

LA COMPOSICIÓN EN VENEZUELA: ¿PROFESIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN?

Un Análisis de Contradicciones

Prof. Dr. [Emilio Mendoza Guardia](#)

Universidad Simón Bolívar, Caracas

emiliomen@gmail.com • <https://ozonjazz.com/emilio/>

Ponencia presentada en el II. Congreso de Composición, XVI Festival Latinoamericano de Música,
Centro de Acción Social por la Música, Caracas, 26/05/2010.

I. Encuentro Nacional de Compositores Venezolanos,

SVMC & Centro Nacional de Música V.E. Sojo, Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño, Caracas, 01-07/07/2013.

Resumen

El escrito presenta un análisis de los factores que han influido en aminorar la actividad compositiva del arte musical en Venezuela y de igual manera, han incrementado la dificultad de supervivencia del compositor en nuestra sociedad, contribuyendo a la extinción progresiva de la profesión. Al final, se proponen varias acciones en función de incorporar a los creadores en la actividad musical del país.

Los compositores invisibles

El público que asiste usualmente a los conciertos de arte musical en vivo, en ejecución de nuestras numéricas orquestas sinfónicas, escucha música de compositores que en su mayoría pertenecen a un pasado de más de cien años atrás. El repertorio habitual de las orquestas del país pertenece a compositores afamados y extranjeros, casi todos muertos y muy pocos de ellos venezolanos. Curiosamente, la orquesta sinfónica, la principal agrupación de interpretación en la música académica, se dedica a tocar la música foránea del pasado, hermética a las expresiones venezolanas de los creadores del arte musical de hoy. No es una situación diferente al resto del mundo y parte de la culpa la tienen los mismos compositores y el cambio de los tiempos.

Venezuela es un caso especial debido a la existencia de una gran cantidad de orquestas sinfónicas, entre profesionales, juveniles e infantiles, distribuidas además por todo el territorio nacional. Contamos con una plataforma orquestal enorme, la cual, con pocas excepciones,^[1] ignora completamente nuestra música. Esta situación está cambiando progresivamente pero su dirección se encamina hacia una apertura de inclusión de arreglos para orquesta de repertorio popular y folklórico, así como de música de cine, desatendiendo de nuevo la difusión del arte de la nueva composición. El efecto de la “popularización,” tanto en el cambio de repertorio, en el comportamiento de los músicos de la orquesta al tocar con movimientos corporales no acostumbrados, como en el impacto mediático de la figura del director más que la del compositor, es una tendencia producto de nuestros tiempos globalizados.

En esta realidad, los creadores venezolanos activos permanecen en silencio y la sociedad actual no está en la capacidad de efectuar la selección natural de las obras ni de los compositores para resguardo de su cultura, si nunca se escucha la música. Por lo tanto, estamos en presencia de un hueco negro de mudez ya que por más de treinta y cinco años, la actividad musical del país se ha encaminado enteramente a la interpretación orquestal foránea y se desconoce la música de nuestros creadores. ¿Quiénes son estos artistas invisibles?

Existen unos 143 compositores venezolanos activos en nuestro país, según el directorio de la SVMC, Sociedad Venezolana de Música Contemporánea.[2] Son los creadores musicales con vida que llevan sobre sus hombros la responsabilidad de producir el acervo del arte musical permanente para nuestra sociedad. En el mismo *website* se pueden ver sus nombres distribuidos por generaciones,[3] separados por la década de su fecha de nacimiento. Algunos son jóvenes y talentosos, aún estudiantes forjando su carrera y posicionamiento profesional, nacidos en la década de los 70. Un buen grupo perteneciente a las décadas 40, 50 y 60 incluye en su mayoría compositores ya establecidos y maduros, en plena actividad. Por el filtro natural del tiempo, nos quedan nueve compositores de la década de los 30 y cinco veteranos provenientes de la década de los años 20, con la Profesora Ana Mercedes Asuaje de Rugeles en la punta cronológica, luciendo su 96avo aniversario en el 2010.

Algunos compositores que han fallecido en los últimos seis años, aparecen listados en el mismo *website*,[4] como un llamado de atención a su merecido reconocimiento, un último grito de “no me olviden” para una sociedad con avanzada propensión a la amnesia cultural: debemos alertar que no existe literatura actualizada sobre esta disciplina desde 1996,[5] ni listas de obras ni biografías accesibles. Por lo tanto, en el caso de algunos de ellos que murieron relativamente jóvenes sin alcanzar un desarrollo en vida de impacto como compositores suficientemente relevante para ser tomados en cuenta, como Juan Andrés Sans o Leonidas D’Santiago, sus obras se deslizan rápidamente al silencio del olvido. Podemos notar que otros compositores de notable alcance y renombre en sus vidas como Isabel Aretz, Alexis Rago, Flor Roffé y el gran pianista-compositor Carlos Duarte, ya son materia desconocida en el presente. La figura de Aldemaro Romero lucha valientemente contra la indiferencia a través de homenajes recientes por sus adeptos. Si la actividad musical existente los ignora al punto de omisión total aún con vida, ¿qué oportunidad tendrán los que sin vida no pueden lidiar por su inclusión?

La profesión y su importancia

Ser compositor es una carrera profesional a tiempo completo que requiere un alto grado de originalidad, trabajo y conocimiento técnico. Es altamente individual, no remunerada y cruel: no hay términos medios en la calidad de su producción ya que el compositor debe ser excelente al máximo nivel. Debajo de esta exigencia, no tiene sentido continuar y eventualmente el candidato abandonará su dedicación creativa por otra. Su obra no sólo se mide en referencia a la producción del país, sino a la del mundo entero. Es parte de la historia del arte de nuestra civilización occidental y dentro de la cadena de funciones musicales, el compositor lleva el peso de la historia de la cultura de su país.

En un futuro, en unos 200 años, lo único que sobrevivirá de la actividad musical actual en Venezuela será la música que hayan creado hoy los compositores. Todos los demás actores musicales, entre organizadores, intérpretes, directores o estudiosos, serán olvidados para sólo quedar en memoria de importancia los que definen la música y la hacen. Esta es una responsabilidad de considerable trascendencia para la cultura de Venezuela: la identifica a largo plazo con productos concretos, y depende directamente de sus creadores y de su trabajo en vida.

Carrera sin cargo

La composición musical en la Venezuela actual se puede estudiar formalmente como carrera a nivel de Certificado de Conservatorio o Escuela de Música, (en vía de desaparición), de Licenciatura (UNEARTE, ULA), Diplomado (UCV), Especialización (UNICA) y de Maestría (USB). No obstante, ejercer esta profesión dentro del campo de la actividad musical en el país es imposible ya que no existe el cargo en ninguna institución, pública ni privada. Esta es la

primera contradicción: ¿Para qué estudiar una profesión que no se va a poder desempeñar formalmente en ninguna parte?

No obstante, los títulos obtenidos proporcionan al compositor la posibilidad de trabajar como educador en los niveles mencionados, de materias cercanas a la composición como la enseñanza de teoría y solfeo, historia, contrapunto, armonía, fuga, formas, análisis, y por supuesto, composición. Fuera de la academia, el compositor, sea éste profesional o aficionado, puede ofrecer sus servicios como creador a destajo en los campos de publicidad, cine y televisión realizando el *soundtrack* o pista musical al *jingle*, a la película, video o documental, así como a video juegos y celulares. Similarmente, agrupaciones de danza emplean a compositores-ejecutantes para sus clases y, en menor grado, llegan a pagarles por el uso de su música en coreografías. También puede vender composiciones a cantantes y a grupos de música popular, o ser su mismo intérprete en forma de cantautores, instrumentistas, electrónicos o Dj's. Una tercera posibilidad de trabajo remunerado existe en la creación de arreglos musicales para coros, orquestas o agrupaciones instrumentales. Si atiende su inscripción en sociedades autorales, el compositor puede ganar a través de los derechos de autor por ejecuciones en vivo o grabadas difundidas por los medios.

Sólo para Pop

Resumiendo, nuestra sociedad no provee ningún cargo para el compositor profesional dentro del arte sinfónico orquestal y académico. En este ámbito sólo puede desempeñarse como educador, lo cual significa una pérdida ocupacional, un suicidio cultural para la sociedad. Por otro lado, existen varias posibilidades de servicio como compositor de música popular, lo cual apoya el concepto de la tendencia hacia la "popularización," mencionada anteriormente. Esto indica que a mediano plazo, si el artista musical quiere continuar su actividad creativa para la cual nació, y no morir de hambre en el intento, se debiera cambiar poco a poco a la creación dentro de la música popular, y, al mismo tiempo, los cuerpos instrumentales como orquestas entre otros, irán cambiándose a aceptar cada vez más música popular entre su repertorio.

En términos sencillos, ser compositor musical sólo tiene sentido en nuestra sociedad dentro del campo de la música popular. Esto puede significar la desaparición, o mejor dicho, la transformación del arte musical como lo conocemos hoy en día a otros formatos dictados por el mercado de consumo y por el valor de impacto más que de esencia, al menos que el Estado reserve parte de sus políticas culturales y financiamiento para este sector tan importante y marginado. No sobrevivirá de otra manera.

Sólo para Orquestas

La segunda contradicción en Venezuela es desorbitada porque después de un presupuesto inimaginable para el desarrollo por 35 años de la música sinfónica juvenil, tenemos un país con cientos de orquestas como en ninguna parte del mundo, pero sin la más mínima disposición financiera ni administrativa, proporcionalmente hablando, para fomentar la creación y difusión de obras sinfónicas de los compositores del país. Fueron apartados completamente de este importante ciclo del desarrollo musical venezolano.

Sólo recientemente (2019) sentimos un cambio en la brisa, con la iniciación de la Academia Nacional de Composición por FESNOJIV, aunque se desconoce todavía, a pesar de haberlo cuestionado públicamente, ningún detalle sobre el proyecto, objetivos, agenda de actividades planificadas, financiamiento concreto, estatutos, y si tiene o va a tener una sede propia, si es una institución o fundación autónoma auspiciada por FESNOJIV, o si es un departamento adscrito a la misma o al Ministerio de Cultura, si es académica en términos de enseñanza, o si está

vinculada con UNEARTE/USB/UCV, o es de actividad promocional y de difusión, es decir, ¿cuál es su perfil administrativo y jurídico, y en qué se diferencia de la Cátedra Latinoamericana de Composición que existe o existía dentro de FESNOJIV? ¿Va a ser una editorial comercial o sin fines de lucro? y ¿cuáles son los criterios de encargos y cuándo se inicia esta actividad? ¿Van a hacer la representación gremial y de enlace de los compositores, como por ejemplo, en hacer el vínculo entre los creadores y las orquestas FESNOJIV para concretar el proyecto de Compositores en Residencia Orquestal (CREO) o algo parecido? ¿Sustituye en tal sentido a la SVMC como sociedad de miembros creadores? ¿Cómo es su administración? Tiene miembros que se inscriben, tiene estatutos, consejo directivo, cómo se eligen sus directores, por votación en asamblea de miembros o son asignados a dedo por J. A. Abreu? Es un ente todavía un tanto misterioso.

Un ciclo diferente

Podemos hacer una comparación del movimiento de orquestas juveniles, como ciclo de importancia en la historia de la música en Venezuela, con los dos ciclos anteriores de desarrollo y logros musicales sobresalientes. Éstos fueron el de la Escuela de Chacao a mediados del siglo XVIII, conducido por el Padre Pedro Ramón Palacios y Sojo, y el del nacionalismo en la primera mitad del siglo XX guiado por Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza y José Antonio Calcaño.

Se puede establecer de esta manera que el movimiento musical creado por José Antonio Abreu difiere de los anteriores en el hecho de que no tomó en cuenta la composición, además de otros aspectos importantes como una política editorial de partituras, ni ha producido una generación de compositores ni obras como los anteriores ciclos lo hicieron. Los dos ciclos del pasado, al igual que otros ciclos menores como el de Ioannidis en los setenta, [6] tuvieron su concentración específica en la composición y en la formación de compositores, con resultados tangibles y permanentes para la historia musical del país, que la definieron.

Premios, encargos o residencias

Al no existir un posicionamiento laboral en nuestra sociedad para los creadores del arte musical, la única manera que les queda para desempeñar su oficio y ser pagados por ello, es

1. Ganar un premio de composición
2. Recibir un encargo
3. Ser Compositor en Residencia en un ente instrumental o institucional por un tiempo limitado

En Venezuela, estos tres medios para ganar un sustento con el trabajo creativo son muy escasos, existiendo sólo dos premios estables, el Premio Municipal del Municipio Libertador, Caracas (anual) y el Premio Aniversario de la Universidad Simón Bolívar (bianual). Aparecen otras iniciativas de premios, como el Premio de Composición de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, así como premios únicos por fechas o aniversarios especiales, como el Premio de la Fundación Francisco Herrera Luque, pero no se han establecidos como ofertas regulares.

Los encargos ocurren muy esporádicamente, de manera personal, cuando el compositor es pagado directamente para entregar una composición hecha a la medida. No hay actualmente ninguna oferta de residencias para compositores, pero cuenta con un antecedente notable en el caso de Ricardo Teruel con la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho de 1997 a 1999. Resumiendo, el único trabajo regular que hay para este sector en nuestros días es el concurso, que paga a sólo dos compositores una vez por año para todo el país, es decir, si ganan. En nuestro país no existe la cultura de encargos ni residencias, ni en el sector público ni privado.

Persistencia creativa

Es inaceptable que la función más importante en todo el ciclo social de la música, la creación de obras imperecederas, se tenga que realizar en fines de semana, vacaciones o en largas noches, devorándose el compositor su sueño o el tiempo de dedicación familiar o diversión personal, por tener que pasar la vida entera trabajando en otras tareas para sobrevivir. La convicción, dedicación y empuje sostenidos de los creadores se pone a prueba al trabajar gratis en un escenario de excedentes presupuestarios donde todos cobran menos ellos, desde el director hasta el que limpia la sala. Ser compositor del arte musical es un sacrificio social, porque si se es creador plenamente, no se puede existir, y para existir no se puede ser creador. Por otro lado, si no se compone hoy, no habrá música de nuestra época en el mañana. Si no se estrenan las nuevas piezas, la sociedad no podrá seleccionar las buenas del montón de las malas. Si no se tocan ni las buenas, entonces muere la música de una cultura por haber nacido sin resonancia. El estado actual de la música en Venezuela presenta un brutal riesgo a los compositores que todavía perseveran en crear, a pesar de su aislamiento: morir en silencio.

Resumen de contradicciones

En un país cuyo renombre musical ha alcanzado los más altos niveles de atención internacional en el área de ejecución y dirección sinfónica, contando con una inversión insuperable del Estado y la empresa privada, sostenida por más de tres décadas y una plataforma orquestal sin comparación en el mundo por su nivel y extensión, resulta aún más contradictorio que la composición se encuentre apartada del *boom* musical actual. Ha sido un grave error no haberla incorporado desde el principio a este importante desarrollo nacional.

Adicionalmente, la contradicción existe en el hecho de que toda esta “Venezuela Musical Maravillosa” se dedica exclusivamente a ejecutar la música de compositores muertos y extranjeros, el comúnmente llamado repertorio “clásico,” que va desde el prebarroco hasta apenas el principio del siglo XX. El promedio de inserción de piezas venezolanas en el repertorio de una selección de orquestas sinfónicas del país fue calculado en una tesis de postgrado de Wílmer Flores en 13%^[7] con la *Margariteña* de Carreño tomándose la mayor parte de este porcentaje. Sólo últimamente se ha incorporado al repertorio regular algunas piezas venezolanas, por el florecimiento de la actividad orquestal en giras por el exterior, donde, sin duda alguna, se le exige al visitante ejecutar música de su país de origen.

En este sentido el aporte musical venezolano al mundo exterior, como la atención que está ejerciendo en los medios la “Dudamel-manía”, es realmente efímero, una burbuja mediática, porque el aporte es en términos de impacto y no de esencia, sin base en obras perdurables que redefinan el arte, propongan nuevas expresiones o estilos, y que identifiquen la producción cultural venezolana en su tiempo.

Semejante al efecto de la fama que logra el país a través de personalidades como los ídolos del beisbol o las reinas de belleza, la comunidad venezolana necesita en estos tiempos de pugna y violencia social en que nos encontramos, una ramita para agarrarse y sostener su depresión colectiva. Los logros de las juveniles como exportación venezolana significativa, nos ayudan a recuperar el auto-estima nacional diluido por la política anacrónica actual y los desaciertos de la Vinotinto, el equipo de football que no termina de arrancar. Pero es una euforia del momento, necesaria para la música sinfónica del mundo que cada vez encuentra mayor competencia de atracción frente a la avasallante música popular, para Venezuela y su complejo de poder ofrecer al mundo algo diferente que no sea petróleo, y que, como todo efecto de impacto, será pasajera.

Vamos a tratar de exponer las causas para entender el porqué de la existencia de esta situación de abandono creativo y proponer una serie de acciones para incentivar la composición musical en el país.

Liderazgo en disminución

Como parte del comportamiento idiosincrásico venezolano, la dependencia cómoda y exclusiva en un líder para emprender retos significativos en grupo, una especie de “complejo Simón Bolívar” o culto al caciquismo o caudillismo, el área de la composición en Venezuela ha dependido históricamente en una serie de líderes. Ésta ha sido una tendencia en decrecimiento resultando en un presente desprovisto de liderazgo que acarree al grupo en consecución de sus necesidades, dentro de las opciones existentes para solucionar sus problemas.

Tradicionalmente, el líder en composición ha sido un creador muy influyente cuyo estilo personal es imitado por sus seguidores, efecto que puede llevar a la formación de una “escuela,” estilo o algún “ismo”. El compositor líder basado en la influencia de su estilo particular ya no puede surgir más por el hecho de que en las últimas décadas no se encuentran estilos homogéneos y cada creador tiene su propio lenguaje dentro de múltiples fusiones y expresiones diferentes: ya no hay más “ismos” estilísticos concretos ni únicos.

Otro tipo de liderazgo lo ejercen los compositores cuando se convierten en maestros de enseñanza, creando un conjunto de fieles seguidores que se agrupan y se identifican con este sello generacional hasta que ellos mismos cortan el cordón umbilical estilístico. Compositores líderes tienden a ocuparse también de crear o mejorar infraestructuras musicales para el bien del colectivo. Estos son muy pocos, ya que el *chip* del compositor es de un perfil altamente individualista, y la mayoría de los famosos se quedan satisfechos con alabar estrictamente a su personalidad.^[8]

El liderazgo de Vicente Emilio Sojo a mediados del siglo XX fue dedicado a construir la infraestructura que carecía el país para ese momento, en términos de una orquesta sinfónica, una coral y una escuela superior de música. Pero, su principal esfuerzo y logro de importancia fue la creación de una generación de compositores comprometidos con su arte, a través de sus clases de composición, de la cual se produjeron obras maestras para la cultura musical acumulada de Venezuela, como la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez.

Todos los líderes subsiguientes ejercieron su influencia a través de la actividad como educadores de la composición, como fue el caso de Yannis Ioannidis, Antonio Maestrogiovanni, Juan Carlos Núñez, Diógenes Rivas y en menor grado, Alfredo del Mónaco y Blas Emilio Atehortúa. Cada uno con su grupo de estudiantes establecieron tendencias, movimientos y actividades conjuntas a sus clases.

Por otro lado, un liderazgo institucional, que se asoma como un efectivo cambio a nuestro “complejo Bolívar”, se ha venido desarrollando en las siguientes instancias educativas de alto nivel: el postgrado de la Universidad Simón Bolívar desde hace diez años, en donde se imparte la Maestría en Composición, y recientemente, la Especialización en Composición en la UNICA y el Diplomado en Composición en la Universidad Central de Venezuela. En éstos se enseña a estudiantes que entran y luego salen graduados. No sobresale ningún nombre ni personalidad de ningún maestro como líder, ni de su estilo particular. Son verdaderamente procesos institucionales estables y anónimos que no dependen de ninguna figura especial o caudillo para su funcionamiento. La solución encontrada de institucionalizar la educación de la composición ha sido el punto de desarrollo más importante en la historia musical reciente, por auspiciar la individualidad creativa y, al mismo tiempo, evitar el surgimiento de seguidores imitadores de un gran líder, que de todos modos, no lo hay.

Otros líderes musicales ligados indirectamente a la composición, indispensables sin duda, organizan plataformas para el estreno y ejecución de composiciones nuevas. Con ellos han surgido muchos “Primeros Festivales” que nunca llegan a repetirse. Pocos se han mantenido a través de los altos y bajos de los aportes gubernamentales y de los cambios políticos. Estos líderes son ejemplo de una actitud de entrega solidaria de esfuerzos hacia el sector de los compositores, y sin ellos realmente no quedaría ninguna actividad en el área. Los eventos regulares son, en primer lugar, el Festival Latinoamericano de Música organizado por Alfredo Rugeles y desde hace varios años junto a Diana Arismendi; la serie de conciertos de la Fundación Música y Tiempo por Josefina Benedetti y Juan Francisco Sans, los conciertos de los alumnos de composición de la Escuela de Artes de la UCV y de UNEARTE, y las lecturas orquestales de la Orquesta Filarmónica de Venezuela, organizadas por Icli Zitella.

El Festival Atempo, organizado por Ninoska Álvarez, cumple con invitar excelentes intérpretes extranjeros de música nueva universal, a pesar de mantenerse cerrado a incluir exclusivamente en su programación de obras venezolanas, a composiciones del círculo íntimo de los estudiantes o allegados de Diógenes Rivas, su esposo. Igualmente la programación incluye invariablemente en todos los conciertos una pieza o más del mencionado compositor, con lo cual el festival se convierte en una extensión de su auto-promoción.

El comentario en respuesta al desamparo de la composición actualmente en Venezuela ha sido muchas veces: “... búsquense a su José Antonio Abreu...”, es decir, consigan a un líder similar que les resuelva sus problemas. Pero no. La comunidad de los compositores es de característica individual, lo que es parte esencial del ser artista creativo, y esta particularidad les ha causado problemas para reunirse, para unirse y afrontar dificultades en grupo. Todos se quejan siempre pero pocos trabajan para el colectivo. Pero como vimos anteriormente, el liderazgo en la composición por ahora no es posible.

No obstante, el sector como familia se ha podido agrupar del punto de vista comunicacional a través de tres listas de correos electrónicos que existen actualmente: “compositoresdevenezuela” (Yahoo), “ágora-svmc” y “nuevamusica de venezuela,” (Hotmail), en las cuales están inscritos casi todos los compositores del país, además de un grupo extenso de interesados. Es decir, los compositores están casi todos comunicados entre sí y eso es ya un gran logro. No requieren un líder, eso pertenece al pasado, sólo necesitan agruparse más a pesar de su inherente individualismo.

Los compositores cuentan además con una sociedad establecida formalmente desde hace 34 años por iniciativa de Yannis Ioannidis y sus alumnos de entonces, la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC) que es conducida por ellos mismos. Actualmente mantiene una intensa presencia en Internet a través de los portales *myspace* y *youtube*, así como en sus funciones como sección nacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), con el envío anual de partituras venezolanas para el afamado festival *World New Music Days*.

Últimamente han surgido dos agrupaciones de jóvenes compositores que unen esfuerzos para realizar conciertos de bajo presupuesto: El “Colectivo de Creación Sonora CCS” y el “El Sagrado Familión,” con ciertos indicios de liderazgo personal.

El hecho de que los creadores musicales estén dispuestos a solucionar sus problemas sin la necesidad de un líder que les haga todo ni que sobresalga, ni crea dependencia, resultaría en un camino francamente distinto al comportamiento caudillista acostumbrado en nuestra cultura, y en estos momentos en los cuales el liderazgo

político en manos de Chávez, así como el liderazgo orquestal en manos de Abreu han sido tan piramidal, excesivos y largos, el trabajo en grupo corresponde a un logro de cambio paradigmático y un reto ineludible.

Alejamiento progresivo

El aislamiento y desconexión por parte del compositor del público consumidor, tiene su origen en la confluencia de varias corrientes simultáneas, internacionalmente hablando, y de una adicional en Venezuela, que afligen la actividad compositiva hasta el punto de convertirla en una profesión en riesgo de extinción: los compositores de arte musical son cada vez más innecesarios en nuestra sociedad y se ven progresivamente presionados a cesar su inversión de tiempo en este arte por su incongruencia para la existencia en la realidad, como examinamos anteriormente.

Vamos a explorar lo que sucede simultáneamente en:

1. El crecimiento del área del *commodity* musical u objeto de consumo
2. El estilo musical que producen los compositores de música nueva
3. El repertorio establecido en la práctica de ejecución del instrumental sinfónico
4. La expectativa de obra maestra
5. El cambio hacia la popularización con su valor enfocado al impacto
6. Se le suma un factor adicional en Venezuela, el movimiento de orquestas juveniles e infantiles y su indiferencia hacia la actividad compositiva del país

1. Crecimiento del consumo de la música popular

Desde el advenimiento de la música difundida por la radio a principios del siglo XX, en primer lugar tocada en vivo y luego grabada, se inicia un proceso de cambio en el consumo de música que no corresponde a la presencia *in situ* del consumidor en el lugar donde se ejecutan los sonidos, con la percepción correspondiente y simultánea de un grupo de personas en un mismo sitio. La escucha de música pasó de local y directa a distante y masiva, en términos de un gran número de personas extendidas, diseminadas y aisladas. De la comunicación sonora en grupo, al extremo individual de hoy con los audífonos del iPod. Este es el comienzo de la música de medios que luego se incrementa a proporciones industriales de consumo y ganancias con la producción de diversos formatos de soportes, desde el cilindro de Édison, el disco de acetato en sus variados tamaños, el cassette, el CD, hasta el mp3 bajado o en línea actual y YouTube. El consumo del objeto musical dentro de una industria compleja de difusión y venta a distancia por otros medios adicionales (radio, TV, Internet) y ejecución de conciertos masivos amplificados, se inicia con un auge sin precedentes en la Beatlemania a principios de los sesenta. El surgimiento de este fenómeno sin precedentes en la historia musical global toma en cuenta la incorporación de elementos iconográficos, videográficos, moda, apropiación, *crossovers*, y marca un señalamiento inequívoco de la posibilidad de inmensas ganancias y difusión global de esta industria.

Nace en todo sentido la música popular (y global), definiéndose en términos de duración, instrumental, lenguaje, tecnología, estilos y comportamientos a diferencia del arte musical vigente. El consumo de la música en proporciones masivas se fue formando con el crecimiento de esta industria, quitándole el espacio de atención que había tenido la música sinfónica a principios del siglo XX y la que no tiene más hoy en día, así como sustituyendo en gran medida a la música folklórica tradicional como referencia de identidad.^[9] Se incorporan otros valores y procedimientos en la composición, como la improvisación, el arreglo, la apropiación, y sobretodo, el valor del impacto y ganancias.

2. Música incomprensible

A partir de finales de la Segunda Guerra Mundial en 1945, cataclismo que había detenido el desarrollo de la actividad del arte musical en Europa, las diferentes tendencias existentes antes de la guerra que ofrecían alternativas de lenguaje y procedimientos en la composición se redujeron a una sola universalmente: el serialismo integral. En la década de los cincuenta, este método de composición ofreció una alternativa de fácil aprendizaje para lograr un sonido diferente, nuevo, de vanguardia, y se extendió en todos los conservatorios y centros de estudio académicos del mundo, incluso con varias confrontaciones a manera de *manifestos* y reacciones sobretodo por parte de los nacionalistas reinantes.

El término "música nueva" ya se venía acuñando desde los tiempos de Schönberg en Viena, con determinación hacia una separación de músicas, y de aquí en adelante la diferencia se hizo aún más radical en todos los sentidos hasta lograr la división en dos mundos: la música nueva y la música sinfónica tradicional.

Un método de composición donde se construía toda una pieza por medio del cruce matricial de fórmulas de series predeterminadas, sin tomar en cuenta cualquier enlace emocional de la música ni expresión musical del compositor, resultó en la producción de obras incomprensibles para el oyente. Éste jamás podría reconocer las estructuras seriales, ni tampoco la música estaba escrita para entenderse con estas estructuras. Su construcción no atendía la posibilidad de su percepción. Era simplemente un vaciado de fórmulas sin atención a comportamientos musicales de arquetipos, para lograr un producto que era impenetrable, con el velo pretencioso de la modernidad y del vanguardismo.

El arte nuevo nunca ha sido de fácil digestión para el *statu quo* por impulsar renovación de conceptos, códigos y lenguajes en un contexto que rehúsa naturalmente a cambiar. Sin embargo, la música serial descuidó elementos de musicalidad por depender en sus decisiones estructurales no en el oído, sino en los números.

Por lo tanto, mientras la música popular se abría poco a poco grandes caminos en el consumidor en masa con resultados económicamente atractivos, el arte musical producía sonidos que poco eco ni interés despertaba en cualquier tipo de público, menos el del compositor perdido en su ciega arrogancia. Desde esta época en adelante, la música nueva o música contemporánea, es decir el arte musical de nuestros días en el área sinfónica y electrónica, se convirtió en sinónimo de música extremadamente difícil de tocar, incomprensible de escuchar, sin repercusión emocional, con cada vez menos capacidad de convocatoria de público a sus conciertos, de escasa venta de partituras, discos y ausencia de encargos. La música nueva perdió su público y su ubicación e interés en la sociedad, la cual cada vez más volteaba su cara hacia la diversión y atractivo directo de la música popular en apogeo, como también al pasado reino de los grandes compositores de la historia en manos de todas las orquestas.

3. El repertorio congelado

El tercer factor que influye en este proceso de aislamiento del compositor hoy en día es la determinación de las orquestas sinfónicas de concentrar su repertorio en la música "tradicional sinfónica," es decir de 1935 hacia atrás, por las dificultades derivadas de la música nueva arriba expuestas, entre otras. Perdiendo número de público por el mismo auge masivo de la "otra música", la popular, las orquestas no tomaron más riesgos en su programación con obras que no fueran estrictamente del repertorio conocido de los famosos compositores del pasado, un repertorio "congelado" y cerrado a renovaciones porque todos sus creadores están muertos. Lo mismo sucedió con la

configuración instrumental de la orquesta, en la que no se aceptan cambios ni nuevas incorporaciones desde hace más de un siglo.

Por esta razón, las orquestas sinfónicas se salvan de la exclusión como aparato instrumental al delimitarse a una música sin duda del más alto nivel y siempre deseada, pero vendiendo su alma por la eterna repetición *ad infinitum* del mismo repertorio. En tal sentido, la programación de una orquesta sinfónica es difícilmente objeto de mercadeo con ventaja de novedad en función de garantizar convocatoria a sus conciertos, impacto social y continuidad de auspicios, porque el repertorio siempre es igual, e igual para todas las orquestas del mundo.

Como no hay novedad, su anzuelo de convocatoria pasa a ser las programaciones pedagógicas como ciclos o temas que reúnan algún interés extra-musical para el público que ya lo ha oído todo. Igualmente, se concentra el atractivo y distinción de la orquesta en la sala que disponga como sede o auditorio especial; en conciertos en lugares no acostumbrados como centros comerciales, parques o monumentos; en giras por países lejanos que sin embargo, nunca aceptarían que el repertorio conocido suene diferente en manos de orquestas de otros países. [10] El atractivo se enfoca especialmente en la figura del director [11] quien es el centro del *show*, o de un gran solista invitado. En este rubro se suman los cultos mediáticos a personalidades (como es el caso de Dudamel), o como se está viendo últimamente, en la realización de *crossovers* que incluyan factores del popularismo mencionado arriba: el montaje de arreglos para orquesta de música popular, folklórica y música del *soundtrack* de películas como *Guerra de las Galaxias*, o conciertos con mezcla de instrumentos étnicos o eléctricos, grupos de rock, folklóricos, exóticos o híbridos, pajarillos sinfónicos, ciclo de boleros, etc.

Lamentablemente, este importante instrumental se cerró definitivamente a la ejecución de obras de compositores nuevos que no cultiven el popularismo (ver más adelante), sino por excepción y esfuerzos de directores o festivales especiales, como es el caso de Alfredo Rugeles en Venezuela quien ha estrenado consecuentemente nueva música venezolana en toda su carrera como director, y orquestas cuyas directivas excepcionalmente tienen clara su función de hacer oír a los compositores y establecen una política permanente de estrenos venezolanos, como lo es la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas con su director Rodolfo Saglimbeni.

4. Poca buena, mucha mala

Otro factor que influye en el rechazo de la producción de los compositores vivos por las orquestas sinfónicas, es la costumbre asentada en el público y directores de esperar que cada composición nueva a estrenarse sea siempre otra obra maestra. Este hábito es resultado de la escucha reiterada del repertorio “congelado” de todos los *hits* del pasado.

En toda la historia del arte se producen grandes cantidades de basura pero sobreviven sólo unas pocas obras de calidad superior. Es normal en todas las épocas que la producción del arte musical se genere en estas proporciones, ya que realizar la excelencia es altamente difícil. El público por lo tanto, está acostumbrado a escuchar en sus conciertos habituales la mejor música de toda la historia y cuando se le presenta una pieza desconocida de un autor contemporáneo, espera que ésta sea del mismo calibre, lo cual es escasamente probable. Se crea entonces el estereotipo de que la música nueva es siempre mala o fastidiosa, y viene el rechazo generalizado. Esta plantilla no está lejos de la verdad porque genios no abundan, pero no obstante, sostenemos que hay que cultivar la paciencia en el público de dejar oír en cada concierto algún estreno para probar la obra y darle la oportunidad de sonar y evaluar si es o no la próxima obra maestra. La música nueva es ideal para escuchar la aventura de la novedad y debemos dejarnos sorprender.

El método serial incorporó varios problemas a la sociedad. No sólo esta música fue hermética a la comprensión directa por oído, sino que además el método fue muy fácil de aprender y no requirió talento ni capacidad musical para fabricar una pieza serial, si se seguían las instrucciones estipuladas. Por lo siguiente, el ámbito de producción de música de arte se inundó aún más de enormes cantidades de música de baja calidad, ya que cualquiera podía ser “compositor” utilizando el método serial, sin ninguna efectiva utilización de talento creador. El enmascaramiento de poca capacidad musical por el uso del serialismo todavía se evidencia en muchos conciertos de jóvenes compositores, que, al lograr sonar “contemporáneos” sugieren pertenecer automáticamente al arte musical, cuando realmente esconden una burla pretenciosa con un sistema obsoleto.

5. Tendencia hacia la popularización

El factor más decisivo en el aislamiento del compositor del arte musical hoy en día es la tendencia irrefrenable hacia la popularización, como parte de la globalización dominante. Este término fue acuñado por el autor en el 2005[12], con el cual determina la apropiación del comportamiento de la música popular, además de su tecnología, instrumentos, estilos, lenguajes y formas, entre muchos otros elementos, por otros ámbitos de la actividad musical, incluyendo principalmente a la música tradicional folklórica y al arte musical sinfónico.

El concepto está basado en la apropiación cultural como línea de desarrollo en la historia musical de Occidente, con picos que surgieron en el exotismo, nacionalismo y en el globalismo actual. Por razones obvias no vamos a profundizar sobre estas ideas dentro del presente artículo, pero se menciona como fundamento que revela la inoperatividad social de la música nueva del arte sinfónico, y su tendencia a convertirse en objeto de consumo masivo al dejarse influir por la música popular.[13] Los compositores se sitúan en la encrucijada de decisión si seguir desubicados con su arte indeseado o cambiar su estilo y actividad hacia un estilo más acorde con el comercio de música popular. Allí es donde está enfocada actualmente la atención de la sociedad, de la industria, del reconocimiento y eventualmente, del arte.[14]

De esta manera se entiende por ejemplo, la inclusión de ritmos folklóricos y armonías tonales en las composiciones más recientes entre los compositores venezolanos, y las miles de versiones del golpe de joropo “pajarillo” por los compositores tanto académicos como populares. en Venezuela por su inmediato éxito de circo. No es una intención realmente nacionalista, como hubiera sido hace unos setenta años atrás, sino que tienen el propósito de hacer una música atractiva para un público ya acostumbrado a escuchar siempre un ritmo determinado y de lenguaje sencillo tonal, como sucede en la música popular. Es una necesidad de inclusión en la sociedad y una de las soluciones posibles para lograrlo. Un caso que se puede nombrar a manera de ilustración es la pieza que ha hecho famosa internacionalmente a la Schola Cantorum de Caracas, la *Pasión según San Marco* del argentino Golijov, la cual es una popularización directa donde el compositor realiza una mezcla excelentemente tejida de música popular de todas partes del mundo, muy fácil de entender, accesible; la re-utilización continua del *Danzón Nº 2* de Arturo Márquez por las orquestas juveniles, sobretodo en sus giras internacionales, por su ritmo y sus respectivos movimientos corporales *à la* Joséphine Baker, que traen “novedad” al ambiente sinfónico tradicionalmente esterilizado y serio; los *crossovers* de conciertos con el cliché exótico de “música latina-igual música rítmica-igual fiesta”, estampa imborrable de la música popular latina en el mundo, aún mercadeable como vemos en el primer disco de Dudamel, *Fiesta*[15].

Esto significa a mediano plazo, si se proyecta la tendencia hacia el futuro, en la disminución de la producción y consumo de arte musical experimental y novedoso, por no ser una ocupación que se pague ni se venda, sustituido por música de diversión y consumo directo, vendible, exóticamente rítmica y típica del mercado globalizado. Los compositores van a tener que cambiar y adaptarse, hacer música más accesible al oído común, y darse cuenta de que se encuentran en otra época estilística. Darse cuenta de que el fin no es hacer arte *per se* sino la generación de dinero, valor absoluto de la música popular como *commodity*.

Impacto

Otro aspecto de la popularización es el énfasis en la valoración del arte en uno de sus cuatro componentes, el impacto, más que en la valorización de la calidad del objeto o del concepto musical.[\[16\]](#) Por esta razón, en este momento lo más importante para Venezuela musicalmente hablando, no son sus obras, que no se saben ni cuáles son, y menos sus compositores, sino el impacto mediático internacional que ha surgido con la personalidad de Dudamel y las orquestas juveniles, que en realidad no están ofreciendo nada en esencia al arte musical, ni tampoco permanente, pero trae vida al ambiente de aire estancado de la música orquestal sinfónica, repone vigor juvenil. Allí están sus puntos de valor: la diferencia en el contexto serio sinfónico de su juventud, su energía y el exotismo académico de orquestas constituidas por niños de la calle "salvados" por el arte universal. La reiteración de endosos a su "Sistema" por parte de personalidades o "VIP's" es un comportamiento de mercadeo mediático muy sutil.

Los conceptos del popularismo explican este fenómeno directamente utilizando una regla de oro del pop: sólo lo joven y enérgico vende a las masas, y eso es exactamente lo que sucede. El área académica sinfónica se apropió de las técnicas de mercadeo en lo popular y la media-manía resultante fue un logro de este exotismo. Dudamel y las juveniles puede llegar a ser muy famosos, así como Susana Djuim o Luis Aparicio, para provecho facial del país. Su aporte musical no es de sustancia, sino de impacto.[\[17\]](#)

6. La negación del Sistema

La gran contradicción de nuestra Venezuela musical es la existencia de más de doscientos cincuenta orquestas juveniles en todo el territorio, el famoso y renombrado "Sistema," además de las veinti-tantas profesionales, un país atiborrado de orquestas, pero ninguna ejecuta la música de nuestros creadores.[\[18\]](#) ¡Hay más orquestas que compositores!. Nadie critica, nadie llama la atención sobre esta terrible omisión. Es como el "Traje del Emperador," nadie menciona los defectos cuando la luz de la fama enceguece. Estamos orgullosos del logro de Abreu y de su esfuerzo sostenido, pero la adulación imponente no nos permite comentar sus fallas: Al sistema se le pasó por alto la creación musical, asunto muy grave. Todas las orquestas tocan el "repertorio congelado" una y otra vez, contando con un gran presupuesto para los intérpretes y directores desde hace más de 35 años, pero absolutamente nada para la composición. ¿Porqué?

Un argumento es que el proyecto inicial nunca incluyó a la composición porque fue ideado exclusivamente para la interpretación sinfónica orquestal. Esta definición es coherente dado el hecho de que su origen se basa en el componente de la educación musical aplicado en todos los centros de estudio del mundo: la práctica orquestal.[\[19\]](#) El sistema es una práctica orquestal de conservatorio ampliada a dimensiones jamás sospechadas en la historia de la música, donde este componente educacional pasa a ser el motivo único de toda la actividad musical de un país.

La contradicción surge cuando el proyecto personal de José Antonio Abreu crece para convertirse en un programa nacional a largo plazo y de financiamiento y organización inmejorable en todas las artes, debido a su gran capacidad gerencial, talento económico y político. Bajo esta perspectiva, desbordó de su empaque inicial como proyecto personal y adoptó una jerarquía, por sus dimensiones, financiamiento y duración, de plan nacional de música. En este nivel, por ausencia de otras políticas culturales viables del gobierno y por la habilidad inigualable de persuasión política de Abreu, el desarrollo de la música en el país se concentró exclusivamente por décadas en surtir el crecimiento de la práctica orquestal y se convirtió posteriormente por redefinición, en un sistema social de ayuda para niños y adolescentes. Cambió su función educativa musical por una social, y de proyecto personal a plan nacional.

En ninguna de las dos facetas de este fenómeno se consideró incorporar dos elementos indispensables para un cuerpo instrumental de esa magnitud nacional: la composición y la edición de partituras. Como proyecto personal se pudiera esperar que se definieran sus funciones como se quisiera, pero como plan nacional al nivel llevado, no se puede aceptar el desequilibrio en la planificación de una nación musical, que ha llegado a dedicarse exclusivamente a la práctica orquestal. Al no implementar una política editorial de música, se excluyó el único vehículo para garantizar la permanencia de las obras musicales nuevas en el tiempo. Se pueden componer obras, (lo cual tampoco se fomentó), pero si no se editan las partituras y sus partes, entonces jamás se podrán tocar ni difundir, y desaparecerán.

Por lo tanto, la omisión de la composición y de la edición de partituras en el desarrollo del "Sistema," además de lo que significa la dificultad de sustento futuro de una maquinaria tan costosa, lo llevará a la desaparición de todos sus esfuerzos con el tiempo. Se habrá desaprovechado una inversión de inmensurable riqueza que, en vez de lograr obras permanentes y tangibles que definan la identidad cultural de la música de Venezuela, se enfocó en obtener sólo impacto, altamente apreciado ahora, pero transitorio. Venezuela presenta en sus gobernantes y en su desarrollo musical una similitud asombrosa: inmensa riqueza administrada por caudillos que no dejan nada permanente.

Soluciones

Las opciones existentes para solventar una crisis en la composición musical en el país se pueden resumir en cuatro posibilidades que tiene el compositor para sobrevivir en nuestra sociedad actual:

1. Se populariza

Adquiere elementos de la cultura de la música popular, en términos completos cuando compone, arregla y/o ejecuta dentro del medio de música popular, como explicado arriba, o en parte cuando cambia en cierto grado su estilo y lenguaje, o instrumentos, entre otros aspectos, hacia ese ámbito para lograr obtener mayor alcance e impacto, pero no necesariamente permanencia. Esta es una tendencia actual sostenida por muchos de los compositores del país.

2. Exige justicia al Estado

Lucha por lograr un cambio en las estructuras actuales de políticas culturales, públicas y privadas, para que se incluya una legislación que garantice una atención más justa del Estado hacia los compositores y sus creaciones. Las proposiciones concretas se incluyen más abajo. Este es el camino que el autor ha decidido emprender ya que resuelve el problema de base, teniendo en cuenta de que el compositor de arte musical no puede ni va a poder existir en una sociedad enfocada al consumo de música de entretenimiento. La falta de consciencia por parte de los compositores de su estado existencial deplorable es la principal limitación para desarrollar esta posibilidad de cambio.

3. Se adhiere a la academia

Después de lograr estudios de postgrado, especialmente a nivel de Doctorado, el compositor debe competir para ingresar a alguna universidad como profesor. Su trabajo puede incluir mayoritariamente la docencia a nivel superior en las áreas musicales, además de investigación, y en cierta manera trabajos administrativos. Dependiendo de si la universidad reconoce los logros y productos dentro del campo creativo como válidos para darle crédito académico, será respetado profesionalmente, dedicará pocas horas a la enseñanza, se le otorgará financiamiento para producir partituras, grabaciones y discos, para investigar, publicar y asistir a congresos y festivales, y se ubicará en un medio de alto nivel intelectual. No obstante su dedicación laboral será principalmente la docencia. En el estado actual de la composición en el país, esta es la opción más recomendada por el autor para lograr una vida decente como creador musical. El único problema es que existen muy pocas plazas laborales en este campo.

4. Consigue financiamiento privado

A pesar de existir becas para estudios de composición, el financiamiento para la creación proviene en términos de encargos y producciones privadas originadas en sociedades filantrópicas, la industria, festivales, eventos especiales, y mecenas. El compositor puede armar una red de soporte a su composición a través de conexiones, utilizando el acumulado en su estatus como reconocido compositor.

Proposiciones al Estado

Necesitamos definitivamente incorporar a los creadores en la actividad musical del país, restableciendo su dignidad y posicionamiento laboral, a través de:

1. El cargo fijo de compositor en toda orquesta y agrupación musical del país, así como también, en su defecto,
2. Un sistema de becas por cinco años renovables, a los creadores que hayan demostrado una trayectoria sostenida y destacada en su carrera de producción y haber obtenido logros importantes. Se puede ampliar esta asignación a ser de por vida en el caso de creadores excepcionales y extraordinarios.
3. Una política de encargos especificada dentro del presupuesto ordinario de las orquestas y agrupaciones musicales auspiciadas por el Estado, que incluya tanto a los compositores jóvenes como a los de más experiencia, en función de generar un repertorio en el país para estas agrupaciones.
4. Una política de residencias orquestales para los compositores,[\[20\]](#) en función de generar repertorio venezolano, favorecer la comunicación y entendimiento entre los intérpretes, directores y creadores.
5. Una política de ejecución de obras venezolanas en todas las orquestas y agrupaciones musicales del país, especialmente en sus giras por el exterior.
6. Una política de edición de partituras y partichelas de las obras de compositores venezolanos, vivos y muertos, y la distribución nacional e internacional de las mismas.
7. Una política de producción de grabaciones A/V y su difusión en los medios de comunicación masivos, de las composiciones de los autores venezolanos.
8. Una política de difusión sobre los compositores y su música a través de la generación de charlas, programas de radio y televisión, edición de libros y folletos, inserción de esta información en el programa de estudios de música a nivel de conservatorio y superior, y en la difusión internacional.
9. La consolidación de un ente independiente que coadyuve a la realización de estas metas.

[1] Una de estas excepciones es la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, cuya labor en la ejecución sostenida de obras de compositores venezolanos es única en el país, así como en menor intensidad, la Orquesta Filarmónica. Otras excepciones se mencionan más adelante en el caso de iniciativas personales de directores como Alfredo Rugeles, eventos especiales o las lecturas de nuevas obras sinfónicas organizadas por Iclí Zitella con la Orquesta Filarmónica.

[2] Ver “Directorio de Compositores” en el web de la SVMC: <<http://www.coord.musica.usb.ve/svmc>>.

[3] Ver “Compositores por generaciones,” íbidem.

[4] Ver “Compositores Venezolanos Fallecidos desde 2003,” íbidem.

[5] La última publicación dedicada a los compositores venezolanos fue realizada por la Fundación V. E. Sojo, *Sonido que es Imagen . . . Imagen que es Historia. Iconografía de Compositores Venezolanos*, Caracas: Banco Provincial, 1996, con muchas deficiencias en lo que respecta a los datos y a la selección de los compositores incluidos. En 1998 se publicó la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, por la Fundación Bigott, Editorial Arte, 1998, José Peñín y Walter Guido, editores, donde también se encuentra la mayoría de los compositores para esa época, pero, nuevamente, con muchas deficiencias de datos.

[6] Leonidas D’Santiago, “Estudio de la Escuela de Composición de Yannis Ioannidis en Venezuela,” Tesis de Maestría en Música, Mención Composición, Caracas: USB, 2003, 88-97.

[7] Wilmer Flores, “Políticas Culturales y la Inserción de la Obra Musical en la Estructura Social de Venezuela,” Tesis de Maestría en Música, Mención Composición, Caracas: USB, 2002, 94.

[8] Ver Oswaldo Pajares, “El Liderazgo en el Desarrollo de la Música en Venezuela,” Tesis de Maestría en Música, Mención Dirección, Caracas: USB, 2007.

[9] Ver en web del autor el artículo “Del Exotismo, Nacionalismo al Popularismo: Apropiación Cultural en la Música de Occidente,” donde se trata la popularización del folklore.

[10] Mahler en Java tocada por una orquesta venezolana en gira no puede sonar sino a Mahler.

[11] Como fue el culto al director Herbert von Karajan hace unas décadas.

[12] Ponencia “Del Exotismo, Nacionalismo, Globalismo al Popularismo: Apropiación Cultural en la Música de Occidente,” leída en el I Congreso Venezolano de Música Popular, IASPM-LA/VE, en Caracas, noviembre, 2005, y en el IV Coloquio Internacional de Musicología, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, diciembre, 2005.

[13] Ver artículo “Apropiación Cultural...” en el web del autor.

[14] En las artes plásticas se puede observar esta tendencia con gran éxito, un neo-pop, en la obra del brasilero R. Britto.

[15] Gustavo Dudamel, *Fiesta*, CD 477 745-7, Deutsche Gramophone, 2008.

[16] La valorización del arte musical lo establece el autor en un artículo “El valor de la música” en su web (ver arriba dirección), donde lo divide en cuatro componentes: el **objeto musical**, que es lo que suena y lo que usualmente se disfruta sensorialmente y se analiza musicalmente; el **concepto**, que son las teorías, filosofías, preceptos que el creador presenta a través de su obra; el **impacto**, que es el logro de difusión y reconocimiento que hace su obra y personalidad en la sociedad en un tiempo determinado; y la **permanencia**, que es la prueba final si la obra de arte sobrevive un largo tiempo, o renace habiendo estado en silencio y si la sociedad la necesita y la preserva. De estas cuatro, el impacto es la menos duradera pero la que asigna fama, dinero y reconocimiento al creador en su vida, lo cual no necesariamente significa que es buena o perdurable, ya que el impacto depende de muchos factores diferentes a los esencialmente musicales, como contactos, política, mercadeo, promoción, gerencia, etc.

[17] Uno de los mejores ejemplos es la permanencia del fenómeno musical de Los Beatles, cuyo impacto en los años 60 ha sido el más grande de todos los tiempos, incluyendo al de Michael Jackson recientemente fallecido. La música de Los Beatles ha sobrevivido 50 años debido a la calidad y aportes musicales y conceptuales de sus canciones, no por el sensación que causaron en ese entonces. El impacto, siendo un valor de menos trascendencia en el arte por su limitación temporal y vigencia contextual, es absolutamente necesario para que

el compositor y su música se deje oír en su lapso de vida, o en casos afortunados, en surgimientos posteriores a su muerte. Sin una dosis de impacto mínima, la producción del artista tendrá muy pocas oportunidades de sobrevivir y para que su valor de esencia, sus objetos y conceptos musicales no se podrán apreciar.

[18] Ver arriba las mencionadas excepciones.

[19] Antes de la iniciativa de Abreu existían dos antecedentes de organización de orquestas juveniles en manos de Angel Sauce y de Yannis Ioannidis.

[20] Ver en el web del autor el Proyecto CREO, Compositores en Residencia Orquestal, esbozado conjuntamente entre varios compositores a través de las listas electrónicas por iniciativa del autor en el 2008. Lamentablemente sólo se llegó a reunir un apoyo de 50 firmas para este proyecto, en su mayoría de compositores jóvenes.