colaboradoras con *Orchestras Live* (OL)

En septiembre del 2011 las orquestas que colaboraron con al OL fueron:

- *Academy of Ancient Music*
- *Academy of St Martin in the Fields*
- *Aurora Orchestra*
- *Avison Ensemble*
- *BBC Concert Orchestra*
- *BBC National Orchestra of Wales*
- *BBC Philharmonic Orchestra*
- *BBC Scottish Symphony Orchestra*
- *BBC Symphony Orchestra*
- *Birmingham Contemporary Music Group*
- *Bournemouth Symphony Orchestra*
- *Britten Sinfonia*
- *City of Birmingham Symphony Orchestra*
- *City of London Sinfonia*
- *English Chamber Orchestra*
- *English Classical Players*
- *The English Concert*
- *English National Opera Orchestra*
- *European Union Chamber Orchestra*
- *Fiori Musicali*
- *Gabrieli Consort / Players*
- *Guildhall Strings*
- *Hallé Orchestra*
- *The Hanover Band*
- *The Heritage Orchestra*
- *London Chamber Orchestra*
- *London Festival Orchestra*
- *London Mozart Players*
- *London Philharmonic Orchestra*
- *London Sinfonietta*
- *London Symphony Orchestra*
- *Manchester Camerata*
- *Milton Keynes City Orchestra*
- *Monteverdi Orchestra*
- *New London Orchestra*
- *New Mozart Orchestra*
- *Northern Chamber Orchestra*

- *Northern Sinfonia*
- *Orchestra of Opera North*
- *Orchestra of the Swan*
- *Orchestra of St John's*
- *Orchestra of the Age of Enlightenment*
- *Ossian Ensemble*
- *Philharmonia Orchestra*
- *Psappha*
- *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*
- *Royal Opera House Orchestra*
- *Royal Philharmoni Concert Orchestra*
- *Royal Philharmonic Orchestra*
- *Royal Scottish National Orchestra*
- *Scottish Chamber Orchestra*
- *Scottish Ensemble*
- *Senoia Cymru*
- *Senoia VIVA*
- *The Sixteen*
- *South Bank Senoia*
- *Ulster Orchestra*
- *Welsh National Opera Orchestra*

5.4. Proyectos realizados en las últimas ediciones

El Concejo de las Artes de Inglaterra promovió la red de 122 estamentos relacionados con música y educación, que juegan un papel muy importante en la formación de muchos niños, niñas y jóvenes que, de ese modo, tienen la oportunidad de adquirir una educación musical de alta calidad. La OL trabaja con los siguientes estamentos musicales:

- *Cambridgeshire County Council*
- *Derby City & County Music Service*
- *Essex Music Services*
- *Hertfordshire Music Service*
- *Lincolnshire Music Service*
- *Luton Music Service*
- *Norfolk Music Service*
- *Northamptonshire M & P Arts Trust*
- *Nottinghamshire Arts & Sports for Children & Young People Peterborough City Council*
- *Southend-on-Sea Music Services*
- *Suffolk County Music Service*
- *Thurrock Music Services*

Recogemos algunos de los proyectos en los que han trabajado durante la temporada 2012-2013.

- **Conciertos para bebés**

Desarrollados con la Orquesta de Cámara *City of London Sinfonia* y Claire Bloor, tuvieron lugar en Lincolnshire, continuando con la iniciativa de las dos pasadas ediciones, en Suffolk y Essex. Los conciertos están dirigidos a niños y niñas menores de 5 años, con sus progenitores y docentes de guarderías. Previo a los conciertos se imparte una serie de talleres dirigidos a los adultos para que adquieran técnicas que les ayuden a comunicarse con el discurso musical y puedan de este modo interactuar con los pequeños. .

- *Sparks Will Fly*

Como parte de las celebraciones de las Olimpiadas Londres 2012 y su celebración en Essex, se desarrollaron dos proyectos paralelos con la *Royal Philharmonic Orchestra* y Tim Steiner promovido por *Orchestras Live*. Dichos proyectos tuvieron lugar en Braintree y Brentwood y desarrollaron una serie de talleres para escolares, cursos para músicos locales y la formación de nuevas agrupaciones con nuevos repertorios. El proyecto de Braintree culminó con un concierto al aire libre estrenando la primera pieza colaborativa *Street Symphony*.

- **Himno para un niño**

The Orchestra of the Age of Enlightenment (OAE) lideró un proyecto de giras alrededor de Inglaterra como parte de las celebraciones de las Olimpiadas. Ello incluyó talleres y actuaciones compartidas con jóvenes de 9 localizaciones diferentes. El hilo conductor en el *tour* fue la interpretación de la pieza de encargo “Himno para un niño” de James Redwood. En Chesterfield, 6 escuelas accedieron a los talleres de la OAE y participaron en una actuación compartida con la orquesta en el *Pomegranate Theatre*. En Suffolk, la OAE trabajó con jóvenes instrumentistas de cuerda y un coro juvenil, culminando con una actuación dentro de un evento familiar en Apex. Este proyecto continua con un seguimiento de la orquesta de la Escuela de Música *Haverhill*.

- *Connected to Music*

Es un proyecto de colaboración musical para crear un nuevo modelo de difusión de educación musical en Northamptonshire en colaboración con algunas de las organizaciones más creativas de Northampton. Dicho modelo pretende transformar la enseñanza de la música en las escuelas. Se trata de rentabilizar al máximo los recursos que se tienen para desarrollar objetivos que permitan inspirar y motivar a la gente joven y desarrollar nuevas audiencias. *Connected to Music* tiene como objetivo crear un modelo de educación musical que conecte el aprendizaje de la música en la escuela con oportunidades fuera de ella. Colabora un equipo de músicos profesionales de *Northampton Music and Performing Arts Service* (NMPAS), RPO y *Sinfonia VIVA* y *Royal & Derngate*. Este proyecto piloto puede marcar un cambio de rumbo en la enseñanza de la música en Reino Unido.

Características de *Connected to Music*:

- Creación de un grupo liderado por el director creativo de la BBC, Tim Steiner, incorporando músicos de NMPAS, RPO y VIVA junto al profesorado de las escuelas participantes, quienes participan en las sesiones de ensayo y forman pequeños equipos para desarrollar el programa.

- Desarrollo de recursos para el profesorado incluyendo una *web* como plataforma de aprendizaje.
- Mensualmente llevan a cabo talleres creativos para los escolares de primaria y secundaria en Daventry, junto con los trabajos del profesorado y los músicos de NMPAS, RPO y VIVA.
- Oportunidad de actuaciones junto a la Sinfonía VIVA.
- Actuaciones regulares de NMPAS, RPO y VIVA en escuelas y diversos lugares a lo largo del condado.
- Conciertos familiares y actividades musicales en *Royal & Derngate* interpretados por la RPO.
- Conciertos especiales abiertos a todas las escuelas de primaria del condado en el auditorio Derngate.
- Proporciona a los jóvenes de las escuelas Daventry la oportunidad de actuar en *Royal & Derngate's Underground* antes de los conciertos de RPO.
- Abonos de precio reducido al profesorado, los jóvenes y familiares para poder asistir a los conciertos regulares en el auditorio Derngate.
- Celebración de un evento a gran escala con la RPO, VIVA y jóvenes participantes en el programa.

- ***Mini-Strings***

Proyecto compartido de *Northamptonshire Music* y su servicio de Artes Escénicas (NMPAS) con *Orchestras Live* (OL) y la *Royal Philharmonic Orchestra* (RPO). Es un proyecto pionero de cuerda para niños y niñas de preescolar en los centros *Sure Start* en Kings Heath y *Spring Lane* y *Camrose* en Northampton. Desde septiembre de 2011 miembros de la RPO, liderados por Lauren South-una de las personas del equipo de *Connected to Music*-desarrollaron actuaciones y talleres interactivos para mejorar el trabajo de NMPAS con los estudiantes de *Mini Strings*. Además de las visitas, los niños y niñas con sus progenitores tuvieron la oportunidad de visitar el *Royal & Derngate* en el día del concierto de la RPO, encontrarse con los músicos y actuar con ellos en un concierto especial para familias.

- ***Music Nation***

Propuesta ideada y desarrollada por la BBC. En un fin de semana se desarrollan múltiples propuestas a nivel nacional de música en vivo. Gira alrededor de la música clásica y música orquestal pero también jazz, folk y músicas del mundo. Se presenta todo tipo de actuaciones, proyectos comunitarios y talleres en lugares públicos en todo el país. Es un proyecto asociativo entre la *BBC*, *Arts Council England*, la *Association of British Orchestras*, (ABO), *Association of Concert Halls*, *Orchestras Live*, *Making Music*, *Conservatoires UK* y *London Organising Committee of the Olympic and Paralympic Games* (LOCOG).

- ***Music Mix***

Concierto interactivo en Norfolk para jóvenes entre 10-14 años, en el que participan unas 50 escuelas.

- **Proyecto *Philharmonia***

Este proyecto, de carácter asociativo, entre *Rochford Extended Services*, *Rochford District Council*, *Orchestras Live*, *Virgin Active* y *The Philharmonia Orchestra* (PO), ofrece una oportunidad única para la gente joven de Rochford de trabajar con miembros de la PO bajo la dirección de Tim Steiner, para explorar y para crear una pieza única que se ofrece como finalización del mismo.

- ***Hallé Orchestra***

Se trata de un proyecto intergeneracional entre jóvenes y ancianos, iniciado por *Bolsover District Council*, *Orchestras Live* y *Mighty Creatives* con el soporte de *Derbyshire County Council* y *Tesco Ltd*, que se desarrolló con jóvenes de *Clowne Infant & Nursery*, *Clowne Juniors* y *The Heritage Community School* trabajando junto con mayores de la comunidad. Culminó con la creación de una película. Se llevó a cabo desde las escuelas, donde se establecieron las pautas a seguir. Posteriormente, los jóvenes trabajaron con los mayores para compartir sus memorias y percepciones e idear la elaboración de la película. Paralelamente, un grupo de músicos de Hallé realizó un proceso creativo similar para componer la partitura para dicho *film*. El final del proyecto incluyó la actuación con la Hallé en un concierto especial en el *Heritage school*.

- **'*Music 4 Memory*'**

Este es un proyecto de largo plazo intergeneracional, llamado *Hear and Now* desarrollado en colaboración con la PO, OL, *Fusion Youth Singing* y *The Alzheimer's Society*, el cual fusiona diversos grupos en sus propias comunidades y fomenta líneas de entendimiento y cohesión. El trabajo comienza con una tutorización intensiva con un reducido número de personas de *Fusion* y *Music 4 Memory* quienes trabajan con Tim Steiner. El objetivo de esas sesiones es desarrollar y potenciar las habilidades de liderazgo que posteriormente deben aplicar en el desarrollo del proyecto. Posteriormente, los músicos imparten un curso de 5 días al colectivo en donde los grupos trabajan, junto al coordinador del proyecto y la RPO, creando y componiendo su propia música. La inspiración del trabajo partirá de los participantes, a través de discusiones y la puesta en escena del concierto. Estas sesiones pretenden, asimismo, crear unos lazos más sólidos entre los grupos.

- ***Purcell Remixed***

Orchestras Live, *Norwich City Council* y la *Britten Sinfonia* trabajan en un proyecto para unir diferentes géneros y estilos musicales. Pretende desarrollar la participación de los profesionales implicando a jóvenes y al mismo tiempo ampliando el repertorio de estudiantes de orquesta aprendiendo un grupo del otro. También incluye tecnología musical introduciéndoles en *Future Projects* y *The Garage*.

- ***Enigma Generations***

En colaboración con la *Royal Philharmonic Orchestra* (RPO) es un proyecto educativo en el que un grupo de jóvenes de *Northgate High School* y músicos de la *Royal Philharmonic Orchestra*, colaboraron en una serie de talleres creativos dirigidos por Hannah Conway.

Usando *Enigma*, de Elgar, como punto de comienzo, los participantes compusieron un trabajo, aunando su gusto personal pero manteniendo el estilo de la propia pieza. La “Generación Enigma” es un original e imaginativo ejemplo de creación compositiva y colaboración. Para muchos de los participantes fue la primera vez que se vieron envueltos en un proceso de composición y trabajo sin el soporte de la partitura. Para la mayoría, también fue una experiencia única, al trabajar en un grupo junto a músicos profesionales.

- *Surf and Turf*

Orchestras Live ha formado un consorcio de cuatro distritos para *Surf and Turf*. Consiste en una serie de colaboraciones con la *London Sinfonietta* (LS) en el contexto de la costa y el interior de Suffolk en un proyecto intergeneracional. Los músicos de la LS tocaron junto a jóvenes de la escuela primaria de Shotley y voluntarios del centro histórico *HMS Ganges*. Estos grupos trabajaron juntos en la creación de una nueva pieza que se representó en un concierto nocturno junto a otras obras del repertorio contemporáneo ejecutado por la LS. Estudiantes de *Deben* y *Orwell High Schools* con jóvenes de Primaria y adultos continuaron en este proyecto con los músicos de la LS, partiendo de la utilización de la escritura y la palabra como punto inicial de la composición, junto a Trainer y Parkin.

(Orchestras Live Annual review 2012/13) (Business Plan 2012-15-Executive Summary)

6. EL SISTEMA DE ORQUESTAS DE VENEZUELA.

La misión del arte tiene que traspasar al ámbito social-
(José Antonio Abreu)

En 1975, el maestro José Antonio Abreu junto con ocho estudiantes de la antigua Escuela de Música “José Ángel Lamas”, idearon un proyecto pedagógico con el objeto de estructurar un sistema con un propósito claramente social. Se trataba de ofrecer una alternativa a las personas con problemas sociales y de exclusión, facilitando el acceso a la música entre los más pequeños. Un factor que ayudó en este proyecto fue que en Venezuela, un decreto oficial de 1964, contemplaba la obligatoriedad de la práctica musical en grupo para todo el alumnado de las escuelas de música del Estado. Por otra parte, se partía de la idea de que niño o una niña que lleva un instrumento musical a su casa, permite el acceso a su familia y a su entorno a la música (Sánchez, 2007).

6.1. Evolución del Proyecto

Abreu conformó la primera Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela, que debutó el 30 de abril de 1975 con jóvenes de Caracas, Maracay y Barquisimeto. El 20 de febrero de 1979 fue constituida la Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, según decreto N° 3039, publicado en la Gaceta Oficial N° 31681, con la finalidad de capacitar a músicos altamente cualificados y obtener el financiamiento requerido para la ejecución de planes, actividades y programas.

La Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, FESNOJIV, fue constituida en 1996 con la intención de promocionar y desarrollar todas las orquestas juveniles e infantiles creadas por la fundación en Caracas y en todo el territorio nacional; así como implementar actividades y programas orientados a la capacitación y formación de los integrantes de las agrupaciones.

En 2011, la FESNOJIV cambia su denominación y pasa a llamarse Fundación Musical Simón Bolívar (FundaMusical Bolívar), para ser el Órgano Rector del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, estando adscrita al Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia de la República Bolivariana de Venezuela, por “ el beneficio que brinda a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes en el aspecto individual y el impacto que genera en la familia, la comunidad, y, por tanto, en la sociedad” (<http://www.fundamusical.org.ve/es/historia.html>).

Según expuso Rubén Cova en las “Jornadas AEOS 2012” celebradas en Madrid, Abreu adscribió la orquesta en el Ministerio de Asunto Sociales por su clara implicación social porque “El Sistema es un proyecto social más que un proyecto educativo” según palabras de Abreu.

Han colaborado con orquestas y artistas de todo el mundo como Chick Corea, Joaquín Achúcarro, Felix Ayo, Perlman Itzhak, Jean Pierre Rampal, Winton Marsalis o Luciano Pavarotti. Han sido dirigidos por directores como Dudamel- que comenzó su carrera musical gracias al Sistema cuando era un niño-, Plácido Domingo, Sergiu Comissiona, Claudio Abbado, Simon Rattle o Lorin Maazel, entre otros.

El Sistema- según expone Covas (AEOS 2012) actualmente

- ✓ Atiende a 350.000 niños y niñas, adolescentes y jóvenes, provenientes de los sectores más pobres.
- ✓ Cuenta con 353 núcleos, 346 orquestas, 342 coros y 365 grupos de cámara.
- ✓ Trabaja con más de 200 niños y niñas en educación especial.

- ✓ Tiene un programa académico y red de orquestas sinfónicas penitenciarias.
- ✓ Posee un centro académico de luthería.
- ✓ Centros de formación: acción social, centro académico infantil (desde los 2 años).
- ✓ Colabora con el Conservatorio Simón Bolívar.
- ✓ Ha generado 5.620 empleos directos.

6.2. Filosofía del Proyecto

Abreu define la orquesta como una “comunidad”, centrándose en el concepto de concertación y el concertar es para generar belleza. Considera de gran importancia las virtudes de la práctica colectiva, fundamentándose en la práctica de grupo, en la que cada uno es responsable por sí mismo y por el otro. Estas prácticas musicales colectivas son fundamentales para niños, niñas y jóvenes, para su formación como personas individuales y para sus prácticas de comunidad. “La actividad de las orquestas venezolanas ha tenido un importante impacto en nuestro medio, particularmente en la formación de instructores y directores para las orquestas infanto-juveniles” (Cova, AEOS, 2012).

La Fundación Musical Bolívar está formada por la Orquesta Sinfónica “Simón Bolívar” de Venezuela, la Orquesta Sinfónica Nacional Infantil y Juvenil de Venezuela, las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles de Caracas y de todo el territorio nacional, los grupos corales y de cámara que han surgido en el seno de “El Sistema”, los centros académicos y los que brindan apoyo operativo. Desde el punto de vista funcional, educativo, artístico y administrativo, “El Sistema” está conformado por núcleos que operan en ciudades y pueblos de todos los estados del territorio nacional, integrando una compleja y sistemática red.

Sánchez (2007) analiza el éxito de “El Sistema” basándose en los siguientes aspectos:

- Fundamento filosófico:
 - Formación integral del individuo. Abreu entiende que la misión del arte es formar una personalidad humanista e integral e insertar al niño o niña en una vida social constructiva. El orden de la orquesta, la disciplina, las normas, el control, la educación y la labor del conjunto aproxima a los niños y niñas a ese ideal holístico.
- Fundamento psicológico:
 - Modelo de aprendizaje: El aprendizaje se basa en un modelo de enseñanza-aprendizaje “en cascada”, según el cual, los estudiantes avanzados enseñan a los menos avanzados, con la ayuda de un tutor o tutora.

- Mecanismos de motivación que subyacen: Hay claridad de propósitos y objetivos. Todos los niños y niñas conocen lo que van a tocar y cuándo lo van a interpretar. Asimismo, saben que la sociedad valora altamente lo que hacen, lo que les llena de orgullo y les motiva a responder ante ello.
- Fundamento Sociológico:
 - Compromiso social altamente valorado. Es un proyecto musical y educativo, que se concibe como obra social porque construye ciudadanía a través de la música, reinsertando en la sociedad a jóvenes, niños y niñas de sectores más pobres.
- El currículo:
 - Adapta sus características a las condiciones regionales donde se aplica en base a los siguientes objetivos.
 1. Formar humanista e integralmente la personalidad de los venezolanos.
 2. Insertar socialmente niños y niñas en situación de abandono, pobreza, incapacidad o drogadicción.
 3. Consolidar la idiosincrasia cultural de cada región.
 4. Beneficiar al mayor número de niños, niñas, jóvenes y familias.

Ha recibido innumerables premios como el Premio Internacional de Música de la UNESCO en reconocimiento a la constancia, los logros y al modelo que representa para la juventud del mundo o el Premio Príncipe de Asturias a las Artes en 2008. Asimismo, “El Sistema” ha sido y es referencia en otros países tanto de América Latina como de Estados Unidos, África o Europa



Imagen II.6. Foto de la joven Orquesta de Venezuela dirigida por Dudamel
Fuente tomada de www.venezuelasinfonica.com

6.3. “El Sistema” en expansión. Aplicación en otros países

Las bases del programa social y educativo musical de “El Sistema” se ha expandido por más de 35 países de todo el mundo. No en todos los lugares su nivel de implantación es el mismo, pero sí hay una clara inspiración del modelo en la realización y gestión del proyecto.

Podemos citar algunos de estos países como Argentina, Australia, Austria, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea del Sur, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Escocia, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Japón, Honduras, Inglaterra, Italia, Jamaica, India, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Uruguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad y Tobago.

Nos parece de interés reseñar algunos ejemplos de la implantación de modelos de actuación inspirados en el sistema venezolano, tanto en América Latina como en Europa, Estados Unidos de América y África.

6.3.1. AMERICA LATINA

6.3.1.1. Chile

Este país fue pionero en la creación de orquestas infantiles, si bien, problemas políticos impidieron la continuidad de este innovador proyecto. Jorge Peña Hen (1928-1973) compositor y director de orquesta chileno fue el propulsor de esta iniciativa. Creó la sociedad Bach y fundó la primera Orquesta Sinfónica Infantil de Chile y Latinoamérica, en 1964. Dicha orquesta estaba formada, en su mayoría, por niños y niñas de escasos recursos de las escuelas más pobres de “La Serena”. Posteriormente, creó una Escuela Experimental de Música con taller de luthería, donde los niños y niñas cumplían su currículum tradicional, otorgando gran importancia a la enseñanza musical e instrumental, cuerpo de danza y de arte dramático. Los músicos de esa escuela formaron parte de orquestas y bandas, que hicieron exitosas giras a lo largo de Chile y países limítrofes. En 1961, organizó la Orquesta de Cámara de Antofagasta, que posteriormente pasaría a ser la Orquesta Filarmónica. Muchos de aquellos primeros alumnos y alumnas han hecho de la música su profesión. Desgraciadamente, por motivos políticos, fue encarcelado y asesinado en 1973. Su labor no tuvo continuidad.

En la actualidad Chile, dispone de orquestas infantiles y juveniles en línea con los postulados y organización de “El Sistema” venezolano. De acuerdo a esta propuesta,

Chile creó su primera Orquesta Infantil en Valdivia en 1993. Hay que señalar que en esta localidad, Valdivia, es donde está enterrado Jorge Peña Hen.

El impacto de las orquestas sobre niños, niñas y jóvenes se ve en distintos ámbitos:

- Propicia el uso positivo del tiempo libre frenando la incursión de los niños y niñas y jóvenes en drogas, violencia, prostitución y alcoholismo.
- Desarrolla el sentido del trabajo colectivo y se desarrollan valores como solidaridad, amistad, compromiso y liderazgo.
- Fortalece el desarrollo personal y afectivo. Además, se estimulan ciertas disposiciones personales como la paciencia, la perseverancia y el reconocimiento de logros.
- Aumenta el rendimiento escolar: La enseñanza de la música implica la exposición a diversos estímulos que permiten mejorar la atención y concentración.
- Acercamiento de la cultura a la comunidad: También la familia está vinculada a la posibilidad de acceso al desarrollo y disfrute.
- Cada año participan 10.000 niños, niñas y jóvenes en orquestas y un millón de personas asisten a cerca de 3.000 conciertos ofrecidos por orquestas juveniles e infantiles en 170 comunas del país.

En 2001 existían 72 orquestas infantiles y juveniles en el país. En 2010 la cifra aumentó a 385 y, en la actualidad, se registran 450.

6.3.1.2. Argentina

La fundación Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina SOIJAr es la organización que promueve el Sistema de creación, desarrollo y fortalecimiento de orquestas infantiles y juveniles como herramientas de educación y promoción socio-cultural para niños, niñas y jóvenes del país. Las actividades que promueven son gratuitas y están especialmente dirigidas a los sectores más vulnerables y necesitados, para generar oportunidades de inclusión e integración, igualdad y promoción, generando incluso su posible inserción en el campo laboral específico.

La metodología de la Orquesta-Escuela surgió en la República Argentina, en Chascomús, provincia de Buenos Aires, en marzo de 1998, a partir de la creación de dicha orquesta, constituyéndose en el proyecto central y modelo pedagógico de la Fundación. Asimismo, se constituyó como el centro de capacitación permanente para alumnos, alumnas y docentes "El Sistema" del país. En 2006 fue creada la "Cátedra Orquesta-Escuela" de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en convenio con la Fundación del Sistema Argentino (SOIJAr) un espacio de capacitación en esta metodología específica. En palabras de María Valera- Directora y promotora del Sistema en Argentina:

La Orquesta-Escuela posee la particularidad de estar destinada a la formación instrumental de chicos de todos los niveles socio-económicos sin conocimientos musicales previos, promoviendo la actividad orquestal infanto-juvenil, especialmente en aquellas regiones donde esta sea pobre o inexistente. Persigue el objetivo de contribuir al desarrollo de los niños a través de la música; promoviendo, también, el compromiso de los mismos en su desempeño escolar y, principalmente, otorgando un espacio de interrelaciones con grupos de niños diversos.

6.3.1.3. Brasil

El *Núcleo Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis* da Bahía -NEOJIBA lleva desde 2007 fomentando la practica colectiva de los niños y jóvenes en la música. Es un programa prioritario del Gobierno de Bahía y pionero en Brasil incluido en el Instituto de Acción Social por la Música. Está fundamentado en “El Sistema” venezolano. Las actividades son gratuitas.

Cuenta con su centro operativo y de formación profesional en el Teatro Castro Alves donde diariamente ensayan sus principales orquestas con músicos de 9 a 28 años: la orquesta sinfónica juvenil, compuesta por 90 músicos, y la orquesta Castro Alves, formada por 80. Asimismo, ante la alta demanda social, se ha constituido la Orquesta Pedagógica Experimental capacitando a músicos entre 7-15 años en instrumentos de cuerda y en agrupaciones corales. Entre sus actividades fomenta intercambios pedagógicos con otras instituciones nacionales e internacionales como la Fundación Musical Simón Bolívar en Venezuela; la *Juilliard School of Music*, de Nueva York; el Conservatorio de Ginebra en Suiza, o la *National Youth Orchestra*, del Reino Unido. Trabajan desarrollando un taller de luthería, un centro de documentación y memoria y participan en Radio Viva que es la primera radio clásica de Bahía.

En 2013 Brasil y Venezuela acordaron, a nivel de estado y de gobierno, la creación de 300 núcleos orquestales con objeto de beneficiar a más de 500.000 niños, niñas y jóvenes. Esta política de inclusión social y formación de ciudadanos a través de la música, fue el centro de los acuerdos firmados por el gobernador de Brasilia, el secretario de Cultura, el secretario de Educación, , el jefe del Gobierno y la ministra de Cultura. El proyecto brasileño plantea incluir en su programa de educación formal la enseñanza musical, instrumental y orquestal. Además de contemplar la adquisición de instrumentos, formación de docentes, y la implantación de núcleos musicales en cada una de las escuelas del país. Según expone Queiroz, Gobernador de Brasilia (<http://neojiba.org/es/>)

Este proyecto no es un gasto, es una inversión en el futuro. Ya están creadas las leyes en Brasil para que el acceso a la música sea un bien social que contribuya a formar ciudadanos, tal como lo contempla el Sistema Nacional de Orquestas y Coros en Venezuela. A través de éste, el maestro Abreu ha sacado a cientos de niños y jóvenes del ocio y los vicios. Un ejemplo en la transformación de los países a través de la música.

6.3.2. EUROPA

6.3.2.1. Inglaterra

Las primeras experiencias de aplicación del sistema venezolano en Inglaterra, comenzaron en 2008. Para ello, contaron con el asesoramiento de Abreu. En dichos programas iniciales participaron la *London Symphony Orchestra* y la *Halle*. Dicho proyecto recibió el nombre de *In Harmony*. Teatros y auditorios de Londres, Manchester y Bristol se convirtieron en improvisadas escuelas para que los niños y niñas comenzaran su carrera musical con clases, conciertos gratuitos y grabaciones.

Ya en 2012 el Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela firmó un acuerdo de cooperación para el intercambio académico con el Instituto de Educación de la Universidad de Londres. La iniciativa que, previamente había sido gestada en Inglaterra, afianzaba las relaciones artísticas y académicas que se han desarrollado entre “El Sistema” y la Universidad de Londres, la cual se ha inspirado en la experiencia venezolana para impulsar proyectos como *Sistema Scotland*, en Escocia, e *In Harmony*, en Inglaterra.

En ese contexto de cooperación, también se anunció que *Southbank Centre* en Londres, el complejo más grande del continente europeo dedicado a las artes, será el promotor de “El Sistema Europa”, el cual servirá como una confederación de proyectos sinfónicos como el *Sistema Scotland*, *Sistema England* y los proyectos nacies en países como Suecia, Irlanda, Finlandia, Italia, Alemania y España, los cuales también tendrán un contacto pedagógico y sinfónico directo con Venezuela. La Universidad de Londres otorgó el Doctorado Honoris Causa en Literatura y Educación al fundador-director de “El Sistema”, el ya mencionado maestro José Antonio Abreu.

6.3.2.2. Francia

La asociación *Sistema France* se creó en noviembre de 2010 y comenzó su andadura con el asesoramiento de “El Sistema”. El objetivo de la asociación era trasladar a Francia el sueño de universalidad de Abreu, su ideal de integración social para el mayor número posible de niños, niñas y jóvenes de origen humilde. Los fundadores del embrionario Sistema-France fueron Jean-Gabriel Mahéo y Pascale Macheret y recurrieron al maestro Alcides Maestre para apoyarles y asesorarles en el proyecto. Maestre es músico formado en “El Sistema” desde su infancia y es en la actualidad el director musical y pedagógico de “El Sistema- France”.

El proyecto presenta un triple objetivo

- Guiar a los niños y niñas para aprender a trabajar en común, desarrollando la disciplina y la solidaridad.
- Integrarles en la práctica orquestal y coral intensiva: El proyecto articula dos horas diarias de preparación durante cinco días semanales haciendo un total de 10 horas semanales.
- Consolidarse en la ciudad y en los barrios con el fin de promover el desarrollo de las orquestas sinfónicas de jóvenes.

En noviembre de 2012, en la escuela Notre-Damme de Bon Accueil, la asociación desarrolló un programa gratuito social destinado a jóvenes con dificultades, cuya labor fundamental era la creación de una orquesta piloto. En octubre de 2013 unos cincuenta niños y niñas sin conocimientos musicales y con el asesoramiento del maestro Alcides Maestre comenzaron su andadura en la orquesta. Maestre les ayuda a familiarizarse con la filosofía de “El Sistema”, fomentando la disciplina, la escucha, el rigor, el aprendizaje básico del solfeo, el ritmo... Paralelamente se instruyó a músicos profesionales para formar parte del equipo docente. Maestre comenzó con la formación de siete miembros de la Orquesta Filarmónica Nacional de los Países del Loira. Desde febrero de 2014, la orquesta ofrece actividades como conciertos, talleres o *master-class*. El objetivo de la asociación francesa es su ampliación a otras seis ciudades porque, como expone uno de sus promotores, “La música puede ser la gran riqueza y la mejor prevención contra todo lo que puede degradar la vida de un niño” (<http://www.elsistema-france.org/-presentation-38>)

6.3.2.3. Escocia

Sistema Scotland fue fundado en 2007 para desarrollar centros orquestales a lo largo de Escocia. Es conocido en la comunidad escocesa como *Big Noise*. Es un programa orquestal basado en “El Sistema”, que fomenta el uso y disfrute de la música potenciando valores en los niños y niñas, y acercando la música a toda la comunidad. En verano del 2008 se estableció el *Big Noise Orchestra* en Raploch –distrito de Stirling y posteriormente en Govanhill- barrio de Glasgow. Su propuesta es crear centros a lo largo de toda Escocia. Comparte el mismo objetivo que el proyecto venezolano: transformar la vida con la música.

Queremos que los niños y niñas con los que trabajamos lleguen a ser adultos equilibrados y felices. A través de la orquesta queremos que aprendan a trabajar duro, tener éxito y confianza. Esperamos que, al haber tenido éxito en aprender a tocar un instrumento, puedan tener éxito en otras áreas de sus vida. Las orquestas de *Big Noise* son sobre un apoyo para los niños y niñas en alcanzar su máximo potencial (<http://makeabignoise.org.uk/>).

Sus objetivos son:

- Transformar la vida de los niños y niñas mediante la música.
- Enriquecer a la comunidad.
- Fomentar la creación de futuras orquestas inclusivas.
- Focalizar este proyecto en la comunidad más necesitada, trabajando en áreas deprimidas.

Big Noise ha establecido una relación con los músicos de la *BBC* y *Scottish Symphony Orchestra* con los que han trabajado. Varios músicos de dicha orquesta han colaborado con el centro de Ramploch como mentores de los pequeños músicos. La orquesta de Ramploch trabaja semanalmente con los niños y niñas de la guardería en un programa de pre-orquesta en la que los pequeños y pequeñas, con sus progenitores, pueden disfrutar de la orquesta mediante juegos, cantando o palmeando. La orquesta continúa su labor durante los dos primeros cursos de primaria ayudando a niños y niñas a decidir cuál será la elección de su instrumento. Al final del segundo curso, en las vacaciones estivales, se convierten en miembros de la orquesta. *Big Noise* trabaja cuatro días durante las vacaciones y tres tardes durante el curso.

Big Noise dispone también de un grupo para adultos abierto a toda la comunidad. La mayoría de sus componentes son los progenitores de los pequeños que ya están en el programa. La experiencia ayuda a la relación de las familias y les da la oportunidad de ver los avances de los niños y niñas.

El gobierno escocés encargó en febrero de 2010 un estudio para analizar el impacto en la comunidad de *Big Noise* y el desarrollo del proyecto. El estudio fue publicado en 2011. Las conclusiones fueron altamente positivas. El primer punto destacable fue que *Big Noise* enriqueció y mejoró tanto a los niños y niñas como a sus familias. Los estudiantes mostraron un aumento en la concentración, fomentaron la relación con sus familias por la implicación de los padres y madres en el proyecto. En la comunidad el impacto ha sido notable, el carácter positivo del proyecto está ayudando a superar relaciones anteriores negativas que había en la comunidad. A pesar del corto recorrido del proyecto en Escocia, el mismo ha tenido un impacto positivo en algunas organizaciones que han podido acceder a conocer a ciertas familias y de este modo poder establecer relaciones con ellos. En el futuro se pretende continuar en una línea de trabajo social y aplicar programas de mejora en educación, alimentación o salud con dichas familias (Evaluation of Big Noise, Sistema Scotland, 2011).

6.3.3. ESTADOS UNIDOS

El objetivo de la *National Alliance of El Sistema Inspired Programs* (NAESIP), fundada en 2013, es promover la música en Estados Unidos atendiendo a la parte más vulnerable de la comunidad y en especial a niños y niñas. En la actualidad hay más de 40 miembros a lo largo de todo el país. El inicio de este proyecto se remonta a 2009, cuando Abreu ganó el premio TED - *Technology, Entertainment and Design*. El deseo de Abreu al recibir este premio fue que lo ayudaran a crear y documentar un programa especial de entrenamiento para 50 jóvenes músicos apasionados por el arte y la justicia social para traer “El Sistema” a los Estados Unidos y a otros países. Este programa de entrenamiento se desarrolló en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, donde los graduados prosiguieron creando sus propias entidades que ahora forman parte de *El Sistema USA*.

6.3.3.1. Nueva York

Creado en 2009 en la ciudad de Nueva York, la *Up Beat NYC* comenzó su trabajo en el centro de Brooklyn, en colaboración con la Campaña contra el Hambre *Bed Stuy* y en el sur de Bronx en la Iglesia “Tierra Prometida”. Inicialmente, el equipo incluía cuatro instructores y a medida que el equipo de voluntarios creció, también lo hizo el programa *Up Beat NYC*. Imparte clases durante todo el año, en tres sesiones de 12 semanas; cada sesión ofrece un programa de pre-orquesta para niños y niñas de 5 a 7 años de edad y un programa de orquestas a partir de ocho años. Todas las clases y los instrumentos se proporcionan de forma gratuita. Los niños y niñas participan en frecuentes presentaciones y conciertos, tanto como miembros del conjunto como ejerciendo un papel de solista. Los conciertos y eventos especiales se llevan a cabo en Mott Haven y por toda la ciudad de Nueva York.

Los programas están diseñados para proporcionar a los participantes una formación musical de alta calidad a lo largo de su infancia y adolescencia. Aunque algunos participantes pueden llegar a convertirse en profesionales de la música, este no es el propósito principal de su programa. Por encima y más allá de los logros musicales, el objetivo principal de *Up Beat NYC* es el de promover el desarrollo cognitivo, emocional y social de los niños.

Otros proyectos en el área NYC-Metro

- *Corona Youth Music Project.*
- *Harmony Program.*
- *Union City Music Project.*
- *WHIN Music Project.*

6.3.3.2. Chicago

El inicio del proyecto *YOURS Project* se gestó con Rita Sino, pianista dominicana. Como estudiante de la *Julliard* observó que muchos niños y niñas de Estados Unidos no tenían acceso a la educación musical por sus escasos recursos económicos. Ella había estudiado en su país, en donde la enseñanza musical era gratuita. Por ello decidió abrir una escuela de música para acoger a los niños y niñas de la zona. Se inauguró en 1976, y comenzó con 50 niños y niñas. El programa es gratuito y fomenta la educación musical y orquestal en las escuelas públicas de Chicago.

Posteriormente, en octubre de 2008, y con la participación activa de más de 700 estudiantes, se establece el proyecto *YOURS*. El proyecto es social y goza de un gran éxito, ya que utiliza la inmersión de los estudiantes en la orquesta escolar. Aspira a crear una red de núcleos y localizaciones a lo largo de todo su entorno. Los estudiantes de *YOURS – Project* han tocado en varios escenarios de toda la ciudad, incluyendo el *Symphony Center*, y en Octubre del 2010, miembros de la orquesta viajaron a Turín para participar en el Festival musical *Terra Madre 2010*.

Su filosofía de trabajo es la siguiente:

- Comunidad: Padres, madres, estudiantes, instructores y patrocinadores trabajan juntos para fomentar la creatividad y la armonía.
- Trabajo: Disciplina y proyectos guiados y elaborados son lo que garantiza el logro de los objetivos.
- Pasión: Enseñar en un clima de calma y entusiasmo donde fomentar la motivación.
- Oportunidad: La educación musical es la llave para desarrollar todo nuestro potencial.

<http://peoplesmusicsschool.org/index.htm>

6.3.3.3. Miami

Al igual que los proyectos anteriormente citados, el Sistema Miami (ESMIA) utiliza la música como instrumento para una transformación social enriqueciendo a los niños y niñas y, ayudándoles a adquirir valores y desarrollar su potencial por medio del estudio y la interpretación de la música. Es un sistema integral que implica a las familias, la comunidad y la relación entre ellos.

El proyecto *Miami Music Project* lleva desarrollándose desde el 2009 y aglutina más de 300 niños y niñas de escuelas públicas de Miami-Dade, en su mayoría, minorías marginales o con bajos recursos. Han logrado mejorar su rendimiento y compromiso

académico, sus expectativas de futuro e incluso la sociabilidad mediante dos programas de educación musical gratuita

Para comprobar si estaba cumpliendo su misión de fomentar el crecimiento académico y social de los niños, el *Miami Choral Academy* solicitó un estudio efectuado por el *Center for Music-in-Education*. Este Centro para la Música en la Educación, ubicado en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, está dedicado a evaluar los servicios que ofrecen escuelas, organizaciones artísticas, fundaciones y otras instituciones educativas. Por un periodo de tres años consecutivos esta entidad, que estudia el impacto que tienen las artes y la música en la educación, ha seguido el avance de los alumnos y alumnas que participan en el *Miami Choral Academy*.

En un estudio preliminar que concluyó el 23 de junio del 2011, se realizaron encuestas a 52 padres y madres. Los resultados indicaron que las impresiones de los padres y madres revelaban que participar en un coro contribuye al desarrollo musical, cognoscitivo y social del niño y la niña. La segunda fase del estudio consistió en encuestas adicionales que se hicieron tanto a los padres, madres y tutores como a los niños y niñas. Los padres y madres expresaron que sus hijos e hijas adquirieron destrezas sociales como la autoestima, disciplina, habilidad de trabajar en equipo, seguir instrucciones, establecer metas, además de escuchar y respetar a los demás.

En los resultados de la investigación, publicados el 20 de marzo del 2013 en el *Annual report*, se observa una interconexión que posibilita el desarrollo de habilidades musicales, sociales y académicas. Según el estudio, los progenitores tienden a ver al *Miami Choral Academy* como un programa que optimiza el aprendizaje y desarrollo social en la escuela y el hogar. Finalmente, en la tercera parte del estudio, los estudiantes realizaron un examen de destrezas de alfabetización musical (MLST, por sus siglas en inglés), además de que se recogieron datos sobre el rendimiento académico de la prueba FCAT. El estudio mostró una correlación entre el aprendizaje musical de los niños y niñas y los resultados del FCAT (*Annual report*, 2011-12).

6.3.4. AFRICA

6.3.4.1. Angola

Un acuerdo de cooperación educativa y social con El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela firmado en febrero del 2013 dará la oportunidad a 620 jóvenes integrantes de la Orquesta Infantil y Juvenil Kaposoka de Angola para continuar su formación musical a partir del modelo fundado por el maestro José Antonio Abreu, hace 38 años. Una selección de 17 jóvenes músicos de esta orquesta

visitó Caracas, los jóvenes recibieron clases particulares con maestros venezolanos y visitaron varios núcleos de “El Sistema”. Como parte de este convenio, contarán con el apoyo de seis maestros venezolanos que formarán a los participantes de este programa para beneficiar a más de 700 niños, niñas y jóvenes, en su mayoría en estado de abandono.

6.3.4.2. Kenia

El sistema Kenya comenzó en 2014 en Kawangware, un barrio marginal de Nairobi. Su objetivo es cambiar la vida de los jóvenes estudiantes menos afortunados del este de África. Parten de la base de que la música puede cambiar sus vidas y ofrecerles nuevas oportunidades.

Este proyecto está dirigido por cuatro mujeres que llevan muchos años dedicándose a la educación en Kenia y a actividades musicales. Una de las coordinadoras de este proyecto Karis Crawford ha trabajado en otras instituciones y fue una de las artífices de la creación de la *National Youth Orchestra*.

Si bien los comienzos, como indicábamos anteriormente, fueron en una escuela de primaria en Kawangware, ya se han realizado contactos con otras escuelas en Kenia, Tanzania y Uganda que están interesadas en fomentar programas similares y actualmente se está formando al profesorado para que asuma y lidere dicha tarea. (<http://www.elsistemakenya.org>)

7. OTROS PROYECTOS SOCIALES

Encontramos otras iniciativas que se están desarrollando buscando la integración social y la difusión de la música en entornos desfavorecidos pero, no se encuentran en una red con la organización que el sistema venezolano ha logrado establecer. Ello dificulta el conocimiento de dicha labor por su carácter aislado, siendo, en muchos casos, una labor anónima. Reseñaremos a continuación algunas iniciativas que fomentan la práctica musical como herramienta de socialización, servicio a la comunidad y de reinserción social a través de la música.

7.1. *Buskaid Soweto String Ensemble* –Sudáfrica-

En 1992, la intérprete de viola Rosemary Nalden organizó un concierto múltiple en 16 estaciones de tren británicas con la ayuda de 120 colegas. En dos horas obtuvieron donaciones por valor de 6.000 libras. El destino era un grupo de jóvenes estudiantes de instrumentos de cuerda en el gueto de Soweto, en Sudáfrica. Desde aquel momento,

Nalden ha seguido desarrollando esta iniciativa hasta conseguir la creación de una escuela permanente de música y una orquesta de cuerda de calidad profesional conocida como el *Buskaid Soweto String Ensemble*. La orquesta ha realizado varias giras europeas, en las que combina la interpretación de música clásica occidental y canciones populares de la comunidad local de Soweto (Pretoria ISME 1998).

La escuela admite alumnos y alumnas de entornos empobrecidos de Soweto y Johannesburgo, a los que apoya en su asistencia a los estudios propios de su edad, que deben seguir durante el día antes de asistir a las clases de música. También les proporciona consejo en prevención del SIDA y, a los que presentan algún tipo de patología, se les deriva a centros de pruebas y asesoramiento. La escuela trabaja desde 1994 y sus objetivos son:

- Dar a todos los niños la oportunidad de canalizar su energía creativa y su talento a través del aprendizaje e interpretación de la música clásica aspirando a los más altos estándares internacionales.
- Motivar a los chicos y chicas con más talento a iniciar una carrera profesional en su propia orquesta.
- Formar a algunos de los estudiantes para que se conviertan en profesores y profesoras de instrumento.
- Impulsar talleres de luthería para que puedan reparar y construir instrumentos de cuerda y de este modo fomentar el trabajo local.

En un principio, la escuela comenzó en la iglesia con un pequeño número de alumnos, alumnas y docentes; posteriormente, tuvieron acceso a un edificio mayor que alberga siete niveles de aprendizaje, un aula de ensayos y, desde 2002, un taller de luthería. Asimismo, la escuela ofrece la habilitación a alumnado avanzado para ser profesores y profesoras de escuela.



Imagen II.7. Buskaid Soweto String Ensemble de gira en isla Reunión. –Diciembre del 2013.
Fuente tomada de www.ipreunion.com

Gracias a becas de patrocinadores, algunos de sus alumnos y alumnas han podido continuar sus estudios en prestigiosas escuelas inglesas como la *Royal Northern College of Music* en Manchester o la *Royal Academy of Music* de Londres. Han ofrecido numerosas giras de conciertos en Reino Unido, Francia, Estados Unidos, Irlanda, Holanda, Alemania, Nueva Zelanda, Botswana, Siria y Colombia. (<http://www.buskaid.org.za/>)

7.2. Fundación Barenboim – Said

En 2004 la Junta de Andalucía constituyó la Fundación Barenboim-Said. De este modo quedaba establecida en Sevilla la sede de la orquesta *West-Eastern Divan*, creada en 1999, y de otros proyectos socio-musicales. El objetivo prioritario de la Fundación Barenboim-Said es integrar la música en el tejido social, ámbito del que se ha ido alejando a lo largo del siglo XX como resultado de un movimiento generalizado de especialización.

Tenemos que concienciar a la gente de la necesidad de la educación musical como elemento orgánico de la cultura. Incluso si hay educación musical, ésta es llevada a cabo de un modo especializado. En el mejor de los casos, a los jóvenes se les ofrece la oportunidad de practicar un instrumento, de adquirir inevitablemente un nivel teórico necesario, de musicología, y de todo aquello que un músico precisa profesionalmente. Pero al mismo tiempo existe una incomprensión general y creciente de un problema que es a la vez simple y complejo: esto es, la imposibilidad de articular con palabras el contenido de una obra musical. Después de todo, si fuera posible expresar con palabras el contenido de una sinfonía de Beethoven ya no necesitaríamos esa sinfonía. Pero el hecho de que sea imposible expresar con palabras el contenido de la música no significa que ésta no tenga contenido (Barenboim).

Entre los proyectos destacamos:

- La Academia de estudios orquestales: El principal objetivo de la academia es crear una tradición de excelencia musical en la interpretación del repertorio orquestal.
- Educación Musical en los territorios palestinos e israelíes: Su objetivo es ofrecer una educación musical que favorezca un desarrollo cognitivo, social y emocional equilibrado, ofreciendo a través de la música nuevas vías de expresión y de desarrollo de la imaginación, creatividad y personalidad de los alumnos y alumnas de un entorno desatendido cultural y socialmente. Para ello ha creado una escuela en Ramala, un jardín de infancia y un programa de actividades musicales en las escuelas públicas de la aldea de Beit Reema.
- *West-Eastern Divan*: Concebida en 1999 por el músico argentino-israelí Daniel Barenboim y el intelectual palestino Edward Said. Decidieron crear un taller para jóvenes músicos de Israel y otros países de Oriente Medio con el propósito de combinar el estudio y el desarrollo musical y compartir el conocimiento y la comprensión entre culturas que han sido tradicionalmente rivales. La base de la

orquesta la componen músicos árabes e israelíes acompañados de músicos españoles. La orquesta es un foro de discusión sobre el conflicto que, durante años, llevan padeciendo ambas culturas. En su andadura ha demostrado que es posible, por medio de la música, aunar diferentes intereses en un ambiente de cordialidad y serenidad. En los talleres que tienen lugar cada verano en Andalucía proponen temas relacionados con el conflicto que les ocupa. Al finalizar el encuentro realizan una gira por distintos países. En sus diversas ediciones han realizado giras por España, Alemania, Reino Unido, Francia, Suiza, Turquía, Bélgica, Italia, Portugal, Austria, Dinamarca, Suecia, Noruega, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, República Dominicana, Ecuador, Venezuela, China y Corea del Sur.

(<http://www.barenboim-said.org/es>)

7.3. *BandArt*

Es una orquesta independiente integrada por músicos profesionales de doce orquestas de toda Europa. Fue fundada en 2005 y se creó en el seno de la “Escuela de Verano para Jóvenes Músicos Ciudad de Lucena”. Sus proyectos se vertebran en dos líneas de actuación: Pedagógica y Social.

- ✓ **Pedagógica.** Trabajan en dos direcciones, con propuestas destinadas a futuros músicos y a universitarios.
 - **Músicos:** Uno de sus objetivos es contribuir al desarrollo de la educación de los futuros profesionales de la música, ofreciéndoles la oportunidad de convivir con una orquesta, trabajar al lado de los profesores instrumentistas y recibir clases magistrales de grandes intérpretes. Muchos de los integrantes de *BandArt* son reconocidos profesores en escuelas de música como la Escuela Superior de Música de Cataluña-ESMUC, Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco-Musikene, Conservatorio Superior de Música de Madrid, *Guildhall School of Music & Drama*, o *Rotterdam Academy for Classical Music*.
 - **Universitarios:** Colaborar con las universidades dentro del nuevo marco del Espacio Europeo de Educación Superior, cuyo objetivo es crear un espacio educativo común para fomentar el desarrollo global de Europa. Esta colaboración, reconocida con créditos, abarca diferentes aspectos, desde la posibilidad de que los estudiantes universitarios conozcan de cerca el trabajo diario de una orquesta, asistiendo a los ensayos, a charlas con los músicos y otras actividades.

- ✓ **Social:** En todos sus conciertos, de modo paralelo realizan actividades dirigidas a colectivos en riesgo de exclusión y a personas con diversidad funcional. Han participado en actividades sociales en centros penitenciarios, residencias de ancianos, asociaciones de discapacidad, escuelas y hospitales...

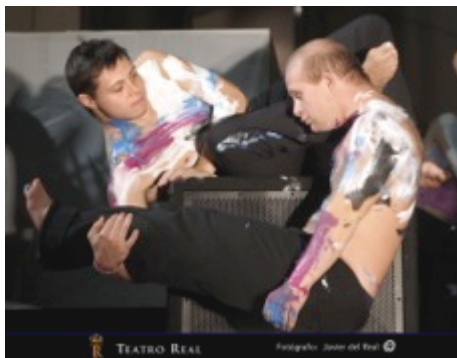


Imagen II.8. Proyecto Lisarko con chicos y chicas con Síndrome Down
Fuente : Imagen tomada de <http://bandart.es/>

El proyecto recoge las siguientes áreas:

1. Conciertos en espacios tradicionalmente alejados del desarrollo cultural como centros penitenciarios, residencias o centros de atención a personas con discapacidad.
2. Colaboraciones con compañías artísticas que trabajen la inclusión de la diversidad en escena.
3. Talleres inclusivos de música adaptados a la diversidad funcional.
4. Talleres formativos dirigidos a músicos profesionales en el ámbito de la música como herramienta de acción social.
5. Encuentros, mesas redondas, espacios de puesta en común del estado de las artes escénicas y el desarrollo social.

<http://bandart.es/>

7.4. Plan Nacional de Música para la Convivencia -Colombia

Desde el año 2002, el Ministerio de Cultura de Colombia puso en marcha en todo el territorio colombiano el Plan Nacional de Música para la Convivencia -PNMC-, con el propósito de organizar la política desde una visión integral del campo musical. Una de sus preocupaciones era promover la convivencia de la ciudadanía y fortalecer el reconocimiento de la diversidad de identidades culturales que presenta el país. Su principal reto fue la creación y fortalecimiento de las escuelas de música en los diversos municipios de la comunidad. Con ello pretendían promover la educación musical entre la

infancia y la juventud; la profesionalización y puesta a punto de los músicos; el desarrollo de la convivencia en la comunidad; el dialogo intergeneracional y la afirmación de la creatividad. Todo ello contemplando la descentralización de dichas escuelas de música y buscando el compromiso de diferentes instituciones departamentales y municipales, así como diversas asociaciones comunitarias.

Dicho proyecto se desarrolló en tres fases.

Primera etapa: 2003-2006

- Se fijan y asientan las bases de formación, dotación y gestión para el fomento de la educación y la practica musical en Colombia, considerada un derecho educativo y cultural.
- Se inicia un ciclo básico de formación de formadores con cobertura a todos los departamentos.
- Se diseñó el proyecto editorial de repertorios y materiales pedagógicos distribuidos a todos los municipios
- Se establecieron alianzas con Acción Social de la Presidencia y con la cooperación internacional para poder adquirir instrumentos a la tercera parte del territorio.
- Se trabajó en la formación de personal para liderar dicho proyecto musical por todo el territorio nacional.
- Se asesoró a los municipios beneficiarios para fortalecer la institucionalización de los procesos musicales.

Segunda etapa: 2006-2010

Esta etapa supuso un avance en las iniciativas generadas en la etapa anterior y sus objetivos fueron:

- Consolidar la practica musical como escuela.
- Propiciar la institucionalización, sostenibilidad y autonomía de los procesos musicales en las entidades territoriales.

Tercera etapa : 2011 – 2014

- Consolidación Musical y Pedagógica de las Escuelas de Música.
- Diversificación de líneas de formación y producción.
- Internacionalización del PNMC.
- Articulación MEN – MINCULTURA.
- Política diversificada a ciudades capitales y a nuevas prácticas musicales.

En la actualidad, el Plan continua en plena ampliación de objetivos y destinatarios. Según señala la Guía para alcaldes y gobernadores de Colombia editado por el Ministerio de Cultura en 2012, los logros obtenidos por el Plan Nacional desde el 2003-2012 serían:

- 184 Escuelas municipales de música fortalecidas.
- 754 Escuelas de música formalizadas a través de acto jurídico.
- 806 Municipios dotados de instrumentos musicales.
- 682 Músicos en proceso de profesionalización en el proyecto Colombia creativa.
- 3832 Músicos docentes en proceso de actualización.
- 93.000 Cobertura de niños y jóvenes en escuelas municipales de música.
- 71 Número de materiales pedagógicos y musicales elaborados.
- 434 Obras musicales en el banco virtual de Partituras.
- 28 Consejos Departamentales de la Música.

(Ministerio de Cultura 2012, www.medellincultura.gov.co/iberoamericano)

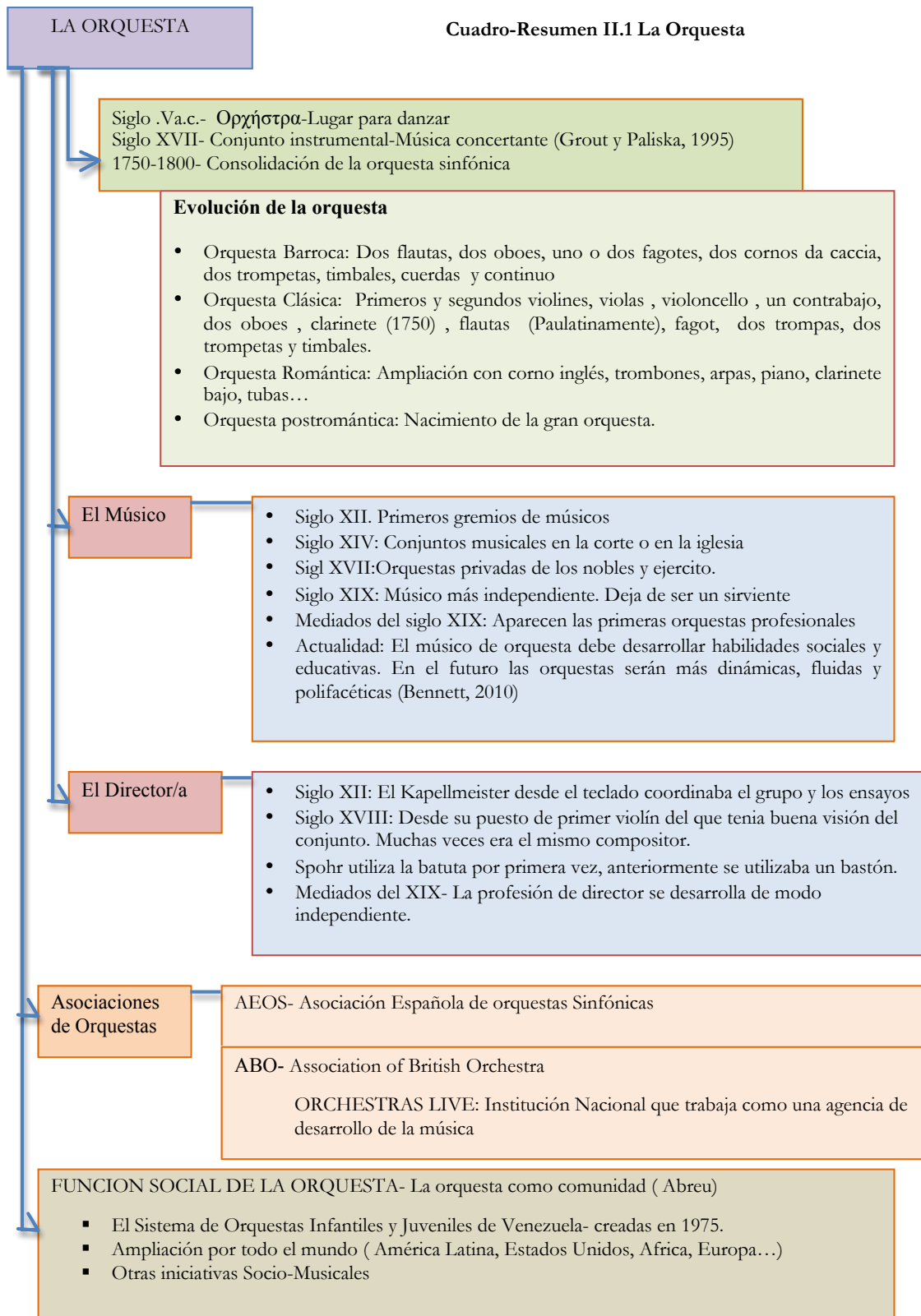
A modo de síntesis

En una primera parte del capítulo hacemos un breve repaso histórico al papel de la orquesta y de los músicos. El término orquesta, como conjunto o grupo de músicos, aparece en el siglo XVII. Desde entonces ha evolucionado, principalmente debido a los avances y mejora en la construcción de instrumentos musicales y la aparición de teatros públicos, más grandes y espaciosos, lo que requiere más potencia sonora. Ello nos lleva a una ampliación de la orquesta barroca a la actual orquesta sinfónica, siendo importante la aportación de Berlioz, Beethoven y Wagner en el tratamiento de la orquestación.

Los cambios sociales y la evolución de la orquesta van unidos a los experimentados en la figura del músico. En un principio los músicos serán los encargados de trabajar para las instituciones religiosas y civiles con un estatus de criado, componiendo y tocando en los diversos eventos y celebraciones, tanto religiosas como civiles. Será a partir del siglo XIX cuando el papel del músico adquiere una cierta autonomía y se abandona esa actitud servil que había imperado. Beethoven será un ejemplo claro de esa transición. Paralelamente, aparece una figura nueva, el director de orquesta. Hasta el siglo XIX, era práctica habitual que el compositor fuera el encargado de coordinar y marcar el tempo de la orquesta. En otros casos, desde el teclado o desde el primer violín partían las indicaciones de tempo y ritmo pertinentes. El papel profesionalizado del director surgió hacia la segunda mitad del siglo XIX, y su máximo exponente fue Hans Von Bulow. En el siglo XX la figura del director adquiere gran importancia y en algunos casos su poder mediático les sitúa como estrellas: Von Karajan y Bernstein son dos claros ejemplos.

Posteriormente, se aborda el funcionamiento de la orquesta en la actualidad y analizamos las funciones, objetivos y componentes de tres asociaciones: la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS); la *Association of British Orchestra* (ABO) y *Orchestras Live*.

El último apartado de este capítulo nos acerca a un proyecto eminentemente social como es “El Sistema” de orquestas de Venezuela. Desde su inicio en 1975 ha supuesto un movimiento sin parangón en la historia de la música sinfónica. En la actualidad trabaja con más de 350.000 niños, niñas y jóvenes y ha generado más de 5.620 empleos indirectos. Su expansión le ha llevado a trasladar su filosofía y su metodología a diferentes países de América Latina, Europa, Estados Unidos y África. No es éste el único proyecto que nace con ese compromiso social. Ejemplo de ello es *Buskaid Soweto String Ensemble*, iniciado por Nalden, violista británica que trabaja desde 1992 en una escuela de música en Soweto; la fundación Barenboim-Said, que trata de aunar a través de la música a israelíes y palestinos fomentando valores comunes; y el proyecto *BandArt*, orquesta compuesta por músicos profesionales de todo el mundo que nace para crear y desarrollar proyectos sociales concretos o el Plan Nacional de Música para la Convivencia en Colombia.



CAPITULO III

CONSUMO Y FINANCIACION DE LA MÚSICA CLÁSICA

- 1- Consumo y Uso de la Música clásica
 - 1.1. Consumo de música clásica
 - 1.2. Consumo de música clásica por estilos
 - 1.3. Salas de concierto en las diferentes Comunidades Autónomas
 - 1.4. Análisis de causas que justifican la escasa asistencia a los conciertos de música clásica
2. Aspectos económicos relativos al gasto en cultura
 - 2.1 Ley de Mecenazgo
 - 2.1.1 Ley de Mecenazgo en España
 - 2.1.2 Tipos de mecenazgo
 - 2.1.2.1 Donativos y donación de bienes culturales
 - 2.1.2.2. Restauración de Patrimonio Histórico
 - 2.1.2.3. Difusión y promoción del Patrimonio
 - 2.1.2.4. Formación de especialistas en Patrimonio
 - 2.1.3. Incentivos fiscales al mecenazgo de bienes culturales. Impuesto sobre sociedades
 - 2.1.4. Situación del mecenazgo en España
 - 2.1.5. Ley de Mecenazgo en otros países
 - 2.1.6. Propuestas de mejora según AEF
 - 2.2. Nuevos modos de financiación. El *Crowdfunding*
 - 2.2.1. Tipos de *Microfunding*
 - 2.3. IVA-Impuesto sobre el valor añadido
 - 2.4. Estrategias de marketing



Imagen III.1. Interior del Auditorio del Palacio Euskalduna de Bilbao
Fuente: <http://www.observatori.liquidmaps.org/>

1. CONSUMO Y USO DE LA MÚSICA CLÁSICA

Este capítulo aborda dos aspectos de la situación actual de las orquestas españolas: por un lado, el uso y consumo que hace la sociedad de la cultura y de la música clásica, y por otro, la financiación de la misma. En este último punto hemos considerado de interés analizar dos factores como son, los gravámenes o impuestos que soportan dichas producciones y la Ley de Mecenazgo necesaria para incentivar a las personas o entidades a colaborar con aportaciones para el desarrollo de las actividades artísticas.

1.1. Consumo de música clásica

Los datos que se han analizado han sido extraídos del Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales del 2010, 2011 y 2012 y del Anuario de Estadísticas Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2010, 2011 y 2012.

El sector de la música clásica en directo muestra en España signos de estabilidad durante los primeros años del siglo XXI, tanto en lo que se refiere al número de conciertos celebrados, como al número de espectadores o a la recaudación. La recaudación mostró una clara tendencia positiva. Sin embargo, a partir del año 2006 -que supone el máximo en lo relativo a número de conciertos, espectadores y recaudación- se experimenta un descenso continuado en los tres indicadores.

Desde el año 2008, el sector de la música clásica ha experimentado un descenso en el número de representaciones del 14,1%. El número de conciertos en 2010 fue de 16.222 frente a los 17.017 de 2009, lo que supone un 4,6% menos. El número de conciertos en 2011 fue de 15.347 frente a los 16.222 de 2010. En el año 2012 cayó un 2,5% pasando de 15.347 conciertos ofrecidos en 2011 a 15.017 ofrecidos en 2012. Si tomamos los datos de 2012 y los comparamos con los de 2008, podremos observar que el número de conciertos ha descendido un 15,9%, pasando de 17.859 a 15.017.

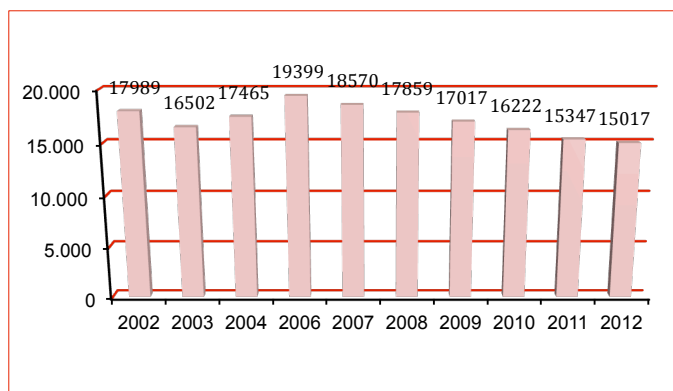


Gráfico III.1. Número de conciertos de música clásica ofrecidos en España desde el 2002 al 2012.

Fuente: Elaboración propia según los datos extraídos de SGAE 2010, 2011, 2013

En lo que se refiere al número de espectadores, este índice ha experimentado una reducción del 12,8% desde el 2008. Si fijamos nuestra atención en el 2010 observamos una caída del 6,5% respecto al 2009. El número de espectadores pasó de 5.529.004 en 2009 a 5.167.222 en 2010, observándose un descenso tanto en los espectadores a conciertos gratuitos como a conciertos de pago en términos muy similares. En el año 2011 se experimentó un descenso de 5.167.222 espectadores a 4.813.124, tanto en los conciertos gratuitos como los de pago. En cuanto al 2012, la asistencia a los conciertos se ha reducido un 14,3%, descendiendo a 4.733.138.

Tabla III.1.

Espectadores asistentes a conciertos de pago y gratuitos desde el 2002-2012

<i>AÑO</i>	<i>Espectadores conciertos de pago</i>	<i>Espectadores conciertos gratuitos</i>	<i>Total</i>
<i>2002</i>	2.319.788	3.035.826	5.355.614
<i>2003</i>	2.310.504	2.590.513	4.901.017
<i>2004</i>	2.426.892	2.732.728	5.159.620
<i>2005</i>	2.595.569	2.866.373	5.461.942
<i>2006</i>	3.050.107	2.805.097	5.855.204
<i>2007</i>	2.991.534	2.592.253	5.583.787

<i>2008</i>	3.226.875	2.296.703	5.523.577
<i>2009</i>	2.907.360	2.621.644	5.529.004
<i>2010</i>	2.779.943	2.378.279	5.167.222
<i>2011</i>	2.580.319	2.232.805	4.813.124
<i>2012</i>	2.578.821	2.154.317	4.733.138

Fuente: Elaboración propia según los datos extraídos de SGAE 2010, 2011 y 2012

En cuanto a la asistencia a los conciertos en las diferentes comunidades autónomas observamos ciertas diferencias. Si bien, en líneas generales, se observa un descenso en la asistencia, podemos apreciar en algunas comunidades como La Rioja, Asturias, Cantabria, y Navarra una pequeña diferencia al alza respecto al año 2011.

Las bajadas de asistencia soportadas por las diferentes comunidades varían desde el 1,29% en el País Vasco, el 5,02% de Cataluña, el 6,5% en Andalucía, el 21% en Extremadura o el descenso mas acuciado en Ceuta y Melilla con un 46%.

Tabla III.2.

Personas asistentes a conciertos según comunidades autónomas.

	<i>Año 2010</i>	<i>Año 2011</i>	<i>Año 2012</i>
<i>Andalucía</i>	463.063	441.824	432.537
<i>Aragón</i>	232.745	205.347	201.212
<i>Asturias</i>	116.283	95.398	96.720
<i>Balears</i>	67.710	59.572	56.089
<i>Canarias</i>	164.617	162.310	153.965
<i>Cantabria</i>	73.896	66.201	68.087

<i>Castilla y león</i>	302.491	265.167	255.672
<i>Castilla-La Mancha</i>	65.243	63.959	56.623
<i>Cataluña</i>	699.732	678.710	664.595
<i>Comunitat Valenciana</i>	793.727	754.872	745.443
<i>Extremadura</i>	28.265	22.443	22.318
<i>Galicia</i>	302.380	264.997	251.485
<i>Comunidad de Madrid</i>	936.129	877.429	856.758
<i>Región de Murcia</i>	80.521	56.289	50.885
<i>Navarra</i>	167.046	157.322	164.833
<i>País Vasco</i>	630.620	636.180	622.454
<i>La Rioja</i>	42.030	33.523	35.104
<i>Ceuta y Melilla</i>	1.182	1.668	638

Fuente: Elaboración propia según los datos extraídos del anuario de Estudios Culturales del 2012 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte elaborado por la Subdirección General de Estadística y Estudios

Según estos datos obtenemos la siguiente Gráfico

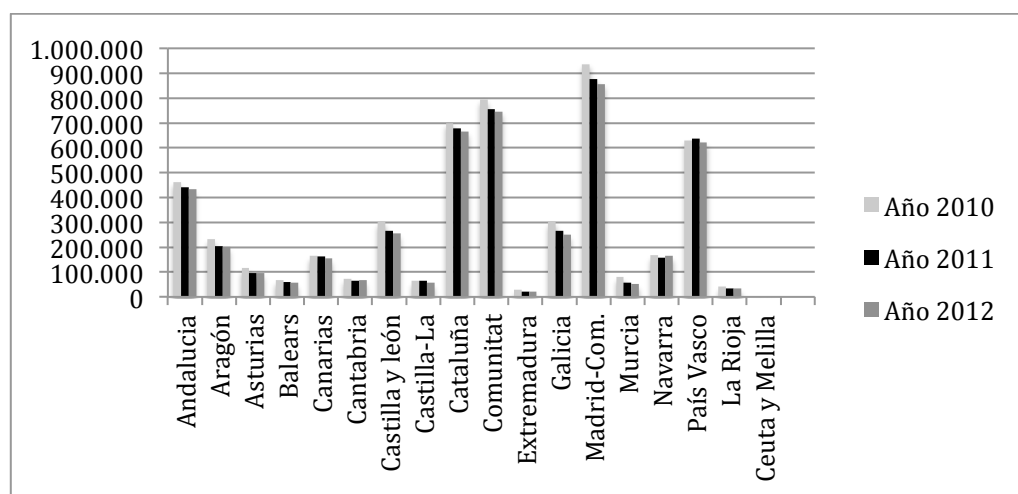


Gráfico III.2. Personas asistentes a conciertos según comunidades autónomas.

Fuente: Elaborada según los datos obtenidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En relación a los datos referentes a la recaudación en taquilla podemos observar que comparándola con el 2008 ha disminuido en un 14,3%. Este descenso se observa con claridad en el año 2010, ya que la recaudación por venta de entradas descendió un 6,2% con respecto al 2009, lo que supuso una bajada en la recaudación de 2.745.205 euros. En 2011 el descenso de la recaudación respecto al año precedente fue de 2.623.523 euros, y en 2012 se experimentó una pérdida de 29.038 euros.

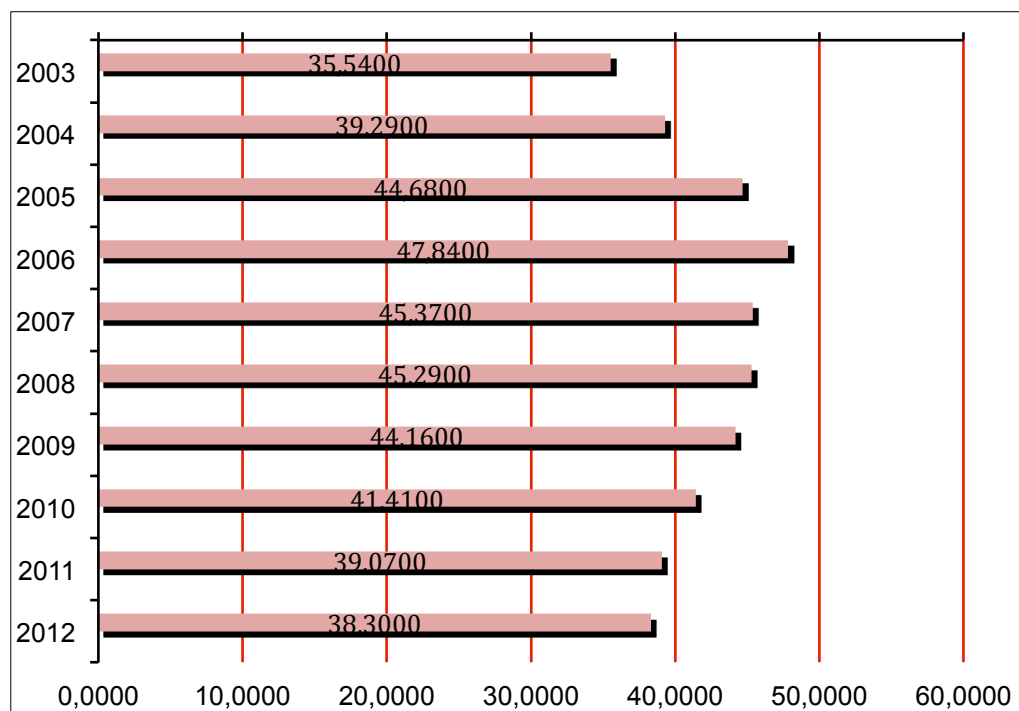


Gráfico III.3. Recaudación por conciertos de música clásica en Millones de euros.

Fuente tomada del Anuario de SGAE 2010,2011 y 2012

Atendiendo a la estadística en su conjunto, en cuanto a número de conciertos, número de espectadores y recaudación, en relación al año 2007, observamos un descenso del 19,1% de conciertos, un 15,2% de espectadores y un 15,8% en la recaudación. Al comparar estas cifras con el año 2011, el número de conciertos cayó un 2,5%, pasando de 15.398 conciertos ofrecidos en 2011 a 15.017 en 2012.

Desde 2006, año en que se consiguió el dato máximo en cuanto a número de conciertos, se ha acumulado un descenso del 22,6%. Este descenso se observa con mayor claridad en los años 2010 y 2011, tanto en número de conciertos (un 5,4% menos), como en espectadores (6,9% menos). En cuanto a recaudación por venta de entradas, los casi 38,8 millones ingresados supusieron un 6,3% menos.

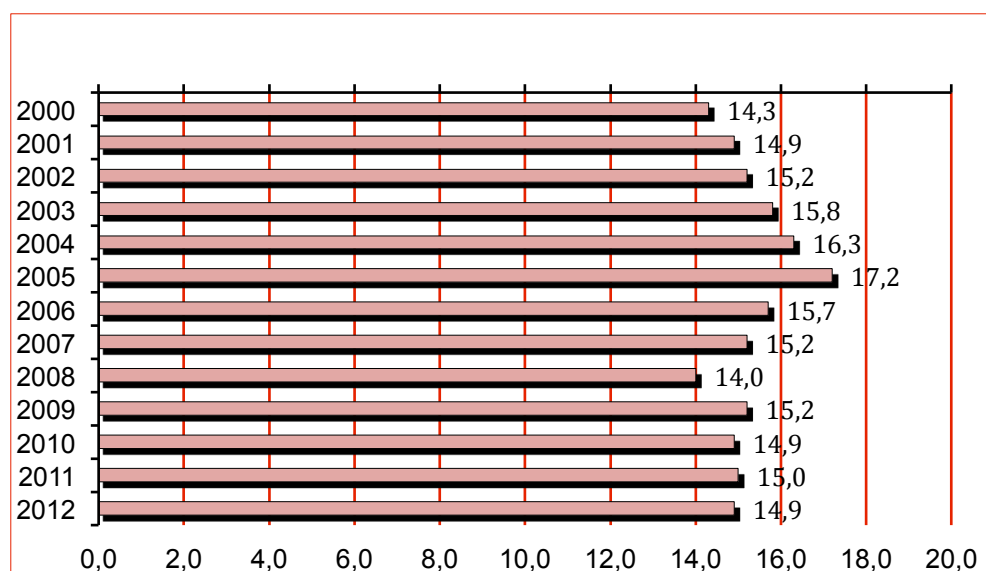


Gráfico III.4. Precio medio de una entrada en euros

Fuente tomada del Anuario de SGAE- 2010, 2011 y 2012

1.2. Consumo de música clásica por estilos.

- **Música sinfónica:** En 2011 se celebraron 2.144 conciertos, 209 menos que en 2010 (un 8,9% menos), la gran mayoría de pago. A los conciertos asistieron un total de 1,6 millones de espectadores, con un descenso algo menor que el del número de conciertos (8,3%).

La recaudación también experimentó un descenso del 7,2% (menos de 1,8 millones de euros). Con la venta de entradas se ingresaron 23,9 millones de euros. En el 2012 la música sinfónica supuso el 14% del total de conciertos de música clásica, un 33,2% en lo que se refiere a la asistencia, y llegó hasta el 60,7% en recaudación, poniendo de manifiesto la influencia de los conciertos sinfónicos sobre el conjunto de la taquilla en relación con el resto de la música clásica. En 2012, se ofrecieron 2.105 conciertos de música sinfónica (un 1,8% menos que en 2011).

La actividad sinfónica en 2011 se concentró en Cataluña (19,5% de los conciertos, 16,7% de los espectadores y 21,7% de la recaudación), Madrid (16,2% de los conciertos, 26,2% de los espectadores y el 31,3% de la recaudación) y País Vasco (12,1% de los conciertos, 17,2% de los espectadores y 11,9% de la recaudación). En el 2012 predomina también dicha actividad en Cataluña, con 404 conciertos (un 19,2% del total), Madrid, que acumuló el 17% (358 conciertos), y País Vasco, que ofreció 246 conciertos (el 11,7%). Las comunidades autónomas que tienen mayor número de espectadores son: Madrid, con 408.558 espectadores (un 29,8% del total), País Vasco, con un 17% del total (266.391

espectadores), y Cataluña, con 261.698 espectadores (un 16,7% del total). Las Comunidades Autónomas con más recaudación fueron Madrid, con 7.332.544 euros (un 31,5% del total), Cataluña, con 5.067.310 euros (un 21,8% del total), y País Vasco, con 2.799.370 euros (un 12% del total).

- **Música de cámara:** En 2011 se llevaron a cabo 7.850 conciertos, cifra inferior a los 8.143 conciertos de 2010 (un descenso del 3,6%), de los cuales 5.094 (el 64,9%) fueron gratuitos. Estos conciertos atrajeron a 1.887.202 espectadores -97.085 espectadores menos que en 2010, un 4,9% de descenso- y supusieron una recaudación en taquilla de 12,21 millones de euros (un 6% menos que en 2010). La actividad se concentró en Madrid (16,8% de los conciertos, 20% de los espectadores y 30,4% de la recaudación), Andalucía (15,3% de los conciertos, 9,6% de los espectadores y un 5% de la recaudación) y Cataluña (14,5% de los conciertos, 15,6% de los espectadores y 36,6% de la recaudación).

La música de cámara y solistas acumula más del 50% de la oferta de música clásica en 2012; sin embargo, el peso relativo en asistencia es del 40,1% y el de la recaudación es del 34,9%. La oferta de música de cámara y solistas se concentra en Madrid (1.307 conciertos, un 16,8% del total), Andalucía (1.217 conciertos, un 15,6%) y Cataluña (1.132 conciertos, un 14,5%). La asistencia mayor será en Madrid (375.241 espectadores, un 19,8% del total), Cataluña (293.929 espectadores, un 15,5%) y la Comunidad Valencia (240.120 espectadores, un 12,6% del total). Las comunidades autónomas con más recaudación son Cataluña (4.716.731 euros, un 35,3%), Madrid (3.970.369 euros, un 29,7%) y País Vasco (908.493 euros, un 6,8%).

- **Otros estilos:** En relación a “otros estilos” nos referimos a la música coral y a las música de bandas y rondallas. La música coral representa el 12,3% en el número de conciertos, del 8,5% en asistencia y del 3% en recaudación. La música de bandas y rondallas representa el 21,8% en el número de conciertos, del 18,2% en asistencia y del 1,4% en recaudación. Estos dos géneros tienen poco peso en la recaudación, ya que en su mayoría se trata de conciertos gratuitos y los conciertos de pago tienen un precio medio de entradas muy bajo.

En el siguiente gráfico exponemos el porcentaje de personas que acudieron a un concierto de música clásica por estilos o formato de concierto. El porcentaje hace referencia a la asistencia durante la temporada 2006-07 y la temporada 2010-11.

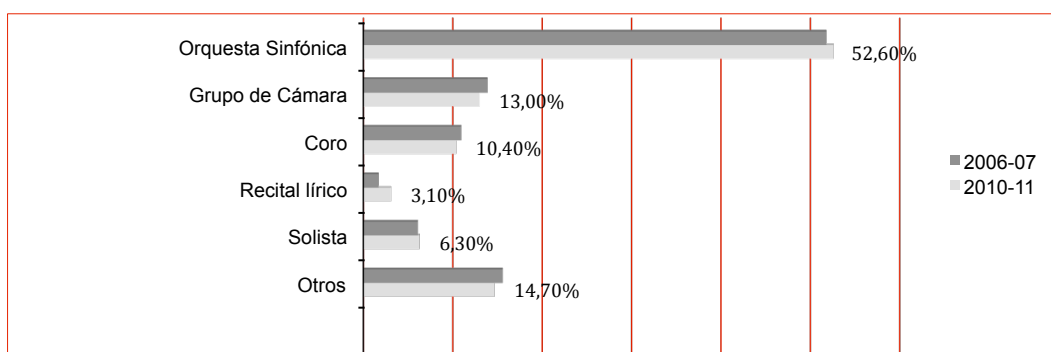


Gráfico III.5. Asistencia a conciertos de música clásica por géneros o formatos de concierto

Fuente: Elaboración propia de acuerdo a los datos extraídos del Anuario de SGAE 2010, 2011 y 2012.

1.3. Salas de Concierto en las diferentes Comunidades Autónomas

Un factor que consideramos de interés es conocer la existencia de salas de concierto y teatros en las diferentes comunidades autónomas del Estado español y la titularidad de dichas salas; si son públicas, privadas o tienen una fórmula mixta de financiación. La siguiente tabla nos indica las salas de concierto según titularidad por comunidad autónoma según los datos extraídos del Anuario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del 2011.

Tabla III.3.

Salas de Concierto según titularidad -pública, privada o mixta- en las diferentes Comunidades Autónomas.

	TOTAL	PUBLICA	PRIVAD	MIXTA	No Consta
	500	365	96	8	31
Andalucía	68	52	8	2	6
Aragón	9	7	1	0	1
Asturias	13	11	2	0	0
Balears	14	8	4	0	2
Canarias	20	16	1	0	3
Cantabria	11	9	2	0	0
Castilla y León	35	26	7	0	2

Castilla-La Mancha	15	14	1	0	0
Cataluña	83	47	23	3	10
Comunitat Valenciana	80	51	25	0	4
Extremadura	6	6	0	0	0
Galicia	26	22	3	1	0
Comunidad de Madrid	83	65	14	2	2
Región de Murcia	9	8	1	0	0
Navarra	5	5	0	0	0
País Vasco	17	12	4	0	1
La Rioja	5	5	0	0	0
Ceuta y Melilla	1	1	0	0	0

Fuente: Elaboración propia según datos extraídos del Anuario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del 2011

La siguiente tabla nos muestra la población de referencia en las diferentes comunidades autonómicas. Así observamos que en Andalucía con una población de 8.440.300 habitantes tienen 68 salas de concierto, lejos de las 83 salas que encontramos en Cataluña con una población de 7.553.650. En Castilla La Mancha y Castilla-León también observamos ciertas diferencias. Así mientras en Castilla La Mancha con una población de 2.100.998 disfrutan de 15 salas, en Castilla –León disponen de 35 salas par una población de 2.519.875.

Tabla III.4.

Población por comunidades autonómicas .Fecha referencia 1 de enero del 2013.

	TOTAL	HOMBRES	MUJERES
Total España	47.129.783	23.196.386	23.933.397
Andalucía	8.440.300	4.170.654	4.269.646
Aragón	1.347.150	669.987	677.163
Asturias (Principado de)	1.068.165	511.346	556.819
Balears (Illes)	1.111.674	554.603	557.071
Canarias	2.118.679	1.055.302	1.063.377
Cantabria	591.888	288.643	303.245

Castilla y León	2.519.875	1.246.377	1.273.498
Castilla-La Mancha	2.100.998	1.056.960	1.044.038
Cataluña	7.553.650	3.725.318	3.828.332
Comunitat Valenciana	5.113.815	2.534.539	2.579.276
Extremadura	1.104.004	548.054	555.950
Galicia	2.765.940	1.335.122	1.430.818
Madrid (Comunidad de)	6.495.551	3.123.724	3.371.827
Murcia (Región de)	1.472.049	739.842	732.207
Navarra (Comunidad Foral de)	644.477	320.933	323.544
País Vasco	2.191.682	1.068.746	1.122.936
Rioja (La)	322.027	160.159	161.868
Ciudades Autónomas			
Ceuta	84.180	43.060	41.120
Melilla	83.679	43.017	40.662

Fuente: Obtenida del Instituto Nacional de Estadística (INE)

1.4. Análisis de causas que justifican la escasa asistencia a los conciertos de música clásica

Creemos oportuno conocer algunos motivos por los que un sector amplio de la población no acude a los conciertos de música clásica. En la siguiente tabla mostramos las causas aludidas para esa falta de asistencia, según refleja el anuario de Estudios Culturales del 2012 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte elaborado por la Subdirección General de Estadística y Estudios. En la tabla referenciamos por edades los motivos principales como son: poca oferta, coste de las actividades, falta de tiempo o interés, falta de compañía para asistir a los eventos o preferir verlo en vídeo o en otro formato digital. La falta de interés por este tipo de música es la causa principal en todas las franjas de edad, seguido de la falta de tiempo, mayoritariamente en la franja de edad 20-65 años.

Tabla III.5.

Motivos para la “no asistencia “ de las personas a conciertos

	<i>Difícil conseguir entradas</i>	<i>Hay poca oferta</i>	<i>Hay poca información</i>	<i>Prefiero verlo en Tv, video, internet</i>	<i>Le resulta difícil salir de casa</i>	<i>No tiene tiempo</i>	<i>No tiene interés</i>	<i>No tiene con quién ir</i>	<i>Es caro</i>
<i>De 15-19 años</i>	1,4	10,4	5,4	2,1	0,3	16,8	38,7	2,9	10,5
<i>De 20-24 años</i>	2,4	11	4,9	2,3	1,1	19,2	35,5	2,2	13,1
<i>De 25-34 años</i>	1,8	10,9	4,7	1,6	5,1	23,4	31,7	1,6	12,4
<i>De 35-44 años</i>	2	11,6	4,6	1,4	8	24,7	27,3	1,5	13,1
<i>De 45-54 años</i>	3,1	15,4	5,3	2,6	3,7	24,8	24,8	1,6	13,8
<i>De 55-64 años</i>	3,1	14,7	5,6	3,8	4,6	20,7	26,2	2,7	13,5
<i>De 65-74 años</i>	2,9	13,2	5,8	4,9	6,6	14,2	29,9	3,2	12,5
<i>Más De 75</i>	1,3	8,8	3,7	5,2	14,1	11,1	33,5	5,6	8,1

Fuente: Elaboración propia de acuerdo a los datos extraídos en el anuario de Estudios Culturales del 2012 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. elaborado por la Subdirección General de Estadística y Estudios.

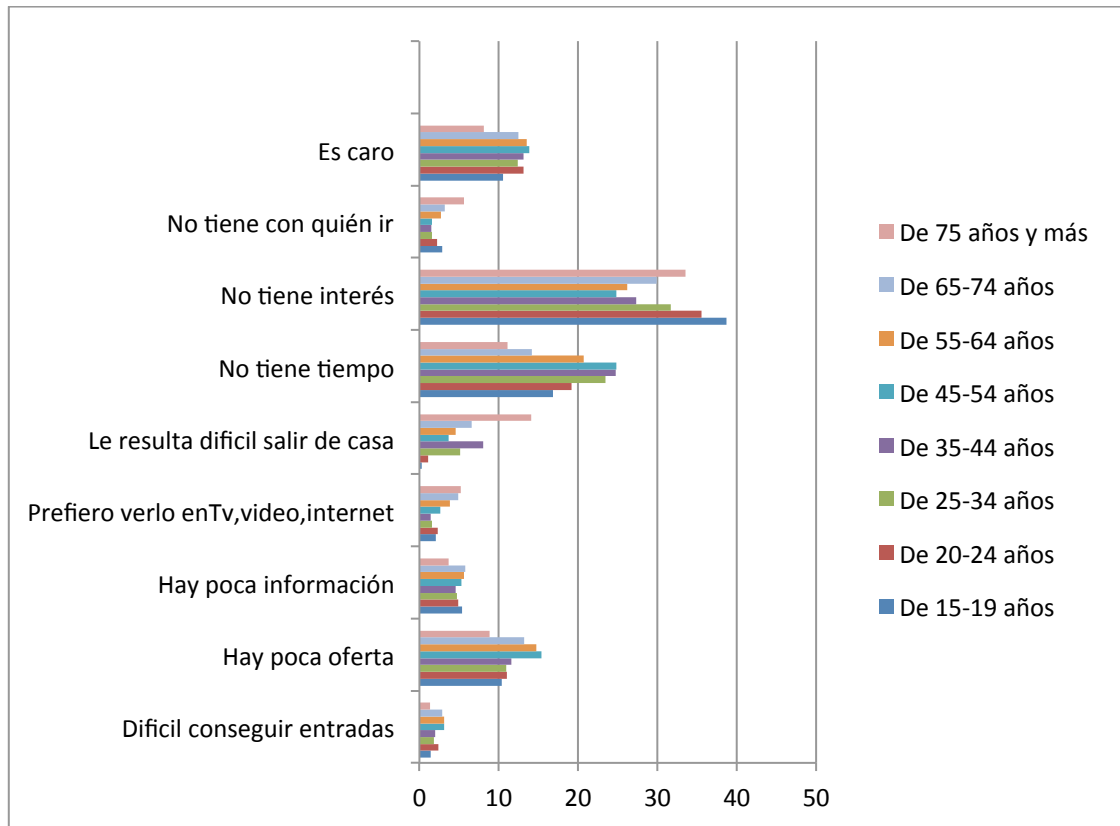


Gráfico III.6. Causas de no asistencia a los conciertos

Fuente : Elaboración propia de acuerdo a los datos extraídos en el anuario de Estudios Culturales del 2012 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. elaborado por la Subdirección General de Estadística y Estudios

2. ASPECTOS ECONÓMICOS RELATIVOS AL GASTO EN CULTURA

En este apartado queremos aludir a factores relativos a la economía y, que pueden incidir, en el desarrollo de actividades musicales y su puesta en marcha. En la actualidad estamos viviendo una crisis en las Orquestas Sinfónicas. El 23 de Septiembre del 2013 a las 19 horas, 23 orquestas con mil músicos ofrecieron un concierto simultáneo en las plazas de 16 ciudades españolas para llamar la atención sobre la situación crítica que están viviendo estas orquestas.

En España, la mayoría de las orquestas sinfónicas están gestionadas por la autoridad pública, siendo financiadas en su mayoría por las Diputaciones, Ayuntamientos o por los Gobiernos Autonómicos. En el ambiente de crisis económica actual, este tipo de financiación crea una importante inestabilidad en las instituciones musicales. Desde el año 2006 hemos asistido a un descenso significativo en las actividades culturales, como reseñábamos en el punto anterior. Los recortes presupuestarios que se han llevado a cabo en la partida de cultura, tanto en presupuestos autonómicos como nacionales, hacen peligrar en muchos casos la viabilidad de ciertas orquestas.

Por este motivo, consideramos de interés destacar ciertos temas estrechamente relacionados con esta problemática a nivel económico, como son la Ley de Mecenazgo, la aplicación del IVA cultural y la búsqueda de otros sistemas de financiación.

2.1. Ley de Mecenazgo

Hasta hace unos años, las administraciones públicas eran, en su mayoría, las encargadas de velar por las actividades artísticas a través de subvenciones que hacían posible que hubiera una difusión artística. Hoy en día, cada vez es más complicado acceder a ayudas o a subvenciones que hagan posible ciertas actividades. En el caso de las orquestas, tema de nuestra investigación, su elevado coste hace que su mantenimiento por parte de las administraciones públicas esté siendo tema de debate en la actualidad.

En la siguiente gráfico presentamos la evolución del gasto público y privado en cultura desde el 2005-2011. Podemos observar el descenso experimentado por las aportaciones de la Administración General del Estado y de las Administraciones Autonómicas. Hay un mantenimiento en las aportaciones de administraciones locales, así como del capital privado.

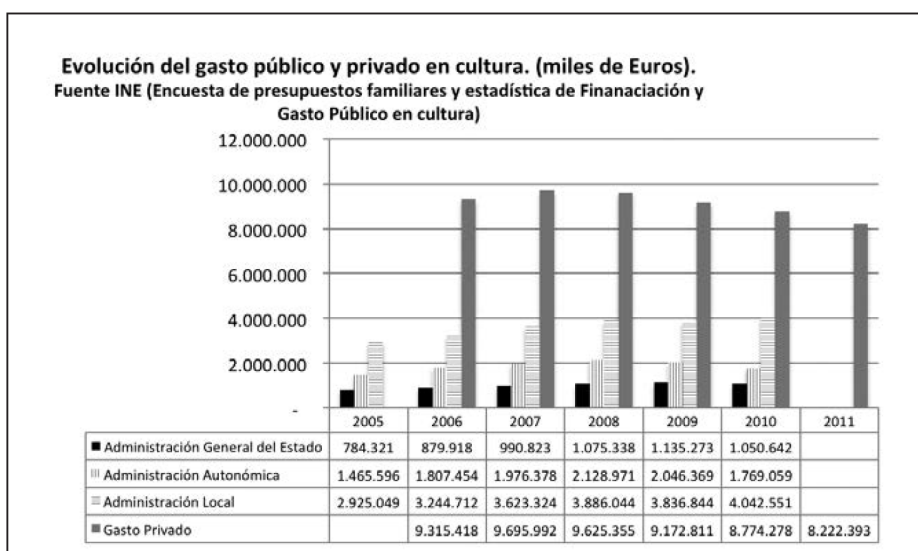


Gráfico III.7. Evolución del gasto público y privado

Fuente tomada de Rausell, , Montagut y Minyana, (2013).

En España, las orquestas sinfónicas son en su mayoría de gestión pública. De las 21 orquestas sinfónicas españolas seleccionadas en nuestra investigación tan solo dos son de gestión privada. En la actualidad, la crisis económica en la que estamos inmersos, ha reducido considerablemente las partidas presupuestarias de los fondos públicos destinadas al ámbito cultural. Las orquestas que, como reseñábamos anteriormente, han estado financiadas por el Erario Público desde sus inicios, ven ahora peligrar su futuro, esta circunstancia hace necesarias estrategias que permitan obtener capital privado. Una opción que se está discutiendo y sobre la que se está debatiendo ampliamente en los foros dedicados a la producción cultural es la Ley de Mecenazgo.

Dicha ley fue modificada en 2002 pero, no parece que cumplió las expectativas que generó y, desde el Ministerio de Educación el actual ministro, Sr. Jose Ignacio Wert, en las Jornadas de AEOS celebradas en Noviembre del 2012, adelantó que estaba prevista otra reforma y sería presentada en febrero del 2013. Aún a comienzos del 2015, no ha visto la luz dicha modificación.

Esta circunstancia ya ha sido analizada en otros países europeos, como el caso de Gran Bretaña, en el que la desprivatización de la cultura en los años 80 hizo necesaria la búsqueda de estrategias creativas para poder llegar a la auto-gestión en las producciones artísticas en general y, en la gestión de las orquestas sinfónicas en particular. La Ley de Mecenazgo de Gran Bretaña está considerada una de las mejores de Europa, por los beneficios que aporta a los patrocinadores y por el marcado carácter social y comunitario

del que ha hecho partícipe a esa sociedad. La mayoría de las orquestas en Gran Bretaña tienen un sistema cooperativo de autogestión con aportaciones estatales y aportaciones surgidas del mecenazgo, micromecenazgo o *crowdfunding* destinadas a proyectos concretos.

2.1.1. Ley de Mecenazgo en España

El diccionario de la Real Academia Española nos ofrece las siguientes definiciones de los términos mecenazgo y patrocinio.

- Mecenazgo: Protección o ayuda dispensada a una actividad cultural, artística o científica.
- Patrocinio: Alocución latina *patrocinium*, significa amparo, protección, ayuda.

En el Seminario Europeo sobre Patrocinio y Mecenazgo de la Cultura (Valencia, abril 2002) se acordó la definición de ambos conceptos del siguiente modo:

- Mecenazgo: Se considera mecenazgo a toda ayuda financiera, material o moral de una organización o individuo a una obra, principalmente en el terreno cultural, social o científico, de forma altruista. Las fundaciones y asociaciones sin ánimo de lucro son el cauce propio para la realización de estas actividades que tienen por lo general un carácter estable.
- Patrocinio: Se entiende por patrocinio toda acción de comunicación mediante la cual una entidad comercial obtiene un beneficio directo al asociar su imagen de marca, sus productos o sus servicios a actividades culturales. Estas acciones se llevan a cabo por empresas comerciales, no tienen un carácter estable y se materializan en contratos específicos para cada una de ellas.

El concepto de mecenazgo cultural incorpora hoy la idea de participación social en la conservación y el enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español. Las necesidades de conservación y restauración que requiere el patrimonio cultural en España han confirmado que, a pesar del incremento de los presupuestos de las administraciones públicas, son necesarias aportaciones privadas para su conservación. (<http://www.mcu.es/museos/CE/Patrocinio/LineasPatrocinio.html>)

La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español recoge, en el Título VIII, una serie de incentivos fiscales denominados “medidas de fomento”. La Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo, tiene el objetivo de fomentar las iniciativas de mecenazgo y promover la participación de la sociedad civil en la defensa del patrimonio artístico de dos formas:

- Incrementado los incentivos fiscales al mecenazgo.
- Mejorando la fiscalidad de las entidades sin fines lucrativos.

En el artículo 17, se reconoce como mecenazgo los donativos, donaciones y aportaciones deducibles realizadas a favor de las entidades recogidas en el artículo 16 que son las siguientes:

- Entidades sin fines lucrativos a las que sea de aplicación el régimen fiscal establecido en el Título II de esta Ley.
- El Estado, las Comunidades Autónomas y las entidades locales, así como los organismos autónomos del Estado y las entidades autónomas de carácter análogo a las Comunidades Autónomas y de las entidades locales.
- Las universidades públicas y los colegios mayores adscritos a las mismas.
- El Instituto Cervantes, el Institut Ramon Llull y las demás instituciones con fines análogos a las Comunidades Autónomas con lengua oficial propia.

Los artículos 25 a 27 señalan otras formas de mecenazgo:

- Artículo 25.- Convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general.
- Artículo 26.- Gastos en actividades de interés general.
- Artículo 27.- Programas de apoyo a acontecimientos de excepcional interés público.

2.1.2. Tipos de mecenazgo

Se presenta a continuación una selección de acciones de mecenazgo organizadas de acuerdo a su tipología:

- Donativos y donación de bienes culturales.
- Restauración de Patrimonio Histórico.
- Difusión y promoción del Patrimonio.
- Formación de especialistas en Patrimonio.

2.1.2.1. Donativos y donación de bienes culturales

El Ordenamiento jurídico permite las donaciones de bienes culturales a las instituciones públicas y privadas sin necesidad de acogerse a ningún incentivo fiscal. La aceptación de las donaciones al Estado se efectúa por orden ministerial del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Las donaciones de bienes culturales al Estado, Comunidades Autónomas y entidades locales, tienen la consideración de actividad de mecenazgo, reconociendo a las personas y entidades que las realicen, unos beneficios fiscales específicos.

Estos bienes objeto de donativo o donación deben:

- Formar parte del Patrimonio Histórico Español.
- Estar inscritos en el Registro General de bienes de interés cultural.
- Estar incluidos en el Inventario General de bienes muebles.

- Ser bienes culturales de calidad garantizada en favor de entidades que persigan entre sus fines la realización de actividades museísticas y el fomento y difusión del patrimonio histórico artístico.
- El donante debe dirigirse a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español indicando su intención y solicitando su dictamen deberá presentar:
 - o Documentación acreditativa de las propiedades que desea transferir.
 - o Un estudio detallado de dicha propiedad que incluya material gráfico y valoración económica que se estimen oportunos.

La Comisión de Valoración decidirá en reunión plenaria el interés de ese bien cultural para su inclusión en las colecciones públicas, y dictaminará, en su caso su valoración.

2.1.2.2. Restauración de Patrimonio Histórico

Una de las labores más destacadas dentro del mecenazgo es la de restauración de bienes del Patrimonio Histórico. La Iglesia y las Administraciones Públicas poseen la mayor parte de este patrimonio, pero también hay una gran cantidad de bienes en manos privadas. Es necesaria la colaboración del mayor número de instituciones, empresas, entidades financieras, fundaciones y otras iniciativas privadas, para acometer trabajos de rehabilitación y restauración en su totalidad.

2.1.2.3. Difusión y promoción del Patrimonio

El Patrimonio Histórico Español necesita difundirse con el fin de que sea conocido y disfrutado por todos, para así poder legarlo a las futuras generaciones, a través de acciones como:

- Exposiciones temporales.
- Publicaciones, monografías y catálogos.
- El programa “Patrimonio.es”, de digitalización, conservación, catalogación, difusión y explotación de los elementos del Patrimonio Histórico Español.

2.1.2.4. Formación de especialistas en Patrimonio

Realizar actividades de formación, y encuentros entre profesionales, en los que se pongan en común técnicas y filosofías de trabajo que ayuden a profundizar en un mejor conocimiento de los bienes culturales.

2.1.3. Incentivos fiscales al mecenazgo de bienes culturales. Impuesto sobre sociedades

Tabla III.6.

Resumen ventajas fiscales Ley de Mecenazgo

<i>Actuación deducible</i>	<i>Cantidad o porcentaje deducible</i>	<i>Texto del artículo legal</i>
<p>Inversiones o gastos que realicen para:</p> <p>La adquisición de bienes del Patrimonio Histórico Español, realizada fuera del territorio español para su introducción dentro de dicho territorio.</p> <p>La conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de los bienes de su propiedad que estén declarados de interés cultural.</p> <p>La rehabilitación de edificios, el mantenimiento y reparación de sus tejados y fachadas, así como la mejora de infraestructuras de su propiedad situados en los bienes declarados Patrimonio Mundial por la Unesco situados en España</p>	Deducción del 15%	<p>Artículo 55.5 de la Ley 40/ 1998 del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas y otras normas tributarias.</p> <p><u>Artículo 55.5</u></p>
<p>Donativos o donaciones de bienes, a entidades sin fines lucrativos y administraciones públicas, que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro general de bienes de interés cultural o incluidos en el Inventario general</p>	Deducción del 25%	<p>Artículos 17.1 d), 18.1 f) y 2, y 19 de la Ley 49/2002, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. Otras normas relacionadas.</p> <p>Artículos 17.1</p> <p>Artículos 18.1 f y 2</p> <p><u>Artículos 19</u></p> <p><u>Otras normas relacionadas</u></p>
<p>Donativos o donaciones de bienes culturales de calidad garantizada en favor de entidades que persigan entre sus fines la realización de actividades museísticas y el fomento y difusión del patrimonio histórico artístico.</p>	Deducción del 25%	<p>Artículos 17.1 e), 18.1 f) y 2, y 19 de la Ley 49/2002, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. Otras normas relacionadas.</p> <p>Artículos 17.1</p> <p><u>Artículos 18.1 f y 2</u></p> <p><u>Artículos 19</u></p>

Fuente tomada de www.meecd.gob.es

2.1.4. Situación del Mecenazgo en España

Un informe elaborado por la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana, remite la situación del año 2002 a las conclusiones que se obtuvieron en el Seminario Europeo del mismo año, en el que se señalan las siguientes características respecto a la situación del patrocinio y mecenazgo en España.

- Apenas existe mecenazgo ni patrocinio.
- El mayor volumen de mecenazgo lo realizan las Cajas de Ahorro con niveles de inversión extraordinario.
- Se referencia como ejemplo excelente la sinergia entre el sector público y el sector privado en el acuerdo para la creación del museo Guggenheim de Bilbao.
- Existen pocas fundaciones privadas de renombre y con un volumen de inversión considerable.
- En cambio, como paradoja, España disponía en 2002 de una cifra similar (o incluso mayor) de fundaciones que Alemania, cuando ambos países no disponen del mismo volumen económico. Esto se debe a la tolerancia española para crear este tipo de instituciones que hace que existan muchas fundaciones inactivas.

Así mismo, reflejan en su informe la falta de tradición de apoyo privado a las causas sociales y culturales. Consideran que se debe a cuatro motivos principalmente:

1. España no tiene un Sistema de Industrias Creativas como el anglosajón, pues en el sector de industrias culturales se encuentra incluido desde la danza hasta los videojuegos, y desde el teatro a la moda, o de la arquitectura al circo.
2. En España está polarizado el tejido cultural profesional del *amateur* o vocacional.
3. En USA o Reino Unido, el mecenazgo es algo más que las deducciones fiscales, hay una tradición y un gasto privado considerable que se corresponde con la consideración social elevada que se tiene sobre el valor de la cultura.
4. Muchas de las organizaciones sin ánimo de lucro son estructuras empresariales, mientras que aquí se ha organizado en torno a la estructura de asociaciones y fundaciones.

En este punto, consideramos de interés las aportaciones de Rausell, Montagut, y Minyana (2013), que referencian un informe del Fórum d'Avignon, para 18 países de todos los continentes (Alemania, Australia, Brasil, Canadá, China, Corea del Sur, España,

EE.UU, Francia, Grecia, India, Italia, Japón, México, Reino Unido, Rusia, Sudáfrica y Turquía) y en el que se identifican 338 medidas diferentes relativas al incentivo fiscal para promover la cultura, independiente a la Ley de Mecenazgo.

Dichas medidas vendrían agrupadas en cuatro grandes grupos, cada una con su características y aplicaciones diferentes:

- Los incentivos más habituales se dan en forma de exenciones fiscales, es decir, la exclusión de personas físicas o jurídicas o fuentes de ingreso de la obligación de tributar, por ejemplo la exención sobre el Impuesto de Sociedades de las empresas culturales chinas que se separan del sector público.
- Otra medida ampliamente utilizada son los créditos fiscales, cantidades que se descuentan de la cuota a pagar de los diferentes impuestos, como los créditos fiscales existentes para las producciones cinematográficas en el Reino Unido.
- También tienen un uso extendido las deducciones fiscales, reducciones en la base imponible de los impuestos que aminoran la cantidad que tributa, como es el caso de las deducciones para empresas y personas de las cantidades donadas para el patrocinio de Estambul como Capital de la Cultura Europea.
- Por último, está la posibilidad de establecer unos tipos impositivos menores para las actividades culturales, como ocurre en Suecia donde el tipo de IVA de los libros es del 6%, frente al 25% de tipo general.

La combinación de los diferentes tipos de medidas- según exponen los autores- ofrece un amplio abanico de posibilidades para implementar la estrategia de política cultural elegida.

2.1.5. Ley de Mecenazgo en otros países

Las leyes de Mecenazgo son de distinta aplicación dependiendo de los diferentes países. La comunidad que mayores ventajas tiene para el Mecenazgo es Estados Unidos, en donde se aplica lo que algunos sectores denominan “el modelo de la filantropía”, según el cual el Estado facilita las actividades culturales pero no interviene directamente en ellas, sino que estimula dichas acciones por medio de la ley tributaria, dejando el Estado a cada contribuyente la posibilidad de destinar una parte de sus obligaciones fiscales a las causas que considere de su interés. En este país, el 80% de las aportaciones a cultura proceden de los ciudadanos (Rausell, Montagut, y Minyana, 2013).

Veamos la situación en otros países de nuestro entorno.

- Reino Unido: Están exentas de impuestos el 100% de las cantidades invertidas por las empresas y las personas físicas en arte y cultura y la desgravación puede llegar al 70%. También se consideran exentas del Impuesto de Sucesiones y Donaciones las herencias que tengan como beneficiaria una entidad benéfica, dentro de las cuales se incluyen las culturales. Esas donaciones supusieron el 16% del gasto en arte en el año fiscal 2009-2010, con una inversión privada total de 658 millones de libras (795 millones de euros), según la organización *Arts & Business*. Las diversas Administraciones públicas aportaron el 44% de los fondos, la lotería el 2% y la venta de entradas y productos el 38%. Del total privado, el 55% llegó de donaciones individuales, el 23% de donaciones de empresas y el resto de *trusts* y fundaciones. Así mismo se han ejercido otras acciones como la posibilidad de que una empresa ceda temporalmente un trabajador a una institución benéfica y pueda reducirse del Impuesto de Sociedades el salario del trabajador y otros gastos relacionados.
- Italia: Empresas y particulares pueden convertirse en mecenas con grandes ventajas fiscales. Una empresa o institución financiera que decida donar una suma de dinero a un ente público para que se encargue de fomentar la cultura o directamente a un teatro, por ejemplo, deduce por completo la cuota en su declaración de la renta (100%). Si el patrocinador no es una empresa, sino un particular o una fundación, su inversión en cultura tributa con un 19% menos.
- Alemania: Tanto las personas físicas como las empresas pueden deducir de los impuestos hasta un 20% de sus donaciones a instituciones o actividades de utilidad pública. En estas actividades se incluye a aquellas de naturaleza cultural. En el caso de las empresas, estas podrán deducir sus donaciones como gastos de publicidad cuando obtengan una contrapartida de este tipo a cambio de su patrocinio. También existen beneficios fiscales a la donación de fondos para la creación de fundaciones que llegan hasta el millón de euros, ello facilita que las grandes fundaciones puedan ayudar a la creación de otras de menor tamaño.
- Francia: Este país, donde ya tradicionalmente el Estado se involucra en gran medida en la financiación de la cultura, modificó en 2003, por voluntad del entonces presidente Jacques Chirac su legislación para fomentar el mecenazgo. La Ley del 1 de Agosto del 2003, tuvo un impacto directo en el crecimiento de las donaciones tanto de particulares como de empresas a diferentes sectores: solidaridad, cultura, investigación y desarrollo... El sector de la cultura ocupa el segundo puesto de interés por parte de las empresas a la hora de realizar mecenazgo -según datos del 2008. Dicha ley ofrece una reducción del 66% por el importe de la donación en el IRPF en el caso de los particulares, dentro de un límite del 20% de la base imponible. Superado ese margen, el excedente se puede revertir en los cinco años siguientes. En el caso

de las empresas, la reducción es del 60% en el impuesto de sociedades dentro de un límite del 0,5% de su facturación sin tasas, y el excedente también se puede computar a lo largo de los cinco siguientes ejercicios. En casos particulares, como la adquisición de tesoros nacionales para una colección pública, la deducción se dispara al 90%.

- Países Bajos: Los ingresos provenientes de inversiones en proyectos culturales (directamente o a través de bancos o fondos que tengan como objetivo la financiación de este tipo de proyectos) están exentos del Impuesto sobre la Renta hasta un límite de 56.420 euros.
- Hungría : El contribuyente puede asignar un 1% de los impuestos pagados en concepto de Impuesto sobre la Renta a la asociación de interés general –entre las que se encuentran las culturales- que designe el contribuyente.

(Rausell, Montagut, y Minyana, 2013).(Magi, Gómez y Teruel, Walter Oppenheimer, <http://patrocinioymecenazgo.com>).

2.1.6. Propuestas de mejora según la Asociación Española de Fundaciones - AEF

La Asociación Española de Fundaciones (AEF) expone los siguientes puntos como propuestas de mejora del régimen fiscal en cuanto a la modificación de la Ley de Mecenazgo y sin perjuicio de las propuestas técnicas que deban hacerse para el adecuado desarrollo de las mismas. Así, se consideran líneas fundamentales de la futura reforma las siguientes:

- Que la Ley no sea una ley parcial, que no esté solo vinculada a la cultura sino también a todas las cuestiones de interés general incluyendo la educación, la música, los servicios sociales, la cooperación, el medio ambiente y, por supuesto, la investigación y la ciencia.
- Elevación de los porcentajes de deducción en la cuota del IRPF, del Impuesto sobre Sociedades y del Impuesto sobre la Renta de no Residentes, por las donaciones y aportaciones que se realicen a entidades beneficiarias del mecenazgo, contribuyendo así a la financiación de actividades y servicios de interés general que, en otro caso, tendrían que ser atendidas por los presupuestos del sector público.
- Deducción en la cuota del IRPF del 100% de los donativos que no superen cuantías cercanas a los 150 euros, contribuyendo así a estimular la participación de ciudadanos en la financiación de las actividades de interés general y al fortalecimiento de la sociedad civil.
- Regulación adecuada desde el punto de vista fiscal de las donaciones en especie, particularmente de las donaciones de servicios, otorgándoles un

adecuado beneficio fiscal, y reconociendo así la labor social y económica de profesionales y empresas, tan relevantes en la actualidad para las entidades beneficiarias del mecenazgo.

- Equiparación de los incentivos fiscales previstos para los convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general, a los de las donaciones puras y simples, reconociendo así el carácter altruista de quienes colaboran con las entidades beneficiarias del mecenazgo.
- Participación del sector de las entidades beneficiarias del mecenazgo en la definición anual de las actividades prioritarias de mecenazgo, dando voz al sector en la determinación de aquellas que se consideren más relevantes de acuerdo con criterios sociales.

La Asociación pretende, también, que la Ley promueva los mecenas y otorgue relevancia pública a esta figura. Tanto a los grandes mecenas como a los micro-mecenas, es decir, las personas que aportan cantidades pequeñas y fijas a entidades en las que confían y por causas en las que creen. También se considera que se contemple una desgravación de incluso el 100%. El sector fundacional español se ha convertido en un agente de desarrollo social y económico importante para donaciones de cantidades pequeñas: 150, 200 o 300 euros al año. En España existe un importante espíritu solidario, sobre todo en momentos de crisis o de catástrofes. Por ello es importante incentivar y medir qué demandas se convierten en grandes aportaciones, así como fidelizar a personas que participan desde la sociedad civil y se implican en transformar y cambiar las situaciones y necesidades de la sociedad (Conclusiones extraídas del Congreso de la Asociación Española de Fundaciones <http://www.fundaciones.org/es/home>).

2.2. Nuevos modos de financiación. El *Crowdfunding*

Existen múltiples definiciones del término anglosajón *crowdfunding*, que traducido del inglés textualmente se define como financiación en masa, financiación colectiva, microfinanciación colectiva o micromecenazgo, entre otras. Consiste en la cooperación colectiva para conseguir dinero u otros recursos. El *crowdfunding* se suele utilizar en internet para financiar esfuerzos e iniciativas de otras personas u organizaciones de todo tipo, tanto privadas como públicas o sin ánimo de lucro (Kaye y Quinn, 2010).

El *crowdfunding* puede ser utilizado para financiar iniciativas y colectivos, desde artistas buscando apoyo de sus seguidores, campañas políticas, financiación de nuevas empresas relacionados con Internet (*startup*) o pequeños negocios tradicionales. Igualmente, existen ciertos proyectos que no registran la importancia necesaria del sector privado ni alcanzan los requisitos requeridos por las entidades públicas, y encuentran en las plataformas de *crowdfunding* una opción de financiación

La idea surge en el ámbito de las donaciones y del concepto de recompensa, enfocado principalmente para la industria de la música y el cine. Posteriormente han ido surgiendo plataformas centradas en la generación de préstamos empresariales e inversión y participación de las compañías financiadas. El modelo inicial de *crowdfunding* pasaba por dar al “inversor” algo a cambio de su inversión que podría ser una copia del programa, el nombre en los créditos, una camiseta etc. Aunque en la actualidad también se puede obtener un retorno económico (intereses, importe invertido...) (Asenjo, 2013).



Figura III.1. El crédito en España y la utilización del crowdfunding como alternativa de financiación del crédito personal.

Fuente tomada de Asenjo 2013

Una de las primeras campañas del *crowdfunding* surgió en la industria de la música. Fue en 1997, cuando los *fans* del grupo británico *Marillion* financiaron su gira por Estados Unidos, llegando a recaudar 60.000 dólares gracias a pequeñas donaciones de miles de seguidores americanos, todo ello mediante una campaña de internet. El éxito de esta fórmula de financiación colectiva radica en que es fácilmente accesible, rápida, sencilla, *online*...pero principalmente por ser una vía de solución al panorama económico actual.

La crisis económica y financiera ha afectado negativamente a la posibilidad de acceder a pequeñas empresas y familias al crédito, de aquí la gran importancia que está adquiriendo el *crowdfunding* de préstamo de personas a personas y el *crowdfunding* de inversión. El préstamo de personas a personas conocido en inglés como P2P-*peer-to-peer lending*-, se produce cuando una persona con necesidades de financiación y otras con excedente de ahorro canalizan sus necesidades a través de una plataforma de *crowdfunding*. El inversor recibe mensualidades de devolución de capital más intereses. Respecto al *crowdfunding* de inversión hoy en día miles de personas, cientos de proyectos y decenas de plataformas han utilizado el *crowdfunding* para financiarse. Diversos sectores, desde el cultural al educativo, han conseguido sacar adelante proyectos gracias a la financiación colectiva.

Según datos extraídos de la “Plataforma Universo *Crowdfunding*”, se estima que en abril de 2012 existían aproximadamente 452 plataformas de *crowdfunding* a nivel mundial, y unas 536 al finalizar el año. Hoy en día, se acercan a las 600, de las cuales 60 se encuentran en España. Según la consultora independiente *Gartner Group*, en el año 2020, entre un 30% y un 35% de los fondos de inversión dedicados a empresas provendrán de inversiones individuales a través de *crowdfunding*.

Desde el punto de vista recaudatorio, en el año 2011 se recaudaron 1.470 millones de dólares en el mundo vía *crowdfunding* mientras que en 2012 casi se duplica esa cantidad llegando a los 2.806 millones de dólares, estimándose que durante el 2013, el porcentaje se volverá a duplicar, animado el sector por las múltiples legislaciones que se están poniendo en marcha en diversos países.

Tal y como se puede observar, EEUU es el país donde tiene mayor peso el *crowdfunding* como vía de financiación. Respecto a Europa la implantación del *crowdfunding* ha sido más lenta pero sigue a buen ritmo el camino marcado por EEUU, el mayor mercado de este tipo de financiación. Esta expansión generalizada en diferentes países muestra la solidez que ha llegado a alcanzar este tipo de préstamos como alternativa de inversión y opción de financiación, especialmente en países como Estados Unidos e Inglaterra. De hecho, los créditos entre particulares en estos países han funcionado muy bien, han conseguido ganar credibilidad y seguridad, lo que ha permitido su expansión hacia otros países.

2.2.1. Tipos de *Microfunding*

- *Crowdfunding* por donación (*Donation-based crowdfunding*)

En este caso la financiación es un dinero que se entrega a fondo perdido, sin esperar recuperar la inversión. Son colectivos que están muy sensibilizados con los proyectos a financiar, los cuales suelen estar vinculados a fines sociales y culturales.

- *Crowdfunding* por recompensa (*Reward-based crowdfunding*)

Se caracteriza por el intercambio o venta anticipada de servicios y productos. El mecenas financia con una pequeña cantidad el proyecto y espera una recompensa preestablecida de sus resultados, por ejemplo una aportación a un proyecto musical, un ejemplar del disco en su publicación a la hora de la comercialización, entradas para un concierto...

- Préstamos de persona a persona (*Lending-based crowdfunding*)

El préstamo de personas a personas, conocido en inglés como P2P, se produce cuando una persona solicita una cantidad económica y remite la información a un

portal especializado en préstamos financiados por los consumidores o ciudadanos. La plataforma suele hacer un estudio sobre la viabilidad del usuario y le asigna niveles de riesgo, indicando también el interés que tendrá que pagar por el dinero obtenido si finalmente alcanza el objetivo. En otras ocasiones el propio prestamista determina el interés al que le prestará el dinero. Posteriormente se cuelga la solicitud en el portal y los prestamistas deciden si prestan dinero y qué cantidad. Si el prestatario recibe lo que ha pedido, mensualmente devolverá una parte más los intereses, que serán ingresados proporcionalmente en la cuenta de cada uno de los prestamistas, en forma de recibos.

- Micro inversión asociada a un intercambio accionarial (*Equity-based crowdfunding*)

También conocida como suscripción. En esta tipología de *crowdfunding* los mecenas se convierten en socios del proyecto. Se basa en que los inversores realizan micropagos en forma de suscripción para un proyecto, es decir, la multitud, a cambio de su inversión, recibe acciones de una compañía. Si la compañía va bien, el inversor obtendrá sus beneficios.

En España – según explica Asenjo (2013)- estamos aún en una fase preliminar que podíamos denominar de preguntas y respuestas. El escaso apoyo del gobierno de España a esta nueva forma de financiación no genera confianza entre los inversores. Por el contrario, en otros países como en el Reino Unido, el Gobierno reconoce e incluso impulsa la labor de las plataformas P2P como alternativa a la banca tradicional para préstamos a particulares. El ejecutivo de Londres destinó en 2012, diez millones de libras a Zopa, la mayor plataforma de préstamos entre particulares, y 20 millones de libras a Funding Circle, la plataforma más popular de préstamo *crowdfunding* es de particulares a empresas. Como ejemplo, en los datos de inversión en formato *crowdfunding*, ya sea mediante el uso de plataformas de internet o no, Estados Unidos ha pasado de tener un 44% del total de la inversión mundial al 54% simplemente por el factor determinante de disponer de nuevos incentivos mediante ley en tan sólo un año, que incentiva al inversor para que invierta en jóvenes empresas de forma clara y específica.

Es una herramienta útil para financiar proyectos de presupuestos pequeños o medianos, pero debido a las características de este tipo de plataformas es muy complicado financiar proyectos que requieran grandes inversiones o que se prolonguen en el tiempo. Según exponen Rausell, Montagut, y Minyana (2013, p. 229), “ el principal valor de una nueva Ley de Mecenazgo en España se ubica en la regulación y la creación de los incentivos sobre los modelos de *crowdfunding*, que constituyen el verdadero espacio emergente de las posibilidades de la participación de la sociedad civil en la financiación de la cultura”

2.3. IVA-Impuesto sobre el valor añadido

Otra cuestión a analizar es el coste que supone asistir a un espectáculo cultural. En España, en el 2012, el IVA general se incrementó del 18 al 21%. Los tipos reducidos quedaron establecidos en el 4% y en el 10%. El IVA aplicado a la cultura fue el general, el 21%, aunque fue reducido del 21% al 10% en el 2013 para la adquisición de obras de arte.

El IVA de otros países europeos es:

- Francia - 19,6%- 7%- 2,1%
- Reino Unido - 20%-5%
- Portugal- 23%-13%-6%
- Irlanda -23%-13,5%-9%
- Alemania - 20%-7%

Pero el IVA cultural aplicado, salvo en Reino Unido, es un IVA reducido de acuerdo a los siguientes datos :

- Francia - 7%
- Reino Unido - 20%
- Portugal- 13%
- Irlanda -9%
- Alemania- 7%

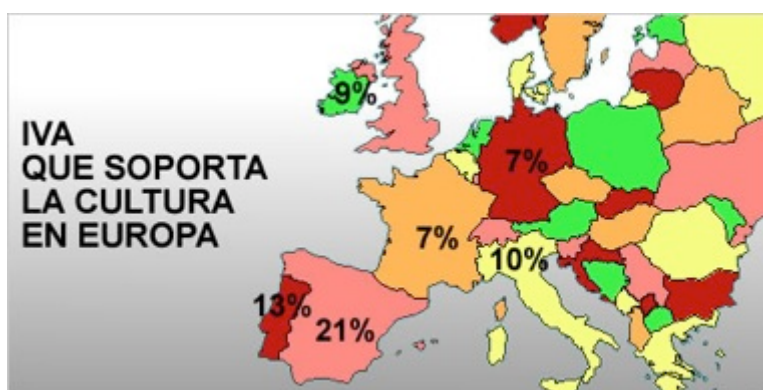


Figura III.2. IVA cultural en Europa
Fuente tomada de www.teatroateatro.com

2.4. Estrategias de marketing

No es nuestra intención investigar ni ahondar en cuestiones relacionadas con la gestión económica ni el marketing de las orquestas, si bien hemos considerado de interés una somera reflexión sobre líneas de mejora que pueden establecerse en aras de llevar a cabo una actualización de las instituciones musicales al sistema económico actual.

Una cuestión que preocupa a los gestores culturales para lograr sus objetivos y hacer viable la consecución de las orquestas es la captación de nuevos públicos. Para ello Tomlinson & Roberts (2011) hacen una serie de recomendaciones insistiendo en la importancia de realizar unas acciones conjuntas interdepartamentales que posibiliten una buena interacción y comunicación entre ellas. Proponen reuniones periódicas y formación permanente para los miembros de los departamentos adaptándose a las nuevas necesidades del mercado. Entre los puntos a considerar.

- Realizar campañas de marketing.
- Aprovechar las ventajas de Internet y de las redes sociales.
- Beneficiarse de la venta *online*, que permite segmentar el perfil del comprador por sexo, edad, profesión, distrito de la zona en donde viven, lo que posibilita intentar llegar a nuevos sectores análogos de la población que presenten el mismo tipo de perfil.
- Llevar a cabo una gestión adecuada de las relaciones con los clientes, práctica habitual en instituciones culturales mediante la creación de abonos, figura del socio, o simpatizante que se pueden convertir en embajadores de la institución. En este sentido el *Arts Council of England* publicó un libro de Mel Jennings sobre la figura de los embajadores como parte de su programa para el desarrollo de audiencias.
- Trazar un plan de desarrollo de relaciones. Dicho plan consta de seis fases:
 - ✓ Diseñar una estrategia de captación de nuevos clientes.
 - ✓ Dar la bienvenida a los mismos.
 - ✓ Gestionar el regreso del cliente mediante estrategias para que vuelva a interesarse por actividades de la entidad.
 - ✓ Publicar revistas o manuales que informen a clientes, mecenas y empresas de las actividades de la institución.
 - ✓ Consolidar cuotas por medio de abonos.
 - ✓ Crear un plan de apoyo para fomentar la actividad como embajadores.
- Trabajar en equipo con personal motivado, capacitado y formado.
- Centrarse en establecer un marketing de petición de permiso, evitando el envío masivo de información que puede molestar a los posibles futuros clientes.
- Segmentar el correo adoptándolo al perfil del supuesto usuario ofreciéndole la programación que más se pueda adecuar a sus gustos o necesidades.
- En definitiva, crear un enfoque “cliente- céntrico” que hace llegar las propuestas en el momento adecuado y coincidente con sus gustos.

A modo de síntesis

En este capítulo presentamos las estadísticas relativas al consumo de la música clásica a lo largo de los últimos años, desde 2006 -momento de mayor movimiento cultural- hasta el 2012. En el 2006 podemos contabilizar 5.855.204 espectadores que asistieron tanto a conciertos gratuitos como de pago, en el 2012 registramos una bajada de 1.122.066 espectadores. Así mismo, se constata la preferencia por la música sinfónica que, en el 2012, supuso el 60,7% de recaudación total en cuanto a música clásica se refiere. Significativas las diferencias por comunidades ya que las comunidades autónomas que tienen mayor número de espectadores son: Madrid, con 408.558 espectadores (un 29,8% del total), País Vasco, con un 17% del total (266.391 espectadores), y Cataluña, con 261.698 espectadores (un 16,7% del total).

Algunas de las razones que se aducen para explicar la falta de asistencia a conciertos de música clásica son mayoritariamente la falta de interés y la falta de tiempo.

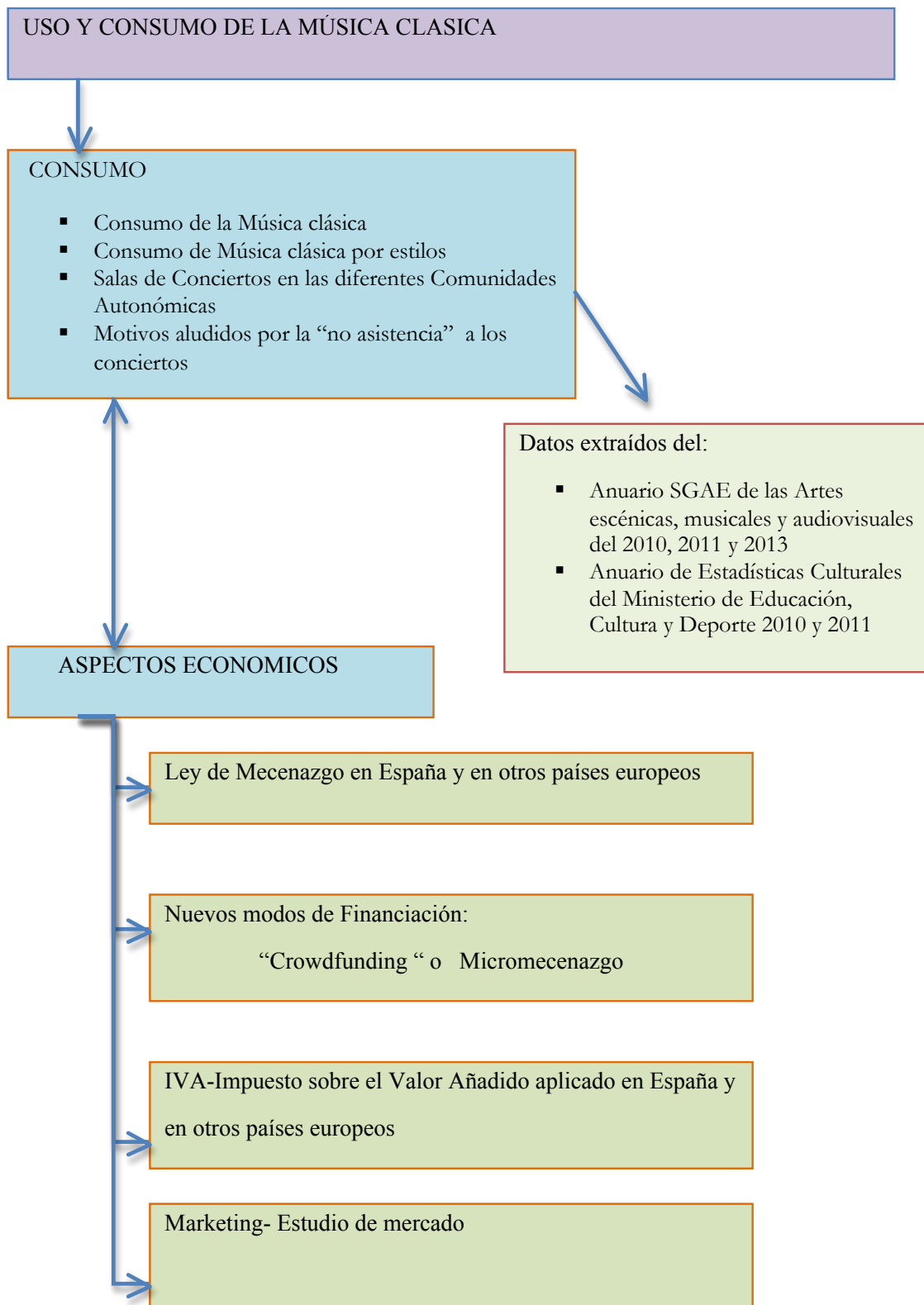
Diversos aspectos económicos inciden directamente en el mantenimiento de las orquestas sinfónicas y en la crisis que se está padeciendo en los últimos años. Las orquestas españolas están, en su mayoría, financiadas por la administraciones públicas, los recortes presupuestarios de los últimos años, y su incidencia en las subvenciones destinadas a eventos culturales, hace difícil la gestión de las mismas.

La Ley de Mecenazgo y una reforma adecuada es tema demandado desde las gerencias de las orquestas y los programadores culturales. Si el mecenazgo en Reino Unido supone una desgravación que puede llegar al 70%, en España es del 25% .

Otro tema de incidencia directa en el precio de las entradas y en el coste de las producciones es el IVA- Impuesto sobre el Valor Añadido. En algunos países europeos como Alemania, Francia o Irlanda se aplica un IVA reducido, en España el IVA cultural es del 21%, a excepción del IVA soportado por la venta de objetos de arte que en el 2013 se redujo al 10%.

Observamos, la apertura de otros modos de financiación como el *microfunding*, que está expandiéndose por toda Europa y supone la adquisición de financiación por medio de inversores o mecenas que aportan un pequeño capital para diversos proyectos. Destacamos, asimismo, diversos tipos de *microfunding*, que presentan diferentes peculiaridades en dicha financiación colectiva.

Cuadro-Resumen III. 1 Consumo y Financiación de la Música Clásica



PARTE II

ESTUDIO EMPIRICO

CAPITULO IV

- ***METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACION***

CAPITULO V

- ***RESULTADOS DE LA INVESTIGACION***

CAPITULO VI

- ***DISCUSION DE RESULTADOS***

CAPITULO IV

METODOLOGIA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACION

1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACION

Los estudios señalados y referenciados en los capítulos precedentes indican la importancia que, a lo largo de la historia de la humanidad, ha tenido la música en nuestra sociedad y su relación con la vida cotidiana de las diferentes culturas y sociedades. Asimismo, las investigaciones realizadas en el campo de la neurología y la psicología nos muestran la influencia que la música puede ejercer en el comportamiento humano, así como la importancia que tiene en el tratamiento de ciertas lesiones. El sistema educativo no debe estar al margen de estos estudios. Partimos de la idea de que, un factor a considerar en la creación de nuevos públicos de las orquestas sinfónicas, es el acceso a una cultura musical desde edad temprana. En nuestra investigación consideramos que las orquestas pueden tener un papel fundamental, tanto en el campo social como educativo. Por ello creemos necesaria la inclusión de la música en el currículum general como expresa Baremboim (Palacios, 2010, p.18) “Lo principal es que se hagan esfuerzos para educar a la gente. El primer paso tendría que ser un nuevo empuje para la educación global, no sólo musical”.

Una orquesta sinfónica es mucho más que lo que se ve a simple vista, cuando analizamos su "forma de vida" comprobamos que es muchas cosas a la vez: un complejo colectivo, una empresa cultural de gran magnitud y alto presupuesto, un instrumento artístico de máximo orden, un transmisor de felicidad, el logotipo y representación de un estado, un pulmón que insufla cultura y paz a un país (Palacios, 2010, p.97).

Nuestro interés es conocer y analizar la función que en la sociedad tienen las orquestas sinfónicas y las actividades que realizan. Es un hecho constatable que los conciertos de música clásica no son conciertos de acceso mayoritario. Durante años, las orquestas en España han tenido como única actividad la interpretación de música en auditorios, bien sea en conciertos de abono, de representaciones de ópera, ballet o zarzuela. Ello conlleva a un cierto envejecimiento del público asistente, además de una pérdida del mismo, dada la escasa motivación que a los jóvenes genera ese tipo de discurso musical. Por otra parte, la situación económica actual ha propiciado una crisis en el seno de las orquestas y el cierre de alguna de ellas. El 23 de Septiembre de 2014, a las 19 horas, dieciséis orquestas sinfónicas de toda España celebraron un concierto en diferentes lugares de la geografía para sensibilizar a la sociedad de los problemas que atraviesan las orquestas españolas.

En los últimos años, algunas orquestas españolas han dirigido parte de sus actividades a diferentes proyectos sociales como visitas a hospitales, a centros penitenciarios o talleres para personas con discapacidad. En este sentido, la implicación de las orquestas de Gran Bretaña ha sido una referencia a nivel europeo, tanto en actividades sociales, como en proyectos de integración de la práctica orquestal dentro del ámbito escolar. Además, presentan un modelo de gestión y una implicación con la sociedad que hacen que su

situación no presente tanta fragilidad. Por ello, consideramos de interés conocer las actividades que realizan.

Comenzamos recogiendo información de diferentes fuentes: páginas *web* de las orquestas, programaciones de conciertos y libros monográficos sobre las orquestas, sus actividades y repertorio. Seguidamente, nos dirigimos a los gestores y las gestoras de las orquestas seleccionadas de España y Gran Bretaña a través de una carta. Posteriormente, y previo acuerdo, se envió un cuestionario que nos permitiría conocer la situación de las orquestas así como algunos aspectos relacionados con las mismas. Una vez analizados los resultados de dichos cuestionarios, entrevistamos a cinco músicos conocedores, tanto del trabajo de las orquestas españolas como de las de Gran Bretaña.

Otra de nuestros intereses está relacionado con los jóvenes que se encuentran actualmente finalizando sus estudios y que aspiran a ser músicos de orquesta en el futuro. Por ello, nos dirigimos a la Joven Orquesta de Euskal Herria –Euskal Herriko Gazte Orkestra, para conocer su opinión sobre el mundo orquestal, su perfil profesional y sus perspectivas profesionales.

2. INTERROGANTES DE PARTIDA

Toda investigación comienza con la identificación de un problema. Fox(1987) y Kemp (1993), nos recomiendan que el problema de la investigación se enuncie en forma de pregunta, de manera que toda la indagación se lleve a cabo para poder responder afirmativa o negativamente a la pregunta o preguntas formuladas. Tradicionalmente las orquestas en España, en contraposición con las del Gran Bretaña -caracterizadas por un enfoque social y de servicio a la comunidad- han tenido una actividad meramente interpretativa. No obstante, las características de la sociedad española hoy día presentan cambios relacionados con la función de la orquesta, por lo que nos planteamos diferentes interrogantes

- ✓ ¿Son las orquestas de Gran Bretaña pioneras en el terreno social? ¿ Que actividades desarrollan para ello?.
- ✓ ¿Cómo es la gestión de las orquestas en ambos países?.
- ✓ ¿Están las orquestas sinfónicas trabajando en una línea de cooperación social y educativa con la comunidad?.
- ✓ ¿Hay que realizar un cambio en nuestro concepto de orquesta tradicional como grupo interprete por el de orquesta “de” y “para” la comunidad?.
- ✓ El perfil del músico actual ¿Está diseñado para nuevos retos y proyectos en la Orquesta Sinfónica actual?.
- ✓ ¿Están los jóvenes intérpretes preparados para ello?.

3. FINALIDAD Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

Los objetivos que abordamos en esta investigación tratan de dar respuesta a los interrogantes planteados ya que, como indica Alcalá (2013, p.15) ” La investigación es una actividad humana orientada a la obtención de nuevos conocimientos”, por ello queremos conocer la estructura de las orquestas en ambos países, analizar la labor que desempeñan y establecer posibles diferencias que aporten algunos aspectos de mejora. Así mismo, nuestro interés se extiende a la formación de los jóvenes y las jóvenes intérpretes que en el futuro serán músicos de orquesta, no sólo en el terreno de lo interpretativo, sino también en el ámbito social y educativo.

3.1. Objetivo principal de la investigación

Nuestro principal objetivo es analizar el trabajo y las acciones que las orquestas sinfónicas realizan en España y en Gran Bretaña a partir de los siguientes objetivos específicos:

- ✓ Analizar las iniciativas, proyectos y actividades que realizan las orquestas del Estado español y de Gran Bretaña.
- ✓ Analizar el modo de gestión de las orquestas españolas y de Gran Bretaña.
- ✓ Conocer si las orquestas en ambos países tienen departamentos educativos y el organigrama de las mismas.
- ✓ Analizar si las orquestas españolas y de Gran Bretaña tienen propuestas de integración socio-educativas y mantienen relación con otros colectivos o instituciones
- ✓ Determinar si las orquestas de ambos países tienen un repertorio adecuado a diferente público en base a diferencias sociales y culturales.
- ✓ Indagar si es necesaria la creación de una figura en la orquesta que dinamice, coordine y genere actividades de carácter educativo, cultural y social.
- ✓ Conocer el perfil de los músicos de la orquesta y su implicación en los proyectos sociales y educativos.
- ✓ Conocer el perfil de los jóvenes músicos –estudiantes de las jóvenes orquestas españolas y sus perspectivas de futuro.

Tabla IV.1.

Cuadro-resumen de los interrogantes, objetivos e hipótesis de partida

INTERROGANTES DE PARTIDA	OBJETIVOS ESPECIFICOS DE LA INVESTIGACION	HIPOTESIS DE PARTIDA
¿Son las orquestas de Gran Bretaña pioneras en el terreno social? ¿Qué actividades desarrollan para ello?	Analizar las iniciativas, proyectos y actividades que las orquestas del Estado español y de Gran Bretaña realizan.	La función social de las orquestas de Gran Bretaña está más definida que en las orquestas españolas y cuenta con más proyectos y actividades de índole social.
¿Cómo es la gestión de las orquestas en ambos países?	Analizar el modo de gestión de las orquestas españolas y de Gran Bretaña.	Las orquestas de ambos países tienen gestiones claramente diferenciadas, siendo las de Gran Bretaña mayoritariamente privadas y las españolas públicas.
¿Cómo es la gestión de las orquestas en ambos países?	Conocer si las orquestas en ambos países tienen departamentos educativos y el organigrama de las mismas.	Las orquestas de Gran Bretaña presentan una estructura más clara y cuentan con más departamentos educativos que las orquestas españolas.
¿Están las orquestas sinfónicas trabajando en una línea de cooperación social y educativa con la comunidad.	Analizar si las orquestas españolas y de Gran Bretaña tienen propuestas socio-educativas y mantienen relación con otros colectivos o instituciones.	Las orquestas de Gran Bretaña presentan más proyectos de integración y conciencia social que las orquestas españolas, implicando a otras instituciones y colectivos.
¿Están las orquestas sinfónicas trabajando en una línea de cooperación social y educativa con la comunidad?	Determinar si las orquestas de ambos países tienen un repertorio adecuado a diferente público en base a diferencias sociales y culturales.	Los programas de concierto de la mayoría de las orquestas de Gran Bretaña y españolas están alejados de los intereses de ciertos sectores sociales y no ofrecen música de otras culturas.
¿Hay que realizar un cambio en nuestro concepto de orquesta tradicional como grupo interprete por el de orquesta “de” y “para” la comunidad?	Indagar si es necesaria la creación de una figura en la orquesta que dinamice, coordine y genere actividades de carácter educativo, cultural y social.	Existe la demanda de la figura del músico formado en dinámicas de grupos y actividades sociales.
El perfil del músico actual ¿Está diseñado para nuevos retos y proyectos en la Orquesta Sinfónica actual?	Conocer el perfil de los músicos de la orquesta y su implicación en los proyectos sociales y educativos.	Los músicos de las orquestas de Gran Bretaña tienen un perfil claramente diseñado para trabajar en todo tipo de proyectos sociales por su larga tradición en el trabajo a favor de la comunidad.
¿Están los jóvenes preparados para ello?	Conocer el perfil de los jóvenes músicos –estudiantes de las jóvenes orquestas españolas y sus perspectivas de futuro.	Los jóvenes músicos quieren adecuar su perfil profesional a realidades diferentes y adaptarse a la sociedad actual.

3.2. Cuestionario dirigido a los gestores y las gestoras de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña.

El principal objetivo de este cuestionario –validado por un grupo de expertos– es conocer el impacto social, educativo y cultural que las orquestas españolas y de Gran Bretaña tienen en nuestra sociedad y las actividades realizadas en este sentido. Debemos reseñar que la primera dificultad con la que nos encontramos, en el caso de España, fue saber a quién debíamos dirigir nuestro cuestionario, ya que no todas las orquestas españolas disponen de la misma figura responsable que gestione dichas actividades. Una vez que pudimos obtener dicha información, el cuestionario se envió a los correspondientes responsables por e-mail. Por medio de este cuestionario queríamos lograr los objetivos específicos siguientes:

1. Conocer el tipo de orquesta, recursos humanos, organigrama y modo de gestión de la misma.
2. Saber el número de abonados que tiene y su ámbito de actuación.
3. Indagar sobre la existencia o no, de un departamento generador de proyectos sociales y educativos, al margen de los conciertos de abono o meramente interpretativos. Si lo hubiere:
 - Analizar el perfil del personal del departamento.
 - Estudiar las actividades generadas desde dicho departamento.
4. Describir las actividades que se generan desde la orquesta y las colaboraciones con otras entidades o instituciones.
5. Conocer la opinión de la persona encargada de las actividades de la orquesta sobre diferentes cuestiones relacionadas con su trabajo y función dentro de la misma.

3.3. Cuestionario dirigido a los músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria – Euskal Herriko Gazte Orkestra-EGO

Este cuestionario, dirigido a los músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria-Euskal Herriko Gazte Orkestra – EGO, fue validado por expertos y se pasó a estos músicos por parte de la investigadora en la sede de los encuentros de la EGO en Eibar (Guipúzcoa) el 20 de Julio del 2013.

Entendemos relevante para esta investigación conocer la opinión que sobre las orquestas tienen los jóvenes estudiantes de música que forman parte de la EGO. Tomamos como modelo la Joven Orquesta de Euskal Herria, si bien consideramos que el cuestionario puede ser aplicable a otras orquestas jóvenes. La condición para pertenecer a la EGO es haber nacido en la Comunidad Autónoma Vasca o estar cursando estudios musicales en esta comunidad. Por este último motivo la orquesta está integrada por estudiantes de todo el

Estado español y las opiniones y valoraciones que parten de dichos músicos, no corresponden exclusivamente a este ámbito autonómico. Por medio del cuestionario pretendemos:

1. Conocer el perfil de los y las componentes de las jóvenes orquestas y sus perspectivas profesionales.
2. Indagar sobre la opinión que tienen acerca de:
 - Relación orquesta-sociedad.
 - Códigos, usos y costumbres de los conciertos.
 - Modo de gestión de las orquestas en España.
3. Conocer su valoración en cuanto a:
 - Su formación profesional y perfil para su futuro como músico de orquesta.
 - Su disponibilidad para afrontar nuevos retos y cambios en el mundo de la orquesta.

3.4. Objetivos de las entrevistas realizadas a cinco músicos

Se realizaron entrevistas a cinco músicos de orquesta con vinculación y conocimientos del mundo sinfónico en España y Gran Bretaña.

El objetivo principal de dichas entrevistas es conocer y analizar la opinión de dichos profesionales, contrastando las realidades actuales de las orquestas de ambos países en base a los siguientes objetivos específicos:

1. Conocer la opinión sobre el impacto social de las orquestas y la percepción que de las mismas tiene la sociedad.
 2. Describir el perfil del músico de orquesta, su sistema de selección y su adaptación a los tiempos y necesidades actuales.
 3. Estudiar los proyectos sociales y educativos de las orquestas en ambos países.
 4. Conocer su opinión sobre las orquestas juveniles y su labor formadora en los jóvenes músicos.
 5. Revisar posibles modelos de financiación y gestión de las orquestas.
 6. Apuntar líneas de mejora y adecuación a la sociedad actual.
-

4. METODO

La investigación en educación musical utiliza tanto metodología cuantitativa como cualitativa. Bisquerra (2004, p. 34) afirma que la investigación educativa debe caracterizarse “por una gran flexibilidad y heterogeneidad de enfoques, metodologías y resultados, de acuerdo con la complejidad de su objeto de estudio, del contexto en el que se desarrolla y de la formación científica recibida por quienes la practican”. Por otra parte, como recuerda Bresler (2006, p. 64), “en la vida real, ningún estudio de investigación es puramente cualitativo o cuantitativo. En cada estudio cualitativo, tienen lugar la enumeración y el reconocimiento de diferencias de cantidad. Y en cada estudio cuantitativo, se espera que haya descripciones e interpretaciones en el lenguaje natural”. La distinción, como vemos, es epistemológica y puede ser identificada como la distinción entre investigación para dar explicaciones *versus* investigación para promover la comprensión. Intentamos adoptar una visión múltiple, global y enriquecedora que contribuya a la fiabilidad, validación y coherencia de los resultados.“ Asimismo, a juicio de Malbrán (2006, p. 57) según sean las necesidades de la investigación los estudios cuantitativo y cualitativo empleados en conjunto y con el mismo propósito “pueden vigorizarse mutuamente” -

Nuestra investigación se enmarca dentro de un estudio descriptivo. Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de las personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Danhke, 1998). De acuerdo con Carrasco y Calderero (2000, p. 79) los datos descriptivos pueden ser cuantitativos o cualitativos. En los cuantitativos se suelen emplear muestras grandes de sujetos mientras que en los cualitativos se emplea un número más reducido de casos. “En cualquier caso, una misma investigación puede combinar el empleo de ambos tipos de datos”. Siguiendo a estos autores dentro de los estudios descriptivos se incluyen los “estudios de desarrollo”, “estudios de encuesta”, “estudios de observación” y “estudios de casos”. En este sentido, nuestra investigación se encuadra como un “estudio de encuesta” cuyas técnicas de recogida de datos son el “cuestionario” y la “entrevista”.

De esta manera, utilizamos dos cuestionario como instrumento de medida dirigido uno a los responsables de las orquestas sinfónicas y otro a los músicos estudiantes de la Joven Orquesta de Euskal Herria; una vez analizados los resultados de ambos cuestionarios, pedimos la opinión a cinco músicos de orquestas sinfónicas conocedores de las dos realidades: la de España y la del Gran Bretaña. Asimismo, a partir de los resultados obtenidos en ambos cuestionarios utilizamos la entrevista semiestructurada en la cual el entrevistado respondía en forma de conversación a las preguntas de la investigadora.

La utilización de una entrevista comunicativa se compone de preguntas referentes a la realidad a conocer y de datos sobre el marco teórico, y de este modo, el entrevistado no sólo responde en lo que respecta a la práctica de la investigación, sino que participa en la reelaboración del marco teórico. De esta forma, la investigación trasforma conocimientos teóricos y prácticas segregadoras a partir de las diferentes inteligencias culturales de los participantes y del dialogo igualitario (Barba, 2013 p.35).

5. VARIABLES E INSTRUMENTOS DE MEDIDA

Como ya se ha indicado, para llevar a cabo esta investigación se han utilizado tres instrumentos de medida:

- Un cuestionario sobre la gestión, organización y actividades de las Orquestas Sinfónicas Españolas y de Gran Bretaña, dirigido a los gestores y las gestoras o responsables de los departamentos educativos, en los casos en los que los hubiere.
- Un cuestionario sobre el perfil, formación y opinión de las nuevas generaciones de músicos dirigido a los integrantes de la Joven Orquesta de Euskal Herria- Euskal Herriko Gazte Orkestra.
- Una entrevista semi-estructurada realizada a cinco músicos vinculados con los dos países y con amplio conocimiento de la situación en ambas realidades.

5.1. Cuestionario a los gerentes de las Orquestas Sinfónicas

De acuerdo a lo señalado anteriormente, para conocer la situación de las orquestas sinfónicas y la opinión de sus responsables fue necesario elaborar un cuestionario de propia creación. Se estructura en cinco apartados o bloques: coordinador- coordinadora y/o gestor-gestora cultural, la orquesta, aspectos socio-demográficos, actividad de la orquesta, y departamento organizador de las actividades de la orquesta.

0.	Coordinador/a y/o Gestor/a Cultural Variable	Tipo
0.1	Miembro de la orquesta	Dicotómica
0.2	Grado de estudios	7 Dicotómicas

Figura IV.1. Variables del coordinador-coordinadora y/ o Gestor- gestora Cultural

1.	La Orquesta Variable	Tipo
1.1	Tipo de orquesta	Categórica
1.2	Nº Músicos en plantilla	Cuantitativa
1.3	Edad media músicos	Cuantitativa
1.4a	Músicos Asalariados	Cuantitativa
1.4b	Músicos Autónomos	Cuantitativa
1.5	Dpto. encargado de organizar y/o gestionar actividad educativas y/o sociales	Dicotómica
1.6	Formación adicional	6 Dicotómicas
1.7	Nº de personal administrativo	Cuantitativa

Figura IV.2. Variables sobre la orquesta

2.	Aspectos socio-demográficos	Tipo
	Variable	
2.1a	Nº Total de abonados	Cuantitativa
2.1b	Nº de abonados para jóvenes	Cuantitativa
2.1c	Nº de abonados para la tercera edad	Cuantitativa
2.1d	Nº de abonados otros	Cuantitativa
2.2a	Repertorio de la orquesta	6 Dicotómicas
2.2b	Nº de obras por repertorio	6 Cuantitativas
2.3	Área de de influencia de la Orquesta	Nominal - abierta
2.4	Población del Área	Nominal - abierta

Figura IV.3. Variables Socio demográficas

3.	Actividad de la Orquesta	Tipo
	Variable	
3.1	Actividades temporada 12-13	11 Dicotómicas
3.1b	Nº Actividades temporada 12-13	11 Cuantitativas
3.2	Colaboraciones	7 Dicotómica
3.3	Conciertos didácticos escolares	
3.3.1a	Nº Conciertos didácticos escolares	Cuantitativa
3.3.1b	Nº total de sesiones	Cuantitativa
3.3.1c	Nº de centros participantes en conciertos didácticos	Cuantitativa
3.3.1d	Nº de jóvenes asistentes a conciertos didácticos	Cuantitativa
3.3.1e	Profesorado asistente a conciertos didácticos	Cuantitativa
3.3.2	Selección centros	Nominal - abierta
3.3.3	Profesorado centros acceso previo material concierto	Dicotómica
3.3.4	Quién fija y desarrolla los contenidos del concierto didáctico	Nominal - abierta
3.3.5	Otras actividades con y para escolares	Dicotómica
3.4	Actividades en familia	
3.4.1	Edad de los niños y niñas	6 Dicotómica
3.4.2	Tipo de actividad	6 Dicotómica
3.5	Orquesta y Universidad	
3.5.1	Actividades para universitarios y universitarias	Dicotómica
3.5.2	Colaboración con algún centro universitario	Dicotómica
3.6	Orquesta y jóvenes músicos	
3.6.1	Relación con centro de estudios musicales o conservatorio	Dicotómica
3.6.2	Programas para jóvenes músicos	6 Dicotómicas
3.7	Orquesta y Público adulto	
3.7.1	Actividades dirigidas público adulto	Dicotómica
3.7.2	Posibilidad de acudir a ensayos	Dicotómica
3.7.3	Figura del voluntario o la voluntaria	Dicotómica
3.8	Orquesta y Otros sectores sociales	
3.8.1	Actividades dirigidas a personas con necesidades especiales	Dicotómica
3.8.2	Actividades para otro perfil social	Dicotómica
3.9	Financiación de las Actividades	
3.9.1	Financiación o patrocinio de las actividades	Categorías
3.9.2	Tipo de financiación	4 Categorías

3.9.3	Conocimiento Ley de Mecenazgo de Gran Bretaña	Dicotómica
3.9.4	Conocimiento Ley de Mecenazgo de España	Dicotómica
3.9.5	Preferencia de Ley de Mecenazgo	Dicotómica

Figura IV.4. Variables sobre la actividad de la orquesta

4. Departamento organizador de las actividades de la orquesta		
	Variable	Tipo
4.1	Necesidad de postgrado en gestión/dinamización cultural	Dicotómica
4.2	Suficientes recursos materiales	Dicotómica
4.3	Suficientes recursos humanos	Dicotómica
4.4a	Se ocupa de mejorar su propia formación	Dicotómica
4.4b	Medios mejorar su formación	8 Dicotómicas
4.5	Relación con otras orquestas	Dicotómica
4.6	Opinión sobre las orquestas	Escala de Likert 1-5 (19 ítems)

Figura IV.5. Variables sobre el departamento organizador de las actividades de la orquesta

Traducción y retro-traducción del cuestionario

El cuestionario, fue redactado en castellano para las orquestas españolas. Posteriormente, la fase de traducción del cuestionario para las orquestas de Gran Bretaña fue llevado por el experto traductor al inglés David Fogarty -conocedor de ambas lenguas y director de *The International Journal of Developmental Biology*- publicación de la Universidad del País Vasco.-La retro-traducción corrió a cargo del lector norteamericano Daniel Quillem con formación musical y dominio de ambos idiomas. La comparación de ambas no mostró grandes diferencias semánticas o conceptuales. Para lograr la validez del contenido, el cuestionario fue enviado a un grupo de expertos, y algunos ítems se ajustaron de acuerdo a sus valoraciones. El grupo de expertos está compuesto por las siguientes personas:

- Enrique García Asensio: Director de Orquesta, profesor de dirección y promotor y presentador del programa educativo musical televisivo *El mundo de la Música*.
- Manuel Cañas: Profesor, presidente de la Red de Organización de Conciertos Educativos (ROCE) y autor del libro *Los conciertos didácticos en la educación musical*.
- Juanjo Ocón: Director de Orquesta, titular de la EGO- Joven Orquesta de Euskal Herria. Profesor en la Escuela de Música de San Sebastián.
- Victor Neumann: Docente investigador, autor de la tesis *Los conciertos didácticos y la audición musical en el aula. La experiencia de la Orquesta Ciudad de Granada y su influencia en la acción docente*. Coordinador y gestor cultural de la Orquesta Ciudad de Granada y de la Orquesta de Navarra.

- David Ballesteros: Violinista titular en la *London Symphony Orchestra*. Promotor y colaborador en diferentes proyectos sociales con la LSO y el *Carnegie Hall* de New York.
- Jorge Rentería: Trompa, profesor y miembro de la Orquesta de Cámara de Irlanda y docente en Musikene- Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco.

5.2. Cuestionario dirigido a los músicos de la Joven orquesta de Euskalherria EGO-Euskalherria Goi Orkestra

El cuestionario fue validado por un grupo de jóvenes músicos que han pertenecido o pertenecen a alguna orquesta joven. Este grupo estuvo representado por las siguientes personas:

- ✓ Ane Miren Vidaurrázaga: Estudiante vizcaína que cursa grado superior de música en la especialidad de flauta travesera. Experiencia en la EGO-Euskal Herriko Gazte Orkestra–Joven orquesta de Euskal Herria.
- ✓ Ángela Edo Biol: Estudiante valenciana que cursa grado superior de música en la especialidad de violoncelo. Colabora con la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana y ha pertenecido a la Orquesta del Ateneo Musical de Puerto y Orquesta Filarmónica de la Universitat de València.
- ✓ Claudia Reyes: Estudiante granadina que cursa grado superior de música en la especialidad de clarinete. Experiencia en la Joven Orquesta Sinfónica de Granada, Orquesta de la Universidad de Granada y Orquesta Académica de Granada.

Se establecieron dos apartados en el cuestionario: Datos de clasificación de la muestra y preguntas de opinión.

Datos de clasificación		
	Variable	Tipo
0.1	Edad	Cuantitativa
0.2	Sexo	Dicotómica
0.3	Instrumento	Nominal - abierta
0.4	Estudios Musicales	Nominal - abierta
0.5	Años participando en la EGO	Cuantitativa

Figura IV.6. Variables de clasificación

	Preguntas de opinión Variable	Tipo
1	Dedicación profesional música	Dicotómica
1.1	Itinerario	4 Dicotómicas
2	Atracción público joven	Dicotómica
3	Valoran estudio música - escolar	Dicotómica
4	Valoran estudio música - familiar	Dicotómica
4.1	Apoyo	Dicotómica
5	Sociedad percibe orquestas como necesarias	Dicotómica
6	Relación cercana y accesible de las orquestas y la sociedad	Dicotómica
7	Evolución orquestas	Dicotómica
8	Mantenimiento códigos establecidos	Dicotómica
9	Aportación educativa y social	Dicotómica
10	Departamento proyectos sociales y educativos	Dicotómica
11	Las jóvenes orquestas deben fomentar proyectos sociales y educativos	Dicotómica
11.1	Tipos proyectos sociales y educativos	7 Dicotómicas
12	Modelo cooperativista como futuro profesional	Dicotómica
13	Formación aporta recurso para músico actual	Dicotómica
13.1	Importancia de adquirir esta formación	Dicotómica
13.2	Donde adquirir esta formación	5 Dicotómicas

Figura IV.7. Variables de opinión

Traducción del cuestionario

El cuestionario fue redactado en las dos lenguas oficiales del País Vasco. Primeramente se elaboró en castellano y posteriormente fue traducido al euskera por la filóloga y periodista Ilargui Agirre, responsable del departamento de cultura del periódico Berria –diario informativo en euskera.

3.4. Entrevistas semi-estructuradas realizadas a cinco músicos

Se realizaron entrevistas a cinco músicos de orquesta con vinculación y conocimiento del mundo sinfónico en España y Gran Bretaña. Estas entrevistas querían conocer y analizar la opinión de dichos profesionales y poder contrastar las realidades actuales de las orquestas de ambos países.

Las preguntas giraban en torno a los objetivos recogidos en la página 177 del presente trabajo.

6. PARTICIPANTES

6.1. Participantes en la realización del cuestionario de las Orquestas Sinfónicas.

Al establecer los grupos de interés a los que dirigir nuestro cuestionario en esta investigación tuvimos en cuenta:

- ✓ Orquestas Sinfónicas.
- ✓ Orquestas con un repertorio generalista, esto es, que su repertorio no se ciña a una época o estilo determinado (antigua, barroca, contemporánea...) o a una forma musical determinada (orquesta de ópera, zarzuela, ballet...)
- ✓ Orquestas Profesionales
- ✓ Orquestas enmarcada en la Asociación de Orquestas Nacionales de su país.

Una vez establecido el perfil del grupo participante objeto de estudio tomamos contacto con la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) y la *Association of British Orchestra-* Asociación de Orquestas Británicas (ABO).

6.1.1. Orquestas españolas participantes en la investigación

En España la AEOS agrupa 27 orquestas, dos de las cuales son jóvenes y no profesionales. Al realizar nuestro estudio y análisis de los cuestionarios también se encontraba la Orquesta de la Comunidad Valenciana que causó baja en AEOS cuando ya teníamos concluido el calculo estadístico por lo que, a pesar de que en la actualidad no se encuentra en la Asociación está presente en nuestra investigación.

Las agrupaciones asociadas en la actualidad son las siguientes (datos de enero 2014):

ANDALUCÍA

- Orquesta Ciudad de Granada
- Orquesta de Córdoba
- Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

ASTURIAS

- Oviedo Filarmonía
- Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias

BALEARES

- Orquesta Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"

CANARIAS

- Orquesta Filarmónica de Gran Canaria
- Orquesta Sinfónica de Tenerife

CASTILLA Y LEÓN

- Orquesta Sinfónica de Castilla y León

CATALUÑA

- Jove Orquestra Nacional de Catalunya
- Orquestra de Cadaqués
- Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya
- Orquestra i Cor del Gran Teatre del Liceu
- Orquestra Simfònica del Vallès

EXTREMADURA

- Orquesta de Extremadura

EUSKADI

- Bilbao Orkestra Sinfonikoa
- Euskadiko Orkestra Sinfonikoa

GALICIA

- Orquesta Sinfónica de Galicia
- Real Filharmonía de Galicia

MADRID

- Joven Orquesta Nacional de España
- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
- Orquesta y Coro Nacionales de España
- Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE
- Orquesta Sinfónica de Madrid

MURCIA

- Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

NAVARRA

- Orquesta Sinfónica de Navarra

VALENCIA

- Orquesta de Valencia

De ellas, no consideramos las dos orquestas jóvenes - Jove Orquestra Nacional de Cataluña y Joven Orquesta Nacional de España- ya que nuestro estudio se dirige a las formaciones profesionales. En el caso de la Orquesta de la Comunidad de Madrid nos remitieron a su orquesta joven, porque desde ella se gestan, organizan y producen todas las actividades de carácter educativo y social, por lo que la incluimos en nuestro estudio como parte integrante de la orquesta de la Comunidad de Madrid.

Como ya se ha indicado, antes de enviar los cuestionarios nos pusimos en contacto telefónicamente con todas las orquestas para saber a quién nos debíamos dirigir. En algunos casos se nos indicó que las remitiéramos a la gerencia, en otros, a los responsables de comunicación o a las secretarías de dirección. Una vez tomado contacto con las personas responsables, se enviaron los cuestionarios. En una primera vuelta la respuesta fue escasa; si bien algunas orquestas contestaron de inmediato, en algunos casos tuvimos que insistir reenviando los correos varias veces e insistiendo telefónicamente durante varias semanas. Tras ampliar el plazo de la fecha prevista de entrega en seis meses, las respuestas obtenidas en los cuestionarios corresponden a las siguientes agrupaciones orquestales.

- Orquesta Ciudad de Granada
- Orquesta de Córdoba
- Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
- Orquesta Simfònica de Balears "Ciutat de Palma"
- Orquesta Filarmónica de Gran Canaria
- Orquesta Sinfónica de Tenerife
- Orquesta Sinfónica de Castilla y León
- Orquesta de Cadaqués
- Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya
- Orquesta Simfònica del Vallès
- Orquesta de Extremadura
- Bilbao Orkestra Sinfonikoa
- Euskadiko Orkestra Sinfonikoa
- Orquesta Sinfónica de Galicia
- Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
- Orquesta y Coro Nacionales de España
- Orquesta Sinfónica de Madrid
- Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia
- Orquesta Sinfónica de Navarra
- Orquesta de Valencia
- Orquesta Sinfónica de la Comunidad Valenciana

6.1.2. Orquestas de Gran Bretaña participantes en la investigación

En Gran Bretaña no fue necesario contactar previamente con la orquesta porque en la página *web* de todas ellas está claramente reflejado su organigrama y estructura, por lo que sabíamos quién era la persona o personas encargadas de los departamentos relacionados con las actividades de la orquesta y podíamos enviarles directamente el cuestionario previo acuerdo.

Al igual que con las orquestas españolas tuvimos que reenviar los cuestionarios varias veces. A pesar de ello, ante la escasa respuesta obtenida nos pusimos en contacto telefónico, indicándoles que se les iba a enviar de nuevo el cuestionario acordado, esta vez por correo ordinario certificado. Percibimos cierta reserva a la hora de proporcionarnos información sobre el trabajo que están llevando a cabo e incluso en dos de ellas nos comunicaron que lo concerniente a la labor de la orquesta era confidencial y no podían ofrecer ninguna información. Al comienzo de esta investigación mantuvimos una conversación con un compositor vasco afincado en Londres, y con una carrera consolidada en ese país, que nos puso al corriente de esta circunstancia y de las reticencias que desde los aparatos burocráticos y administrativos de las orquestas de Gran Bretaña, íbamos a percibir.

En Gran Bretaña, a pesar de que hay gran número de orquestas asociadas a la *Association of British Orchestra* (ABO), la mayoría son de cámara, *amateurs*, orquestas ocasionales que se crean para la celebración de festivales o el desarrollo de proyectos determinados, u orquestas temáticas con un repertorio ajustado a una época, esto es orquesta barroca, de música antigua, contemporánea.... No encontramos un número representativo de orquestas sinfónicas profesionales a tiempo completo con repertorio generalista y con un proyecto estable y continuo a lo largo de todo el año. En ABO, encontramos 77 orquestas registradas, tanto orquestas sinfónicas profesionales de carácter permanente, como orquestas de cámara con carácter ocasional u orquestas amateurs y de estudiantes.

De las orquestas registradas nos centramos en las pertenecientes a Gran Bretaña y desestimamos 13 orquestas que se crean para festivales y eventos puntuales y que son gestionadas y financiadas por empresas en el momento que se requiere dicha formación. También quedaron fuera del estudio las 29 orquestas de cámara, así como las 12 formaciones especializadas en diferentes periodos históricos, las 5 orquestas especializadas en música contemporánea y las 7 orquestas Raymond Gubbay, orquestas que se forman para presentar sus galas clásicas populares en todo el país y se basan en las agrupaciones de músicos independientes locales.

Con todo ello, las orquestas profesionales de Gran Bretaña con una actividad de carácter permanente serían 10:

- ✓ *BBC Symphony Orchestra*
- ✓ *Bournemouth Symphony Orchestra*
- ✓ *City of Birmingham Symphony Orchestra*
- ✓ *Hallé*
- ✓ *London Philharmonic Orchestra*
- ✓ *London Symphony Orchestra*
- ✓ *Philharmonia Orchestra*
- ✓ *Royal Philharmonic Orchestra*
- ✓ *Royal Liverpool Philharmonic Orchestra*
- ✓ *Royal Scottish National Orchestra*

Obtuvimos respuesta de seis orquestas:

- ✓ *BBC Symphony Orchestra*
- ✓ *London Philharmonic Orchestra*
- ✓ *London Symphony Orchestra*
- ✓ *Philharmonia Orchestra*
- ✓ *Royal Philharmonic Orchestra*
- ✓ *Royal Scottish National Orchestra*

7. PROCEDIMIENTO

7. 1. Fases de la Investigación

El primer paso que se dio en esta investigación fue la realización de los cuestionarios que servían de base a la misma. Una vez elaborados nos pusimos en contacto con las orquestas telefónicamente para saber a qué persona o departamento debíamos dirigirnos (Octubre, Noviembre 2012). Enviamos los cuestionarios en diciembre de 2012, los reenviamos en enero y febrero del 2013, nos pusimos en contacto telefónico con las orquestas ante la escasa respuesta. Finalmente, enviamos algunos cuestionarios por correo ordinario.

Recogidos los datos-desde diciembre 2012 hasta septiembre del 2013-, procedimos a su análisis y preparamos un nuevo cuestionario dirigido a los jóvenes integrantes de la orquesta Joven de Euskal Herria- Euskal Herriko Gazte Orkestra. En julio de 2013 se realizó el pase del cuestionario en las jornadas estivales de la orquesta en Eibar (Guipúzcoa).

Así mismo, se procedió a la elaboración de la entrevista semi-estructurada, la cual incorporamos como parte de la investigación. Las entrevistas se realizaron a lo largo de cinco meses (mayo-septiembre 2013) ya que los entrevistados son músicos activos con los que era complicado fijar una cita por su permanente movilidad geográfica. Tras la realización de las entrevistas, que fueron grabadas en su totalidad, se procedió a su trascripción. Hecho esto se envió el texto a los entrevistados para su revisión y posible ampliación o rectificación de las respuestas. Por último, en base a estas modificaciones, se ajustó para su análisis posterior. A todos los sujetos que participaron en la investigación se les aseguró su anonimato. No obstante, los músicos participantes que accedieron a la entrevista dieron su consentimiento para obviar dicho anonimato

Tras realizar el análisis del material recogido preparamos la discusión de resultados y las conclusiones finales de nuestra investigación (noviembre, diciembre 2014).

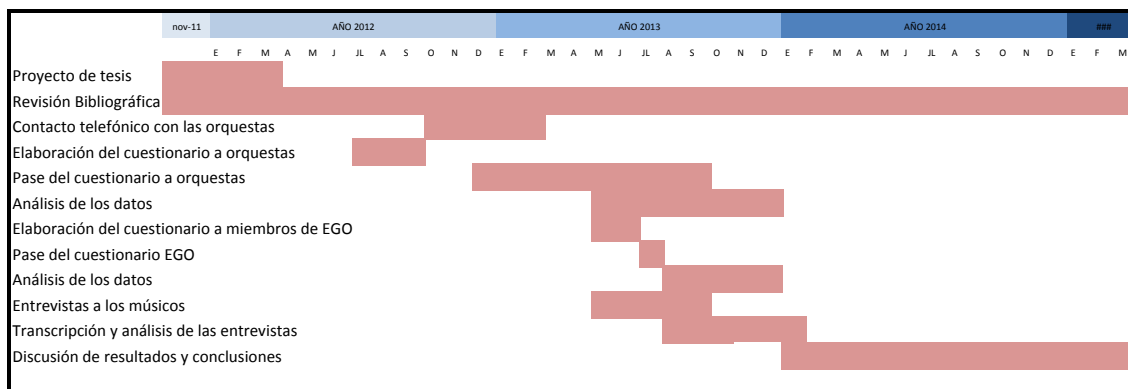


Figura IV. 8. Cronograma de las fases de la investigación

8. ANALISIS DE DATOS

8.1. Análisis de los datos del cuestionario dirigido a los y las responsables culturales de las Orquestas Sinfónicas.

A través del cuestionario hemos recogido una información amplia y variada sobre el objeto de nuestro estudio. Para analizar los datos hemos utilizado el programa informático *Statistical Package for the Social Sciences* (SPSS) en su versión 20. Las operaciones estadísticas utilizadas para la realización de los análisis han sido las siguientes:

1. Análisis descriptivos mediante tablas y gráficos.

Se han utilizado tablas de frecuencias y tablas de contingencia así como estadísticos comunes como media, máximo, mínimo y desviación típica. Para las representaciones gráficas se han utilizado tanto diagramas de barras como de sectores.

2. Relación entre dos variables categóricas:

Se ha utilizado la prueba Chi-cuadrado asociada a las tablas de contingencia.

El contraste de hipótesis es el siguiente

- H0: No existe relación entre las variables
- H1: Existe relación entre las variables

El nivel de significación superior o igual a 0,05 indicará que podemos aceptar la hipótesis nula de independencia.

3. Relación entre una variable numérica (valoraciones) y una categórica:

Comparación de medias mediante pruebas no paramétricas Kruskal-Wallis y U-Mann Whitney.

Debido a la falta de normalidad en las variables cuantitativas se ha procedido a la aplicación de pruebas no paramétricas, U-Mann Whitney en el caso de comparar dos grupos y Kruskal Wallis si la comparativa es entre más de dos grupos. En ambos casos el contraste de hipótesis es el que sigue:

- H0: Las muestras provienen de poblaciones con la misma distribución (No existen diferencias significativas)
- H1: Las muestras no provienen de poblaciones con la misma distribución (Existen diferencias significativas)

Se aceptara la hipótesis nula cuando el nivel de significación asociado al estadístico sea igual o superior a 0,05.

4. Relación entre dos variables cuantitativas.

Se han utilizado las correlaciones de Pearson.

El contraste asociado:

- H0: No existe relación entre las variables
- H1: Existe relación entre las variables

Al igual que antes, un nivel de significación superior o igual a 0,05 indicará que podemos aceptar la hipótesis nula de independencia.

Si podemos rechazar la hipótesis nula y queremos cuantificar el grado de relación entre las variables utilizaremos el coeficiente de correlación de Pearson cuyos valores oscilan entre -1 y 1, siendo -1 relación total inversa y 1 relación total directa.

8.2. Análisis de los datos del cuestionario dirigido a los componentes de la Joven Orquesta de Euskal Herria-Euskal Herriko Gazte Orkestra. EGO .

Tras la recogida del cuestionario dirigido a los componentes de la Joven Orquesta de Euskal Herria- hemos procedido a su análisis utilizando el programa informático *Statistical Package for the Social Sciences*(SPSS) en su versión 20.

Se ha realizado un análisis descriptivo mediante tablas y gráficos. Hemos usado tablas de frecuencias y tablas de contingencia así como estadísticos comunes como media, máximo, mínimo y desviación típica.

Para las representaciones gráficas se han utilizado tanto diagramas de barras como diagramas de sectores.

8.3. Análisis de las entrevistas realizadas a cinco músicos.

Es un estudio cualitativo en el que cada entrevista fue grabada, transcrita y analizada, utilizando posteriormente una técnica de transcripción e interpretación.

CAPITULO V

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. RESULTADO DEL CUESTIONARIO DIRIGIDO A LAS ORQUESTAS

1.1. Introducción y descripción de la muestra

A continuación se muestran los datos recogidos con la información proporcionada por veintisiete responsables de la gestión cultural que corresponden a veintiún orquestas españolas y seis orquestas de Gran Bretaña, que dan respuesta a los interrogantes marcados en nuestra investigación.

Tabla V.1.

Orquestas de la muestra

	N	%
Orquestas españolas	21	77,8%
Orquestas de Gran Bretaña	6	22,2%
Total	27	100,0%

Las preguntas preliminares están relacionadas con el perfil del gestor, gestora o responsable cultural de las actividades realizadas por la orquesta.

0.1- Gestor, gestora, responsable cultural

¿Es usted miembro de la orquesta?

Entre los responsables de las orquestas españolas, dieciséis pertenecen a la orquesta y cinco son técnicos no pertenecientes a la misma, que trabajan en otra institución – ayuntamiento, gobierno autonómico, teatro o auditorio- en donde tienen su sede y realizan las actividades dichas orquestas.

En cuanto a las seis orquestas de Gran Bretaña, la persona responsable trabaja directamente para la orquesta, ya sea como administrativo contratado por la empresa o entidad que gestiona la agrupación o contratado directamente por los músicos de la orquesta, en el caso de las orquestas-cooperativistas.

0.2 Especifique el grado de estudios que posee.

Nuestro interés se centra en conocer la formación musical y/o de gestión de las personas responsables. En las orquestas españolas, presentan diferentes perfiles académicos y especialización profesional: estudios de grado superior, medio o elemental en música; estudios de gestión cultural; estudios superiores no musicales o estudios generales de acuerdo a la siguiente tabla:

Tabla V.2.

Perfil del gestor o gestora cultural de las orquestas en España

N	PERFIL DEL GESTOR- GESTORA REPOSABLE CULTURAL-ESPAÑA
1	Estudios superiores en música, estudios superiores no musicales y estudios de gestión cultural
2	Estudios superiores en música y estudios de gestión cultural
1	Estudios superiores en música y estudios superiores no musicales
4	Estudios superiores en música
1	Estudios de grado medio en música, estudios superiores no musicales y estudios de gestión cultural
1	Estudios superiores no musicales y estudios de gestión cultural
2	Estudios de grado elemental en música y educación superior no musical
4	Estudios superiores no musicales
3	Estudios generales
2	NS/NC

Como podemos observar en la tabla V.2, el tipo de formación es variada. De los veintiún participantes en la investigación, cuatro poseen, además de estudios de música, estudios de gestión cultural. Siete tienen estudios musicales, ya sean de grado superior o elemental. Cinco de ellos estudios superiores no musicales y tres de los responsables de orquesta, estudios generales. Dos de los participantes en el estudio no respondieron a este ítem.

Tabla V.3.

Perfil del gestor o gestora cultural de las orquestas en Gran Bretaña

N	PERFIL DEL GESTOR- GESTORA REPOSABLE CULTURAL -GRAN BRETAÑA
5	Estudios superiores en música
1	Estudios básicos en música y estudios superiores no musicales

De las seis personas responsables de orquestas de Gran Bretaña, cinco presentan estudios superiores en música y una de ellas tiene estudios básicos en música y superiores en otros ámbitos de estudio.

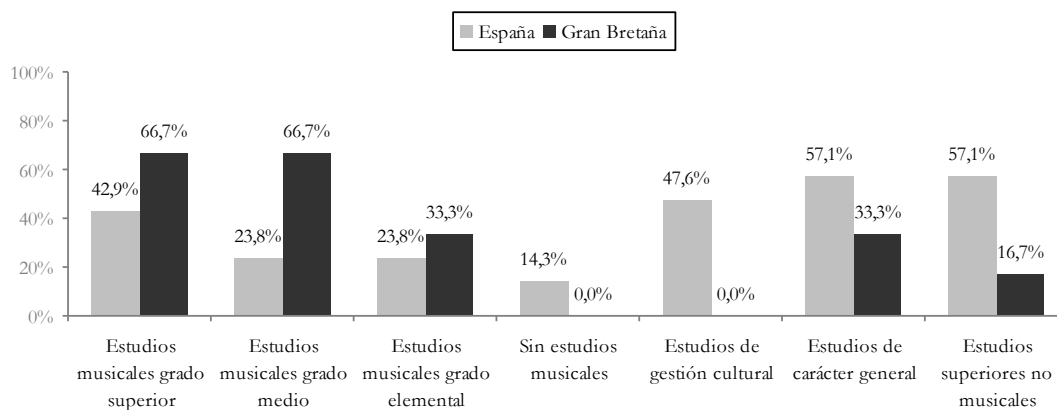


Gráfico V.1. Perfil de los responsables culturales de las orquestas.

1.2. La Orquesta

A través de los siguientes ítems, ofrecemos una descripción de la estructura, tipo de gestión y organigrama de la orquesta, así como el perfil y la vinculación laboral de los músicos que integran la misma.

1.2.1. Tipo de Orquesta: pública o privada

De las veintiún orquestas españolas quince son públicas, dos privadas y cuatro son sociedades anónimas o fundaciones con subvenciones públicas. Por otro lado, de las seis orquestas de Gran Bretaña, una es pública, tres privadas y dos son cooperativas de músicos. Sin intención de establecer una comparativa, dado el tamaño de la muestra de las orquestas de Gran Bretaña, predominan las orquestas privadas, frente al carácter dependiente de fondos públicos de las orquestas españolas.

Tabla V.4.

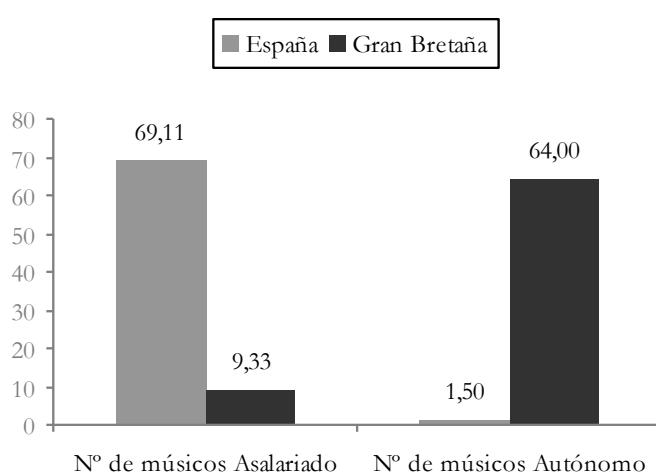
Tipo de Orquesta

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Pública	15	71,4%	1	16,6%	16	59,2%
Privada	2	9,5%	3	50,0%	5	18,51%
Otros	4	19,0%	2	33,3%	6	22,2%
Ns/Nc	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

1.2.2. Músicos integrantes de la orquesta

Fijamos una serie de cuestiones relacionadas con los músicos de la orquesta. El número de músicos no presentaba diferencias significativas, constando de una media de 70 miembros por orquesta- 70,19 en el caso de España y 73,33 en el caso de Gran Bretaña. La media de edad también es similar en ambos países; alrededor de cuarenta años – 39,03 en el caso de España y 40,17 en Gran Bretaña.

En el tipo de contratación si encontramos diferencias, ya que en las orquestas españolas un 98,4% de nuestra muestra son músicos asalariados frente al 12,7% de los asalariados en las orquestas de Gran Bretaña.



Gráfica V.2. Valores medios del tipo de contratación del personal en las orquestas.

Tabla V.5.

Tipo de personal en las orquestas

	España				Gran Bretaña				Total			
	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo
Número de músicos en plantilla	70,19	22,29	35,00	113,00	73,33	21,08	43,00	98,00	70,89	21,66	35,00	113,00
Media de edad aproximada de los músicos	39,03	6,27	25,00	45,00	40,17	3,31	35,00	45,00	39,31	5,63	25,00	45,00
Nº de músicos asalariados	69,11	21,23	35,00	113,00	9,33	22,86	0,00	56,00	54,76	33,55	0,00	113,00
Nº de músicos autónomos	1,50	4,37	0,00	14,00	64,00	36,81	0,00	98,00	17,13	32,76	0,00	98,00

Tabla V.6.

Prueba de U-mann para estudiar las diferencias de personal de las orquestas entre España y Gran Bretaña.

	Número de músicos en plantilla	Media de edad aproximada de los músicos	Nº de músicos asalariados	Nº de músicos autónomos
U de Mann-Whitney	58,500	53,500	6,500	10,000
W de Wilcoxon	289,500	74,500	27,500	181,000
Z	-0,263	-0,034	-3,226	-3,653
Sig. asintót. (bilateral)	0,793	0,973	0,001	0,000
Sig. exacta [2*(Sig. unilateral)]	0,798	0,974	0,000	0,002

1.2.3. Departamento Educativo

- **¿Dispone la orquesta de un departamento encargado de organizar y/o gestionar actividades educativas y/o sociales en la orquesta?**

Dado el interés de nuestra investigación por conocer la existencia de departamentos específicos que gestionen las actividades educativas y/o sociales en la orquesta, observamos que el 100% de las orquestas de Gran Bretaña disponen de departamentos educativos, culturales o sociales frente al 57,1% de orquestas españolas que disponen de algún tipo de departamento específico para gestionar las actividades. El 42,9% de las orquestas no lo incluyen en su organización.

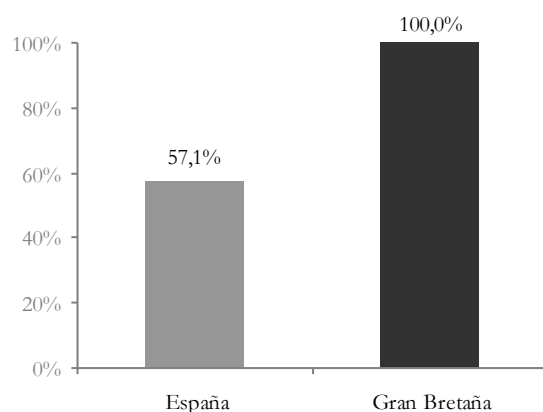


Gráfico V.3. Existencia de departamentos educativos en las orquestas.

Tabla V.7.

Existencia de departamentos educativos en las orquestas.

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	12	57,1%	6	100,0%	18	66,7%
No	9	42,9%	0	0,0%	9	33,3%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.8.

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la existencia de departamentos gestores de actividades socio-educativas.

¿Dispone la orquesta de un departamento encargado de organizar y/o gestionar actividades educativas y/o sociales en la Orquesta?	Chi cuadrado	3,857
	gl	1
	Sig.	0,050

En España las orquestas que no disponen de departamentos específicos socio-educativos, gestionan las actividades desde gerencia, departamento de producción, administración, o desde la dirección titular artística. En el caso de las agrupaciones que no tienen departamento en la orquesta, se gestiona desde el auditorio o teatro— sede de la orquesta, desde el ayuntamiento de la ciudad donde se ubica la formación, desde el gobierno autonómico o del patronato insular.

1.2.4. Formaciones adicionales

- **¿Tiene la orquesta alguna formación musical adicional?**

El objetivo de esta pregunta es conocer, si hay otro tipo de agrupaciones musicales adicionales a la propia orquesta: coro, orquesta, juvenil o infantil agrupaciones de cámara... En Gran Bretaña encontramos agrupaciones de coro y orquesta de cámara y una gran tradición de orquestas de gamelán. Así mismo en el ítem “otros” señalan los sextetos de viento y quintetos de metal. En las españolas es habitual encontrarse con agrupaciones corales, joven orquesta y agrupaciones de cámara, y en “otros” señalan orquesta de niños y niñas y grupos de cámara.

Tabla V.9.

Valores medios que analizan la existencia de agrupaciones musicales adicionales a la propia orquesta

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Coro Infantil	3	14,3%	0	0,0%	3	11,1%
Coro Juvenil	3	14,3%	0	0,0%	3	11,1%
Coro	6	28,6%	2	33,3%	8	29,6%
Orquesta Joven	9	42,9%	0	0,0%	9	33,3%
Orquesta de Cámara	6	28,6%	2	33,3%	8	29,6%
Otros	8	38,1%	2	33,3%	10	37,0%

Tabla V.10.

Prueba de U-mann para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto a la existencia de agrupaciones musicales adicionales a la propia orquesta.

Coro Infantil	Chi cuadrado	0,964
	gl	1
	Sig.	0,326
Coro Juvenil	Chi cuadrado	0,964
	gl	1
	Sig.	0,326
Coro	Chi cuadrado	0,051
	gl	1
	Sig.	0,822
Orquesta Joven	Chi cuadrado	3,857
	gl	1
	Sig.	0,050
Orquesta de Cámara	Chi cuadrado	0,051
	gl	1
	Sig.	0,822
Otros	Chi cuadrado	0,045
	gl	1
	Sig.	0,831

1.2.5. Personal administrativo

Otro punto a considerar en la estructura y funcionamiento de la orquesta es el relacionado con el personal administrativo que gestiona el funcionamiento y el organigrama de la agrupación. Por ello, preguntamos por el número de personas que realizan dicha función en cada orquesta.

Obtenemos diferencias significativas. La media de España es de 10,30 frente al 28,00 de media que presenta Gran Bretaña, ello hace que el número de músicos por

administrativo sea de 8,78 en España frente al 2,87 de Gran Bretaña. Al analizar las páginas *web* de las diferentes orquestas observamos que en las de Gran Bretaña hay una gran especificidad departamental: departamento de marketing, de captación de fondos, de gestión de proyectos, de la comunidad, de dirección...

Gráfico V.4. Valores medios del número de personal administrativo en las orquestas

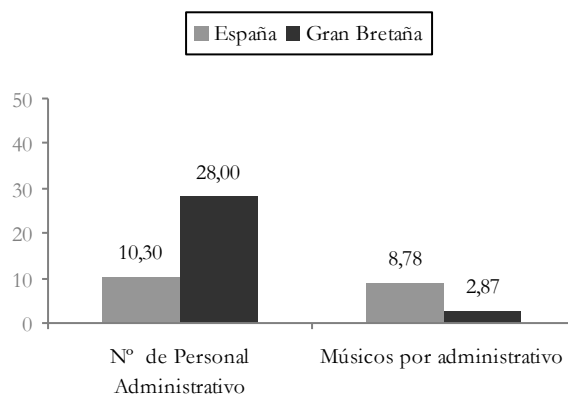


Tabla V.11.

Número de personal administrativo en las orquestas

	España				Gran Bretaña				Total			
	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo
Nº de Personal Administrativo	10,30	6,22	3,00	24,00	28,00	12,66	14,00	45,00	14,38	10,93	3,00	45
Músicos por administrativo	8,78	4,23	3,25	19,25	2,87	0,89	1,88	4,00	7,42	4,50	1,88	19

Tabla V.12.

Prueba de U-mann para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en el número de personal administrativo

	Número de Personal Administrativo	Músicos por administrativos
U de Mann-Whitney	10,000	2,000
W de Wilcoxon	220,000	23,000
Z	-3,049	-3,530
Sig. asintót. (bilateral)	0,002	0,000
Sig. exacta [2*(Sig. unilateral)]	0,001	0,000

1.3. Aspectos Socio-demográficos

En este bloque indagamos acerca de la implicación social de la orquesta, en cuanto al tipo de abonos que oferta a la comunidad y el tipo de repertorio que programan. Los ítems hacen referencia también a diferencias en cuanto a nacionalidad y sexo de los compositores o compositoras que incluyen en sus programaciones.

1.3.1. Abonos Temporada 2012/2013

Nuestro interés se centra en conocer el impacto que las orquestas tienen en su comunidad, concretamente, el tipo de abono y el número de abonados de que disponen en la orquesta. Establecimos tres tipos de abono: para jóvenes; para tercera edad y otro tipo.

Al comparar los resultados obtenidos, encontramos diferencias significativas. El número total de abonados es de 2566,75 de media en España y de 787,50 en Gran Bretaña. En cuanto al tipo de abonos: los abonos para jóvenes, en España el 42,29 y en Gran Bretaña el 25,00; encontrando más diferencias en los destinados para la tercera edad, en donde la media es de 893,33 en España y de 52,00 en Gran Bretaña. En algunas orquestas contemplan los abonos para estudiantes de música: conservatorios, academias o escuelas de música.

Tabla V.13.

Valores medios relacionados con el tipo de abonos de las orquestas de España y Gran Bretaña

	España				Gran Bretaña				Total			
	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo
Nº TOTAL DE ABONADOS	2566,75	2438,95	425,00	8000,00	787,50	1007,63	75,00	1500,00	2369,06	2374,75	75,00	8000,00
Nº de abonos para jóvenes	42,29	31,89	8,00	100,00	25,00	35,36	0,00	50,00	38,44	31,26	0,00	100,00
Nº de abonos para la tercera edad	893,33	1228,96	178,00	3388,00	52,00	67,88	4,00	100,00	683,00	1109,57	4,00	3388,00
Nº de abonos para....	488,20	321,29	8,00	848,00	488,20	321,29	8,00	848,00

Tabla V.14.

Prueba de U-mann para estudiar las diferencias en el número y tipo de abonos entre las orquestas de España y Gran Bretaña.

	Nº TOTAL DE ABONADOS	Nº de abonos para jóvenes	Nº de abonos para la tercera edad
U de Mann-Whitney	7,500	5,000	0,000
W de Wilcoxon	10,500	8,000	3,000
Z	-1,195	-0,586	-2,000
Sig. asintót. (bilateral)	0,232	0,558	0,046
Sig. exacta [2*(Sig. unilateral)]	0,261	0,667	0,071

1.3.2. Repertorio de la Orquesta

En cuanto al repertorio que se incluye en los ciclos de concierto de las orquestas sinfónicas, se ha indagado acerca del género y nacionalidad de los compositores. Según las respuestas recogidas nos parece destacable reseñar que, si bien el 100% de las orquestas en ambos países incluyen compositores varones en su programación, el 33,3% es el valor que aportan las orquestas españolas en obras programadas compuestas por mujeres. En las orquestas de Gran Bretaña hay una mayor presencia femenina, ya que el 75,0% de las mismas ofrecen obras compuestas por mujeres en su programación ordinaria.

En cuanto a la nacionalidad de los compositores, la diferencia es mínima en cuanto a compositores de origen sudamericano, 56,2% en España y 50,0% en Gran Bretaña. No ocurre lo mismo con los compositores de otros continentes. Observamos que el 68,8% de las orquestas españolas incluyen en sus programas repertorio de compositores norteamericanos frente al 100% de las orquestas de Gran Bretaña.

Asimismo, las obras de los compositores asiáticos son programadas en el 12,5% de las orquestas españolas y en el 50,0% de las de Gran Bretaña; en cuanto a los compositores africanos, en España obtenemos un 6,2% frente al 25,0% de Gran Bretaña. Los compositores europeos no presentan diferencias significativas— España 93,8% y Gran Bretaña 100,0%.

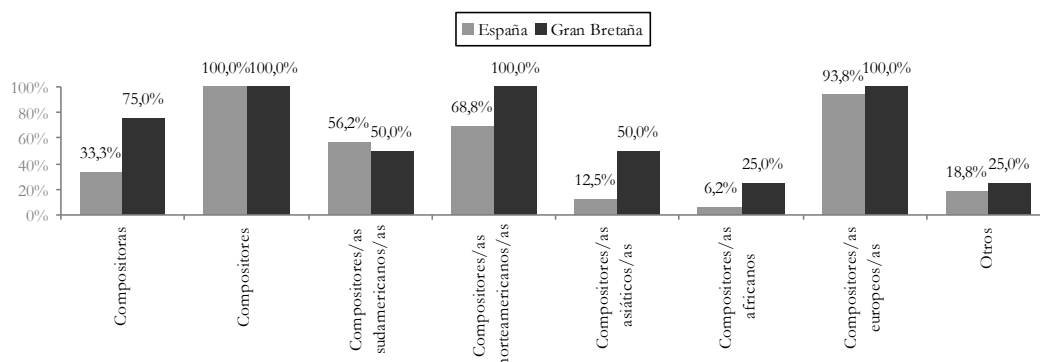


Gráfico V.5 Repertorio de las orquestas atendiendo a valores de género y nacionalidad

Tabla V.15.

Repertorio de las orquestas atendiendo a valores de género y nacionalidad

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Compositoras	5	33,3%	3	75,0%	8	42,1%
Compositores	15	100,0%	4	100,0%	19	100,0%
Compositores/as sudamericanos/as	9	56,2%	2	50,0%	11	55,0%
Compositores/as norteamericanos/as	11	68,8%	4	100,0%	15	75,0%
Compositores/as asiáticos/as	2	12,5%	2	50,0%	4	20,0%
Compositores/as africanos	1	6,2%	1	25,0%	2	10,0%
Compositores/as europeos/as	15	93,8%	4	100,0%	19	95,0%
Otros	3	18,8%	1	25,0%	4	20,0%

Los datos expuestos indican que las orquestas de Gran Bretaña ofrecen, frente a las españolas, un repertorio con mayor diversidad en cuanto género y nacionalidad.

1.4. Actividades de la Orquesta

En este apartado indagaremos acerca de las actividades que se organizan para toda la comunidad desde el público infantil al adulto, así como las acciones que se ofrecen desde las orquestas para ciertos sectores desfavorecidos.

1.4.1. Actividades temporada 12-13

- Conciertos didácticos

Distinguimos conciertos didácticos en familia y conciertos didácticos escolares. Los primeros se realizan en el 95,2% de las orquestas españolas y en el 83% de las de Gran Bretaña. Los conciertos didácticos escolares son organizados por el 95,2% de las orquestas españolas de la muestra frente al 100% de las orquestas de Gran Bretaña. Además, el 47,6% de las orquestas españolas organizan conciertos a universitarios.

- Talleres y conferencias

En cuanto a las actividades relacionadas con talleres, tanto infantiles como para otros públicos, encontramos diferencias considerables entre España y Gran Bretaña. Así, los talleres infantiles se ofrecen en un 28,6% de las orquestas españolas frente al 66,7% de orquestas de Gran Bretaña. Además, el 9,5% de las agrupaciones españolas organizan talleres para bebés mientras que en Gran Bretaña, el 33,3% de las orquestas realizan ese tipo de actividad. Por otra parte, los talleres para otros públicos son realizados por el 42,9% de las orquestas españolas y por el 83,3 % de las orquestas en Gran Bretaña. En las conferencias que se imparten, también observamos algunas diferencias, ya que se ofrecen en el 66,7% de las orquestas españolas y en el 83,3% de las de Gran Bretaña.

- Proyectos sociales

Los proyectos en centros hospitalarios muestran valores similares: 28,6% de las orquestas españolas frente a un 33,3% de las orquestas de Gran Bretaña. En cuanto a conciertos en centros penitenciarios, nos encontramos igualmente con un 28,6% de las orquestas españolas y un 16,7% de las orquestas de Gran Bretaña. El 100% de las orquestas de Gran Bretaña visitan centros escolares, mientras que las orquestas en España lo hacen en un 47,6%.

- Otras actividades

Las orquestas españolas señalan actividades para empresas; para asociaciones culturales y conservatorios de grado medio, donde la orquesta tiene un convenio de residencia. El programa “Adoptar un músico”; conciertos extraordinarios de ópera y de cámara; un programa social en donde se trabaja con una orquesta de niños y niñas en riesgo de exclusión; visitas a barrios e iglesias; actividades didácticas específicas de ópera; exposición de utilería y escenografía de conciertos didácticos; video conciertos y talleres a profesores.

En Gran Bretaña destacan los proyectos con enfermos de Alzheimer.

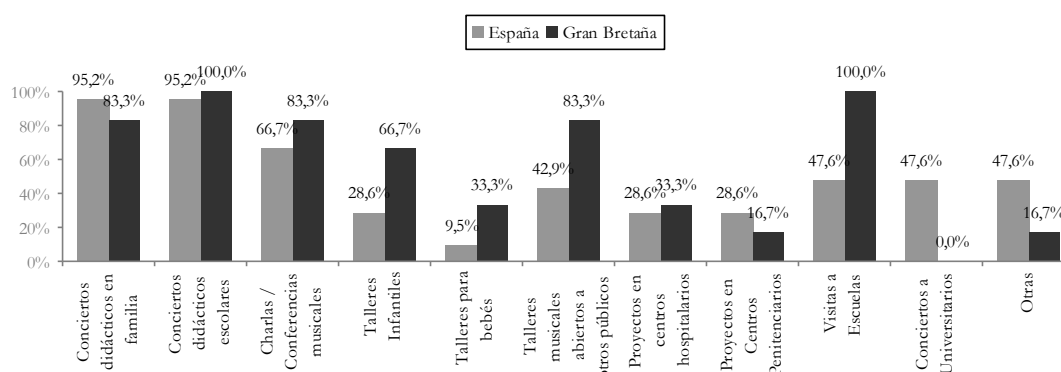


Gráfico V.6. Actividades de las orquestas en la temporada 2012-13.

Tabla V.16.

Actividades de las orquestas en la temporada 2012-13

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Conciertos didácticos en familia	20	95,2%	5	83,3%	25	92,6%
Conciertos didácticos escolares	20	95,2%	6	100,0%	26	96,3%
Charlas / Conferencias musicales	14	66,7%	5	83,3%	19	70,4%
Talleres Infantiles	6	28,6%	4	66,7%	10	37,0%
Talleres para bebés	2	9,5%	2	33,3%	4	14,8%
Talleres musicales abiertos a otros públicos	9	42,9%	5	83,3%	14	51,9%
Proyectos en centros hospitalarios	6	28,6%	2	33,3%	8	29,6%
Proyectos en Centros Penitenciarios	6	28,6%	1	16,7%	7	25,9%
Visitas a Escuelas	10	47,6%	6	100,0%	16	59,3%
Conciertos a Universitarios	10	47,6%	0	0,0%	10	37,0%
Otras	10	47,6%	1	16,7%	11	40,7%

En cuanto al número de actividades presentan ciertas diferencias. Se realizan un mayor número de conciertos didácticos escolares en España- 8,00 de media- frente a 5,75. En Gran Bretaña se ofrecen más talleres infantiles 6,33 de media frente a 2,60 de media en España. En cuanto al número medio de talleres para bebés, hay una media de 3,00 en las instituciones de Gran Bretaña y 1 en las españolas. Más acusada es la diferencia en el número medio de actividades en centros hospitalarios 16,00 en Gran Bretaña y 1,50 en España.

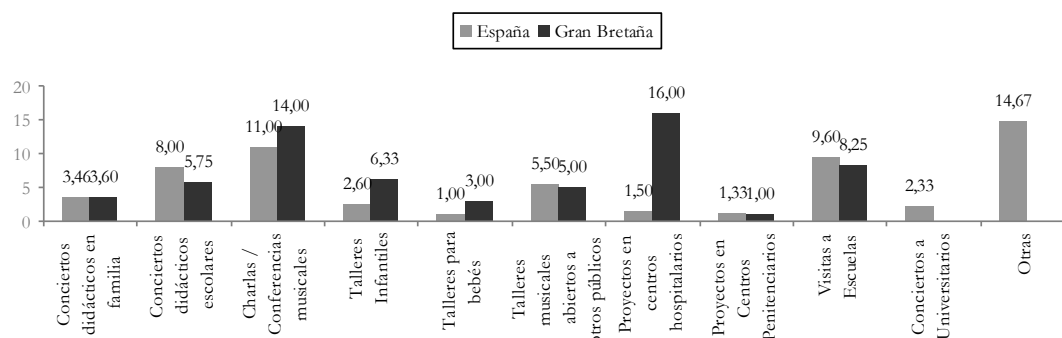


Gráfico V.7. Valores medios del número de actividades de las orquestas en la temporada 2012-13

Tabla V.17.

Número de actividades de las orquestas en la temporada 2012-13

	España				Gran Bretaña				Total			
	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo	Media	DT	Mínimo	Máximo
Conciertos didácticos en familia	3,46	1,81	1,00	6,00	3,60	3,65	1,00	10,00	3,50	2,33	1,00	10,00
Conciertos didácticos escolares	8,00	7,27	2,00	28,00	5,75	3,69	1,00	10,00	7,50	6,62	1,00	28,00
Charlas / Conferencias musicales	11,00	9,58	2,00	32,00	14,00	14,00	4,00	30,00	11,82	10,26	2,00	32,00
Talleres Infantiles	2,60	2,30	1,00	6,00	6,33	5,13	2,00	12,00	4,00	3,78	1,00	12,00
Talleres para bebés	1,00	.	1,00	1,00	3,00	2,83	1,00	5,00	2,33	2,31	1,00	5,00
Talleres musicales abiertos a otros públicos	5,50	4,73	2,00	12,00	5,00	3,74	1,00	10,00	5,25	3,96	1,00	12,00
Proyectos en centros hospitalarios	1,50	0,58	1,00	2,00	16,00	19,80	2,00	30,00	6,33	11,60	1,00	30,00
Proyectos en Centros Penitenciarios	1,33	0,58	1,00	2,00	1,00	.	1,00	1,00	1,25	0,50	1,00	2,00
Visitas a Escuelas	9,60	6,50	3,00	18,00	8,25	3,30	5,00	12,00	9,00	5,07	3,00	18,00
Conciertos a Universitarios	2,33	1,53	1,00	4,00	2,33	1,53	1,00	4,00
Otras	14,67	22,81	1,00	41,00	14,67	22,81	1,00	41,00

1.4.2. Actividades en diversos entornos

Este ítem estudia la relación que se establece entre las orquestas y su entorno social o comunidad. Para ello se interroga sobre si mantienen colaboración con alguna institución o colectivo: museos, barrios, centros escolares, centros penitenciarios, centros geriátricos, universidad u otros.

Observamos una clara diferencia en ambos países en cuanto a las relaciones con los barrios siendo del 83,3% en Gran Bretaña y en España del 28,6%. En cuanto a las colaboraciones con los centros escolares y en centros geriátricos ligeramente superior el porcentaje de orquestas de Gran Bretaña que realizan colaboraciones regulares con dichas instituciones o colectivos. Destaca el 100,0% correspondiente a la relación con los centros escolares, siendo en España ese valor del 85,2%. La colaboración con geriátricos, cuyo porcentaje es en Gran Bretaña del 50% siendo el 33,3% el de las agrupaciones españolas.

En el apartado “otros”, las orquestas españolas señalan entre las distintas actividades: colaboraciones con el departamento pedagógico del conservatorio superior de música de su ciudad como apoyo en la creación de fichas didácticas y en la actividad de talleres para las familias; desarrollo de talleres para discapacitados en colaboración con la empresa Lantegi Batuak (empresa del País Vasco que trabaja con personas con discapacidad física y/o intelectual); colaboración con la ONG Solidaridad Internacional para la asistencia de inmigrantes a conciertos de abono; colaboración con asociaciones culturales y conservatorio de grado medio en donde la orquesta tiene un convenio de residencia; centros culturales; administración pública; entidades bancarias; festivales de ópera, autoridad portuaria, centros hospitalarios, colaboración FEVAS- Federación Vasca de asociaciones en favor de las personas con discapacidad psíquica, Palau de la Música y fundaciones del ámbito social.

Las orquestas de Gran Bretaña indican colaboraciones con diversos grupos de la comunidad; talleres y actividades para los *homeless*; coros y bibliotecas.

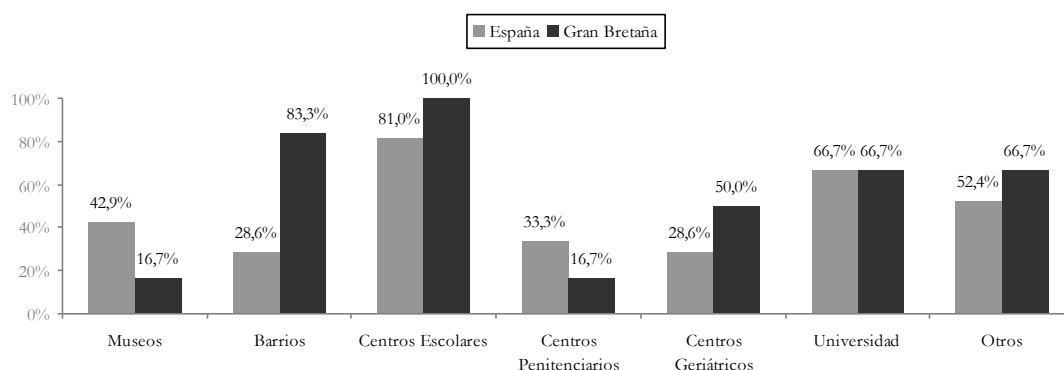


Gráfico V.8. Relación de las orquestas con diversas instituciones y colectivos

Tabla V.18.

Relación de las orquestas con diversas instituciones y colectivos

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Museos	9	42,9%	1	16,7%	10	37,0%
Barrios	6	28,6%	5	83,3%	11	40,7%
Centros Escolares	17	81,0%	6	100,0%	23	85,2%
Centros Penitenciarios	7	33,3%	1	16,7%	8	29,6%
Centros Geriátricos	6	28,6%	3	50,0%	9	33,3%
Universidad	14	66,7%	4	66,7%	18	66,7%
Otros	11	52,4%	4	66,7%	15	55,6%

1.4.3. Conciertos didácticos escolares

Centramos nuestra atención en los conciertos didácticos y el impacto social que éstos tienen. Para ello preguntamos por el número de conciertos y de centros participantes; así como la participación del profesorado y del alumnado en dichas sesiones.

Si bien, en el número de este tipo de conciertos no hay diferencias estadísticamente, es ligeramente superior en Gran Bretaña– 4,47 y 5,83 de media. En cuanto al número de sesiones, el valor en Gran Bretaña es considerablemente superior, siendo de 35,40%, presentando España un valor medio de 15,21%. Debemos señalar que el número de sesiones hace referencia a la cantidad de veces que se presenta el mismo concierto. Así, el mismo concierto es interpretado en varias sesiones y, consiguientemente, con diferente público asistente.

El número de centros participantes es muy superior en España siendo la media de 92,89% frente al 14,75% en el Gran Bretaña. Los valores de asistencia en los conciertos didácticos en Gran Bretaña de alumnado y profesorado son superiores a los de España. Presentan una media de 56.300,00 alumnos y alumnas y 1076,00 profesores y profesoras. En España 10.689,44 sería la media de asistencia de alumnado y 393,28 de profesorado.

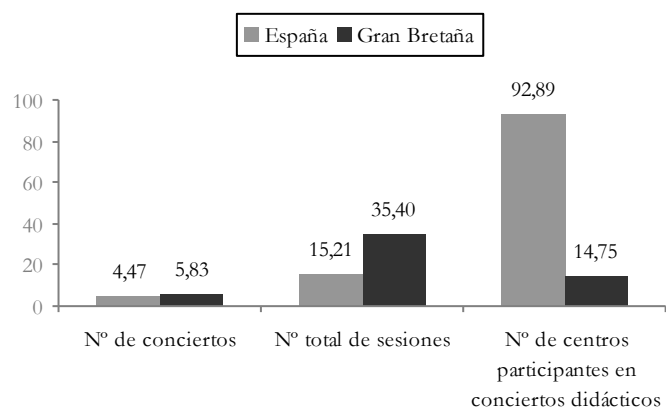


Gráfico V.9 Valores medios del número de conciertos, sesiones y centros participantes en los conciertos didácticos

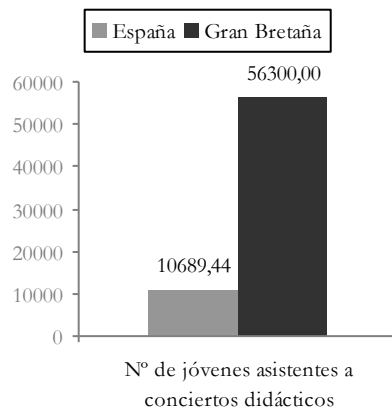


Gráfico V.10 Valores medios del número de jóvenes asistentes a los conciertos didácticos

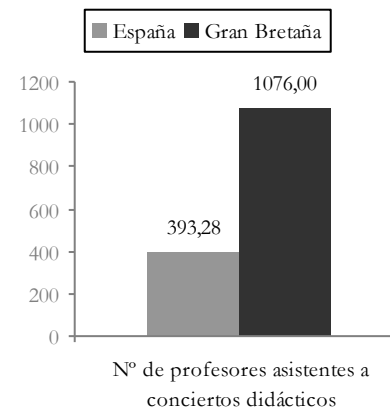


Gráfico V.11 Valores medios del número de profesores asistentes a los conciertos didácticos

Tabla V.19

Valores medios de los conciertos didácticos ofrecidos en España y Gran Bretaña en cuanto a número de conciertos, sesiones y público asistente.

	España					Gran Bretaña					Total				
	N	Media	D.T	Mín.	Máy.	N	Media	D.T	Mín.	Máy.	N	Media	D.T	Mín.	Máy.
Nº de conciertos	19	4,47	3,91	18	1	6	5,83	7,11	20	2	25	4,80	4,73	20	1
Nº total de sesiones	19	15,21	16,16	66	1	5	35,40	69,69	160	2	24	19,42	33,45	160	1
Nº de centros participantes en conciertos didácticos	18	92,89	75,15	325	4	4	14,75	17,75	41	3	22	78,68	74,62	325	3
Nº de jóvenes asistentes a conciertos didácticos	18	10689,44	10808,75	35000	550	5	56300,00	111761,80	256000	500	23	20604,78	52262,14	256000	500
Nº de profesores asistentes a conciertos didácticos	18	393,28	417,20	1500	19	5	1076,00	1241,42	3200	30	23	541,70	705,42	3200	19

La selección de los centros en ambos países se realiza por orden de inscripción, señalando en algunos caso que tienen prioridad las escuelas pertenecientes a la ciudad. La inscripción se hace por diferentes vías: a través de la web, en la Consejería de Educación o en el Ayuntamiento (departamento de juventud, de infancia, servicio de educación...). En una orquesta española, debido al elevado número de peticiones, se lleva a cabo un sorteo ante notario para elegir a los centros que previamente se hayan inscrito a través de Internet.

1.4.3.1. Elaboración y gestión de los conciertos

- **¿Existen actividades previas y materiales didácticos a disposición del profesorado para preparar el concierto?**

Queremos saber si la asistencia a los conciertos didácticos, se refuerza con algún tipo de actividad adicional: talleres al profesorado o alumnado; edición de material o alguna otra actividad complementaria.

Encontramos una diferencia importante, ya que el 83,3% de las orquestas de Gran Bretaña realizan cursos preparatorios mientras que en España es el 15,0% de las agrupaciones las que los realizan.

Por otra parte, en las orquestas españolas, el recurso utilizado para preparar la asistencia a los conciertos es la elaboración de fichas explicativas, con un 85%. Hemos podido constatar que, en la mayoría de los casos, dicho material está disponible en la página *web* de la orquesta y el contenido de dicho material varía considerablemente; desde un pequeño programa con una breve explicación sobre el concierto, hasta un dossier pedagógico o propuestas didácticas para realizar en el aula con anterioridad a la asistencia al concierto.

Una de las orquestas respondió que, si el concierto programado así lo requiere, envían partituras a los centros para que puedan participar en el mismo cantando o palmeando. Otra orquesta señaló que en fechas anteriores al concierto fijan una reunión entre el presentador o presentadora y el profesorado asistente.

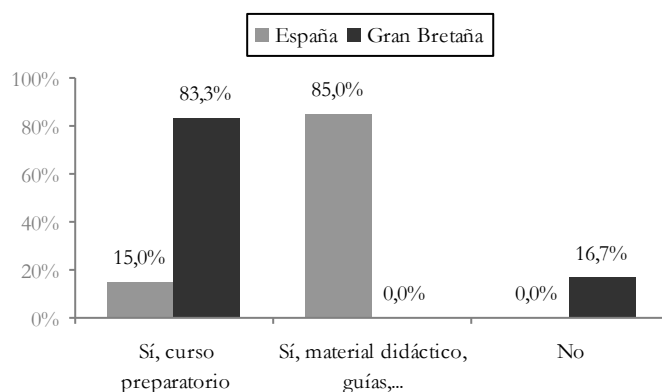


Gráfico V.12 Actividades y materiales proporcionados por las orquestas al profesorado de los diferentes centros educativos como material adicional previo a la asistencia a los conciertos didácticos.

Tabla V.20

Actividades y materiales proporcionados por las orquestas al profesorado de los diferentes centros educativos como material adicional previo a la asistencia a los conciertos didácticos

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí, curso preparatorio	3	15,0%	5	83,3%	8	30,8%
Sí, material didáctico, guías,...	17	85,0%	0	0,0%	17	65,4%
No	0	0,0%	1	16,7%	1	3,8%
Total	20	100,0%	6	100,0%	26	100,0%

Tabla V.21

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en relación con el material previo elaborado para el profesorado de los centros asistentes a los conciertos didácticos como material de preparación a los mismos.

• ¿Existen actividades previas y materiales didácticos a disposición del profesorado para preparar el concierto?	Chi cuadrado	15,438
	gl	2,000
	Sig.	0,000

• **¿Quién fija y desarrolla los contenidos didácticos de los conciertos?**

En las orquestas españolas, a diferencia de las de Gran Bretaña, no existe un criterio definido acerca de quién diseña los contenidos didácticos ya que, como vemos a continuación, las respuestas son muy variadas:

- El departamento de educación de la orquesta, el director titular, programador y comisión artística.
- La orquesta y el director o directora de los conciertos didácticos.
- El pedagogo o pedagoga, que sigue las indicaciones de la dirección del servicio de educación del gobierno autonómico.
- El o la responsable de proyectos educativos.
- El área socioeducativa de la orquesta sinfónica y el auditorio.
- La dirección artística de la orquesta.
- Los colaboradores y colaboradoras pedagógicos contratados para presentar los conciertos.
- El departamento didáctico de la orquesta.
- El coordinador o la coordinadora de los conciertos.
- La persona que propone el tema del concierto.

- El director o directora titular y artístico con su equipo de asistencia, documentación musical y programación, en coherencia con otros eventos importantes en la programación general.
- El coordinador del servicio pedagógico. Las fichas o guías didácticas, según la ocasión, se solicitan a la compañía promotora del proyecto, que las deben presentar junto al contenido del concierto. Cuando se trata de una producción propia, es elaborada en el servicio pedagógico de la orquesta.
- El departamento pedagógico del conservatorio de la ciudad o sede de la orquesta.
- El creador o creadora del proyecto y el asesor o la asesora pedagógica del mismo.
- El director o directora titular y el presentador o presentadora son los que crean el contenido del concierto.
- Los colaboradores o colaboradoras del equipo del proyecto educativo.
- Los músicos de la orquesta.

En el caso de las orquestas de Gran Bretaña los contenidos de los conciertos didácticos están fijados por el Departamento de Comunidad y Educación -*Community & Education Department*-, el director de la orquesta y el presentador o presentadora del concierto.

- **¿Se realiza alguna otra actividad para escolares o con escolares?**

Planteábamos una pregunta abierta para conocer otro tipo de actividades que se gesten en las orquestas para el público escolar. El 61,9% de las orquestas españolas señalan actividades extraordinarias, valor ligeramente superior al 50% de las de Gran Bretaña. Las actividades que desarrollan en las agrupaciones españolas son: video-concierto, visitas de algún músico a las escuelas, ensayos generales abiertos a grupos de secundaria, conferencias, edición de materiales (CDs, libros...), un proyecto orquestal infantil para niños en riesgo de exclusión; programa “Adoptar un músico” con cuatro centros escolares, visita a la sede de la orquesta y a los almacenes, estudio, archivo..., acudir a los colegios con un grupo de cámara, la Joven academia- en donde se forma a jóvenes instrumentistas, actividades didácticas que no precisan la intervención de la orquesta, proyectos específicos para educación primaria, secundaria o estudios superiores, lecturas dramatizadas, encuentros magistrales y ciclos de conferencias y ciclos de cine.

En Gran Bretaña se realizan proyectos para la comunidad, tutorías instrumentales, talleres creativos y participación de los niños y niñas cantando y tocando con la orquesta.

Tabla V.22

Valores medios entre España y Gran Bretaña en cuanto a otras actividades para escolares o con escolares

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	13	61,9%	3	50,0%	16	59,3%
No	5	23,8%	3	50,0%	8	29,6%
Ns/Nc	3	14,3%	0	0,0%	3	11,1%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.23

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña en relación con otras actividades realizadas para escolares

	Chi cuadrado	2,049
¿Se realiza alguna otra actividad para escolares o con escolares?	gl	2,000
	Sig.	0,359

1.4.4. Actividades en familia

- **¿Se realizan actividades en familia?**

En el 95,2% de las orquestas españolas y en el 83,2% de las de Gran Bretaña realizan actividades familiares.

Tabla V.24

Valores medios de las actividades familiares realizadas por las Orquestas e España y Gran Bretaña

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	20	95,2%	5	83,3%	25	92,6%
No	1	4,8%	1	16,7%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.25

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en relación a las actividades familiares realizadas por las orquestas en ambos países

Actividades en familia	Chi cuadrado	0,964
	gl	1
	Sig.	0,326

- **¿A niños/as de qué edad va dirigida la actividad?**

En cuanto a las actividades en familia que se ofrecen a niños y niñas de entre 6 y 14 años, el valor es muy similar en ambos países, no observándose grandes diferencias. Obtienen valores ligeramente superiores las orquestas de Gran Bretaña en la franja de edad de 0-2 años, un 60,0% y en la franja de edad de 3-5 años, con el 80,0%, En las orquestas españolas 40,0% y un 55,0% respectivamente. En relación a las actividades

dirigidas a jóvenes de 15 a 17 años, conforman el 80,0% de las realizadas por las orquestas de Gran Bretaña, frente al 65,0% de las españolas

Tabla V.26

Edad de los asistentes a las actividades en familia de las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
0-2	8	40,0%	3	60,0%	11	44,0%
3-5	11	55,0%	4	80,0%	15	60,0%
6-8	16	80,0%	4	80,0%	20	80,0%
9-11	19	95,0%	4	80,0%	23	92,0%
12-14	17	85,0%	4	80,0%	21	84,0%
15-17	13	65,0%	4	80,0%	17	68,0%

Tabla V.27

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia de la edad de los asistentes a las actividades en familia entre las orquestas de España y Gran Bretaña.

0-2	Chi cuadrado	2,509
	gl	2
	Sig.	0,285
3-5	Chi cuadrado	3,542
	gl	2
	Sig.	0,170
6-8	Chi cuadrado	1,875
	gl	2
	Sig.	0,392
9-11	Chi cuadrado	1,223
	gl	1
	Sig.	0,269
12-14	Chi cuadrado	1,637
	gl	2
	Sig.	0,441
15-17	Chi cuadrado	2,757
	gl	2
	Sig.	0,252

- **Tipo de actividad**

En cuanto al tipo de actividad que se ofrecen desde las orquestas para las familias, observamos ciertas diferencias. La impartición de talleres en Gran Bretaña constituye un 80,0% de las actividades en familia, mientras que en España es de un 40,0%. El 40,0% de las orquestas de Gran Bretaña ofrecen juegos, mientras que en España estas actividades de juego son llevadas a cabo por un 5,0% de las orquestas. Asimismo, encontramos valores diferenciadores en cuanto a las sesiones instrumentales, que en las orquestas de Gran

Bretaña están representadas por el 80,0% y en las españolas por el 15,0% de las mismas. La organización de jornadas de puertas abiertas es similar en ambos países.

Tabla V. 28

Tipo de actividades familiares realizadas por las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Conciertos	20	100,0%	5	100,0%	25	100,0%
Talleres	8	40,0%	4	80,0%	12	48,0%
Juegos	1	5,0%	2	40,0%	3	12,0%
Sesiones Instrumentales	3	15,0%	4	80,0%	7	28,0%
Jornadas de puertas abiertas	3	15,0%	1	20,0%	4	16,0%
Otros	2	10,0%	0	0,0%	2	8,0%

Tabla V.29

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las actividades familiares realizadas por las orquestas españolas y de Gran Bretaña

Conciertos	Chi cuadrado	.
	gl	.
	Sig.	.
Talleres	Chi cuadrado	2,564
	gl	1
	Sig.	0,109
Juegos	Chi cuadrado	4,64
	gl	1
	Sig.	0,031
Sesiones Instrumentales	Chi cuadrado	8,383
	gl	1
	Sig.	0,004
Jornadas de puertas abiertas	Chi cuadrado	0,074
	gl	1
	Sig.	0,785
Otros	Chi cuadrado	0,543
	gl	1
	Sig.	0,461

1.4.5. Orquesta y Universidad

• **¿Tiene su orquesta actividades destinadas a los estudiantes universitarios?**

Hay un porcentaje diferenciado en el número de actividades que se lleva a cabo con los estudiantes universitarios entre ambos países. El 66,7% de las orquestas españolas ofrecen actividades destinadas a los estudiantes universitarios frente al 16,7 % de las generadas en Gran Bretaña. Este dato no debe ser tenido en cuenta como actividades que realizan los estudiantes de manera activa con las orquestas ya que, como podemos observar, algunas de ellas se limitan, por ejemplo, a facilitar la asistencia a conciertos, ofreciendo créditos de libre elección. En este sentido, algunas de las respuestas aglutinan actividades que implican en distinta medida a los estudiantes universitarios:

- Encuentros con directores y directoras de orquesta y asistencia a ensayos generales de ópera y conciertos.
- Visitas guiadas con asistencia a ensayos generales.
- Obtención de créditos universitarios.
- Colaboración con el programa “Disfrutar las Artes”, con conferencias de músicos y personal de la orquesta.
- Colaboración en actividades programadas en torno a un concierto concreto: conferencias, encuentros informales o tertulias, *máster class* para músicos procedentes de la Universidad...
- Convenios entre universidades y salas de concierto.

A diferencia de las orquestas españolas, las orquestas de Gran Bretaña realizan actividades que integran a estudiantes universitarios en la orquesta:

- Tutorías instrumentales -*Instrumental Coaching*.
- Integración en la orquesta de estudiantes universitarios. Adecuación de repertorio, instrumentándolo de acuerdo a la formación instrumental disponible: guitarra eléctrica, batería, instrumentos folk, canto, instrumentos sinfónicos... Dicho repertorio se interpreta en un concierto.

Tabla V.30

Actividades realizadas para los estudiantes universitarios

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	14	66,7%	1	16,7%	15	55,6%
No	7	33,3%	5	83,3%	12	44,4%
Ns/Nc	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.31

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las actividades realizadas para universitarios en las orquestas de España y Gran Bretaña

	Chi cuadrado	4,725
¿Tiene su orquesta actividade destinadas a los/as universitarios/as?	gl	1
	Sig.	0,030

• **¿Mantiene su orquesta alguna relación o acuerdo con algún centro universitario?**

En cuanto a las relaciones o acuerdos con alguna universidad, el 61,9% las orquestas españolas tienen acuerdos frente al 33,3% de las del Gran Bretaña. Las relaciones existentes entre las orquestas españolas y la universidad son las siguientes:

- Relación permanente entre la entidad y las Universidad de la Comunitat Valenciana.
- Aulas de extensión universitaria de la Universitat de Girona.
- Universidad de Deusto.
- Convenios con la Universidad Politécnica y la Universitat de València.
- Convenios ocasionales con la Universidad Autónoma y la Universidad Politécnica de Madrid.
- Universidad del País Vasco.
- Acuerdos de Colaboración con la Universidad Internacional para becarios en prácticas.
- Universidad Pública de Navarra.
- Universidad de Sevilla- Centro de Iniciativas culturales.

Dos de las orquestas de Gran Bretaña recogen acuerdos de colaboración con la universidad, siendo ésta la Universidad de Leicester. Por otra parte, hay que señalar que es habitual que los universitarios acudan a las orquestas con proyectos para colaborar con las mismas.

Tabla V. 32

Relación entre la Universidad y las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	13	61,9%	2	33,3%	5	55,6%
No	6	28,6%	4	66,7%	0	37,0%
Ns/Nc	2	9,5%	0	0,0%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.33

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias existentes entre las orquestas españolas y de Gran Bretaña en cuanto a la relación con la universidad

¿Mantiene su orquesta alguna relación o acuerdo con algún centro Universitario?	Chi cuadrado	3,086
	gl	2
	Sig.	0,214

1.4.6. Orquesta y Jóvenes músicos

- **¿Tiene relación o acuerdo su orquesta con algún centro de estudios musicales o conservatorio?**

A través de este ítem queremos saber si las orquestas tienen algún tipo de acuerdo con las instituciones en donde se forman los futuros músicos. No encontramos diferencias entre ambos países, ya que en España el 85,7% de las orquestas tienen algún tipo de acuerdo y en Gran Bretaña el 83,3%. Los acuerdos que se llevan a cabo son:

- Colaboraciones del alumnado del conservatorio con la orquesta, obteniendo créditos de libre configuración.
- Los conservatorios superiores y profesionales de algunas Comunidades Autónomas facilitan la asistencia a las actividades que lleva a cabo la orquesta, en ocasiones a través de promociones especiales de concierto u ópera.
- Colaboraciones como miembros de la banda interna en las representaciones de ópera.
- Convenios para la realización de pruebas, conciertos y conciertos didácticos en las instalaciones de los conservatorios.
- Convenio para colaborar con alumnado en prácticas tanto como instrumentista como director o directora de la orquesta, incluyendo cesión de material.
- Clases magistrales a estudiantes de escuelas de música e interpretación conjunta de repertorio.

Las orquestas de Gran Bretaña tienen relaciones con los servicios musicales de toda la zona de su ámbito geográfico y acuerdos con centros superiores como *el Royal College of Music*

Tabla V.34

Relación de las orquestas con los centros de formación superior musical

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	18	85,7%	5	83,3%	23	85,2%
No	3	14,3%	1	16,7%	4	14,8%
Ns/Nc	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.35

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto a la relación que mantienen con los centros superiores de formación musical

¿Tienen relación o acuerdo su orquesta con algún centro de estudios musicales o conservatorio?	Chi cuadrado	0,021
	gl	1
	Sig.	0,885

• **¿Tienen algún programa de jóvenes músicos?**

Mientras el porcentaje de orquestas con becas dirigidas a jóvenes músicos es igual en ambos países -33,3%-, la oferta de concursos muestra un valor ligeramente superior en Gran Bretaña, un 16,7% frente a un 9,5% de las orquestas españolas. En la impartición de *master class* también despunta un valor superior en Gran Bretaña, situándose en un 50% mientras en España se ofrecen en un 38,1% de las orquestas. El valor más diferenciado es el de las colaboraciones, ya que obtenemos un valor del 66,7% en las orquestas de Gran Bretaña, y un 38,1% en las españolas.

Ante la pregunta acerca de si llevaban a cabo algún otro tipo de actividad. Las respuestas obtenidas por parte de las orquestas españolas son las siguientes:

- Puesta en marcha de la Academia de Estudios Orquestales para estudiantes de los cursos superiores de Conservatorio Superior o de Postgrado por parte de una de las orquestas consultadas.
- Programa de jóvenes talentos-*Rising Stars*.
- Programas docentes para agrupaciones, coros, joven orquesta.

Las orquestas de Gran Bretaña aportan las siguientes actividades:

- Proyectos que implican a jóvenes músicos con personas sin formación musical.
- Proyecto Jóvenes talentos-*Rising Stars*.
- *String Experience Scheme* – Conciertos con jóvenes instrumentistas de cuerda.

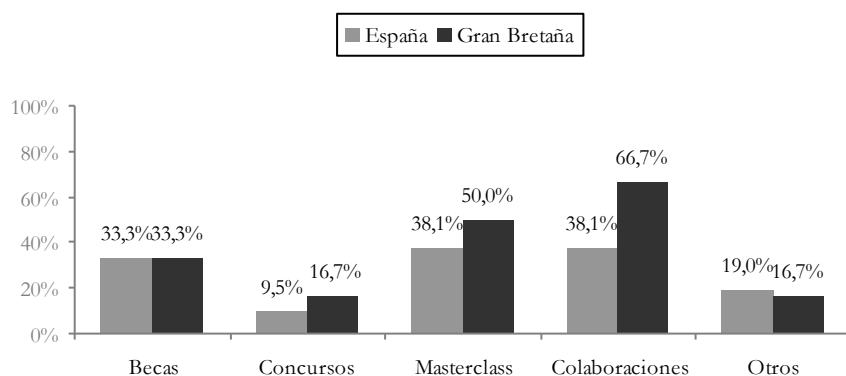


Gráfico V. 13 Actividades de las orquestas dirigidas a los estudiantes de Grado Superior Musical

Tabla V.36

Actividades de las orquestas dirigidas a los estudiantes de Grado Superior Musical

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Becas	7	33,3%	2	33,3%	9	33,3%
Concursos	2	9,5%	1	16,7%	3	11,1%
Master-class	8	38,1%	3	50,0%	11	40,7%
Colaboraciones	8	38,1%	4	66,7%	12	44,4%
Otros	4	19,0%	1	16,7%	5	18,5%

1.4.7. Orquesta y público adulto

- **Tiene alguna actividad dirigida al público adulto?**

El porcentaje de las orquestas españolas que realizan actividades específicas para un público adulto es mayor que en las de Gran Bretaña. Ahora bien, al indicar las actividades que desarrollan, muchas de las orquestas españolas se han referido a “los conciertos de abono o generales”. El motivo de nuestra pregunta no está relacionada con los conciertos ordinarios, por ser esta una actividad realizada por todas las orquestas, tanto de España como del Gran Bretaña, sino con actividades específicas para ese sector social.

Por ello, las actividades señaladas -exceptuando los conciertos de abono, de temporada o extraordinario- son las siguientes:

- ✓ En las orquestas españolas refieren: acceso a ensayos para la tercera edad; talleres y charlas pre-concierto; descuentos en la compra de entradas a las personas de la tercera edad; asistencia a ensayos generales a través de ONG´s y asociaciones; repertorio cinematográfico y zarzuela; conciertos de verano gratuitos; puntualmente conciertos populares en diversos pueblos; curso de

formación para adultos en colaboración con el Museo de Bellas Artes; curso de formación para adultos.

- ✓ En las orquestas del Gran Bretaña señalan: jornadas intensivas de puertas abiertas de la orquesta con talleres y actividades que se desarrollan a lo largo de todo el día, charlas pre-concierto, conciertos al aire libre gratuitos, talleres para adultos y conciertos y talleres con personas en riesgo de exclusión y *homeless*.

Tabla V.37

Actividades realizadas al público adulto

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	7	81,0%	3	50,0%	0	74,1%
No	3	14,3%	3	50,0%	6	22,2%
Ns/Nc	1	4,8%	0	0,0%	1	3,7%
Total	1	100,0%	6	100,0%	7	100,0%

Tabla V.38

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias existentes entre las orquestas de España y Gran Bretaña en la realización de actividades dirigidas al público adulto

¿Tiene alguna actividad dirigida al público adulto?	Chi cuadrado	3,568
	gl	2
	Sig.	0,168

- **¿Se puede acudir a los ensayos de la orquesta?**

El 85,7% de las orquestas españolas permiten la asistencia a algunos ensayos, frente al 66,7% de las orquestas de Gran Bretaña.

Tabla V.39

Posibilidad de acudir a los ensayos de la orquesta

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	18	85,7%	4	66,7%	22	81,5%
No	2	9,5%	1	16,7%	3	11,1%
Ns/Nc	1	4,8%	1	16,7%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.40

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña para poder asistir a los ensayos de la orquesta

	Chi cuadrado	1,315
¿Se puede acudir a los ensayos de la orquesta?	gl	2
	Sig.	0,518

- **¿Dispone la orquesta de la figura del voluntario, voluntaria o persona que colabora de modo desinteresado en determinadas acciones, ya sean administrativas, de difusión o ayuda?**

A diferencia de las orquestas españolas, que no cuentan con la figura de voluntario, en Gran Bretaña presenta gran interés, por el grado de implicación e identificación con la orquesta. Los trabajos que realizan estos voluntarios son variados y se desarrollan tanto en el departamento de marketing como en el de educación. Participan de la organización de los conciertos y eventos trabajando en la administración y atendiendo en los conciertos o en las instalaciones digitales. El número de voluntarios varía desde 1 a 70.

Tabla V.41

Existencia de la figura del voluntario

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	0	0,0%	4	66,7%	4	14,8%
No	21	100,0%	2	33,3%	23	85,2%
Ns/Nc	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.42

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña sobre la existencia de la figura del voluntario en las mismas

¿Dispone la orquesta de la figura del voluntario, voluntaria o persona que colabora de modo desinteresado en determinadas acciones, ya sean administrativas, de difusión o ayuda?	Chi cuadrado	16,435
	gl	1
	Sig.	0,000

1.4.8. Orquesta y otros sectores sociales

- **¿Tienen actividades dirigidas a personas con necesidades especiales; discapacitados físicos, psíquicos, enfermos crónicos...?**

Todas las orquestas sinfónicas del Gran Bretaña consultadas desarrollan actividades a personas con necesidades especiales, discapacitados o enfermos. En el caso de las orquestas españolas llevan a cabo estas actividades en un 57,1%. Una de las orquestas exponía “No, ya que pueden acudir a todos los conciertos”.

Las Orquestas de Gran Bretaña realizan las siguientes actividades:

- Cantando para la mente: Proyecto con enfermos de Alzheimer.
- Talleres.
- Ensayos abiertos.
- Talleres con personas con demencia y Alzheimer.
- *Sound Journeys Project* : Proyecto que se realiza a lo largo de todo el curso escolar en el que la orquesta desarrolla actividades y talleres musicales en dos centros de Londres que albergan niños y niñas con discapacidades severas.
- Trabajo con Leonard Cheshire: Talleres de creación con personas adultas con necesidades especiales.

Las orquestas españolas responden:

- Talleres para discapacitados psíquicos.
- Centros de niños y niñas especiales.
- Taller de coro en la Fundación Carmen Pardo-Valcarce para discapacitados intelectuales.
- Taller con cuarteto de cuerda para niños y niñas con problemas de movilidad en el hospital Niño Jesús de Madrid.
- Talleres Sociales: Talleres impartidos a personas discapacitadas, en colaboración con Lantegi Batuak.
- Conciertos en centros hospitalarios.

Tabla V.43

Actividades dirigidas a los sectores sociales con discapacidades o necesidades especiales

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	12	57,1%	6	100,0%	8	66,7%
No	8	38,1%	0	0,0%	8	29,6%
Ns/Nc	1	4,8%	0	0,0%	1	3,7%
Total	21	100,0%	6	100,0%	7	100,0%

Tabla V.44

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre las orquestas de España y Gran Bretaña en relación a las actividades que se organizan dirigidas a los sectores sociales son discapacidad o con necesidades especiales

¿Tienen actividades dirigidas a personas con necesidades especiales; discapacitados físicos, psíquicos, enfermos crónicos...?	Chi cuadrado	3,857
	gl	2
	Sig.	0,145

- **¿Tienen actividades para otro perfil del sector social?**

El valor de este ítem es ligeramente superior en las orquestas de Gran Bretaña con un 50%, frente a un 38,1% de las orquestas españolas. Estas últimas señalan conciertos para ancianos y excluidos sociales; colaboración con la ONG *Solidaridad internacional*, promoviendo la asistencia de inmigrantes a conciertos de la temporada de abono; “programa de responsabilidad social”, actuando de forma gratuita con agrupaciones de cámara de la orquesta en diferentes centros o asociaciones de adultos con parálisis cerebral; y acudiendo a residencia de mayores, hospitales, centros de reeducación o centros penitenciarios. Asimismo, desde el programa “Apropa”, una orquesta colabora con sectores sociales en riesgo de exclusión social. En el ámbito pedagógico el proyecto LOVA- Proyecto pedagógico en el que los niños y niñas crean un pequeño montaje de opera- oferta de plazas gratuitas a menores que viven en centros en situación de acogida.

En las orquestas de Gran Bretaña señalan proyectos para *sponsors* y diversas actividades para personas en riesgo de exclusión.

Tabla V.45

Actividades para otros sectores sociales de la población

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	8	38,1%	3	50,0%	11	40,7%
No	12	57,1%	3	50,0%	15	55,6%
Ns/Nc	1	4,8%	0	0,0%	1	3,7%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100%

Tabla V.46

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña sobre las actividades que organizan para otros sectores sociales de la población

¿Tienen actividades para otro perfil del sector social?	Chi cuadrado	0,491
	gl	2
	Sig.	0,782

1.5. Financiación de las actividades

- **Las actividades de la orquesta ¿tienen financiación o patrocinio privado para llevarse a cabo?**

En caso afirmativo nos interesa que especifiquen el modelo de financiación. Partimos de la base de que, como reseñábamos en la presentación de la muestra, los modos de gestión son muy diferentes en España y en Gran Bretaña, así, de las 21 orquestas españolas, 15 son públicas, 2 privadas y 4 son sociedades anónimas o fundaciones con subvenciones públicas. De las 6 orquestas de Gran Bretaña de nuestra muestra, 1 es pública, 3 privadas y 2 son cooperativas de músicos.

En las orquestas españolas el 9,5% tiene algún tipo de financiación privada, frente al 90,5% que señalan financiaciones o ayudas de diversas instituciones publicas o semi publicas como Cajas de Ahorro. Se señalan entre estas colaboraciones la cesión de salas de concierto, publicidad, etc. Una de las orquestas privadas nos especifica su modo de gestión: 25% subvención pública; 6% patrocinio y 69% recursos propios. De las 19 orquestas que no disponen de financiación privada, 9 de ellas afirman tener colaboraciones puntuales con algunas empresas privadas.

Las orquestas de Gran Bretaña se gestionan con *sponsors* privados, empresas y micro-mecenas. Una de las orquestas cooperativistas especifica que el estado y los *sponsors* cubren el 60 %.

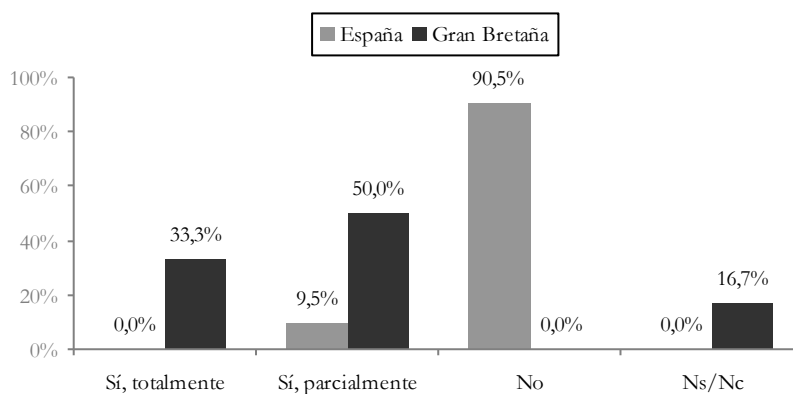


Gráfico V.14. Financiación privada de las orquestas.

Tabla V.47

Financiación privada de las orquestas.

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí, totalmente	0	0,0%	2	33,3%	2	7,4%
Sí, parcialmente	2	9,5%	3	50,0%	5	18,5%
No	19	90,5%	0	0,0%	19	70,4%
Ns/Nc	0	0,0%	1	16,7%	1	3,7%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.48

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencia entre las orquestas españolas y de Gran Bretaña en relación a la financiación

Las actividades de la orquesta	Chi cuadrado	20,057
¿Tienen financiación o patrocinio privado para llevarse a cabo?	gl	3
	Sig.	0,000

1.5.1. Ley de Mecenazgo

- **¿Conoce la Ley de Mecenazgo de Gran Bretaña y la Ley de Mecenazgo de España?**

Esta cuestión solo se planteó a las orquestas españolas. De las orquestas sinfónicas españolas de nuestro estudio, el 71,4% conoce la ley de mecenazgo en España frente al 23,8% que la desconoce. Por otra parte, el 47,6% conoce la ley de Mecenazgo en Gran Bretaña.

Tabla V.49

Conocimiento de la Ley de Mecenazgo de España y Gran Bretaña en las orquestas españolas

	¿Conoce la Ley de Mecenazgo de Reino Unido?		¿Conoce la Ley de Mecenazgo de España?	
	N	%	N	%
Sí	10	47,6%	15	71,4%
No	10	47,6%	5	23,8%
Ns/Nc	1	4,8%	1	4,8%
Total	21	100,0%	21	100,0%

Ante la pregunta de qué Ley es más adecuada, el 90,0% de los gestores que conocen ambas leyes consideran más adecuada la ley de Mecenazgo de Gran Bretaña.

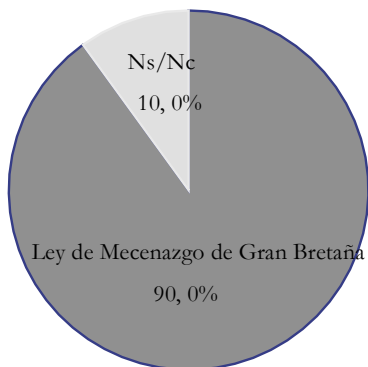


Gráfico V.15 Grado de preferencia de las orquestas españolas en cuanto a la ley de Mecenazgo de España y de Gran Bretaña .

Tabla V.50

Grado de preferencia de las orquestas españolas en cuanto a la ley de Mecenazgo de España y de Gran Bretaña.

¿Cuál le parece más adecuada?		
	N	%
Ley de Mecenazgo de Reino Unido	9	90,0%
Ley de Mecenazgo de España	0	0,0%
Ns/Nc	1	10,0%
Total	10	100,0%

1.6. Departamento organizador de las actividades de la orquesta

- **¿Existe algún tipo de estudios de grado o postgrado destinados a formar profesionales para trabajar en actividades educativas y sociales de las orquestas?**

Queremos conocer si existe alguna especialización profesional que habilite para la gestión de actividades en la orquesta y la necesidad que los gestores perciben en este ámbito.

Entre las orquestas españolas no hay un acuerdo en relación a la existencia de este tipo de formación, ya que el 42,9% responde que sí existen dichos estudios frente a un 47,6% que señala que no. El 9,5% afirma desconocer este dato. En el caso de Gran Bretaña, el 83,3% afirma que sí existen estos estudios y el 16,7% no sabe o no contesta.

Tabla V.51

Existencia de algún tipo de estudios que habilite para la practica profesional en departamentos culturales o educativos en las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	9	42,9%	5	83,3%	14	51,9%
No	10	47,6%	0	0,0%	10	37,0%
Ns/Nc	2	9,5%	1	16,7%	3	11,1%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.52

Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña en cuanto a la existencia de estudios que habiliten para la practica profesional en departamentos culturales o educativos en las orquestas

<ul style="list-style-type: none"> ¿Existe algún tipo de estudios de grado o postgrado destinados a formar profesionales para trabajar en actividades educativas y sociales de las orquestas? 	Chi cuadrado	4,546
	gl	2
	Sig.	0,103

En el caso de respuesta negativa a este tipo de formación, se les instaba a que opinaran sobre la necesidad de una especialización en esa línea. El 80% de las orquestas españolas señalaba que sí es necesaria.

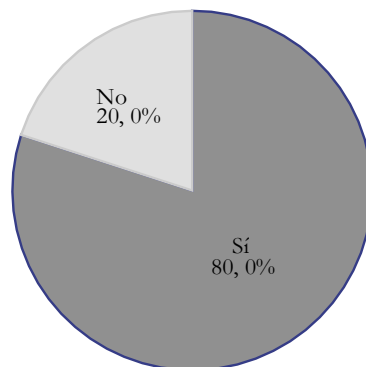


Gráfico V.16 Necesidad de promover unos estudios profesionales de habilitación para ejercer una labor socio-educativa cultural en los departamentos de las Orquestas

Algunas de las opiniones favorables a una especialización argumentaban que:

- ✓ *“Cuanto más específica sea la formación sobre un puesto de trabajo mejor será el resultado, sobre todo si hablamos de una labor didáctica o pedagógica en el ámbito de la música. En ocasiones estas tareas las llevan a cabo personas que están formadas en un ámbito pero no en otro, o al contrario. Deberían complementarse estas dos vertientes y ponerse en común, la didáctica y la música.”*
- ✓ *“La educación musical debe ser fomentada desde todos los ámbitos y especialmente desde las orquestas sinfónicas, pero es necesaria la presencia de profesionales del sector en el desarrollo de este tipo de actividades. Con profesionales formados, las actividades tendrían mayor relevancia y la adquisición de los conceptos musicales, la difusión y el disfrute de la música sería mayor.”*
- ✓ *“Hoy en día el compromiso social y educativo de este tipo de instituciones es ineludible, por lo tanto estaría bien, tener formadores para profesionales específicos.”*
- ✓ *“Las orquestas necesitan profesionales de alto nivel para los proyectos educativos y además puede ser un pequeño nicho de empleo.”*

Desde una de las orquestas nos indicaban cual debe ser el perfil idóneo: *“Es un perfil profesional muy específico. En nuestra opinión debe ser músico profesional, pedagogo, tener conocimientos en técnicas de comunicación y un conocimiento muy amplio del repertorio sinfónico.”*

Algunos de los gestores o gestoras que no consideran necesarios estudios de especialización, justifican su opinión de la siguiente manera:

- ✓ *“No creo que haga falta un título tan específico.”*
- ✓ *“No sería rentable. No hay muchas orquestas en España.”*

- **¿Dispone de suficientes recursos materiales para ejercer su labor?**

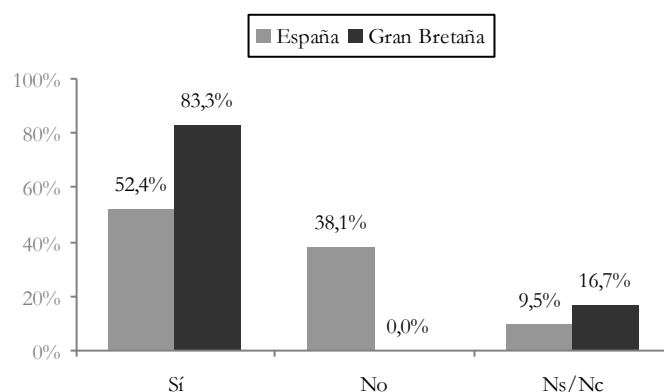


Gráfico V.17 Disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativa cultural en la orquesta

Tabla V.53

Disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativa cultural en la orquesta

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	11	52,4%	5	83,3%	16	59,3%
No	8	38,1%	0	0,0%	8	29,6%
Ns/Nc	2	9,5%	1	16,7%	3	11,1%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.54

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativo cultural

¿Dispone de suficientes recursos materiales para ejercer su labor?	Chi cuadrado	3,254
	gl	2
	Sig.	0,196

El porcentaje de orquestas que consideran que disponen de suficientes recursos materiales es superior en Gran Bretaña, un 83,3%, mientras que en España consideran que es suficiente en un 52,4%. Igualmente, se les pidió justificar su respuesta.

Las orquestas españolas que consideran que disponen de medios suficientes razonaban sus repuestas del siguiente modo:

- ✓ *“Disponemos de los recursos para hacer la actividad actual. Pero para crecer realmente en las actividades educativas y sociales necesitaríamos la creación de un departamento propio para ello y la captación de patrocinio privado.”*
- ✓ *“Creo que disponemos de todos los medios y recursos necesarios para poner en marcha una actividad didáctica de alto nivel y de calidad. En este momento, aunque carecemos de grandes o altos presupuestos, podemos utilizar la propia música como materia prima de la que surjan actividades muy dinámicas y formativas para todo tipo de público. Esta facilidad es gracias a la gran calidad que ofrece la orquesta.”*
- ✓ *“Creo que los recursos materiales son suficientes, aunque siempre se puede mejorar. Utilizando bien los medios de que disponemos se pueden hacer muchas cosas.”*
- ✓ *“Las propuestas educativas son uno de los grandes ejes de L’Auditori, por lo que el apoyo a éstas es muy alto. La orquesta no disponen de departamento pero se gestiona desde el departamento de L’Auditori.”*
- ✓ *“La Orquesta de Valencia es la orquesta residente del Palau de la Música de Valencia. Dispone de sólidos medios económicos y condiciones técnicas idóneas.”*
- ✓ *“Dispongo de los recursos materiales que necesito para ejercer mi labor e intentamos ponerlo a disposición del profesorado participante-.”*
- ✓ *“La OSE pone a disposición del departamento educativo los recursos necesarios para realizar entre 4 o 5 producciones nuevas cada temporada. Las producciones son más o menos caras en función de los recursos disponibles.”*

Las orquestas que consideran insuficientes sus recursos explican sus carencias de la siguiente manera:

- ✓ *“Nunca son suficientes cuando querrías hacer mil cosas.”*
- ✓ *“Ausencia de medios económicos.”*
- ✓ *“En época de crisis, qué duda cabe, estamos faltos de recursos para organizar más actividades de divulgación de la música.”*

- **¿Dispone de suficientes recursos humanos para ejercer su labor?**

En cuanto a la falta de recursos humanos, no hay grandes diferencias. El grado de satisfacción de las orquestas de Gran Bretaña, es un 66,7% frente a un 52,4% de las agrupaciones españolas.

Señalamos algunas de las respuestas aportadas en este sentido por los gestores de las orquestas españolas:

- ✓ *“Disponemos de los recursos para hacer la actividad actual. Pero para crecer realmente en las actividades educativas y sociales necesitaríamos la creación de un departamento propio para ello y la captación de patrocinio privado.”*
- ✓ *“Estoy yo solo para coordinar, elaborar, gestionar, atender, etc.....para llevar a cabo todo lo relacionado con el tema didáctico y educativo. Con un equipo se podría trabajar mejor, pero ahora mismo no disponemos de más presupuesto o de más medios.”*
- ✓ *“Tanto el coordinador del servicio pedagógico, como yo misma en la gestión de la documentación y aspectos artísticos de conciertos escolares cubrimos otras funciones dentro de la organización y eso impide muchas veces que los proyectos tengan un alcance óptimo. También echo de menos reuniones de coordinación que mejoren el trabajo en equipo, y a alguien con una alta cualificación musical y pedagógica integrada dentro de nuestro equipo de forma estable.”*
- ✓ *“El departamento educativo cuenta con cinco trabajadores fijos, en caso de necesitar profesionales para realizar las actividades (ilustradores, pedagogos, directores de escena...), se recurre a trabajadores externos.”*
- ✓ *“Sí. El Palao de la Música y la Orquesta de Valencia tienen una plantilla adecuada y consolidada.”*
- ✓ *“Dentro de la Orquesta dispongo de los recursos humanos (músicos, asesores pedagógicos, personal) que necesito para ejercer mi labor.”*
- ✓ *“Sí, en las actuales circunstancias es donde hay que adecuarse a los que hay.”*
- ✓ *“Para cada proyecto podemos disponer de colaboradores eventuales y remunerados que permite acometer diferentes proyectos, talleres, etc., que una sola persona no podría realizar.”*
- ✓ *“El área técnico-administrativa de la orquesta trabaja conjuntamente para engranar los trabajos de cada departamento y conseguir así, entre todos, un mejor funcionamiento. No obstante, siempre sería deseable más personal para poder abarcar más trabajo y conseguir más objetivos.”*

La única orquesta de Gran Bretaña que considera que sus recursos son insuficientes señala que *“en el departamento educativo hay poco personal”*.

Tabla V.55

Disposición de recursos humanos en las orquestas para ejercer su labor socio-educativa cultural

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	11	52,4%	4	66,7%	15	55,6%
No	9	42,9%	1	16,7%	10	37,0%
Ns/Nc	1	4,8%	1	16,7%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.56

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la disposición de recursos humanos para ejercer su labor socio-educativo cultural

¿Dispone de suficientes recursos humanos para ejercer su labor?	Chi cuadrado	1,929
	gl	2
	Sig.	0,381

• **¿Se ocupa de mejorar su propia formación?**

Ambos países muestran porcentajes altos y no hay grandes diferencias. España ligeramente superior con un 95,3% y Gran Bretaña con un 83,3% .

Tabla V.57

Mejora de la formación del personal gestor de las funciones socio-educativas culturales de las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	20	95,2%	5	83,3%	25	92,6%
No	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Ns/Nc	1	4,8%	1	16,7%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.58

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña sobre la mejora de formación de las personas responsables de las actividades socio-educativa culturales en las orquestas de ambos países

¿Se ocupa de mejorar su propia formación?	Chi cuadrado	0,964
	gl	1
	Sig.	0,326

Se les proporcionaba una serie de opciones para especificar su respuesta e indicar qué medios utilizan para su formación continua.

Ambos países no presentan grandes diferencias; la mayor de ellas hace referencia a la pertenencia a grupos de investigación, con un 60,0% en el caso de las orquestas de Gran Bretaña frente al 20,0% en el de las españolas. En cuanto a “asistencia a cursos de

formación” o “grupos de trabajo” como medio para mejorar su formación, son llevados a cabo por el 80,0% de las orquestas de Gran Bretaña y el 65,0% de las orquestas españolas.

La utilización de “lecturas “ y “búsqueda de recursos”, muestran valores similares -un 75,0% España y un 80,0% Gran Bretaña-. El intercambio con los compañeros y compañeras de las orquestas recoge un 90,0% en las orquestas españolas y el 100,0% de las orquestas de Gran Bretaña. Por último, la propia experiencia adquirida es referida por el 95% de las orquestas españolas y el 80% de las orquestas de Gran Bretaña.

Tabla V.59

Actividades de formación continua realizadas por el personal encargado de las actividades socio- educativo culturales en las orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Cursos de formación	13	65,0%	4	80,0%	17	68,0%
Grupos de trabajo	13	65,0%	4	80,0%	17	68,0%
Grupos de investigación	4	20,0%	3	60,0%	7	28,0%
Lecturas	17	85,0%	4	80,0%	21	84,0%
Búsqueda de recursos	15	75,0%	4	80,0%	19	76,0%
La propia experiencia	19	95,0%	4	80,0%	23	92,0%
El intercambio de experiencias con compañeros	18	90,0%	5	100,0%	23	92,0%
Otros	4	20,0%	2	40,0%	6	24,0%

Tabla V.60

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a las actividades de formación continua que realizan la persona o personas responsables de las actividades socio- educativo culturales

Cursos de formación	Chi cuadrado	0,414
	gl	1
	Sig.	0,520
Grupos de trabajo	Chi cuadrado	0,414
	gl	1
	Sig.	0,520
Grupos de investigación	Chi cuadrado	3,175
	gl	1
	Sig.	0,075
Lecturas	Chi cuadrado	0,074
	gl	1
	Sig.	0,785
Búsqueda de recursos	Chi cuadrado	0,055
	gl	1
	Sig.	0,815
La experiencia	Chi cuadrado	1,223
	gl	1
	Sig.	0,269
El intercambio de experiencias con compañeros	Chi cuadrado	0,543
	gl	1
	Sig.	0,461

Otros	Chi cuadrado	0,877
	gl	1
	Sig.	0,349

- **¿Mantiene usted desde su departamento relación con otras orquestas, ya sean de su país o de otro país?**

En este punto si hay diferencias considerables ya que las orquestas sinfónicas de España aportan un porcentaje del 90,5% frente al 33,3% de las de Gran Bretaña.

- ✓ Formamos parte de la Red Organizadora de Conciertos Educativos (ROCE).
- ✓ A través de AEOS-Asociación Española de Orquestas Sinfónicas
- ✓ L’Auditori forma parte de diferentes asociaciones.
- ✓ Con la Real Filharmonia de Galicia, por proximidad geográfica se mantienen relaciones de colaboración (préstamo de instrumentos, partituras, contactos de refuerzos musicales).
- ✓ Colaboración continuada, prácticamente diaria desde Archivo y Documentación con 35 orquestas españolas (profesionales y de jóvenes) y algunas sudamericanas. También existe colaboración regular con el Cor de la Generalitat, coros infantiles y juveniles (Escolanía de la Catedral, Pequeños Cantores) y con algunas Bandas.
- ✓ Con la ACOP – Asociación catalana de orquestas profesionales- con las que mantenemos una reunión mensual.

Tabla V.61

Relación con otras orquestas

	España		Gran Bretaña		Total	
	N	%	N	%	N	%
Sí	19	90,5%	2	33,3%	21	77,8%
No	2	9,5%	2	33,3%	4	14,8%
Ns/Nc	0	0,0%	2	33,3%	2	7,4%
Total	21	100,0%	6	100,0%	27	100,0%

Tabla V.62

Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto a la relación con otras orquestas

		10,7
Mantiene usted desde su departamento	Chi cuadrado	45
relación con otras orquestas ya sean españolas o	gl	2
de otro país?		0,00
	Sig.	5

- **Grado de acuerdo con los siguientes ítems**

En el siguiente punto se les planteaba una escala de opinión sobre determinados puntos relacionados con la orquesta y enmarcados en tres ejes principales: Orquesta y sociedad, Orquesta y educación y Orquesta y músicos. En la siguiente tabla se indican dichas categorías con OS, OE y OM respectivamente.

Tabla V.63

Escala de opinión

i1	Es necesario un departamento educativo en la orquesta
i2	Considero importante la divulgación de la música a escolares
i3	Debiera establecerse líneas de actuación conjuntas con centros educativos
i4	Debemos acercar la orquesta a la sociedad
i5	La orquesta tiene una labor social que desarrollar
i6	Debemos fomentar charlas y conferencias de divulgación musical
i7	La orquesta debe tener un trato más directo con la ciudadanía
i8	Pienso que es importante establecer vínculos con centros hospitalarios para dar conciertos o desarrollar talleres
i9	Me parece importante adecuar las programaciones de la orquesta a nuevos públicos
i10	Pienso que debemos establecer relaciones con centros de estudios musicales para establecer colaboraciones con jóvenes músicos
i11	Considero que la orquesta tiene una importante labor educativa
i12	Me parece fundamental fomentar actividades en la familia
i13	Los conciertos didácticos solo son efectivos si vienen precedidos de actividades previas desarrolladas en la escuela.
i14	El perfil del músico de orquesta debe adaptarse a los nuevos tiempos
i15	Las orquestas no valoran el trabajo de los responsables de las actividades culturales y pedagógicas
i16	La sociedad no da demasiada importancia a la orquesta y a la labor social y educativa de la misma
i17	Acercar la orquesta a la sociedad nos garantiza un futuro profesional
i18	No me siento apoyado en mi trabajo por el resto de la Orquesta
i19	La sociedad demanda invertir más medios en el desarrollo de un departamento educativo

Tabla V.64

Valores de la escala de opinión

	España					Reino Unido					Total				
	N	Media	D.T	Mínimo	Máximo	N	Media	D.T	Mínimo	Máximo	N	Media	D.T	Mínimo	Máximo
i1	21	4,57	0,75	3	5	5	4,80	0,45	4	5	26	4,62	0,70	3	5
i2	21	4,95	0,22	4	5	4	5,00	0,00	5	5	25	4,96	0,20	4	5
i3	21	4,67	0,58	3	5	4	4,00	0,82	3	5	25	4,56	0,65	3	5
i4	21	4,90	0,30	4	5	5	4,80	0,45	4	5	26	4,88	0,33	4	5
i5	21	4,90	0,30	4	5	5	4,80	0,45	4	5	26	4,88	0,33	4	5
i6	21	4,48	0,68	3	5	5	3,80	1,10	3	5	26	4,35	0,80	3	5
i7	19	4,74	0,45	4	5	5	4,40	0,55	4	5	24	4,67	0,48	4	5
i8	21	4,29	1,06	1	5	5	3,40	1,14	2	5	26	4,12	1,11	1	5
i9	21	4,48	0,51	4	5	5	3,40	1,14	2	5	26	4,27	0,78	2	5
i10	20	4,65	0,75	2	5	5	4,80	0,45	4	5	25	4,68	0,69	2	5
i11	20	4,60	0,75	2	5	5	4,80	0,45	4	5	25	4,64	0,70	2	5
i12	21	4,67	0,58	3	5	5	4,40	0,55	4	5	26	4,62	0,57	3	5
i13	21	3,95	1,02	2	5	5	3,60	0,55	3	4	26	3,88	0,95	2	5
i14	21	4,52	0,75	2	5	5	4,20	0,84	3	5	26	4,46	0,76	2	5
i15	21	2,86	1,28	1	5	5	2,80	0,84	2	4	26	2,85	1,19	1	5
i16	21	3,71	1,06	2	5	5	3,40	0,55	3	4	26	3,65	0,98	2	5
i17	20	4,25	0,91	2	5	5	3,40	1,14	2	5	25	4,08	1,00	2	5
i18	21	2,43	1,33	1	5	5	2,40	1,52	1	5	26	2,42	1,33	1	5
i19	21	3,48	1,21	1	5	5	4,00	0,71	3	5	26	3,58	1,14	1	5

Tabla V.65

Prueba de U-Mann para estudiar las diferencias en la escala de opinión entre las orquestas de España y Gran Bretaña

	U de Mann- Whitney	W de Wilcoxon	Z	Sig. asintót. (bilateral)	Sig. exacta [2*(Sig. unilateral)]
i1	46,500	277,500	-0,502	0,616	0,705
i2	40,000	271,000	-0,436	0,663	0,915
i3	21,000	31,000	-1,839	0,066	0,132
i4	47,000	62,000	-0,646	0,518	0,753
i5	47,000	62,000	-0,646	0,518	0,753
i6	33,000	48,000	-1,402	0,161	0,224
i7	31,500	46,500	-1,392	0,164	0,265
i8	27,500	42,500	-1,757	0,079	0,105
i9	21,500	36,500	-2,218	0,027	0,041
i10	47,000	257,000	-0,274	0,784	0,869
i11	44,500	254,500	-0,477	0,633	0,717
i12	37,500	52,500	-1,173	0,241	0,340
i13	39,000	54,000	-0,920	0,357	0,409
i14	39,000	54,000	-1,003	0,316	0,409
i15	52,000	67,000	-0,034	0,973	1,000
i16	39,500	54,500	-0,890	0,373	0,409
i17	27,500	42,500	-1,624	0,104	0,129
i18	51,500	66,500	-0,068	0,946	0,950
i19	40,000	271,000	-0,843	0,399	0,447

La escala toma valores del 1 al 5, estamos estudiando si existen diferencias de media entre los dos países. Solo existen diferencias en el ítem 9, con valores superiores en las españolas que consideran importante adecuar las programaciones de las orquestas a nuevos públicos, para el resto de los ítems los resultados son similares entre los dos países. Así, atendiendo a los criterios anteriormente reseñados: OE, OS y OM su opinión vendría reflejada del siguiente modo:

✓ Orquesta y Educación

Las orquestas tiene una labor educativa y por ello deben tener un departamento específico. Consideran que es importante establecer relaciones tanto con los centros educativos escolares- para fomentar la música entre los estudiantes- como con los centros de enseñanza musical. En cuanto a los conciertos didácticos, mayoritariamente opinan que solo son efectivos si, previamente se han realizado actividades de preparación a la asistencia de los mismos.

✓ Orquesta y Sociedad

Las orquestas tienen una labor social a desarrollar. Para ello deben ser cercanas y accesibles para la comunidad, fomentando charlas, conferencias, actividades en centros hospitalario o actividades en familia. También, mayoritariamente, consideran que la sociedad no da demasiada importancia a la orquesta pero por ello, piensan que se debe invertir más medios para desarrollar departamentos adecuado para desarrollar este fin.

✓ Orquesta y Músicos

Consideran que se debe adecuar la orquesta y el perfil del músico a la sociedad actual. Acercar la orquesta a la sociedad garantiza el futuro profesional de la misma. Así mismo se deben adecuar los repertorios a todos los públicos, si bien, como reseñábamos anteriormente, en este ítem, los valores son superiores en las respuestas de las orquestas españolas que en las de Gran Bretaña. Mayoritariamente consideran que la labor de gestión socio-educativa que realizan es valorada por sus compañeros en la orquesta.

1.7. RESUMEN

Los datos aportados corresponden a la información proporcionada por veintiún responsables de orquestas españolas y seis responsables de orquestas de Gran Bretaña.

- **Organización y Gestión**

En cuanto a la titularidad de las orquestas de la muestra, en España son públicas un 71,4%, privadas un 9,5% y un 19,0% corresponderían a otro tipo de titularidad, en Gran Bretaña el 16,6% son de titularidad pública, el 50,0% privadas y el 33,3% pertenecerían a otra categoría. El número de músicos presenta valores similares en ambos países siendo de 70,19 de media en España y de 73,33 de media en Gran Bretaña, la edad de los mismos tampoco presenta diferencias situándose en una franja entre los 39,03 de media en España y los 40,17 en Gran Bretaña. El tipo de contratación refleja diferencias significativas siendo en España 69,11 la media de los músicos asalariados y del 1,50 la media de los músicos autónomos mientras en Gran Bretaña los músicos asalariados presentan un valor de 9,33 y de músicos autónomos un 64.

En cuanto a la existencia de un departamento específico de gestión de actividades socio-educativo culturales el 57,1% de las orquestas españolas lo presentan siendo el 100,0% de las orquestas de Gran Bretaña los que disponen de dicho departamento.

Otro punto diferenciador lo presenta la media del personal administrativo contratado en una orquesta, si bien en las orquestas españolas encontramos 8,78 músicos por administrativo de media, en Gran Bretaña el valor medio será de 2,87 músicos por administrativo

- **Actividades de las orquestas**

Los conciertos didácticos en familia y escolares presentan valores similares en ambos países, si bien los conciertos familiares presentan valores más altos en España – 95,2% frente a 83,3% - en el caso de los conciertos a escolares, Gran Bretaña destaca con un 100% mientras España presenta un 95,2%.

En charlas y conferencias divulgativas el 66,7% de las orquestas españolas de la muestra las realizan, mientras que en las orquestas de Gran Bretaña será el 83,3% de las orquestas las que presentan dicha actividad.

Las diferencias serán más destacables en lo relacionado con la impartición de talleres musicales. En esta actividad destacan las orquestas de Gran Bretaña con un 66,7% de las orquestas que realizan talleres infantiles, 33,3% para bebés y 83,3% talleres abiertos a otros públicos; en España el 28,6% realizan talleres infantiles, el 9,5% talleres para bebés y el 42,9% talleres para otros públicos.

La presencia de las orquestas tanto en Gran Bretaña como en España desarrollando proyectos en hospitales o en centros penitenciarios son similares, siendo en España del 28,6% en ambos ítems, y en gran Bretaña de 33,3% y 16,7% respectivamente.

Las visitas a escuelas presentan un valor muy superior en las orquestas de Gran Bretaña 100%, frente al valor de las españolas que se sitúa en el 47,6%; contrariamente en “Conciertos a universitarios” el valor es de España es superior – 47,6%- al de Gran Bretaña -0%-.

- **Relaciones o acuerdos**

Las relaciones entre las orquestas de ambos países y diversas instituciones presenta ciertas diferencias. Así, las relaciones con museos son del 42,9% en España y del 16,7% en Gran Bretaña; contrariamente las relaciones con los barrios presentan valores muy superiores en Gran Bretaña- 83,3% frente al 28,6% en España, así como con los centros escolares- Gran Bretaña 100%, España 81%.

Las relaciones establecidas con centros penitenciarios son superiores en España - 33,3%- frente al 16,7% en Gran Bretaña. La relación con los centros geriátricos será superior en Gran Bretaña con un 50%, frente al 28,6% en España. Las relaciones con la Universidad no presentan diferencias, siendo en ambos casos del 66,7%.

Tabla V.66

Tabla resumen de las características de las orquestas de España y Gran Bretaña

	España	Gran Bretaña
Pública	71,4%	16,6%
Privada	9,5%	50%
Otros	19,0%	33,3%
Número de Músicos en plantilla	70,19	73,33
Media de edad aproximada de los músicos de la Orquesta	39,03	40,17
Nº de músicos Asalariado	69,11	9,33
Nº de músicos Autónomo	1,50	64,00
Departamento gestión actividades educativos/sociales	57,1%	100,0%
Número de Personal Administrativo	10,30	28,00
Músicos por administrativos	8,78	2,87
Conciertos didácticos en familia	95,2%	83,3%
Conciertos didácticos escolares	95,2%	100,0%
Charlas / Conferencias musicales	66,7%	83,3%
Talleres Infantiles	28,6%	66,7%
Talleres para bebés	9,5%	33,3%
Talleres musicales abiertos a otros públicos	42,9%	83,3%
Proyectos en centros hospitalarios	28,6%	33,3%
Proyectos en Centros Penitenciarios	28,6%	16,7%
Visitas a Escuelas	47,6%	100,0%
Conciertos a Universitarios	47,6%	0,0%
Museos	42,9%	16,7%
Barrios	28,6%	83,3%
Centros Escolares	81,0%	100,0%
Centros Penitenciarios	33,3%	16,7%
Centros Geriátricos	28,6%	50,0%
Universidad	66,7%	66,7%
Actividades Público adulto	81,0%	50,0%
Actividades Jóvenes músicos	33,3%	33,3%
Jóvenes músicos-Becas	33,3%	33,3%
Jóvenes músicos-Concursos	9,5%	16,7%
Jóvenes músicos-Masterclass	38,1%	50,0%
Jóvenes músicos-Colaboraciones	38,1%	66,7%
Jóvenes músicos-Otros	19,0%	16,7%
Repertorio-Compositoras	33,3%	75,0%
Repertorio-Compositores	100,0%	100,0%
Repertorio-Compositores/as europeos/as	93,8%	100,0%
Repertorio-Compositores/as sudamericanos/as	56,2%	50,0%
Repertorio-Compositores/as norteamericanos/as	68,8%	100,0%
Repertorio-Compositores/as asiáticos/as	12,5%	50,0%
Repertorio-Compositores/as africanos	6,2%	25,0%
Repertorio-Otros	18,8%	25,0%

2. RESULTADO DEL CUESTIONARIO DIRIGIDO A LOS MUSICOS DE EGO

2.1. Introducción y descripción de la muestra

Los datos que ahora presentamos se obtienen a partir de la opinión de 68 miembros de la Joven Orquesta de Euskal Herria (EGO). Los participantes tienen una edad media de 20,04 años (mínimo 15, máximo 27), el 58,8% de los componentes de la EGO tienen 20 años o más y el 41,2% son menores de 20 años. Son 27 hombres y 41 mujeres que tocan 13 instrumentos distintos.

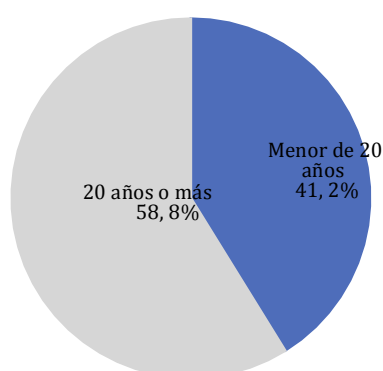


Gráfico V.18 Edad de los componentes de la EGO

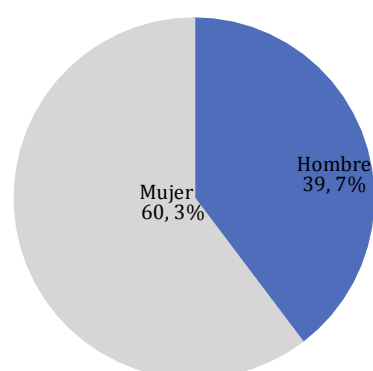


Gráfico V.19 Sexo de los componentes de la EGO

Tabla V.67

Especialidades instrumentales en la EGO.: Valores y porcentaje.

	Hombre		Mujer		Total	
	N	%	N	%	N	%
CLARINETE	0	0,0%	2	4,9%	2	2,9%
CONTRABAJO	3	11,1%	2	4,9%	5	7,4%
FAGOT	1	3,7%	1	2,4%	2	2,9%
FLAUTA TRAVESERA	0	0,0%	3	7,3%	3	4,4%
OBOE	1	3,7%	1	2,4%	2	2,9%
PERCUSIÓN	1	3,7%	0	0,0%	1	1,5%
TROMBON	3	11,1%	0	0,0%	3	4,4%
TROMPA	2	7,4%	3	7,3%	5	7,4%
TROMPETA	2	7,4%	0	0,0%	2	2,9%
TUBA	1	3,7%	0	0,0%	1	1,5%
VIOLA	4	14,8%	6	14,6%	10	14,7%
VIOLÍN	7	25,9%	18	43,9%	25	36,8%
VIOLONCELLO	2	7,4%	5	12,2%	7	10,3%
Total	27	100,0%	41	100,0%	68	100,0%

La mayoría de los encuestados- 66,2%- está cursando grado superior y lleva 1 o 2 años participando en la EGO – 52,9%. Un 29,4% está cursando grado medio y tan solo un 4,4% han finalizado sus estudios superiores.

TablaV.68

Nivel de estudios de los componentes de la EGO.

	Hombre		Mujer		Total	
	N	%	N	%	N	%
Grado Medio	6	22,2%	14	34,1%	20	29,4%
Grado Superior (cursando)	20	74,1%	25	61,0%	45	66,2%
Grado Superior (finalizado)	1	3,7%	2	4,9%	3	4,4%
Total	27	100,0%	41	100,0%	68	100,0%

Tabla V.69

Años de permanencia en la EGO

		N	%
Años EGO	1-2 años	36	52,9%
	Más de 2 años	27	39,7%
	Ns/Nc	5	7,4%
	Total	68	100,0%

Tabla V.70

Años en la EGO según sexo, Instrumento y estudios

		Años EGO			Desviación típica
		Media	Máximo	Mínimo	
	Total	2,49	5	1	1,42
Sexo	Hombre	2,75	5	1	1,65
	Mujer	2,33	5	1	1,26
Instrumento	CLARINETE	2,00	2	2	0,00
	CONTRABAJO	2,00	3	1	0,82
	FAGOT	1,50	2	1	0,71
	FLAUTA TRAVESERA	1,33	2	1	0,58
	OBOE	3,00	4	2	1,41
	PERCUSIÓN	5,00	5	5	.
	TROMBÓN	3,00	4	2	1,41
	TROMPA	3,00	5	1	1,83
	TROMPETA	1,00	1	1	0,00
	TUBA	1,00	1	1	.
	VIOLA	2,38	5	1	1,51
	VIOLÍN	2,72	5	1	1,46
	VIOLONCELLO	2,71	5	1	1,70
Estudios	Grado Medio	1,89	5	1	1,29
	Grado Superior (cursando)	2,76	5	1	1,39
	Grado Superior (finalizado)	2,67	5	1	2,08

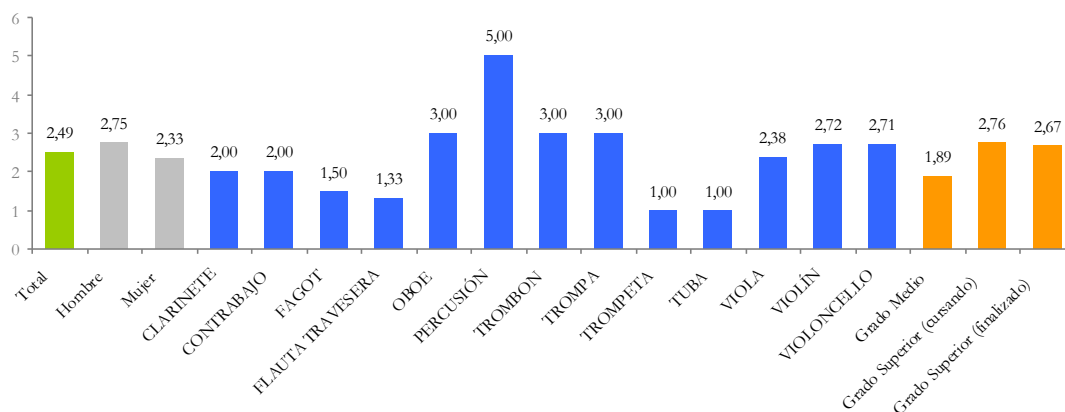


Gráfico V.20 Valores medios del número de años en la EGO según sexo, instrumento y estudios

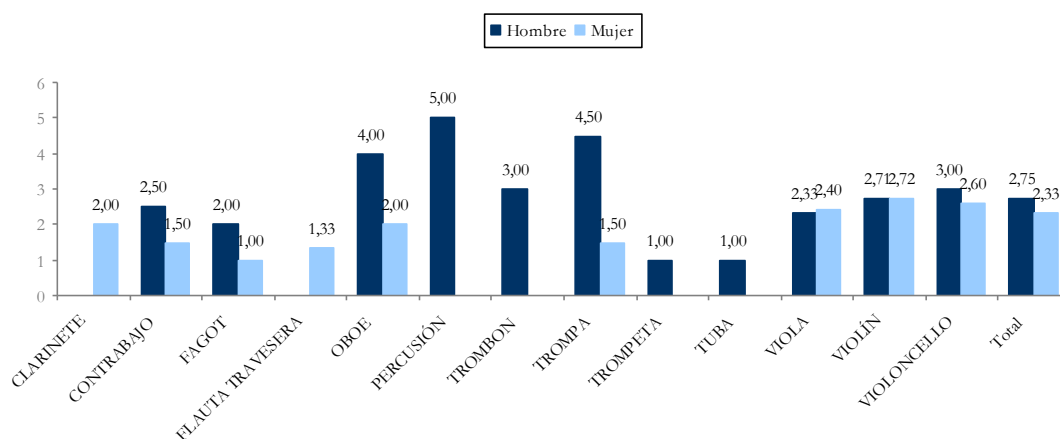


Gráfico V.21 Valores medios del número de años en la EGO segmentado por sexo según instrumento

En la EGO durante la temporada 2012-2013, podemos observar que hay más mujeres que hombres y la distribución por familias sería la siguiente:

- **Cuerda**
 - Violines: 18 mujeres -7 hombres
 - Violas: 6 mujeres- 4 hombres
 - Violoncello: 5 mujeres- 2 hombres
 - Contrabajos: 2 Mujeres- 3 Hombre
- **Viento madera**
 - Flauta Travesera: 3 Mujeres
 - Clarinetes: 2 mujeres
 - Oboe: 1 Mujer- 1 hombre
 - Fagot: 1 Mujer- 1 hombre

- **Viento Metal**
Trompeta : 2 Hombres
Trombón: 3 Hombres
Trompa: 3 Mujeres- 2 Hombres
Tuba : 1 Hombre
- **Percusión:** 1 Hombre

Queremos resaltar que las convocatorias para formar parte de la EGO se celebran todos los años para cubrir la temporada que coincide con el año escolar (2011-12; 2012-13 ...). Cada temporada comprende dos encuentros, uno en verano y otro en el trascurso de las vacaciones de Navidad. La selección de los y las jóvenes se realiza en función de las obras que están programadas y que se van a estudiar y trabajar en dichos encuentros. De acuerdo a la programación de la temporada será necesaria una u otra plantilla de músicos, lo que hace variar el número de los jóvenes seleccionados y el número de instrumentos por cuerda que serán necesarios.

Podemos observar que la plantilla sigue una distribución por sexos bastante habitual, ya que los instrumentos que, mayoritariamente son elegidos por los hombres y en donde hay pocas mujeres son los de viento metal y percusión.

2.2. Análisis del cuestionario

Una vez analizado el perfil de los componentes de la EGO nuestro interés se centra en sus expectativas de futuro profesional y en la opinión que sobre las orquestas y su propia formación tienen los jóvenes músicos.

1. ¿Quieres dedicarte profesionalmente a la música?

Un 88,2% de los participantes quiere dedicarse profesionalmente a la música. De los 68 miembros de la orquesta, 60 han respondido afirmativamente -37 mujeres y 23 hombres- correspondiendo 24 a chicos y chicas menores de 20 años y 36 a jóvenes mayores de dicha edad. Las respuestas negativas obtenidas corresponden a 4 chicos y 4 chicas, 4 de menos de 20 años y cuatro de más de 20 años.

En cuanto a su especialidad instrumental. Los jóvenes que desean dedicarse a la música profesionalmente son 20 violinistas, 9 violistas, 7 violonchelistas, 3 contrabajistas, 3 flautistas, 2 clarinetistas, 2 fagotistas, 2 oboístas, 2 trompetas, 5 trompistas, 3 trombonistas, 1 tuba y 1 percusionista. Los que no contemplan esa posibilidad corresponden a 5 violinistas, 1 violista y 2 contrabajistas.

De los que quieren dedicarse a la música 13 estudian grado medio, 44 grado superior y 3 han finalizado sus estudios musicales. De los que no se van a dedicar a la música 7 estudian grado medio y 1 está cursando grado superior.

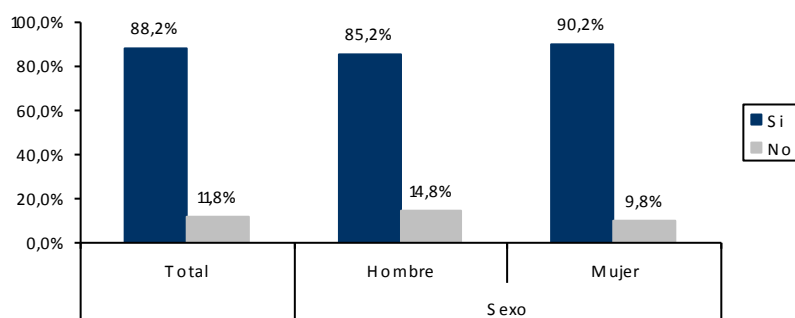


Gráfico V.22 Alumnos de la EGO que quieren dedicarse profesionalmente a la música segmentado por sexo

Tabla V. 71

Alumnos de la EGO que quieren dedicarse a la música profesionalmente segmentados por edad, sexo, instrumentos, nivel de estudios y años de permanencia en EGO.

		Si		No		Total	
		N	%	N	%	N	%
	Total	60	88,2%	8	11,8%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	24	85,7%	4	14,3%	28	100,0%
	20 años o más	36	90,0%	4	10,0%	40	100,0%
Sexo	Hombre	23	85,2%	4	14,8%	27	100,0%
	Mujer	37	90,2%	4	9,8%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	3	60,0%	2	40,0%	5	100,0%
	FAGOT	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	5	100,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	9	90,0%	1	10,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	20	80,0%	5	20,0%	25	100,0%
	VIOLONCELLO	7	100,0%	0	0,0%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	13	65,0%	7	35,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	44	97,8%	1	2,2%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	33	91,7%	3	8,3%	36	100,0%
	Más de 2 años	22	81,5%	5	18,5%	27	100,0%
	Ns/Nc	5	100,0%	0	0,0%	5	100,0%

1.1 En caso afirmativo. Señala hacia que itinerario profesional

Es esta pregunta la mayoría de los jóvenes dirigen sus respuestas hacia dos itinerarios: la docencia y la interpretación. A la práctica docente quieren dedicarse 25 mujeres y 17 hombres, a la practica instrumental 36 mujeres y 23 hombres y a la gestión cultural 4 mujeres y 3 hombres.

Tabla V.72

Intencionalidad en la trayectoria profesional de los músicos de la EGO

	Hombre		Mujer		Total	
	N	%	N	%	N	%
Práctica Docente	17	73,9%	25	67,6%	42	70,0%
Práctica Instrumental	23	100,0%	36	97,3%	59	98,3%
Gestión Cultural	3	13,0%	4	10,8%	7	11,7%

2. ¿Crees que las orquestas atraen al público joven?

El 79,4% de los encuestados cree que las orquestas no atraen al público joven; un 20,6%, sí considera que lo atraen. No obstante, este último porcentaje obedece a una interpretación equívoca del *ítem*, como pudimos constatar al analizar las distintas respuestas abiertas ofrecidas.

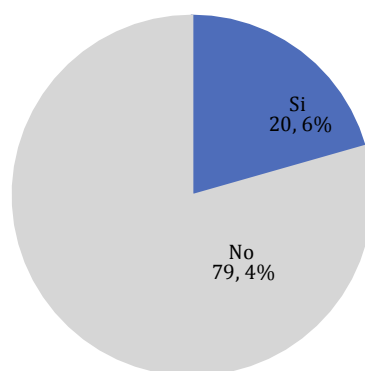


Gráfico V.23 Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la atracción de los jóvenes hacia las orquestas

Tabla V. 73

Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la atracción de los jóvenes hacia las orquestas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Total	
		N	%	N	%	N	%
Total		14	20,6%	54	79,4%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	7	25,0%	21	75,0%	28	100,0%
	20 años o más	7	17,5%	33	82,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	5	18,5%	22	81,5%	27	100,0%
	Mujer	9	22,0%	32	78,0%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	4	80,0%	1	20,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	0	0,0%	3	100,0%	3	100,0%
	OBOE	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	0	0,0%	1	100,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	0	0,0%	3	100,0%	3	100,0%
	TROMPA	1	20,0%	4	80,0%	5	100,0%
	TROMPETA	1	50,0%	1	50,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	1	100,0%
	VIOLA	0	0,0%	10	100,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	6	24,0%	19	76,0%	25	100,0%
	VIOLONCHELO	2	28,5%	5	71,5%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	8	40,0%	12	60,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	6	13,3%	39	86,7%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	0	0,0%	3	100,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	7	19,4%	29	80,6%	36	100,0%
	Más de 2 años	6	22,2%	21	77,8%	27	100,0%
	Ns/Nc	1	20,0%	4	80,0%	5	100,0%

De los 68 músicos, 5 hombres y 9 mujeres respondieron afirmativamente y 22 hombres y 32 mujeres no consideran que las orquestas atraen a la gente joven. Los que responden afirmativamente son 6 violinistas, 2 violonchelistas, 4 contrabajistas, 1 trompeta y 1 trompista. Los que responden negativamente corresponderían a las siguientes especialidades: 19 violinistas, 10 violistas, 5 violonchelistas, 1 contrabajista, 3 flautistas, 2 clarinetistas, 2 fagotistas, 2 oboístas, 1 trompeta, 4 trompistas, 3 trombonistas, 1 tuba y 1 percusionista.

Entre los y las jóvenes que contestaron negativamente, se especifica que “*Sólo vienen los amigos y porque les animamos*”; “*Es un entretenimiento que ha envejecido*”. Además, algunos de los encuestados argumentan su respuesta: “*No acuden porque supone tener un conocimiento básico musical que no tienen y no llegan a entenderla, debido a la poca cultura musical que hay*”; “*No se valora la cultura en las instituciones ni en muchos hogares*”; también, en algunos casos responsabilizan a la educación recibida en la escuela: “*Por la escasa formación musical que se imparte en los colegios*”. Esta falta de conocimiento es, a su modo de entender, lo que hace que los y las jóvenes piensen que la música sinfónica es aburrida y por ello prefieran otro tipo de música “*...porque no conocen este mundo*”.

Algunos de los participantes proponen que *“Podrían organizarse mas conciertos dirigidos al publico infantil para crear mas tradición musical”*, porque según indican *“No saben venderlo”; “El programa no tiene un repertorio adecuado, ni interesante, y la actitud de los componentes de la orquesta aleja a los jóvenes”*, ello hace que *“la música clásica no tenga esa fuerza de atracción hacia un público joven, ya sea ésta interpretada por jóvenes o no”*. Otros hacen referencia a las connotaciones sociales del acto del concierto: *“Tienen unas connotaciones de clase social y edad que, en general, se rechazan”*. También se muestra cierta actitud de optimismo *“Los pequeños cuando acuden a los conciertos prestan mucha atención a los músicos”*, además *“depende de las obras que se interpreten”* *“aun no es mucha gente, pero cada vez son mas los jóvenes que van a escuchar conciertos”*.

Las respuestas afirmativas ante la pregunta *“¿Crees que las orquestas atraen al público joven?”* se enfocaron desde el punto de vista del músico joven que se integra en la orquesta, y no del público joven que acude a los conciertos. Así, argumentaron: *“Sí, porque trabajas un repertorio atrayente y siempre con mucho espíritu y energía”*; *“Los jóvenes músicos tienen interés en este tipo de orquestas”*; *“Es una gran oportunidad para aprender en orquesta”*.

3. En tu entorno escolar, colegio o instituto, ¿consideras que valoran el hecho de que estudies música?

Un 60,3% de los encuestados cree que en su entorno escolar no valoran el hecho de estudiar música, mientras que un 38,2% sí se ven valorados y el 1,5% Ns/Nc. 14 mujeres y 12 hombres no se encuentran valorados, mientras 26 mujeres y 15 hombres si encuentran que se valora su esfuerzo en su entorno escolar.

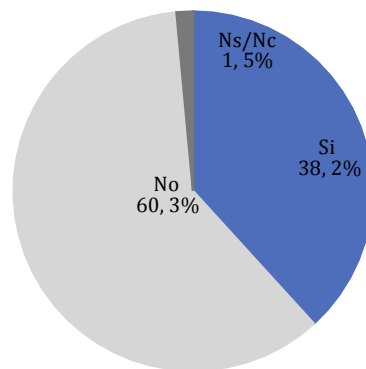


Gráfico V.24 Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la valoración que de su dedicación musical perciben en su entorno escolar

Tabla V. 74

Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la valoración que de su dedicación musical perciben en su entorno escolar según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		26	38,2%	41	60,3%	1	1,5%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	12	42,9%	16	57,1%	0	0,0%	28	100,0%
	20 años o más	14	35,0%	25	62,5%	1	2,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	12	44,4%	15	55,6%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	14	34,1%	26	63,4%	1	2,4%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	2	40,0%	3	60,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA								
	TRAVESERA	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBON	2	66,7%	1	33,3%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	4	40,0%	6	60,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	7	28,0%	17	68,0%	1	4,0%	25	100,0%
VIOLONCELLO	2	28,6%	5	71,4%	0	0,0%	7	100,0%	
Estudios	Grado Medio	6	30,0%	14	70,0%	0	0,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	19	42,2%	25	55,6%	1	2,2%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	14	38,9%	22	61,1%	0	0,0%	36	100,0%
	Más de 2 años	9	33,3%	17	63,0%	1	3,7%	27	100,0%
	Ns/Nc	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%

Los encuestados que han respondido afirmativamente, amplían su respuesta *“En mi entorno sí se valora que uno tenga aptitudes culturales especiales”*; *“Entienden que emplee tiempo en estudiar mi instrumento”*; *“Sí me valoran, pero ha sido con el tiempo”*; *“Piensan que es una carrera difícil y respetable”*; *“Me han ayudado bastante cuando he tenido concursos, pruebas o encuentros”*; *“No son conscientes de todo lo que conlleva pero lo valoran”*.

Los que han contestado negativamente justifican su respuesta *“No se ve como una salida profesional digna”*; *“Está infravalorado por lo general.”* Muchos de los estudiantes afirman que la sociedad lo percibe como un *hobby*: *“No piensan que tenga futuro. Creen que es un hobby. Siempre la han visto como una extraescolar más”*. En general, consideran que socialmente no es una profesión valorada, *“No prestan muchas facilidades a la gente que estudia música de forma profesional y tampoco potencian el interés o curiosidad por saber qué es la música”*; *“La mayoría no entiende el esfuerzo que lleva estudiar música”* y subrayan *“No se valora la cultura en las instituciones ni en muchos hogares”*.

4. En tu entorno familiar ¿consideras que valoran el hecho de que estudies música?

Un elevado porcentaje coincide en que su entorno familiar sí valora su dedicación a la música, siendo el 94,1% de los y las jóvenes los que se consideran valorados, mientras que el 4,4% no se ven valorados y el 1,5% Ns/Nc. De los que se sienten apoyados en su entorno familiar encontramos 38 mujeres y 26 hombres que se encuentran cursando 18 de ellos grado medio, 43 grado superior y 3 han finalizado sus estudios superiores.

Los jóvenes que no se sienten valorados en su entorno son 2 mujeres y 1 hombre, sus especialidades son dos violines y 1 fagot, dos de ellos tienen más de 20 años y 1 menos de dicha edad. Todos ellos cursan grado superior y llevan más de dos años en la EGO. 1 mujer violinista menor de 20 años que cursa grado medio y lleva 1-2 años en la EGO no contesta.

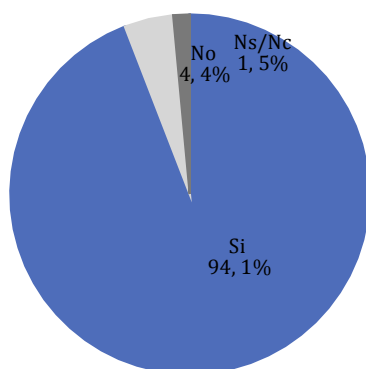


Gráfico V.25 Percepción de valoración a su dedicación musical en su entorno familiar

Tabla V. 75

Percepción de valoración a su dedicación musical en su entorno familiar según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		64	94,1%	3	4,4%	1	1,5%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	26	92,9%	1	3,6%	1	3,6%	28	100,0%
	20 años o más	38	95,0%	2	5,0%	0	0,0%	40	100,0%
Sexo	Hombre	26	96,3%	1	3,7%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	38	92,7%	2	4,9%	1	2,4%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	1	50,0%	1	50,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%

	TROMBÓN	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	10	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	22	88,0%	2	8,0%	1	4,0%	25	100,0%
	VIOLONCELLO	7	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	18	90,0%	1	5,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	43	95,6%	2	4,4%	0	0,0%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	34	94,4%	1	2,8%	1	2,8%	36	100,0%
	Más de 2 años	25	92,6%	2	7,4%	0	0,0%	27	100,0%
	Ns/Nc	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%

Los y las jóvenes se sienten, en su mayoría, apoyados y aclaran que saben de la dificultad que conllevan estos estudios. Un joven expone: *“Quise dejar los estudios musicales y en casa no me dejaron.”* Consideran que sus padres y madres quieren que estudien lo que más les gusta, porque *“aporta valores fundamentales como la constancia, el esfuerzo y la capacidad de trabajo”*; *“Siempre les pareció un “plus” para mi educación y cultura”*. Algunos de los encuestados provienen de familia de músicos profesionales: *“Mis hermanos y mi padre también son músicos”*; *“Viniendo de una familia de músicos es algo que sí se valora.”* Por último, hay quienes sí se consideran apoyados pero matizan *“Preferirían que estudiara una carrera normal”* o *“Sí que lo valoran, pero solo mis padres; los demás, como por ejemplo, los tíos no”*.

4.1. Si tu deseo es dedicarte profesionalmente a la música, contesta a la siguiente cuestión: ¿Te apoyan en esta decisión?

Un 95,0% de los encuestados considera que está apoyado en su decisión de dedicarse profesionalmente a la música; un 5,0% piensa que no tiene apoyo. En general, los y las jóvenes de la orquesta se sienten apoyados: *“Quieren que trabaje a gusto”*, si bien muestran una cierta preocupación por su futuro profesional; en este sentido, exponen: *“Quieren que haga otro grado, por si acaso”*, *“He estudiado una FP por miedo al futuro profesional musical”*; *“Sí, pero tuve que hacer algo más”*.

5. ¿Consideras que la sociedad percibe las orquestas como necesarias?

El 86,8% de los y las jóvenes estudiantes de la orquesta, considera que la sociedad no percibe las orquestas como algo necesario, mientras que el 13,2% sí considera que la sociedad las ve necesarias.

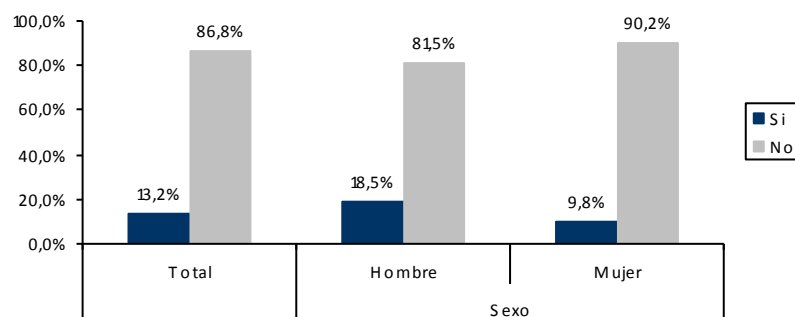


Gráfico V.26 Opinión sobre lo necesarias que perciben a las orquestas la sociedad según sexo

Tabla V. 76

Opinión sobre lo necesarias que perciben a las orquestas la sociedad según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Total	
		N	%	N	%	N	%
Total		9	13,2%	59	86,8%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	2	7,1%	26	92,9%	28	100,0%
	20 años o más	7	17,5%	33	82,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	5	18,5%	22	81,5%	27	100,0%
	Mujer	4	9,8%	37	90,2%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	2	40,0%	3	60,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	1	33,3%	2	66,7%	3	100,0%
	OBOE	0	0,0%	2	100,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	0	0,0%	1	100,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	1	33,3%	2	66,7%	3	100,0%
	TROMPA	0	0,0%	5	100,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	1	100,0%
	VIOLA	0	0,0%	10	100,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	2	8,0%	23	92,0%	25	100,0%
	VIOLONCHELO	1	14,3%	6	85,7%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	2	10,0%	18	90,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	7	15,6%	38	84,4%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	0	0,0%	3	100,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	5	13,9%	31	86,1%	36	100,0%
	Más de 2 años	4	14,8%	23	85,2%	27	100,0%
	Ns/Nc	0	0,0%	5	100,0%	5	100,0%

Recogemos algunas de las justificaciones ofrecidas por los chicos y chicas que consideran que la sociedad no siente que las orquestas son necesarias “Creo que la mayoría piensa que se podría vivir sin las orquestas porque se ven como entretenimiento”; “Cada vez se recorta mas

en educación y han cerrado un montón de orquestas”. Algunos exponen su preocupación por la falta de cultura que perciben en el país: “La cultura musical de nuestra sociedad es muy escasa y por consiguiente la gente acude poco a escuchar música y tiene prejuicios sobre lo que implica dedicarse a la música”; “El mayor porcentaje de la sociedad no acude a ningún concierto en todo el año, cada vez se le aporta menos importancia a la cultura”; “Depende del país, en España no se consideran necesarias las orquestas”. Algunos matizan “creo que la sociedad da más valor a las orquestas de nuestra comunidad, porque las sienten más cercanas.”

También perciben que con la crisis la situación ha empeorado porque “se nota en los recortes” y consideran que se debería intentar atraer público. La sociedad “las percibe como entretenimiento porque no se utiliza con más fines pedagógicos ni sociales”; “Sería muy importante abrirlas a la gente”. Pero creen que “sólo se darían cuenta de lo necesarias que son en caso de que desaparecieran”. Hay quien ve una situación ambigua en nuestra sociedad “en algunos casos veo mucha incultura pero también observo una parte de la sociedad que demuestra una gran cultura”.

6. ¿Crees que hay una relación cercana y accesible entre las orquestas y la sociedad?

El 48,5% de los miembros de la Joven Orquesta de Euskal Herria (EGO) creen que sí son cercanas y accesibles mientras que el 47,1% consideran que no y el 4,45% N/s N/c.

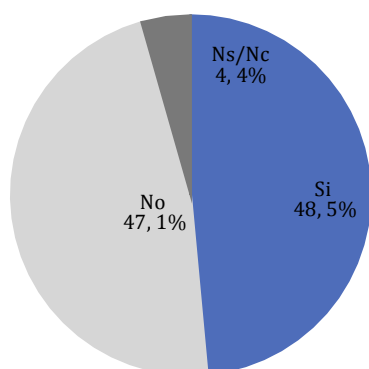


Gráfico V.27 Opinión de los músicos de la EGO sobre la cercanía y accesibilidad que de las orquestas tiene la sociedad

Tabla V.77

Opinión de los músicos de la EGO sobre la cercanía y accesibilidad que de las orquestas tiene la sociedad según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		33	48,5%	32	47,1%	3	4,4%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	13	46,4%	13	46,4%	2	7,1%	28	100,0%
	20 años o más	20	50,0%	19	47,5%	1	2,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	15	55,6%	11	40,7%	1	3,7%	27	100,0%
	Mujer	18	43,9%	21	51,2%	2	4,9%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	2	40,0%	3	60,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	1	50,0%	1	50,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	1	20,0%	3	60,0%	1	20,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	7	70,0%	2	20,0%	1	10,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	11	44,0%	14	56,0%	0	0,0%	25	100,0%
	VIOLONCHELO	4	57,3%	2	28,5%	1	14,2%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	9	45,0%	11	55,0%	0	0,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	23	51,1%	19	42,2%	3	6,7%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	16	44,4%	19	52,8%	1	2,8%	36	100,0%
	Más de 2 años	14	51,9%	11	40,7%	2	7,4%	27	100,0%
	Ns/Nc	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%

Los y las jóvenes que piensan que la sociedad ve a las orquestas poco cercanas y accesibles justifican sus repuestas exponiendo que *“culturalmente no hay interés”*; *“Mucha gente desconoce incluso de su existencia”*; *“por desconocimiento y falta de cultura musical”*.

Algunos consideran que *“la orquesta es cercana y accesible, pero socialmente no se aprovecha, quizá en ciertos sectores...”*. Aportan iniciativas como que *“Podrían crearse muchos más programas de acercamiento a las orquestas para iniciados con precios accesibles y programas atractivos, tal vez es necesaria una oferta más amplia y variada”*. *“Al final, las orquestas son el reflejo de una parte de la sociedad”*.

7. ¿Crees que las orquestas sinfónicas han evolucionado con los tiempos y se han adaptado a la sociedad del siglo XXI?

Un 60,3% de los y las participantes piensa que las orquestas han evolucionado con los tiempos y se ha adaptado a la sociedad del siglo XXI, un 35,3% se muestra contrario a esta afirmación y un 4,4% Ns/Nc.

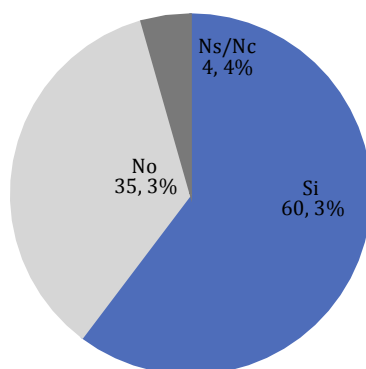


Gráfico V.28 Opinión de los músicos de la EGO sobre la evolución de las orquestas sinfónicas

La mayoría de los encuestados que han respondido negativamente insiste en que el modelo de concierto sigue el modelo del siglo XIX, con seriedad absoluta y siguiendo un estricto protocolo que creen que debería cambiar. Insisten en que el paso más significativo, lo han realizado con las propuestas didácticas que se hacen a los niños y niñas, si bien *“necesitan evolucionar más”*. *“Deberían buscar formas más atractivas para la población general, tanto en el aspecto económico como cultural”*. Los que contestaron afirmativamente, perciben ciertos cambios en este sentido. Así, valoran el hecho de que amplíen su repertorio y *“no toquen solo música clásica”* y que *“han evolucionado en aspectos como la difusión digital”*. Consideran interesante un cambio en este sentido *“Renovarse o morir es igual en todos los casos”*.

Tabla V.78

Opinión de los músicos de la EGO sobre la evolución de las orquestas sinfónicas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		41	60,3%	24	35,3%	3	4,4%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	16	57,1%	9	32,1%	3	10,7%	28	100,0%
	20 años o más	25	62,5%	15	37,5%	0	0,0%	40	100,0%
Sexo	Hombre	16	59,3%	11	40,7%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	25	61,0%	13	31,7%	3	7,3%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	2	66,7%	1	33,3%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	0	0,0%	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	4	40,0%	3	30,0%	3	30,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	16	64,0%	9	36,0%	0	0,0%	25	100,0%
VIOLONCELLO	6	85,7%	1	14,3%	0	0,0%	7	100,0%	
Estudios	Grado Medio	14	70,0%	5	25,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	25	55,6%	18	40,0%	2	4,4%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	2	66,7%	1	33,3%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	24	66,7%	11	30,6%	1	2,8%	36	100,0%
	Más de 2 años	16	59,3%	10	37,0%	1	3,7%	27	100,0%
	Ns/Nc	1	20,0%	3	60,0%	1	20,0%	5	100,0%

8. En el concierto hay una serie de códigos establecidos y protocolo: aplaudir en momentos determinados; mantener silencio; permanecer sentado sin moverse... ¿Crees que se deben mantener esas formas establecidas?

Un 83,8% cree que las formas y protocolo propios de un concierto deben mantenerse mientras que un 14,7% opina que se deben modificar dichos hábitos y un 1,5% Ns/Nc. Los 57 que contestaron afirmativamente son 32 mujeres y 25 hombres, 20 de ellos se sitúan en una franja de edad menor de 20 años y 37 son mayores de 20 años. Corresponden a 23 violines, 8 violas, 6 violonchelos, 3 contrabajos, 3 flautas traveseras, 2 clarinetes, 1 oboe, 2 trompetas, 4 trompas, 3 trombones, 1 tuba y 1 de percusión que cursan 15 el Grado Medio, 39 el Grado Superior y 3 ya lo han finalizado. Los jóvenes que consideran necesaria una reforma en cuanto al protocolo y las formas establecidas son 10, correspondiendo a 8 mujeres y 2 hombres, 7 de edad menos de 20 años y 3 de más de 20 años, correspondiendo a las especialidades de 1 violín, 2 violas, 1 violonchelo, 2 contrabajos, 2 fagotes, 1 oboe y 1 trompa. De ellos, 4 están cursando Grado Medio y 6 el Grado Superior.

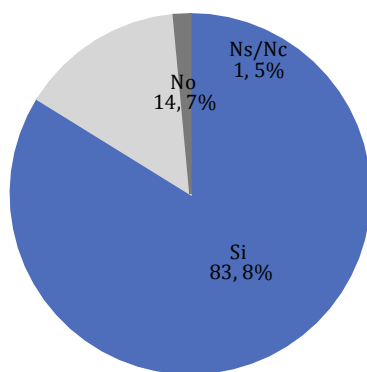


Gráfico V.29 Opinión de los músicos de la EGO sobre el mantenimiento o reforma de ciertos protocolos en los conciertos

Tabla V.79

Opinión de los músicos de la EGO sobre el mantenimiento o reforma de ciertos protocolos en los conciertos según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		57	83,8%	10	14,7%	1	1,5%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	20	71,4%	7	25,0%	1	3,6%	28	100,0%
	20 años o más	37	92,5%	3	7,5%	0	0,0%	40	100,0%
Sexo	Hombre	25	92,6%	2	7,4%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	32	78,0%	8	19,5%	1	2,4%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	1	50,0%	1	50,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	4	80,0%	1	20,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	8	80,0%	2	20,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	23	92,0%	1	4,0%	1	4,0%	25	100,0%
	VIOLONCHELO	6	85,7%	1	14,3%	0	0,0%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	15	75,0%	4	20,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	39	86,7%	6	13,3%	0	0,0%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	29	80,6%	6	16,7%	1	2,8%	36	100,0%
	Más de 2 años	24	88,9%	3	11,1%	0	0,0%	27	100,0%
	Ns/Nc	4	80,0%	1	20,0%	0	0,0%	5	100,0%

Entre los que contestaron afirmativamente, la mayoría de los y las jóvenes opina que hay que mantener ciertas normas *“por orden, respeto y una mejor visión musical de la*

composición concebida en su totalidad”, también para crear la “atmósfera necesaria para escuchar música porque al ser formato acústico si no hay silencio se perdería parte de la propuesta musical.”

Pero en muchos casos matizan que *“Sí se deben mantener las normas de respeto más básicas como son, no levantarse entre actos, la utilización de móviles... pero algunas deberían cambiar porque si no fuera tan serio y protocolario quizá vendría mas gente y sobre todo joven.”* Consideran, en general que *“Deberíamos caminar hacia algo más abierto para ser mas accesibles para otros públicos”.*

9. **Tradicionalmente las orquestas han tenido una labor meramente interpretativa, ofreciendo conciertos “al uso” en auditorios o teatros, tanto en conciertos sinfónicos como camerísticos, u otros proyectos artísticos. ¿Piensas que es necesario un aporte adicional promoviendo actividades y proyectos de divulgación educativa y social?**

En cuanto a la promoción y divulgación de actividades sociales y educativas, un alto porcentaje de los encuestados las consideran necesarias. El 95,6% considera que las orquestas deben aportar un componente más social con proyectos de divulgación educativa y social mientras el 2,9% considera que no y el 1,5% Ns/Nc. Los jóvenes que no están de acuerdo corresponden a 1 mujer y a 1 hombre menores de 20 años que están cursando Grado Superior en Música en las especialidades de fagot y violonchelo y llevan entre 1-2 años en la EGO.

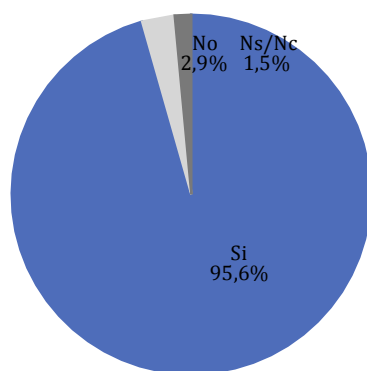


Gráfico V.30 Opinión de los músicos de la EGO sobre la promoción de nuevas actividades y proyectos desde las orquestas

Tabla V.80

Opinión sobre la promoción de nuevas actividades y proyectos desde las orquestas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		65	95,6%	2	2,9%	1	1,5%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	25	89,3%	2	7,1%	1	3,6%	28	100,0%
	20 años o más	40	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	40	100,0%
Sexo	Hombre	26	96,3%	1	3,7%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	39	95,1%	1	2,4%	1	2,4%	41	100,0%
Instrumento	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	1	50,0%	1	50,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	10	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	24	96,0%	0	0,0%	1	4,0%	25	100,0%
	VIOLONCHELO	6	85,7%	1	14,3%	0	0,0%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	19	95,0%	0	0,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	43	95,6%	2	4,4%	0	0,0%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	33	91,7%	2	5,6%	1	2,8%	36	100,0%
	Más de 2 años	27	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	27	100,0%
	Ns/Nc	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%

Según nuestros jóvenes músicos y músicas “Promover la cultura musical nos convertirá en una sociedad más culta y rica en ideas”. Consideran importante “... facilitar el acercamiento social a la música porque permitiría el acceso de aquellos que no lo tienen y aportaría una mayor afluencia de público” Según expone un joven “La música es un arte que cambia a las personas y les alegra el día”.

10. ¿Crees que las orquestas deben tener un departamento encargado de generar y coordinar proyectos sociales y educativos en las orquestas?

El 100,0% de los encuestados opina que debería existir este departamento en las orquestas.

11. ¿Consideras que las jóvenes orquesta, como la EGO, a la que tú perteneces, debe fomentar y generar proyectos sociales y educativos?

Al igual que en la cuestión 8 un amplio porcentaje de los miembros de la EGO considera que las orquestas jóvenes deben fomentar y generar proyectos sociales; el 94,1% frente al 5,9% que opina que no.

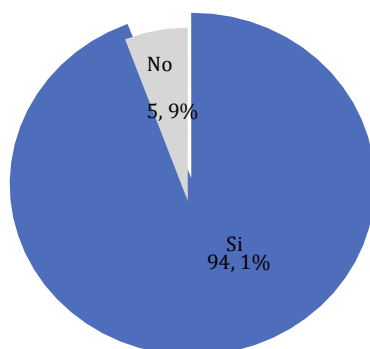


Gráfico V. 31 Opinión de los músicos de la EGO sobre la generación de proyectos socio-educativos culturales desde las orquestas jóvenes.

Tabla V.81

Opinión de los músicos de la EGO sobre la generación de proyectos socio-educativos culturales desde las orquestas jóvenes según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Total	
		N	%	N	%	N	%
Total		64	94,1%	4	5,9%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	25	89,3%	3	10,7%	28	100,0%
	20 años o más	39	97,5%	1	2,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	23	85,2%	4	14,8%	27	100,0%
	Mujer	41	100,0%	0	0,0%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	4	80,0%	1	20,0%	5	100,0%
	FAGOT	1	50,0%	1	50,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBÓN	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	4	80,0%	1	20,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	10	100,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	25	100,0%	0	0,0%	25	100,0%
VIOLONCHELO	6	85,7%	1	14,3%	7	100,0%	
Estudios	Grado Medio	19	95,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	42	93,3%	3	6,7%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	33	91,7%	3	8,3%	36	100,0%
	Más de 2 años	26	96,3%	1	3,7%	27	100,0%
	Ns/Nc	5	100,0%	0	0,0%	5	100,0%

11.1. Si tu respuesta ha sido afirmativa indica de que tipo. Puedes indicar más de uno.

Mayoritariamente señalan la realización de conciertos didácticos -84,4%- seguido de cerca por “conciertos divulgativos a los jóvenes” con un 79,7%. Los proyectos con discapacitados y las visitas a centros hospitalarios serían las siguientes líneas de actuación- 68,8%- similar el valor obtenido al relacionado con las “Visitas a centros escolares” con 62,5%. El valor más bajo se lo asignan a los talleres infantiles señalados por el 51,6% de los encuestados.

Tabla V. 82

Tipo de actividades indicadas para desarrollar en las orquestas.

	N	%
Conciertos didácticos	54	84,4%
Talleres Infantiles	33	51,6%
Proyectos con discapacitados	44	68,8%
Visitas a centros hospitalarios	44	68,8%
Visitas a centros escolares o universitarios	40	62,5%
Conciertos divulgativos a jóvenes	51	79,7%
Otras	3	4,7%

12. Las orquestas españolas están mayoritariamente sufragadas por dinero público, a diferencia de las inglesas o americanas que son privadas y funcionan como cooperativas de músicos “free lance”. Si tu inquietud es ser músico de orquesta ¿Contemplas ese modelo de gestión –cooperativista- como parte de tu futuro profesional?

El 69,1% de los encuestados consideran que contemplan el modelo de gestión cooperativista como parte de su futuro profesional, el 16,2% no lo consideran y un 14,7% Ns/Nc.

Los jóvenes lo contemplan como posibilidad, pero consideran que los gobiernos deben invertir en las orquestas: “La cultura debería mantenerse con dinero público aún no descartando que haya proyectos orquestales privados” ya que “ el modelo público puede agotarse en un futuro”. Así mismo argumentan... “Sí contemplo ese modo de gestión, aunque se necesita una voluntad y espíritu de trabajo diferente al que se ha dado aquí”. También reflexionan sobre la crisis que padecemos por ello consideran que “ Si se asumen nuevas líneas de gestión económicamente podrían sobrevivir mas orquestas”.

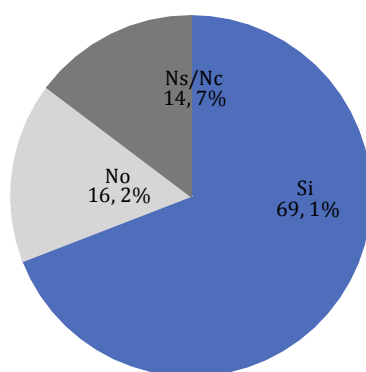


Gráfico V.32 Opinión de los músicos de la EGO sobre el modelo cooperativista para las orquestas sinfónicas españolas

Tabla V. 83

Opinión de los músicos EGO sobre el modelo cooperativista para las orquestas sinfónicas españolas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Si		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		47	69,1%	11	16,2%	10	14,7%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	18	64,3%	5	17,9%	5	17,9%	28	100,0%
	20 años o más	29	72,5%	6	15,0%	5	12,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	19	70,4%	5	18,5%	3	11,1%	27	100,0%
	Mujer	28	68,3%	6	14,6%	7	17,1%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBON	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	2	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	8	80,0%	0	0,0%	2	20,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	12	48,0%	7	28,0%	6	24,0%	25	100,0%
	VIOLONCELLO	3	43,0%	2	28,5%	2	28,5%	7	100,0%
Estudios	Grado Medio	11	55,0%	3	15,0%	6	30,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	33	73,3%	8	17,8%	4	8,9%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	3	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	26	72,2%	6	16,7%	4	11,1%	36	100,0%
	Más de 2 años	16	59,3%	5	18,5%	6	22,2%	27	100,0%
	Ns/Nc	5	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	5	100,0%

13. ¿Consideras que la formación musical que estás recibiendo, te está ofreciendo recursos y herramientas para generar un perfil de músico de orquesta actual, capaz de afrontar retos nuevos en cuanto a nuevas líneas de actuación de las orquestas (proyectos sociales, de divulgación, pedagógicos...)?

El 51,5% considera que la formación que están recibiendo les puede aportar herramientas para generar un perfil de músico capaz de afrontar nuevos retos en cuanto a cooperación social, divulgación, proyectos educativos... por el contrario el 47,1% considera que no y el 1,5% N/s N/c.

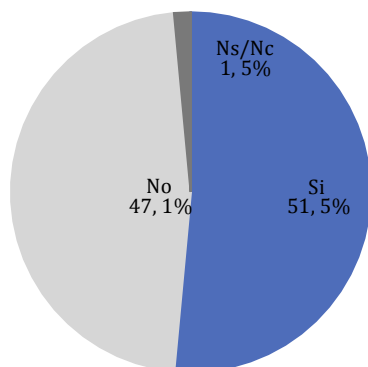


Gráfico V. 33 Opinión sobre la formación musical que están recibiendo para perfilar su futuro profesional como músicos.

De las 35 respuestas afirmativas 22 corresponden a mujeres siendo 13 los hombres, sus edades se sitúan 15 menores de 20 años, 20 con 20 o más años. Sus especialidades son 14 violines, 5 violas, 5 violonchelos, 4 contrabajos, 1 trompeta, 3 trompas, 2 trombones, y 1 de percusión. De estos músicos 14 estudian Grado Medio, 20 Grado Superior y 1 ha finalizado sus estudios. Los que no consideran que se les está dotando en su formación de herramientas para su futuro profesional, encontramos 18 mujeres y 14 hombres, 13 de ellos menores de 20 años y 19 con 20 o más años. Sus especialidades son 10 violines, 5 violas, 2 violonchelos, 1 contrabajo, 3 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 1 trompeta, 2 trompas, 1 trombón y 1 tuba.

Tabla V. 84

Opinión sobre la formación musical que están recibiendo para perfilar su futuro profesional como músicos según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Ns/Nc		Total	
		N	%	N	%	N	%	N	%
Total		35	51,5%	32	47,1%	1	1,5%	68	100,0%
Edad	Menor de 20 años	15	53,6%	13	46,4%	0	0,0%	28	100,0%
	20 años o más	20	50,0%	19	47,5%	1	2,5%	40	100,0%
Sexo	Hombre	13	48,1%	14	51,9%	0	0,0%	27	100,0%
	Mujer	22	53,7%	18	43,9%	1	2,4%	41	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	4	80,0%	1	20,0%	0	0,0%	5	100,0%
	FAGOT	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	0	0,0%	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	0	0,0%	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	1	100,0%	0	0,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMBON	2	66,7%	1	33,3%	0	0,0%	3	100,0%
	TROMPA	3	60,0%	2	40,0%	0	0,0%	5	100,0%
	TROMPETA	1	50,0%	1	50,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TUBA	0	0,0%	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	5	50,0%	5	50,0%	0	0,0%	10	100,0%
	VIOLÍN	14	56,0%	10	40,0%	1	4,0%	25	100,0%
VIOLONCELLO	5	72,5%	2	28,5%	0	0,0%	7	100,0%	
Estudios	Grado Medio	14	70,0%	5	25,0%	1	5,0%	20	100,0%
	Grado Superior (cursando)	20	44,4%	25	55,6%	0	0,0%	45	100,0%
	Grado Superior (finalizado)	1	33,3%	2	66,7%	0	0,0%	3	100,0%
Años EGO	1-2 años	14	38,9%	22	61,1%	0	0,0%	36	100,0%
	Más de 2 años	19	70,4%	7	25,9%	1	3,7%	27	100,0%
	Ns/Nc	2	40,0%	3	60,0%	0	0,0%	5	100,0%

13.1. Si tu respuesta es no. ¿Consideras importante adquirir esa formación?

Al 96,95% de los que han respondido negativamente les parece fundamental recibir esa formación, el 3,1% no lo ven importante. No lo considera importante un estudiante de más de 20 años que se encuentra estudiando grado superior de oboe y que lleva más de 2 años en la EGO.

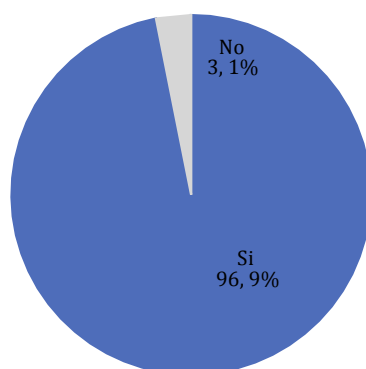


Gráfico V.34 Opinión de los músicos de la EGO sobre la importancia de adquirir una formación adecuada al perfil profesional de una orquesta actual

Tabla V.85

Opinión de los músicos de la EGO sobre la importancia de adquirir una formación adecuada al perfil profesional de una orquesta actual según, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO

		Sí		No		Total	
		N	%	N	%	N	%
Total		31	96,9%	1	3,1%	32	100,0%
Edad	Menor de 20 años	13	100,0%	0	0,0%	13	100,0%
	20 años o más	18	94,7%	1	5,3%	19	100,0%
Sexo	Hombre	13	92,9%	1	7,1%	14	100,0%
	Mujer	18	100,0%	0	0,0%	18	100,0%
Instrumentos	CLARINETE	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	CONTRABAJO	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	FAGOT	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	FLAUTA TRAVESERA	3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%
	OBOE	1	50,0%	1	50,0%	2	100,0%
	PERCUSIÓN	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
	TROMBON	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TROMPA	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	TROMPETA	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	TUBA	1	100,0%	0	0,0%	1	100,0%
	VIOLA	5	100,0%	0	0,0%	5	100,0%
	VIOLÍN	10	100,0%	0	0,0%	10	100,0%
Estudios	VIOLONCELLO	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	Grado Medio	5	100,0%	0	0,0%	5	100,0%
	Grado Superior (cursando)	24	96,0%	1	4,0%	25	100,0%
Años EGO	Grado Superior (finalizado)	2	100,0%	0	0,0%	2	100,0%
	1-2 años	22	100,0%	0	0,0%	22	100,0%
	Más de 2 años	6	85,7%	1	14,3%	7	100,0%
Ns/Nc		3	100,0%	0	0,0%	3	100,0%

13.2 Si tu respuesta es sí, indica donde debes adquirirla

Creen, mayoritariamente, que deben adquirir esa formación profesional es en el currículum de estudios de Grado Superior (61,3%), seguido de la práctica orquestal en una orquesta joven (58,1%), el currículum de Grado Medio (45,2%) o en Máster o Cursos de postgrado (38,7%). En la respuesta “Otros” un joven flautista considera que debe adquirir esa formación profesional colaborando con orquestas profesionales.

Tabla V. 86

Opinión sobre donde adquirir un perfil profesional adecuado

	N	%
En el Currículum de estudios Grado medio	14	45,2%
En el Currículum de estudios Grado Superior	19	61,3%
En Máster o cursos de postgrado	12	38,7%
En una Orquesta Joven	18	58,1%
Otros	3	9,7%

Se les invitaba a los chicos y chicas a que hicieran las aportaciones que consideraran oportunas en las observaciones. Plasmaban las siguientes reflexiones:

“Cuando concluyes tus estudios de Grado Superior tienes que buscarte tu solo la vida, y nadie te enseña por donde ir o a que oportunidades presentarte”.

“Desde que comienzas a tocar el instrumento te debieran inculcar como tocar y trabajar en equipo”.

2.3. Resumen

El presente estudio se realiza a partir de la opinión de 68 miembros de la EGO-Joven orquesta de Euskal Herria.

Los 68 participantes en el estudio tienen una edad media de 20,04 años (mínimo 15, máximo 27), son en su mayoría mujeres 60,3% y tocan un total de 13 instrumentos distintos:

Tabla V.87

Distribución de los músicos EGO por instrumentos

	N	%
CLARINETE	2	2,9%
CONTRABAJO	5	7,4%
FAGOT	2	2,9%
FLAUTA TRAVESERA	3	4,4%
OBOE	2	2,9%
PERCUSIÓN	1	1,5%
TROMBÓN	3	4,4%
TROMPA	5	7,4%
TROMPETA	2	2,9%
TUBA	1	1,5%
VIOLA	10	14,7%
VIOLÍN	25	36,8%
VIOLONCELLO	7	10,3%
Total	68	100,0%

La mayoría de los encuestados está cursando grado superior (66,2%) y lleva 1 o 2 años participando en la EGO-Joven (52,9%).

El 88,2% quiere dedicarse profesionalmente a la música, para ellos los itinerarios profesionales preferidos son la práctica instrumental (98,3%) y la práctica docente (70,0%).

El 79,4% opina que las orquestas no atraen al público joven, algunos opinan que a los jóvenes no les gusta o no les interesa la música clásica, que no tienen cultura musical,...

La mayoría de los encuestados considera que el entorno familiar valora que estudie música pero el entorno escolar no.

El 86,8% considera que la sociedad no percibe las orquestas como necesarias.

En cuanto a si existe una relación cercana y accesible entre las orquestas y la sociedad, los encuestados están divididos, el 48,5% cree que si y un 47,1% opina que no.

El 60,3% cree que las orquestas sinfónicas han evolucionado con los tiempos y se han adaptado a la sociedad del siglo XXI.

El 83,8% opina que se deben mantener las formas establecidas de protocolo.

El 95,6% opina que es necesario que las orquestas aporten y promuevan actividades y proyectos de divulgación educativa y social y el 100,0% opina que deberían tener un departamento encargado de generar proyectos sociales y educativos.

Así mismo el 94,1% creen que las jóvenes orquestas deben fomentar y generar proyectos sociales y educativos.

El 69,1% contempla el modelo de gestión cooperativista como parte de su futuro profesional.

El 51,5% afirma que la formación musical que recibe le ofrece recursos y herramientas para afrontar los nuevos retos sociales y pedagógicos y un 47,1% no lo cree así. Sin embargo el 96,9% opina que esta formación es importante y se debería adquirir en los estudios de grado superior o en la orquesta joven.

3. RESULTADO DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS

3.1. Introducción y descripción de la muestra

En esta fase de la investigación entrevistamos a cinco profesionales de la interpretación musical con amplio conocimiento de la situación de las orquestas tanto en España como en el Gran Bretaña. La entrevista fue grabada, transcrita y reenviada a los entrevistados para su revisión y aceptación.

Las personas entrevistadas fueron:

1. David Ballesteros: Violinista español afincado en Londres desde el 1999, miembro de la *London Symphony Orchestra*. Es el responsable del departamento social de Bandart y colaborador de “El Sistema” de Venezuela. En España actúa regularmente como concertino invitado y solista en diferentes orquestas Sinfónicas.
2. Maximiliano Martín: Clarinetista español, miembro de la *Scottish Chamber Orchestra* desde 2002. Tiene una sólida carrera internacional como solista y colabora habitualmente en festivales en España, siendo director del festival de Música de Cámara de la Orotava en Tenerife.
3. David Quiggle: Viola estadounidense, co-fundador y secretario de Bandart, tiene una carrera internacional como viola solista, apoyando múltiples proyectos sociales como “El Sistema” o la fundación Baremboim. Desde 1992 vive en España y colabora como viola solista con la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Orquesta de Radio Televisión Española. Fue miembro del cuarteto Casals.
4. Jorge Rentería- Trompa español. Ha trabajado en la Orquesta Sinfónica de Bibao, solista en la Orquesta Barroca de la Unión Europea, la Sinfónica de Asturias, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y la orquesta de Jerusalén. Posteriormente fija su residencia en Londres en donde se especializa en trompa barroca, colabora habitualmente como *free lance* con orquestas barrocas de toda Europa y es trompa solista en la orquesta de música antigua de Irlanda.
5. Sophie Unsworth: Pianista inglesa de amplia proyección internacional, colaboradora habitual de diferentes orquestas inglesas. Desde 1987 es pianista en la orquesta Sinfónica de Tenerife y miembro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

3.2. Análisis de las entrevistas

Se establecieron unos bloques de preguntas, para dar respuesta a los interrogantes de partida objeto de esta investigación. Las cuestiones se presentan de acuerdo a la siguiente estructura:

- ✓ Orquesta y sociedad.

- ✓ Educación y Público.
- ✓ Perfil del Músico de orquesta.
- ✓ Proyectos sociales.
- ✓ Jóvenes orquestas.
- ✓ Financiación.

El hecho de que las entrevistas tengan respuesta inmediata y con un carácter más abierto y dialogante que el resto de las herramientas de medida utilizadas en esta investigación, hace que, a pesar de seguir un guión establecido, la respuesta del entrevistado o entrevistada generan nuevos puntos de interés y nuevas cuestiones que abren puertas hacia un nuevo conocimiento. Esto sin duda nos ayuda a explorar nuevas vías en nuestra investigación.

Presentamos un cuadro- resumen de la estructura de las entrevistas

PAUTA ENTREVISTA		
Entrevistados	MÚSICOS PROFESIONALES CON VINCULACION EN LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS Y DE GRAN BRETAÑA	
Fechas de las entrevistas	Mayo a Diciembre del 2013	
DESARROLLO		
Objetivos	Interrogantes	Preguntas Guía
Indagar si es necesaria la creación de una figura en la orquesta que dinamice, coordine y genere actividades de carácter educativo, cultural y social.	¿Hay que realizar un cambio en nuestro concepto de orquesta tradicional como grupo interprete por el de orquesta “de” y “para” la comunidad?	ORQUESTA Y SOCIEDAD <ul style="list-style-type: none"> • ¿Usted cree que las orquestas son necesarias?. • ¿Cómo ve el futuro de las orquestas?. • ¿Cree que la sociedad en general ve necesarias las orquestas?. • ¿Cree que se han adaptado las orquestas a la sociedad del siglo XXI?. • ¿Cree que es cercano el contacto de la orquesta con el público?. • ¿Tenía que haber más cercanía?
Analizar si las orquestas españolas y de Gran Bretaña tienen propuestas socio-educativas y mantienen relación con otros colectivos o instituciones.	¿Están las orquestas sinfónicas españolas trabajando en una línea de cooperación educativa con la comunidad?	ORQUESTA Y PÚBLICO <ul style="list-style-type: none"> • La juventud pasa casi el 90% de su tiempo de ocio relacionado con la música ¿Por qué cree usted que sin embargo no se ve mucho público joven en los conciertos llamados "de música clásica"? • ¿Cree que influye el hecho de que los conciertos sean muy estáticos?.

<p>Conocer el perfil de los músicos de la orquesta y su implicación en los proyectos sociales y educativos.</p>	<p>El perfil del músico actual ¿Está diseñado para nuevos retos y proyectos en la Orquesta Sinfónica actual?</p>	<p>PERFIL DEL MÚSICO DE ORQUESTA</p> <ul style="list-style-type: none"> • Antes los conciertos eran para ser escuchados, en la actualidad se están intentando generar proyectos sociales ¿Cree usted que el perfil del músico de orquesta es el adecuado para interactuar con la sociedad y ser un buen comunicador, además de ser un buen instrumentista?. • ¿Considera que el músico de orquesta debe poseer cualidades de comunicación e interacción con el público o grupo al que va dirigido su trabajo?. • ¿Usted cree que hay una cierta "funcionarización" en algunos músicos de orquesta?. • ¿Cree necesario modificar las pruebas de selección para acceder a las orquestas valorando además de lo meramente interpretativo otras actitudes y valores en cuanto a comunicación, compromiso social...?. ¿Sería valorable esa actitud?
<p>Analizar las iniciativas, proyectos y actividades que las orquestas del Estado español y de Gran Bretaña realizan .</p> <p>Determinar si las orquestas de ambos países tienen un repertorio adecuado a diferente público en base a diferencias sociales y culturales</p>	<p>¿Son las orquestas de Gran Bretaña pioneras en el terreno social? ¿Que actividades desarrollan para ello?</p> <p>¿Están las orquestas sinfónicas trabajando en una línea de cooperación social con la comunidad?</p>	<p>PROYECTOS SOCIALES</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Le parece que la orquesta debe generar proyectos sociales de integración o ayuda, tanto para personas en régimen de exclusión (discapacitados, personas sin recursos, presos...), como enfermos o cualquier otro perfil social?. • ¿Qué piensa de los conciertos didácticos?. • ¿Cree necesaria la figura de un departamento o, en su defecto de un gestor socio-educativo-cultural en las orquestas?. • ¿Le parece importante una especialización en esa línea?. • ¿Relacionado con el tema de los proyectos, ves diferencias entre las orquestas españolas y las de Gran Bretaña?. • ¿El cambio de gestión en las orquestas en Gran Bretaña coincidió con la privatización de Thatcher?. • ¿Considera que con la crisis aumenta la creatividad?.
<p>Conocer el perfil de los jóvenes músicos – estudiantes de las jóvenes orquestas españolas y sus perspectivas de futuro.</p>	<p>¿Están nuestros jóvenes preparados para los nuevos tiempos?</p>	<p>JÓVENES ORQUESTAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Muchas comunidades tienen jóvenes orquestas: EGO, JOC, JONDE... ¿Cree usted que se debe diseñar desde ellas el perfil del futuro músico de orquesta?. • ¿Usted cree que se está trabajando desde la base, en los centros educativos y en las jóvenes orquestas, para fomentar la creación de nuevos públicos?. • ¿Considera necesario que las orquestas se impliquen en proyectos sociales que les capaciten para su labor futura y realicen y diseñen proyectos sociales?. • ¿Hay muchas orquestas jóvenes en Gran Bretaña?. ¿Y orquestas amateurs?. • ¿Considera que en las jóvenes orquestas el joven estudiante se prepara para su futuro profesional?.
<p>Analizar el modo de gestión de las orquestas españolas y de Gran Bretaña.</p> <p>Conocer si las orquestas en ambos países tienen departamentos</p>	<p>¿Cómo se gestionan las orquestas en ambos países?</p>	<p>FINANCIACIÓN</p> <ul style="list-style-type: none"> • En España, a excepción de dos orquestas que son privadas, el resto son públicas y dependen de los fondos de administraciones. En el modelo anglosajón las orquestas, salvo excepciones, son privadas. Se sostienen gracias a aportaciones privadas, pequeñas subvenciones públicas y a micro-mecenas. ¿Cree que este modelo sería apropiado para la sostenibilidad de las orquestas españolas o que pueden ser sostenibles dependiendo de la administración?.

<p>educativos y el organigrama de las mismas</p>		<ul style="list-style-type: none"> • La Ley de Mecenazgo de Gran Bretaña posibilita a los mecenas desgravaciones fiscales de hasta el 70 %, en Francia el 60%. En España las desgravaciones fluctúan entre el 25% a particulares y 35% a empresas. ¿Cree usted necesaria una modificación de dicha ley acercándonos a los modelos europeos?. • ¿Conoce el micro-aportaciones o el <i>crowdfunding</i> que están utilizando algunas fundaciones para financiar actividades sociales y/o culturales? ¿Considera necesario modificar el concepto de orquesta de financiación pública y acercarla al concepto anglosajón de empresa privada o cooperativa?.
--	--	---

3.2.1. Orquesta y Sociedad

- **Usted cree que las orquestas son necesarias?**

Coinciden en que son necesarias como trasmisoras de un bien cultural si bien D.Q. abre un debate y nos hace participe de su reflexión “...otra cosa es que podíamos debatir cuantas y en qué sentido.”

- **¿Cómo ve el futuro de las orquestas? ¿Cree que la sociedad en general ve necesarias las orquestas?**

Para describir el futuro de las orquestas los músicos utilizan palabras como “complicado”, “gris”, “crítico”, “de cambio”... En general hablan de la problemática económica actual y de cómo esta afecta al mundo cultural y a las orquestas en particular. Todos ellos opinan que la sociedad ve necesarias las orquestas aunque también apuntan que deberían establecer actividades en beneficio de la comunidad para que esta les considerara necesarias y útiles socialmente. Así, J. comenta que ..”si solo se limitan a una serie de conciertos y poco más, no se verían necesarias “, S. asegura que ..”para que sean necesarias, primero hay que saber que existen y justificar su influencia en la sociedad.”, M. añade que en Escocia la gente ve necesaria la orquesta, por ello allí se apuesta muy fuerte por la música clásica, y tienen mucha importancia las entidades publicas y privadas que subvencionan dichas actividades. D.B. ve la necesidad de actualizar la programación e incorporar un repertorio que atraiga y conecte con nuevos colectivos, añade que en los centros de estudios superiores, el músico que va a formar parte de una orquesta debe ser preparado no solo ..” para interpretar el repertorio, sino también para todo tipo de experiencias que se generen dentro y fuera del escenario”. Para S. las orquestas se encuentran en un momento crítico; y cree que no es solamente financiero si no más bien "tienen una crisis de identidad, ¿quien soy y a donde voy ?"

D. Q. se pregunta sobre lo que se ha denominado la burbuja cultural, construcción de grandes auditorios y formación de orquestas descuidando, en algunos caso, la música desde la base. Para J. los actuales recortes en educación y cultura afectan a todas las actividades culturales y artísticas. En Gran Bretaña- añade- también es complicado, pero

la diferencia es que Gran Bretaña tiene tan limitada la subvención pública que buscan el patrocinio privado. “Creo –expone- que es necesario que haya un patrocinio público pero, si éste se recorta, las orquestas españolas deben comenzar a buscar también patrocinios privados”.

- **¿Cree que se han adaptado las orquestas a la sociedad del siglo XXI?**

Afirman que, aunque se han visto algunos cambios en los últimos años y las orquestas han intentado un acercamiento a la sociedad, en muchos casos se mantienen formas de hace treinta años, con un perfil serio y tradicional sobre todo- como matiza S. “..en la presentación, el protocolo, la publicidad, marketing.....todo ello se refleja en un división en la sociedad- un porcentaje reducido asiste a sus conciertos”.

Según expone D.B. la mayoría continúa con la tendencia de la segunda parte del siglo XX, ..”una interpretación clínica y burocrática en cuanto a emociones, centrándose en aspectos mecánicos sin ser comunicadores de emociones y sensaciones, ello marca la diferencia entre presentar e interpretar la música. Algunas orquestas- según expone D.Q.- se acercan a las nuevas tecnologías y están mas en la calle pero considera que es muy difícil competir con la extensa oferta de cultura *light*. Maxi expone la experiencia de su orquesta en Escocia, en la cual han modificado su vestuario y han cambiado “el frac que se asocia con personas distintas y es algo elitista, por un atuendo mas acorde con la sociedad actual”.

- **¿Crees que es cercano el contacto de la orquesta con el público?**

En general opinan que no, especialmente en el momento del concierto, en el que hay unas formas y unas pautas determinadas. Por otro lado sí perciben y valoran el acercamiento que se produce en otro tipo de actuaciones como festivales o actuaciones especiales para colectivos concretos. S. añade que el escenario es casi como los castillos medievales, con el agua que rodea el castillo, ahí no pasa el público ..., la presentación del concierto es estático y tiene sus raíces en la élite de los siglos pasados. Considera que “la crisis intenta acercar la orquesta a la sociedad. El cliente esta recobrando protagonismo.....En su opinión, ..”este protocolo desanima y aleja al publico joven” .

D.B. afirma que se ha intentado más con marketing que con un cambio real. Y añade ... “Por suerte, algunos conciertos educativos y algunos programas de integración social han conseguido acercar la música, pero no lo suficiente. El músico y la institución deben ser mucho más activos, fuera y dentro del escenario. En el escenario se suele ver a muchos músico inmóviles, que parece que no tienen emociones. Ese perfil, desde mi punto de vista, está ya caduco. Por otra parte, acercarse a otros lugares, colectivos, centros con personas en riesgo de marginación o discapacitación, colectivos desfavorecidos...es muy importante, estamos también para ellos.”

En la misma línea se expresa M. que piensa que habría que potenciar cambios en este sentido. Expone su experiencia participando en conciertos que concluyen con una recepción para establecer contacto con el público, de conciertos a modo de “*jam session* ..”

“Cuando tocamos un repertorio menos clásicos (de películas o de cabaret...) la gente se puede traer sus propias bebidas al hall y se sientan en mesas de 5 o 6 personas, van bebiendo pueden levantarse” también matiza que ... “ aunque a veces, los ruidos y los movimientos que se generan en la sala, te pueden ocasionar problemas de concentración,” Así mismo, considera que los auditorios en España presentan el escenario demasiado alejado del espectador, lo que crea una barrera entre ambos, la orquesta escocesa en donde ejerce su trabajo, tiene un auditorio diseñado para que el público y la orquesta estén cerca y la orquesta esté integrada con el público asistente. D.Q. considera que la música clásica en vez de fluir y mirar hacia delante en la línea del tiempo, parece que siempre está mirando hacia atrás. “Lo veo con mis alumnos, son tremendamente conservadores en la música. Son muy liberales en la política, son muy de izquierdas, pero a la hora de hablar de música son talibanes y fundamentalistas. Y suelen decirme... *es que a mí no me gustan las versiones, a mí no me gustan las transcripciones.* En tiempos de Bach nadie hablaba de eso..”. Considera que ..”debía suprimirse la barrera del frac, de no hablar con el público, de no aplaudir entre movimientos... La costumbre de no aplaudir entre piezas no es tan antigua, en el siglo XIX se aplaudía y se hablaba”.

- **¿Tenía que haber más cercanía ?**

Todos los músicos opinan que sí, que debería existir un contacto más cercano, que esto ayudaría a acercar las orquestas al público en general, y a los jóvenes en particular. Si bien algunos de los músicos matizan que también hay público que no desea el acercamiento y que acuden a los conciertos esperando que se cumplan los aspectos tradicionales.

J. explica su experiencia en Gran Bretaña, ..” sería interesante experimentar y cambiar este formato. He asistido en Londres a conciertos que son interactivos, el público tiene un contacto directo y puede hacer preguntas al director, o a algún músico, entre la ejecución de dos obras y a lo largo del concierto. Al concluir el concierto, el público puede ir al escenario y ver los instrumentos y hablar con los músicos. Son conciertos más breves, con un tipo de público que quiere analizar las obras de otra manera, conocer algo más sobre ellas, a veces hay diálogo con el compositor, o con el músico solista... Hay más acercamiento, es algo experimental, que crea más interés, sobre todo entre los jóvenes, y acerca la música y la orquesta a la gente. En Londres se celebran los *Proms in the Park* que se hacen en verano en el parque, enfrente del Royal Albert Hall. Puedes sentarte cerca del escenario o más lejos, y puedes seguir el concierto en las pantallas. A estos conciertos asiste mucha gente. Y el tipo de música es clásica pero con programas más amenos, o de música de películas o con algún componente *pop*”.

3.2.2. Educación y público

- **La juventud pasa casi el 90% de su tiempo de ocio relacionado con la música ¿Por qué cree usted que sin embargo no se ve mucho público joven en los conciertos llamados "de música clásica"?**

Los músicos aluden a distintos motivos. Afirman que el ambiente, los rituales y las normas estrictas de los conciertos no atraen a los jóvenes. También reseñan que existe un gran desconocimiento de la música clásica entre la juventud y ellos tienen acceso a un sinnúmero de otras actividades, como las nuevas tecnologías que colman su tiempo. Así mismo señalan que en el entorno más directo como son los medios de difusión, la publicidad, o el tratamiento de la música de fondo... se potencia más la música más comercial.

D.Q. se pregunta el porqué a los jóvenes les encanta la música pero no buscan más, ..”son tremendamente obedientes y no demuestran una rebeldía por buscar una música alternativa. Sería importante un cierto cambio y desmitificación del acto social del concierto, porque creo que el ambiente de los conciertos, a los que, en muchos casos van sus abuelos....., los trajes, el ritual les echa para atrás”. Para M. quizá el propio término de música clásica aleja a mucha gente porque el término en sí, es un tanto elitista. En esta línea se define D.B. ”creo que no les atrae la idea de ir a ver gente rígida y distante, a mí tampoco. El hecho de que alguien, incluso melómano de música clásica, romántica o siglo XX, elija gastarse el dinero en una grabación en vez de escuchar la música en vivo es algo sobre lo que debiéramos reflexionar”.

Para S. la sociedad está constantemente sometida a un "audio lavado cerebral....., pero la música clásica no se encuentra presente en todo este entorno. Ir a un concierto para estar quieto y escuchar.....es tan ajena a la relación habitual de la juventud con la música.... Se relacionan con la música de un modo pasivo, virtual... es un reflejo de la deshumanización que nos afecta”.

Para J. “No es rechazo, es ignorancia... quizá les eche para atrás el formalismo o el ambiente que no es juvenil, creo que no hay un claro esfuerzo para atraer la música a los jóvenes o adolescentes”. Reflexiona sobre el papel de la educación en la escuela e insta a realizar un análisis sobre ello, así como ” valorar el papel de los medios de difusión, en especial la televisión pública que programa conciertos de música clásica a las 8:00 del domingo. “Si hubiera un esfuerzo por parte de los medios para promover una programación cultural en horario de máxima audiencia, la sociedad sería distinta, los medios audiovisuales tienen mucho poder y lo saben. Pero el contenido cultural es muy limitado.”

- **¿Cree que influye el hecho de que los conciertos sean muy estáticos?**

D.Q. expone la experiencia de su país, Estados Unidos de Norteamérica “En Tanglewood, la residencia de verano de la Orquesta de Boston, programan conciertos de

clásica, rock, jazz, y tienen el sonido amplificado con gente de pie, con gente que lleva el *picnic*... se llena.” Yo de estudiante estuve de becario y cuando venía Bernstein se llenaba, Bernstein era un gran comunicador, era increíble. En esta línea expone M. ”La idea de concierto al aire libre estaría muy bien. ” En Escocia hacemos trabajo de comunidad, nosotros llevamos la música a comunidades más pequeñas, con una población de 200 habitantes o incluso menos en las Highland”. S. Comenta que a ella le gustaría poder moverse, ..” No me gusta cómo me entregan el sonido, cuanto más toco menos voy a los conciertos!”. D.B. asegura que a la juventud no le gusta la rigidez visual, y tampoco la uniformidad como protocolo. Una orquesta les parece algo obsoleto y la interpretación carente de afecto. A nadie le gusta ver un espectáculo en el que lo que sucede es la mera presentación de una partitura.

3.2.3. Perfil del Músico de Orquesta

- **Antes los conciertos eran para ser escuchados, en la actualidad se están intentando generar proyectos sociales ¿Cree usted que el perfil del músico de orquesta es el adecuado para interactuar con la sociedad y ser un buen comunicador, además de ser un buen instrumentista?. ¿Considera que el músico de orquesta debe poseer cualidades de comunicación e interacción con el público o grupo al que va dirigido su trabajo?**

Todos ellos opinan que debe haber una adaptación del músico a la sociedad actual. Consideran que no se les dota de las herramientas necesarias. Matizan que hay algunos músicos que interactúan y disfrutan con ello y otros que no quieren virar en ese sentido y adaptarse a una nueva situación. D.B. expone que ”tenemos que convencer a los músicos de las orquestas para que comuniquen cercanía e intensidad emocional, y a los gestores de que es su responsabilidad ayudar a esta profesión tan especializada”.

D,Q. matiza que, a veces, esa actitud es fría y en algunas ocasiones “el mundo de la orquesta se acerca a un trabajo de oficina”. M. reconoce que “ el perfil de músico de orquesta.... es complicado, creo que no siempre tienen las herramientas necesarias para cubrir dichas necesidades y para poder comunicar”. S. considera que es parte de la individualidad de cada persona, algunos poseen cualidades comunicativas y otros no, insiste en la importancia de aportar herramientas a nuestro jóvenes. “Hace poco leía en el plan de estudios de la escuela Superior de Música de Manchester que era obligatorio hacer un *lecture recital* (recital comentado). Además de su recital tienen que impartir una charla sobre su repertorio. Creo que es fundamental saber la información que debes aportar, sin aburrir al oyente. Debes ser un actor con carisma para inspirar al oyente. La música es una forma de teatro “.

- **¿Usted cree que hay una cierta “funcionarización” en algunos músicos de orquesta?**

Respecto a la “funcionarización”, algunos de los entrevistados opinan claramente que sí, que los músicos de orquesta se acomodan en su puesto de trabajo. También hacen notar que esta característica es más habitual en España que en otros países, como Gran Bretaña, debido a las distintas condiciones de trabajo.

S. expone que ella aprecia esa actitud sobre todo en el mundo del *tutti*, porque “su posición no da opción a manifestar iniciativa personal, como puede ser el caso de un instrumentista principal...tocan sus notas y cuanto antes a casa, mejor!”. M. afirma que esto ocurre en España, si bien en Gran Bretaña “no se percibe, porque no existe ese concepto del funcionariado. Hay muchos músicos de ese tipo en las orquestas en España. Terminan su jornada, cierran el instrumento en su taquilla y hasta el día siguiente. Para mí eso no es música. la música no puede estar tratada como un trabajo en sí”. D.B. matiza “más allá de la “funcionarización”, al acomodarse en su puesto de trabajo, la persona que está en una orquesta Sinfónica siempre corre el peligro de dormirse”.

Para D.Q. “este sistema ha desarmado la orquesta. Al convertirnos en funcionarios hemos dejado de ser artistas, es una energía que no está dirigiéndose al público, solo llama la atención el dinero que ganan los directores, muchas veces más que toda la orquesta junta. Es diferente el mundo inglés que el mundo español. En España debemos ir hacia ese modelo y creo que ello es bueno para nuestros jóvenes músicos, van a tener mucho movimiento. Estamos pagando el 25% de presupuesto de cultura de Alemania importando sus orquestas y a sus músicos “.

- **¿Cree necesario modificar las pruebas de selección para acceder a las orquestas valorando además de lo meramente interpretativo otras actitudes y valores en cuanto a comunicación, compromiso social...?¿Sería valorable esa actitud?**

Los músicos entrevistados opinan que es necesario modificar el modelo de las pruebas de selección para acceder a las orquestas, y hacen referencia constante al sistema en Gran Bretaña. En general, piensan, que este último, aun no siendo perfecto, es mejor que el español. Del sistema de acceso español destacan que proporciona estabilidad laboral a los integrantes de la orquesta.

D.B. hace una apuesta por el sistema inglés, “El sistema de audición en Gran Bretaña- el *trial*- a pesar de que no es el ideal, hace que los músicos de la orquesta participen en la elección de sus futuros compañeros y el único que no interviene en el proceso de selección es el director. Para ello, se invita a varios músicos durante diferentes programas para tocar con la orquesta y los músicos de la orquesta van decidiendo quien ocupará la plaza. La selección puede llevar meses e incluso años. Puede haber músicos de primera fila que, a pesar de ser buenos músicos, tienen problemas de integración.” Considera de interés actualizar dicho proceso de selección “las orquestas que se auto gestionan artísticamente tienen un mayor poder de cohesión, más que las orquestas en las

que la selección y la gestión de la misma es completamente independiente a todos los músicos. La verdad es que se debería cambiar el proceso de selección” .

Así S. expone que a veces algunos músicos han conseguido puestos en un orquesta por ser buenos intérpretes y luego a la hora del trabajo en equipo han fracasado. M. expone su preferencia sobre el sistema inglés denominado *trial* ”Hay procesos de selección que pueden durar años, te da tiempo a conocer a esas personas, no solo para tocar, si no para la convivencia No se puede valorar a una persona por una prueba de 10 minutos, quizá a nivel musical es bueno, pero no sabes si hay afinidad, ni como se adaptara a la orquesta...”

J. Apostilla que ” el modelo inglés asegura a la orquesta mayores posibilidades de encontrar al candidato ideal, el modelo español es más beneficioso para la estabilidad laboral del músico.” Para D.Q. “ El sistema de pruebas ha matado a la orquesta y a los músicos jóvenes” .

3.2.4. Proyectos Sociales

- **¿Le parece que la orquesta debe generar proyectos sociales de integración o ayuda, tanto para personas en régimen de exclusión (discapacitados, personas sin recursos, presos....), como enfermos o cualquier otro perfil social?**

Todos los músicos entrevistados están de acuerdo en que es necesario generar proyectos sociales. Por un lado creen que es bueno para la sociedad, y por otro, también lo es para la orquesta, para que la sociedad la valore más.

D.Q. expone que “como entidades culturales tenemos la obligación de compartir, es increíble lo que puede surgir de estas experiencias compartidas. Es delicado el tema, porque en España, muchas veces, la institución no tiene más interés que salir en el periódico, no les interesa lo que hagas, sino salir en la foto, es un poco triste...Hay una cierta hipocresía, se apoyan actos cortos y puntuales pero es complicado realizar acciones sociales que conlleven una periodicidad mayor, con sesiones mensuales o quincenales...”

Para J. es fundamental crear esa comunicación con la sociedad ”Un concierto de estas características no se plantea como un acto de escucha exclusivamente, hay una relación más cercana con el público”. En Gran Bretaña- según expone –es algo asumido desde hace décadas, nadie se pregunta si debe o no generarse proyectos sociales, es un hecho innegable. S. aporta una cierta crítica a algunas actitudes “no debemos tocar en proyectos sociales a base de la actitud de *que buenos hemos sido... hemos tocado en la comunidad*. Creo que es más que eso. A veces dicen *estamos trabajando para la comunidad* pero muchas veces no es real, a veces es más por su imagen que por las personas para las que tocan.... Tu primera consideración tiene que ser si el público está bien: cómo se siente, si disfruta, si está cómodo, si la programación le atrae... tocarles el alma.... “.

- **¿Qué piensa de los conciertos didácticos?**

En general los ven de forma positiva “Si hay una orquesta sinfónica en una ciudad, es un beneficio y un privilegio para esa ciudad y sus ciudadanos destaca D.B. aunque también opinan que en ocasiones resultan poco entretenidos y sería conveniente fomentar otras acciones como que la orquesta acuda a los centros escolares.

Así J. considera que a veces se les trata a los niños y niñas como si estuvieran en un entorno de guardería, “se les disfraza y se les pone a bailar” cuestiona la validez de estas propuestas. D.Q. expone que si bien, los conciertos didácticos pueden tener una función, debían tener más continuidad y abarcar un proceso más global “estaría mejor que los músicos fueran a los colegios de una manera periódica.” M. expone su experiencia en Escocia, ellos normalmente van en un pequeño grupo de cámara al centro escolar y cuando es un proyecto mayor se invita a diversos centros escolares para que acudan al auditorio. En su opinión, el ir al teatro genera mucha ilusión a los niños y niñas y, por otro lado, desarrollar acciones en su entorno escolar es muy gratificante para los pequeños que ven la actividad más cercana y para los músicos que conocen el entorno infantil y escolar. S. manifiesta cierta preocupación al respecto, ya que no es muy partidaria de la palabra didáctico ni del enfoque “tú no sabes nada y te vamos a enseñar”, para ella hay muchos actos que pueden motivar a un niño o niña hacia el mundo de la música. “Lo ideal, expone D.B.– sería que los músicos se acercaran a los centros educativos, con una agrupación de cámara o individualmente para que puedan presentar los instrumentos y un repertorio de una manera desenfadada y sin protocolos como hacen muchas orquestas en Gran Bretaña”.

- **¿Cree necesaria la figura de un departamento o, en su defecto, de un gestor socio-educativo-cultural en las orquestas?**

Todos los músicos entrevistados están de acuerdo en que sería interesante contar con un gestor en esta área. J. expone que en Gran Bretaña sí existe esa figura que puede ser, incluso, un departamento compuesto por varias personas. M. comparte la experiencia de su orquesta, tienen 18 personas trabajando en labores administrativas para la orquesta y de ellos, tres son los responsables de educación.

S. remarca que “en Gran Bretaña dan mucha importancia al *staff* y a los departamentos. El perfil de la persona responsable sería una persona conocedora del marketing y las relaciones públicas. También debería saber psicología para diseñar el tipo de actividades a desarrollar, dependiendo del público al que va dirigida. Es necesaria mucha organización y conocimientos”. Más categórico se muestra D.Q. que asegura que “La orquesta del futuro necesita un departamento de educación, de proyectos sociales, de difusión, de comunicación y de financiación. “

- **¿Le parece importante una especialización en esa línea?**

También en esta cuestión, todos los entrevistados piensan que sería importante la especialización. Exponen la necesidad de un profesional de la música, creativa, que sepa gestionar fondos públicos y entender que demanda la sociedad y que puede ofrecer la orquesta. Como expone D.Q. "una persona que, en donde ve un vacío, ve un proyecto".

- **¿Relacionado con el tema de los proyectos, ves diferencias entre las orquestas españolas y las de Gran Bretaña?**

Todos los músicos ven diferencias. Las orquestas de Gran Bretaña generan muchos más proyectos sociales, algunos de los músicos afirman que esto se debe a las distintas formas de financiación entre los países.

J. reflexiona sobre las orquestas que, en España, se encuentran en una situación muy delicada. En su opinión, la solución no es cerrarlas y mandar a los músicos al paro, ello no hace sino agravar el problema, ya que entonces la productividad de la orquesta es nula. Hay que hacer lo contrario, "hacer que la gente vaya más a los conciertos, organizar más actividades, más música de cámara... y mantener las condiciones y seguridad laboral de los músicos".

Para D.B. la principal diferencia es que "las orquestas en Gran Bretaña no cuestionan desplegar y desarrollar actividades en todas las áreas sociales. En España se empieza a debatir ahora, salvo honrosas excepciones. Hay mucho por hacer, es hora, no solo del debate, sino de la acción". Nos narra una experiencia personal con la orquesta de Castilla y León. "tuve la ocasión de participar en unos talleres que se les impartieron a los músicos de la orquesta de Castilla y León para ayudarles en la preparación de proyectos sociales. Los músicos deben decidir con empatía en que tipo de actividad se quieren involucrar. No todos querrán tocar, por ejemplo, en la unidad de oncología de un hospital, pero seguro que encuentran otros lugares si tienen la oportunidad de explorar". Para S., Gran Bretaña siempre ha sido pionera en generar actividades, en su opinión, ahora que en España hay una crisis económica dirigen su mirada a Gran Bretaña para buscar modelos de solución pero según opina " la crisis no es solo económica sino que también hay una profunda crisis cultural, de cultura musical"

- **¿El cambio de gestión en las orquestas en Gran Bretaña coincidió con la privatización de Thatcher?**

En este caso hay distintas posiciones, algunos opinan que posiblemente sí y uno piensa que no, que siempre han coexistido en Gran Bretaña las orquestas privadas, cooperativas y públicas. M. expone la función de *free-lance* de los músicos en Gran Bretaña, que hace que los músicos estén alerta. Considera que la mentalidad es muy diferente. También reflexiona sobre como fue la creación de muchas orquestas en España en la década de los 80, exportando músicos de los países del este "a golpe de talonario".

- **¿Considera que con la crisis aumenta la creatividad?**

J. considera que la crisis fomenta la creatividad porque tienen que buscar nuevos caminos en el mundo de la creación. Según D.Q. la crisis está ayudando a tener más proyectos y a fomentar la creatividad. “Sí, se están generando muchos proyectos nuevos... también es justo que desaparezcan algunas orquestas que no aportan nada y que ese vacío lo llenen jóvenes con ganas de hacer cosas. Los 2000 han sido fáciles, han sido años de bonanza.”

3.2.5. Jóvenes Orquestas

- **Muchas comunidades tienen jóvenes orquestas: EGO, JOC, JONDE... ¿Cree usted que se debe diseñar desde ellas el perfil del futuro músico de orquesta?**

Todos ellos opinan que las Jóvenes Orquestas son fundamentales para la formación de los músicos. De ellas— según expone J. - han salido y salen algunos de los mejores profesionales de nuestras orquestas. Según D.B. ”La función de las jóvenes orquestas es estimularles y dotarles de recursos que les ayuden en su futuro profesional. Deben ser conscientes de su papel social y del perfil que deben adquirir para ser músicos en una orquesta sinfónica.”

Para S. ” el perfil del gerente y del director de una joven orquesta debe ser progresista.” D.Q. considera que ”los músicos hemos recibido mucho de la comunidad. En España la educación ha sido casi gratuita y de bastante calidad, con conservatorios casi en cada pueblo. Habría que devolver a la sociedad lo que nos da, pero no solo eso, es por lo que las acciones sociales te aportan a ti. A los jóvenes les ayudara mucho salir de ese mundo encorsetado de las audiciones de los Conservatorios, de la competición” J. considera que “es una plataforma que les acerca al mundo de las orquestas profesionales, es una parte muy importante de su formación que les da la experiencia y conocimientos necesarios para afrontar su vida profesional. Tampoco debemos olvidar la interrelación y la sinergia creada entre jóvenes de diferentes centros de estudios, comunidades autonómicas o países, dependiendo del ámbito de actuación de la orquesta, si es local, autonómica, nacional o internacional”.

- **¿Usted cree que se está trabajando desde la base, en los centros educativos y en las jóvenes orquestas, para fomentar la creación de nuevos públicos?**

En general opinan que se va avanzando, que se están implementando acciones pero que se debería avanzar más. S. reflexiona sobre proyectos musicales que se han generado y desarrollado sin medios económicos como en Khimbasa. “Es impactante como en ese continente africano está naciendo la música desde la carencia total de recursos y en otros se pierde dentro del exceso.”

David Quiggle, opina que no se está trabajando en ello. Expone que ” Hay que educar a los jóvenes en que este es el mundo del futuro. Decir a un alumno *Organiza un concierto en un geriátrico, no te voy a proporcionar ni contacto ni nada, organízalo tú. O en otro sitio.* Como los soldados de Esparta. Vete a lidiar con este mundo. Sí, si quieres vivir en el futuro de la música, tienes que crear proyectos “. D.B. cree que se deben modificar ciertos aspectos obsoletos y buscar más acercamiento entre el público y las orquestas. “cada minuto que pasa se está perdiendo una parte de ese público potencial”.

- **¿Considera necesario que las orquestas se impliquen en proyectos sociales que les capaciten para su labor futura y realicen y diseñen proyectos sociales?**

Todos afirman que es necesario, que es una experiencia positiva. S., J. y D.B. añaden que sería muy positivo que estas orquestas jóvenes realizaran proyectos sociales dirigidos hacia públicos jóvenes. Según exponen- si una orquesta de compañeros de tu edad te lleva la música, se ve más cercano, no hay esa barrera de edad. D.B. añade que “ Las jóvenes orquestas deben desarrollar proyectos sociales y de integración; tocar en residencias, en colegios, en las cárceles... experiencias que les acerquen a su futura labor en las orquestas sinfónicas”

- **¿Hay muchas orquestas jóvenes en Gran Bretaña?**

Los músicos entrevistados están de acuerdo que en Gran Bretaña hay un gran número de orquestas, una en cada escuela “en cada zona, en cada región”. También comentan que en España el número de orquestas es mucho menor a pesar del incremento que han tenido en los últimos años.

- **¿Y las orquestas amateurs?**

Todos afirman que en Gran Bretaña hay muchas y en España es una opción musical de la que carecemos. Algunos comentan que en España lo más parecido a las orquestas *amateurs* serían las bandas musicales, como afirma M. “España siempre ha sido de bombo y plato”. Reflexiona sobre la historia de las orquestas inglesas... “su creación se remonta a más de 120 años, mientras que en España la inmensa mayoría de ellas se crearon hace 20 o 25 años”.

S. considera que debía haber mas orquestas *amateurs*, como explica “*amateur* viene de amor, lo haces porque te gusta... En Gran Bretaña hay muchísimas, una por cada pueblo. La orquesta *amateur*, sirve para fomentar un interés activo en la música. Una plataforma para practicar la música”. Sobre las orquestas *amateurs* y su importancia también referencia D.Q. en cuanto a la proliferación de ellas en Estados Unidos.

- **¿Considera que en las jóvenes orquestas el joven estudiante se prepara para su futuro profesional?**

Sí, todos opinan que es una parte importante de su formación, que les acerca al mundo profesional. S. añade “la profesión de orquesta solamente se puede consolidar haciéndolo.... tocando “ D.B. expone que “ debiéramos diseñar el perfil del músico ideal de orquesta, educando aptitudes de rendimiento, valorando las cuestiones sociales y emocionales. Hay una tendencia a que las instituciones pedagógicas sean factorías de instrumentistas mecánicamente preparados pero ineficaces social y musicalmente”.

3.2.6 Financiación

- **En España, a excepción de dos orquestas que son privadas, el resto son públicas y dependen de los fondos de administraciones. En el modelo anglosajón las orquestas, salvo excepciones, son privadas. Se sostienen gracias a aportaciones privadas, pequeñas subvenciones públicas y a micro-mecenas. ¿Cree que este modelo sería apropiado para la sostenibilidad de las orquestas españolas o que pueden ser sostenibles dependiendo de la administración?**

Los músicos opinan que es un momento complicado, cada vez hay menos partida presupuestaria pública para proyectos musicales y creen que los patrocinios ayudarían a mejorar la situación de las orquestas pero, que sin financiación pública, no sería posible que las orquestas sobrevivan. S. reflexiona sobre la cuestión “Es el momento en el que el gobierno piensa *¿Merece la pena? ¿Qué nos aportan las orquestas?* Ahora las orquestas deben plantearse si ofrecen algo a la comunidad para que les aporten tanto dinero y defender su existencia. *¿Hacemos algo que justifique tanto dinero?*”.

M. sugiere que se deben buscar nuevas vías de patrocinio, el modelo inglés- según expone- funciona bastante bien. “En Gran Bretaña tenemos muchas ayudas de mecenazgo”. D.Q. explica la experiencia en USA, allí las orquestas son mayoritariamente privadas, pero la desgravación fiscal a los mecenas es del 100% “ D.B. expone que “Hoy por hoy , es imposible que una orquesta española sobreviva sin la ayuda del Estado desde el punto de vista de que no hay una Ley de Mecenazgo que ayude a estas instituciones a sobrevivir. El patrocinio de empresas no está a la altura de otros países como Estados Unidos o Gran Bretaña”.

- **La Ley de Mecenazgo de Gran Bretaña posibilita a los mecenas desgravaciones fiscales de hasta el 70 %, en Francia el 60%. En España las desgravaciones fluctúan entre el 25% a particulares y 35% a empresas. ¿Cree usted necesaria una modificación de dicha ley acercándonos a los modelos europeos?**

Todos opinan que sería necesario modificar la ley para motivar a los mecenas porque, “si a las grandes empresas se les ofrece una desgravación atractiva, muchas de ellas invertirían en las orquestas, y ello redundaría en beneficio de las orquestas, y a su vez en beneficio de la sociedad”. M. explica iniciativas que se dan en Gran Bretaña, como el “sponsor de la silla” esto es, una persona o empresa que sufraga el mantenimiento de un músico concreto, tienen, así mismo, patrocinadores para proyectos concretos. En su orquesta- prosigue- cuentan con un departamento de patrocinio formado por tres personas, cuya misión es obtener fondos para diferentes proyectos y para la financiación de la orquesta. D.Q. se muestra muy crítico con la postura del Gobierno español ante la cultura: “Parece que tienen cierta venganza en cargarse la cultura, sube el IVA, *os cortamos el presupuesto pero no vamos a hacer posible que otros os subvencionen. ¿Qué es Europa sin cultura?*”.

- **¿Conoce el micro-aportaciones o el *crowdfunding* que están utilizando algunas fundaciones para financiar actividades sociales y/o culturales? ¿Considera necesario modificar el concepto de orquesta de financiación pública y acercarla al concepto anglosajón de empresa privada o cooperativa?**

Consideran que toda captación de fondos es buena para las orquestas, sugieren que habría que investigar qué sistemas funcionan en otros países, pero que la financiación pública es necesaria ya que supone mayor estabilidad para los músicos. J. matiza que este modo de financiación le parece interesante para proyectos puntuales. M. describe su visión del Estado español “Es muy complicado, porque en España los músicos están un poco anclados y anquilosados porque hay cierta costumbre a que el gobiernos aporte el 100%. del mantenimiento de la orquesta” S. añade ” habrá que cambiar la mentalidad de la orquesta y los que van a colaborar, es evidente que alguna solución de este tipo habrá que aplicar porque no se va a seguir como hasta ahora”. D.Q. se muestra preocupado, porque desde su punto de vista, es complicado competir por un sponsor con música más *pop* o comercial ..” no sé si estrenarían tantas obras o sinfonías de Bruckner si debe competir en el micro mecenazgo con Juan Pardo o David Bisbal”.

D.B. considera importante cualquier vía de financiación, si bien ” es importante articular una ley que facilite ese tipo de financiación o la esponsorización directa. Habría que copiar sistemas que funcionan en otros países, en los que la ley fiscal del estado defienda un reparto más justo de la riqueza y cuide la educación y la cultura para todos. Es un tema éticamente no negociable”.

Al finalizar la entrevista se les sugería que hicieran alguna aportación, si les parecía conveniente. Estas son las reflexiones que nos hicieron llegar.

S.: Es la hora de los cambios, en la educación, en temas de salud... Ha llegado un punto de cambio, es un momento de terremotos, esto causa “no dolor”, pero si incomodidad, como el Fénix que resurge de las cenizas... pero veremos mucho humo y

cenizas antes... creo que a largo plazo va a ser muy positivo para la creatividad. Es como la idea maya de la ilusión, hemos vivido en una ilusión y ahora vivimos la realidad. Como dicen en china: Crisis = oportunidad....!

M.: Creo que debe haber una reestructuración general en todos los sentidos. Ahora me han comentado que hay algunas orquestas en las que cuando necesitan gente eventual cogen alumnos de los conservatorios y no les pagan la colaboración. Esto no puede ser así. Todo el mundo debe ser gratificado por su trabajo.

D.Q.: Normalmente tengo más preguntas que respuestas. Creo que una orquesta debe ser más dinámica más comunicadora y si eso quiere decir que hay que bailar, gritar, saltar... Pues adelante. La música antes era más espectáculo, ahora se presenta como algo congelado, como en un museo.

J.: Al margen de la actividad en orquesta, o pedagógica, existe para el músico la actividad *free lance*, habitual en Gran Bretaña pero no tanto en el resto de Europa, excepto en la música antigua donde los grupos se reúnen y trabajan por proyectos. Me dedico sobre todo a este tipo de actividad.

D.B.: La adecuación de los músicos de orquesta ha de partir desde el centro educativo, el músico que va a formar parte de una orquesta debe estar preparado, no solo para todo tipo de repertorio, sino también para todo tipo de experimentos que se generen en un escenario y aprender como estar en escena.

CAPITULO VI

DICUSION DE RESULTADOS

1. Discusión General

El objetivo principal de esta tesis es conocer y analizar las acciones que llevan a cabo las orquestas sinfónicas en España y Gran Bretaña a partir de la estructura, organigrama y financiación de las mismas. Para ello, hemos contado con la opinión de los gestores y gestoras de Orquestas Sinfónicas españolas y de Gran Bretaña, de los músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria - Euskal Herriko Gazte Orkestra–EGO- así como de músicos intérpretes vinculados con ambos países.

En este capítulo tratamos de valorar la aportación al conocimiento de los resultados mostrados en el capítulo anterior, por una parte, y tenemos en cuenta las limitaciones de la investigación, por otra. Ambos ejercicios contribuyen a clarificar el alcance de las conclusiones y a marcar posibles líneas de investigación futuras.

1.1. Discusión de los resultados del cuestionario dirigido a los gestores-responsables de las orquestas sinfónicas de España y Gran Bretaña

1.1.1. Orquesta y perfil de sus componentes

La investigación, como señalábamos en el capítulo anterior, se realizó con 21 orquestas españolas y 6 de Gran Bretaña.

La primera diferencia que percibimos está relacionada con la estructura y organigrama de las orquestas de ambos países. En las orquestas de Gran Bretaña observamos que el porcentaje del personal administrativo de una orquesta es muy superior al de España; así, mientras en Gran Bretaña encontramos un administrativo por 2,87 músicos; en España el porcentaje será de uno por cada 8,78 músicos. Esta falta de personal dedicado a las tareas administrativas conlleva que, las orquestas españolas no tengan una estructura clara y definida. Así, nuestro primer gran problema al iniciar esta investigación fue determinar a qué persona debíamos enviar nuestros cuestionarios, porque tan solo el 57,1% de las orquestas españolas disponen de algún tipo de departamento que gestione las actividades educativas o sociales frente al 100% de las de Gran Bretaña, que cuentan con un departamento específico socio-educativo compuesto por un equipo que varía entre dos y cuatro personas. Por ello, en el caso de Gran Bretaña, todos los cuestionarios fueron enviados directamente al departamento educativo, mientras que en las orquestas españolas se nos presentaron serios problemas por no saber quién o quiénes eran los responsables de las actividades objeto de estudio.

En el caso de las orquestas españolas el perfil de los coordinadores responsables de las actividades socio-educativas es muy variado. De las veintiuna personas de la muestra, cinco pertenecen a otra institución diferente a la orquesta; así, en algunos casos, son personal laboral perteneciente al ayuntamiento, gobierno autonómico o diputación, en donde ejercen

labores de administración o coordinación de carácter general. En el caso de los coordinadores de las actividades socio-educativas vinculados laboralmente con la orquesta, encontramos diferentes perfiles profesionales; así, el coordinador educativo, en algunas orquestas, ocupa el cargo de gerencia, de secretaría, de dirección artística o de relaciones externas. En cuanto a su nivel de estudios, es heterogéneo; de los veintiún gestores españoles encontramos ocho que presentan estudios superiores en música, cuatro con algún tipo de estudios musicales y siete que no poseen estudios musicales. En el caso de los gestores ingleses todos ellos pertenecen a la orquesta y tienen estudios musicales, siendo cinco graduados superiores en música y uno acredita estudios básicos de música. Consideramos que la falta de personal con un perfil específico profesional para generar acciones socio-educativas y, en muchos casos, sin vinculación directa con la orquesta, dificulta la elaboración de acciones sociales y educativas con un desarrollo sistemático y desarrolla acciones puntuales sin una continuidad.

La gestión financiera de las orquestas varía en los dos países. Las orquestas en Gran Bretaña son mayoritariamente privadas o se gestionan con un sistema cooperativista - tan solo la BBC es pública-. En España las orquestas son, en su mayoría, públicas contando puntualmente con patrocinio privado para proyectos concretos. Esa diferencia incide en las acciones que se desarrollan desde las formaciones de ambos países. Las orquestas en Gran Bretaña presentan dos pilares importantes en el desarrollo de sus funciones: uno es el departamento de patrocinio y otro es el departamento socio-educativo o de la comunidad. Ambos conjugan proyectos de importancia para la sociedad buscando, en todo momento, instituciones y empresas que estén interesados en lo que desde las orquestas les ofrecen. En España esa necesidad no ha sido necesaria y no han dispuesto de un departamento de patrocinio –dada su gestión pública- y por otro lado su función ha sido hasta hace pocos años la interpretación por lo que tampoco se contemplaba la creación de un departamento al respecto.

Una figura existente en Gran Bretaña, a nuestro modo de entender muy atrayente, es el voluntario. Esta figura no existe en las orquestas españolas. La figura del voluntario nos parece de interés en cuanto al grado de implicación e identificación de los individuos con la orquesta. Los trabajos que realizan son variados y se sitúan en el departamento de marketing; en el departamento de educación; en los conciertos y eventos varios; trabajando en la oficina y atendiendo en los conciertos o instalaciones digitales.

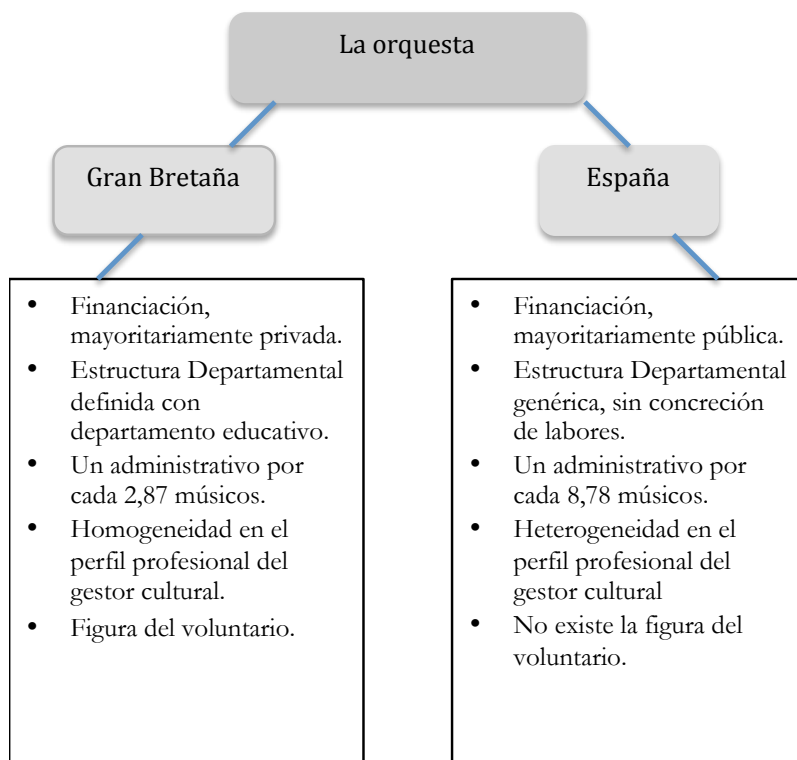


Figura VI. 1. Diferencias estructurales de las Orquestas en España y Gran Bretaña

1.1.2. Programación y actividades

Las orquestas de Gran Bretaña programan más música de mujeres compositoras un 75%, que las españolas un 33,3%. También es destacable la diferencia en cuanto a la música de otras culturas como es el caso de la programación de compositores asiáticos el 12,5% en España y el 50% en Gran Bretaña, o los compositores africanos, el 25% en las orquestas Gran Bretaña, y el 6,2% en las españolas. Esto presupone un mayor acercamiento a las diferentes músicas, así como una potenciación del conocimiento del trabajo de las mujeres compositoras en la actualidad .

Las actividades programadas y la realización de conciertos didácticos en ambos países son bastante similares, si bien, en España, acuden muchos más centros escolares. Sin embargo, el número de sesiones que ofrecen de un mismo concierto las orquestas es mayor en Gran Bretaña que en España. Ello nos lleva a pensar en el interés de este país por amortizar cada uno de los conciertos didácticos ofreciéndolos en más sesiones para acceder a un mayor número de centros y alumnado.

La elaboración de los contenidos didácticos de los conciertos vienen fijados por el departamento de la comunidad- *Community & Education Department*-, en las orquestas de Gran Bretaña. En España, las orquestas que no tienen departamento específico socio-educativo, fijan sus contenidos en base a los criterios de la dirección artística, la gerencia, el servicio de educación del gobierno autonómico, el servicio de infancia del ayuntamiento, producciones

externas contratadas, el departamento pedagógico del conservatorio o los músicos de la orquesta.

En cuanto a los valores obtenidos respecto a la impartición de los talleres, tanto infantiles como para bebés, observamos una mayor presencia de este tipo de actividad en las orquestas del Gran Bretaña que en las españolas. Del mismo modo hay diferencias en cuanto a la realización de charlas y conferencias que ofrecen al público general a favor de las orquestas de Gran Bretaña. Ello nos hace reflexionar sobre el tipo de actividad que programan y proyectan así como su implicación educativa. En Gran Bretaña se da más importancia a las actividades programadas y con un carácter más estructurado, educativo y divulgativo. Ello queda avalado por el hecho de que, el 83% de las orquestas en Gran Bretaña, realizan cursos preparatorios para instruir al profesorado de los centros educativos que acuden a los conciertos, siendo el 15% de los centros españoles los que realizan este tipo de actividad.

En el campo universitario, las orquestas españolas organizan más actividades destinadas a los y las estudiantes, si bien las actividades programadas consisten, mayoritariamente, en la posibilidad de obtener abonos a bajo precio, asistir a conciertos gratuitos, conferencias, conciertos de clausura y apertura del curso académico. En Gran Bretaña, las actividades tienen un carácter más práctico y participativo, consistiendo en tutorías instrumentales o integración en la orquesta de jóvenes universitarios con estudios musicales. En este punto conviene destacar que en Gran Bretaña, durante muchos años, la enseñanza instrumental ha estado integrada en el sistema general educativo, ello conlleva un número considerable de personas que tocan algún instrumento musical y, a la proliferación de orquestas *amateurs*.

En las actividades relacionadas con colaboraciones con centros superiores de estudios musicales o conservatorios, no hemos apreciado diferencias, ya que suponen un 85,7% en España y un 83,3% en Gran Bretaña, y consisten mayoritariamente en colaboraciones instrumentales con la orquesta, impartición de *master class* a jóvenes músicos o disfrute de tutorías instrumentales.

En el campo de las actividades sociales destinadas a otros tipos de colectivos como, por ejemplo, la colaboración y acciones en los barrios y en las escuelas, el porcentaje es superior en las orquestas anglosajonas. Ocurre lo mismo en las actividades dirigidas a los geriátricos, en donde el porcentaje de Gran Bretaña es del 50%, doblando al español con un 28,6%. El caso contrario lo encontramos en cuanto a las actividades ofrecidas en los centros penitenciarios, ya que en las orquestas españolas supone un 33,3% y en las orquestas de Gran Bretaña un 16,7%. En cuanto a acciones dirigidas a personas con necesidades especiales o discapacidad, el 100% de las orquestas en Gran Bretaña promueven ese tipo de actividades con talleres dirigidos a diferentes colectivos y en España el 57,1% de las orquestas promueven ese tipo de actividades, así como conciertos pedagógicos a ese sector social.

En cuanto a las actividades familiares, queremos señalar que en Gran Bretaña se promueven más actividades participativas e interactivas como la impartición de talleres en familia o los juegos musicales.

PROGRAMACION Y ACTIVIDADES	
GRAN BRETAÑA	ESPAÑA
Programación heterogénea atendiendo a valores de genero y multiculturalidad.	Programación más centrada en la música occidental.
Actividades socio-educativas generadas desde los departamentos de la orquesta.	Actividades socio-educativas generadas desde diferentes instituciones: orquesta, ayuntamientos y gobiernos autonómicos.
Actividades dirigidas a diferentes entornos sociales: infantil, juvenil, adultos, enfermos y riesgo de exclusión.	Actividades dirigidas a diferentes entornos sociales: infantil, juvenil, adultos, enfermos y riesgo de exclusión.
Actividades educativas programadas y coordinadas en los centros escolares con un 83%. de impartición de talleres al profesorado.	Actividades educativas en los centros con la difusión de conciertos didácticos y un un 15% de impartición de talleres y elaboración de material previo.
Colaboración con centros superiores de Música: máster class, colaboraciones con la orquesta y tutorías.	Colaboración con centros superiores de Música: máster class, colaboraciones con la orquesta y tutorías.
Actividades infantiles: conciertos didácticos, talleres familiares, infantiles y para bebés y juegos musicales.	Actividades infantiles: conciertos didácticos y talleres infantiles y para bebés.
Colaboración en barrios un 83,3% y en escuelas el 100%.	Colaboración en barrios un 26,8% y en escuelas un 81%.
Colaboración en geriátricos un 50%.	Colaboración en geriátricos un 28,6 %.
Actividades en centros penitenciarios un 16,7%.	Actividades en centros penitenciarios un 33,3%.
Actividades a personas con discapacidad el 100%.	Actividades a personas con discapacidad un 57,1%.

Figura VI. 2. Diferencias de programación y actividades en España y Gran Bretaña

1.1.3. Aspectos Económicos

En los aspectos relacionados con la financiación, la mayoría de las orquestas españolas son financiadas por erario público, mientras que en el caso de Gran Bretaña tan solo la Orquesta de la BBC es pública, siendo mayoritariamente privadas o cooperativas de músicos. Su financiación proviene de capital privado, empresas y micro mecenas.

En cuanto a la Ley de Mecenazgo el 90% de los gestores y las gestoras de las orquestas españolas considera que la ley de Mecenazgo inglesa es más apropiada que la española.

1.1.4. Departamento organizador

En Gran Bretaña, el 83,8% de los encuestados afirman que cuentan con estudios específicos destinados a formar profesionales en el campo socio-educativo de las orquestas, mientras que en España el 42,9% dice que sí existen y un 47,6% dicen que no los hay.

En cuanto a la formación continua de los gestores, en ambos países acuden a cursos de formación, grupos de trabajo e intercambio de experiencia.

Asimismo, recomendaban las siguientes líneas de mejora en la gestión:

- Disponer de un departamento educativo en la orquesta e invertir en su desarrollo.
- Conseguir una mayor implicación de la orquesta con los centros educativos, conservatorios y centros musicales.
- Realizar más actividades sociales y familiares.
- Fomentar actividades de divulgación y acercamiento de la orquesta a la sociedad.
- Adaptar el repertorio de la orquesta a nuevos públicos y nuevas músicas.
- Adecuar el perfil del músico al contexto actual.

De igual modo, algunas quejas venían dadas al considerar que la sociedad no otorga demasiada importancia a la orquesta y a su labor educativa y social y porque no se sienten apoyados en su labor en la orquesta.

1.2. Discusión de los resultados del cuestionario dirigido a los jóvenes músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria

Los 68 chicos y chicas encuestados son, en su mayoría, estudiantes de grado superior en música; de ellos un 88,2% quieren dedicarse a la música, preferentemente a la práctica instrumental. Mayoritariamente un 79,4% creen que las orquestas no atraen al público joven, y muestran su preocupación por el poco interés, que desde su punto de vista, tienen las instituciones y los responsables de educación por acercar las agrupaciones orquestales a la juventud. Se ven apoyados y valorados en su dedicación a la música en su entorno familiar en un 95% si bien, en su entorno educativo el 60,3% considera que valoran el hecho de que estudie música mientras el 38,2% entiende que la música es considerada como un *hobby*, pero no como una salida profesional digna.

La mayoría de los encuestados, un 86,8%, piensa que la sociedad no ve necesarias las orquestas, y creen que debe haber un cambio y una apertura de las orquestas promoviendo más fines sociales y pedagógicos. En este sentido, el 95,6% de los jóvenes piensa que se debe dar un giro y promover acciones y proyectos de divulgación educativa y social, tanto en las orquestas sinfónicas profesionales como en las jóvenes orquestas. También demandan más apoyo institucional para que la sociedad valore más la música y, por ende, la cultura.

Los y las jóvenes piensan que los protocolos establecidos en cuanto a atuendo y actitud ante el concierto, son necesarios y entienden que no deben modificarse, si bien se podrían flexibilizar algunos puntos. Creen que hay una evolución de las orquestas y una adaptación a nuestro tiempo actual, haciendo hincapié en el cambio de repertorio y el acercamiento a las nuevas tecnologías, ahora bien, consideran que debe adaptarse más y generar más cambios.

A la hora de hablar de su futuro profesional, y ante la falta de financiación por parte de las instituciones públicas, el 69,1% de los y las jóvenes ve como una posibilidad de futuro laboral el modo de gestión cooperativista, si bien remarcan la necesidad de un apoyo institucional a la cultura. Les preocupa su perfil profesional y adaptarlo a una profesión, no sólo como instrumentista también con un fuerte componente social, así, el 47,1% de los y las jóvenes creen que no están recibiendo la formación necesaria para abordar ciertos retos de actuación como pueden ser la gestación o desarrollo de proyectos pedagógicos o sociales. Demandan adquirir esa formación y consideran que, mayoritariamente, tiene que estar presente en el currículo de grado superior de sus estudios musicales y en las orquestas jóvenes.

1.3. Discusión de los resultados de las entrevistas realizadas a cinco músicos vinculados con ambos países.

1.3.1. Orquesta y Sociedad

Todos los entrevistados consideran que las orquestas son necesarias, si bien se debía perfilar cuántas y con qué acciones a desarrollar. Entienden que se deben fomentar actividades en beneficio de la comunidad para que sean percibidas, no sólo como necesarias, sino también como útiles. La crisis de identidad que, en algunos casos, perciben en las orquestas, debe comenzar con un replanteamiento de su figura como orquesta y de los objetivos que debe cumplir en nuestra sociedad actual. También surgen reflexiones sobre el apoyo institucional en los últimos años, que, desde su punto de vista, ha dado un fuerte impulso a la construcción de grandes auditorios, olvidando fomentar la cultura y la música desde la base.

En cuanto a la evolución de las orquestas españolas, todos los entrevistados consideran que se han promovido ciertos cambios, mayormente en cuanto a la elección del repertorio y a avances tecnológicos, pero no los suficientes. Se necesita acercar la orquesta a la sociedad modificando hábitos de protocolo y siendo las interpretaciones más cargadas de emociones que de técnica instrumental. Piensan que no es cercano el contacto de la orquesta con el público en el momento del concierto, si bien perciben una cercanía en los festivales o en ciertas actuaciones puntuales. Consideran que, tanto el músico como las instituciones, deben ser más activos, el músico estático está ya caduco y la orquesta no debe funcionar como la orquesta de las élites de siglos pasados. Para ello, sugieren acciones educativas activas y proyectos sociales con todo tipo de perfil social, personas con riesgo de exclusión, enfermos, tercera edad y conciertos interactivos en los que haya un diálogo entre los músicos y la orquesta y una mayor participación del público asistente. En este punto relatan experiencias que se desarrollan en esta línea en Gran Bretaña, en las que las orquestas, con repertorios accesibles y sugerentes, ofrecen conciertos al aire libre, pudiendo participar de los mismos sin ningún tipo de protocolo establecido.

1.3.2. Educación y Público

En cuanto a la relación de la juventud con la música sinfónica opinan que la ven como lejana a sus intereses. Por una parte, consideran que, desde las instituciones, no se hacen los esfuerzos necesarios para fomentar este tipo de cultura, tanto desde el propio sistema educativo general, que no les aporta recursos para valorar y disfrutar de este patrimonio cultural, como desde la presencia de la música sinfónica en la televisión pública. Así mismo, entienden que el formalismo y protocolo que llevan implícitos este tipo de manifestación cultural les aparta de la juventud. Aportan iniciativas llevadas a cabo en

orquestas en Gran Bretaña con sesiones musicales en lugares públicos con un repertorio más actual y con la posibilidad de disfrutar del momento en una actitud más desinhibida, acercándose al formato de los festivales a los que habitualmente acuden en masa para ver a sus grupos de moda.

1.3.3. Perfil del músico de orquesta

Opinan que el músico se debe adaptar a los nuevos tiempos y también las gerencias de las orquestas, con las que deben trabajar conjuntamente. Se debe dotar a los músicos de herramientas para afrontar esos nuevos retos, sobre todo a los jóvenes, que serán en el futuro músicos de orquesta. Sugieren actividades en su currículum de estudios como puede ser la preparación de recitales comentados, que ya se están imponiendo en algunos conservatorios de Gran Bretaña.

También perciben una posición un tanto estática en algunos músicos y consideran que, en algunos casos, una cierta funcionarización de los músicos de orquesta conlleva, en ocasiones, a una pérdida del concepto del músico artista, refieren el caso de los músicos de Gran Bretaña, que por su condición de autónomos o *free-lance* deben estar alerta y siempre en continuo movimiento hacia nuevas ideas y dinámicas. Asimismo, hacen especial hincapié en la figura del director de orquesta y de los elevados emolumentos que perciben, en ocasiones superando el global de toda la orquesta.

Consideran que en España se debe reflexionar sobre los criterios que rigen las pruebas de selección de personal para acceder a un puesto de músico en las orquestas del Estado. Dichas pruebas valoran la ejecución instrumental y el nivel de virtuosismo del aspirante, sin considerar los valores humanos o personales que pueda aportar al conjunto orquestal. El tribunal de las pruebas de selección suele estar formado por el director artístico, algún miembro de la orquesta, un miembro externo y algún miembro institucional. En muchas ocasiones, relatan, que un buen instrumentista no se adapta a la orquesta y, siendo su labor una tarea de conjunto y de expresión artística, debe valorarse la empatía con el conjunto. Refieren las pruebas de selección de las orquestas de Gran Bretaña, en donde los músicos de la orquesta son los encargados de valorar a uno u otro aspirante, a lo largo de varios programas de concierto en una selección que puede durar varios años, hasta dar con el candidato que consideran idóneo.

1.3.4. Proyectos sociales

Todos los músicos entrevistados consideran de vital importancia para la orquesta y la sociedad la gestación y desarrollo de proyectos sociales que visibilicen a la orquesta y la utilidad que dichas acciones puedan aportar a la comunidad. Apuestan por proyectos reales, programados y con un carácter de continuidad. No sólo se deben fomentar actos puntuales,

que pueden servir para justificar el hecho de realizar actos sociales, sino que tiene que tener objetivos más ambiciosos.

En cuanto a los conciertos didácticos, si bien los ven necesarios, deben conllevar más actividades con una planificación y objetivos pedagógicos y didácticos a desarrollar como, por ejemplo, talleres o visitas a las escuelas, para que la propuesta sea más efectiva y, pedagógicamente, más productiva.

Creer necesaria la figura de un gestor socio-educativo cultural en la orquesta y un departamento generador de actividades. Reflexionan sobre la importancia que en Gran Bretaña se da a todo el equipo administrativo que gestiona y organiza una orquesta en su conjunto. Piensan que debe ser una persona con conocimientos musicales, creativa y que sepa ver las necesidades de un colectivo y lo que la orquesta puede aportar.

En la opinión de estos músicos, se generan más proyectos sociales en Gran Bretaña porque es algo que se lleva realizando durante muchos años y es intrínseco con su papel como músico de orquesta. En España se están dando pasos en esa línea pero, desde su punto de vista, aún quedan muchas acciones por desarrollar. La crisis que en la actualidad atraviesan las orquestas sinfónicas debe generar más proyectos que las hagan necesarias. La crisis, sugieren, fomenta la creatividad. Algunos músicos opinan que la privatización de la cultura con el gobierno de Margaret Thatcher pudo crear sinergias en ese sentido y fomentar más acciones hacia la comunidad por esa necesidad de búsqueda de financiación.

1.3.5. Jóvenes Orquestas

Las jóvenes orquestas son plataformas para los jóvenes músicos, que les ayudan a formarse para su futuro profesional, por lo que ya desde ellas se debe preparar a los chicos y chicas para ese perfil de músico comprometido con la sociedad. La sociedad, señalan, nos aporta mucho a lo largo de nuestra vida y debemos devolverle parte de nuestro trabajo. Consideran que desde las jóvenes orquestas deben fomentar proyectos sociales, y piensan que pueden ser una herramienta para acercar la música a sus iguales, esto es, a los jóvenes.

En su opinión, los centros educativos deben trabajar con más intensidad para acercar la música sinfónica a nuevos públicos, y si bien reconocen que se dan pasos en esa línea, los consideran insuficientes. En este punto reflexionan sobre la proliferación de orquestas *amateurs*. El sistema educativo inglés ha contemplado durante años la práctica instrumental como parte de su enseñanza en muchos centros educativos, lo que ha creado muchos músicos que, sin ser profesionales, disfrutaban tocando en orquestas de su comunidad. Lo comparan con la proliferación de bandas en la comunidad valenciana.

1.3.6. Financiación

Entienden que en España se vive un momento muy complicado por la fuerte crisis económica que padecemos y porque la mayoría de las orquestas españolas son públicas, lo que les hace tremendamente vulnerables por los recortes que se están produciendo en el mundo de la cultura. Por ello, piensan que es urgente establecer desde las orquestas sinfónicas líneas de actuación social y educativa para que la sociedad las perciba como necesarias y útiles. Por otra parte, ven fundamental buscar nuevas vías de financiación mediante el patrocinio, mecenazgo o el micro mecenazgo. En este punto piensan que la Ley de Mecenazgo de España debía ser modificada porque no favorece la donación de capital a proyectos culturales por la baja desgravación que se aplica. También son conscientes que la música clásica tiene una fuerte competencia a la hora de buscar financiación como es la música *pop* o comercial.

2. Revisión de interrogantes y verificación de las hipótesis

1. ¿Son las orquestas de Gran Bretaña pioneras en el terreno social? ¿Qué actividades desarrollan para ello?

Para dar respuesta a esta interrogante, analizamos las iniciativas, proyectos y actividades que realizan las orquestas del Estado español y de Gran Bretaña.

Hipótesis de partida:

- La función social de las orquestas de Gran Bretaña está más definida que en las orquestas españolas y cuenta con más proyectos y actividades de índole social.

La música, como reflejábamos en el capítulo I de esta tesis, está vinculada estrechamente a la comunidad y a la sociedad desde el comienzo de los tiempos. Ya encontramos referencias sobre la importancia social de la música desde los escritos de Aristóteles (Poética) o Seneca Plutarco en el siglo III con su tratado *De música*. La música, desde sus inicios, ha servido de nexo de unión y de expresión en la comunidad, aportando y desarrollando unas claras connotaciones tanto sociales como culturales y una vocación educativa importante, que ha sido fundamental para la construcción de identidades sociales. No obstante, a lo largo del siglo XX hemos asistido a un cambio en este sentido, y la música se nos presenta más relacionada con el ocio que con la cultura.

En el caso de la música clásica, observamos un cambio en la implicación activa de la sociedad en el desarrollo musical, debido a la dificultad técnica y la complejidad de ejecución de la misma, lo que le ha llevado a una profesionalización en ese sentido y a un establecimiento de tres protagonistas en el desarrollo del acto sonoro: el compositor, el

intérprete y el oyente, asumiendo el oyente, un papel más pasivo en el desarrollo de dicho proceso musical.

Nuestra primera deliberación al analizar las acciones desarrolladas por las orquestas en España y Gran Bretaña se apoya en la historia de las orquestas en ambos países. Gran Bretaña ha tenido una tradición orquestal que se remonta a mediados del siglo XIX, en que se crean las primeras orquestas sinfónicas, si bien la primera orquesta en pagar salario por jornada completa será la Filarmónica de la BBC en 1930. En España, la inmensa mayoría de las orquestas profesionales tienen una tradición mucho más tardía que data de la década de los 80-90.

Para dotar a las orquestas españolas de músicos profesionales fue necesario contar con músicos de otros países, muchos músicos provenían de países del este que vieron en nuestro país una promoción laboral. Nuestros conservatorios, como exponíamos anteriormente, no fomentaban la práctica orquestal, si no que preconizaba instrumentos como el piano o la guitarra. Ello produjo un vacío que hoy en día aún está presente, según expone Álvarez (2008): “De los 556 violinistas que hay en las 26 orquestas sinfónicas profesionales, un 63% son extranjeros”. Por esa carencia de previsión en nuestro sistema educativo nos encontramos con un nacimiento incipiente de formaciones sinfónicas profesionales sin músicos cualificados ni profesionales que asumieran la función de músico de orquesta. Anteriormente algunas localidades disponían de orquestas pero no con un carácter profesional, sino formada por músicos que desarrollaban su actividad profesional en otra actividad y empleaban parte de su tiempo en el desarrollo de dicha actividad sinfónica; ejemplos de ello son la Orquesta Sinfónica de Bilbao o la Orquesta Pablo Sarasate de Navarra.

Esta “juventud” de nuestras orquestas y la función eminentemente interpretativa que adquirieron desde sus inicios, contrastan con la trayectoria social y “de comunidad” desarrolladas por las orquestas de Gran Bretaña. “La principal diferencia-exponía un entrevistado de nuestro estudio-, es que en Gran Bretaña no cuestionan desplegar y desarrollar actividades en todas las áreas sociales. En España se empieza a debatir ahora, salvo algunas excepciones”. En la orquesta de Castilla y León hace unos años se realizaron unos talleres de formación para los músicos de la orquesta como adaptación al nuevo modelo de orquesta.

Constatamos que las orquestas de Gran Bretaña desarrollan más proyectos tanto a nivel interno, desde la propia orquesta, como estableciendo relaciones con otras orquestas o instituciones y empresas. Señalamos, así mismo, el trabajo de *Orchestras Live*, institución nacional que coordina las orquestas y los espacios en donde éstas pueden desarrollar su labor. Desde dicha institución se gestionan diferentes proyectos educativos y sociales a lo largo de todo Reino Unido en colaboración con diferentes orquestas y con la red de los Concejos regionales artísticos de Reino Unido o concejalías. Señalamos, como exponíamos anteriormente, el cambio experimentado en las actividades gestadas en las Orquestas de Gran Bretaña en la década de los 80, en las que se impuso como requisito indispensable

para la obtención de apoyo financiero, implementar rigurosos programas educativos demostrando su implicación en labores de integración social.

Dentro de las actividades –señaladas y explicadas en el capítulo II- destacamos *Music 4 Memory*, *Purcell Remixed*, *Enigma Generations*, *Surf and Turf*, *Mini-Strings*, *Connected to Music*, Proyecto *Philharmonia* o *Hallé Orchestra*, siendo todas ellas actividades asociativas y con un desarrollo a medio o largo plazo. También desarrollan actividades puntuales como *Music Nation*- actividad de fin de semana, o conciertos puntuales, tanto didácticos, participativos u ordinarios.

En España se están realizando diversas actividades en muchas orquestas en los últimos años, mayoritariamente son puntuales y no presentan una estructura y periodicidad lineal. Se vertebra la realización de conciertos dirigidos a diferente público (adulto, infantil, universidad) y algunas orquestas presentan talleres a diversos sectores sociales. Tampoco observamos una cooperación en las acciones y proyectos de las orquestas de modo conjunto. Desde AEOS se intercambian experiencias y en ocasiones comparten proyectos externos, esto es, ante el éxito de un proyecto desarrollado por una producción, la gerencia de otra orquesta, la contrata para otra temporada. Por ejemplo, en “Adopta un músico” se ha dado esa sinergia y tras poner en marcha dicha propuesta en la Orquesta Nacional, proveniente de la experiencia de la *London Symphony Orchestra*, y ante el éxito obtenido, se ha aplicado paulatinamente en diferentes orquestas del Estado. Si bien, en las “Jornadas AEOS 2014” informaron de la puesta en marcha de un programa de cooperación social gestado por AEOS y la Fundación BBVA. Es la primera vez que se lleva a cabo un proyecto de este tipo de modo conjunto, como asociación y su intención es que los conciertos que organicen se integren en la programación habitual. Algunas orquestas ofrecen talleres infantiles y/o al profesorado como preámbulo y preparación para la asistencia a conciertos didácticos. También encontramos proyectos con una secuenciación longitudinal como el proyecto LOVA, de acercamiento a la ópera –promovido desde una orquesta; unos talleres interactivos con personas discapacitadas en dos orquestas y el proyecto pedagógico del *Carnegie Hall - Link Up*. Así mismo, el proyecto *In crescendo*, que aplica “El Sistema” de Venezuela, está presente en la orquesta de Castilla y León desde el 2011 y en la Orquesta Sinfónica de Galicia que, ha desarrollado un proyecto este curso 2014-15 “Resuena”, creando una orquesta y un coro infantiles con niños desfavorecidos.

En Gran Bretaña, las actividades se realizan desde hace décadas y presentan más talleres y actividades de interacción con diversos sectores sociales. Los talleres y sesiones que imparten tienen una programación y una secuenciación desarrollada longitudinalmente a lo largo de un semestre un año o más. Encontramos cursos y conciertos *fusion* con músicos *amateurs*, tanto adultos como jóvenes o disminuidos, que aportan sus instrumentos electrónicos o folklóricos y tras un curso de preparación y ensayos ofrecen un concierto interactivo con miembros de la orquesta. Proyectos escolares de un año de duración en 5 de las orquestas seleccionadas. En todas ellas talleres de un año de duración con diferente tipología de enfermos: Alzheimer, afasia, disminuidos psíquicos, problemas cerebrovasculares, autismo o *homeless*.

Como decía uno de nuestros músicos entrevistados “ahora que hay una crisis económica y cultural España mira a Gran Bretaña porque para que las orquestas sean necesarias primero debemos saber que existen y justificar su influencia en la sociedad”. Por ello consideramos que la mayor diferencia estriba en el tipo de actividades generadas

2. ¿Cómo es la gestión de las orquestas en ambos países?

Para dar respuesta a este interrogante analizamos el modo de gestión de las orquestas españolas y de Gran Bretaña y estudiamos si las orquestas en ambos países tienen departamentos educativos y fijamos nuestra atención en el organigrama de las mismas.

Hipótesis de partida:

- Las orquestas de ambos países tienen gestiones claramente diferenciadas, siendo las de Gran Bretaña mayoritariamente privadas y las españolas públicas.
- Las orquestas de Gran Bretaña presentan una estructura más clara y cuentan con más departamentos educativos que las orquestas españolas.

Hemos constatado que las orquestas en Gran Bretaña son mayoritariamente privadas mientras que las españolas son en su mayoría públicas. Este modo de gestión hace más vulnerables a las orquestas en España por la difícil situación económica por la que estamos atravesando y que está cuestionando ciertos modos de gestión y financiación. Los recortes que desde los estamentos públicos se han realizado afectan a todos los sectores y las orquestas son una de las instituciones que han visto mermadas sus subvenciones y ven peligrar su futuro. Uno de los músicos entrevistados reflexionaba: “Es el momento en el que el gobierno piensa ¿merece la pena? ¿qué nos aportan las orquestas?”. Por ello, se ve la necesidad de buscar nuevos modos de financiación que posibiliten la supervivencia de las orquestas. Pero “hoy, por hoy, es imposible que una orquesta española sobreviva sin la ayuda del Estado desde el momento que no disponemos de una Ley de Mecenazgo adecuada”. La Ley de Mecenazgo actual en España ofrece desgravaciones entre el 25%-35% mientras que en Gran Bretaña la desgravación es del 70%, ello posibilita la gestión privada de las orquestas que, aún disponiendo de partidas presupuestarias públicas, cuentan con patrocinadores y micro-patrocinadores. Todas las personas encuestadas y entrevistadas ven la necesidad de dar un giro en esa línea.

Otro punto que afecta negativamente a la supervivencia de la cultura y de las orquestas, es la subida del IVA cultural, equiparándolo con el 21% general. El incremento del coste de las actividades de la orquesta supone un gravamen añadido a su labor. Como exponía uno de los músicos entrevistados: “Sube el IVA, os cortamos el presupuesto, pero no vamos a hacer posible que otros os subvencionen ¿qué es Europa sin cultura?”. Desde el 2006, año considerado como inicio de la crisis que hoy padecemos, ha descendido el número de conciertos en un 22,6% y la recaudación en los conciertos de música clásica han descendido de casi 48 millones en el 2006 a 38 millones en el 2012. Otro modo de financiación que

hemos analizado es el *crownfunding* o micro-mecenazgo que ha tomado fuerza en los últimos años en diversos países. Comenzó en 1997 para financiar una gira por Estados Unidos del grupo británico Marillion, fueron sus *fans* quienes aportaron el capital para realizar dicha gira de conciertos. Actualmente sus máximos exponentes en este modo de financiación son Estados Unidos e Inglaterra. El *crownfunding* –como exponía uno de los músicos entrevistados- puede ser una herramienta más, pero más adecuada para proyectos puntuales. Lo importante –según hemos constatado por las entrevistas realizadas- es articular una ley que facilite la financiación analizando sistemas que funcionan en otros países para lograr un reparto más justo y cuidar la cultura y la educación de la población.

En cuanto a la estructura de las orquestas, en la primera toma de contacto que realizamos, al analizar las páginas *web* de las orquestas ya percibimos dicha diferencia; las orquestas de Gran Bretaña presentan una clara planificación departamental incluyendo la asignación de las labores que desarrollan y con el nombre- y en algunos casos la fotografía- de la persona o personas que componen dicho departamento. Así mismo, en todas ellas encontramos un departamento de captación financiero y una pestaña dedicada a la esponsorización y al patrocinio.

En las orquestas españolas la estructura departamental es mucho menor y en muchos casos no queda reflejada claramente la labor que se realiza desde cada departamento, así nos hemos encontrado que el cuestionario que hemos enviado ha sido remitido a departamentos muy diferentes dependiendo de la orquesta a la que nos dirigíamos.

La totalidad de las orquestas en Gran Bretaña presentan un departamento específico educativo o social, mientras que solo un pequeño porcentaje de orquestas en España cuentan en su estructura con un departamento educativo o social. La primera cuestión que hemos percibido es que las orquestas de Gran Bretaña dan una gran importancia al personal administrativo y técnico. Todas las orquestas presentan unos departamentos específicos perfectamente articulados y disponen de grandes recursos humanos. Dada su gestión privada disponen de departamentos de búsqueda de financiación, de relaciones externas, de producción y todas ellas cuentan con un departamento específico para gestionar acciones sociales o educativas – esto es, actividades para la comunidad-. Si bien, en algunas orquestas españolas podemos encontrar un departamento educativo, en la mayoría de ellas, la falta de personal en labores administrativas y técnicas hace que la programación de actividades sociales recaiga en diversos departamentos: gerencia, secretaría, relaciones externas o incluso en alguna administración (ayuntamiento, gobierno autónomo o diputación). Ello imposibilita la creación de proyectos en ese campo y la necesidad de subcontratar producciones externas. Consideramos importante la creación de un departamento específico en la orquesta para generar actividades sociales y educativas con proyectos más globales e integradores.

3. ¿Están las orquestas sinfónicas trabajando en una línea de cooperación social y educativa con la comunidad?

Para dar respuesta a este interrogante analizamos si las orquestas españolas y de Gran Bretaña tienen propuestas socio-educativas y mantienen relación con otros colectivos o

instituciones y determinamos si las orquestas de ambos países tienen un repertorio adecuado a diferente público en base a diferencias sociales y culturales.

Hipótesis de partida:

- Las orquestas de Gran Bretaña presentan más proyectos de integración y conciencia social que las orquestas españolas, implicando a otras instituciones y colectivos.
- Los programas de concierto de la mayoría de las orquestas de Gran Bretaña y españolas están alejados de los intereses de ciertos sectores sociales y no ofrecen música de otras culturas.

Queremos incidir en la importancia y los beneficios que la música otorga al ser humano y por extensión a la sociedad. Como referíamos en el capítulo I, a partir de mediados del siglo XIX aparecerán los primeros estudios empíricos que investigan la relación de la música con la psicología, llegando a analizar la progresión del desarrollo de los niños y niñas hasta la edad adulta en base a su relación con la música. Asimismo, cobra gran importancia el estudio de la emoción y la música y la consecuencia fisiológica que dicha alteración emocional despierta en el ser humano; así se utilizará la música para modificar hábitos y conductas en base a la reacción emocional derivada de la escucha activa de la música. En cuanto a los beneficios neurológicos, si bien, las investigaciones son más recientes, los estudios en ese sentido son numerosos a lo largo de los últimos años; así se ha analizado e investigado en profundidad la importancia que la música adquiere en el individuo y los beneficios que se consiguen en el tratamiento de diferentes patologías estrechamente relacionadas con el cerebro y la neurología como puede ser alzheimer, ictus, afasia o autismo, basando sus investigaciones en la plasticidad del cerebro y la influencia que la música puede ejercer en este sentido.

Como señalábamos en el primer interrogante, en ambos países se gestan actividades destinadas a diferentes perfiles sociales, si bien destacamos el tipo de actividades de las orquestas de Gran Bretaña que presentan una secuenciación y una intencionalidad en sus acciones que no detectamos más que en algunas orquestas españolas. Queremos reseñar, como exponíamos en el capítulo II, el concepto de *Community Music*, presente en las orquestas de Gran Bretaña, como una invitación a la comunidad para participar en las actividades de la orquesta que deben ser perfectamente elaboradas, estructuradas y desarrolladas en base a unos objetivos definidos. Como destacaba uno de los entrevistados: "En España hay una cierta hipocresía, se apoyan actos cortos y puntuales, pero es complicado realizar acciones sociales que conlleven una periodicidad mayor, con sesiones mensuales o quincenales". Echamos en falta más proyectos estructurados, con unos objetivos definidos, secuenciación apropiada y una evaluación posterior. Hemos podido acceder a evaluaciones llevadas a cabo por orquestas en Gran Bretaña para hacer una valoración de sus actividades. La *Scottish Orchestra*, en su anuario del 2012, muestra los resultados de una evaluación llevada a cabo tras un curso académico de duración con alumnado de primaria de una escuela -*Preston Street Primary School*, en Edinburg-, en ella

analizan el impacto social entre los alumnos y alumnas, profesorado y padres y madres. La *Liverpool Philharmonic* nos muestra en su *Interim report* de Marzo del 2011 la evaluación realizada tras la aplicación el proyecto *In Harmony* – basado en “El Sistema” de Venezuela - y el impacto académico que supuso entre los alumnos y alumnas tras dicho proyecto, así como el impacto social en relación con el profesorado y los progenitores.

En las orquestas de Gran Bretaña observamos una preocupación por acceder al mundo escolar y universitario, realizando visitas a las escuelas y promoviendo acciones didácticas conjuntas con los centros de enseñanza como, por ejemplo, la realización de talleres al profesorado y al alumnado o la organización de conciertos participativos tanto en las escuelas como en los centros universitarios. También es práctica habitual el desarrollo de proyectos pedagógicos globales con una duración de un curso escolar. En Cataluña, la orquesta del Vallés está desarrollando un proyecto pedagógico en escuelas. Igualmente destacamos el proyecto “Cantania”, diseñado y producido por el servicio educativo del L’Auditori de Barcelona-coordinador de las actividades de la Orquesta de Barcelona y Nacional de Catalunya- actividad participativa para escolares dirigido a alumnado del ciclo medio o superior de Primaria (entre 8 y 12 años). Dicho proyecto lleva más de 20 años en funcionamiento y se está aplicando en diversas localidades. La Orquesta de Castilla y León ha comenzado a trabajar en dicho proyecto en el programa “Delibes canta”.

Un proyecto que se está visualizando en el panorama sinfónico es “Adoptar un músico” (Lázaro, 2008), que se presentó en España por primera vez en 2004 en la Orquesta y Coro nacional de España, de la mano de Mark Withers, colaborador de la *London Symphony Orchestra*, en donde ya se había desarrollado en escuelas y hospitales. Dicho proyecto lleva instaurado en los centros de primaria en algunos centros de Gran Bretaña desde 1980, con la *City of Birmingham Symphony Orchestra* y se está realizando actualmente en otras orquestas de España como la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Real Orquesta de Sevilla. Es un proyecto interactivo en colaboración con las escuelas seleccionadas. Los estudiantes preparan unas obras con el asesoramiento de un músico de la orquesta y la colaboración del profesorado del centro escolar. Finaliza con un concierto participativo. También surgió el proyecto *Link up* iniciado en la orquesta de Navarra bajo el patrocinio de la Fundación Pablo Sarasate en el curso 2013-14. Se trata de un programa de educación diseñado y publicado por el *Carnegie Hall* de Nueva York. El proyecto viene acompañado de la edición de libros y fichas que contemplan la intervención de la orquesta en el desarrollo de ciertas actividades y que finaliza con un concierto participativo junto a la orquesta.

En España, la inmensa mayoría de las orquestas programan conciertos escolares, familiares y a centros universitarios, si bien, alguna de ellas realiza talleres previos u organizan actividades participativas. Así, las orquestas de Granada, Euskadi, Gran Canaria y la de Castilla y León organizan cursos de formación para el profesorado.

No obstante, aunque la realización de conciertos didácticos, es práctica mayoritaria entre nuestras orquestas, en muchos casos no presentan una preparación, ni para el escolar ni para el profesorado que accede a dicha actividad. Partimos de la base, como exponíamos en el capítulo I, que un concierto será considerado didáctico cuando tiene unos objetivos

determinados y se enmarca dentro de un proceso educativo. En algunos casos al público asistente se le proporciona un programa explicativo o se incluye alguna información adicional colgada en la página web de la orquesta. Pocas orquestas gestionan actividades previas para rentabilizar la acción educativa. Nuestros encuestados exponían que les parecen más adecuadas acciones realizadas en Gran Bretaña, en donde los músicos, en pequeños grupos, se acercan a las escuelas, sin ningún tipo de protocolo, los escolares interactúan con ellos y finalmente acuden al auditorio. Consideramos que la realización de conciertos didácticos tiene que ser una acción estructurada, coordinada con los centros educativos, y que dé respuesta a objetivos concretos. También percibimos la necesidad de realizar actividades previas que motiven al alumnado y dotar al profesorado de los centros escolares, de herramientas para que puedan preparar con su alumnado la asistencia a los conciertos didácticos, las orquestas de Granada, Gran Canaria, la sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya y la Orquesta y Coro de la comunidad de Madrid organizan talleres previos a los conciertos. En la orquesta de Gran Canaria organizan, así mismo, talleres de formación para narradores y presentadores de conciertos didácticos.

En el terreno de la divulgación pedagógica de la música encontramos dos acciones de interés; desde Cataluña, la orquesta de Cadaqués ha publicado una serie de CD's pedagógicos de introducción a la música clásica, y la Orquesta Sinfónica de Euskadi realizó una serie de programas educativos que se emitieron por la Euskal Irrati Telebista (EITB)-en horario nocturno- y posteriormente fueron editados y distribuidos a diversos centros educativos.

En cuanto a los proyectos destinados a otros colectivos, observamos la misma debilidad en cuanto a las acciones realizadas. Se organizan actividades destinadas a la escucha y no a acciones participativas. La mayoría de las intervenciones son conciertos con repertorios más accesibles y, en algunos casos, charlas pre-conciertos. La orquesta de Granada; Castilla y León; la de Bilbao; la Sinfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya; la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, en colaboración con la Joven Orquesta; la del Vallés; la Nacional de España; la de Tenerife y la de Sevilla, organizan actividades destinadas a diversos sectores: geriátricos, centros penitenciarios, centros hospitalarios o niños con discapacidades. En las orquestas en Gran Bretaña hemos constatado que todas ellas organizan actividades participativas para otros sectores sociales-adultos como enfermos, discapacitados, personas en riesgo de exclusión o tercera edad. Así mismo, desde el 2007, están desarrollando en Escocia el *Big Noise* -aplicación de “El Sistema” de Venezuela- en colaboración con músicos de la BBC y de la *Scottish Symphony Orchestra*. Y desde el 2008 la *London Symphony Orchestra* y la *Halle* desarrollan el proyecto *In Harmony*, aplicación del mismo sistema de orquestas.

En España, destacamos el proyecto “In crescendo”, de la Orquesta de Castilla y León, basado en “El Sistema” de Venezuela y que se está aplicando en un barrio de Valladolid con niños de 5-9 años.

Así mismo, en Gran Bretaña, varias orquestas disponen de una escuela musical en la que imparten clases, tanto a niños y niñas como a público adulto, con los que, en ocasiones, músicos aficionados comparten atril con los miembros de la orquesta. También hay

formaciones que disponen de coros de aficionados y de orquesta de gamelán. Estas actividades se comienzan a desarrollar también en España. Así, la Orquesta de Bilbao tiene un programa de música de cámara con músicos amateurs, y la de Castilla y León y la de Barcelona desarrollan un proyecto de conciertos participativos. En la Orquesta de Galicia encontramos formaciones musicales adicionales como son la orquesta infantil y la juvenil o el coro infantil y juvenil. En la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid disponen de orquesta infantil y juvenil, así como de coro, también la Filarmónica de Gran Canaria dispone de orquesta juvenil, coro infantil y juvenil.

En ambos países mantienen relaciones con otros colectivos o instituciones en valores bastante similares. Hemos constatado que las orquestas de Gran Bretaña mantienen más contacto con los barrios que las españolas, mientras que las españolas tienen más relaciones con museos que las de Gran Bretaña.

En cuanto a las actividades ejercidas con estudiantes de música, hay diferentes iniciativas de colaboración en ambos países como *master-class*, colaboraciones orquestales o tutorías. Así, las orquestas de Granada, y Gran Canaria disponen de una escuela orquesta; la orquesta de Cadaqués colabora con la Jove Orquesta des Comarques Gironines; la Orquesta del Vallés dispone de Jove Orquesta; la Orquesta de Euskadi tienen acuerdos con Musikene para establecer tutorías instrumentales y becas de participación de los jóvenes instrumentistas y el próximo curso 15-16 en Musikene se impartirá el primer máster de estudios orquestales oficial reconocido por el Ministerio de Educación en colaboración con la Orquesta de Euskadi, los chicos y chicas que lo realicen harán sus prácticas en la Orquesta con contrato y remuneración económica. También existen acuerdos desde Musikene con la Orquesta de Bilbao con prácticas instrumentales y prácticas de dirección de orquesta; la Orquesta de Navarra tiene un acuerdo con el Conservatorio Superior de Navarra para la realización de las practicas orquestales y la Orquesta de la Comunidad Valenciana colabora con estudiantes del conservatorio, especialmente en las bandas internas en las representaciones de ópera.

Los repertorios de las orquestas son mayoritariamente de corte clásico y predominantemente de música occidental, si bien las orquestas de Gran Bretaña presentan más diversidad de músicas de otras culturas- asiática, africana, norteamericana- y más programación de música de compositoras atendiendo a valores de género. En este sentido, nuestros entrevistados opinaban que las orquestas debían adaptarse más a la sociedad actual y dejar ese protocolo de orquesta decimonónica que ha imperado con músicos inmóviles y con interpretaciones carentes de emoción. Proponían incluir repertorios con música más popular, más desenfadados y con menos rigor y protocolo. Exponían sus experiencias en conciertos al aire libre, conciertos con intervención del público haciendo preguntas y dialogando con los músicos, conciertos en salas en donde el público no permanece sentado del modo tradicional si no que pueden moverse en la estancia, conciertos en el hall del auditorio sentados alrededor de mesitas (al modo de *pub*).

Hay experiencias que se están generando en Estados Unidos y en Gran Bretaña, en donde el público puede acceder a tres espacios diferenciados: el más cercano a la orquesta con una disposición al modo tradicional, otro espacio intermedio en donde están en pie y se

pueden mover y otro espacio más alejado, que en algunas ocasiones necesita del soporte de pantallas para visualizar el concierto, en donde los asistentes pueden sentarse en el suelo charlar, o incluso comer. También referenciaron los populares *Proms* de la BBC que comenzaron en 1895. Ya el compositor Boulez, cuando fue director de la orquesta Filarmónica de Nueva York (1971-1977) organizó una serie de “Conciertos sobre alfombras” en los que se quitaban los asientos del *Philharmonic Hall* para que el público se sentara en alfombras y cojines. Esto atrajo a muchos jóvenes, si bien el público más tradicional no estaba de acuerdo con dicho cambio (Ross, 2012). En este punto los músicos de la Joven Orquesta de Euskal Herria también consideran que la sociedad no ve cercana a las orquestas, pero, al igual que los músicos entrevistados, son muy críticos con las autoridades educativas y consideran que no se dota a la sociedad de la cultura suficiente para poder disfrutar, y que esa falta de cultura imperante hace que la gente rechace la música, mayoritariamente sus congéneres, los jóvenes. “No es rechazo, es ignorancia, no hay un claro esfuerzo por atraer a los jóvenes o adolescentes”.

Queremos destacar que algunas orquestas están realizando conciertos con músicos de una fractura popular o ligera, la Orquesta de Euskadi tiene un programa Klasikat que incluye conciertos y grabaciones con músicos del entorno folk o rock local (Kepa Junkera, Itoiz o Ken Zazpi).

También es destacable el ciclo Música-Musika organizado por la Fundación 700 del Ayuntamiento de Bilbao, que acoge a muchísimos aficionados y aficionadas a la música. En la pasada edición- 2014- se vendieron 35.422 localidades en los tres días que dura el festival. Es un festival internacional anual que se celebra en Bilbao desde el 2000. Tiene lugar en fin de semana -de viernes a domingo- en todas las salas del palacio Euskalduna y cada año está dedicado a una época o autor determinado. Esta edición 2015 está dedicada a Bach y Haendel. También participa alumnado de conservatorios y escuelas de música en el atrio y en el hall del Palacio. En la pasada edición se programaron 80 conciertos con unos 600 artistas profesionales y cerca de 700 alumnos y alumnas de 28 conservatorios de Euskadi y de comunidades limítrofes.

4. ¿Hay que realizar un cambio en nuestro concepto de orquesta tradicional como grupo intérprete por el de orquesta “de” y “para” la comunidad?

Para dar respuesta a este interrogante indagamos si es necesaria la creación de una figura en la orquesta que dinamice, coordine y genere actividades de carácter educativo, cultural y social.

Hipótesis de partida:

- Existe la demanda de la figura del músico profesional formado en dinámicas de grupos y actividades sociales.

La sociedad ha cambiado poderosamente tanto a nivel social como tecnológico. Esto nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de adaptar las orquestas a la época que nos toca

vivir. Así, los avances tecnológicos y la inmediatez de toda la información y música a la que podemos optar hace que tengamos que “competir” en una época de logros rápidos e inmediatos y en una sociedad con una juventud “potencialmente” más informada. Así mismo, los estudios e investigaciones que avalan el poder a nivel terapéutico, educativo y social que puede ejercer la música nos impulsa a trabajar en una línea de ayuda y servicio para la comunidad. Desde las orquestas se deben generar acciones que visualicen la importancia de la música tanto a nivel educativo, social o cultural.

Por ello consideramos interesante adaptar el papel de la orquesta tradicional a esta demanda y, aunque se van dando pasos en ese sentido, aún queda camino por recorrer. El músico y la institución deben ser más activos y debe fomentarse un acercamiento a la sociedad. La unanimidad en este punto es la nota dominante. Tanto los encuestados de las orquestas sinfónicas, como los jóvenes de la EGO y nuestros entrevistados, consideran fundamental la existencia en las orquestas de una figura que dinamice las acciones socio-educativas de la orquesta desde un departamento a tal efecto. Así, se precisaría de un profesional de la música, pedagogo y con conocimiento de la realidad social y que sea capaz de ver las demandas sociales existentes y las acciones que desde las orquestas se puedan desarrollar.

Consideramos que esa figura en una orquesta puede activar acciones, tanto sociales como educativas, estructuradas, con objetivos concretos a desarrollar y con la secuenciación temporal adecuada para conseguir dichos objetivos. En todas las orquestas de Gran Bretaña existe un departamento compuesto por una o varias personas cuya función es dinamizar las actividades de la orquesta y aportar proyectos en beneficio de la comunidad, dirigiéndose a todos los sectores sociales.

5. El perfil del músico actual ¿está diseñado para nuevos retos y proyectos en la orquesta sinfónica actual?

Para dar respuesta a este interrogante estudiamos el perfil de los músicos de la orquesta y su implicación en los proyectos sociales y educativos.

Hipótesis de partida:

- Los músicos de las orquestas de Gran Bretaña tienen un perfil claramente diseñado para trabajar en todo tipo de proyectos sociales por su larga tradición en el trabajo a favor de la comunidad.

Los músicos deben adaptarse a la orquesta actual porque, de ese modo, podrán garantizarse su futuro profesional. Como exponíamos en el capítulo II, el cambio hacia un modelo de orquesta más implicada socialmente hace replantearse, así mismo, el perfil, papel y función del músicos profesional de orquesta. Así, ya en 1990 en la escuela de Música Guildhall, establecieron un programa educativo en el que incluían materias para que los estudiantes mejoraran e impulsaran sus estrategias de comunicación, docencia y gestión de conjuntos instrumentales. De esto hace ya 25 años, por lo que los jóvenes y las jóvenes que

comenzaron a sensibilizarse y formarse en el ámbito de las estrategias sociales con esta ampliación curricular, serán en la actualidad músicos profesionales, y muchos de dichos músicos ejercerán su labor en alguna orquesta sinfónica. Hace ya varios años que en algunos centros superiores de enseñanza musical de Gran Bretaña, el alumnado debe realizar un “*lecture recital*”-un concierto comentado- con ello se valora el desarrollo de sus estrategias en la comunicación con el público y la coherencia al elaborar el repertorio del concierto. En el caso de las orquestas españolas, la investigación recoge que no se les dota de las herramientas suficientes y, dado que España no ha tenido la tradición de servicio a la comunidad de las orquestas de Gran Bretaña, deben tener un cambio de mentalidad y adaptación a las acciones que puedan tener que afrontar en su labor futura. Señalamos, como indicábamos anteriormente, el caso de una orquesta española que organizó unos talleres para sus músicos, con el objeto de sensibilizarles en el plano de servicio social y dotarles de herramientas en ese sentido.

Los músicos deben decidir en qué tipo de proyectos se pueden implicar de acuerdo a sus preferencias y modo de ser. Debemos convencer a los músicos para que comuniquen cercanía e intensidad emocional, y a los gestores para que ayuden a los profesionales dotándoles de herramientas que les habiliten. En Gran Bretaña ningún músico se pregunta si debe o no generar proyectos sociales, es algo asumido desde hace décadas, es un hecho innegable que va implícito en la labor del músico.

Al referirnos al papel del músico no debemos olvidar la figura del director, la cual tiene un papel fundamental y debe asumir esa misma labor social. Como ya se ha señalado, en algunos casos los músicos se quejan de las actitudes autoritarias de algunos directores y de los directores estrella con una asignación económica, en algunos casos desmedida. Hoy en día, el alto grado de profesionalización de los músicos hace difícil la convivencia de la orquesta con un director despótico y la jerarquía del “orden y mando” como elemento de funcionamiento no es aceptado (Mirra, 2008).

Una diferencia en el perfil del músico de ambos países hace referencia a su modo de contratación que quedaba reflejado en nuestra segunda cuestión -la relativa a la gestión de las orquestas-. Al ser, como señalábamos anteriormente, la gestión de las orquestas españolas públicas y de las de Gran Bretaña privadas, también el modo de contratación de los músicos varía, siendo los músicos españoles, mayoritariamente, asalariados y los músicos de Gran Bretaña, autónomos. Los músicos en Gran Bretaña tienen que estar “en constante competición” elaborando proyectos que sean de interés para la sociedad y también para sus mecenas o patrocinadores.

También el proceso de selección en ambos países difiere notablemente. Así, en las orquestas españolas las pruebas de selección están tradicionalmente basadas en valores interpretativos y de virtuosismo técnico. El caso de las orquestas de Gran Bretaña es diferente, ya que basan la selección en criterios más amplios. Así, además de la valoración interpretativa, se analiza el comportamiento grupal y la sintonía que el candidato o candidata tengan con el resto de los miembros de la orquesta a lo largo de todo el tiempo que permanece colaborando con la orquesta. La selección puede durar meses o años y en dicha

selección serán los propios músicos de la orquesta los que dirimirán a favor de un músico determinado. Los músicos entrevistados consideran que se deben modificar los criterios de selección en las orquestas españolas porque, en muchos casos, se elige al mejor instrumentista pero en la labor conjunta de la orquesta no hay la sintonía que se requiere. El sistema inglés asegura a la orquesta el mejor candidato y el modelo español aporta más estabilidad laboral al músico.

6. ¿Están los jóvenes músicos preparados para ello?

Para dar respuesta a este interrogante conocemos el perfil de los jóvenes músicos – estudiantes de las jóvenes orquestas españolas y sus perspectivas de futuro.

Hipótesis de partida:

- Los jóvenes músicos quieren adecuar su perfil profesional a realidades diferentes y adaptarse a la sociedad actual.

Una cuestión que nos preocupa, máxime dado nuestra labor como docente, es la capacitación que nuestros jóvenes músicos están adquiriendo. Tras la aplicación de la LOGSE, la enseñanza musical en España experimentó un giro considerable y se centró en los conservatorios la enseñanza profesional, surgiendo las escuelas de música como alternativa a la enseñanza profesionalizada, para poder acercar la música a la población en un entorno no profesional. Al analizar el plan de estudios actual, el que les habilita para su labor como músicos profesionales, observamos una ampliación considerable en el currículum en cuanto a las competencias relacionadas con la interpretación en conjunto: práctica instrumental, música de cámara, orquesta, *sinfonietta* o banda; pero no así en acciones de sensibilización social o que puedan desarrollar las capacidades de comunicación o de relación con la comunidad de nuestros jóvenes estudiantes de música.

También debemos señalar la importancia que las orquestas jóvenes han adquirido desde que en 1983 se formara la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Su nacimiento intentaba paliar esa falta de coherencia que se percibía en los planes de estudio anteriores que priorizaban la práctica instrumental individual frente a la colectiva. Esto ocasionaba una brecha entre la formación del músico y las necesidades reales del mercado laboral, que requería de músicos sinfónicos profesionales para las orquestas que en ese momento –años 80- estaban viendo la luz. Estas orquestas jóvenes acercan a los chicos y chicas a una experiencia única de acercamiento a lo que puede ser su futuro profesional. No obstante, en la mayoría de los casos, su labor es interpretativa, si bien alguna orquesta ofrece conciertos didácticos y programas más cercanos y conciertos más distendidos que el de una orquesta profesional.

Las respuestas que hemos obtenido no son unánimes, si bien, los jóvenes que consideran que no están recibiendo una formación integral que les habilite para su futuro laboral, demandan recibirla. Los músicos entrevistados piensan que deben adaptarse a su nueva situación y que las orquestas jóvenes son muy importantes para su labor futura. La

profesión de orquesta “se aprende haciéndola”. El joven músico debe ser perfilado educando aptitudes de rendimiento y valorando las cuestiones sociales y emocionales y las jóvenes orquestas son fundamentales para estimularles y dotarles de los recursos necesarios para su práctica futura, siempre siendo conscientes del papel social que realizan. En cuanto a la formación que se les ofrece en los conservatorios, si bien se va avanzando en ese sentido, aún se deben implementar acciones para acercarlos a su realidad laboral. Así, sugieren que deben comenzar a gestionar sus propios proyectos sociales desde el centro de estudios y señalan experiencias interesantes que se aplican en algunos conservatorios superiores de Gran Bretaña en los que los jóvenes realizan conciertos comentados al finalizar sus estudios. Consideran que, en muchas ocasiones, los conservatorios buscan la perfección mecánica dejando en un segundo plano lo musical y lo social.

Percibimos la necesidad de gestar proyectos sociales desde las orquestas jóvenes, un ejemplo de ello es la Orquesta-Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid que era la encargada de los conciertos didácticos y pedagógicos de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Desgraciadamente el 31 de mayo del 2013 celebró su concierto de despedida. A fecha de hoy el futuro de dicha orquesta es incierto y no nos consta que en la última edición haya podido ejercer ninguna acción por falta de subvención. Una plataforma "salvemos a la orquesta escuela" recaba firmas y apoyos para hacer posible su continuidad.

Nuestros jóvenes son conscientes de que su futuro como músico implica otras labores, al margen de lo meramente interpretativo. En las últimas ediciones la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid ha comenzado a trabajar en el desarrollo de conciertos didácticos y proyectos con personas en riesgo de exclusión.

En cuanto a su perspectiva de futuro, la mayoría de ellos tiene el apoyo familiar para dedicarse a la música, si bien perciben que la sociedad en general ve su actividad más como un *hobby* que como una actividad laboral. Son conscientes de la situación que tienen en la actualidad las orquestas sinfónicas y muchos de ellos contemplan el modelo cooperativo como una alternativa a su futuro laboral.

HIPOTESIS DE PARTIDA
1. La función social de las orquestas de Gran Bretaña está más definida que en las orquestas españolas y cuenta con más proyectos y actividades de índole social
2. Las orquestas de ambos países tienen gestiones claramente diferenciadas, siendo las de Gran Bretaña mayoritariamente privadas y las españolas públicas
3. Las orquestas de Gran Bretaña presentan una estructura más clara y cuentan con más departamentos educativos que las orquestas españolas
4. Las orquestas de Gran Bretaña presentan más proyectos de integración y conciencia social que las orquestas españolas, implicando a otras instituciones y colectivos.
5. Los programas de concierto de la mayoría de las orquestas de Gran Bretaña y españolas están alejados de los intereses de ciertos sectores sociales y no ofrecen música de otras culturas.
6. Existe la demanda de la figura del músico formado en dinámicas de grupos y actividades sociales.
7. Los músicos de las orquestas de Gran Bretaña tienen un perfil claramente diseñado para trabajar en todo tipo de proyectos sociales por su larga tradición en el trabajo a favor de la comunidad.
8. Los jóvenes músicos quieren adecuar su perfil profesional a realidades diferentes y adaptarse a la sociedad actual.

Figura VI.3. Tabla-revisión de hipótesis

La primera y cuarta hipótesis ha quedado verificada ya que hemos podido comprobar que las orquestas de Gran Bretaña, pioneras en las actividades dirigidas a la comunidad, generan más actividades y consideran las acciones sociales y educativas como una parte ordinaria y común de su trabajo, quedando claramente perfilada la función que las orquestas tienen dentro de la comunidad. Las orquestas españolas durante años han tenido como única acción social la realización de conciertos didácticos y en los últimos

años se han comenzado a fomentar acciones sociales y educativas, si bien podemos vislumbrar el trabajo intenso y activo de algunas de las orquestas españolas por generar acciones sociales.

En cuanto al repertorio de las orquestas, cuestión relativa a nuestra **quinta hipótesis** no queda, del todo verificada porque las orquestas en Gran Bretaña presentan más propuestas de repertorio multicultural y atendiendo a valores de género que las españolas.

En relación a las **hipótesis segunda y tercera**, las diferencias de gestión en las orquestas han quedado verificadas al evidenciar que las orquestas en Gran Bretaña son orquestas privadas que presentan un estructura departamental con un departamento socio-educativo y un gran equipo administrativo. En España, las orquestas son, mayoritariamente públicas y no poseen una estructura tan clara como la inglesa. Esto enlaza con la **hipótesis sexta** y la necesidad de que todas las orquestas españolas tengan un gestor o coordinador para generar actividades.

Podemos confirmar la **séptima hipótesis** ya que la investigación recoge que los músicos ingleses, por tradición histórica, consideran práctica normal y habitual participar y gestar acciones sociales, mientras que en España llevamos menos camino en el recorrido, ello enlaza con nuestra **última hipótesis** en la que vemos la necesidad de que nuestros jóvenes músicos estudiantes se adapten a esta nueva realidad social y cultural, si bien consideramos que se están dando pasos en esa línea y los jóvenes estudiantes asumen con naturalidad la participación activa en todo tipo de proyectos socio-educativos.

3. Revisión de Resultados

La investigación llevada a cabo nos ha acercado a la realidad de las orquestas sinfónicas en España y Gran Bretaña. El primer punto destacable es la tradición que en los países anglosajones tiene el mundo de la música clásica, cuestión ésta que en España se ha desarrollado posteriormente, priorizando, en muchos casos la creación de orquestas con músicos de otros países y la construcción de auditorios, en lugar de crear un entramado socio-educativo que justificara tal paso, esto es, fomentando la actividad artística desde la escuela y formando a jóvenes músicos para ejercer la práctica laboral en dichas agrupaciones orquestales.

Otro punto diferenciador de la realidad de ambos países hace referencia al modo de gestión de las orquestas. Las orquestas de Gran Bretaña son, en su mayoría privadas y se financian mayoritariamente con patrocinio privado y con micro-aportaciones. En España, la mayoría de las orquestas son públicas y se encuentran subvencionadas por las diferentes administraciones. Este punto repercute directamente en el tipo de contratación de los músicos, ya que en Gran Bretaña, son músicos autónomos en su mayoría, que, en muchos casos, son cooperativistas de la orquesta mientras que en España son, mayormente, asalariados. Esta situación se ha tornado especialmente complicada con la actual crisis

económica ya que, los recortes que han sufrido las diferentes administraciones y han aplicado a la cultura, inciden directamente en el mantenimiento de las orquestas.

El perfil del músico que se precisa en las orquestas varía si nos fijamos en los criterios que se aplican en los procesos de selección de los músicos. En España, las pruebas de selección tienen un carácter interpretativo y la duración de las mismas dependerá del número de candidatos y del tiempo que requiera el tribunal para dirimir el resultado de adjudicación. En Gran Bretaña, las pruebas de selección duran meses o años y en ellas los candidatos participan en diferentes encuentros, conciertos y actividades a lo largo de la temporada o temporadas de la orquesta. Durante ese periodo de prueba se van perfilando los candidatos más apropiados hasta que se decide por el más adecuado. En la decisión participan los músicos de la orquesta y se valora, al margen de lo meramente interpretativo, la relación con sus compañeros y compañeras y su capacidad de adaptación.

La estructura de las orquestas en Gran Bretaña presenta un organigrama claro con un potente equipo administrativo que gestiona departamentalmente, desde la captación de capital y patrocinio, a la organización de actividades socio-educativas. Por el contrario, en España, el equipo administrativo es mucho menor y la estructura no está tan claramente definida. Mientras en Gran Bretaña todas las orquestas tienen un departamento compuesto por una o varias personas, dedicado en exclusiva a las actividades sociales y educativas, en España muy pocas orquestas tienen dicho departamento, siendo gestionadas las actividades por diferentes agentes tanto dentro de la orquesta- gerencia, secretaría, dirección... o desde diferentes instituciones- ayuntamientos, diputaciones, gobiernos autonómicos o auditorios. En Gran Bretaña se benefician de una Ley de Mecenazgo y Patrocinio considerada la más favorable de los países europeos, incentivando la cesión de capital de las empresas lo que permite estructurar mecanismos de captación de dicho capital.

En ambos países se organizan diferentes actividades socio-educativas dirigidas a una sociedad plural y atendiendo a parámetros de diversidad. La principal diferencia que encontramos está relacionada con el tipo de actividades a desarrollar y la preferencia en cuanto al ámbito de actuación. Así, las actividades generadas desde las orquestas de Gran Bretaña presentan unos objetivos más claros y diseñan actividades más participativas y dinámicas, con una secuenciación más larga; así tienen más talleres y experiencias con una duración trimestral, semestral o anual. En las orquestas españolas, si bien encontramos experiencias puntuales en esta línea, las actividades tienen un carácter menos activo y planificado y, en muchos casos, hace referencia a ofrecer conciertos en determinado entorno como un hospital, un geriátrico o un centro penitenciario.

Otro punto relevante en la labor de las orquestas es el ámbito educativo en los centros escolares. Una de las actividades presente en ambos países es la realización de conciertos didácticos. Si bien, el número de conciertos didácticos programados es similar en ambos países – ligeramente superior en Gran Bretaña- el número de sesiones que se ofrece cada concierto es mucho mayor en Gran Bretaña, llegando a un número mayor de asistentes. Otra diferencia que observamos es que, si bien en España la actividad aporta, normalmente, un material adicional de soporte al concierto didáctico- programa, notas al

concierto, explicación sobre lo que se va a escuchar -que en algunos casos se pone a disposición en la red o se envía a los centros-; en Gran Bretaña, es práctica habitual impartir unos talleres previos a los profesores o profesoras de los centros para que luego en el aula puedan realizar un trabajo previo a la escucha de dicho concierto didáctico, o acudir – un grupo de músicos de la orquesta- al propio centro, para trabajar con los niños y niñas en su entorno en la preparación del concierto. En España una minoría de orquestas realizan alguna actividad en ese sentido. Las actividades a escolares gestadas desde los departamentos educativos de las orquestas de Gran Bretaña incluyen, en la mayoría de los casos, visitas a las escuelas y preparación de conciertos con los escolares para trabajar en la realización de conciertos conjuntos en los que los escolares participan activamente ya sea como instrumentistas o como cantantes. Así mismo, también organizan conciertos colaborativos con chicos y chicas universitarios- fusionando instrumentos de la orquesta con instrumentos populares o electrónicos- y jornadas intensivas de acercamiento a la orquesta.

Otro punto diferenciador que encontramos está relacionado con las colaboraciones que tienen las orquestas y el ámbito de actuación de las mismas. Así, mientras en España la colaboración con museos o centros penitenciarios es superior que en Gran Bretaña, no ocurre lo mismo con las colaboraciones con los barrios, escuelas o centros geriátricos en donde las colaboraciones con estas asociaciones o instituciones son muy superiores en Gran Bretaña que en España, lo que conlleva a una mayor visualización del trabajo de las orquestas en los entornos más cercanos. Otra cuestión que supone una mayor implicación del tejido social en el mundo de la orquesta es la figura del voluntario o voluntaria que trabajan para la orquesta en diferentes tareas. Esa figura es inexistente en las orquestas sinfónicas españolas.

En cuanto a las actividades con jóvenes músicos observamos acciones en ambos países como son colaboraciones en las orquestas o *master class*. En Gran Bretaña presentan actividades de tutorías instrumentales y en España destacable, como indicábamos anteriormente, el primer Master oficial de estudios orquestales que se realizará el próximo curso 2015-16 en Musikene en colaboración con la Orquesta de Euskadi. Los jóvenes músicos demandan un esfuerzo desde las instituciones para aportar un grado educativo y cultural mayor a la sociedad que posibilite un acercamiento a las orquestas y una renovación de público.

4. Limitaciones de la investigación

La primera limitación que nos hemos encontrado a la hora de abordar esta investigación ha sido la falta de literatura relativa a la temática de estudio. Si bien hay bibliografía e investigaciones sobre orquestas y algunas acciones concretas de algunas formaciones, como se ha señalado al comienzo de esta tesis, no hemos hallado investigaciones previas de referencia para el trabajo que abordamos.

Otra limitación ha sido no contar con un número mayor de las Orquestas de Gran Bretaña como ya se ha indicado en la selección de la muestra. Asimismo, nos hubiera gustado obtener información de las dos orquestas sinfónicas con la que cuenta la Comunidad Asturiana y que fueron seleccionadas para esta investigación. A pesar de nuestra insistencia no fue posible.

5. Aportaciones y Perspectivas de Futuro

A lo largo del tiempo transcurrido realizando esta investigación hemos conocido muchos gerentes y responsables de orquestas en España, creemos que muchos de ellos conocen la realidad de sus orquestas y están haciendo esfuerzos por adecuar su trabajo artístico a la realidad social que nos rodea. También podemos constatar que desde que comenzamos la investigación hasta la actualidad se han generado movimientos y desarrollado acciones para dinamizar la vida sinfónica. Es necesario un replanteamiento del papel de la orquesta en la sociedad, estableciendo nuevas líneas de actuación acordes con la sociedad del siglo XXI y con las necesidades actuales. La orquesta debe dirigir su trabajo a una sociedad plural aprovechando los beneficios que la música y la práctica musical aportan al ser humano tanto a nivel individual como colectivo. También se ve necesario un acercamiento a las acciones que desde ellas se deriven porque como exponía nuestra entrevistada Sophia Unsworth, “para que sean necesarias, primero hay que saber que existen y justificar su influencia en la sociedad.”

El análisis de los resultados obtenidos nos lleva a considerar que el cambio que pretendemos debe partir desde líneas de actuación conjuntas interrelacionadas a trabajar desde diferentes instituciones y colectivos.

- ✓ Las administraciones educativas: Impulsando y vertebrando acciones desde los centros escolares acercando la cultura a la sociedad.
- ✓ Las orquestas: Adecuando su perfil, estructura y actividades a un trabajo de servicio “por” y “para” la comunidad.
- ✓ Las instituciones públicas: Activando leyes que fomenten el gasto en cultura y acciones que incentiven al patrocinio y mecenazgo.
- ✓ Los centros de enseñanza superior: Vertebrando acciones para posibilitar un perfil adecuado de nuestros futuros músicos profesionales a la realidad de la orquesta actual.
- ✓ Las orquestas jóvenes: Capacitando a los y las jóvenes para ejercer acciones sociales y establecer relación con sus iguales.
- ✓ Los medios de difusión y audiovisuales: Apostando por una programación cultural adecuada.

De igual modo, los resultados derivados de esta investigación hacen necesario que realicemos una serie de propuestas que consideramos puedan ser beneficiosas para la labor

de las orquestas sinfónicas en España en base a los datos ofrecidos por las orquestas de Gran Bretaña.

Orquesta

- ✓ Estructurar la orquesta en departamentos coordinados fomentando la especialización en cada área a desarrollar, priorizando la función de un departamento socio-educativo.
- ✓ Establecer acciones participativas y talleres destinados a diversos sectores sociales: tercera edad, público infantil, personas con discapacidad o en riesgo de exclusión.
- ✓ Realizar visitas a los centros escolares y promover proyectos de participación de los escolares con la orquesta creando dinámicas grupales con el apoyo de niños y niñas que tocan algún instrumento.
- ✓ Establecer jornadas de puertas abiertas con un carácter cercano y abierto a la sociedad en general.
- ✓ Impartir charlas y conferencias de carácter divulgativo con dinámicas cercanas y participativas.
- ✓ Organizar ciclos de conciertos comentados.
- ✓ Impulsar la figura del voluntario o voluntaria.
- ✓ Fomentar acciones y proyectos con la universidad en proyectos participativos: talleres, charlas, conferencias, sesiones instrumentales con la participación de los estudiantes, fusión de instrumentos de la orquesta con otros instrumentos aportados por los y las estudiantes.
- ✓ Proyectos con la comunidad impulsando acciones de participación conjunta en conciertos o talleres con músicos aficionados.
- ✓ Adaptar el repertorio de la orquesta a nuevos públicos y nuevas tendencias musicales.
- ✓ Adaptar el perfil del músico de orquesta dotándole de herramientas que le habiliten para una labor social desde su papel como músico de orquesta.
- ✓ Ofrecer conciertos al aire libre con un carácter más informal.
- ✓ Utilizar las nuevas tecnologías como medio de difusión cercano y dinámico.
- ✓ Crear escuelas en las orquestas que trabajen en coordinación con centros superiores de música vertebrando conjuntamente estudios de Posgrado o Máster.

Instituciones educativas

- ✓ Inclusión de la música en el currículum obligatorio de los centros educativos, siendo impartida la asignatura por maestros y maestras de música.
- ✓ Coordinar acciones educativas conjuntas con las orquestas, organizando talleres dirigidos a maestros y maestras y acciones con los escolares.
- ✓ Planificar la asistencia a conciertos didácticos con acciones coordinadas con las orquestas.
- ✓ Adaptar los planes de estudio de los Conservatorios y Centros Superiores con materias y actividades que doten de herramientas a nuestros jóvenes músicos para su labor futura: Preparación de proyectos sociales, interpretación instrumental en diversos entornos, preparación de conciertos comentados y elaboración de talleres.
- ✓ Crear una especialización académica destinada a crear una figura profesional dinamizadora de las acciones socio-educativas de la orquesta.

Administraciones Públicas

- ✓ Plantear una reforma de la Ley de Mecenazgo que beneficie la esponsorización y patrocinio de acciones culturales.
- ✓ Aplicar un IVA reducido a las actividades culturales.

Orquestas Jóvenes

- ✓ Fomentar proyectos sociales y educativos desde la orquesta.
- ✓ Promover el acercamiento de otros jóvenes no músicos al mundo sinfónico.

Medios audiovisuales

- ✓ Programar conciertos en horarios de audiencia.
- ✓ Difundir programas educativo-musicales.

Perspectivas de futuro

Esta investigación deja abierta nuevas propuestas de estudio que pueden ampliar el camino emprendido y ser el punto de partida para nuevas investigaciones. Ello redundaría en la mejora de la realidad de nuestras orquestas en beneficio de una sociedad a nivel cultural y educativo acorde con el siglo actual. En este sentido, proponemos como líneas para futuras investigaciones que pueden abordarse, el estudio de acciones socio-educativas exitosas en diversos entornos así como la indagación acerca del perfil profesional que debe tener el dinamizador socio-cultural en una orquesta sinfónica.

ANEXOS

Anexo I. Cuadro sintético de las actividades de las orquestas del estudio.

Anexo II. Carta presentación a los gestores y gestoras de la orquestas sinfónicas españolas.

Anexo III. Carta presentación a los gestores y gestoras de la orquestas sinfónicas de Gran Bretaña.

Anexo IV. Cuestionario dirigido a las orquestas en castellano.

Anexo V. Cuestionario dirigido a las orquestas en inglés.

Anexo VI. Carta dirigida a los expertos validadores del cuestionario.

Anexo VII. Tabla de validación en castellano del cuestionario a las orquestas en castellano.

Anexo VIII. Tabla de validación en inglés del cuestionario a las orquestas en inglés.

Anexo IX. Cuestionario dirigido a la Joven Orquesta de Euskal Herria-Euskadiko Gazteen Orquestra-EGO

Anexo X. Cuestionario dirigido a la Joven Orquesta de Euskal Herria-Euskadiko Gazteen Orquestra-EGO

NOTA. Los anexos II-X están incluidos en el CD que se adjunta con la tesis.

ANEXO I

Cuadro sintético de las actividades de las orquestas del estudio.

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Director Artístico: Andrea Marcón

Año de Creación : 1990

Nº de músicos en plantilla: 35

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Financiación: Pública. Consorcio “Granada para la Música” formado por el Ayuntamiento de Granada, Junta de Andalucía y Diputación de Granada

Departamento: Departamento Educativo de la OCG. Dos personas en dicho departamento.

Ámbito de actuación: Granada, Jaén , Almería, Cádiz

Abonados: 3000 Abonados entre jóvenes adultos y tercera edad

Web: www.orquestaciudadgranada.es

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos de Cámara
- Conciertos Familiares
- Conciertos didácticos y cursos preparatorios a profesores
- Cursos de formación al profesorado organizados en colaboración con la Delegación de Educación de Granada
- Ensayos abiertos
- Actividades en centros de niños con discapacidades tanto físicas como psíquicas
- Charlas y conferencias musicales
- Joven Academia: Es un taller orquestal convocado por la Orquesta Ciudad de Granada y la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Colaboración que finaliza con la realización de dos Conciertos sinfónicos y un Concierto familiar dentro de la Temporada de Abono de la OCG.
- Coro
- Orquesta de cámara

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director Artístico: Lorenzo Ramos

Año de Creación: 1992

Nº de músicos en plantilla: 48

Media de edad de los músicos de la orquesta: 43

Personal en administración: 8

Financiación: Consorcio de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Córdoba

Departamento: No dispone de departamento, se gestionan las actividades desde el Área de educación e Infancia del Ayuntamiento de Córdoba

Ámbito de actuación: Córdoba, Granada, Jaén, Almería, Málaga, Cádiz, Sevilla y Huelva.

Abonados: 883

Web: www.orquestadecordoba.org

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos de cámara
- Opera y Zarzuela
- Conciertos extraordinarios (Año Nuevo, Carnaval...)
- Charlas/Conferencias musicales
- Conciertos para tercera edad y excluidos sociales
- Visitas a barrios e iglesias
- Conciertos a Universitarios
- Asistencia concertada a ensayos de la Orquesta
- Conciertos Familiares
- Conciertos Escolares
- Conciertos en el centro penitenciario de Córdoba
- Colaboraciones con estudiantes del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba

REAL ORQUESTA SINFONICA DE SEVILLA

Director Artístico: Pedro Halffter

Año de Creación: 1990

Nº de músicos en plantilla: 95

Media de edad de los músicos de la orquesta: 35-40

Personal en administración: 17

Financiación: Es una sociedad anónima con subvención del Ayuntamiento de Sevilla y Junta de Andalucía y cuyo órgano de gestión es la sociedad Orquesta de Sevilla, S.A. Es un Consejo de Administración integrado por representantes de ambas instituciones y la Gerencia de la Orquesta.

Departamento: No disponen de departamento específico, lo gestiona el departamento de relaciones externas y departamento de producción junto con la dirección artística y gerencia.

Ámbito de actuación: Local unos 800.000 Habitantes

Abonados: 1500

Web: <http://rossevilla>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos de cámara
- Opera, ballet y zarzuela
- Conciertos didácticos en familia
- Conciertos a universitarios
- Conciertos para escolares
- Charlas pre-concierto
- Talleres Infantiles
- Cenas musicales para los mecenas
- Actividades a colectivos internos en centros penitenciarios
- Proyectos en centros hospitalarios
- Becas musicales: Becas de dos años de duración que consiste en clases impartidas por componentes destacados de la Orquesta. Esta edición (12-13) por falta de presupuesto no se han realizado.
- “Adopta un músico “ en colaboración con la Delegación de Educación de la Junta dirigido a alumnado de Secundaria .
- Posibilidad de acudir a ensayos de la orquesta

ORQUESTA SIMFÓNICA BALEAR

Director Artístico: Josep Vicent

Años de creación: 1988

Nº de músicos en plantilla: 71

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 9

Financiación: Fundación Pública de las Baleares para la Música, organismo formado en el año 1988 a instancias del Gobierno Balear, el Ayuntamiento de Palma y el Consell de Mallorca

Departamento: No hay departamento específico, se gesta desde el departamento de producción

Ámbito de actuación: Baleares

Abonados: 425

Web: <http://www.simfonicadebalears.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos de cámara
- Conciertos en el Castillo Bellver
- Conciertos Familiares
- Ensayos abiertos
- Conciertos a universitarios
- Visitas a escolares
- Conciertos Escolares
- Participación del alumnado del Conservatorio balear en algunos conciertos
- Grupos de cámara

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

Director Artístico: Pedro Halffter

Año de Creación: 1845

Nº de músicos en plantilla: 78

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Personal en Administración: 24

Financiación: Fundación privada Filarmónica de Gran Canaria creada por el Cabildo de Gran Canaria y financiada por fondos públicos

Departamento: No hay un departamento específico, lo coordina el departamento de producción y tiene un servicio pedagógico. Son tres personas en ese servicio.

Ámbito de actuación: Las Palmas de Gran Canaria y puntualmente en distintos municipios de Gran Canaria o de otras islas . Unas 800.000 personas

Abonados: 1015

Web: <http://www.ofgrancanaria.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Opera
- Conciertos extraordinarios
- Conciertos escolares..
- Conciertos en familia
- Conciertos para bebés
- Conciertos itinerantes a centros escolares
- Talleres a profesores y maestros
- Talleres previos a los conciertos escolares
- Taller de narradores de conciertos didácticos
- Charlas previas a los Conciertos sinfónicos
- Asistencia a ensayos en citas concertadas
- Colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Gran Canaria
- Proyecto LOVA- La Opera como vehículo de aprendizaje
- Coro Infantil
- Coro juvenil
- Joven orquesta
- Orquesta y coro de cámara
- Academia de la Orquesta Filarmónica

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

Director Artístico: Michal Nesterowicz

Año de Creación: En 1935 comenzó una pequeña orquesta de cámara y en 1970 se configuró la orquesta Sinfónica.

Nº de músicos en plantilla: 79

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 11

Financiación: Patronato Insular de Música que es un Organismo Autónomo del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

Departamento: No existe departamento, se gestiona desde el Patronato Insular.

Ámbito de actuación: Sta. Cruz de Tenerife y otras poblaciones de la Comunidad Autónoma a la que pertenece la orquesta en las que ofrecen su conciertos como son La Laguna, Candelaria, El Rosario, Arafo, Adeje, Arona, El Sauzal, La Orotava, Puerto de la Cruz, Los Silos, Buenavista, Garachico, Tegueste, etc. Además de otras islas como Gran Canaria, La Gomera, La Palma, El Hierro.

Abonados: 635

Web: <http://www.ost.es/>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Festival de ópera de Tenerife
- Conciertos populares al aire libre
- Ciclo de Cámara de Tenerife
- Conciertos escolares
- Concierto en familia
- Proyecto en centros hospitalarios
- Conciertos a universitarios

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Director Artístico: Jesús López Cobos

Año de Creación: 1991

Nº de músicos en plantilla: 85

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Personal en Administración: 10

Financiación: Junta Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo y Fundación para las artes de Castilla y León

Departamento: Área Socio Educativa del Centro Cultural Miguel Delibes. Dos personas responsables del área

Ámbito de actuación: Valladolid, Soria, Salamanca, León, Burgos, Segovia, Ávila Palencia

Abonados: 2455

Web: www.auditoriomigueldelibes.com/

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos

Programa Social

- In Crescendo: Proyecto basado en “El Sistema” de Venezuela, se está trabajando con niños de 5-9 años de un barrio de Valladolid
- Talleres formativos a los músicos de la orquesta realizados hace cuatro años para participar en proyectos sociales.
- Talleres interactivos : Comenzaron con los mismos músicos que se formaron para trabajar con personas con ciertas discapacidades. Posteriormente se ha trabajado con ASPACE , con la Asociación Vallisoletana de Esclerosis Múltiple y con el centro de Menores de Zambrana,
- Ciclo de Música Accesible: Ciclo paralelo al de Cámara del Auditorio Miguel Delibes, dirigido a población con poca o nula movilidad.
- Curso de Práctica orquestal : En colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Salamanca
- Conciertos Participativos: El mundo musical/coral *amateur* es el principal protagonista de los conciertos participativos. Comparten programa con la Orquesta
- Proyectos en centros penitenciarios

Programa Educativo

- Ciclo en Familia: Conciertos y talleres
- Conciertos para bebés
- Formación de profesionales para trabajar en Música para 1º Infancia
- Delibes canta: Proyecto “Cantania” producción de L`Auditori de Barcelona
- Ensayos abiertos para escolares
- Conciertos didácticos a escolares

ORQUESTA DE CADAQUÉS

Director Artístico: Gianandrea Noseda

Año de Creación: 1988

Nº de músicos en plantilla: 40

Media de edad de los músicos de la orquesta: 30

Personal en Administración: 5

Financiación: Privada. Surge en el marco del Festival de Música de Cadaqués, a partir del interés de un grupo de instrumentistas de distintos países de Europa por crear una orquesta activa de formación clásica que llevara además sus proyectos por todo el mundo.

Departamento: No disponen de departamento específico, lo gestiona el departamento de coordinación artística .

Ámbito de actuación: Girona, Cadaqués, Peralada, Reus, Manresa, Viladecans, Roses , Lleida, Vic, Terrasa

Abonados: 635

Web: <http://www.orquestradecadaques.com/es/home/>

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Concurso de dirección de orquesta
- Conciertos Familiares
- Conciertos escolares
- Conciertos a Universitarios
- Charlas / Conferencias
- Talleres musicales
- Solfa la redonda- Edición de CD´s pedagógicos de introducción a la música clásica.
- Convenio con asociaciones culturales y conservatorio de grado medio donde la Orquesta tiene un convenio de residencia
- Joven orquesta des Comarques Gironines con la colaboración del Conservatorio de Música Isaac Albéniz de la Diputación de Girona, así como de las 14 escuelas de música de grado medio de la demarcación de Girona
- Ensemble de Música Contemporánea

ORQUESTRA SIMFÓNICA DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUNYA

Director Artístico: Pablo González

Año de Creación: 1944

Nº de músicos en plantilla: 97 de las que están ocupadas 83

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 7

Financiación: Generalitat de Cataluña y Ayuntamiento de Barcelona

Departamento: No, Coordinado desde el Servicio educativo de L'Auditori "L'Àuditori educa"

Ámbito de actuación: Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona

Abonados: 8000

Web: <http://www.obc.cat/es/>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos familiares
- Conciertos escolares
- Conciertos de Cámara
- Talleres previos a los conciertos
- Charlas/Conferencias
- Colaboración con la SMUC- Centro Superior de Estudios Musicales de Cataluña
- Asistencia de estudiantes de secundaria a los ensayos de la orquesta
- Colaboración con APROPA (departamento de responsabilidad social del L'Auditori)

Con ellos tiene tres proyectos

- Posibilidad de asistir a conciertos de la temporada a un precio social de 3 euros
- Taller de música "Un matí d'orquestra" ["Una mañana de orquesta"] para personas con discapacidad intelectual
- Concierto participativo "Et toca a tu" ["Te toca a ti"], con niños y jóvenes de entidades que trabajan la música como herramienta de integración social.

ORQUESTRA SIMFÓNICA DEL VALLÉS

Director Artístico: Rubén Gimeno

Año de Creación: 1987

Nº de músicos en plantilla: 50

Media de edad de los músicos de la orquesta: 38

Personal en Administración: 9

Financiación: Orquesta privada , es una Sociedad Anónima Laboral nació en el seno de la Asociación de amigos de la opera de Sabadell.

Departamento: Se gestiona desde gerencia, el responsable de Comunidad y territorio y el responsable de proyectos

Ámbito de actuación: Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, Reus, Vic, Manresa y Viladecans

Abonados: No contesta

Web: <http://www.osvalles.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Ciclo Opera en Cataluña
- Conciertos escolares
- Conciertos familiares
- Conciertos didácticos musicales en 10 centros penitenciarios catalanes
- Ciclo de Música de Cámara
- Las sillas de la Simfónica: Posibilidad de estar sentado entre los músicos de la orquesta
- UniverstARTS: Programa en las Universidades: Conciertos de cámara y sinfónicos, talleres de música, curso universitario de créditos de libre elección, masterclass, música en las aulas. Actividades en catorce universidades catalanas y de las Islas Baleares.
- Proyecto pedagógico en escuelas: trabajo conjunto y participativo entre escolares y músicos de la OSV.
- Asistencia a ensayos de la orquesta
- Charlas/Conferencias
- Programa en Centros hospitalarios: Contribuir a que pacientes, familiares y personal sanitario disfruten de un mejor bienestar y calidad de vida a través de la interacción y de las relaciones que se puedan establecer entre la música y las respuestas humana.
- Relación con Escuelas de Música y Conservatorio del Vallés.
- Participar con los músicos de la orquesta en el ciclo de Música de Cámara.
- Creación de una joven Orquesta Simfónica del Vallés.

ORQUESTA DE EXTREMADURA

Director Artístico: Álvaro Albiach

Año de Creación: 2000

Nº de músicos en plantilla: 56

Media de edad de los músicos de la orquesta: 44

Personal en Administración: 4

Financiación: La fundación Orquesta de Extremadura está formada por Gobierno de Extremadura, Excma. Diputación Provincial de Badajoz, Excma. Diputación Provincial de Cáceres, Caja de Ahorros de Extremadura y Universidad de Extremadura

Departamento: Organizado desde la Fundación Orquesta de Extremadura.

Ámbito de actuación: Badajoz, Cáceres, Mérida, Plasencia y Almendralejo

Abonados: 843

Web: <http://www.orquestadeextremadura.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Conciertos didácticos escolares
- Conciertos en familia
- Posibilidad de asistir a los ensayos
- Charlas/Conferencias
- Joven Orquesta de Extremadura
- Coro Fundación Orquesta de Extremadura

ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO

Director Artístico: Günter Neuhold

Año de Creación: 1922

Nº de músicos en plantilla: 97

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 13

Financiación: Ayuntamiento de Bilbao y Diputación de Vizcaya

Departamento: No, se gestiona desde la gerencia. Tienen una denominación para los programas educativos y sociales “Musikahazi”

Ámbito de actuación: Todo el territorio de Vizcaya

Abonados: 2255

Web: <http://www.bilbaorquestra.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos sinfónicos
- Opera en colaboración con ABAO-Asociación Bilbaína Amigos de la Opera
- Conciertos de Cámara
- Colaboración con alumnado de Musikene participando como interpretes, directores de orquesta y en sus proyectos educativos y pedagógicos

Musikahazi-Programa educativo

- Conciertos didácticos
- Conciertos en familia
- Conciertos para bebés
- Proyecto pedagógico “Adopta un músico”
- Talleres Infantiles
- Visitas a la Orquesta: Incluye visita a los almacenes, salas de estudio, archivo y auditorio y asistencia a un ensayo
- Talleres Sociales en colaboración con Lantegi Batuak (Asociación de personas con discapacidad intelectual)
- Talleres con internos del centro penitenciario de Basauri
- Curso de formación para adultos en colaboración con el Museo de Bellas Artes
- Charlas Pre-Concierto
- Curso de Formación de adultos en colaboración con la Universidad de Deusto
- Programa de música de cámara con amateurs

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

Director Artístico: Andrey Boreyko

Año de Creación: 1982

Nº de músicos en plantilla: 90

Media de edad de los músicos de la orquesta: Se desconoce el dato

Personal en Administración: 14

Financiación: Departamento de Cultura del Gobierno Vasco y de la Diputación de Guipúzcoa, Vizcaya y Álava

Departamento: Sí, una persona gestiona las actividades educativas de la orquesta

Ámbito de actuación: Comunidad Autónoma del País Vasco

Abonados: 6855

Web: www.euskadikoorkestra.es

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Matinéas de Miramón-Conciertos de Cámara
- Opera en colaboración con ABAO-Asociación Bilbaína de Amigos de la opera
- Conciertos en familia
- Conciertos para escolares
- Conciertos a Universitarios
- Conciertos a personas con discapacidades psíquicas
- Talleres musicales: Infantiles, profesorado y otros públicos
- Visita a la sede de la OSE: Visita guiada por las instalaciones y audición de 30 minutos de un ensayo de la Orquesta
- Sinfo-Kids: Son unos programas didácticos que se realizaron y emitieron en la EITB- Televisión pública del País Vasco y que se ha editado en un DVD que se ha distribuido a los centros educativos
- Participación de alumnado de Educación Primaria y de Escuelas de Música en la interpretación de determinada obra del repertorio infantil
- Klasikat: Concierto y edición de discos grabados por la Orquesta y músicos actuales del repertorio ligero, rock, folk... (Kepa Junquera, Ken Zazpi, Itoiz)
- Colaboración con Musikene- Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco
 - Elaboración de proyectos divulgativos y didácticos
 - Participar como instrumentista becario en un programa con la orquesta
 - Asistir a Master-class con músicos de la OSE
- Primer Máster oficial de estudios orquestales en colaboración con el Centro Superior de Estudios Musicales-Musikene

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

Director Artístico: Dima Slobodeniouk

Año de Creación: 1992

Nº de músicos en plantilla: 81

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 20

Financiación: Ayuntamiento de A Coruña y la Xunta de Galicia

Departamento: Se gestiona desde el Consorcio para la promoción de la Música en colaboración con el Servicio Municipal de Educación.

Ámbito de actuación: A Coruña, Santiago de Compostela, Lugo, Pontevedra, Vigo, Ourense y Ferrol.

Abonados: 1495

Web: www.sinfonicadegalicia.com

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Conciertos de cámara y lied
- Festival de Zarzuela
- Jazz-Atlántica : Conciertos, Jam Session y Master Class
- **Son Futuro- Programa educativo :**
 - Niños Cantores
 - Orquesta de niños
 - Orquesta Joven
 - Coro Joven
 - Coro de la Orquesta Sinfónica de Galicia
 - Orquesta de Cámara
 - Conciertos Didácticos
 - Conciertos en Familia
 - Ensayos Generales Abiertos
- **Resuena: Proyecto social:** Su objetivo es la reinserción social de la infancia y de la juventud en situación de riesgo y exclusión
 - Proyecto de creación de una orquesta infantil de niños desfavorecidos y un coro de niños con discapacidad, basado en “El Sistema” de Venezuela.
 - Conciertos gratuitos en hospitales, prisiones, centros de la tercera edad y centros de menores.

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Director Artístico: Víctor Pablo Pérez

Año de Creación: 1984 el coro; 1987 la orquesta

Nº de músicos en plantilla: 77

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Personal en Administración: 4

Financiación: Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Departamento: No. Se gestiona desde el Departamento de producción de la orquesta y coro

Ámbito de actuación: Madrid

Abonados: 1800

Web: www.orcam.org/

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Temporada lírica: Zarzuela- Es la orquesta del teatro lírico de la Zarzuela .
- Conciertos didácticos escolares con talleres de formación previos a los profesores
- Conciertos didácticos familiares
- Talleres Infantiles
- Taller de coro en la Fundación Carmen Pardo para discapacitados intelectuales
- Taller con cuarteto de cuerda para niños con problemas de movilidad en el hospital Niño Jesús de Madrid
- Visitas a escuelas
- Asistencia a ensayos
- Colaboraciones con el Conservatorio Superior de Madrid
- Coro Infantil
- Coro Juvenil
- Coro
- Orquesta Joven

ORQUESTA Y CORO NACIONALES

Director Artístico: Joan Cabero

Año de Creación: 1937

Nº de músicos en plantilla: 113

Media de edad de los músicos de la orquesta: No consta el dato

Personal en Administración: 22

Financiación: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Departamento: Sí, Área socio-educativa

Ámbito de actuación: Cobertura Nacional y representación internacional

Abonados: 6896

Web: <http://ocne.mcu.es>

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Conciertos escolares
- Conciertos en familia
- Conciertos de Cámara
- Conciertos en centros penitenciarios
- Conciertos en Centro de Acogida Carmen Sacristán (Madrid)
- Conciertos en Hospital Universitario Infantil Niño Jesús
- Concierto en al Fundación Tomillo (Fundación para la inserción de personas en riesgo de exclusión)
- Charlas/Conferencias
- Proyectos en centros penitenciarios
- Talleres musicales
- Talleres para grupos con diferentes capacidades y en hospitales
- Visitas a escuelas
- Jornadas de puertas abiertas: Posibilidad de cantar con el coro nacional tras una jornada de preparación
- Programa “Adoptar un músico”: Concierto participativo interdisciplinar que interpreta la Orquesta Nacional de España con alumnado de Primaria y Secundaria
- Asistencia a ensayos concertados de los centros escolares y educativos
- Orquesta Joven
- Coro

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Director Artístico:

Año de Creación: 1903

Financiación: Asociación Cultural sin ánimo de lucro. Como Asociación marca sus propias normas de funcionamiento y se autogobierna mediante unos órganos representativos que son elegidos democráticamente entre los socios que la componen.

Departamento: Lo gestiona la Orquesta Escuela

Web: <http://www.osm.es>

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Conciertos de cámara
- Opera : Contrato para se la Orquesta Titular del Teatro Real hasta el año 2016.
- Danza y Ballet
- Publicaciones musicales

NOTA: En el año 2000 la Orquesta Sinfónica de Madrid creó su Orquesta-Escuela, un proyecto innovador dirigido a la formación e inserción laboral de jóvenes valores musicales, y a la creación de nuevos públicos; en la actualidad atiende las necesidades del Teatro Real para su Proyecto Pedagógico y la programación de Ópera en Familia, por ello la ficha de la Orquesta Sinfónica de Madrid no está completa porque la encuesta recibida es de la Joven orquesta Sinfónica de Madrid que es la generadora de los proyectos sociales y educativos

ORQUESTA ESCUELA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID (OSM)

Director Artístico: Jose Antonio Montaña

Año de creación: 2000

Nº de músicos en plantilla: 39 (son becarios)

Media de edad de los músicos de la orquesta: 25

Personal en Administración: 3 personas que son las mismas que gestionan la Orquesta Sinfónica de Madrid

Año de Creación: 2000

Financiación: Dependiente de la Orquesta Sinfónica de Madrid

Departamento: Lo gestiona el departamento pedagógico del Teatro Real, y a nivel interno el director musical y los docentes de los miembros de la orquesta

Ámbito de actuación: Principalmente comunidad de Madrid pero han realizado actuaciones en distintas comunidades de la geografía española e incluso internacionales

Abonados: No se contempla

Web: <http://www.osm.es>

ACTIVIDADES

La actividad de la Orquesta Escuela de la OSM estuvo orientada desde el primer momento a los conciertos pedagógicos y didácticos. El Teatro Real de Madrid contó con ella de manera inmediata para llevar a cabo diferentes ciclos de su programación denominados “Opera en familia”, “Proyecto pedagógico” y “Programa joven”.

- Conciertos Pedagógicos a personas con necesidades especiales
- Conciertos Didácticos
- Conciertos a Universitarios
- Colaboración con centros penitenciarios
- Colaboración con ballet trabajando en música escénica.
- Opera en Familia
- Talleres musicales
- Proyecto Pedagógico en escuelas

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA REGIÓN MURCIA

Directora Artística: Virginia Martínez

Año de Creación: 1996

Nº de músicos en plantilla: 49

Media de edad de los músicos de la orquesta: 30

Personal en Administración: 4

Financiación: Patrocinio de la Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia, Murcia Cultural S.A.,

Departamento: No. Gestiona las actividades la dirección artística, el programador y la comisión artística

Ámbito de actuación: Murcia, Cartagena, con ciclo propio y otros puntos en donde se actúa de forma puntual

Abonados: No se puede especificar los abonados propios a la OSRM puesto que, al ser orquesta residente del Auditorio, compartimos con éste diferentes modalidades de abono, que no sólo incluyen los conciertos propios, sino otros de orquestas invitadas, ciclo de Danza...

Web: www.sinfonicaregiondemurcia.com

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
 - Conciertos familiares
 - Conciertos escolares
 - Charlas pre-concierto
 - Visitas a ensayos generales
 - Colaboraciones de alumnado en la orquesta obteniendo créditos de libre configuración
-

ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA

Director Artístico: Antoni Witt

Año de Creación: 1879

Nº de músicos en plantilla: 60

Media de edad de los músicos de la orquesta: No consta

Personal en Administración: 7

Financiación: Gobierno de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona

Departamento: No hay departamento didáctico, lo organiza el Departamento de Cultura del Gobierno de Navarra

Ámbito de actuación: Pamplona y Tudela

Abonados: 2000

Web: <http://www.orquestadenavarra.es/>

ACTIVIDADES

- Conciertos de Sinfónicos
- Conciertos de cámara
- Conciertos líricos
- Conciertos escolares- Programa “Link up” del Carnegie Hall: Programa de educación musical creado por el Carnegie Hall de Nueva York para aunar las clases de música de la enseñanza obligatoria con las salas de conciertos, dando a los estudiantes de 4º, 5º y 6º de Primaria la oportunidad de explorar la música a través de una serie de actividades en el aula a lo largo del curso, finalizando con un concierto en el que los estudiantes tocan con una orquesta profesional, en este caso con la Orquesta Sinfónica de Navarra (OSN).
- Conciertos a Universitarios
- Convenio para prácticas orquestales con el Conservatorio Superior de Música de Navarra

ORQUESTA SINFÓNICA DE VALENCIA

Director Artístico: Yaron Traub

Año de Creación: 1943

Nº de músicos en plantilla: 95

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Personal en Administración: 6

Financiación: Pública

Departamento: La coordinación se lleva desde la Asistencia a la Dirección Artística (asistente del Director Titular y Artístico de la OV), en colaboración con la Oficina Técnica de la Orquesta y con la colaboración del Departamento de Promoción y Actividades Escolares, que pertenece al equipo general de la Palau de la Música.

Ámbito de actuación: Valencia, Castellón, Alicante y Torrent

Abonados: 1000

Web: <http://www.palaudevalencia.com>

ACTIVIDADES

- Conciertos Sinfónicos
- Concierto didácticos en familia
- Conciertos escolares
- Conciertos gratuitos de verano
- Charlas/Conferencias
- Asistencia a ensayos de la Orquesta
- Convenio con la Universidad de Valencia y la Politécnica : venta de abonos , conferencias, encuentros y master class para músicos procedentes de la Universidad
- Relación con los Conservatorios Superior, medio y elemental mediante visitas a ensayos, conciertos y actividades de los centros que se realizan en el Palau

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

Director Artístico: Omer Meir Wellber

Año de Creación: 2005

Nº de músicos en plantilla: 53

Media de edad de los músicos de la orquesta: 30

Personal en Administración: 9

Financiación: Generalitat Valenciana

Departamento: Departamento de Dramaturgia, Publicaciones y educación del Palau de la Música de Valencia

Ámbito de actuación: Valencia, Castellón y Alicante

Abonados: No consta

Web: <http://www.lesarts.com/Palau/PalaudelesArts/Laorquesta>

ACTIVIDADES

- Temporada operística del Palau de les Arts
- Conciertos Sinfónicos
- Conciertos didácticos familiares
- Conciertos didácticos
- Opera para niños y niñas
- Charlas/Conferencias
- Talleres Musicales
- Proyectos con universitarios : Conciertos, encuentros con directores y asistencia a ensayos
- Lectura teatralizada de textos destinados a la ópera: Actividad para alumnado de Enseñanza Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Universidad y Enseñanzas de Régimen Especial (no precisan de la orquesta)
- "Nit a les Arts" : Jornada nocturna de puertas abiertas
- Visitas al Palau para ver los entresijos del edificio y la demostración de la Sala Principal
- Colaboración con estudiantes del Conservatorio sobre todo en las bandas internas de la ópera

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

Director Artístico: Valery Gergiev

Año de Creación: 1904

Nº de músicos en plantilla: 93

Media de edad de los músicos de la orquesta: 45

Personal en Administración: 45

Financiación: Privada- Cooperativa

Departamento: Si.. LSO Discovery

Ámbito de actuación: East Central London

Abonados:

Web: <http://lso.co.uk/>

ACTIVIDADES

LSO Discovery: Departamento de Educación y Comunidad

Publico Infantil, escolar y familiar

- Conciertos y talleres familiares (para niños/as de 1-5 años) y mayores de 5 años
- Conciertos y talleres para escolares
- Talleres y conferencias
- Talleres de tecnología musical – Componer con la nueva tecnología con conocimientos de tecnología musical y acústica
- Taller de gamelán balinés
- Talleres pre-concierto y concierto guiados nocturnos para secundaria
- Seminarios: Videos colgados en la página
- Tienen enlace a you-tube en donde tienen diversos seminarios didácticos de la LSO de libre acceso
- Asistencia a ensayos

Jóvenes Músicos

- Actividades para jóvenes músicos (14-24 años) : 30 becas para jóvenes que consiste en masterclass, talleres, tutorías y la oportunidad de tocar con la orquesta en el Barbican.
- Becas para tres directores jóvenes que pueden dirigir la orquesta bajo la dirección del director titular asistiendo a los ensayos previos guiado por el director. Asistencia a masterclass del director titular e invitados (este año Sir Colin Davis)
- Proyecto experiencia de cuerda: Les permite a estudiantes de cuerda tocar en los ensayos y en los conciertos con la LSO, tienen mentores de la orquesta que les tutorizan
- Compositores: Seis compositores escriben una obra –estudio para la orquesta.
- Proyectos en hospitales
- Coro, Joven orquesta
- Figura del voluntario

Aprendizaje Permanente

- Conciertos de viernes al mediodía: Conciertos con una presentación previa presentando los instrumentos y las obras y la posibilidad de preguntar a los músicos e interactuar con ellos/as y con la presentadora. En colaboración con los estudiantes de la Guildhall School . Son gratuitos.
- LSO Discovery days.: Actividad didáctica: Incluye la visita al ensayo de la LSO, una charla sobre un compositor impartida por un conferenciante y un conciertos de cámara por parte de músicos de la LSO, se puede charlar con los artistas
- Asistir a los ensayos y tomar parte en Conversaciones con Artistas , en las cuales los músicos participantes en el Barbican , atienden las preguntas y hablan con el público en el Hall , los asistentes a St Luke`s los hacen por video conferencia vía Internet.
- Singing Days: Un día de talleres corales con informales ensayos con un pianista que concluyen en un concierto.
- Note perfect orchestra: Es para mayores de 18 años y permite a músicos amateurs preparar un pequeño concierto para familiares y amigos con los miembros de la orquesta. Tiene talleres y ensayos preparatorios al concierto.
- Charlas Pre-concierto

Actividades regulares:

- Coro de la comunidad
- Coro Joven
- Grupo de gamelán
- Orquesta fusión
- Grupo de tecnología digital (13-20 años) consiste en unos talleres de composición con ordenadores. Actividades para personas con discapacidad intelectual que asisten a los ensayos, hablan con los músicos e incluso pueden aportar su propios instrumentos y tocar.

LSO on traks

- Actividades para jóvenes músicos estudiantes de escuelas del este de Londres a los que se les adaptan las partituras de acuerdo a su nivel para tocar conjuntamente con músicos de la LSO, recibiendo consejos de los músicos. En las vacaciones estivales tienen un campamento de verano para esas escuelas.
- Actividades con los profesores de primaria de las escuelas del este de Londres: Les ofrecen talleres para aconsejarles en las dinámicas con sus estudiantes, ayudándoles con diferentes estrategias educativas musicales y fomentando que puedan tocar en pequeñas formaciones con otros profesores.
- En julio del 2012 junto a 80 jóvenes tocaron en la ceremonia de inauguración de los Juegos olímpicos de Londres
- Colaboración con la Guildhall School of Music and drama: Consiste en un postgrado a alumnos/as de la Guildhall,, tocan con la orquesta en los conciertos educativos , les forman con tutores y conocen la estructura administrativa de una orquesta. Así mismo participan en las masterclass que tienen concertadas con músicos de las orquestas asociadas a la Barbican (Concertgebouw, Leipzig Gewndhauss Orchestra, Los Ángeles Philharmonic y New York Filharmonic)
- LSO Soundhub: Es una plataforma para compositores emergentes, es un espacio para que los compositores puedan explorar, colaborar y experimentar con acceso a los recursos y soportes desde la industria profesional y los músicos de la LSO.
- Clive Gillinson String Programme: Este programa va destinado a chicos/as menores de 18 años estudiantes de cuerda que durante 1 años participan de las enseñanzas autorizadas de un músico de la orquesta que les imparte clase, le guía y es su compañero de atril en los ensayos y en los conciertos programados en este proyecto.

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

Director Artístico: Vladimir Jurowski
Año de Creación: 1932
Nº de músicos en plantilla: 98
Media de edad de los músicos de la orquesta: alrededor de 40
Personal en Administración: 31
Financiación: Privada- Autónomos Con patrocinios públicos y privados.
Departamento: Si.LPO Education & Community Team. 3 y uno en producción que trabaja unos 20 días al año
Ámbito de actuación: United Kingdom e Internacional
Abonados: No puede precisar
Web: <http://www.lpo.org.uk>

ACTIVIDADES

- Fun Harmonics Concerts: Conciertos familiares de un día completo con actividades antes y después del concierto y talleres interactivos musicales
- Figura del voluntario que ayuda en las labores tanto administrativas como de educación. (depende del departamento de marketing)

Actividades con escolares:

- Bright Sparks Concerts: Conciertos didácticos. Antes de cada concierto los/as profesores/as tienen unos talleres de introducción y se les suministra un paquete de recursos didácticos para que trabajen previamente en la escuela.
- Sound Journeys: 21 Talleres durante todo el curso a dos escuelas de niños con discapacidad.
- New Horizons: Este proyecto es con escolares estudiantes de música . Trabajan analizando compositores específicos estudiando su impacto social y cultural a lo largo de todo el curso en sus clases de música de la escuela en colaboración con músicos de la Orquesta y al finalizar el curso ofrecen un concierto conjuntamente los estudiantes con miembros de la orquesta

Actividades fuera de la escuela

- Animate Orchestra : Los músicos de la orquesta dan clases a niños/as de 10-14 años. Así mismo tienen una orquesta infantil con instrumentos orquestales- no orquestales; occidentales- no occidentales-acústicos- no acústicos...) que da la oportunidad a los chicos/as de tocar con una formación y con músicos de la orquesta con sus propios instrumentos.
- Banda : La Banda va dirigida a chicos/as de 15-19 años y les da la oportunidad de crear nueva música a través de la improvisación y de la formación de grupos o ensembles.
- Talleres musicales y conferencias para todo tipo de público.

Jóvenes talentos

- Foyle Future Firsta: Es un programa anual de tutorización de jóvenes talentos, masterclass y colaboración con la orquesta. Pretende ser la transición entre el mundo del estudiante y el profesional.
- Leverhulme Young composers; Un programa anual para cuatro jóvenes compositores que les posibilita trabajar con el compositor residente y poder estrenar una obra suya en Southbank Centre's Queen Elizabeth Hall.

BBC CONCERT ORCHESTRA

Director/a Artístico: Keith Lockhart

Año de Creación : 1952

Nº de músicos en plantilla: 56

Media de edad de los músicos de la orquesta: 42

Personal en Administración : 14

Financiación : BBC

Departamento : BBC Learnig

Ámbito de actuación: Londres y el entorno del Gran Londres

Abonados: No responde

ACTIVIDADES

- Conciertos familiares
- Conciertos didácticos
- Talleres escolares y visitas a las escuelas
- Conferencias y talleres musicales para todo público
- Proms: Son conciertos de un marcado carácter popular que aúna música clásica con música más de consumo (The who, Música gospel...) tiene precios populares y se desarrollan en verano, habitualmente en espacios abiertos, especialmente populosos los “Proms in the Park”
- Colaboraciones con jóvenes músicos
- Asistencia a los ensayos
- Proyecto con enfermos de Alzheimer

Actividades en la web

- Anatomía de una orquesta: En la página Web tienen muchos videos colgados con fragmentos de conciertos con un carácter didáctico.
- A guide to the orchestra: Es un guía de escucha con fragmentos de música tanto sinfónica clásica como de películas . También presenta detalladamente los instrumentos de la orquesta con pequeños videos
- Discovering Music : Es un programa de radio de la BBC sobre música que está colgado en su página Web Stephen Johnson analiza obras de su programa de conciertos, los documenta y los cuelgan en la Web.
- Lista exhaustiva de compositores con biografía .
- Compositor de la semana: Semanalmente Donald Macleod analiza la vida y obra de compositores y se adjunta un documental de aprox. 1 hora de duración.

THE SCOTTISH ORCHESTRA

Director/a Artístico: Robin Ticciati

Creación : 1974

Nº de músicos en plantilla: 49

Media de edad de los músicos de la orquesta: 35

Personal en Administración : 18

Financiación : Son autónomos. Sponsors privados

Departamento : Sí. Marketing Department SCO, normalmente 4 personas por departamento

Ámbito de actuación: Edimburgo, All Scotland, Glasgow, Perth, Inverness, St Andrews, Dumfries, also UK, London, etc

Abonados: 1500

Web: <http://www.sco.org.uk/>

ACTIVIDADES

Familia y Niños

- Conciertos didácticos familiares
- Charlas y conferencias
- Talleres infantiles y talleres para bebés
- Talleres musicales abiertos a otros públicos
- Proyectos en centros hospitalarios con niños con lupus y problemas reumatológicos. Son talleres para los niños y sus familias para reducir la ansiedad.

SCO Connect

Escuelas

- Conciertos escolares.
- Charlas y talleres a los profesores de las escuelas como preparación a los conciertos escolares
- Visitas a escuelas
- Primary School Residency 12-13: Es un programa de acuerdo con la escuela Sunnsy de Primary School de Glasgow en el que la orquesta esta dos años en residencia en dicha escuela compartiendo espacio y tiempo con los escolares y organizando junto a los responsables de música y una compositora las actividades musicales con trabajos creativos cubriendo el curriculum de cada nivel escolar. El pasado años se realizó con otra escuelas
- Flodden 500 - Fletcher's Ballad: Es un proyecto puntual celebrando los 500 años de la batalla de Flodden. Para ello en colaboración con las escuelas de Selkirk unos estudiantes compondrán una canción conmemorando dicho evento. Acompañados y guiados por músicos de la orquesta. Esto culminará con un concierto en el Victoria Hall de Selkirk en donde se resaltará la batalla. Este conciertos será acompañado por los músicos de la Orquesta y jóvenes músicos de Selkirk High School Ceilidh Band. Para este proyecto se trabajará con músicos locales.
- Schools Fireworks Workshops: Talleres interactivos con escolares de Primaria y Secundaria para crear su propia música inspirándose en un músico determinado al que se dedica dicho concierto.
- SCO Vibe: Es una nueva banda fusión dirigida por el guitarrista Paul Griffiths para jóvenes músicos de 11-18 años que viven en Edimburgo. La banda se reúne en vacaciones para trabajar con músicos de la

SCO y crear su propia música. Está abierta a todo tipo de instrumentos y a la voz. Los alumnos deben haber cursado por lo menos un año de dicho instrumento.

- **Count me in!** : Es un proyecto interactivo dirigido a los alumnos/as de primaria que da la oportunidad a los escolares de aprender matemáticas con la música. Los músicos son los metales de la OSC y trabajan en colaboración con profesores de matemáticas. El grupo de metales visitará la escuela para reforzar todos los talleres. Así mismo aportará material para el desarrollo de los mismos.
- **Musical Mondays**: En colaboración con los educadores de la Gallery esta actividad une música y pintura.
- **A little book of Monsters**: Actividad de conciertos familiares en el que el alumnado de 9 escuelas de Edimburgo cantan en un gran coro una obra con la orquesta. Previamente tiene la preparación durante todo el año escolar con ensayos y visitas de los músicos.
- **Masterworks 2012**: Este año Paul Rissmann acerca la música contemporánea a los estudiantes de Standard y Higher Grade. Primeramente se les dará unos talleres a los profesores, con material para que realicen en sus aulas. Los músicos visitarán las escuelas (en todo el área local y regional) Al final del proyecto habrá un concierto con una presentación visual para ver el proceso final de su estudio.

Universidad y estudiantes

- **Ensayos abiertos** con Robin Tacciati para estudiantes de música a partir de 16 años.
- La SCO es orquesta residente de la Universidad de Saint Andrews, por ello organizan diversas actividades para los universitarios: Conciertos/ Masterclass/ Charles Pre-concierto. La Universidad de Saint Andrews cuenta entre sus departamentos con el del Real Conservatorio de Escocia.
- **Masterclass** y colaboración con el Real Conservatorio de Escocia

Jóvenes Músicos

- **Work Experience**: Propuesta dirigida a jóvenes de 16 años para colaborar como voluntario. Ello les posibilita asistir a las actividades de la orquesta y conocer una orquesta en profundidad.
- **Big Night Out** ¡ Es un programa para jóvenes interesados en el arte y la música. Conciertos a bajo precio y con una visión diferente de la música clásica
- **Beca de composición** que le permite a un compositor joven trabajar junto a la orquesta.
- **AirTime**: Es un programa diseñado para músicos emergentes profesionales de jazz en Escocia. Tienen la oportunidad de trabajar con artistas renombrados en el desarrollo de sus propios esquemas y creaciones musicales.

Aprendizaje permanente-Lifelong Learning

- Cursos de historia de la música, análisis y audición.
- Charlas pre-concierto
- La Universidad de Saint Andrews y la orquesta Fife (orquesta de la universidad) junto a la SCO (orquesta en residencia) se reúnen los miércoles para ensayar y tocar conjuntamente. Pueden participar diferentes músicos no profesionales. Organizan cinco conciertos anuales.
- Conciertos
- Acudir a ensayos
- Conciertos de cámara
- Coro
- **Scrapers & Tooters Edinburgh**: Actividad dirigida a músicos amateurs que ensayan y tocan con la orquesta en sesiones de fin de semana
- **Inspiring Chances** : En colaboración con la ópera escocesa y la Galería Nacional tienen un proyecto de aprendizaje en el arte en las prisiones.
- **Colgados** videos y audios de diversos conciertos , entrevistas y comentarios de los músicos.

PHILHARMONIA ORCHESTRA

Director/a Artístico: Essa-Pekka Salonen

Creación : 1945

Nº de músicos en plantilla: 75

Media de edad de los músicos de la orquesta: 40

Personal en Administración : 40

Abonados: No consta

Financiación : Publica. Todos los miembros son autónomos.

Financiación de Arts Council England, Trusts and foundation, corporate and individual

Departamento : Si, Philharmonia Education Department.

Ámbito de actuación: Londres, Bedford, Leicester, Canterbury, Basingstoke, 3 Choirs Festival....

Web: <http://www.philharmonia.co.uk/>

ACTIVIDADES

Escuelas

- i-Orchestra: Conciertos didácticos interactivos con talleres previos con los docentes y los estudiantes. Los chicos /as participan con percusión corporal, instrumentación o cantando. Esta actividad se basa en las nuevas tecnologías y el concierto en directo.
- Visitas a las escuelas
- Play On: Con los más diversos instrumentos y ayudados por los músicos de la orquesta chicos de 7-12 años trabajan en diferentes obras culminando en un concierto
- Musicquest: Concierto didácticos interactivos con niños en riesgo de exclusión.
- Instrumental: Los músicos de la orquesta dirigen y tutorizan distintas bandas y agrupaciones de escuelas y de la universidad.
- One to one: Imparten clases instrumentales a veinte escolares
- Masterclass a estudiantes de música- futuros profesionales
- Proyectos con escolares: Con la Royal Shakespeare Company y con 250 estudiantes de seis escuelas de primaria preparan un montaje musical y escénico –esta edición (12-13) fue Romeo y Julieta de Prokofief
- Proyectos de colaboración con el Royal College of Music
- Actividades con la Universidad- Instrumental : Coaching instrumental con estudiantes amateurs

Comunidad y Adultos

- Hear and Now: Proyecto intergeneracional que une enfermos con demencia y Alzheimer con jóvenes que cantan o tocan algún en una orquesta y preparan un concierto.
- Programas temáticos sobre un compositor incluyendo charlas, conciertos, talleres.
- Posibilidad de asistir a los ensayos
- Concert Productions: Introduce frecuentemente producciones digitales en sus conciertos
- Charles y Conferencias
- Actividades creativas en geriátricos
- London Mela 2013 in Gunnersbury park. Jornada festiva con la orquesta y música hindú.
- Music of today: Es una iniciativa que aborda la música contemporánea con charlas con los compositores que explican su proceso creativo

- Innumerables grabaciones de bandas sonoras y video juegos. Los mas recientes todas las películas y juegos de Harry Potter

Artistas emergentes:

- Fundación Martín Musical: Becas que posibilitan a 69 chicos /as anualmente a continuar sus estudios musicales. Es un paso intermedio entre el mundo estudiantil y el profesional.
- Academia de Compositores: Tres compositores jóvenes escriben y estrenan una obra de cámara tutorizados por la directora del proyecto Unsuk Chin
- Orquestal experience: Alumnos/as de música comparten atril con los miembros de la orquesta
- Concursos, Master class y colaboraciones

Website

- En su página web hay múltiples conciertos didácticos, charlas y conferencias, presentación de todos los instrumentos de la orquesta...
- Make Music te posibilita descargar innumerables “sounds samples” para crear música
- Los músicos de la orquesta presentan sus instrumentos en diversos videos colgados en la web,
- Guías de escucha para grandes obras orquestales, entrevistas y diversos conciertos. También visitas a la Tate Gallery y explicación de algunas obras
- Re-Ritro: Proyecto interactivo con soporte informático por medio de grandes pantallas, en el que el público puede interactuar con la orquesta y ver a cada músico a lo largo de toda la instalación. También incluye talleres familiares, de baile, de música...La experiencia te permite escuchar, ver e interactuar con los músicos como si fueras el director.
- Aplicaciones para ipad para conocer la orquesta

ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

Director/a Artístico: Charles Dutoit

Año de Creación : 1946

Nº de músicos en plantilla: 75

Media de edad de los músicos de la orquesta: 39

Personal en Administración : 20

Financiación : Autónomos. Privada.

Departamento : The Community & Education department

Ámbito de actuación: Aylesbury, Northampton, Cambridge, Oxford, Crawley, Croydon, Southend, Lowestoft, Hull, Scunthorpe, Reading, and more

Abonados: No especifica

Web: <http://www.rpo.co.uk/overview.php>

ACTIVIDADES

- Broolfields Special School: Talleres musicales con niños con dificultades de aprendizaje de medio a severo- Trabajan duos, improvisaciones y preparan un concierto con pequeña percusión. La actividad final es ofrecer un concierto junto a los músicos de la RPO en su centro.
- Street Symphony: Este proyecto reúne músicos amateurs locales de cualquier estilo e instrumento (pop, rock, clásico..) con la RPO. Organizan ensayos, talleres y un concierto con diferentes músicas y estilos.
- Greenhill Aphasia Group: Proyecto que trabaja con personas que han sufrido un accidente cerebrovascular y que tienen problemas para entender y desarrollar una conversación. Los músicos imparten unos talleres semanales musicales y dialogan con los pacientes sobre los instrumentos, las sensaciones producidas por la música, su estado de ánimo... e interactuar con ellos.
- Proyecto con adolescentes con problemas mentales: Proyecto en St Andrew's Healthcare con enfermos mentales, con discapacidades para el aprendizaje, autismo y daños cerebrales. Trabajan con los músicos de la orquesta por medio de la creación de modelos rítmicos y creando sus propias melodías.
- Whole School Music Days: Este proyecto se lleva a cabo durante todo el año en dos colegios locales. Son sesiones en las que los alumnos/as crean su propia música y otros profundizan en el aprendizaje de sus instrumentos guiados por músicos de la Orquesta. Todo ello culmina en un concierto con diferentes grupos de cámara con músicos de la RPO y sus propios compañeros, combinando canciones con instrumentos. Se lleva a cabo en un día al aire libre con un "pic-nic" y con actividades que duran todo el día. También asisten antiguos alumnos de las escuelas. El año 2013, el tema es "Cuentos de África" y de acuerdo a ello gira todo el proyecto.
- Business 4Better: Proyecto creativo que muestra con ejemplos en tiempo real como las colaboraciones de las empresas pueden dar resultados y beneficios a la comunidad partiendo de objetivos reales. Dura dos días y en ellos interactúan con miembros de diferentes colectivos de la empresa: negocios, social, entretenimiento, sector público... Business 4better es una plataforma de contacto entre voluntarios y empresas
- Homeless Project performance: Talleres musicales con personas en riesgo de exclusión social y homeless

- Suffolk County Brass ensemble: Taller y posterior concierto de los músicos locales de viento metal en diversas bandas y agrupaciones locales bajo la dirección de los músicos de la RPO.
- Talleres musicales en familia.
- Orquesta de cámara
- Conciertos didácticos
- Talleres musicales para adultos
- Visita a las escuelas
- Proyectos en penitenciarias y geriátricos.
- Posibilidad de asistencia a ensayos
- Figura del voluntario

ANEXO II

**Carta presentación a los gestores y gestoras de la orquestas
sinfónicas españolas.**

Estimado/a

Soy Gotzone Higuera, profesora de piano complementario en el Centro Superior de estudios Musicales del País Vasco-Musikene y actualmente estoy realizando mi tesis doctoral sobre las orquestas españolas, y de Gran Bretaña en el Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal de la Universidad del País Vasco bajo la dirección de Doña maravillas Diaz.

Hace unos meses me puse en contacto telefónico con usted para obtener información sobre la Orquesta de por el trabajo de investigación que estoy realizando.

Le agradecería que me ayudara en mi trabajo contestando el cuestionario que le adjunto. Dicho cuestionario va dirigido a la persona o personas que se encargan de gestionar y coordinar las actividades sociales, educativas y culturales de la orquesta. Le rogaría que, si en dicha actividad participan varias personas, les hiciera llegar dicho cuestionario. Se lo envío en formato "word" para que pueda escribir sobre el documento y reenviármelo.

Le agradezco el tiempo que le estoy demandando.

Reciba un cordial saludo de

Gotzone Higuera

e-mail: ghiguera@musikene.net

Tfno. de contacto 656 72 85 84

ANEXO III

*Carta presentación a los gestores y gestoras de la orquestas
sinfónicas de Gran Bretaña*

Dear Mr./Mss :

My name is Gotzone Higuera-Bilbao and I am a teacher of Complementary Piano at the Centre of Superior Musical Studies in the Basque Country. As a doctoral student at the University of the Basque Country, I am currently completing my doctoral thesis entitled "*Cultural, Educational and Social Actions of Spanish and British Orchestras*", under the direction of Dr. Maravillas Díaz , Educational Psychology psychodidactic and specific teaching, in the University of the Basque Country.

I have taken the liberty of contacting you to invite you to collaborate in this study . I have prepared a questionnaire . The questionnaire is addressed to the person or persons who are responsible for managing and coordinating social, educational and cultural activities .If that activity involves several people, could I ask you to please forward them the questionnaire? I am sending it in a "word format" so you can write on the document and sen it to me. It is very important and valious for me your helpful.

Many thanks to you in advance for your generous willingness to participate in this study.

Yours sincerely,

Gotzone Higuera-Bilbao

e-mail: ghiguera@musikene.net

Mobile: +34 656 72 85 84

ANEXO IV

Cuestionario dirigido a las orquestas en castellano



Acciones socio-educativas de las Orquestas Sinfónicas en España y Gran Bretaña

Presentación:

Miren Gotzone Higuera, profesora de música y alumna de doctorado de la UPV/EHU, está realizando, para su tesis, una investigación sobre las acciones sociales y educativas de las orquestas en España y Gran Bretaña para ello, solicita su colaboración como gestor/a cultural en esa área.

Toda la información que nos proporcione será tratada de forma confidencial y en conjunto. Para favorecer la organización, se pide sólo el nombre de la Orquesta.

Muchas gracias por su ayuda.

Nombre de la Orquesta

Comunidad Autónoma

Lugar Sede de la Orquesta (ciudad)

Otras poblaciones de la Comunidad Autónoma a la que pertenece la orquesta en las que ofrecen su conciertos

.....

0.-Coordinador/a y/o Gestor/a Cultural

0.1 ¿Es usted miembro de la orquesta?

Sí	1
No	2

Si no es así, especificar por favor, cual es su grado de relación con la orquesta y desde que institución, departamento o empresa gestiona las actividades:

.....
.....

0.2 Especifique el grado de estudios que posee.

Estudios musicales grado superior	Sí	No
Estudios musicales grado medio	Sí	No
Estudios musicales grado elemental	Sí	No
Sin estudios musicales	Sí	No
Estudios de gestión cultural	Sí	No
Estudios de carácter general	Sí	No
Estudios superiores no musicales	Sí	No

Otros.....

1. La Orquesta

1.1 Tipo de Orquesta:

Pública	1
Privada	2
Otros (especificar)	98

1.2 Número de Músicos en plantilla.....

1.3 Media de edad aproximada de los músicos en la Orquesta

1.4 Tipo de Contratación de los Músicos:

	Nº de músicos
Asalariado	
Autónomo	

1.5 ¿Dispone la orquesta de un departamento encargado de organizar y/o gestionar actividades educativas y/o sociales en la Orquesta?

Sí	1
No	2

Especificar nombre asignado al departamento o, si dicha función recae en una persona o personas pertenecientes a una institución (ayuntamiento, gobierno, ministerio....), indicar la institución y el cargo de la persona o personas encargadas de los proyectos:

.....
.....

1.6 ¿Tiene la orquesta alguna formación adicional?

Coro Infantil	Sí	No
Coro Juvenil	Sí	No
Coro	Sí	No
Orquesta Joven	Sí	No
Orquesta de Cámara	Sí	No
Otros:(especificar)	Sí	No

1.7 Número de Personal Administrativo.....

2. Aspectos socio-demográficos

2.1 Abonos Temporada 2012/2013

Nº TOTAL DE ABONADOS <input style="width: 100px; height: 20px; border: none; border-bottom: 1px solid black;" type="text"/>		
Nº de abonos para jóvenes <input style="width: 100px; height: 20px; border: none; border-bottom: 1px solid black;" type="text"/>	Nº de abonos para la tercera edad <input style="width: 100px; height: 20px; border: none; border-bottom: 1px solid black;" type="text"/>	Nº de abonos para <input style="width: 100px; height: 20px; border: none; border-bottom: 1px solid black;" type="text"/> (especificar si existe otro tipo de abono especial) <input style="width: 100px; height: 20px; border: none; border-bottom: 1px solid black;" type="text"/>

2.2 Repertorio de la orquesta .Señale, por favor, el tipo de repertorio contemplado en esta temporada 2012-13.

			Nº de obras
Compositoras	Sí	No	
Compositores	Sí	No	
Compositores/as sudamericanos/as	Sí	No	
Compositores/as norteamericanos/as	Sí	No	
Compositores/as asiáticos/as	Sí	No	
Compositores/as africanos	Sí	No	
Compositores/as europeos/as	Sí	No	
Otros: (especificar)	Sí	No	

2.3. Area de de influencia de la Orquesta.....

2.4. Población del Área.....

3. Actividad de la Orquesta

3.1 Actividades temporada 12-13

	Si	No	Número de actividades programadas o previstas en la temporada 2012/2013
Conciertos didácticos en familia	Sí	No	
Conciertos didácticos escolares	Sí	No	
Charlas / Conferencias musicales	Sí	No	
Talleres Infantiles	Sí	No	
Talleres para bebés	Sí	No	
Talleres musicales abiertos a otros públicos	Sí	No	
Proyectos en centros hospitalarios	Sí	No	
Proyectos en Centros Penitenciarios	Sí	No	
Vistas a Escuelas	Sí	No	
Conciertos a Universitarios	Sí	No	
Otras (especificar).....	Sí	No	

3.2 ¿Tienen colaboraciones regulares con otras instituciones o colectivos?

Museos	Sí	No
Barrios	Sí	No
Centros Escolares	Sí	No
Centros Penitenciarios	Sí	No
Centro Geriátricos	Sí	No
Universidad	Sí	No
Otros	Sí	No

Si la respuesta es “otros”, especifique, por favor

.....

.....

3.3. Conciertos didácticos escolares

3.3.1 Si en su orquesta se organizan conciertos didácticos, conteste, por favor a estas cuestiones sobre la temporadas 2012-13

Nº de conciertos	Nº total de sesiones*	Nº de centros participantes en conciertos didácticos	Nº de jóvenes asistentes a conciertos didácticos	Nº de profesores asistentes a conciertos didácticos

*Sesión entendida como el número de veces que se programa un mismo concierto

3.3.2. ¿Cómo se seleccionan los centros que acuden a dichos conciertos?

.....
.....

3.3.3. ¿Tienen los profesores de dichos centros acceso previo a material para preparar el concierto, o talleres, o charlas informativas sobre la actividad del concierto?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, especifique, por favor, en qué consiste dicho material previo

.....
.....

3.3.4. ¿Quién fija y desarrolla los contenidos didácticos de los conciertos?

.....
.....

3.3.5. ¿Se realiza alguna otra actividad para escolares o con escolares?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, especifique, por favor

.....
.....

3.4 Actividades en familia

3.4.1 Si en su orquesta se organizan actividades en familia, responda, por favor, a estas cuestiones

¿A niños/as de qué edad va dirigida la actividad?

.

0-2	Sí	No
3-5	Sí	No
6-8	Sí	No
9-11	Sí	No
12-14	Sí	No
15-17	Sí	No

3.4.2. Tipo de actividad

Conciertos	Sí	No
Talleres	Sí	No
Juegos	Sí	No
Sesiones Instrumentales	Sí	No
Jornadas de puertas abiertas	Sí	No
Otros: (especificar)	Sí	No
.....		

3.5 Orquesta y Universidad

3.5.1. ¿Tiene su orquesta actividades destinadas a los/as universitarios/as?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, especifique, por favor

.....

.....

3.5.2. ¿Mantiene su orquesta alguna relación o acuerdo con algún centro Universitario?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....

.....

3.6 Orquesta y jóvenes músicos

3.6.1 ¿Tienen relación o acuerdo su orquesta con algún centro de estudios musicales o conservatorio?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....

.....

3.6.2 ¿Tienen algún programa para jóvenes músicos?

Becas	Sí	No
Concursos	Sí	No
Masterclass	Sí	No
Colaboraciones	Sí	No
Otros: (especificar)	Sí	No

3.7 Orquesta y Público adulto

3.7.1 ¿Tienen alguna actividad dirigida al público adulto?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....

.....

3.7.2. ¿Se puede acudir a los ensayos de la orquesta?

Sí	1
No	2

3.7.3. ¿Disponen de la figura del voluntario/a o persona que colabora de modo desinteresado con la orquesta en determinadas acciones ya sean administrativas, de difusión o ayuda con las actividades?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, especifique, por favor, número de voluntario/as y las labores que ejercen

.....
.....

3.8 Orquesta y Otros sectores sociales

3.8.1. ¿Tienen actividades dirigidas a personas con necesidades especiales; discapacitados físicos, psíquicos, enfermos crónicos...?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....
.....

3.8.2. ¿Tiene actividades para otro perfil del sector social?

Sí	1
No	2

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....
.....

3.9 Financiación de las Actividades

3.9.1 Las actividades de la orquesta ¿Tienen financiación o patrocinio para llevarse a cabo?

Sí, totalmente	1
Sí, parcialmente	2
No	3

En caso afirmativo, Especifique, por favor

.....
.....

3.9.2 Tipo de Financiación

Financiación externa al propio organismo	Sí	No
Patrocinio Público	Sí	No
Patrocinio Privado	Sí	No
Otros: (especificar)	Sí	No
.....		

3.9.3 ¿Conoce la Ley de Mecenazgo de Reino Unido?

Sí	1
No	2

3.9.4 ¿Conoce la Ley de Mecenazgo de España?

Sí	1
No	2

3.9.5 ¿Cuál le parece más adecuada?

Ley de Mecenazgo de Reino Unido	1
Ley de Mecenazgo de España	2

4. Departamento organizador de las actividades de la orquesta

4.1 ¿Existen en España algún tipo de estudios de grado o postgrado destinados a formar profesionales para trabajar como coordinadores, promotores y dinamizadores de actividades educativas y sociales de las orquestas?

Sí	1
No	2

Si su respuesta es “no” ¿Cree que es necesario?

Sí	1
No	2

Razone la respuesta, por favor

.....
.....

4.2 ¿Dispone de suficientes recursos materiales para ejercer su labor?

Sí	1
No	2

Razone su respuesta, por favor

.....
.....

4.3 ¿Dispone de suficientes recursos humanos para ejercer su labor?

Sí	1
No	2

Razone su respuesta, por favor

.....
.....

4.4 ¿Se ocupa de mejorar su propia formación?

Sí	1
No	2

A través de

Cursos de formación	Sí	No
Grupos de trabajo	Sí	No
Grupos de investigación	Sí	No
Lecturas	Sí	No
Búsqueda de recursos	Sí	No
La propia experiencia	Sí	No
El intercambio de experiencias con compañeros	Sí	No
Otros (especificar).....	Sí	No

4.5 Relación con otras orquestas. Mantiene usted desde su departamento relación con otras orquestas ya sean españolas o de otro país-

Sí	1
No	2

Si su respuesta es afirmativa especifique, por favor, número de orquestas, tipo de relación, frecuencia de la misma.....

4.5 Indique el grado de acuerdo con las siguientes afirmaciones:

		Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Indiferente	De acuerdo	Totalmente de acuerdo
1-OE	Es necesario un departamento educativo en la orquesta	1	2	3	4	5
2-OE	Considero importante la divulgación de la música a escolares	1	2	3	4	5
3-OE	Debiera establecerse líneas de actuación conjuntas con centros educativos	1	2	3	4	5
4-OS	Debemos acercar la orquesta a la sociedad	1	2	3	4	5
5-OS	La orquesta tiene una labor social que desarrollar	1	2	3	4	5
6-OS	Debemos fomentar charlas y conferencias de divulgación musical	1	2	3	4	5
7-OS	La orquesta debe tener un trato más directo con la ciudadanía	1	2	3	4	5
8-OS	Pienso que es importante establecer vínculos con centros hospitalarios para dar conciertos o desarrollar talleres	1	2	3	4	5
9-OM	Me parece importante adecuar las programaciones de la orquesta a nuevos públicos	1	2	3	4	5
10-OE	Pienso que debemos establecer relaciones con centros de estudios musicales para establecer colaboraciones con jóvenes músicos	1	2	3	4	5
11-OE	Considero que la orquesta tiene una importante labor educativa	1	2	3	4	5
12-OS	Me parece fundamental fomentar actividades en la familia	1	2	3	4	5
13-OE	Los conciertos didácticos solo son efectivos si vienen precedidos de actividades previas desarrolladas en la escuela.	1	2	3	4	5
14-OM	El perfil del músico de orquesta debe adaptarse a los nuevos tiempos	1	2	3	4	5
15-OM	Las orquestas no valoran el trabajo de los responsables de las actividades culturales y pedagógicas	1	2	3	4	5
16-OS	La sociedad no da demasiada importancia a la orquesta y a la labor social y educativa de la misma	1	2	3	4	5
17-OM	Acercar la orquesta a la sociedad nos garantiza un futuro profesional	1	2	3	4	5
18-OM	No me siento apoyado en mi trabajo por el resto de la Orquesta	1	2	3	4	5
19-OS	La sociedad demanda invertir más medios en el desarrollo de un departamento educativo	1	2	3	4	5

Indique, si lo desea, cualquier comentario, sugerencia u observación

.....

Muchas gracias por su colaboración

ANEXO V

Cuestionario dirigido a las orquestas en inglés



Universidad Euskal Herriko
del Pais Vasco Unibertsitatea

Cultural and socio-educational impact of orchestras in Spain, UK and Ireland

Presentation:

Miren-Gotzone Higuera, music teacher and doctoral student at the University of the Basque Country (UPV), as part of her PhD thesis is investigating the cultural and socio-educational action of orchestras in Spain and Great Britain. To this end, she would like to invite you as cultural Manager to participate in this study.

All the information provided by you will be treated confidentially. Only the name of your orchestra is required for the purpose of internal identification.

Your help is sincerely appreciated.

Name of Orchestra:.....

City/town of headquarters

Country:

Other towns in the County to which the Orchestra belongs, and/or in which the Orchestra performs concerts

.....

0. Cultural Manager

0.1 Are you a member of the Orchestra?

Yes	1
No	2

If “No”, please specify your relationship with the Orchestra and the institution, department or company from which you operate:

.....
.....

0.2 Specify what academic level of music studies you have undertaken.

Post Graduate Degree in music	Yes	No
Bachelor of music	Yes	No
Basic musical studies-Graduate	Yes	No
No musical studies	Yes	No
Cultural manager studies	Yes	No
General studies	Yes	No
Higher educational studies, non- music	Yes	No

Others.....

1. The Orchestra

1.1 Type of Orchestra:

Public	1
Private	2
Others (specify)	98

1.2 Number of Musicians belonging to the Orchestra.....

1.3 Average age of the musicians in the Orchestra.....

1.4 Type of contract the Musicians hold:

	Number of Musicians
Salary	
Self employed	

1.5 Is there a specific pedagogical, educational or cultural department, or similar, in charge of didactic concerts, cultural proposals, or social projects?

Yes	1
No	2

Specify the name of that department. Alternatively, if this function is carried out by a person who belongs to an institution (town hall, government, ministry...), please indicate the institution and the job title of the person in charge of these projects:

.....

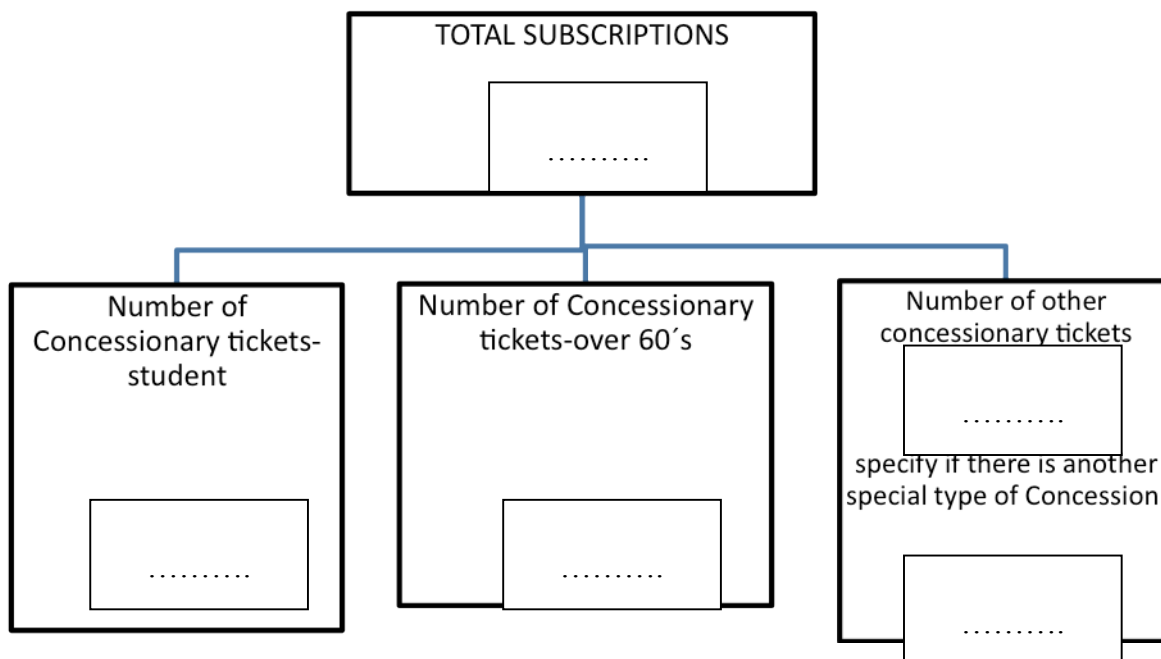
1.6 Does the Orchestra have additional branches?

Infant choir	Yes	No
Junior choir	Yes	No
Choir	Yes	No
Youth Orchestra	Yes	No
Chamber Orchestra	Yes	No
Others(specify).....	Yes	No

1.7 Amount of staff members.....

2.Socio-demographic aspects

2.1: 2012/2013Subscriptions or season tickets



2.2Orchestra repertoire. Please indicate the type of repertoire programmed for the 2012-13 term.

	Yes	No	Number of pieces
Female composers			
Male composers			
South American composers			
North American composers			
Asian composers			
African composers			
European composers			
Others: (specify)			

2.3 Influence area of the Orchestra.....

2.4 Number of inhabitants in this area

3. Activity of the Orchestra

3.1 Activities 2012-2013

	Yes	No	Number of Activities programmed for 2012/2013
Didactic Family concerts	Yes	No	
Didactic School concerts	Yes	No	
Musical talks / conferences	Yes	No	
Infant workshops	Yes	No	
Baby workshops	Yes	No	
Musical workshops open to other members of the public	Yes	No	
Projects in hospitals	Yes	No	
Projects in prisons	Yes	No	
School visits	Yes	No	
University concerts	Yes	No	
“Other”, please specify	Yes	No	

3.2 Do you regularly collaborate with other institutions or groups? (museums, districts, schools, universities, etc...)

Museums	Yes	No
Districts	Yes	No
Schools	Yes	No
Penitentiary Centers	Yes	No
Geriatrics Center	Yes	No
Universities	Yes	No
Others	Yes	No

If “others”, please specify

.....

3.3 School didactic concerts

3.3.1 If your Orchestra organizes didactic concerts, please answer the following questions:

Number of didactic concerts* (2012/2013)	Total number of sessions* (2012/2013)	Number of centers participating in didactic concerts (2012/2013)	Number of young people who attend the didactic concerts (2012/2013)	Number of teachers who attend the didactic concerts (2012/2013)

* “Didactic concerts” is the number of title concerts and “sessions “ is the number of performances

3.3.2. How do you select the centers that are the venues for these concerts?

.....

3.3.3. Do the teachers of these centers have prior access to material to prepare the concert, or workshops or informative talks regarding the activity of the concert?

Yes	1
No	2

If yes, please specify.....

.....

3.3.4. Who establishes and develops the didactic contents of the Concerts?

.....

3.3.5. Do you carry out any other activities for or with the students?

Yes	1
No	2

If yes, please specify.....

.....

3.4 Family activities

3.4.1. If your Orchestra organizes family activities, please answer the following:

How old are the children for whom the activity is organized?

0-2	Yes	No
3-5	Yes	No
6-8	Yes	No
9-11	Yes	No
12-14	Yes	No
15-17	Yes	No

3.4.2 Type of Activity

Concerts	Yes	No
Workshops	Yes	No
Games	Yes	No
Instrumental sessions	Yes	No
Open days	Yes	No
Others.....	Yes	No

3.5 Orchestra and University

3.5.1. Does your Orchestra have activities targeted towards university students?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....

.....

3.5.2. Does your Orchestra have some agreement or relationship with any university?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....

.....

3.6 Orchestra and young musicians

3.6.1 Does your orchestra have any relationship or agreement with any musical center or conservatory?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....

.....

3.6.2 Do you have any specific program for Young Musicians?

Grants	Yes	No
Competitions	Yes	No
Master class	Yes	No
Collaborations	Yes	No
Others please specify	Yes	No

3.7 Orchestra and the Adult Public

3.7.1 Do you have any activity oriented specifically towards the adult public?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....

.....

3.7.2. Can people attend the Orchestra rehearsals?

Yes	1
No	2

3.7.3. Do you have any volunteers who collaborate with the orchestra on specific occasions, either in terms of administrative duties, publicity or help with activities?

Yes	1
No	2

If yes, please specify the numbers of volunteers and the work they attend

3.8 Orchestra and other Social Sectors

3.8.1. Do you organize activities for people with special needs (physically or mentally ill, chronically ill patients, etc.)?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....
.....

3.8.2. Do you plan activities for other social sectors?

Yes	1
No	2

If yes, please specify

.....
.....

3.9 Financing Activities

3.9.1 Do you have finance or sponsorship to carry out the activities of the orchestra?

Yes, total	1
Yes, partial	2
No	3

If yes, please specify

.....
.....

3.9.2 Type of funding

External funding to the organizer	Yes	No
Public sponsorship	Yes	No
Private sponsorship	Yes	No
Others please specify.....	Yes	No

4. Department in charge of organizing the activities of the Orchestra

4.1 In England or Ireland is there some postgraduate course aimed at forming professionals who are destined to promoting the social and educational activities of the orchestra?

Yes	1
No	2

If "no" Do you think it is necessary?

Yes	1
No	2

4.2 Do you have sufficient material resources to carry out your job?

Yes	1
No	2

Please specify

.....

.....

4.3 Do you have sufficient human resources to carry out your job?

Yes	1
No	2

Please specify

.....

.....

4.4 Are you interested in continuing your professional development?

Yes	1
No	2

By means of:

Training courses	Yes	No
Work groups	Yes	No
Research groups	Yes	No
Reading	Yes	No
Resource searching	Yes	No
Experience itself	Yes	No
Sharing experiences with colleagues	Yes	No
Others (specify).....	Yes	No

4.5 Relations with other orchestras. Do you, in your role as orchestra manager maintain relations with other orchestras, either Spanish or foreign?

Yes	1
No	2

If yes, please specify, number of orchestras, type of relationship, frequency of agreements

.....

4.5 Please indicate your degree of agreement with the following statements:

		Totally disagree	Disagree	Indifferent	Agree	Totally agree
1-OE	An education department in the Orchestra is necessary	1	2	3	4	5
2-OE	I consider it important to promote music among school children	1	2	3	4	5
3-OE	Global lines of action should be established with schools	1	2	3	4	5
4-OS	The Orchestra should be brought closer to society	1	2	3	4	5
5-OS	The Orchestra has a social role to develop	1	2	3	4	5
6-OS	We should promote talks and conferences to promote music	1	2	3	4	5
7-OS	The Orchestra should have more direct contact with members of the public	1	2	3	4	5
8-OS	I think it is important to establish links with hospitals to perform concerts or workshops	1	2	3	4	5
9-OM	I think it is important to adapt the Orchestra program to the contemporary public	1	2	3	4	5
10-OE	I think we should establish relations with centers of musical studies, to establish collaboration with young musicians.	1	2	3	4	5
11-OE	I believe the Orchestra has an important educational role	1	2	3	4	5
12-OS	I think it is essential to encourage family activities	1	2	3	4	5
13-OE	Didactic concerts are only effective when preceded by prior activities carried out in the school.	1	2	3	4	5
14-OM	The profile of the Orchestral musician should be adapted to present times	1	2	3	4	5
15-OM	Orchestras do not appreciate the job of the people responsible for the cultural and pedagogical activities	1	2	3	4	5
16-OS	Society does not give sufficient importance to the Orchestra and its social and educational roles	1	2	3	4	5
17-OM	By bringing the Orchestra closer to society, we can guarantee its professional future	1	2	3	4	5
18-OM	I do not feel supported in my job by the rest of the Orchestra	1	2	3	4	5
19-OS	Society demands investment in more resources for the development of an educational department	1	2	3	4	5

Please indicate if you wish to give any additional comment, suggestion, or observation:

.....

.....

Many thanks for your much appreciated collaboration!

Miren Gotzone Higuera
Email: ghiguera@musikene.net

Mendiondo 55 dcha
48610 Urduliz-Vicaya
SPAIN

Tfno: (34) 656 72 85 84

ANEXO VI

Carta dirigida a los expertos validadores del cuestionario

Estimado Señor/a:

Mi nombre es Gotzone Higuera Bilbao y soy profesora de Piano Complementario en el Centro de Estudios Superiores de Música del País Vasco. Como alumna de doctorado de la Universidad del País Vasco, estoy llevando a cabo la tesis doctoral “Acciones Socio-Educativas- de las Orquestas Españolas y de Gran Bretaña” bajo la dirección de la Doctora Maravillas Díaz en el departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal de la Universidad del País Vasco

Me pongo en contacto con usted para pedirle su colaboración como experto/a sobre el contenido del cuestionario a los gestores culturales de las orquestas. Dicho cuestionario se les enviará a partir de Noviembre. Le envío el cuestionario y la ficha de valoración que debería completar con sus opiniones y aportaciones.

Agradeciéndole la atención prestada y en espera de su respuesta, reciba un cordial saludo,

Gotzone Higuera Bilbao

ghiguera@musikene.net

Tfno.: 656 72 85 84

ANEXO VII

Tabla de validación del cuestionario dirigido a las orquestas en castellano.

Valoración de expertos/as sobre el

**CUESTIONARIO A LOS/AS GESTORES/AS CULTURALES DE LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS Y DE GRAN BRETAÑA
(Higuera Bilbao, Miren Gotzone)**

A través de esta escala, solicitamos que valore los conjuntos de ítems que conforman las dimensiones que se pretenden explorar con el cuestionario, marcando la opción que considere más ajustada según su grado de acuerdo con los criterios indicados (1=inadecuado / 5 = muy adecuado)

NOMBRE Y APELLIDOS: _____ CENTRO DE TRABAJO _____

ACTIVIDAD PROFESIONAL _____ TELÉFONO DE TRABAJO _____

DIMENSIONES		PREGUNTAS	Pertinencia	Suficiencia	Claridad	Formato
Perfil del/a Gestor/a cultural		01a 02	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
La Orquesta		1.1a1.7	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Aspectos Socio-demográficos		2.1 a 2.4	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Actividades de la Orquesta	Temporada 2012-13	3.1 a 3.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Conciertos didácticos escolares	3.3.1 a 3.3.5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Actividades en familia	3.4.1 a 3.4.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orquesta y Universidad	3.5.1 a 3.5.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orquesta y Jóvenes Músicos	3.6.1 a 3.6.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orquesta y Público Adulto	3.7.1 a 3.7.3	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orquesta y Otros Sectores Sociales	3.8.1 a 3.8.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Financiación de las actividades	3.9.1 a 3.9.5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Departamento Organizador de las Actividades de la Orquesta		4.1 a 4.5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5

Extensión del cuestionario en su conjunto	1	2	3	4	5
Presentación del cuestionario en su conjunto	1	2	3	4	5
Orden de las preguntas	1	2	3	4	5

**Valoración de expertos/as sobre el
CUESTIONARIO A LOS/AS GESTORES/AS CULTURALES DE LAS ORQUESTAS ESPAÑOLAS Y DE GRAN BRETAÑA
(Higuera Bilbao, Miren Gotzone)**

OBSERVACIONES Y SUGERENCIAS

Contenidos que se solapan o se repiten (indicar nº ítem)	Sugerencia
Bloques planteados	Sugerencia
Orden de las preguntas	Sugerencia
Redacción de los ítems (facilidad de lectura, comprensión del ítem...)	Sugerencia
Contenidos que añadiría o suprimiría (redacte el ítem)	Sugerencia
Otros	

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

ANEXO VIII

Tabla de validación del cuestionario dirigido a las orquestas en inglés.

Expert evaluation of

QUESTIONNAIRE FOR CULTURAL MANAGERS OF SPANISH AND BRITISH ORCHESTRAS
(Elaborated by: Gotzone Higuera-Bilbao)

We would like to invite you to evaluate the themes indicated below, by marking the most appropriate option which best reflects your degree of agreement/disagreement with the indicated criteria, where 1=inadequate / 5 = more than adequate.

FIRST NAME, SURNAME: _____ PLACE OF WORK: _____

PROFESSIONAL OCCUPATION: _____ WORK TELEPHONE: _____

DIMENSIONS		Questions	Relevance	Sufficiency	Clarity	Format
Profile of the Cultural Manager		01 to 02	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
The Orchestra		1.1 a1.5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Socio-demographic aspects		2.1 to 2.4	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Orchestra activities	Term 2012-13	3.1 to 3.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	School Didactic Concerts	3.3.1 to 3.3.4	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Family Activities	3.4.1 to 3.4.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orchestra and University	3.5.1 to 3.5.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orchestra and Young Musicians	3.6.1 to 3.6.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orchestra and Adult Public	3.7.1 to 3.7.3	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Orchestra and Other Social Sectors	3.8.1 to 3.8.2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
	Funding of Activities	3.9.1	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Department which organizes the Orchestra Activities		4.1 to 4.5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5

Overall length of the questionnaire	1	2	3	4	5
Overall presentation of the Questionnaire	1	2	3	4	5
Order of the questions	1	2	3	4	5

Expert evaluation of

QUESTIONNAIRE FOR CULTURAL MANAGERS OF SPANISH AND BRITISH ORCHESTRAS

(Elaborated by: Gotzone Higuera-Bilbao)

OBSERVATIONS AND SUGGESTIONS

Contents which overlap or are repeated (indicate the number of the item)	Suggestion
Themes presented	Suggestion
Order of the questions	Suggestion
Clarity of expression (ease of reading, comprehension of the item...)	Suggestion
Contents which I would add or remove (specify the item)	Suggestion
Others	

MANY THANKS AGAIN FOR YOUR COLLABORATION!

ANEXO IX

*Cuestionario dirigida a la Joven Orquesta de Euskal Herria-
Euskadiko Gazteen Orkestra - EGO –*



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Acciones socio-educativas de las orquestas en España y Gran Bretaña / Espainia eta Erresuma Batuko Orkestra Sinfonikoen gizarte, hezkuntza eta kultur eragina

Presentación/Aurkezpena:

Miren Gotzone Higuera, profesora de música y alumna de doctorado de la UPV/EHU, está realizando, para su tesis, una investigación sobre las “Acciones socio educativas y culturales de las Orquestas Sinfónicas en España y Gran Bretaña” para ello, solicita vuestra colaboración como miembro de la EGO-Joven orquesta de Euskalherria/

Miren Gotzone Higuera, musika irakaslea eta UPV/EHUko doktorego ikaslea, "Hezkuntza eta Gizarte ekintzak Espainiako eta Britainia Handiako Orkestretan" tesia burutzeko ikerketa bat egiten ari da, EGOkoko partaidearenez, tesisa aurrera eramateko zure laguntza behar du,

Muchas gracias / Eskerrik asko

Edad / Adina: :.....

Sexo / Sexua :

Instrumento / Musika tresna :.....

Estudios Musicales /Musika-Ikasketak :.....

Años participando en la EGO / EGOn egondako urteak:.....

1. ¿ Quieres dedicarte profesionalmente a la música? / Musika lanbide bilakatu nahi duzu?

Sí /Bai	1
No/Ez	2

1.1 En caso afirmativo . Señala hacia que itinerario profesional. / Baiezko kasuan arloa aukeratu

Práctica Docente / Irakaskuntza	Sí /Bai	No/Ez
Práctica Instrumental / Musika-tresna jotzen	Sí /Bai	No/Ez
Gestión Cultural / Kultura arloan	Sí /Bai	No/Ez
Otros / Beste batzuk	Sí /Bai	No/Ez

Si tu respuesta es otros, especifica, por favor / "Beste batzuk" erantzun baduzu, zehaztu, mesedez,

2. ¿Crees que las orquestas atraen al público joven ? / Zure ustez, Orkestrek ikuslego gaztea erakartzen dute?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

3. En tu entorno escolar, en el colegio o instituto ¿Consideras que valoran el hecho de que estudies música ? / Zure eskola, ikastetxe edo Institutuan musika ikasteari balioa ematen diotela uste al duzu?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

4. En tu entorno familiar ¿Consideras que valoran el hecho de que estudies música? / Zure familia giroan musika ikasketak burutzeari balioa ematen diotela uste al duzu?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

- 4.1. Si tu deseo es dedicarte profesionalmente a la música contesta a la siguiente cuestión / Musikari profesionala izan nahi baduzu hurregon galdera erantzun.

¿Te apoyan en esta decisión? / Zure erabakia onartzen al dute?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

5. ¿Consideras que la sociedad percibe las orquestas como necesarias? / Zure ustez, Gizarteak orkestrak beharrezkotzat hartzen al ditu?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

6. ¿Crees que hay una relación cercana y accesible entre las orquestas y la sociedad? / Zure ustez, orkestren eta gizartearen arteko harremana gertukoa al da?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

7. ¿Crees que las orquestas sinfónicas han evolucionado con los tiempos y se han adaptado a la sociedad del siglo XXI? / Zure ustez, orkestrek bilakaerarik izan al dute? XXI. mendeko gizartera egokitu al dira?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta / Arrazoitu erantzuna

8. En el concierto hay una serie de códigos establecidos y protocolo : aplaudir en momentos determinados; mantener silencio; permanecer sentado sin moverse... ¿Crees que se deben mantener esas formas establecidas?/ Kontzertuan aurretiazko hainbat kodigo eta protokolo daude indarrean: une jakinetan txalotu, ixiltasuna mantendu, eserita egon mugitu gabe... Arau horiek mantendu behar direla uste al duzu?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta/ Arrazoitu erantzuna

9. Tradicionalmente las orquestas han tenido una labor meramente interpretativa, ofreciendo conciertos “al uso” en auditorios o teatros, tanto en conciertos sinfónicos como camerísticos , u otros proyectos artísticos. ¿Piensas que es necesario un aporte adicional promoviendo actividades y proyectos de divulgación educativa y social ? / Tradizionalki orkestrek zeregin interpretatibo bat bakarrik izan dute, areto eta antzokietan kontzertuak eskainiz, izan kontzertu sinfonikoak izan kamera kontzertuak, edota bestelako proiektu artistikoak. Horrez gain, ekarpen gehigarri bat beharrezkoa dela uste al duzu? Hezkuntza eta gizarte dibulgaziorako ekintzak eta proiektuak sustatzea beharrezkoa al da?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta/ Arrazoitu erantzuna

10. ¿Crees que las orquestas deben tener un departamento encargado de generar y coordinar proyectos sociales y educativos en las orquestas?/ Euren barnean gizarte eta hezkuntza proiektuak sortu eta koordinatzeko departamentuak izan behar dituztela uste al duzu orkestrek?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

11. ¿Consideras que las jóvenes orquesta, como la EGO, a la que tu perteneces, debe fomentar y generar proyectos sociales y educativos?/ EGOnen gisako gazte orkestrek hezkuntza eta gizarte proiektuak sortu eta sustatu behar al dituzte?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

11.1. Si tu respuesta ha sido afirmativa indica de que tipo. Puedes indicar más de uno./ Zure erantzuna baiezkoa izan bada, zehaztu zein motatakoa. Bat baino gehiago zehazteko aukera dago.

Conciertos didácticos / Kontzertu didaktikoak	Sí/Bai	No/Ez
Talleres Infantiles/ Haurrentzako tailerrak	Sí/Bai	No/Ez
Proyectos con discapacitados/ Proiektuak ezgaitasunen bat dutenekin	Sí/Bai	No/Ez
Visitas a centros hospitalarios/ Ospitaletara bisitak	Sí/Bai	No/Ez
Vistas a centros escolares o universitarios/ Ikastetxeetara edo unibertsitateetara bisitak	Sí/Bai	No/Ez
Conciertos divulgativos a jóvenes/ Gazteentzako kontzertuak dibulгатiboak	Sí/Bai	No/Ez
Otros(Especificar)/ Beste batzuk (zehaztu).....	Sí/Bai	No/Ez

12. Las orquestas españolas están mayoritariamente sufragadas por dinero público, a diferencia de las inglesas o americanas que son privadas y funcionan como cooperativas de músicos “free lance”. Si tu inquietud es ser músico de orquesta ¿Contemplas ese modelo de gestión –cooperativista- como parte de tu futuro profesional? / Espainiako orkestra gehienak diru publikoz ordaintzen dira. Ingelesak eta amerikarrak aldiz ez; pribatuak dira, eta musikarien kooperatiben gisa funtzionatzen dute, “free lance” bezala. Zure nahia orkestra bateko musikaria izatea bada, posible ikusten al duzu gestio eredu hori -kooperatibista- zure etorkizun profesionalaren barruan?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

Razona tu respuesta/ Arrazoitu zure erantzuna.....

13. ¿Consideras que la formación musical que estás recibiendo, te está ofreciendo recursos y herramientas para generar un perfil de músico de orquesta actual, capaz de afrontar retos nuevos en cuanto a nuevas líneas de actuación de las orquestas (proyectos sociales, de divulgación, pedagógicos...) / Jasotzen ari zaren musika prestakuntzak gaur egungo orkestra bateko musikari izateko baliabideak eta tresnak ematen al dizkizu? Orkestren ildo berrietako (gizarte eta dibulgaziozko proiektuak, pedagogikoak...) erronka berriei aurre egiteko modukoa al da prestakuntza?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

13.1. Si tu respuesta es no. ¿Consideras importante adquirir esa formación ? / Zure erantzuna ezezkoa bada. Prestaketa hori jasotzea garrantzitsua iruditzen al zaizu?

Sí/Bai	1
No/Ez	2

13.1.1 Si tu respuesta es si , indica donde debes adquirirla/. Zure erantzuna baiezkoa bada, zehaztu non jaso behar duzun.

En el Curriculum de estudios Grado medio/ Erdi mailako ikasketa curriculumean	Sí/Bai	No/Ez
En el Curriculum de estudios Grado Superior/ Goi mailako ikasketa curriculumean	Sí/Bai	No/Ez
En Masters o cursos de postgrado/ Master edo graduondokoetan	Sí/Bai	No/Ez
En una Orquesta Joven/ Gazte Orkestra batean	Sí/Bai	No/Ez
Otros(Especificar)/ Beste batzuk (zehaztu)	Sí/Bai	No/Ez

OBSERVACIONES/ OHARRAK

.....

MILA ESKER ZURE LAGUNTZARENGATIK !!!!!!!!!!!

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACION !!!!!!!!!!!!!!!

ANEXO X

*Tabla de validación del cuestionario dirigido a la Joven
Orquesta de Euskal Herria- Euskadiko Gazteen Orquestra - EGO*

Valoración de expertos/as sobre el
CUESTIONARIO A LOS/AS COMPONENTES DE JOVENES ORQUESTAS
(Higuera Bilbao, Miren Gotzone)

A través de esta escala, solicitamos que valore los conjuntos de ítems que conforman las dimensiones que se pretenden explorar con el cuestionario, marcando la opción que considere más ajustada según su grado de acuerdo con los criterios indicados (1=inadecuado / 5 = muy adecuado)

NOMBRE Y APELLIDOS: _____ Lugar y fecha de nacimiento _____

Estudios musicales realizados _____ Lugar de realización de los mismos _____

Participación en orquestas jóvenes _____

DIMENSIONES	PREGUNTAS	Pertinencia	Suficiencia	Claridad	Formato
Orquesta joven y futuro profesional	1a 2	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Orquesta y sociedad	3 a 8	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Financiación de las orquestas	9	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5
Perfil del músico	10-10.1-10.1.1.	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5

Extensión del cuestionario en su conjunto	1	2	3	4	5
Presentación del cuestionario en su conjunto	1	2	3	4	5
Orden de las preguntas	1	2	3	4	5

**Valoración de expertos/as sobre el
CUESTIONARIO A LOS/AS COMPONENTES DE JOVENES ORQUESTAS
(Higuera Bilbao, Miren Gotzone)**

OBSERVACIONES Y SUGERENCIAS

Contenidos que se solapan o se repiten (indicar nº ítem)	Sugerencia
Bloques planteados	Sugerencia
Orden de las preguntas	Sugerencia
Redacción de los ítems (facilidad de lectura, comprensión del ítem...)	Sugerencia
Contenidos que añadiría o suprimiría (redacte el ítem)	Sugerencia
Otros	

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

Referencias bibliográficas

- Abellá, J. (2013). *No malgastemos la crisis: Públicos- algunas ideas*- Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE- Red de Organizadores de Conciertos Educativos. *El público: Música y Comunidad*, Barcelona, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- Abrashev, B. and Gadjev, V. (2000). *The illustrated encyclopedia of musical Instruments*. Cologne: Ed. Konemann.
- Alcalá, J. R. (2013). Investigación artística hoy. Definiciones, análisis y prospectiva. En M. Díaz y A. Giráldez (Coord.), *Investigación Cualitativa en educación musical*. Barcelona (pp. 9-21). Barcelona: Editorial Grao.
- Altenmüller, E. (2003). How many music centres are in the brain? En Peretz, I. y Zatorre, R.J. (Ed.). *The cognitive neuroscience of music*. (pp. 346-365). Oxford UK: Oxford University Press.
- Álvarez, C. (2008). Las salidas profesionales de un/una violinista. *Resonancias*, (4), pp. 62-68.
- Andrago, C. y Padilla, C. (2013). *La utilización de la música ambiental en los procesos de enseñanza aprendizaje de los niños del primer año de Educación Básica del pensionado mixto La Victoria del año lectivo 2011-12. Propuesta alternativa*. Tesis de maestría. Universidad Técnica del Norte de la ciudad de Ibarra. Ecuador.
- Apellániz, A., Pascual, A. y De Mier, F. (2008). Riesgos laborales en la profesión del músicos. Aspectos Generales. *Prevención* 185, pp. 32-41. Recuperado de <http://www.apapreencion.com>
- Asenjo, O. (2013). *El crédito en España y la utilización del crowdfunding como alternativa de financiación del crédito personal*. Trabajo fin de grado en la CET Escuela Universitaria de Ciencias Empresariales y del Trabajo de Soria. Universidad de Valladolid. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3648>.
- Barba, J. J. (2013). La investigación cualitativa en educación en los comienzos del siglo XXI. En Díaz, M. y Giráldez, A. (Coord.), *Investigación Cualitativa en educación musical*. (pp. 23-35). Barcelona: Editorial Gráo.
- Baremboin, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Barcelona: Belacqua.
- Barrett, S., Baker, J. (2012). Developing learning identities in and through music: A case study of the outcomes of a music programme in an Australian juvenile detention centre. *International Journal of music education*. 30 , (3), pp. 244-259. Doi: 10.1177/0255761411433721.

- Bennet, D. (2010). *La música como profesión. Pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Ed. Grao.
- Bennet, R. (2006). *Los instrumentos de la orquesta*. Madrid: Editorial Akal.
- Bernstein, L. (2002). *El maestro invita a un concierto*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bilhartz, T., Bruhn, R. y Olson, J. (1999). The effect of early music training on child cognitive development. *Journal of Applied Developmental Psychology*. 20, (4), pp. 615-636.
- Bisquerra, R. (Coord.). (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La muralla.
- Blacking, J. (2010). *¿Hay música en el hombre?*. Madrid: Música Alianza Editorial.
- Blood, A. y Zatorre, R. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *PNAS-Proceeding of the National Academy of Sciences of the United States of America. Washington University School of Medicine* 98 (20) pp.11818-11823. Doi:10.1073/pnas.191355898.
- Bowen, J. A. (2005). The Central European Tradition. En J.A Bowen (Ed.): United Kingdom. *Conducting*, pp.114-133. Cambridge University Press.
- Bowen, J. A. y Holdem R. (2005). The rise of conducting. En J.A Bowen (Ed.): United Kingdom. *Conducting*. Cambridge University Press.
- Bragar, R. y de Hen, F. (1973). *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Bruxelles: Albert De Visscher Editeur.
- Bresler, L. (2006). Paradigmas cualitativos en la investigación en educación musical. En M. Díaz (Coord.), *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pp. 60-82), Madrid: Enclave Creativa Ediciones.
- Burns, S. y Bewick, P. (2011). In Harmony Liverpool. *Interim Report: Year two. March 2011*. Liverpool Philharmonic. Department for education. Recuperado de www.ihse.org.uk/evaluation-liverpool-2011.
- Cabello, A., Hormigos, J. (2004). El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología. *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*. 2. ISSN: 1695-6311.
- Calle, I. (2013). *Fundamentos histórico-artísticos de la música como medio terapéutico en Europa desde la Edad Media hasta el Preromanticismo*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, España.
- Cañas, M. (2008). *Los conciertos didácticos en la educación musical*. Granada: Junta de Andalucía. ISBN: 978-84-8266-817-8.

- Carrasco, J. B. y Caldero, J. F. (2000). *Aprendo a investigar en educación*. Madrid: RIALP
- Castro, P. (2007). John A. Sloboda. En Díaz M. y Giráldez A. (Coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical* (pp. 231-243). Barcelona: Editorial Graó.
- Catalán, T. (2002). *Organización y distribución territorial de las titulaciones superiores de conservatorio*. Comunicación presentada al XV Congreso de Estudios Vascos, Donostia-Baiona, 28-30 noviembre. Reproducido en XV Congreso de Estudios vascos: Ciencia y cultura vasca y redes telemáticas (pp.719-724) , ISBN 84-8419-907-X. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- Conner, A. y Rose, H. (2005). You can't always get what you want: Educational Attainment, Agency, and Choice. *Journal of Personality and Social Psychology*. 88,(4), pp. 703-720. doi: 10.1037/0022-3514.88.4.703.
- Cubo, S. (2011). Fundamentación epistemológica del método científico. En S. Cubo, B. Martín y J. L. Ramos (Coords.), *Métodos de investigación y análisis de datos en ciencias sociales y de la salud* (pp. 23-44). Madrid: Ediciones Pirámide.
- Cuddy, L. y Duffin, J. (2005). Music, memory, and Alzheimer's disease: is music recognition spared in dementia, and how can it be assessed?. *Elsevier Medical Hypotheses*. 64, pp. 229-235. Doi: 10.1016/j.mehy.2004.09.005.
- Chamorro-Premuzic, T. y Furnham, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life? *British Journal of Psychology*. 98, (2), pp.175-185. Doi:10.1348/000712606X111177.
- Danhke, G. L. (1989). Investigación y Comunicación. En C. Fernández-Collado y G. L. Danhke (Ed.). *La comunicación humana: Ciencia social* (pp.385-454). México: McGraw-Hill.
- Díaz, M. (2003). Investigar en Educación Musical. En África Rodríguez Blanco (Coord.), *II Jornadas de Investigación en Educación Musical* (pp.17-28).Universidad de Granada.
- Díaz, M. (2004). La educación musical en la etapa 0-6 años. Revista electrónica de léeme. Lista electrónica europea de música en la educación.nº 14. <http://música.rediris.es>
- Díaz, M. (2005). *La música en la educación primaria y en las escuelas de música: La necesaria coordinación para futuros planes de intervención educativa en la comunidad autónoma vasca*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- Díaz, M. (2014). Enseñar música en el siglo XXI. En Andrea Giráldez (coord.). *Didáctica de la música en primaria*. Madrid: Síntesis, 13-30
- Díaz, M. y Giráldez, A. (Coord). (2014). *Música en tiempos de crisis*. Barcelona: Editorial Graó.

- Drapeau, J., Gosselin, N., Gagnon L., Peretz I. y Lorrain, D. (2009). Emotional Recognition from Face, Voice, and Music in Dementia of the Alzheimer Type Implications for Music Therapy. *The neurosciences and music III- Disorders and plasticity*- 342–345. doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04768.x_c 2009.
- Drösser, C. (2012). *La seducción de la Música. Los secretos de nuestro instinto musical*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Dufour, M. (2000). Memoria visual y Memoria Auditiva. Ponencia presentada en el Congreso Nacional de Musicología, Barcelona octubre. Reproducido en *A parte Rei. Revista de Filosofía*. 11, pp.1-5. Recuperado en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>.
- Egaña del Sol, P. (2008). *Relevancia e impacto de las actividades artísticas sobre los resultados escolares: el caso de la orquesta de Curamilabue*. Tesis Orquesta Magister en Economía. Universidad de Chile. Recuperado en <http://ww2.educarchile.cl>
- Fernández Torres, A. (2013). *La experiencia artística: acto social, cultural y educativo*. Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE-Red de Organizadores de Conciertos Educativos *El público: Música y Comunidad*, Barcelona, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- Fiske, H. (1995). Educación musical basada en la investigación. *Boletín de Investigación Educativo Musical*, nº 4. Buenos Aires: Collegium Musicum.
- Flanagan, R. (2012). *The Perillous Life of Symphony Orchestras*. New York: Yale University Press.
- Fox, D. J. (1987). El proceso de investigación en educación. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA).
- Fubini, E. (1991). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid:Alianza Música.
- Fundación Autor (2003). *Repertorio de las orquestas Sinfónicas en España*. Madrid:Fundación Autor.
- Furnham, A. y Allass, K. (1999). The influence of musical distraction of varying complexity on the cognitive performance of extroverts and introverts. *European Journal of Personality*. 13(1) pp.27-38. Doi: 10.1002(SICI) 1099-0984(199901/02)13:1<27::AID-PER318>3.0.CO;2-R.
- Furnham, A., & Strbac, L. (2002). Music is as distracting as noise: The differential distraction of background music and noise on the cognitive test performance of introverts and extraverts. *Ergonomics*, 45, 203–217. doi: 10.1080/00140130210121932 . Recuperado en <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00140130210121932#.VGfeDIId8fI>
- Gabrielsson, A. y Juslin, P. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music Society for Research in Psychology of music and music education*. 24,68-91.doi: 10.1177/0305735696241007.

- García, E. (2013). *El Camino hacia la empresa*. Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE-Red de Organizadores de Conciertos Educativos *El público: Música y Comunidad*, Barcelona, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- García Vidal, I. (2008). Historia de la dirección de orquesta. *Música y Educación. Revista trimestral de pedagogía musical*. 21,2, 74, pp.30-36.
- Gardner, H. (1987). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de cultura Económica
- Garre, A. (2008). *Modelos de Gestión de las Orquestas de Jóvenes en España. Estudio de casos*. Trabajo Fin del Master en Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Geertz, C. (1988). *Works and lives. The anthropologist as author*. California: Stanford University press.
- Georgi, R. Y Polat, B. (2013). *Emotion, Personality, use of music in everyday life and musical preferences*. Comunicación en el 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finland, 11-15 Junio. Reproducido en Geoff Luck y Olivier Brabat (Ed.), (2013) *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3)*.
- Grout, D. y Palisca, C. (1995). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hallan, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. En S. Hallan and A. Creech (Edit) *Music education in the 21st Century in the United Kingdom. Achieves, analisis and aspirations*. London: Institute of education. University of London.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (Eds.). (1997). *The social psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Editorial Grao.
- Hargreaves, D., Macdonald, R., y Miell, D. (2012). Musical Identities Mediate Música Development . En MacPherson and Welch (Edit) *The Oxford Handbook of Music Education 1*. Chapter 1.7, pp.129-142. Oxford University Press.
- Hentschke, L. (2009). *Los conciertos didácticos hoy*. Conferencia inaugural en las I Jornadas sobre conciertos didácticos. Cádiz 2008, 28-29 de noviembre. Reproducido en Fernández Manzano R. (Dtor). *Papeles del Festival de Música española de Cádiz. I Jornadas sobre conciertos didácticos*. 2009, (4): 19-28, ISSN 1886-4023. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Hernández, C., y Martínez, R. (2006). *Equipo de alta implicación*. Madrid: Esic Editorial.

- Hernández, Z. (2012). *Influencia de tocar un instrumento musical sobre las inteligencias musical y lingüística en alumnos de educación primaria*. Máster universitario en Neuropsicología y educación. Universidad Internacional de la Rioja. España.
- Higgins, L. (2012). The Community within Community Music. En the *Oxford Handbook of Music Education* McPherson G. Y Welch G. (Ed.). 2, 2.3 (pp.104-119). Oxford University Press.
- Hodges D., O'Connell D. (2005). The Impact of Music education on Academic Achievement .En *Sounds of Learning. The impact of Music Education*. (pp 12-44). USA: IFMR International Foundation for Music Reseach. USA
- Hormigos, J. (2008). *Música y Sociedad. Análisis Sociológico de la cultura musical de la postmodernidad*. Madrid: Fundación Autor.
- Hormigos, J. (2010). La creación de las identidades culturales a través del sonido. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*. XII, 34 , pp. 91-98. ISSN-1134-3478. doi: 10.3916/C34-2010-02-09
- Hormigos, J. (2012). La Sociología de la Música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*. 14, pp.75-84, ISSN: 1575-0825, e ISSN: 2172-3184
- Horta, A. (2008, 14 de Mayo). Música líquida. Culturas. Barcelona: *La Vanguardia Cultural*. p.2 .
- Hyde, K., Lerch, J., Norton, A., Forgeard, M., Winner, E., Evans, A. et al. (2009). The Effects of musical training on structural brain development. A longitudinal study. *The Neurosciences and Music III: Disorders and plasticity*. pp.182-186. New York Academy of Sciences. Doi: 10.1111/j.1749-6632.2009.04852.x.
- Jorquera, M. (2000). La música y la educación musical en la sociedad contemporánea. *Revista electrónica de LEEME (Lista Electrónica Europea de Música en la Educación)* ISSN.1575-9563. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/>.
- Juslin, N., Laukka, P. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin of The American Psychological Association* 129, 5, p. 770–814. doi: 10.1037/0033-2909.129.5.770.
- Juslin N., Simon Liljeström S., Västfjäll D., Barradas G., and Silva A. (2008). An Experience Sampling Study of Emotional Reactions to Music: Listener, Music, and Situation. *Emotion of American Psychological Association* . 8, (5) , pp. 668–683. Doi 10.1037/a0013505.
- Juslin, N. Y Sloboda, J. (Comp.). (2010). *Handbook of Music and Emotion, Theory, research, applications*. Oxford University Press. ISBN 978-0-19-923014-3.

- Kaye, J. & Quinn, S. (2010). *Funding Journalism in the digital Age. Business Models, Strategies, Issues and trends*. New York: Peter Lang Publishing.
- Kemp, A. (Comp.) (1993). *Acercándose a la investigación*. En E. Kemp. (Recop.), *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. (pp. 7-18). ISME numero 5- Comisión de Investigaciones. Buenos Aires: Collegium Musicum.
- Koelsch, S., Fritz, Th. Schulze, K., Alsop, D. and Schlaug, G. (2005). Adults and children processing music: An fMRI study. *NeuroImage Elsevier. Revista electrónica*. 25, 1068-1076. Doi. 10.1016/j.
- Laguna, M. J. (2012). *La organización del trabajo y la estructura de la empresa, elemento clave de los riesgos laborales en las orquestas sinfónicas*. Madrid: CCOO.
- Lash, S. (2013). *The Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- Lázaro, R. (2008). Proyecto adoptar un músico. *Eufonía: Didáctica de la música* 42, pp 111-120.
- Lebrecht, N. (1997). *El mito del maestro. Los grandes directores de orquesta y su lucha por el poder*. Madrid:Acento editorial.
- Lerdahl, F., Jackendoff, R. (2003). *Teoría degenerativa de la música tonal*. Madrid: Akal Música.
- Levitín, D. (2011). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA Divulgación.
- Longueira Matos, S. (2011). *Educación Musical: Problema emergente de intervención educativa. Indicadores pedagógicos para el desarrollo de competencias en educación musical*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. España.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Malbran, S. (2006). La investigación musical cuantitativa, un recorrido desde la práctica. En M. Díaz (Coord.) *Introducción a la Investigación Musical* (pp.32-59). Madrid: Enclave creativa.
- Malm, W. (1985). *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*. Madrid: Alianza Música.
- Marcello, B. (2001). *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza Editorial.
- Merriam, A. (1983). *Antropología della musica*, Palermo: Sellerio. Retfrow.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Michels, U.(1982) . *Atlas de la Música*. Madrid: Alianza Editorial.

- Mithen, S. (2007). *Los neardentales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Madrid: Ed. Crítica.
- Mirra, R. (2008). *El cambio Organizacional y su impacto e las orquestas sinfónicas. Estudio de caso*. Memoria para optar al Grado de Máster. Universidad Complutense de Madrid. España.
- Nettl, B. (1985). *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid.: Alianza Música.
- Neuman, V. (2003). *Los conciertos didácticos y la audición musical en el aula. La experiencia de la Orquesta Ciudad de Granada y su influencia en la acción docente*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. España.
- Neuman, V. (2004a). Los conciertos didácticos para escolares. *Eufonía: Didáctica de la música*, 32, 17-28.
- Neumann V. (2004b). La formación del profesorado y los conciertos didácticos. *Profesorado, revista de curriculum y formación del profesorado*, 8 (1) Universidad de Granada.. ISSN-e: 1138-414X.
- Neuman, V.(2009). *El Departamento Educativo de la Orquesta Ciudad de Granada (OCG)*. Comunicación presentada a las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos. Cádiz, 28-29 Noviembre. Reproducido en Fernández Manzano(Dtor.) *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. I Jornadas sobre conciertos didácticos* . 2009, (4): 69-75, ISSN 1886-4023. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Nombela, C., Rae C., Grahn, J.A., Barker R., Owen, A. And Rowe, J. (2013). How often does music and rhythm improve patients' perception of motor symptoms in Parkinson's disease? *Journal of Neurology* 260, 5, pp 1404-1405. Doi: 10.1007/s00415-013-6860-z.
- O'Neill, S. & Green, L. (2001). Social Groups and Learning in Music Education. Mapping Music Education Research in the UK. *Institute of Education. University of London*.
- Oriol, N. (2005). La Música en las Enseñanzas de Régimen General en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. *Revista Electrónica de LEEME (Lista Electrónica Europea de Música en la Educación)* . 16, pp.1-33. ISSN.1575-9563. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/>.
- Oriol, N. (2014). Implementación de la música en la enseñanza general en España. *Música y Educación. Revista trimestral de pedagogía musical*. N° 100, pp. 26-43.
- Palacios, F. (2010). *Hablar de escuchar*. Vitoria- Gasteiz: Colección Música Arte y proceso: Agruparte.

- Palomares, J. y Roldán, G. (1998). *Los conciertos didácticos*. Actas del seminario celebrado en Granada en el ámbito de los XXVIII Cursos Internacionales “Manuel de Falla” con el título “Los conciertos didácticos”. Centro de documentación musical de Andalucía. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Pallás Magraner, J. (2012). *El taller musical en un centro de día de inserción socio laboral de menores. Estudio de caso*. Máster universitario para la Formación en la Investigación Universitaria. Universidad Católica de Valencia “San Mártir”.
- Peretz, I. Zatorre, R. (2003). *The cognitive neuroscience of music*. New York: Oxford University Press.
- Plantinga, L.(1992). *La música romántica*. Madrid: Editorial Akal.
- Querol, C. (2014). Las directoras de Orquesta como ejemplo de liderazgo femenino. *Dedica. Revista de Educación e humanidades*, 6, pp. 233-248.
- Rausell, P., Montagut, J. y Minyana, T. (2013). Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo?. *Periférica. Revista Internacional para el análisis de la cultura y el territorio*, 14. Diciembre 2013. ISSN: 1577-1172. pp.209 – 233.
- Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84, 1236–1256. Doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236
- Reyes Belmonte, M^o C. (2011). *El rendimiento académico de los alumnos de Primaria que cursan estudios artístico- musicales en la Comunidad Valenciana*. Tesis doctoral. Universitat de València.
- Roche, E. (2010). *El secreto es la pasión. Reflexiones sobre educación musical*. Barcelona: Editorial Clivis.
- Ross, A.(2012). *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral
- Salazar, A. (1984). *La música en la sociedad europea*. Madrid :Alianza Música.
- Sánchez, F. (2007). El Sistema Nacional para las Orquestas juveniles e Infantiles. La nueva educación Musical en Venezuela. *Revista da Abem- revista de educação musical*. (Edición electrónica) ,18, pp. 63-69. ISSN electrónico: 235-033X. Recuperado en <http://www.abemeducacaomusical.com>.
- Sanjuan, M., Via, G., Vázquez, B., Moreno, A.M., Moreno y Martínez, G. (2013). Efecto de la música sobre la ansiedad y el dolor en pacientes con ventilación mecánica. *Enfermería intensiva*, 24, (2), pp. 63-71. doi:10.1016/j.enfi.2012.11.003Calle
- Sampablo, A. (2012). “*La gestión de los derechos fundamentales como misión*” Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE -Red de Organizadores de Conciertos educativos *Creando un concierto educativo*, Valladolid 7-9 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2012

- Schafer, R. (1965). *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Sel, A., Calvo-Merino, B. (2013). Neoarquitectura de la emoción musical. *Revista de neurología*. 56, (5): 289-297. www.neurologia.com
- Setuán, M. y Noya, J. (2010). *Género sinfónico, la participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas*. Informe MUSYCA. Departamento Sociología V (Universidad Complutense) Facultad de CC. Políticas y Sociología.
- Shepherd, J., Virden, Ph., Vulliamy, G y Wishert, T. (2008). *Whose music? A Sociology of Musical Languages*. New Jersey. USA: Library of Congress.
- Sloboda, J. (2012). *La mente musical. La psicología cognitiva de la música*. Madrid: Machado Nuevo Aprendizaje.
- Smith, H. (2005). *Guía de exportación de música en Reino Unido*. Madrid: Fundación Autor.
- Southgate, D., Roscigno, V. (2009). The Impact of music on Childhood and Adolescent Achievement. *Social Science Quarterly*, Volumens 90, 1. Southwestern Social Science Association. Blackwell Publishing Limited.
- Spencer, M. (2013). *Arte, Cultura y las nuevas resonancias con la comunidad*. Comunicación presentada en el encuentro anual de ROCE-Red de Organizadores de Conciertos educativos *El público: Música y Comunidad*, Barcelona, 8-10 julio. Reproducido en CD Encuentro Roce 2013.
- Spitzer, J. and Zaslav, N. (2001). *Orchestra*. Recuperado en Stanley Sadie (Edit) *The New Grove Dictionary of Music and musicians. Volumen 8, pp.530-548. United Kingdom : Macmillan Publishers*.
- Stravinsky, I. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Ed. Taurus.
- Teachout, D. (2005). The Impact of Music Education on a Child's Growth and development. En *Sounds of Learning. The impact of Music Education*. (pp 45-88). USA: IFMR International Foundation for Music Research. USA.
- Tomlinson, R. y Roberts, T. (2011). *Aforo Completo. Como convertir los datos en audiencias*. Madrid: Fundación Autor.
- Tranchefort, F. (1996). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música.
- Trehub, S. (2003). Musical predispositions in infancy: an update. *The Cognitive Neuroscience of music. Oxford University Press. New York* . pp.3-21.
- Valery, P. (1999). *La conquista de la ubicuidad*. Madrid: Visor.

- Villalba, M. (2010). La política pública de las orquestas infanto-juveniles. *Revista latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y juventud*, 8, (1), pp. 131-149.
- Wald, G. (2011). Promoción de la salud integral: El caso de dos programas de orquestas juveniles de la ciudad de Buenos Aires. *Revista argentina de salud pública*. 2, 7, pp.6-11.
- Willis, P. (2008). Los soldados rasos de la modernidad. La dialéctica del consumo cultural y la escuela del siglo XXI. *Revista de la Asociación de Sociología de la Educación*, 1, 3 , pp. 43-66 .
- Wright, A. y Warne, M. (2008). El Oído Sano. Regulaciones laborales de 2005 sobre el control del ruido y su impacto en las orquestas. England: ABO Association of British Orchestras.

Legislación

- Auto de 13 de febrero de 2013, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por el que se rectifican errores en el fallo de la Sentencia de 21 de diciembre de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan las expresiones «de grado» y «graduado o graduada» contenidas en el título, articulado y anexos del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Diseño establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE del 20 de marzo del 2013. Núm. 69. Sec. I, Pág. 22185.
- Corrección de errores de la Orden de 28 de agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. BOE del 7 de Octubre 1992, núm. 241, p. 34014-34015
- Corrección de errores del Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música y se regula la prueba de acceso a estos estudios. BOE del 23 de Agosto de 1995 núm. 201, p. 26127-26129
- Decreto de 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorio de Música y Declamación. BOE del 4 de Julio de 1942, núm. 184, pp. 4838-4840
- Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. BOE del 24 de Octubre 1966, núm. 254, pp. 13381-13387
- Decreto 160/1975 del 23 de Enero de 1975, por el que se establece el Plan de Estudios del Bachillerato. BOE del 13 de Febrero.
- Decreto 288/1992 de 27 de Octubre , por el que se establece el currículo del grado elemental y de grado medio de las enseñanzas de Música y el acceso a dichos grados. BOPV del 16 de Diciembre .

Enmiendas al proyecto de ley LOMCE, para la adecuada presencia de la música en el sistema educativo por sus beneficios educativos y pedagógicos de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana (FSMCV). 3 de junio del 2013.

Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español

Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo,

Ley 14/1970 de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa (LGE), BOE del 6 de agosto de 1970, núm. 187, pp. 12525-12546

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre de 1990, de Ordenación General del Sistema Educativo. BOE del Jueves 4 de Octubre 1990 nº 238, pp. 28927-28942

Ley 49/2002 de 23 de Diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales de mecenazgo. Ley de Mecenazgo B.O.E. de 24 de Diciembre de 2002, núm. 307.

Ley Orgánica 2/2006 del 3 de Mayo de Educación. BOE nº 106 del Jueves 4 de Mayo 2006, pp. 17158-17207.

Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE el 10 de diciembre de 2013, Núm. 295, Sec. Pág. 97858- 97921.

Orden de 30 de julio de 1992 por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música y Danza. BOE del 22 de Agosto 1992, núm. 202, 29396- 29399.

Orden de 28 de agosto de 1992 por la que se establece el currículo de los grados elemental y medio de Música y se regula el acceso a dichos grados. BOE del 9 de septiembre, num. 217, pp 30901- 30933

Orden de 25 de junio de 1999 por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. BOE el 3 de julio 1999, núm. 158, Pág. 25473- 25504.

Real Decreto de 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación. Gaceta de Madrid nº 257, pp. 690-701

Real Decreto 69/1981, de 9 de enero, de ordenación de la Educación General Básica y fijación de enseñanzas mínimas para el Ciclo Inicial. BOE núm. 15 de 17 de Enero de 1982, pp.1096-1098.

Real Decreto 1194/1982, de 28 de mayo, por el que se equiparan determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música. BOE del 14 de junio de 1982, núm. 141 p. 16051.

- Real Decreto 1073/1987, de 28 de agosto, por el que se modifica el Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. BOE del 5 de septiembre, núm. 213, p. 27237
- Real Decreto 1104/1990, de 7 de septiembre, por el que se modifica el primer párrafo del artículo 11 del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. BOE del 11 de septiembre de 1990, núm. 218, p 26599
- Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música. BOE del 27 de Agosto de 1992. Núm. 206. Pág. 29781- 29799.
- Real Decreto 970/1994, de 13 de mayo, por el que se modifica el apartado II) del artículo 7 del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música. BOE del 21 de junio de 1994, núm. 147, p. 19257
- Real Decreto 1463/2001, de 27 de diciembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las especialidades de Gaita, Guitarra Flamenca y Txistu, y el grado medio de las especialidades de Flabiol y Tamborí, Tenora y Tiple. BOE del 12 de Febrero 2001, núm. 37, pp. 5518-5524.
- Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006 de 3 de mayo, de Educación. BOE del 27 de Octubre 2009 Núm. 259, Sec. I Pág. 89743- 89752.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE del 5 de junio de 2010 Núm. 137, Sec. I Pág. 4840- 48500.
- Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. B.O.Edel 7 de Febrero, N° 33 , Sec. I, Pag. 10319-10324
- Sentencia de 21 de diciembre de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan las expresiones “de grado” y “graduado o graduada” contenidas en el título, articulado y anexos del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado de Diseño establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Boletín del Ministerio de justicia. Marzo 2013.

Anuarios e Informes

Anuario de Estadísticas culturales 2012. Subdirección general de Estadísticas y Estudios. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2011. Madrid : Fundación SGAE

Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2012. Madrid : Fundación SGAE

Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales 2013. Madrid : Fundación SGAE

Big Noise (2011) Evaluation of Big Noise, Sistema Scotland.

Informe sobre la ley de Patrocinio y Mecenazgo extraído del Seminario de Patrocinio y Mecenazgo Febrero del 2012 . Recuperado de: www.fsmcv.org/news/cvc.inf.mecenazgo.pdf el 20 de Septiembre del 2013.

Informe sobre la situación del mecenazgo y el patrocinio español de la Federación de sociedades musicales de la comunidad valenciana. (2012) Recuperado de <http://www.fsmcv.org/>.

Miami Music Project. (2012). Composing better lives. Annual report 2011-12: esmia Composing better lives, the El Sistema way. Recuperado en www.miamimusicproject.org

Miami Music Project Milestones 2008-2013. Recuperado en www.miamimusicproject.org

Ministerio de cultura(2011). *Encuesta de Hábitos y Prácticas culturales en España 2010-2011. Síntesis de Resultados*. Secretaría general Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Ministerio de Cultura. Recuperado en <http://publicacionesociales.boe.es/>.

Ministerio de cultura. República colombiana. (20012). Bogotá. Colombia. Plan Nacional de música para la convivencia. Guía para alcaldes y gobernadores de Colombia. MinCultura. Ministerio de Cultura y Prosperidad para todos.

Orchestras Live Annual Review (2012-13) . Taking Music Further. London: Music Base.

Orchestras Live: Business Plan 2012-15-Executive Summary

Plan de estudios del Centro Superior de Estudios Musicales del País Vasco- Musikene.

Scottish Government Social Research (2011). *Evaluacion of Big Noise, Sitema Scotland. Arts and Culture*. Recuperado en www.scotland.gov.uk/socialresearch

Páginas web

Association of British Orchestra – ABO

<http://www.abo.org.uk/>

Agencia Estatal del Boletín del Estado

<http://www.boe.es/>

Asociación Española de Fundaciones

<http://www.fundaciones.org/es>

Asociación Española de Jóvenes Orquestas- AEJO -

<http://www.aejo.org/>

Asociación Española de Orquestas Sinfónicas

<http://www.aeos.es/>

BandArt

<http://bandart.es/>

BBC Concert Orchestra

<http://www.bbc.co.uk/symphonyorchestra>

Boletín Oficial del País Vasco

<http://www.jusap.ejgv.euskadi.eus/>

Buskaid Soweto String Ensemble

<http://www.buskaid.org.za/>

El mundo de la música

<http://www.garciaasensio.com/Semilla-de-una-batuta.aspx>

El Sistema France

<http://www.elsistema-france.org/>

El Sistema en Kenya

<http://www.elsistemakenya.org>

El Sistema en Miami

<http://miamimusicproject.org/>

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela

<http://fundamusical.org.ve/el-sistema/>

El Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Argentina

<http://www.sistemadeorquestas.org.ar/>

El Sistema en USA

<https://elsistemausa.org/>

Enrique García Asensio

<http://www.garciaasensio.com/>

Estadísticas de Cujtura.CULTURABase

<http://www.mcu.es>

Euskadiko ikasleen orkestra. Orquesta del alumnado de Euskadi

<http://eioorkestra.wordpress.com/>

Fundación Barenboim-Said

<http://www.barenboim-said.org/es>

Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles

<http://www.orchestajvenilchile.com/>

Hallé

<http://www.halle.co.uk/the-orchestra.aspx>

International Society for Music Education

<http://www.isme.org/>

Joven Orquesta de Euskal Herria- Euskal Herriko Gazte Orkestra

<http://www.egofundazioa.org/>

Joven Orquesta Nacional de España

<http://jonde.mcu.es/>

London Philharmonic Orchestra

<http://www.lpo.org.uk>

London Symphony Orchestra

<http://lso.co.uk/>

Máster en Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid

<http://www.mastergestioncultural.org/>

Mi cerebro Musical

<http://www.youtube.com/watch?v=BROTbtULWLs>

Ministerio de educación, cultura y deporte

<http://www.mecd.gob.es/>

National Alliance of El Sistema Inspired Programs (NAESIP)

<http://musicassociation.wordpress.com/>

Orquesta de Cadaqués

<http://www.orquestradecadaques.com>

Orquesta Ciudad de Granada

<http://www.questaciudadgranada.es>

Orquesta de Córdoba

<http://www.questadecordoba.org>

Orquesta de la Comunidad Valenciana

<http://www.lesarts.com/Palau/PalaudelesArts/Laorquesta>

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

<http://www.orcam.org/>

Orquesta y Coro Nacionales

<http://ocne.mcu.es>

Orquesta Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid

<http://www.osm.es>

Orquesta de Extremadura

<http://www.questadeextremadura.com>

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

<http://www.ofgrancanaria.com>

Orquesta de Kaposoka

<http://www.dondevivenlasmujeres.es/>

Orchestras Live

<http://www.orchestraslive.org.uk/>

Orquesta Simfónica Balear

<http://www.simfonicadebalears.com>

Orquesta Simfónica de Barcelona y Nacional de Catalunya
<http://www.obc.cat/es/>

Orquesta Sinfónica de Bilbao
<http://www.bilbaorquestra.com>

Orquesta Sinfónica de Castilla Y León
<http://www.auditoriomigueldelibes.com/>

Orquesta Sinfónica de Euskadi
<http://www.euskadikoorkestra.es>

Orquesta Sinfónica de Galicia
www.sinfonicadegalicia.com

Orquesta Sinfónica de Madrid
<http://www.osm.es>

Orquesta Sinfónica de Navarra
<http://www.orquestadenavarra.es/>

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia
<http://www.sinfonicaregiondemurcia.com>

Orquesta Sinfónica de Tenerife
<http://www.ost.es/>

Orquesta Sinfónica de Valencia
<http://www.palaudevalencia.com>

Orquesta Simfónica del Vallés
<http://www.osvalles.com>

Patrocinio y Mecenazgo
<http://patrocinioymecenazgo.com>

Philharmonia Orchestra
<http://www.philharmonia.co.uk/>

Plan Nacional de Música para la Convivencia de Colombia
<http://www.medellincultura.gov.co/iberoamericano>

Radio Televisión Española
<http://www.rtve.es/television/20130624/documentos-tv-melodias-guerra/696661.shtml>

Red de Organizadores de Conciertos Educativos
<http://www.rocemusica.org/>

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
<http://rossevilla>

Royal Liverpool Orchestra,
<http://www.liverpoolphil.com/>

Royal Philharmonic Orchestra
<http://www.rpo.co.uk/overview.php>

Sistema England
<http://www.sistemaengland.org.uk/>

Sistema Scotland-Big noise
<http://makeabignoise.org.uk/sistema-scotland/>

Sociedad General de Autores y Editores
<http://www.sgae.es>

The People's Music School- El Sistema en Chicago
<http://peoplesmusicschool.org/index.htm>

The Scottish Orchestra
<http://www.sco.org.uk/>

Up Beat New York
<http://upbeatnyc.org/>

INDICE DE CUADROS, FIGURAS, GRÁFICOS, IMÁGENES Y TABLAS

Para la clasificación de cuadros, imágenes, gráficos y tablas, una vez consultadas diversas editoriales de vanguardia en nuestro país, se ha optado por el criterio más común que impera en este ámbito.

Se considera cuadro aquella representación de configuración más libre formada por cuadros de texto y diversas autoformas que da lugar a mapas conceptuales, flujogramas, etc. Se considera gráfico aquella representación de datos por medio de las posibilidades que ofrece con ese nombre el programa EXCEL. Por último, tabla es aquella formada por el comando electrónico del mismo nombre y conformado por un número indeterminado de filas y columnas.

CAPITULO I

Cuadros

Cuadro-Resumen I.1 Música y Sociedad	48
Cuadro-Resumen I.2 Música y Educación.	84

Figuras

Figura I.1. Modelo de feedback de la respuesta musical.	27
Figura I.2. Mapa de preferencias musicales.	38
Figura I.3. Regulación de los estudios Musicales de Grado Medio según decreto 288/1992 de 27 de Octubre	58
Figura I.4. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Viento-Metal.	60
Figura I.5. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Pedagogía del lenguaje y de la educación Musical.	61
Figura I.6. Diseño Curricular de los estudios de Grado Superior según la orden del 25 de junio de 1999 en la especialidad de Dirección de Orquesta.	62
Figura I.7. Materias de Formación Básica de las enseñanzas artísticas superiores en Música establecidas en la ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación.	65
Figura I.8. Músicos seleccionados para formar parte de la JONDE, por comunidades según datos proporcionados por la JONDE en el 2006.	69
Figura I.9. Propuesta tipo de un Proyecto Educativo.	77

Imágenes

Imagen I.1. Músicos de la Royal Philharmonic Orchestra en Jamaica.	17
Imagen I.2. Mujeres en Senegal cantando y danzando.	20
Imagen I.3. Estética asociada a música heavy-metal.	23
Imagen I.4. Primer prototipo de gramófono creado por Berliner en 1888.	31
Imagen I.5. Músico de la Royal Philharmonic Orchestra trabajando en el proyecto “Historia de un soldado” con alumnado de tres escuelas de primaria.	49
Imagen I.6. EGO- Euskadiko Gazteen Orkestra. Joven Orquesta de Euskalherria en un concierto.	71
Imagen I.7. Enrique García Asensio en TVE dirigiendo el programa divulgativo musical “El mundo de la música” en la década de los 80.	72

CAPITULO II

Cuadros

Cuadro Resumen II.1 La Orquesta.	138
----------------------------------	-----

Figuras

Figura II.1. Resumen evolución de la orquesta desde 1700 al siglo XIX.	90
Figura II.2. Disposiciones orquestales más habituales en la práctica instrumental sinfónica.	91
Figura II.3. Plantilla – Tipo de una orquesta sinfónica en la actualidad.	92

Imágenes

Imagen II.1. Primera foto de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1923.	85
Imagen II.2. Orquesta en anfiteatro griego.	87
Imagen II.3. Pintura del siglo XVII mostrando un conjunto musical.	88
Imagen II.4. Foto de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (2013).	91
Imagen II.5. “Forte y Piano” caricatura anónima de Liszt dirigiendo.	98
Imagen II.6. Foto de la joven Orquesta de Venezuela dirigida por Dudamel.	120
Imagen II.7. Buskaid Soweto String Ensemble de gira en isla Reunión..	131
Imagen II.8. Proyecto Lisarko con chicos y chicas con Síndrome Down.	134

CAPITULO III

Cuadros

Cuadro- Resumen III.1. Consumo y Financiación. De la Música Clásica	170
---	-----

Figuras

Figura III.1. El crédito en España y la utilización del crowdfunding como alternativa de financiación del crédito personal.	164
Figura III.2. IVA Cultural en Europa.	167

Gráficos

Gráfico III.1. Número de conciertos de música clásica ofrecidos en España desde el 2002 al 2012.	142
Gráfico III.2. Personas asistentes a conciertos según comunidades autónomas.	144
Gráfico III.3. Recaudación por conciertos de música clásica en Millones de euros.	145
Gráfico III.4. Precio medio de una entrada en euros.	146
Gráfico III.5. Asistencia a conciertos de música clásica por géneros o formatos de concierto.	148
Gráfico III.6. Causas de no asistencia a los conciertos.	152
Gráfico III. 7. Evolución del gasto público y privado.	154

Imágenes

Imagen III.1. Interior del Auditorio del Palacio Euskalduna de Bilbao.	139
--	-----

Tablas

Tabla III.1. Espectadores asistentes a conciertos de pago y gratuitos desde el 2002-2012.	142
Tabla III.2. Personas asistentes a conciertos según comunidades autónomas.	143
Tabla III.3. Salas de Concierto según titularidad-Pública, privada o mixta en las diferentes Comunidades Autonómicas.	148
Tabla III.4. Población por comunidades autonómicas .Fecha referencia 1 de enero del 2013.	149
Tabla III.5. Motivos para la “no asistencia “ de las personas a conciertos.	151
Tabla III.6 . Resumen ventajas fiscales Ley de Mecenazgo.	158

CAPITULO IV

Figuras

Figura IV.1. Variables del coordinador-coordinadora y/ o Gestor- gestora Cultural.	182
Figura IV.2. Variables sobre la orquesta.	182
Figura IV.3. Variables Socio demográficos.	183
Figura IV.4. Variables sobre la actividad de la orquesta.	184
Figura IV.5. Variables sobre el departamento organizador de las actividades de la orquesta.	184
Figura IV.6. Variables de clasificación.	185
Figura IV.7. Variables de opinión.	186
Figura IV.8. Cronograma de las fases de la investigación.	191

Tablas

Tabla IV.1. Cuadro-resumen de los interrogantes, objetivos e hipótesis de partida.	178
--	-----

CAPITULO V

Gráficos

Gráfico V.1. Perfil de los responsables culturales de las orquestas.	199
Gráfico V.2. Valores medios del tipo de contratación del personal en las orquestas.	200
Gráfico V.3. Existencia de departamentos educativos en las orquestas.	201
Gráfico V.4. Valores medios del número de personal administrativo en las orquestas	204
Gráfico V.5. Repertorio de las orquestas atendiendo a valores de género y nacionalidad	207
Gráfico V.6. Actividades de las orquestas en la temporada 2012-13.	208
Gráfico V.7. Valores medios del número de actividades de las orquestas en la temporada 2012-13	209
Gráfico V.8. Relación de las orquestas con diversas instituciones y colectivos	211
Gráfico V.9. Valores medios del número de conciertos, sesiones y centros participantes en los conciertos didácticos	213
Gráfico V.10. Valores medios del número de jóvenes asistentes a los conciertos didácticos	213
Gráfico V.11. Valores medios del número de profesores asistentes a los conciertos didácticos	213
Gráfico V.12. Actividades y materiales proporcionados por las orquestas al profesorado de los diferentes centros educativos como material adicional previo a la asistencia a los conciertos didácticos.	215
Gráfico V.13. Actividades de las orquestas dirigidas a los estudiantes de Grado Superior Musical	225
Gráfico V.14. Financiación privada de las orquestas.	230
Gráfico V.15. Grado de preferencia de las orquestas españolas en cuanto a la ley de Mecenazgo de España y de Gran Bretaña .	232
Gráfico V.16. Necesidad de promover unos estudios profesionales de habilitación para ejercer una labor socio-educativa cultural en los departamentos de las Orquestas	233
Gráfico V.17. Disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativa cultural en la orquesta	235
Gráfico V.18. Edad de los componentes de la EGO	249
Gráfico V.19. Sexo de los componentes de la EGO	249
Gráfico V.20. Valores medios del número de años en la EGO según sexo, instrumento y estudios	251
Gráfico V.21. Valores medios del número de años en la EGO segmentado por sexo según instrumento	251
Gráfico V.22. Alumnos de la EGO que quieren dedicarse profesionalmente a la música segmentado por sexo	253
Gráfico V.23. Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la atracción de los jóvenes hacia las orquestas	254
Gráfico V.24. Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la valoración que de su dedicación musical perciben en su entorno escolar	256

Gráfico V.25. Percepción de valoración a su dedicación musical en su entorno familiar	258
Gráfico V.26. Opinión sobre lo necesarias que perciben a las orquestas la sociedad según sexo	260
Gráfico V.27. Opinión de los músicos de la EGO sobre la cercanía y accesibilidad que de las orquestas tiene la sociedad	261
Gráfico V.28. Opinión de los músicos de la EGO sobre la evolución de las orquestas	263
Gráfico V.29. Opinión de los músicos de la EGO sobre el mantenimiento o reforma de ciertos protocolos en los conciertos sinfónicas	265
Gráfico V.30. Opinión de los músicos de la EGO sobre la promoción de nuevas actividades y proyectos desde las orquestas	266
Gráfico V.31. Opinión de los músicos de la EGO sobre la generación de proyectos socio-educativos culturales desde las orquestas jóvenes.	268
Gráfico V.32. Opinión de los músicos de la EGO sobre el modelo cooperativista para las orquestas sinfónicas españolas	270
Gráfico V.33. Opinión sobre la formación musical que están recibiendo para perfilar su futuro profesional como músicos.	271
Gráfico V.34. Opinión de los músicos de la EGO sobre la importancia de adquirir una formación adecuada al perfil profesional de una orquesta actual	272

Tablas

Tabla V.1. Orquestas de la muestra	197
Tabla V.2. Perfil del gestor o gestora cultural de las orquestas en España	198
Tabla V.3. Perfil del gestor o gestora cultural de las orquestas en Gran Bretaña	198
Tabla V.4. Tipo de Orquesta	199
Tabla V.5. Tipo de personal en las orquestas	200
Tabla V.6. Prueba de U-mann para estudiar las diferencias de personal de las orquestas entre España y Gran Bretaña.	201
Tabla V.7. Existencia de departamentos educativos en las orquestas.	202
Tabla V.8. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la existencia de departamentos gestores de actividades socio-educativas.	202
Tabla V.9. Valores medios que analizan la existencia de agrupaciones musicales adicionales a la propia orquesta	203
Tabla V.10. Prueba de U-mann para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto la existencia de agrupaciones musicales adicionales a la propia orquesta.	203
Tabla V.11. Número de personal administrativo en las orquestas	204
Tabla V.12. Prueba de U-mann para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en el número de personal administrativo	204
Tabla V.13. Valores medios relacionados con el tipo de abonos de las orquestas de España y Gran Bretaña	205
Tabla V.14. Prueba de U-mann para estudiar las diferencias en el número y tipo de abonos entre las orquestas de España y Gran Bretaña.	206
Tabla V.15. Repertorio de las orquestas atendiendo a valores de género y nacionalidad	207
Tabla V.16. Actividades de las orquestas en la temporada 2012-13	209
Tabla V.17. Número de actividades de las orquestas en la temporada 2012-13	209
Tabla V.18. Relación de las orquestas con diversas instituciones y colectivos	211

Tabla V.19. Valores medios de los conciertos didácticos ofrecidos en España y Gran Bretaña en cuanto a número de conciertos, sesiones y público asistente.	214
Tabla V.20. Actividades y materiales proporcionados por las orquestas al profesorado de los diferentes centros educativos como material adicional previo a la asistencia a los conciertos didácticos	216
Tabla V.21. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en relación con el material previo elaborado para el profesorado de los centros asistentes a los conciertos didácticos como material de preparación a los mismos	216
Tabla V.22. Valores medios entre España y Gran Bretaña en cuanto a otras actividades para escolares o con escolares	217
Tabla V.23. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña en relación con otras actividades realizadas para escolares	218
Tabla V.24. Valores medios de las actividades familiares realizadas por las Orquestas e España y Gran Bretaña	218
Tabla V.25. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en relación a las actividades familiares realizadas por las orquestas en ambos países	218
Tabla V.26. Edad de los asistentes a las actividades en familia de las orquestas	219
Tabla V.27. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia de la edad de los asistentes a las actividades en familia entre las orquestas de España y Gran Bretaña.	219
Tabla V. 28. Tipo de actividades familiares realizadas por las orquestas	220
Tabla V.29. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las actividades familiares realizadas por las orquestas españolas y de Gran Bretaña	220
Tabla V.30. Actividades realizadas para los estudiantes universitarios	221
Tabla V.31. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las actividades realizadas para universitarios en las orquestas de España y Gran Bretaña	222
Tabla V. 32. Relación entre la Universidad y las orquestas	222
Tabla V.33. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias existentes entre las orquestas españolas y de Gran Bretaña en cuanto a la relación con la universidad	223
Tabla V.34. Relación de las orquestas con los centros de formación superior musical	224
Tabla V.35. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto a la relación que mantienen con los centros superiores de formación musical	224
Tabla V.36. Actividades de las orquestas dirigidas a los estudiantes de Grado Superior Musical	225
Tabla V.37. Actividades realizadas al público adulto	226
Tabla V.38. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias existentes entre las orquestas de España y Gran Bretaña en la realización de actividades dirigidas al público adulto	226
Tabla V.39. Posibilidad de acudir a los ensayos de la orquesta	226
Tabla V.40. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña para poder asistir a los ensayos de la orquesta	227
Tabla V.41. Existencia de la figura del voluntario	227
Tabla V.42. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña sobre la existencia de la figura del voluntario en las mismas	227
Tabla V.43. Actividades dirigidas a los sectores sociales con discapacidades o necesidades especiales	228

Tabla V.44. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre las orquestas de España y Gran Bretaña en relación a las actividades que se organizan dirigidas a los sectores sociales son discapacidad o con necesidades especiales	229
Tabla V.45. Actividades para otros sectores sociales de la población	229
Tabla V.46. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña sobre las actividades que organizan para otros sectores sociales de la población	230
Tabla V.47. Financiación privada de las orquestas.	231
Tabla V.48. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencia entre las orquestas españolas y de Gran Bretaña en relación a la financiación	231
Tabla V.49. Conocimiento de la Ley de Mecenazgo de España y Gran Bretaña en las orquestas españolas	231
Tabla V.50. Grado de preferencia de las orquestas españolas en cuanto a la ley de Mecenazgo de España y de Gran Bretaña	232
Tabla V.51. Existencia de algún tipo de estudios que habilite para la practica profesional en departamentos culturales o educativos en las orquestas	233
Tabla V.52. Prueba chi cuadrado para estudiar la diferencia entre España y Gran Bretaña en cuanto a la existencia de estudios que habiliten para la practica profesional en departamentos culturales o educativos en las orquestas	233
Tabla V.53. Disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativa cultural en la orquesta	235
Tabla V.54. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la disposición de recursos materiales para ejercer su labor socio-educativo cultural	235
Tabla V.55. Disposición de recursos humanos en las orquestas para ejercer su labor socio-educativa cultural	237
Tabla V.56. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a la disposición de recursos humanos para ejercer su labor socio-educativo cultural	238
Tabla V.57. Mejora de la formación del personal gestor de las funciones socio-educativas culturales de las orquestas	238
Tabla V.58. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña sobre la mejora de formación de las personas responsables de las actividades socio-educativa culturales en las orquestas de ambos países	238
Tabla V.59. Actividades de formación continua realizadas por el personal encargado de las actividades socio- educativo culturales en las orquestas	239
Tabla V.60. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre España y Gran Bretaña en cuanto a las actividades de formación continua que realizan la persona o personas responsables de las actividades socio- educativo culturales	239
Tabla V.61. Relación con otras orquestas	240
Tabla V.62. Prueba chi cuadrado para estudiar las diferencias entre las orquestas de España y Gran Bretaña en cuanto a la relación con otras orquestas	241
Tabla V.63. Escala de opinión	243
Tabla V.64. Valores de la escala de opinión	244
Tabla V.65. Prueba de U-Mann para estudiar las diferencias en la escala de opinión entre las orquestas de España y Gran Bretaña	245
Tabla V.66. Tabla resumen de las características de las orquestas de España y Gran Bretaña	248
Tabla V.67. Especialidades instrumentales en la EGO.: Valores y porcentaje.	249
Tabla V.68. Nivel de estudios de los componentes de la EGO.	250

Tabla V.69. Años de permanencia en la EGO	250
Tabla V.70. Años en la EGO según sexo, Instrumento y estudios	250
Tabla V.71. Alumnos de la EGO que quieren dedicarse a la música profesionalmente sementados por edad, sexo, instrumentos, nivel de estudios y años de permanencia en EGO.	253
Tabla V. 72. Intencionalidad en la trayectoria profesional de los músicos de la EGO	254
Tabla V. 73. Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la atracción de los jóvenes hacia las orquestas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	255
Tabla V. 74. Opinión de los jóvenes de la EGO sobre la valoración que de su dedicación musical perciben en su entorno escolar según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	257
Tabla V. 75. Percepción de valoración a su dedicación musical en su entrono familiar según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	258
Tabla V. 76. Opinión sobre lo necesarias que perciben a las orquestas la sociedad según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	260
Tabla V.77 .Opinión de los músicos de la EGO sobre la cercanía y accesibilidad que de las orquestas tiene la sociedad según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	262
Tabla V.78. Opinión de los músicos de la EGO sobre la evolución de las orquestas sinfónicas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	264
Tabla V.79. Opinión de los músicos de la EGO sobre el mantenimiento o reforma de ciertos protocolos en los conciertos según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	265
Tabla V.80. Opinión sobre la promoción de nuevas actividades y proyectos desde las orquestas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	267
Tabla V.81. Opinión de los músicos de la EGO sobre la generación de proyectos socio-educativos culturales desde las orquestas jóvenes según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	268
Tabla V. 82. Tipo de actividades indicadas para desarrollar en las orquestas.	269
Tabla V. 83. Opinión de los músicos EGO sobre el modelo cooperativista para las orquestas sinfónicas españolas según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	270
Tabla V. 84. Opinión sobre la formación musical que están recibiendo para perfilar su futuro profesional como músicos según edad, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	272
Tabla V.85. Opinión de los músicos de la EGO sobre la importancia de adquirir una formación adecuada al perfil profesional de una orquesta actual según, sexo, instrumento, estudios y permanencia en EGO	273
Tabla V. 86. Opinión sobre donde adquirir un perfil profesional adecuado	273
Tabla V.87. Distribución de los músicos EGO por instrumentos	274

CAPITULO VI

Figuras

Figura VI. 1. Diferencias estructurales de las Orquestas en España y Gran Bretaña	297
Figura VI. 2. Diferencias de Programación y Actividades en España y Gran Bretaña	299
Figura VI.3. Tabla-revisión de hipótesis	319