



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN PEDAGOGÍA

**ANÁLISIS DE UNA TRAYECTORIA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL
MEXICANA**

INFORME ACADÉMICO

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN PEDAGOGÍA**

PRESENTA

MA. DE LOURDES PALACIOS GONZÁLEZ

ASESORA

DRA. MARÍA ESTHER AGUIRRE LORA



MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis hijos,
Pablo y Nicolás.

A mis padres,
Eduardo^(†) y Francisca.

A mis hermanos,
Alfredo, Ma. de la Paz, Eduardo, Vicente, Ismael, Ernesto y Beatriz.

Todos ellos, pilares inquebrantables de mi existencia.

INFORME ACADÉMICO

ANÁLISIS DE UNA TRAYECTORIA EN LA EDUCACIÓN MUSICAL MEXICANA

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
I. EXPERIENCIAS EDUCATIVAS EN EL CAMPO DE LA MÚSICA Y SUS HUELLAS EN LA DEFINICIÓN DE UNA VOCACIÓN.....	12
1. Trayectoria formativa.....	12
1.1 Encuentro con la música	
1.2 Entrada al estudio formal de la música	
1.3 Identificación de los temas pedagógicos de interés personal	
2. Educación musical y desarrollo humano, una oportunidad para la reflexión.....	16
3. Cambio de ruta, inicio de estudios de fagot.....	19
4. La Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento, trayecto formativo en un proyecto innovador.	21
4.1 Contexto político y social que favoreció la creación de un proyecto educativo musical	
4.2 Principios y características de la propuesta educativa de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento	
5. Algunas consideraciones en torno al campo de la formación musical en México.....	26
Balance.....	29

II. LA DOCENCIA MUSICAL, UNA PRÁCTICA DE FORMACIÓN NO FORMAL.....	33
1. Inicios en la docencia musical y el método Tort.....	33
2. Ruptura y apertura a nuevos senderos en la educación musical.....	37
3. El movimiento de renovación educativa y sus repercusiones en la pedagogía musical	37
4. Violeta de Gainza, ideóloga y pedagoga musical latinoamericana.....	39
5. Las contribuciones de Violeta de Gainza a la formación de comunidades de educadores musicales.....	41
6. La capacitación docente, otro ámbito de desarrollo profesional.....	43
7. La pedagogía, instrumento invaluable para pensar la educación musical.....	43
Balance.....	45
 III. EL MOVIMIENTO DE ORQUESTAS JUVENILES EN MÉXICO Y LAS COMUNIDADES DE APRENDIZAJE MUSICAL, COMO ALTERNATIVA PARA LA FORMACIÓN PROFESIONAL. UNA EXPERIENCIA DE GESTIÓN EDUCATIVA.....	 48
1. El movimiento de orquestas y coros en México.....	49
1.1 Antecedentes	
1.2 Principios rectores en su primera etapa	
1.3 Las etapas del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, hoy Sistema Nacional de Fomento Musical	
1.3.1 Inicios del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México	
1.3.2 Creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de México	
1.3.3 El Sistema Nacional de Fomento Musical	
1.4 Inicio de una Gestión con Perspectiva Pedagógica y un liderazgo centrado en los procesos de aprendizaje	

1.4.1	Emergencia y características del modelo pedagógico y la búsqueda de su fundamentación teórica	
1.4.2	Estructura organizativa y programas	
2.	La Coordinación de Desarrollo Artístico.....	62
2.1	Condiciones institucionales prevalecientes a mi llegada a la Coordinación de Desarrollo Artístico.	
2.2	Nueva conformación y estructura de la Coordinación de Desarrollo Artístico.	
2.3	Principales funciones al frente de la Coordinación.	
2.4	El modelo pedagógico y la creación del Programa Orquesta-Escuela.	
2.4.1	Fundamentación teórico pedagógica del Programa Orquesta Escuela.	
2.4.2	Peculiaridades en el funcionamiento del POE.	
2.5	La Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.	
2.5.1	Actividades Artísticas de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez elencos A y B y su valor pedagógico.	
a)	<i>El concierto</i>	
b)	<i>El repertorio</i>	
c)	<i>Giras</i>	
d)	<i>Gala musical</i>	
e)	<i>Grabaciones</i>	
f)	<i>Conciertos comunitarios, conciertos didácticos y conciertos extraordinarios.</i>	
2.5.2	Actividades Académicas de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez. Programa de Formación Continua. Elenco "A".	
a)	<i>Clases magistrales</i>	
b)	<i>Seminario de Música de Cámara</i>	
c)	<i>Brigadas.</i>	
	Balance.....	84

CONCLUSIONES GENERALES.....	85
REFERENCIAS.....	89
Anexo No. 1. Entrevistas con dos alumnos egresados de escuelas profesionales de música (CPU_18_10_11 y PRP_19_10_11).....	92
Anexo No. 2. FLADEM. Objetivos y declaración de principios.....	96
Anexo No. 3. Decreto de Creación del INBAL.....	100
Anexo No. 4. Organigrama, estructura y funciones de la Coordinación de Desarrollo Artístico.....	104
Anexo No. 5. Plan Estratégico. Estudio diagnóstico, analítico y prospectivo. Coordinación de Desarrollo Artístico. D1: Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez. D2: Programa Orquesta Escuela.....	118
Anexo No. 6. Programas de mano.....	144

La música es para mí, por así decirlo, sólo el ejemplo paradigmático del lenguaje, con el cual todos nosotros quisiéramos, siempre que fuera posible, pronunciar en el trato con los demás la palabra con la cual podemos entendernos unos con otros.

Hans-Georg Gadamer

INTRODUCCIÓN

El Informe Académico que presento hace un recorrido por distintos momentos de mi trayectoria profesional en el campo de la educación musical. Realizo un análisis que tiene la intención de identificar aquellas experiencias que se convirtieron en oportunidades de crecimiento y desarrollo profesional, y que me aportaron de manera muy puntual elementos para conocer a profundidad un campo de conocimiento humano enclavado en el ámbito de las artes y que contribuye a pensar la educación desde otros lugares.

El Informa Académico por actividad profesional, modalidad contemplada en el Reglamento General de Estudios de Posgrado (RGEP) y que es la que elijo como opción de titulación, me permite ahondar en mi experiencia profesional y abordar los temas motivo de mi interés pedagógico. Por lo que, para hablar del fenómeno educativo musical, expresado en sus distintos ángulos y formas de existencia, me valgo del análisis de la experiencia transitada y vivida, así como de todos los aspectos involucrados en la misma. La reflexión y el análisis sobre ello, me implicó también recurrir a la revisión y el análisis documental, a la realización de entrevistas a informantes clave y a las observaciones que pude realizar en el campo de la acción misma.

Los referentes teóricos y conceptuales en los que me fundamento, para mirar el fenómeno artístico y educativo en su conjunto, están constituidos por enfoques de autores tales como P. Burke, H. G. Gadamer, A. D. Efland, E. Eisner, N. García Canclini, M. E. Aguirre Lora, entre muchos otros, que conciben al arte como expresión de la cultura, lo cual nos coloca en una perspectiva social y cultural de la educación, y en específico, de la educación artística. Dicha perspectiva implica una comprensión historicista que pone el énfasis en la situación social del pensamiento. Desde esta perspectiva el conocimiento es una construcción social sustentada en dos ejes fundamentales, el trabajo y las relaciones humanas¹. De donde se entiende que el pensamiento humano se funda en la actividad humana, es decir, en el trabajo, en su más amplio sentido, y en las relaciones sociales

¹ Peter L. Berger y T. Luckmann. *La construcción social de la realidad*, 2006, pág. 19.

propiciadas por dicha actividad². El origen y sentido de las organizaciones se encuentra en lo social³, por lo tanto, el sentido de la escuela está en su función social, en su utilidad y congruencia con la realidad, con lo que ocurre fuera de ella, en su contexto y entorno inmediatos. Este párrafo intenta ligar el siguiente.

La escuela posmoderna se ve impelida a una mayor apertura y pluralidad, a la superación del eurocentrismo y los dogmas nacionalistas. Se le exige una mayor diversificación y una mejor adaptación a los colectivos sociales, así como al cumplimiento de las expectativas de éstos. La educación hoy en día se entiende como continua y permanente, necesitada de la integración de teoría y práctica, empujada a propiciar conocimientos y modos de iniciación a la vida activa⁴ y a la generación de ambientes que combinen acción sistemática y acción informal⁵. Es desde estos planos que me interesa mirar, describir y comunicar, el fenómeno educativo, motivo del presente informe.

El informe está estructurado en dos partes, la primera que da cuenta de momentos relevantes de mi trayectoria profesional, en donde procedo a hacer un análisis y un balance de cada uno de ellos. Esta primera parte la estructuré en tres ejes mismos que abordan tres momentos representativos en mi trayectoria académica y profesional:

El primer Eje, denominado *Experiencias educativas en el campo de la música y sus huellas en la definición de una vocación*, integra las experiencias formativas en el ámbito de la educación musical, desde mis primeros encuentros con esta forma de conocimiento humano, hasta mi tránsito por las escuelas profesionales de música y la forma como esas experiencias se convirtieron en materia de estudio, determinando la ruta profesional que desde entonces hasta la fecha he transitado.

El segundo Eje, titulado *La docencia musical, una práctica de formación no formal*, habla de mi experiencia docente y los aprendizajes adquiridos en la práctica profesional y la

² *Ibidem*, Pág. 17.

³ J. Gairín Sallán. *La organización como ámbito de estudio*. En: *La organización escolar: contexto y texto de actuación*, 2004, pág.51.

⁴ Escolano (1986), en: J. Gairín Sallán, *op cit.* pág.52.

⁵ *Loc. cit.*

formación autodidacta de una profesión que hasta muy recientemente se imparte en instituciones formales.

Finalmente el Eje 3, intitulado *El movimiento de orquestas juveniles en México y las comunidades de aprendizaje musical, como alternativa para la formación profesional, una experiencia de gestión educativa*, describe la experiencia de gestión y administración educativa realizada a través de la coordinación de un proyecto de innovación en el ámbito de la formación musical de nivel profesional. La intención es que la particularidad de las experiencias analizadas hagan alusión a problemáticas compartidas que puedan contribuir en alguna medida a su reflexión y debate.

La segunda parte, está integrada por un conjunto de anexos, que se refieren a documentos que contienen información derivada de las actividades profesionales en que me fui involucrando y amplía algunos de los temas trabajados, los conforman entrevistas con dos alumnos egresados de escuelas profesionales de música, la declaración de principios del FLADEM, asociación civil de educadores musicales, que ilustra acerca de las preocupaciones de los maestros de música latinoamericanos, el Decreto de Creación del INBAL, la estructura y funciones de la Coordinación de Desarrollo Artístico (CODESART), el Plan Estratégico de la OSJCCH y el POE, que es un estudio diagnóstico, analítico y prospectivo, y algunos programas de mano sobre las distintas actividades artísticas de la orquesta.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento y gratitud a mis maestros y a mis colegas; a todas las personas que dejaron huella en mi trayectoria musical y pedagógica y a quienes contribuyeron para hacer posible este trabajo. Destaco muy especialmente a Arturo Cisneros^(†), profesor y organista excepcional; a Lazar Stoychev^(†), destacado maestro formador de fagotistas en México; a César Tort, quien me proporcionó los rudimentos de la enseñanza musical, y a Violeta de Gainza, mentora y figura fundamental de la pedagogía musical latinoamericana. Asimismo, a Margarita Urías, entrañable amiga y colega confidente de los temas de educación musical; a Martha Corenstein, por sus enseñanzas

en el campo de la etnografía; a Fernando Lozano, director de orquesta, reconocido gestor y emprendedor de proyectos educativo-musicales, por su accesibilidad y buena disposición para compartir su experiencia; a los creativos y jóvenes músicos Cecilia Pérez y Pablo Reyes, por ampliar nuestros horizontes, y a Sergio Ramírez Cárdenas, por sus enseñanzas, su visión y compromiso con la educación musical de nuestro país. A Luz Marina Morales, por su amistad y por las amables y clarificadoras conversaciones. De igual manera, a mis sinodales, todos cercanos y sensibles a los lenguajes del arte: doctora Patricia Ducoing, doctor Luis Tamayo, doctora Roxana Ramos Villalobos y maestra Leticia Moreno, guía fundamental en mi tránsito por la pedagogía. A mi estimada asesora, por su generosidad, sencillez, consistencia y firmeza, doctora Ma. Esther Aguirre Lora, distinguida y lúcida académica, impulsora de la investigación social y cultural de la educación artística en nuestra universidad.

I. EXPERIENCIAS EDUCATIVAS EN EL CAMPO DE LA MÚSICA Y SUS HUELLAS EN LA DEFINICIÓN DE UNA VOCACIÓN.

1. Trayectoria formativa.

El análisis de mi trayectoria formativa me da la oportunidad de reconocer en mi experiencia personal factores que son el reflejo de una problemática social y educativa propia del momento histórico en el cual me formé. Dicha introspección colabora en el entendimiento de mi persona como un ente, producto de una circunstancia social específica y parte de un devenir histórico. Pretendo a través del ejercicio reflexivo de mi proceso personal, desentrañar algunos elementos que fueron determinantes en mi formación, mismos que rebasaron el ámbito subjetivo, convirtiéndose en temas de estudio de alcances más amplios y los ejes de mi interés pedagógico sobre los que he venido trabajando a lo largo mi desarrollo profesional. A continuación me adentraré en el análisis de los caminos por los que he transitado en mi formación musical, a manera de testimonio de experiencia de vida en la música y la educación.

1.1 Encuentro con la música.

Mi primera experiencia en el campo de la música fue como integrante del Coral Mexicano del Instituto Nacional de Bellas Artes, que dirigía el maestro Ramón Noble⁶, toda una institución del canto coral en nuestro país. Llegué al Coral en mi etapa adolescente, por una convocatoria de invitación abierta a personas con gusto por el canto, el ingreso a la agrupación no exigía conocimientos musicales, por lo que resultó una excelente opción para satisfacer mis deseos e inclinaciones hacia la música.

⁶ Ramón Noble Olivares, originario de Pachuca, Hidalgo, (1920-1999). Organista, compositor, director y promotor de coros. Autor de obras para órgano y guitarra, escribió también cientos de arreglos de canciones para coros y orquesta. Fue fundador del Coral Mexicano del INBA en 1956, organización cultural que se ha dedicado por más de 50 años a la difusión y promoción de coros entre la población de carácter amateur y voluntario, con intensa actividad en México y varios países del mundo. El maestro Noble fue también docente y subdirector del Conservatorio Nacional de Música, y fundador de la primera sociedad de guitarra del continente, llamada "Amigos de la Guitarra" en la década de los 30 del siglo XX.

Muy tempranamente experimenté un gusto muy especial por la música, desafortunadamente el medio que me rodeaba no me brindaba opciones para desplegar mi interés y vocación, por lo que me nutría con lo que escasamente había a mi alcance. Descubrí en la música un alimento sublime y gozoso, tuve necesidad de buscarla y proveerme de ella, hasta que finalmente se convirtió en una presencia insustituible en mi vida. El canto coral me abrió a un mundo hasta entonces desconocido, ahí supe que la música, además de una actividad de esparcimiento, era una profesión, tuve así la oportunidad de estar en contacto con personas que la ejercían. La agrupación coral era heterogénea, conformada por aficionados al canto, maestros y profesionales de la música, de todas las edades. El paso por el Coral Mexicano del INBA, fue definitivo para elegir a la música como profesión.

1.2 Entrada al estudio formal de la música.

Una vez concluido el bachillerato, inicié estudios de piano y pedagogía musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Como parte del programa de la carrera de Pedagogía Musical, recibí diversos cursos sobre métodos activos de autores como Carl Orff y Zoltan Kodaly⁷, entre otros. Estos cursos constituyeron mis primeros acercamientos al conocimiento de la didáctica de la música y posibilitaron también mi encuentro con las primeras reflexiones pedagógicas. El conocimiento de los preceptos de estos pedagogos, me reveló la importancia de la iniciación musical a temprana edad, me llevó a percatarme de la existencia de métodos tradicionales y métodos nuevos y a reflexionar en torno a la crítica que los métodos innovadores hacían a los tradicionales.

Estos aspectos tuvieron un impacto muy importante en mi proceso formativo, pues la reflexión en torno a la problemática de la educación musical, la constataba en mi propia

⁷ Orff (1895-1982) y Kodaly (1881-1967), fueron importantes representantes del movimiento de pedagogía musical activa surgido en Europa a mediados del siglo XX. El primero, compositor, pedagogo musical y director de orquesta de origen alemán, autor del método *Música para niños*. El segundo, etnomusicólogo y educador musical húngaro. Hacia finales de los años setenta, vinieron a nuestro país educadores musicales como Pierre Van Hawe, de origen holandés, especialista en la obra de Orff, y Gabor Friss, autor húngaro especialista en la obra de Kodaly, ambos impartieron cursos en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Fue así como el ambiente musical mexicano fue ampliando su perspectiva de la educación musical.

experiencia. Por un lado, mi iniciación musical no había ocurrido a temprana edad, situación que me llevó a descubrir de manera tardía mi vocación por la música y a sufrir las dificultades de su aprendizaje en la edad adulta. A través de mi experiencia, pude percatarme de las consecuencias de la falta de educación musical en el nivel básico⁸, privación que se convierte en una laguna formativa de enormes desventajas para quien desea dedicarse de manera profesional a la música. Por otro lado, los métodos con los que yo aprendía música estaban encuadrados en modelos tradicionales, por lo que padecía en carne propia los males, defectos y carencias de esa educación. A la dificultad que representaba haber llegado tarde a la música, se sumaba una más, aprenderla con métodos rígidos y poco placenteros, de enfoque tradicional, centrados en procesos lógico-racionales, que hacían el camino más largo, árido y penoso.

Se trataba de una educación fuertemente marcada por el trabajo individualizado, la fragmentación y disección de los saberes, la utilización de métodos que daban especial importancia a la conceptualización y la racionalización de los conocimientos, sin atención a procedimientos sensitivos y con escasas oportunidades para el trabajo colectivo. Además de todo, fuertemente centrados en los valores culturales predominantes en la Europa Central. La lógica que ha prevalecido en los conservatorios y escuelas de música tradicionales es que, el alumno debe aprender primeramente a tocar un instrumento, para posteriormente ingresar a una orquesta o grupo de cámara; el alumno pasa muchos años en solitario hasta que está en condiciones de entrar a una agrupación, perdiéndose la valiosa oportunidad de la experiencia colectiva y el aprendizaje en comunidad.

En aquellos años sospechaba que existían otras formas de aprender, confirmé mis predicciones cuando pude experimentar el aprendizaje musical con otros procedimientos, los utilizados por los métodos de transmisión oral, propios de la música popular o regional, más directos, frescos y gozosos. Las formas de transmisión y aprendizaje de los saberes de la tradición popular se dan siempre en contextos comunitarios, donde se aborda el fenómeno cultural de manera total, global, es decir, se canta, se baila y se toca

⁸Desde entonces y hasta el momento actual, la educación básica en nuestro país no otorga un lugar de importancia a las disciplinas artísticas.

al mismo tiempo, se aprende el hecho cultural en su totalidad y en la acción misma. La intuición e imitación son recursos muy presentes que logran la incorporación del menos experto de manera gradual, casi imperceptible, a su ritmo y posibilidades. En esta dirección, hace sentido el planteamiento del maestro Sergio Ramírez Cárdenas⁹, acerca de la propuesta de Comunidades de Aprendizaje¹⁰, modelo que propone otras formas de aproximación al conocimiento, “...llegar a saber y, sobre todo, a saber hacer algo requiere de una acción situada en un contexto, lo cual resulta de la naturaleza social y cultural del conocimiento, así como también de la naturaleza social y cultural del mismo sujeto”¹¹. Los sistemas de educación formal requieren de una profunda revisión, en el caso de la educación musical sus modelos han quedado atrás, necesitan renovarse y probar maneras diferentes en sus enfoques, estructura y organización.

1.3 Identificación de los temas pedagógicos de interés personal.

El problema de la iniciación tardía en el arte musical y su aprendizaje con métodos obsoletos, se convirtieron a lo largo de mi desarrollo profesional, en los ejes de mi interés pedagógico. Por una parte, ha sido una de mis mayores preocupaciones, comprender,

⁹ Músico, compositor y director mexicano, licenciado en Pedagogía y postulante a la maestría en Antropología Cultural por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Obtuvo por dos años consecutivos el Premio Cultura al Mejor Proyecto Musical del Año, otorgado por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana. Es fundador de la Sinfónica Juvenil de Tijuana, agrupación con la cual obtuvo la beca del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos (FONCA-Rockefeller-Bancomer) desarrollando un proyecto de ópera juvenil binacional en México y en Estados Unidos. Fue coordinador del Sistema Nacional de Fomento Musical del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente es Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹⁰ Las Comunidades de Aprendizaje representan nuevos modelos de organización educativa y una alternativa a los modelos tradicionales, a continuación se destacan algunos de sus principios básicos: 1. Se asumen como proyectos de transformación social y cultural, donde la participación es el eje fundamental de la organización. Representan una propuesta que intenta cambiar la mentalidad de recepción de las personas, por una de mayor participación. 2. Tienen como objetivo prioritario atender escuelas con problemas agudos de desigualdad y pobreza. 3. El entorno es considerado un agente educativo, generador de aprendizajes y proveedor de conocimientos. El aprendizaje depende, sobre todo, de la correlación y los intercambios que se puedan dar entre el entorno y la escuela. 4. Se aboga por una educación participativa de la comunidad, considerando que todas las personas poseen cultura, conocimientos y saberes valiosos para ser compartidos. 5. Es un proyecto basado en el aprendizaje dialógico. El aprendizaje se construye socialmente, en el diálogo, la comunicación y el consenso igualitario. Conceptos asentados en: Elboj Saso, Carmen (Et. Al). *Comunidades de Aprendizaje. Transformar la educación*. Barcelona, Grao, 2002.

¹¹ S. Ramírez, Cárdenas. *La Orquesta-Escuela. Una propuesta de innovación en educación musical de nivel superior*. Informe Académico de Actividad Profesional. Licenciatura en Pedagogía, 2007.

desde una perspectiva histórica, las razones del alejamiento de la institución escolar, de los saberes artísticos¹². Es una realidad que la dimensión artística del conocimiento no tiene un lugar preponderante en los contenidos curriculares de la educación básica, es decir, la escuela no proporciona los rudimentos formativos indispensables para el desarrollo de las formas artísticas del pensamiento¹³, lo que propicia, entre otros problemas, un descubrimiento tardío de la vocación artística de los sujetos que trae como consecuencia su iniciación a destiempo. Si se entiende el curriculum como un recorte de la cultura social, en el sentido que lo concibe J. Gimeno Sacristán¹⁴, resulta incomprensible la ausencia de los saberes del arte, en el conjunto de lo que se cree, son los contenidos dignos de ser transmitidos. Es inaceptable su demérito respecto de los considerados como fundamentales. El juego, el movimiento, el arte, esto es, las formas lúdicas, intuitivas y creativas del saber, han quedado fuera de los criterios formativos de la escuela pragmática de nuestros tiempos.

2. Educación musical y desarrollo humano, una oportunidad para la reflexión.

La ausencia de educación musical en el nivel básico, propicia la pérdida en la niñez, de muchos años de un potencial de desarrollo inmenso:

“...La mayoría de las personas, estamos potencialmente <<dotadas>> a nivel musical, es decir, poseemos una dotación genética <<normal>> con relación a la música, sin embargo, sólo las personas para las que se determine una interacción muy positiva y estimulante con el ambiente, con la educación y con muchos otros factores, ante todo el interés, desarrollan plenamente sus capacidades potenciales”¹⁵.

Johannella Tafuri, apoyada en Sandra Trehub¹⁶, “...sostiene que los niños son <<intrínsecamente>> musicales”¹⁷.

¹² A. Efland, K. Freedman y P. Stuhr. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona, 2003, pág. 15.

¹³ L. Palacios. *Arte: Asignatura Pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*, 2005.

¹⁴ J. G. Sacristán. *El curriculum: una reflexión sobre la práctica*, 2002, págs.40-43.

¹⁵ J. Tafuri Johannella. *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños*, 2006, p. 139.

¹⁶ Experta canadiense en investigaciones dedicadas a recién nacidos. (2003, p. 402).

¹⁷ J. Tafuri Johannella, *op. cit.*

La adquisición de la música en el nivel inicial, no sólo beneficia a todo aquél que tiene un interés específico por este arte y lo elige como forma de vida, es esencial para cualquier persona. La experiencia artística involucra las distintas formas de conocimiento de que dispone el ser humano, intelectuales, intuitivas, sensitivas, emocionales, cenestésicas, kinestésicas, etc. “El arte [...] es uno de los instrumentos más poderosos de que disponemos para la realización de la vida. Negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos”¹⁸.

La experiencia con el arte implica un proceso de humanización, expresarse es humanizarse¹⁹. “El arte es, en muchos sentidos, esencial para la vida humana, para su construcción simbólica y hasta para su perdurabilidad como civilización”²⁰. La humanidad requiere del arte para asegurar la permanencia de la cultura, es al igual que otras formas de simbolización, un elemento fundamental para la conservación de la vida en sociedad. Mauricio Beuchot asegura que la sociedad contemporánea está amenazada con la pérdida de la capacidad de simbolización, afirma que, entre los vicios del neoliberalismo, además del empobrecimiento económico de los pueblos, está otro, todavía peor, “el empobrecimiento y la dependencia en cuanto a lo simbólico, que trae en su aspecto cultural”. El autor reitera: “Esto es lo más grave, insospechadamente más grave: la miseria de simbolicidad, del sentido, que trae el neoliberalismo. Mata al hombre [...] mata en el hombre la capacidad simbólica, lo vacía de sentido.”²¹ La ponderación del pensamiento mecánico y de consumo, promovido en la sociedad neoliberal, es la causante de “la violencia mayor y más perniciosa [...] el simbolicidio [...] es el verdadero genocidio, pues acaba con el género humano [...] al quitarle su capacidad de simbolización...”²².

La ideología y formas de vida imperantes en la sociedad neoliberal contribuyen al aislamiento de las personas y a marcadas conductas individualistas. Vivimos en contextos sociales que dificultan la interacción y promueven el ensimismamiento narcisista. El

¹⁸ R. Arnheim. *Consideraciones sobre la educación artística*, 1999, pág. 48.

¹⁹ P. Freire.

²⁰ L. Pérez Vázquez. *El cuerpo, el movimiento y el arte en la educación preescolar y primaria*, 2001, pág. 54.

²¹ M. Beuchot. *Virtudes, valores y educación moral. Contra el paradigma neoliberal*, 1999, pag. 75.

²² *Loc. cit*

símbolo es el núcleo de la cultura, capaz de acercar, de congrega, de entrelazar y fortalecer los lazos humanos.

Quizás una de las mayores aportaciones del arte al desarrollo humano, sea precisamente su contribución al enriquecimiento del mundo simbólico. Gardner concibe la actividad artística, como una actividad de la mente, “una actividad que involucra el uso y la transformación de diversas clases de símbolos y de sistemas simbólicos²³.” No es posible entender el mundo sin las expresiones humanas por medio del arte, no lejano a esta idea, sumamos el punto de vista de Francois Boucq²⁴, quien afirma que sin el arte estaríamos condenados a la *locura de la racionalidad*, este autor enfatiza la idea de que la racionalidad es un tipo de locura colectiva. En este mismo sentido, también asegura que existen otras “...formas de conocimiento que se pueden encontrar por medio del arte”²⁵. La racionalidad tiene límites, y es el arte que complementa las posibilidades del pensamiento racional. Tomo prestada la noción de Boucq expresada sobre el dibujo, para decir que el arte es “... un milagro, como una donación que da forma y organiza el mundo”²⁶, el arte es la vida misma.

Las personas que han vivido la experiencia de la expresión a través de los lenguajes artísticos, saben del sentimiento de plenitud humana que experimenta el que la transita, el arte es afecto, porque el símbolo es el lenguaje del afecto²⁷. El ser humano crea el símbolo, al hacerlo trasciende sus límites biológicos y crea cultura, el “...símbolo implica la presencia del otro, de alguien para quien el símbolo puede tener sentido”²⁸. El símbolo es el puente para llegar al otro, al semejante, esa es su función primordial, posibilitar el encuentro con el otro, con el amor y el reconocimiento del otro, para poder ser, existir, vivir. El sentido de la vida del hombre es la plenitud del amor²⁹ y esto es posible gracias a

²³ H. Gardner, Howard. *Educación artística y desarrollo humano*, 1994, pág.30.

²⁴ F. Boucq. Entrevista de Arturo García Hernández. En *La Jornada*, Sección Cultura, 13 de marzo de 2010.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ M. Beuchot, *op. cit.*, pág.77.

²⁸ E. Eisner. *Cognición y curriculum. Una visión nueva*, 1994, pág. 36.

²⁹ M. Beuchot, *op. cit.*, pág. 76.

los lazos humanos, a la comunidad, que genera la capacidad de simbolizar y buena parte de esta capacidad se despliega y es posible a través del arte.

Mi sentir personal y mi labor como docente, me llevaron a reconocer en los saberes del arte musical y de todos los lenguajes artísticos, valores imprescindibles para el desarrollo humano, la profunda convicción en estas creencias es la que me ha impulsado a trabajar y a centrar mis esfuerzos en las pequeñas contribuciones que desde mi labor como música y pedagoga pueda realizar en favor de la revaloración del arte como poderosa herramienta formativa.

Si todos tuviéramos la oportunidad de conocer el lenguaje de la música en las primeras etapas de nuestras vidas, además de aprenderlo, disfrutarlo y satisfacer nuestra necesidad primaria de alimento artístico, podríamos saber oportunamente que eso es lo que nos gusta y a lo que nos queremos dedicar, e iniciarlo en el momento adecuado. No todos seríamos músicos, o artistas, desde luego, pero, tendríamos la oportunidad de elegir. ¡Qué fundamental contar con una carta completa de opciones para probar y poder elegir!

3. Cambio de ruta, inicio de estudios de fagot.

Después de la primera etapa en mi formación musical, continué con estudios de fagot, las razones que me llevaron al estudio de este instrumento de aliento, tuvieron que ver con varias circunstancias, una de ellas fue que a partir de mis primeros estudios pude conocer más cercanamente la gama de instrumentos musicales existentes, más allá del piano, la guitarra o el violín, que eran los que inicialmente yo conocía y comúnmente los más populares. Todo inició porque tuve en la escuela de música un grupo de amigos que conformaban un quinteto de alientos, a través de esta agrupación conocí de cerca el timbre de cada uno de los instrumentos, y me enamoré del sonido cálido, redondo y delicado del fagot. Era común, y lo sigue siendo, la falta de ejecutantes de este instrumento y, a instancias de mis amigos, que aseguraban que, para los que no iniciamos la música desde pequeños, había otras opciones más viables como era el estudio de instrumentos poco abordados como el fagot, el oboe, el corno, la trompeta, el trombón, la tuba, etc., que además son instrumentos que comúnmente no tocan los niños pequeños,

porque requieren de fuerza para el manejo del aire y algunos de ellos, tamaño para sostenerlos. Afirmaban también que la competencia en el piano era avasalladora, y nuestras desventajas, enormes.

Las desventajas de haber iniciado tardíamente el aprendizaje del piano las pude constatar muy rápidamente. Un día me encontraba en la Escuela Nacional de Música estudiando con cierta dificultad algunos pasajes de una de las primeras piezas del Ana Magdalena Bach -libro para principiantes-, cuando escuché que en un salón contiguo, alguien ejecutaba de manera espléndida una obra pianística de un alto nivel de dificultad, se trataba quizás de Chopin o alguna obra en ese estilo, paré de tocar y me quedé escuchando muy complacida esa maravillosa interpretación, cuando terminó, me asomé y para mi sorpresa, era un niño de apenas diez o doce años que ahí estaba, tocando como quien juega, divertido, despreocupado, fue entonces que comprendí, no sin pesar, que la música se debía iniciar a temprana edad. En la tierna edad hay condiciones que facilitan considerablemente el aprendizaje de la música, tanto como el lenguaje hablado. Estas circunstancias me llevaron a considerar seriamente el cambio de instrumento, así lo hice y al poco tiempo de estar tocando el fagot, pude ver los primeros frutos.

Se abría una importante opción para continuar mis estudios de fagot. En aquel momento era por todos conocido el proyecto de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento iniciado en 1978, institución que ofrecía una formación de alto nivel con maestros músicos en activo, elegidos para desempeñar una tarea educativa de excelencia. Esta escuela se había formado con la intención de ofrecer una educación musical diferente, más dinámica y efectiva. Por lo que su enfoque se centraba en la actividad orquestal y de música de cámara, de manera intensiva y sin la carga de materias teóricas excesivas. La escuela ofrecía excelentes condiciones de estudio, ponía al alcance de los estudiantes una infraestructura muy atractiva y otorgaba una beca de monto considerable, que apoyaba los estudios y permitía la entrega de tiempo completo a las actividades. Logré ingresar a la escuela y formar parte de la Orquesta Sinfónica Juvenil Vida y Movimiento, el antecedente más remoto de la hoy Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez., fui parte del proyecto y viví muy de cerca la esencia de la propuesta. Por sus dimensiones y el impacto que causó

en el ambiente musical mexicano, considero pertinente dedicar unos párrafos a su análisis.

4. La Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento, trayecto formativo en un proyecto innovador.

La Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento representó un proyecto de enorme trascendencia para la vida musical de nuestro país. Fernando Lozano³⁰, en aquél entonces Subdirector General de Música, Danza y Ópera de Bellas Artes, afirma que fue la situación crítica de la educación musical en los años setenta, la que motivó la iniciativa de creación de este complejo proyecto educativo musical. La Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento (Ollín Yoliztli) y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, conformaron uno de los proyectos culturales más representativos de la gestión gubernamental de José López Portillo (1976-1982). Constituyeron un proyecto sexenal, muy controvertido, rodeado por un contexto político y económico que vivió una de las administraciones priistas más dispendiosas de su momento, era el periodo del auge petrolero y del gasto a manos llenas. El proyecto, sin duda, representó un distintivo ornamental de la gestión en turno, que afirmaba su imagen de refinamiento cultural.

Al margen de las coyunturas políticas que vieron nacer el megaproyecto, vale la pena detenerse en los elementos sustantivos que hicieron posible el posicionamiento de una nueva institución de educación musical superior y una orquesta profesional de grandes dimensiones, logrando subsistir hasta nuestros días, con todo y los vaivenes de las administraciones subsecuentes.

³⁰ Director de orquesta, realizó estudios musicales en México, Francia, España, Italia y Holanda. Ha dirigido las principales orquestas sinfónicas de México y de varios países del mundo. Fue director de la Orquesta de la Opera del INBA, y fundador de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Promovió la formación del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México. Fue fundador y director artístico de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez y de la Orquesta Sinfónica Miguel Hidalgo de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Fundó y dirigió el Festival de Música y Danza de Monterrey y del Festival Internacional de Música de Morelia. Ha impartido cátedras de dirección orquestal, en diversas instituciones nacionales y extranjeras. Actualmente es director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

4.1 Contexto político y social que favoreció la creación de un proyecto educativo musical.

Era la década de los setenta en la cual soplaban tiempos de cambio, es importante tomar en consideración que el país atravesaba por un momento trascendental, posterior al movimiento del 68, donde se vivieron transformaciones significativas en el ámbito de la educación, la revuelta sacudió conciencias e ideas y movilizó todos los espacios donde se generaba conocimiento. La sociedad demandaba mayor cobertura educativa y apertura hacia nuevos modelos educativos, fue así como tuvo lugar el fenómeno de expansión educativa, que se caracterizó, no sólo por la cantidad de instituciones que se crearon, sino también por el empuje que tuvieron las propuestas innovadoras en educación, las instituciones se abrieron a pedagogías de corte más abierto y crítico, como el caso de los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH), y también dieron lugar a modelos más vinculados con las problemáticas de la sociedad, como el caso del Sistema Modular de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Se respiraba una atmósfera de cambios en educación, el ambiente estaba impregnado de ideas renovadoras, este es el contexto que enmarca el surgimiento de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento. La escuela se concibe como un amplio programa de acciones que pretende atender los problemas de la educación musical de nivel superior desde los distintos lados que la conforman.

Estuvieron presentes muchos elementos que convergieron para hacer posible el nacimiento de dicho proyecto. Fernando Lozano afirma, que uno de los factores cruciales para la creación del proyecto global fue la sensación de fracaso y crisis en el ámbito de la educación musical de nivel superior, según sus palabras: "...el ambiente musical no era satisfactorio, era muy difícil solucionar los problemas al interior de las instituciones."³¹, esta fue una de las razones que motivaron la realización de un proyecto educativo musical de gran envergadura. Convergieron, entre otros, los deseos de la primera dama del

³¹ FL-E-10-09-10-3. Entrevista realizada a Fernando Lozano, director de orquesta y autor de la iniciativa de creación de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento.

gobierno en turno³², la disponibilidad de recursos, lo atractivo de la medida política y su impacto mediático, la visión de un músico educador³³ y un ambiente que reclamaba transformaciones en los espacios educativos.

La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM) y la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento nacieron como parte de un mismo proyecto, fueron diseñadas como una organización con objetivos y metas encaminados en la misma dirección. La OFCM, fue concebida como una agrupación de excelencia, cuyas funciones prioritarias serían la actividad artística y la actividad docente en la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento. La orquesta se integró con músicos de diversas orquestas del mundo. El criterio para la conformación de la orquesta obedeció por un lado, a la necesidad de garantizar calidad artística de excelencia y, por otro, conformar una orquesta que pudiera vivir al margen de los sindicatos. Se quería una agrupación de alto nivel, por lo que si se hacía con los mejores músicos de todas las orquestas del país, éstas quedarían desmanteladas, además de que se generaban compromisos laborales y problemas sindicales que obstaculizaban su gestión. Optar por la contratación de músicos extranjeros facilitaba el camino para el desarrollo de las actividades que se querían encaminar. La sindicalización y sus vicios había sido uno de los problemas que obstruían cambios en las instituciones de educación artística y en las orquestas profesionales³⁴.

4.2 Principios y características de la propuesta educativa de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento.

El proyecto consistió en la formación de la gran orquesta filarmónica junto a la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento. Era un desarrollo muy completo, todo un complejo cultural, el Conjunto contaba con dos edificios, uno que albergaba la gran sala de conciertos, sede de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, en este mismo edificio se encontraba la librería, el cine club, la galería de arte y el comedor que daba

³² Señora Carmen Romano de López Portillo, de quien era conocida su raigambre pianística y su afición por el cultivo del arte musical.

³³ Fernando Lozano, director de orquesta, fue el autor del concepto artístico-educativo y responsable del programa en su conjunto.

³⁴ FL-E-10-9-10-3.

servicio a maestros y estudiantes. El otro edificio alojaba la Escuela, la cual contaba también con su sala de conciertos, sede de la Orquesta Juvenil Vida y Movimiento, con salones para las asignaturas teóricas y grupales, salones de estudio individual muy bien acondicionados para el aislamiento acústico y un espacio destinado a la naciente biblioteca. Las instalaciones daban cabida también a los salones de danza y los espacios para los talleres de laudería, lutería, afinación de pianos y para el trabajo de los copistas³⁵. El espacio fue concebido para la vida en común de éstas dos entidades, cada una en su locación, con las condiciones esenciales para su funcionamiento y comunicados por un pasaje, que hacía las veces de puente que unía los dos edificios. La infraestructura y las condiciones generales eran extraordinariamente buenas y confortables.

El proyecto estaba enfocado a cumplir una doble finalidad, el desarrollo artístico y la formación musical de excelencia, por lo que todas las acciones que se planeaban en el Conjunto Cultural, tenían que atender estas dos finalidades, así, la orquesta desarrollaba una intensa actividad artística con la programación de sus temporadas de conciertos, los músicos integrantes de la orquesta, por su parte, tenían la responsabilidad de impartir clases a los alumnos de la escuela. Había los que impartían las clases individuales de instrumento y los que dirigían y coordinaban a los grupos de música de cámara.

Los alumnos recibían su clase individual de instrumento, formaban parte de la Orquesta Juvenil y participaban en grupos de música de cámara con la guía de los músicos maestros de la orquesta, los alumnos aventajados eran invitados a compartir atril y convivían cercanamente con sus maestros en la OFCM, se tenía la intención de irlos entrenando en la práctica profesional. También se impartían cursos, seminarios, clases magistrales, etc., con figuras notables del medio musical internacional. Los alumnos percibían una beca de un monto considerable, que apoyaba sus estudios y permitía la entrega de tiempo completo a las actividades de la escuela.

³⁵ El copista, antes de la era digital, era el artesano encargado de la escritura de la música que no estaba disponible en formato impreso.

El director por su parte, tenía la tarea de dirigir a la orquesta y al mismo tiempo, la encomienda de formar a un grupo de estudiantes en la especialidad de dirección³⁶. Los estudiantes de dirección tenían a su disposición a la Orquesta Juvenil de la Escuela Vida y Movimiento, con la cual realizaban sus prácticas. Excelente escenario para un joven que se forma en la especialidad de dirección, que como condición primaria exige tener a su disposición una orquesta completa con la cual poder realizar sus prácticas. La falta de orquestas completas en las escuelas superiores de música había sido un obstáculo para el desarrollo de músicos y directores, este programa ofrecía la posibilidad de formación en ese nivel.

Los instrumentos se reparaban y se les daba mantenimiento en los talleres de laudería y lutería, los encargados de esta labor, técnicos especializados, formados en la práctica, debían también enseñar a los alumnos interesados en aprender tales destrezas, tareas fundamentales en la vida de las orquestas. Las reproducciones de partituras y particellas se realizaban con un copista asignado, quien debía también transmitir sus conocimientos a jóvenes interesados en aprender la especialidad. El programa en su conjunto era redondo, insertado en dos ejes centrales: la formación y el desarrollo artístico. Todo el que desempeñaba una actividad, también debía enseñarla, desde el director de orquesta, hasta el técnico reparador de instrumentos.

A la luz de nuestros tiempos, el complejo cultural era una gran organización que funcionaba como lo que hoy se conoce como Comunidad de Aprendizaje, fue un proyecto centrado fuertemente en el aprendizaje y en estrategias de atención global a las distintas dimensiones involucradas, se propiciaba un ambiente enfocado a nutrir y acrecentar la perspectiva y cultura del estudiante, a favorecer la convivencia no solo entre los estudiantes, sino entre maestros y alumnos. Era muy grato compartir la mesa y los espacios de actividades culturales con nuestros maestros, momentos que contribuían a ampliar y profundizar conocimientos y a estrechar lazos entre toda la comunidad.

³⁶ Muchos de los directores con los que actualmente cuenta el país provienen de esta escuela: Enrique Barrios, Jesús Medina, Guillermo Salvador, Arturo Quezadas, etc.

El proyecto tuvo un importante desenvolvimiento, contó con una considerable inyección de presupuesto, y con objetivos bien definidos, al paso del tiempo los resultados se pudieron ver, buena parte de las orquestas del país se nutrieron de los músicos que pasaron por este programa, actualmente varias de las orquestas tienen entre sus filas a integrantes de esta primera etapa de la escuela. La actividad de la Escuela y la Orquesta, tal y como fue concebida, duró lo que duró la gestión presidencial, posteriormente cambiaron los criterios y los rumbos que tomó el proyecto en su totalidad.

5. Algunas consideraciones en torno al campo de la formación musical en México.

Las dificultades para la formación de los profesionales de la música, han sido un problema persistente a lo largo de la historia de las instituciones de educación musical de nivel superior en nuestro país. A pesar de los significativos avances, los problemas por resolver son todavía mayúsculos, las deficiencias de la educación musical de nivel superior siguen siendo uno de los principales obstáculos de desarrollo de este campo en nuestro país. Algunas de las trabas más importantes que afectan al campo, lo constituyen las concepciones ancladas en modelos muy antiguos que no responden a la dinámica de la cultura musical de nuestros tiempos:

“...la propuesta educativa del conservatorio, la máxima institución de formación musical durante los siglos XIX y XX en nuestras latitudes, curiosamente, no se ha modificado a lo largo de una época signada por transformaciones realmente extraordinarias que han incidido en la manera de ser, de pensar y de comunicarse con la gente, en el ritmo de la vida cotidiana, en el uso y la distribución del tiempo libre, el estudio y el trabajo, en las apetencias musicales de niños y jóvenes, etc., hechos éstos que determinan cambios esenciales en la función del arte en la sociedad. Aquel estudiante que dócilmente se plegaba a la propuesta musical-institucional del conservatorio de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX hoy podría ser catalogado por sus pares como un ser inadaptado, alguien que vive al

margen de las reglas de juego de la sociedad actual, con todos los pros y contras de lo que eso pueda significar”³⁷.

Lo anticuado de dichos modelos educativos, repercute directamente en la forma como están planteadas las carreras, en el número de años destinados a su estudio, en la estructuración de los niveles y su organización, así como en la forma de entender la transmisión de dichos saberes, son muchos los aspectos que se entremezclan y que padecen los dogmas de la enseñanza conservatoriana, todavía muy viva y presente en las aulas de nuestras instituciones de educación musical de nivel superior:

“Podría decirse que el nivel superior de la educación musical no experimentó en nuestros países, a lo largo del siglo que se terminó [la autora se refiere al siglo XX], reformas sustantivas. A partir del establecimiento y la consolidación del modelo institucional del conservatorio (los primeros fueron fundados en Italia durante el siglo XVI), luego de la creación del Conservatorio de París (1795), éste se transforma en el paradigma monopólico para la formación profesional de los músicos”³⁸.

La rigidez de sus planes de estudio³⁹ y la concepción misma de los niveles y etapas de desarrollo, todo ello con un sentido poco dinámico, frena considerablemente el avance de los estudiantes. La forma como están planteados los contenidos y las propuestas metodológicas, hacen que la planeación considere demasiados años para su realización⁴⁰, sin lugar a dudas que una planeación curricular más actualizada y abierta, más dinámica y activa, abordaría con mayor pertinencia y eficacia la esencia de los tópicos de estudio.

Es sabido que las escuelas profesionales de música en nuestro país, no producen los músicos que se esperaba formarían, ni en cantidad ni en calidad, el porcentaje de músicos

³⁷ V. Hemsy de Gainza. *La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX. Realidad y perspectivas*. En: *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*, 2002.

³⁸ *Idem*.

³⁹ J. Estrada. *La Escuela Nacional de Música hoy, punto de partida para una historia del presente*. En Aguirre Lora, Ma. Esther. (coord.) *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*, 2008, pág. 46.

⁴⁰ *Ibidem*, págs. 44, 45.

egresados de estas escuelas, que nutre a las orquestas profesionales, es todavía muy bajo, las orquestas tienen entre sus filas, en cantidad importante, a músicos extranjeros. Aún no estamos en condiciones de tener orquestas profesionales integradas al cien por ciento por músicos mexicanos⁴¹.

Otro problema muy significativo y ligado al anterior, es la dificultad que ha existido para conformar al interior de las escuelas profesionales de música, orquestas sinfónicas juveniles completas, capaces de representar a sus instituciones. Por extraño que parezca, una escuela encargada de formar a músicos ejecutantes de orquesta, no logra con sus educandos, constituir la agrupación modelo para la cual se están formando, y en la que podrían adquirir el adiestramiento necesario para la incorporación al campo profesional de trabajo. La orquesta podría ser también un importante espacio formativo, el proyecto⁴², donde se ponen en acción todos los conocimientos adquiridos, tanto en el trabajo individual como en la teoría. Los vaivenes en este rubro han sido permanentes, en algunos momentos el Conservatorio Nacional de Música ha logrado acercarse a este ideal que sería deseable en cualquier institución de esta naturaleza, sin embargo, con facilidad ha vuelto a naufragar. Muy recientemente la Escuela Nacional de Música de la UNAM y el Conjunto Cultural Ollín Yoliztli han renovado esfuerzos para impulsar la formación de agrupaciones orquestales conformadas con su población estudiantil.

Las escuelas y conservatorios de música comparten también la situación de sus docentes, un alto porcentaje de los mismos no desarrolla una vida activa como artistas, ni realiza actividades vinculadas a la reflexión, la creación y la producción de conocimiento, propias de otros campos de estudio en los niveles superiores. El docente, en estas condiciones pierde vigencia y autoridad artística⁴³ y desarrolla su tarea educativa al margen de la

⁴¹ Pudimos obtener los siguientes datos a través de informantes calificados (directores, músicos y jefes de personal): la Orquesta Sinfónica de Xalapa tiene entre sus filas un 50% de músicos extranjeros. La Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y La Orquesta Sinfónica del Estado de México, alrededor del 60%. La Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Filarmónica de la UNAM tienen entre sus filas un 10% de músicos de otros países.

⁴² Entendido como estrategia metodológica para el aprendizaje, según lo plantea Kilpatrick, precursor de la llamada Escuela Nueva.

⁴³ J. Estrada, *op. cit.* págs. 40-42.

actualización del conocimiento⁴⁴. La bajísima eficiencia terminal y la deserción, son otros de los elementos característicos de las instituciones de educación musical de nivel superior,⁴⁵ junto con el bajo nivel académico de sus egresados que, al intentar realizar estudios en el extranjero, constatan la insuficiencia de su nivel formativo que comúnmente se encuentra dos o tres años por debajo de los estándares requeridos en escuelas de países como Estados Unidos o Europa.

Balance.

La reflexión acerca de la trayectoria de mi formación musical me da la oportunidad de identificar los elementos que han sido obstáculo para el desarrollo de la educación musical en general. Observo en mi situación personal la expresión de las problemáticas, limitaciones y dificultades del campo de la música en la realidad mexicana. Mi experiencia no es un hecho aislado, a través de ella he podido vivir la problemática educativa de mi generación y la de la educación musical en su conjunto en nuestro país.

Muchas de las situaciones que viví en mi etapa formativa por fortuna han sufrido modificaciones, sin embargo, otras de ellas permanecen inalterables. Siguen estando vigentes planes y programas que contemplan largos años de estudio, verdaderas carreras de obstáculos que cansan y agotan a los alumnos. En mi época de estudiante esta situación propició que generaciones enteras de músicos no se recibieran por programas mal concebidos, mal enfocados, alejados de la práctica musical activa, de la experiencia viva en el hacer musical, programas cargados de teoría, de excesivo academicismo, sin justificación alguna ni resultados palpables.

Los tiempos actuales exigen que la escuela se renueve y esté a la altura de las circunstancias. Nuestras instituciones de educación musical necesitan realizar transformaciones profundas y dar cabida a las nuevas concepciones estéticas y a los nuevos lenguajes, así como a metodologías más activas, abiertas y participativas. He

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 52.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 50.

realizado acercamientos con las jóvenes generaciones⁴⁶ cuyas visiones son enormemente más amplias e inclusivas que las de mi generación, y se expresan con sorpresa por el menosprecio que las instituciones siguen teniendo a géneros de la música popular y tradicional mexicana, así como a géneros y expresiones diferentes a los usados por la tradición europea. Gracias a estos jóvenes, las escuelas están siendo empujadas a mover sus posturas, a renovarse, a estar a la altura del momento actual. Hay todavía mucho trabajo por realizar, pero al menos se aprecia una especie de proceso de sensibilización que apunta a una mayor apertura y que esperamos conduzca a transformaciones de fondo. El contexto social y cultural a nivel mundial apela a una necesaria apertura a la diversidad de formas de cultura y arte que no pueden ser ignoradas. Forman parte del panorama universal, reivindican un lugar y al lograr un sitio contribuyen a su enriquecimiento.

La realidad actual nos plantea problemáticas diversas en relación al campo de la educación musical y las líneas de formación que debe atender. Considero muy importante acceder tempranamente al aprendizaje musical, sin embargo, también creo que cuando esto no es posible, las opciones deben estar abiertas a cualquier edad para quien desea estudiar música, simplemente como un derecho al disfrute de este arte. Es verdad que para ser un ejecutante de buen nivel en algunos instrumentos, se hace necesaria su iniciación temprana, pero también es cierto que el campo de la música ofrece muchas otros ámbitos de desarrollo profesional, y no exclusivamente el de ejecutante al estilo decimonónico. Importantes espacios para el desempeño profesional de un músico los constituyen precisamente la docencia y la investigación, áreas de estudio que han experimentado los últimos tiempos una gran expansión y un creciente fortalecimiento en su epistemología y fundamentación teórica. Existe actualmente una amplia diversificación de actividades que ofrecen al músico un campo de desarrollo, por ejemplo, como gestor cultural, etnomusicólogo, musicoterapeuta, psicólogo, historiador o sociólogo de la música, cronista, reseñista o crítico musical, ingeniero de sonido, etc. Por su parte, el

⁴⁶ Ver Anexo 1. En este anexo se reproducen dos entrevistas realizadas a jóvenes músicos egresados de las escuelas superiores de música y que permiten un acercamiento a su visión y percepción de la educación musical actual.

campo de las nuevas tecnologías ha abierto nuevas rutas de expresión musical y sonora; así también, las nuevas formas interdisciplinarias de expresión estética, han abierto un vasto campo para el músico con un perfil diferente, entre otros, la experimentación, instalación y narración sonora, el videoarte, radioarte, etc.

Los cambios que ha experimentado la educación musical y artística los últimos treinta años, son considerables, el interés de profesores e investigadores se ha acrecentado, los espacios para la investigación se han inaugurado⁴⁷, los estudios de posgrado especializados en el tema empiezan a surgir en varias instancias académicas⁴⁸, la publicación y difusión de materiales bibliográficos⁴⁹ y hemerográficos⁵⁰ ha ido en aumento, hasta hace muy poco México no figuraba como productor de materiales didácticos o textos teóricos sobre temas de educación artística, hoy en día lo es, y cada vez con mayor fuerza. Han surgido iniciativas de artistas y académicos que han encontrado eco en las instituciones para la realización de congresos, encuentros, cursos y seminarios especializados en educación artística⁵¹, importantes espacios de reflexión y análisis. Son diversos los signos que nos hablan de un campo en movimiento, donde

⁴⁷El Seminario de Historia Social y Cultural de la Educación Artística, con sede en el IISUE-UNAM y el Seminario Interdisciplinario de Educación Artística del CNA, son algunos ejemplos en este sentido.

⁴⁸La Escuela Nacional de Música, en colaboración con el Instituto de Investigaciones Antropológicas y con el Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico, abrió en 2004 su Programa de Maestría y Doctorado en Música. Por su parte la Universidad Pedagógica Nacional conjuntamente con el CNA, instauró a partir de 2002 la Maestría en Educación Artística. La Universidad Autónoma Metropolitana inició en 2009 un programa de investigación en el campo de las artes.

⁴⁹Destacamos la colección Educarte, iniciada en 2001 por la Universidad Pedagógica Nacional y la edición en Teoría y Práctica del Arte, sub-serie Conjunciones: 2004, del CNA-CONACULTA. Por su parte el IISUE-UNAM, ha inaugurado la edición de trabajos sobre temáticas de educación y arte, con la obra de la Dra. Ma. Esther Aguirre Lora, *“Repensar las Artes. Culturas, educación y cruce de itinerarios”*, 2011.

⁵⁰Vale la pena destacar la publicación de la revista Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical, iniciada por la Escuela Nacional de Música en 2001.

⁵¹Entre los congresos realizados en años recientes se pueden destacar los siguientes: El 4º. Encuentro Internacional de Educación Artística. Modelos metodológicos, organizado por el CVA-IVEC y el CENART en 2011. La 8ª. Conferencia Latinoamericana de la ISME (International Society for Music Education), realizada por el CEDA-UJAT, en Villahermosa Tabasco en 2011. El II Encuentro Internacional “Abrir Historias. Historiografía y formación artística” organizado por IISUE, UNAM en 2010. El Encuentro Iberoamericano de Educación Artística y Cultura, con la participación de OEI-INBA-CONACULTA-SEP en 2010. El Foro Latinoamericano de Educación Musical, realizado en Mérida, Yucatán en 2008. El Congreso Nacional de Educación Artística promovido por la Secretaría de Cultura del D.F. en 2006. El Coloquio Internacional Arte y Educación, realizado por la Universidad Pedagógica en 2005, entre otros.

artistas y académicos han conformado una fuerza que a pesar de las dificultades ha conseguido transformaciones sustanciales.

En el ámbito de la educación musical de nivel superior, han habido avances notables que se pueden corroborar con algunos datos concretos, por ejemplo, el porcentaje de eficiencia terminal en la actualidad es mucho mayor respecto de lo que era hace 30 años, tan solo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, entre 2001 y 2002 se titularon un promedio de 30 alumnos por año⁵², cifra muy superior al promedio de la década de los noventa que tuvo un promedio de diez alumnos por año. Estas cifras en mi época eran simplemente inconcebibles, en aquél entonces se titulaba un promedio de un alumno por cada década.

Las problemáticas que enfrenté en mi formación, aportaron las rutas sobre las que enfoqué mi trabajo profesional y las que forjaron las convicciones que han guiado mi tarea educativa. Las dificultades fueron fuente de sensibilización hacia temas educativos y las que me han permitido estar cerca de la música desde otros lugares, la docencia musical y la pedagogía. Disciplinas que contribuyeron a la toma de una postura personal y profesional ante la educación.

Estoy convencida que la música y las artes son un derecho humano y deben formar parte de la vida de todas las personas desde muy temprana edad, de tal manera que su incorporación a los contenidos de la educación básica no debe ser postergada. Afirmo también que sus formas de adquisición deben responder a la naturaleza y los valores intrínsecos de las artes, como el juego, la actividad, expresividad, creatividad, sensibilidad, libertad, comunidad, diálogo y comunicación.

⁵² Segundo Informe de Actividades 2002. Segundo Periodo Directivo 2000-2004 de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. pág. 15.

II. LA DOCENCIA MUSICAL, UNA PRÁCTICA DE FORMACIÓN NO FORMAL.

Ha sido también un tema de mi mayor interés profundizar en los asuntos relacionados con los procesos de adquisición y apropiación del conocimiento. La inquietud nació, en primera instancia, por la mala experiencia con los métodos antiguos y, seguidamente, de mi contacto con las ideas renovadoras de los pedagogos musicales que desarrollaron sus propuestas a lo largo de todo el siglo XX, el creciente interés que suscitaban en mí las propositivas ideas pedagógicas de estos autores y sus críticas a los modelos tradicionales, me condujeron al campo de la docencia musical y posteriormente al estudio formal de la pedagogía.

1. Inicios en la docencia musical y el método Tort.

Paralelamente a mi actividad como ejecutante de fagot, inicié también mi labor como maestra de música. A pesar de que había hecho cursos de didáctica de la música, hasta ese momento no tenía claridad ni intereses específicos por la docencia musical, me sucedió lo que a muchos, tomé la opción de trabajar dando clases, mientras continuaba mis estudios. Mis primeros pasos en la docencia musical fueron con el método del maestro César Tort⁵³. El planteamiento pedagógico estaba sustentado en un enfoque profundamente nacionalista y en comunión con los principios de los pedagogos de las nuevas corrientes⁵⁴. Mi identificación con los fundamentos filosóficos del método fue absoluta, de él aprendí, entre muchas otras cosas, que la música es un elemento de identidad cultural, y que la educación musical representa un importantísimo medio para la transmisión y preservación de la riqueza y los valores de la cultura propia. Ideas expresadas en voz de su autor:

⁵³ Compositor mexicano con estudios en el Real Conservatorio de Madrid y en el Berkshire Music Center de Massachusetts. Es doctor en Pedagogía Musical por la UNAM. Dirigió el Taller de Pedagogía Musical Infantil en la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1967 y el Centro de Iniciación Musical del Conservatorio Nacional de Música en 1969. Tuvo a su cargo el proyecto “Desarrollo de la Cultura de México en el Sector Educativo (DECUMESE)”, que dio inicio en 1977 y se desarrolló en 17 estados de la República por más de una década. César Tort es autor de innumerables libros de Educación musical para niveles de preescolar y primaria, y de la serie fonográfica “La Música y el niño”, todos estos materiales editados por la UNAM. Ha escrito obras para voz, piano, arpa, música de cámara y orquesta sinfónica.

⁵⁴ Fundamentalmente inspirado en los principios de Orff y Kodaly.

“Harto sabemos que los elementos musicales por sí solos, como el ritmo, la melodía, el timbre, etc., penetran en el niño provocando el despertar de cierto potencial humano. Pero en la actualidad, considerar que ésa es la única tarea educadora de la música es quedarse en el pasado. La música lleva también en su interior elementos casi tangibles de cultura y este factor debe ser usado para darle a la música, como actividad educadora, dimensiones más trascendentes”⁵⁵.

El método del maestro Tort, se ceñía a los planteamientos de los métodos innovadores, compartía sus principios básicos, entre otros que:

- La música es un elemento favorecedor del desarrollo integral de la persona, porque incide en aspectos intelectuales, físicos, afectivos y sociales.
- El aprendizaje debe partir de lo sensible para llegar a lo conceptual.
- El niño es el protagonista del proceso de aprendizaje.
- El juego es una importante estrategia de aprendizaje.
- El niño aprende a través de la experiencia viva -aprende música haciendo música-.
- La música debe ser una actividad grupal y no individual.
- La enseñanza de la música no debe dirigirse sólo a los talentosos, todos pueden y todos tienen derecho a la experiencia.

El método Tort hizo aportaciones muy específicas de las cuales se pueden destacar las siguientes:

- La adaptación de instrumentos tradicionales mexicanos, con fines didácticos, huéhuetl, marimba, arpa.
- Apego a los principios de orquestación que rigen la composición de las grandes obras, en la elaboración de obras para niños.
- Utilización del acervo de la lírica infantil mexicana para la elaboración de las obras musicales.

⁵⁵ C. Tort. *Educación Musical y Tradiciones Mexicanas*, 1982. Pág. 8.

- Recuperación de los giros melódicos característicos del folklore mexicano, en la realización de las obras para los niños.
- Oposición a la ejecución masiva de instrumentos de percusión, en aras de la búsqueda de calidad musical, a través del desarrollo de ensambles tímbricos bien equilibrados.
- Utilización de instrumentos de calidad, en virtud de que se educa el oído del niño.
- Cuidado en la ejecución de cada uno de los instrumentos, propone sujetarse a los principios técnicos de ejecución de cada instrumento.

En estos términos define el maestro Tort las actividades de su programa:

“...significan un trabajo de composición que usa con abundancia el material rítmico, armónico, melódico, tímbrico y literario del folclor, la música indígena, la lírica infantil y el instrumental vernáculo de México”⁵⁶.

Participé en el proyecto “Desarrollo de la Cultura de México en el Sector Educativo” (DECUMESE), apoyado por la Dirección General de Culturas Populares⁵⁷ y dirigido por el maestro César Tort, cuya finalidad era proteger y promover los valores culturales de nuestro país a través de la música. El proyecto se asentaba en tres rubros, que daban forma al programa básico de trabajo⁵⁸:

- a) Investigaciones etnomusicales.
- b) Investigaciones en pedagogía musical.
- c) Docencia Musical.

Las investigaciones etnomusicales se centraban en el trabajo de campo que realizábamos en distintos estados de la República y que tenía como propósito la recopilación de lírica infantil mexicana. Los materiales recopilados: cantos, versos, adivinanzas, rimas, cuentos, etc., eran utilizados posteriormente por el maestro Tort, para componer obras didácticas

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 10.

⁵⁷ En aquel momento esta institución dependía de la Subsecretaría de Cultura de la SEP.

⁵⁸ C. Tort, *op. cit.*

adecuadas a las intenciones pedagógicas de su método. Era la forma como el proyecto se nutría del acervo cultural vivo en pueblos y comunidades.

El proyecto comprendía también un programa de capacitación a maestros de educación básica en los estados de la República. Dicho programa tenía como base los materiales didácticos y la metodología del maestro Tort, el objetivo era introducir "...un plan de reformas a la educación musical escolar a niveles nacionales"⁵⁹, que pretendía contribuir al fortalecimiento de la identidad cultural de la niñez mexicana a través de los valores culturales de la música.

Otra actividad que formaba parte del mismo proyecto era la impartición de clases de música en escuelas primarias en el Distrito Federal con el método Tort. Las clases funcionaban como un laboratorio en el que poníamos en práctica la metodología y nos entrenábamos en la práctica docente.

La experiencia en su conjunto resultó sumamente rica en aprendizajes. La triple vertiente del proyecto me permitió una intensa práctica profesional en la enseñanza musical, en la capacitación docente y en el trabajo de investigación. Con el maestro Tort aprendí un método para enseñar música, que en un principio resultó un verdadero andamio para moverme en el terreno movedizo de la docencia musical. Me aportó una serie de principios, de bases sólidas que aún conservo, para trabajar los contenidos de la música. Por algunos años estuve muy imbuida en la visión y la filosofía del maestro Tort, compartía su profundo nacionalismo y su amor por la cultura y las tradiciones de nuestro país. Sin embargo, llegó el momento en que tuve necesidad de explorar otras formas, otras visiones, otras propuestas. Un solo método me resultaba limitante, requería de libertad para interpretar a mi manera los principios de ese método e incorporar los de otros autores. Gozar de un margen de autonomía me resultaba fundamental, necesitaba poner en práctica mis propias ideas, plasmar mi visión y mi creatividad.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 14.

El enfoque de C. Tort destacaba significativamente los valores culturales a través de todos los recursos didácticos utilizados, y ponía el acento en la forma y los aspectos propios de la materia musical, donde el montaje de la obra aparecía como la prioridad, no sin reconocer que las obras mismas se habían pensado y diseñado para ser ejecutadas por los niños, eran adecuadas a sus posibilidades y contenían un atractivo, una chispa que se dirigía a su espíritu. Sin embargo, también era cierto que por la rigidez en el tratamiento, por los pocos espacios para la libertad y la creatividad (del niño y del maestro) al final resultaban experiencias herméticas y poco flexibles. La siguiente frase refleja lo que sucedió a muchos compositores que incursionaron en el campo de la pedagogía musical: “...inevitablemente, la obra de los creadores sufre el deterioro del tiempo y se academiza como consecuencia de una aplicación demasiado rígida que, por mantenerse fiel a las formas, descuida las esencias”⁶⁰.

2. Ruptura y apertura a nuevos senderos en la educación musical.

Poco a poco fui conociendo otros materiales, sin darme cuenta, mi práctica como maestra de música, me instruía, me formaba. Se despertó en mí un enorme gusto por las lecturas sobre pedagogía musical. Viví este proceso de formación autodidacta⁶¹, en compañía de un grupo de colegas, con los que además de compartir la experiencia de hacer música⁶², compartía inquietudes e intereses en el campo de la educación musical. Nos dábamos a la tarea de buscar e intercambiar textos sobre estas temáticas.

3. El movimiento de renovación educativa y sus repercusiones en la pedagogía musical.

Conocí en esos tiempos las obras de los grandes pedagogos musicales del siglo XX, a través de las publicaciones que nos llegaban principalmente de Argentina. Por aquellos años Argentina, tenía una gran producción editorial de textos teóricos, métodos y partituras, que abastecían a toda América Latina e incluso España. También pudimos conocer las

⁶⁰V. Hemsy de Gainza. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación música*, 1977. pág. 1.

⁶¹ No existían en México espacios para el estudio de la pedagogía musical que acercaran y brindaran los conocimientos que se estaban produciendo en otros lugares, la única opción era por la vía del autodidactismo.

⁶² Formábamos parte del ensamble de música barroca Zarabanda, constituido por flauta de pico, flauta transversa, clavecín y fagot.

metodologías de los pedagogos musicales en boga, a través de cursos que impartían sus discípulos o, en algunos casos, especialistas en dichas metodologías. Entre los pedagogos que podemos destacar por la trascendencia de sus contribuciones, se encuentran Jacques Dalcroze⁶³, Carl Orff⁶⁴, Zoltan Kodaly⁶⁵, Maurice Martenot⁶⁶, Edgar Willems⁶⁷ y Suzuki⁶⁸.

Los autores mencionados conformaron una importante tendencia que transformó la enseñanza musical infantil. Son innegables las repercusiones que tuvieron, en el ámbito de la educación musical, las ideas del movimiento de renovación educativa, originado hacia finales del siglo XIX y principios del XX, por educadores como María Montessori, Ovide Decroly o John Dewey⁶⁹.

“El importante y decisivo movimiento pedagógico de principios del siglo, que se conoció con el nombre de “Escuela Nueva” –verdadera revolución que determinara la liberación del tradicionalismo y de las viejas formas, instaurando los principios de **libertad, actividad y creatividad** en la educación infantil- tuvo una tardía repercusión en el campo musical. A partir de la década del veinte o del treinta empezarán a generalizarse en algunos países de Europa y de América del Norte versiones locales de la nueva o moderna pedagogía musical...”⁷⁰

Los representantes del movimiento de renovación educativa colocaron en el centro del quehacer educativo al niño, sus necesidades e intereses, se tiene a partir de este momento, la convicción de que es la actividad concreta y sensible la que conduce al

⁶³ Jaques-Dalcroze, E. (1865-1950), compositor y pedagogo suizo, autor del sistema “eurítmico” o de educación musical a través del ritmo.

⁶⁴ Carl Orff (1895-1982), compositor, pedagogo musical y director de orquesta de origen alemán, autor del método *Música para niños*.

⁶⁵ Zoltan Kodaly (1881-1967), etnomusicólogo y educador musical húngaro.

⁶⁶ Maurice Martenot, (1898-1980), compositor, educador e ingeniero francés, creador del instrumento electrónico “Ondas Martenot”.

⁶⁷ Edgar Willems (1898-1978), músico y pedagogo belga, vecindado en Suiza.

⁶⁸ Shinichi Suzuki (1898-1998), violinista y pedagogo japonés.

⁶⁹ Autores representantes del movimiento de Escuela Nueva que compartieron principios y realizaron aportaciones singulares. María Montessori (1870-1952), médica antropóloga, filósofa y educadora italiana. Ovide Decroly (1871-1932), médico y educador belga. John Dewey (1858-1952), filósofo, psicólogo y pedagogo estadounidense.

⁷⁰ V. Hemsy de Gainza, op cit. 1977, VII.

pensamiento abstracto, por lo que, las propuestas surgidas de ese movimiento se caracterizan por promover el aprendizaje a través de la actividad y la experiencia viva.

Los puntos de coincidencia de los pedagogos musicales, tuvieron como soporte las bases de la nueva pedagogía, enfocaron el aprendizaje musical hacia la participación general de los niños, sin distinción, selección o trato privilegiado a los talentosos, promovieron el aprendizaje colectivo bajo la consigna: “todos hacen todo” a través de la experiencia viva; incentivaron la creatividad, la expresividad, el juego y la improvisación con todos los elementos disponibles, la voz, el cuerpo, los instrumentos, y buscaron que el niño fuera ejecutante de su propia música a través del diseño de instrumentos de fácil acceso para él. Coincidieron también en reconocer a la música como un elemento favorecedor de los procesos de desarrollo del niño, además de resaltar su cualidad como transmisora de valores culturales, de ahí la importancia que recobra para estos autores el uso del folklore y el acervo musical literario e instrumental de la propia cultura, en las tareas de educación musical. Otra de las intenciones que compartieron los autores de los métodos activos de educación musical fue la de integrar la música en la enseñanza general.

4. Violeta de Gainza, ideóloga y pedagoga musical latinoamericana.

En esta época conocí también, a una importantísima educadora musical de gran influencia en el mundo de habla hispana, la maestra Violeta de Gainza⁷¹, enorme pedagoga de origen argentino, grande música y maestra de muchos de nosotros a través de sus libros, emprendedora, crítica, de mentalidad siempre joven, progresista y democrática. La percepción de que Violeta nos formaba a través de sus libros, es compartida por muchos

⁷¹ Pedagoga musical argentina de trayectoria internacional, con una formación diversificada que incluye estudios de licenciatura en Química y Piano, Especialización en Educación Musical, Psicología Social y Eutonía. Es autora de más de 40 publicaciones entre las que se cuentan obras de pedagogía general de la música, didáctica del piano y la guitarra, conjuntos vocales infantiles y juveniles, improvisación musical y musicoterapia, entre otros. Su obra ha sido traducida al italiano, portugués, alemán, francés, inglés y holandés. Ha sido catedrática en instituciones de nivel superior en su país. Ha desarrollado una intensa actividad en favor de la pedagogía musical a través de organismos como la OEA, la UNESCO y la ISME. Ha dictado cursos, seminarios y conferencias en su país de origen y en muchísimas ciudades del mundo. Es presidenta honoraria y fundadora del Foro Latinoamericano de Educación Musical. Fue miembro del Directorio de la ISME (International Society for Music Education) y miembro vitalicio de la misma institución.

educadores musicales de toda América Latina y de España, por lo que no es desatinado el apelativo que algunos le han adjudicado: “La Maestra de América”.

Violeta de Gainza ha concebido la educación musical como sinónimo de juego, libertad y creatividad, su trabajo como educadora ha estado permeado por estos principios, mismos que hablan de una ideología y de una postura ante la vida. Podríamos afirmar que la actividad que ha desarrollado esta educadora, ha sido en el fondo una praxis educativa impulsada por una conciencia social y humana muy profunda.

El enfoque de Violeta de Gainza se ha distinguido porque ha puesto el acento en los procesos humanos y subjetivos, no sólo del alumno, sino también del educador. Le ha preocupado desde siempre, cómo se relaciona el niño con la música y que necesita para aprender, qué significado tiene la música en su proceso de desarrollo, de qué manera hace suyo el lenguaje de la música, qué caminos resultarán los más adecuados para ello. Así lo expresa: “Para promover en el alumno una relación sana y directa con la música, será preciso cuidar el aspecto metodológico, es decir la claridad y la limpieza del procedimiento que se usa para guiarlo o inducirlo a conectarse con aquélla. Nada que no sea la música misma o sus elementos tendrá derecho a ocupar el primer plano durante la enseñanza”⁷².

Más que centrarse en un método, le ha interesado mayormente generar espacios para la actividad musical directa, el juego, la improvisación y la creación. Para esta autora lo importante no es el resultado obtenido, sino lo ocurrido en todo el proceso, cómo lo vivió el niño y qué espacios de libertad tuvo para expresarse y desplegar su energía creativa. El juego y la improvisación son dos aspectos fundamentales en la pedagogía de Violeta de Gainza. Le ha preocupado descubrir la forma más natural para la adquisición de los elementos de la música y su interiorización en forma global, para lo cual ha dedicado largo tiempo a la observación del juego de los niños y a las formas de expresión espontáneas⁷³.

⁷² V. Hemsy de Gainza, V. *Op. cit*, 1977, pág. 11.

⁷³ *Ibidem*, pág. 66.

“El juego musical libre y espontáneo, de carácter sonoro-rítmico-melódico-armónico, realizado a través de la actividad vocal-corporal-instrumental, promueve una metabolización o recreación totalmente personal de los elementos absorbidos. A partir de esta experiencia fundamental [...] el niño crea, compone, recompone, experimenta con la realidad musical”⁷⁴.

Para Violeta de Gainza la esencia del jugar representa una posibilidad para el niño de expresar su mundo interior y descubrir equivalencias con el mundo exterior.

“El juego nace, en buena parte, de la imitación, como búsqueda de identidad. El contacto con un modelo determinado induce una respuesta equivalente. Cuando imito soy Yo y Otro al mismo tiempo. A partir de la imitación tendré la posibilidad de conectarme más profundamente tanto con mi Yo (juego: improvisación, creación) como con el otro (copia, interpretación)”⁷⁵.

El juego, al igual que la improvisación son la antesala de la creación. Para Violeta de Gainza la improvisación es un medio por el cual el alumno puede conocerse a sí mismo, conocer sus posibilidades, sacar su propia voz, permitirse dar su versión estética de las cosas a través de sus ideas musicales, no importa si se trata de pequeños ejercicios o formas musicales complejas. Lo importante es el proceso de afirmación que la improvisación trae consigo.

5. Las contribuciones de Violeta de Gainza a la formación de comunidades de educadores musicales.

A la maestra de Gainza le ha interesado también indagar acerca del mundo interno del maestro sus necesidades, sus potencialidades, sus limitaciones, obstáculos, etc. En este sentido Violeta ha desarrollado una labor inmensa en beneficio del gremio de los educadores musicales, favoreciendo el intercambio, la congregación, la creación de comunidades en torno a la educación musical, a través de la creación de asociaciones en su país y en América Latina. Violeta ha pertenecido a numerosas agrupaciones

⁷⁴ *Loc. cit.*

⁷⁵ *Loc. cit.*

internacionales y ha contribuido a la constitución de muchas de ellas⁷⁶. Fue fundadora del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM)⁷⁷, agrupación surgida de su visión latinoamericanista. Esta organización nace con el propósito de construir una plataforma, un foro donde la palabra del educador musical se pudiera escuchar, un lugar que posibilitara el establecimiento de una red profesional solidaria y operativa entre educadores musicales. El FLADEM⁷⁸ emerge de la necesidad de ampliar la presencia latinoamericana a nivel internacional en encuentros y congresos, de la necesidad de generar espacios para el desarrollo profesional, para el intercambio académico, para la difusión del repertorio musical latinoamericano, así como las propuestas pedagógicas y materiales didácticos.

En el interés de la pedagoga tucumana, ha estado también fortalecer en el educador la conciencia de la música como bien cultural y como factor de transformación social. A Violeta le ha interesado, por sobre todas las cosas, que el docente se asuma como un sujeto autónomo capaz de descubrir los principios generales de la educación -más que ceñirse a un método- y de elaborar su propia propuesta pedagógica. El maestro desde su perspectiva debe desarrollar criterio, juicio crítico y autonomía.

Fueron muchos los aprendizajes que pude obtener de mi experiencia como maestra de música, además de los conocimientos que me aportó en el terreno de la didáctica, también me ayudó a realizar un trabajo de introspección y revisión de mi propio proceso,

⁷⁶ Perteneció a la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME) de la cual fue miembro activo y parte del buró directivo, además de miembro vitalicio de la misma institución.

⁷⁷ "El Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) es una institución privada e independiente que nuclea a educadores musicales de todas las áreas y niveles en los países latinoamericanos. Desde su creación en San José de Costa Rica en enero de 1995. Al Foro le ha preocupado esencialmente desarrollar, mediante acciones concretas, una mayor conciencia acerca del valor de la educación musical en la formación integral del ser humano, y de establecer una red profesional solidaria y operativa que reúna a los educadores musicales a través del continente latinoamericano. Al FLADEM Internacional lo integran grupos nacionales, locales, regionales, etc. que están abocándose cada vez con mayor entusiasmo a la búsqueda de implementación de propuestas y modelos propios de comunicación institucional y pedagógica. La función del FLADEM consiste, fundamentalmente, en proporcionar una infraestructura física y legal a los individuos y grupos nacionales que lo integran, estableciendo las bases para promover y asegurar la máxima comunicación y la circulación de la información entre los miembros que conforman la red". Fuente: <http://www.violetadegainza.com.ar/fladem/>

⁷⁸ Ver objetivos y declaración de principios en Anexo 2.

me condujo a preguntarme sobre mi aprendizaje y las formas de enseñanza utilizadas por mis maestros, a reflexionar sobre la problemática de la educación musical e indagar en los nuevos enfoques y perspectivas, con el afán de encontrar mejores caminos para la apropiación del arte musical. Los acercamientos a las nuevas didácticas de la música despertaron un interés que fue más allá de la enseñanza de las técnicas y procedimientos musicales, me revelaron, fundamentalmente, el significado del lenguaje artístico en la vida del ser humano y el papel de la educación en este proceso.

6. La capacitación docente, otro ámbito de desarrollo profesional.

Con las herramientas de la didáctica de la música acumuladas en este punto de mi formación, a través de lo aprendido en mi trayecto en la educación autodidacta y no formal, desempeñé trabajos de capacitación docente en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en un área conformada por maestros especialistas en las distintas disciplinas del arte, que nos dedicábamos a impartir cursos con los estados de la federación. La necesidad de transmitir a otros los conocimientos y la didáctica de la música me conducía hacia la creación de mi propia pedagogía, es decir, me orillaba a elegir los principios con los cuales concordaba, a determinar las estrategias didácticas que mejor me funcionaban como herramientas para proporcionar a los maestros, en síntesis me llevaron a construir mi propio enfoque de la pedagogía musical. A partir de las múltiples propuestas conocidas a lo largo de mi formación como maestra, integré en este enfoque aquello con lo que comulgaba, haciendo un sincretismo que tenía su soporte en los principios básicos aprendidos. En consecuencia, habiendo asumido las enseñanzas de mis maestros, encaucé mis esfuerzos para que el docente, en lo esencial, ampliara su perspectiva de la educación, desarrollara un criterio que lo capacitara para ser generador de sus propias herramientas pedagógicas, para que finalmente, lograra con ello, la tan anhelada autonomía docente.

7. La pedagogía, instrumento invaluable para pensar la educación musical.

Mi interés por la educación se acrecentó, trascendió lo musical y artístico, me interesó, cada vez con mayor fuerza profundizar sobre el significado de lo educativo como fenómeno humano y como fenómeno social, justamente donde lo musical y artístico no es

accesorio u ornamental, sino, todo lo contrario, esencial y fundamental. El creciente interés por los temas educativos desde perspectivas más amplias, me llevó al estudio formal de la pedagogía, paso que me permitió la adquisición de mejores herramientas para el análisis y la reflexión del hecho educativo-musical-artístico-cultural. Los instrumentos teóricos me ayudaron a establecer el posible vínculo de los grandes problemas de la educación, como el fracaso escolar, la deserción, y el bajo rendimiento, con una educación pensada desde la pragmática y las necesidades mercantiles de la sociedad actual, más que desde las necesidades humanas centradas en el afecto, la expresión creativa y la realización de la persona en comunidad, aquella que aspira a la armonía entre intereses individuales y bien común. Entender a la educación musical en el contexto de la educación artística y de la educación general, me sirvió para pensar en la fragilidad de las políticas educativas ante necesidades sociales que desbordan la visión simplista de competencias laborales. La educación puede encontrar en el arte un verdadero aliado para el desarrollo y el crecimiento moral, humano, creativo y productivo de las personas y la sociedad.

La revolución metodológica de la educación musical del siglo XX, sólo tocó los niveles iniciales, el nivel superior permaneció casi intacto. Los modelos de educación musical de los conservatorios no se movieron, así fue prácticamente en todo el mundo. Se sabe que la educación en general es uno de los ámbitos sociales de mayor resistencia al cambio, pues bien, en el caso de la educación musical de nivel superior, la resistencia ha sido sorprendentemente mayor.

“Al quedar al margen de las propuestas más actualizadas, la educación musical superior se convierte en la traba que desde hace décadas bloquea la posibilidad de una saludable retroalimentación dentro del sistema educativo. Es en el nivel superior –donde se forman los especialistas, incluidos los pedagogos y los educadores de todos los niveles y especialidades- donde deberían generarse los movimientos de transformación educativa y, por ende, los materiales, recursos y estrategias que aseguren la autonomía y la

continuidad del campo total de la especialidad, que abarca los estudios artísticos y musicales”⁷⁹.

Fueron mis experiencias personales las que me condujeron a valorar muy especialmente las necesidades de la educación de nivel inicial, ahí enfoqué mis intereses durante muchos años de labor en la docencia y posteriormente en la investigación, lo hice con la firme idea de que si se trabaja en el fortalecimiento de la base de la pirámide se puede aspirar a un crecimiento más sólido en los niveles superiores. Tenía la certeza de que la construcción de proyectos educativos de alto nivel en el campo de la música, son imposibles si se carece de los cimientos necesarios en la base.

“Los recursos destinados a programas de educación artística enfocada hacia la formación profesional han sido tradicionalmente mayores que los destinados a la educación artística escolar. Sin embargo esto no ha garantizado la formación de profesionales de alto nivel, ya que generalmente los candidatos para la formación profesional carecen de bases mínimas e inician los estudios especializados tardíamente y sin haber desarrollado la sensibilidad y la percepción necesarias para abordar y contender con las exigencias de una educación enfocada hacia la especialización”⁸⁰.

La iniciación tardía en el arte de la música y el aprendizaje musical con métodos obsoletos, son aspectos que padecí y que reflejan la educación musical de hace cuarenta años, sin embargo, siguen en muchos lugares caracterizando la educación musical de nuestros días y obstaculizando su desarrollo.

Balance

Los años de práctica en la enseñanza de la música y de formación autodidacta por vías no formales, fueron definitivos en el desarrollo de un oficio, de un saber hacer adquirido en la actividad misma. La formación que me aportaron las experiencias en la docencia, fueron

⁷⁹ V. Hemsy de Gainza. *La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX. Realidad y perspectivas*. En: *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*, 2002.

⁸⁰ L. Palacios, *op. cit.* pág. 112.

definitivas para la conformación de un proyecto profesional de vida, que he ido apuntalando a través de la formación académica desde la disciplina pedagógica. La pedagogía me permitió la comprensión del fenómeno de la educación musical desde perspectivas más amplias, y la construcción de un aparato crítico para mirar al arte y la música en específico, como elementos de desarrollo individual y social, como expresiones de la cultura y componentes esenciales en la educación básica.

La falta de espacios formativos en las áreas de educación musical y educación artística, fueron una de las razones que contribuyeron a la conformación de grupos de educadores musicales como la Sociedad Mexicana de Educación Musical, Flademex, Educarte y otras, que eran asociaciones autogestoras de docentes que organizaban cursos, encuentros, y que fueron base de la formación de muchos maestros de música.

Uno de los temas persistentes y compartidos en la comunidad de educadores musicales se daba en torno a la enorme necesidad de argumentar la importancia de la educación musical en el desarrollo del niño y la importancia de incluirla en los contenidos de la educación básica, además que se enfocara de manera más adecuada a la naturaleza y características del niño. Mi percepción en aquellos años era que los docentes sabíamos de manera intuitiva de los beneficios de la música en la vida del niño, por la vivencia, por la experiencia transitada con nuestros alumnos, por ser testigos de los procesos de transformación ocurridos a partir de su contacto con los elementos de la música y de los cambios favorables observados en las distintas esferas de su desarrollo.

Veía una enorme preocupación por parte de mis colegas porque a esta educación accedía una población muy reducida de niños en el nivel de educación básica, por lo que los educadores musicales defendían con toda su voluntad que la educación musical formara parte y llegara de manera amplia a la educación básica. También percibía que cuando se llevaban estos argumentos a los foros de discusión y reflexión, o ante los tomadores de decisiones, las razones que argüíamos no eran convincentes, sonaban frágiles, no tenían la suficiente consistencia. Personalmente sentía que faltaba soporte, cuerpo, en la fundamentación, pensaba que la profesionalización se convertía en un imperativo en

nuestro cuerpo de educadores musicales. La realidad era que no había cuadros formados con el perfil de investigador. Sin lugar a dudas habíamos avanzado, había habido un gran trabajo en la adquisición de herramientas didácticas, pero faltaba desarrollar un trabajo en el terreno de la investigación. Se hizo indispensable pensar las artes y la educación, con la ayuda de otros referentes, de cuerpos teóricos procedentes de otras disciplinas, para ayudarnos a reflexionar la educación y el arte de manera más integral y mejor sustentada. A entenderla desde un enfoque histórico y cultural, que no falseara su valor y legitimidad cultural. Sólo así sería posible aspirar a que se nos tomara en serio y a que se consideraran nuestras propuestas.

Por mi parte inicié una búsqueda de opciones formativas que fueron las que me llevaron a la pedagogía. Como resultado de los primeros estudios en este campo, empecé a desarrollar algunos temas específicos de la educación musical e inicié a partir de este momento la presentación de trabajos en encuentros, congresos y mesas redondas. En el trayecto encontré a colegas que iniciaron también las mismas búsquedas, situación que informaba de avances en este sentido. En los últimos treinta años, los terrenos de la educación musical y de la educación artística se han movido considerablemente, se observan cambios sustanciales, mejoras palpables, que se pueden medir por la cantidad de docentes formados en los ámbitos académicos y por la apertura en muchas universidades de espacios para los estudios de licenciatura y posgrado en docencia artística y por el número de iniciativas que favorecen la profesionalización del campo.

III. EL MOVIMIENTO DE ORQUESTAS JUVENILES EN MÉXICO Y LAS COMUNIDADES DE APRENDIZAJE MUSICAL, COMO ALTERNATIVA PARA LA FORMACIÓN PROFESIONAL. UNA EXPERIENCIA DE GESTIÓN EDUCATIVA.

En el presente eje me propongo analizar una experiencia de gestión artística y educativa realizada con la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez y el Programa Orquesta-Escuela, en el periodo comprendido de junio de 2007 a julio de 2009. Ambos programas forman parte de la estructura programática que tiene a su cargo el Sistema Nacional de Fomento Musical, entidad pública del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes enfocada a impulsar, fortalecer y expandir la formación musical en el país⁸¹, según se asienta en el Programa Nacional de Cultura de la presente administración⁸².

La experiencia de participación en la construcción de una propuesta pedagógica con características innovadoras en el ámbito de la educación musical de nivel superior, resultó de enorme interés personal y una oportunidad para mi desarrollo profesional. En esta actividad se conjuntaron las dos áreas de mi formación profesional, la relacionada con mi formación como ejecutante de fagot y la vinculada a mis posteriores estudios en pedagogía. Los conocimientos de ambos campos me permitieron compenetrarme y vivir a plenitud la experiencia pedagógica en el Sistema.

Considero importante dar cuenta de un ámbito de formación musical hasta ahora poco estudiado, el de las orquestas y coros juveniles, y que aporta datos sobre sus importantes repercusiones en la vida artística y musical del país. Me centraré específicamente en los programas que tuve a mi cargo: la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez y el Programa Orquesta-Escuela. Me interesa situar las características del modelo educativo en curso, los principios filosóficos que lo sostienen, las estrategias utilizadas para su operación y, en síntesis, todo aquello que pude vivir y presenciar, y que habla de importantes transformaciones en las maneras de aprender música y aprender a ser músico, un modelo

⁸¹ El Sistema Nacional de Fomento Musical como una de las unidades administrativas del CNCA, participa en el cumplimiento de uno de los ejes de política cultural que establece el Plan Nacional de Cultura. Eje 5.4 Formación Musical en Orquestas, Coros y Bandas. Pp. 123- 124.

⁸² Programa Nacional de Cultura 2007-2012. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. 2007.

que confronta y llama a movilizar los modelos tradicionales todavía vigentes en nuestras escuelas profesionales y conservatorios.

1. El movimiento de orquestas y coros en México.

Haré una reseña de los antecedentes del movimiento de orquestas y coros en México, a fin de conocer su trayectoria y comprender la particularidad de su desarrollo en nuestro país. Haré también un acercamiento a los momentos más significativos por los que dicho movimiento ha transitado, resaltando algunas de sus características y logros alcanzados, así como una descripción de su estructura y programas vigentes durante la gestión en la cual me tocó colaborar.

1.1 Antecedentes.

Los antecedentes del movimiento de orquestas y coros infantiles y juveniles en México, se encuentran en el modelo venezolano⁸³. Dicho movimiento fue desde sus inicios inspirador del movimiento desarrollado en México. Las dificultades no resueltas de la educación musical de nivel superior en nuestro país, y la coyuntura política del momento hicieron que fructificara la gestión iniciada por Eduardo Mata, uno de nuestros más destacados directores musicales de la segunda mitad del siglo XX y figura imprescindible del panorama cultural y musical de nuestro país, con reconocida presencia internacional. Señalan los actores que vivieron de manera cercana los hechos⁸⁴, que nuestro prestigiado director de orquesta cumplía un compromiso de trabajo con la, ya para entonces, consolidada Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, experiencia que le permitió vivir y constatar en toda su magnitud el fenómeno musical que estaba ocurriendo en Venezuela. Fernando Lozano⁸⁵ relata la expresión utilizada en aquél momento por el maestro Mata al

⁸³ Hoy en día es ampliamente conocido y valorado el modelo de formación musical, creado en Venezuela hace más de tres décadas. La experiencia venezolana habla de importantísimas transformaciones no sólo en lo concerniente a las formas de aprendizaje y apropiación del arte musical, se trata de una propuesta de educación artística, con fuertes implicaciones sociales y culturales, que ha logrado erigirse en el escenario internacional de la música como una opción con personalidad y fisonomía propias, diferente a los modelos tradicionales todavía vivos en conservatorios y escuelas profesionales de música.

⁸⁴ FL-E-10-09-10.

⁸⁵ Director de orquesta y figura a la cual se encomienda la creación del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México.

referirse a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, ante las autoridades mexicanas: “Vengo de dirigir a la mejor orquesta de América Latina”⁸⁶. El maestro Mata había quedado impresionado y seducido por la altura artística y la extraordinaria organización en torno al movimiento musical iniciado apenas unos años atrás en ese país. Motivado por tal circunstancia promovió ante las más altas autoridades de educación y cultura de nuestro país, la creación de un programa que emulara y replicara el modelo de educación musical emprendido por el país hermano⁸⁷. Fue así como el director mexicano, gracias a su sensibilidad, acreditación y enorme ascendencia en la vida artística del país, influyó para hacer posible la puesta en marcha del Programa de Orquestas y Coros Juveniles de México, el cual dio inicio formalmente el 22 de febrero de 1989.

El impulso que se le da a la educación musical del país a través del proyecto de nueva creación, es referido por el maestro Fernando Lozano, responsable del mismo, en los siguientes términos: “Con el Programa de Orquestas, llega un aire fresco, un aire nuevo a la música, a nivel nacional”⁸⁸, como relato del significado que tuvo en el ambiente musical y educativo de nuestro país la creación del programa. En dicho proyecto participaron veintinueve estados de la República, es decir, se crearon orquestas en prácticamente todo el país, según declaración del maestro Lozano⁸⁹. La iniciativa generó un movimiento musical a nivel nacional que, a pesar de los vaivenes, pervive hasta nuestros días y que, sin lugar a dudas, cambió el panorama educativo musical del país. Hay un antes y un después, que merece ser investigado, en virtud de los cambios que se pueden observar a lo largo de los últimos veinte años en la vida musical de la nación.

1.2 Principios rectores en su primera etapa.

⁸⁶ FL-E-10-09-10.

⁸⁷ SNFM, Memoria 2002, CNCA. Pág. 13.

⁸⁸ FL-E-10-09-10.

⁸⁹ FL-E-10-09-10.

El programa mexicano se construyó de manera muy apegada al programa venezolano, retomó y se guió por sus principios fundamentales⁹⁰. En esa primera etapa se centraron en los siguientes puntos⁹¹:

- Programa dirigido a población de bajos recursos.
- Admisión abierta, todos pueden.
- La mejor edad para involucrar a los niños y jóvenes a la actividad musical está entre los 6 y 18 años.
- El grupo es el eje motivador, la orquesta hace las veces de la “pandilla”, de grupo de juego y complicidad entre niños y jóvenes, aspecto fundamental en su proceso de desarrollo.
- “Aprender a tocar tocando”, premisa metodológica de primordial importancia.
- Trabajo diario, intenso y comprometido.
- Organización y disciplina auto regulada por los integrantes de la orquesta.
- Uso de la Tecnología. Programa con apoyo de materiales audiovisuales. El reforzamiento del aprendizaje se realizaba a través de clases de instrumento grabadas en video, para suplir la falta de maestros.
- Figura del director-maestro. Eje esencial y determinante del proyecto, tiene a su cargo decisiones artísticas, educativas y administrativas.
- Capacitación a directores de orquesta.
- Conformación de un repertorio de música de compositores mexicanos, y de arreglos de grandes obras de autores consagrados, que tuvieran los niveles de dificultad, adecuados al desarrollo de los niños y jóvenes.

⁹⁰ El programa venezolano tiene un claro enfoque social, elegido, privilegiado, por encima de objetivos artísticos, es así que el carácter de sus prácticas se distingue por la relevancia del contexto y la colaboración. El programa venezolano, constituido como Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), establece su misión en los siguientes términos: “La misión del programa venezolano está asentada en una perspectiva social, dirigida principalmente a niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad, donde la práctica colectiva de la música ofrece la posibilidad de integración social, formación ética y capacitación profesional. El programa surgió, antes que con propósitos artísticos, con un amplio sentido social”. Podemos encontrar en estas líneas, claramente expuestos los principios rectores de la propuesta artística y educativa en su conjunto.

⁹¹ FL-E-10-09-10.

1.3 Las etapas del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, hoy Sistema Nacional de Fomento Musical.

A pesar de los cambios experimentados por el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, hoy Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), desde su nacimiento hasta nuestras fechas, el programa ha mantenido un nivel de continuidad que le ha permitido conservar algunos de los principios que le dieron origen. A continuación anotamos la secuencia cronológica y el estatus de los momentos más importantes:

1989 Surgimiento del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México.

Conformada como asociación civil con participación de: CONACULTA-DDF-INBA

1996 Surge la Orquesta Sinfónica Juvenil de México.

Objetivo: Contribuir al perfeccionamiento de músicos provenientes de orquestas delegacionales.

- Su actividad se centra en el montaje de programas musicales.
- No cuenta con un programa pedagógico de formación musical.

1998 El Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México se transforma en **el Sistema Nacional de Fomento Musical**.

Organismo institucional dependiente del CONACULTA.

2001 Sergio Ramírez Cárdenas asume la Dirección General del Sistema Nacional de Fomento Musical.

Orquesta Sinfónica Juvenil de México.

Objetivo: Conformar un proyecto educativo con bases sólidas.

- Énfasis en el desarrollo musical y personal de los integrantes.
- Mayor atención a los programas educativos.
- Reflexión y discusión en torno a los métodos de enseñanza-aprendizaje.

2004

Redacción del primer documento del **Programa Orquesta-Escuela**.

1.3.1 Inicios del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México.

En 1989, tras haber sido creado el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, se formaron agrupaciones orquestales y corales en diversos puntos del país. El desarrollo y las experiencias de cada agrupación musical fueron tomando tintes distintos acordes a las condiciones y los contextos específicos de cada estado de la República. Muchas de estas orquestas echaron raíces y continuaron su existencia, como parte de programas de proyectos culturales que fueron continuados por administraciones posteriores.

Las orquestas infantiles y juveniles no tenían como objetivo inicial la formación de músicos profesionales, fueron creadas como programas sociales enfocados a promover la práctica y el goce de la música entre niños y jóvenes, su finalidad era ofrecer alternativas para la actividad musical no formal y el uso creativo del tiempo libre⁹². Sin embargo, al paso de los años las orquestas se convirtieron en espacios para la iniciación musical de niños y jóvenes, con una influencia significativa en la detección de sus vocaciones. Es decir, ante la ausencia de opciones de educación musical de nivel inicial, las orquestas fueron cumpliendo esta función. Como consecuencia de estas primeras experiencias de acercamiento a la música, muchos de los jóvenes que formaron parte de estas orquestas, eligieron el camino profesional de la música y buscaron su ingreso a escuelas profesionales y conservatorios. Muchos otros no, la música fue parte de su formación

⁹² S. Ramírez C., op. cit. 2007, pág. 8.

general y un espacio para su crecimiento personal y para la utilización creativa de su tiempo libre, que en esencia era el objetivo del programa. De esta forma el propósito se cumplía, pues como afirma el maestro Lozano, “no son músicos pero son diferentes”⁹³.

1.3.2 Creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de México.

En 1996 se crea la Orquesta Sinfónica Juvenil de México (OSJM), con el propósito de captar a muchos de los jóvenes formados inicialmente en las orquestas juveniles, con la finalidad de dar continuidad y contribuir al perfeccionamiento de su formación musical. Esta primera etapa de la OSJM, se distingue porque su trabajo se centró esencialmente en el montaje de programas musicales, es decir, se intensificó la actividad musical, pero sin programas educativos enfocados al fortalecimiento académico. El mismo criterio imperaba en el resto de orquestas juveniles existentes en todo el país, se concretaban a preparar y presentar conciertos, sin que mediaran programas educativos formalmente estructurados.

La experiencia durante la primera década del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, dio como resultado la formación de jóvenes músicos con un perfil muy particular. Poseían, por un lado, una gran experiencia y pericia en la ejecución instrumental, así como en el desempeño orquestal, pero, por otro, mostraban lagunas formativas en los aspectos técnico, teórico y de cultura musical. Pese a sus dificultades, las orquestas daban evidencia de logros considerables, se habían convertido en opciones viables, en espacios que ofrecían la posibilidad real y efectiva de formación musical de nivel inicial. Constituían opciones de educación no formal que otorgaban la oportunidad a una amplia población de niños y jóvenes en todo el país, para acceder a una educación musical básica. El Programa de Orquestas, ponía en manos de estos niños instrumentos musicales y propiciaba el contacto directo e inmediato con el hacer musical.

Los años de experiencia de las orquestas juveniles demostraron que la actividad y la práctica viva en la orquesta, además de haber contribuido a la formación de varias

⁹³ FL-E-10-09-10

generaciones de jóvenes que lograron desarrollar aptitudes musicales suficientes, también contribuyeron, de manera significativa, a la detección temprana de la vocación musical de muchos de ellos. Las orquestas los dotaron de las bases necesarias para procurar posteriormente su entrada a las escuelas de nivel superior. De estas orquestas surgieron y siguen surgiendo una cantidad considerable de jóvenes que ingresan a las escuelas profesionales de música⁹⁴. Con lo cual se constataba que la orquesta era un espacio de aprendizaje, con un enorme potencial para la formación musical efectiva.

1.3.3 El Sistema Nacional de Fomento Musical

El Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) se crea en 1998, en sustitución del Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México. La modificación del estatus –de asociación civil a organismo gubernamental- agranda y fortalece considerablemente su estructura administrativa y sus posibilidades de operación, garantizando estabilidad y continuidad a sus programas. Constituido como Sistema Nacional, toma fuerza la idea de expansión regional, en contraposición a la tendencia centralización que el proyecto había sufrido para entonces.

Surge de igual forma la necesidad de recuperación del carácter social del programa, por lo que se plantea de nueva cuenta la ampliación de la cobertura -se quiere abarcar el mayor número posible de participantes- con la convicción de que una base extensa, lejos de afectar la calidad, se convertía en un factor determinante para su elevación. Un mayor número de iniciados en la actividad musical incrementaría necesariamente, la posibilidad de detección de niños y jóvenes con vocación musical. Adicionalmente a estas acciones, también se apuesta por una mayor capacitación de alumnos y directores. En suma, lo que se perseguía en este periodo era la ampliación y diversificación de los objetivos originales.

Aún cuando se había iniciado un programa de capacitación, no se había elaborado hasta ese momento un plan y programa académicos, con una fundamentación teórico pedagógica específica. Entre 1997 y el 2000, la Orquesta Sinfónica Juvenil de México

⁹⁴ S. Ramírez C., *op. cit.*

realizaba un promedio de 31 conciertos anuales⁹⁵, la actividad, como ya dijimos, se centraba fundamentalmente en el montaje de conciertos para la presentación de su temporada regular, así como la presentación de conciertos extraordinarios en distintos foros del Distrito Federal y en algunas ciudades de la República.

1.4 Inicio de una Gestión con Perspectiva Pedagógica y un liderazgo centrado en los procesos de aprendizaje.

En 2001 se inicia la gestión del maestro Sergio Ramírez Cárdenas, quién coloca en el centro del proyecto global, el aspecto educativo. El proyecto en su nueva etapa, nace con la firme convicción de que la orquesta es una herramienta educativa con enormes cualidades para la formación musical. La certeza estaba fundada en muchos años de experiencia de trabajo con orquestas infantiles y juveniles, no se tenía todavía un apuntalamiento teórico definido, pero sí la contundencia de los resultados obtenidos en la experiencia de varios años. La construcción del modelo teórico se formuló en el trayecto.

Hasta antes de esta administración, no existía ningún plan de trabajo que rigiera la vida académica de la institución, por lo que la nueva gestión inicia una fase de exploración, reflexión y análisis sobre el hecho educativo en curso, que daba indicios de la existencia de un modelo formativo con características propias. El maestro Sergio Ramírez Cárdenas, líder del proyecto lo expresa de la siguiente manera:

“...durante los primeros tres años de trabajo reorientamos nuestras actividades dirigiendo el foco de atención hacia el desarrollo musical y personal de los integrantes de las orquestas, fortaleciendo los elementos educativos de nuestros programas y motivando la reflexión y la discusión permanente acerca de nuestros métodos de enseñanza-aprendizaje, los procesos y los resultados.”⁹⁶

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 35

⁹⁶ *Ibidem*. Pág. 22.

El maestro Ramírez apunta otro importante factor que ocurría en su proceso de desarrollo profesional y que influiría considerablemente en la afirmación del naciente proyecto pedagógico:

“ Al mismo tiempo, de manera personal, inicié el estudio de la carrera de Pedagogía, lo que me permitió, además de adquirir las herramientas teóricas que este estudio conlleva, extender parte de estas discusiones al terreno académico, lo que vino a enriquecer mi propia visión de la educación musical contemporánea.”⁹⁷

1.4.1 Emergencia y características del modelo pedagógico y la búsqueda de su fundamentación teórica.

El modelo educativo fue surgiendo en la práctica, en diálogo permanente entre teoría y práctica, donde la experiencia y la intuición dictaban el camino. Las estrategias de inicio estuvieron enfocadas fundamentalmente a fortalecer los conocimientos teóricos de la música, por lo que las asignaturas se fueron incorporando según se iban detectando necesidades y soluciones posibles. Estas primeras acciones tuvieron lugar de manera no planificada, eran más bien intervenciones sometidas a experimentación. Los resultados que se obtenían marcaban la pauta para las acciones siguientes.

La actividad desarrollada en la orquesta, más la suma del naciente programa académico⁹⁸, eran equivalentes a un trabajo de laboratorio que arrojaba datos y bosquejaba las coordenadas a seguir. “El intercambio de experiencias entre maestros y directores fue fuente principal de las ideas pedagógicas debatidas” en el proceso⁹⁹. Fue asumida por su director “la naturaleza social y cultural del conocimiento y del sujeto mismo”, de tal forma que el proyecto avanzaba y se construía en el camino con las aportaciones de la comunidad en su conjunto.

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ La Coordinación a mi cargo englobaba El Programa Orquesta –Escuela y la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.

⁹⁹ S. Ramírez C., *op. cit.* pág.10.

Esta primera fase de la experiencia, empujó al serio planteamiento de una necesaria sistematización de la práctica educativa. Al director le interesaba aprovechar los recursos y posibilidades que las agrupaciones orquestales ofrecen a través de la práctica musical activa, donde el alumno aprende, esencialmente, a tocar tocando. El maestro Ramírez Cárdenas considera que la orquesta, por sí sola, conforma un modelo educativo, el cual concibe como comunidad de aprendizaje¹⁰⁰.

Con los resultados de la experimentación e indagación de los primeros tres años, se elaboró un primer documento que daba forma a la propuesta pedagógica del Programa Orquesta-Escuela. Los planteamientos contenidos en el documento, fueron sometidos a discusión y revisión por parte de los especialistas del Instituto Nacional de Bellas Artes¹⁰¹ y de la comunidad académica del Sistema Nacional de Fomento Musical. La operación del Programa Orquesta-Escuela inicia en agosto de 2004, con el apoyo y participación del Consejo Académico y el Comité Directivo del propio Sistema. La participación de los docentes fue crucial, las decisiones académicas y artísticas se fundamentaron en sus consideraciones y criterios, en virtud de ser ellos quienes mejor conocían el nivel de avance de los alumnos y su potencial de desarrollo.

Tomando en cuenta que en esta administración el acento estaba colocado en el enfoque pedagógico del programa, la intervención de los docentes en el diseño de todas las actividades artísticas y académica, resultaba de primordial importancia, desde la planeación de los ensayos por secciones, hasta su participación en la elección de solistas y directores invitados. Todas estas actividades tenían una intencionalidad formativa y estaban dirigidas a resolver alguna dificultad de carácter técnico, musical o artístico. Sin

¹⁰⁰ Ante las fuertes crisis que han sufrido las estructuras sociales a lo largo de la historia, y las nuevas conformaciones y dinámicas de las mismas, la palabra comunidad ha adquirido gran importancia, su uso está asociado a la búsqueda de propuestas con enfoques más humanistas, que buscan dar respuesta a los agudos problemas individuales y sociales derivados del empobrecimiento de la vida comunitaria y de la exacerbación del individualismo, por lo que el término en sí mismo, representa una posibilidad de reconstrucción, un símbolo de renovación, de cambio.

¹⁰¹ El Instituto Nacional de Bellas Artes, es la instancia gubernamental que por decreto posee la autoridad máxima en el ámbito de la educación artística, para acreditar y certificar estudios en este campo. Ver Anexo No. 3.

embargo, el objetivo era mucho más amplio, se pensaba que las actividades en su conjunto debían contribuir al crecimiento musical, artístico y humano de los alumnos, los maestros y los directores.

Las estrategias de participación promovidas por el maestro Sergio Ramírez Cárdenas entre los miembros de la comunidad, recuerdan lo que Silvia Shmelkes señala para describir una gestión con liderazgo profesional:

“...la gestión escolar no se reduce a la función del director, sino que pone a dicha función en relación con el trabajo colegiado del personal y la hace participar en las relaciones que, a su vez, se establecen entre los diferentes actores de la comunidad educativa –incluyendo la comunidad externa. Por otra parte, gestión es un sustantivo que denota acción, una acción de carácter creativo, y como tal supone cierta intencionalidad y dirección de los sujetos implicados.”¹⁰²

Sin lugar a dudas que la gestión del maestro Sergio Ramírez Cárdenas nacía con un espíritu y ánimo propositivos, de búsqueda y afán transformador.

1.4.2 Estructura organizativa y programas.

El Sistema Nacional de Fomento Musical forma parte del complejo de instituciones dependientes del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de nuestro país, dedicadas a la preservación del patrimonio cultural, la educación y la investigación artísticas y la promoción y difusión del arte y la cultura.

El Sistema Nacional de Fomento Musical tiene, como horizonte que guía sus acciones, la siguiente:

¹⁰² Sylvia Shmelkes. *Calidad de la educación y gestión escolar*. En: SEP Licenciatura en Educación primaria. 6to. Semestre: Gestión escolar, 2003, p. 27.

Misión.

“Participar en la formación integral de niños y jóvenes mexicanos a partir de la práctica musical de calidad en orquestas, coros y bandas, para desarrollar en ellos valores estéticos, sociales y humanos propios de la actividad grupal y la disciplina artística”¹⁰³.

Para cumplir a cabalidad con su Misión, el Sistema Nacional de Fomento Musical articula los siguientes

Programas:

Coordinación Nacional de Orquestas.

Esta Coordinación tiene como encomienda principal proveer organización y servicio a las orquestas infantiles y juveniles de todo el país afiliadas al SNFM para impulsar y fortalecer la formación musical de sus poblaciones. A fin de cumplir con su cometido desarrolla encuentros regionales y nacionales de orquestas infantiles y juveniles, y promueve programas pedagógicos de excelencia, como cursos y talleres nacionales para directores de orquestas. Ofrece también servicio de laudería y lutería para reparación y mantenimiento de instrumentos en todas las orquestas afiliadas al Sistema. La Coordinación cuenta con 159 grupos orquestales afiliados, en los 32 estados del país.

Coordinación Nacional de Coros.

La Coordinación de Coros promueve la creación de grupos corales en todo el territorio nacional, apoyando su actividad con seminarios, festivales corales, cursos de capacitación para directores de coro, etc. Cuenta con 821 coros afiliados al SNFM.

Coordinación Nacional de Bandas.

Las bandas sinfónicas conforman uno de los movimientos musicales más importantes del país, es un tradicional semillero y proveedor de músicos de viento de las orquestas sinfónicas profesionales, por lo que, con el propósito de contribuir a su fortalecimiento

¹⁰³ <http://snfm.conaculta.gob.mx/>

como expresión musical de enorme valor y arraigo en la cultura popular e indígena de México, la Coordinación de Bandas fomenta su formación, crecimiento y desarrollo a lo largo y ancho del país. Para cumplir con dicho propósito, organiza festivales, encuentros y cursos de capacitación. Actualmente existen 217 bandas afiliadas al SNFM.

Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical.

Los Núcleos Comunitarios de Aprendizaje Musical, de reciente creación, surgieron con el propósito de brindar opciones de desarrollo social, cultural y educativo, a través de la música, a poblaciones en situación de precariedad, y con el propósito de fortalecer y ampliar la base piramidal del Sistema. Los primeros tres primeros Núcleos iniciaron sus actividades en 2008 en Jalisco, Tijuana y Chihuahua. En 2009 abrieron sus puertas diez Núcleos más.

Programa Orquesta-Escuela (POE)¹⁰⁴.

El Programa Orquesta-Escuela es el programa de formación musical de nivel superior fundado por el SNFM, para ofrecer a los jóvenes integrantes de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, la posibilidad de cursar la Licenciatura de Instrumentista en: flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, percusiones, arpa, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo. El Programa Orquesta-Escuela está sustentado en un plan de estudios con un enfoque por competencias, concebido como una propuesta pedagógica innovadora, sustentada teóricamente en conceptos como comunidad de aprendizaje, aprendizaje intuitivo y aprendizaje situacional. El Programa logró el registro de certificación como institución de estudios superiores, ante la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública, en julio de 2009.

Grupos Artísticos:

El Sistema Nacional de Fomento Musical, cumple con sus objetivos formativos a través del impulso a las siguientes agrupaciones artísticas:

¹⁰⁴ Durante mi gestión como Coordinadora de Desarrollo Artístico del Sistema Nacional de Fomento Musical, me correspondió la responsabilidad de atender las tareas derivadas de este programa.

- Coro Infantil de la República.
- Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México (OSIM).
- Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.
- Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil.

De los cinco programas a cargo del SNFM, referidos líneas arriba, tenía bajo mi responsabilidad el Programa Orquesta-Escuela, y de las cuatro agrupaciones, me correspondía la coordinación de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez. Ambas se fusionaban y confluían en dos tipos de actividades:

- a) Las relacionadas con la formación académica, concretadas en el Programa Orquesta -Escuela y
- b) Las orientadas al desarrollo artístico de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.

2. La Coordinación de Desarrollo Artístico¹⁰⁵.

La Coordinación de Desarrollo Artístico (CODESART)¹⁰⁶ era el área del Sistema Nacional de Fomento Musical, cuyos objetivos consistían en propiciar, impulsar y acrecentar la formación musical de jóvenes mexicanos a través de su agrupación cúspide, la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, conformada por los elencos A y B.

La Coordinación tenía como propósito fundamental contribuir al desarrollo artístico musical de jóvenes en proceso formativo, cuyas aspiraciones estaban enfocadas al desempeño profesional. La actividad formativa se realizaba dentro del marco de una propuesta pedagógica que privilegiaba el aprendizaje musical a través de la práctica

¹⁰⁵ Área que me corresponde coordinar a mi ingreso al SNFM.

¹⁰⁶ A mi ingreso, la CODESART estaba en proceso de reestructuración, por tal razón, parte de mi tarea consistió en definir y centrar los propósitos del área y de los programas, delimitar funciones, reordenar espacios, etc. En el Anexo No. 4, se puede apreciar la estructura y el organigrama elaborado, de acuerdo a las modificaciones realizadas en ese momento, así como la descripción de funciones de cada una de las unidades que integraban la Coordinación.

orquestal, en conjunción con el estudio situado de las asignaturas teóricas, de instrumento y complementarias.

Los programas a cargo de la Coordinación eran:

EL PROGRAMA ORQUESTA-ESCUELA.

LA ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ ELENOS “A” Y “B”.

Ambos programas se encontraban atravesados por las dimensiones artística y académica.

2.1 Condiciones institucionales prevalecientes a mi llegada a la Coordinación de Desarrollo Artístico.

La Coordinación de Desarrollo Artístico sufría importantes cambios, estaba en pleno proceso de reestructuración, por un lado, la “Orquesta Sinfónica Carlos Chávez” había dejado su estatus de *orquesta semi profesional* para retornar al de *orquesta juvenil*, con la firme intención de transformar el sentido de su existencia, reorientando sus objetivos y retomando su carácter formativo.

El otro aspecto importante en la reestructuración, fue la fusión de las dos agrupaciones formativas más sobresalientes del Sistema hasta el momento: la “Orquesta Sinfónica Juvenil de México” y la “Orquesta Sinfónica Carlos Chávez”, la suma de estas dos agrupaciones daba lugar a la creación de una nueva entidad, la “Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez” (OSJCCH) con dos elencos.

La reestructuración en su conjunto, estaba respaldada por sólidos argumentos, el primero de ellos era de orden presupuestal: normativamente el recurso reservado debía ser destinado a programas educativos, y no a otros fines. Hasta entonces, el recurso había estado utilizándose en la manutención de la orquesta, que operaba como una orquesta cuasi profesional, donde no se atendían aspectos educativos. La institución otorgaba becas a los integrantes de la orquesta, pero sin el respaldo de un programa formativo, así la beca había sido erróneamente asumida como salario.

El segundo argumento que respaldaba la medida de reestructuración, fue de carácter pedagógico: retomar los fines educativos que habían dado origen a la orquesta. La orquesta fue perdiendo a lo largo de su historia y por distintas razones, esta importante finalidad formativa, dejó de tener movilidad entre sus miembros, muchos de ellos habían permanecido por años, sin posibilitar el paso a las jóvenes generaciones, es decir, los miembros de la “Carlos Chávez” percibían una beca que tenía por objetivo la formación, pero dicho objetivo había quedado de lado. Los tiempos contemplados para la formación de los integrantes se rebasaban, perpetuando su estancia en la orquesta, dejaron de ser los jóvenes estudiantes y las expectativas de educación y desarrollo quedaron atrás.

Con el cambio, la nueva reglamentación estableció límites de edad para abrir la posibilidad a la formación y la renovación permanente de sus miembros. Esta normativa dejó fuera a varios de sus integrantes, que por mucho habían sobrepasado ese límite de edad, y al no cubrir el perfil del nuevo esquema, tuvieron que dejar la agrupación, quedándose sin su fuente de ingreso. Los músicos salientes vieron afectados sus intereses, lo cual dio lugar a un periodo de resistencia con protestas en distintos espacios, durante varios meses hicieron plantones en la sala de conciertos como señal de protesta por su salida de la agrupación, derivando en una demanda legal aún en proceso.

Al interior de la orquesta se había quedado un clima de tensión por los cambios realizados, en un principio no se alcanzaba a comprender lo trascendental de éstas decisiones para el futuro de la orquesta. Fue en medio de esta atmósfera de resistencia, al interior y al exterior de la agrupación, que se dio mi incorporación al SNFM. Pude ser testigo que, detrás de la decisión tomada por parte de la Dirección General, había una genuina convicción, abalada por principios pedagógicos sólidos, no era un capricho, ni una medida política vana. Los recursos tenían que ser utilizados para formar, y la agrupación tenía que aspirar a un nivel artístico de mayor calidad, esto sólo sería posible si se fortalecía la estructura académica para ofrecer a los jóvenes mayores oportunidades de desarrollo: clases magistrales, cursos, intercambios, etc., además de reforzar el trabajo de estudio de cada sección de la orquesta con músicos-maestros de primer nivel.

Sin lugar a dudas fue una decisión drástica, que requirió de firmeza y valentía, a la cual, finalmente el tiempo colocó del lado de la razón. La orquesta se convirtió en un importante espacio de crecimiento artístico musical, para un mayor número de jóvenes en formación provenientes de todo el país. Los cambios posteriores a la reestructuración pronto se hicieron notar en el considerable crecimiento artístico y académico de los integrantes de la orquesta y en la ampliación del potencial de desarrollo de la agrupación, experiencias que me tocó seguir de cerca.

Como señalé, la atmósfera que prevalecía a mi llegada a la Coordinación de Desarrollo Artístico, era de molestia, de inconformidad, los cambios no habían sido asimilados, ni comprendidos. Al interior de la orquesta, se daban fuertes cuestionamientos por parte de los jóvenes músicos, que rechazaban de entrada, todo lo que provenía de parte de la Dirección. En este clima sucedieron los primeros meses en la Coordinación, fueron meses de trabajo intenso, con los reflectores puestos, no sólo de la comunidad musical, sino también de la prensa. Por suerte, muchos músicos y directores de alto nivel veían con buenos ojos el cambio, supieron valorar la apuesta que se hacía al fortalecimiento educativo. Nuestro trabajo, al inicio, requirió de mucha energía para construir el nuevo modelo de orquesta que se quería conformar, y convencer con las acciones, que se estaba en el camino correcto, la tarea fue ardua.

De este primer momento de la experiencia en la Coordinación, me interesa destacar el papel del funcionario que encabezaba el proyecto. Se conoce el papel de trascendencia que puede tener un director en el desarrollo de una institución educativa, ahí lo pude corroborar. Fue para mí muy interesante observar la claridad en la dirección y los objetivos, la congruencia en las acciones y el verdadero compromiso con un proyecto artístico educativo. Es muy loable encontrar a un directivo con un nivel de entrega de estos alcances, asumiendo un proyecto de trabajo como un proyecto propio, como un proyecto de vida. Se conjuntó el sólido conocimiento musical, con un serio saber pedagógico, de tal suerte que el proyecto contaba con las bases pedagógicas suficientes para emprender una aventura educativa de estas dimensiones, la orquesta renacía como un proyecto de educación musical con altas expectativas.

En esta etapa la CODESART era un área en construcción, con replanteamientos y reajustes, que se hacían de acuerdo a las demandas que surgían sobre el camino. En la base estaba establecido, por parte de la Dirección General, un enfoque teórico acorde a los planteamientos pedagógicos de vanguardia, por lo que los programas contemplados representaban acciones innovadoras orientadas en este sentido¹⁰⁷. Algunos de los programas se ponían en marcha por primera vez, y tenían la intención de retomar los principios básicos de los enfoques vanguardistas, como es, la inclusión de los actores, maestros y alumnos, en su desarrollo y puesta en práctica.

La línea política era avanzar en favor de una gestión más horizontal y participativa, donde cupiera la voz de todos los entes involucrados, esta fue la característica de las relaciones al interior de la organización, los jóvenes, maestros y personal en su conjunto, tenían un trato cercano con el director, había una verdadera política de puerta abierta.

2.2 Nueva conformación y estructura de la Coordinación de Desarrollo Artístico.

La estructura administrativa para la gestión y producción del trabajo artístico y académico de la orquesta en su nueva alineación, requirió por un lado, de la organización interna de las áreas operativas, lo que implicó la creación de espacios, la reordenación de los ya existentes, la asignación y reasignación de cargos, etc. Por otro lado, ante la ampliación de las responsabilidades de la Coordinación y una nueva conformación de la misma, se hizo fundamental trabajar en la redefinición de los objetivos, delimitación de funciones y reasignación de tareas, acciones que me correspondió ejecutar.

2.3 Principales funciones al frente de la Coordinación.

¹⁰⁷ El interés de la Dirección General era la búsqueda permanente de la mejora de los programas y el aprovechamiento eficiente de todos los recursos, por lo que una medida aplicada con estos fines fue la puesta en marcha de un programa de diagnóstico y análisis, a través de un modelo conocido como Planeación Estratégica, el cual se enfoca a la detección de las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas, para la planeación futura sobre bases más sólidas. En el Anexo No 5. se muestra el Plan Estratégico que me correspondió realizar en las áreas a mi cargo.

Mis funciones al frente de la Coordinación consistieron en llevar a cabo la planeación, coordinación y supervisión de los programas educativos y artísticos de la OSJCCH, elencos A y B, que incluyeron:

- Programa de Conciertos de los elencos A y B;
- Programa Orquesta-Escuela, con alumnos de los dos elencos y
- Programa de Formación Continua, con el elenco A.

Las actividades desarrolladas por cada uno de los elencos, de acuerdo al plan general, fueron las siguientes:

Con la OSJCCH elenco “A”:

- Temporadas regulares de conciertos
- Giras artísticas
- Gala Musical
- Grabaciones
- Formación Continua: cursos, seminarios, talleres, clases magistrales
- Brigadas.
- Audiciones de ingreso y permanencia

Con la OSJCCH elenco “B”:

- Temporadas regulares de conciertos
- Giras artísticas
- Gala Musical
- Programa Orquesta-Escuela
- Actividades de apoyo a orquestas juveniles en los estados
- Evaluaciones

2.4 El modelo pedagógico y la creación del programa Orquesta-Escuela.

A continuación describiré con mayor amplitud las características del modelo pedagógico y los referentes teóricos desde los cuales fue concebido. La búsqueda de una estructuración y sistematización de la práctica educativa que se venía desarrollando con la Orquesta Sinfónica Juvenil de México¹⁰⁸, con la cual inició la experiencia pedagógica, condujo a la creación del Programa Orquesta-Escuela. Programa que se asienta, entre otras, en las concepciones pedagógicas referidas a “comunidades de aprendizaje”, “aprendizaje situacional y “educación basada en competencias”.

La propuesta pedagógica en construcción, nacía con el anhelo de conformar un modelo de educación de carácter participativo, con amplias expectativas de contribución al desarrollo de estructuras y relaciones más democráticas, abiertas, y regidas por valores sociales. Se tenía la firme convicción de que un esquema de educación participativa y democrática, haría posible la apertura a la renovación de métodos, y daría lugar a nuevas formas de apropiación del conocimiento; así como la entrada a concepciones estéticas más amplias e incluyentes, abiertas a perspectivas de carácter multicultural¹⁰⁹.

Lo característico de la metodología del POE, está precisamente en la posibilidad que se les brinda a los jóvenes de hacer música de manera directa, viva y activa, desde su ingreso a la agrupación orquestal, así lo describía el maestro Sergio Ramírez Cárdenas, su impulsor:

“[La]...metodología distintiva de este programa: la educación musical a partir de la práctica grupal. Dicha metodología se rige por las siguientes premisas: la orquesta no se concibe como un fin, sino como un medio de aprendizaje de la música; no se aprende a tocar para entrar a una orquesta, se ingresa a ella para aprender a tocar; la práctica musical se considera parte integral del desarrollo humano del niño y del joven, por lo que se busca que se viva simultáneamente como una experiencia educativa y recreativa, en la que se

¹⁰⁸Posteriormente fusionada con la Orquesta Carlos Chávez y ambas constituidas como Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, con dos elencos.

¹⁰⁹ El modelo mexicano retoma y comparte los principios esenciales del venezolano, para el cual es un punto fundamental de su programa promover la inclusión y apertura hacia las diversas estéticas musicales, el repertorio orquestal utilizado no tiene límites, es diverso en estilos, géneros, autores, épocas, etc., incorpora lo clásico, popular, vanguardista o experimental, por lo que desde su visión, se “supera el falso dilema entre música popular y académica”. <http://www.fesnojiv.gob.ve/es/el-sistema.html>

adquieren conocimientos, se desarrollan habilidades y valores y se goza, elevando el espíritu y expandiendo la vida social de los individuos involucrados”¹¹⁰

2.4.1 Fundamentación teórico pedagógica del Programa Orquesta Escuela.

En la concepción de “Comunidad de Aprendizaje”, el maestro Sergio Ramírez Cárdenas encuentra el referente teórico adecuado para la construcción de una alternativa de organización educativa, con mayores posibilidades para la transformación de la cultura escolar en el ámbito del aprendizaje musical, hasta el momento anclado y trabado en viejos modelos. Encuentra también en las Comunidades de Aprendizaje¹¹¹ un enfoque congruente con los principios sociales del movimiento de orquestas juveniles. “Las comunidades de aprendizaje se fundamentan en la pedagogía crítica, es decir, aquellas corrientes pedagógicas que parten de una concepción educativa basada en la posibilidad de favorecer el cambio social y la disminución de las desigualdades de género, etnia, raza, posición económica, etc., a través de la educación”.¹¹²

La concepción de Comunidad de Aprendizaje da la pauta para cimentar los aspectos clave sobre los que se apuntala el Programa Orquesta-Escuela como propuesta de innovación educativa. En ella está implícita una intención transformadora que pretende abarcar los diversos niveles (alumno, maestro, aula y contexto)¹¹³ y las distintas dimensiones

¹¹⁰ S. Ramírez C., *op. cit.*

¹¹¹ Las “Comunidades de Aprendizaje” nacen como nuevos modelos de organización educativa, con amplias expectativas de transformación social y cultural. Las primeras experiencias educativas bajo estas características aparecen en los setentas en Estados Unidos y más tarde en España y otros países de Europa. Surgen fundamentalmente como alternativa para la atención y la integración de grupos minoritarios o marginales; como forma de organización educativa, autogestiva e incluyente, en oposición a las estructuras organizativas tradicionales extremadamente verticales y tendientes a acentuar las desigualdades y la exclusión. Han emergido como una necesidad de transformación de las relaciones sociales al interior de aulas y escuelas, ante el incremento de la composición multicultural y la insuficiencia de los sistemas educativos actuales, para hacer frente a la polarización y la exclusión social y cultural; así como para la atención de las problemáticas de convivencia y participación democrática, derivadas de las nuevas configuraciones sociales.

¹¹² C. Elboj Saso, (Et. Al). *Comunidades de aprendizaje. Transformar la educación*, 2002, pag. 74.

¹¹³ B. Creemers, Bert. *La base de conocimientos de eficacia escolar*. En: David Reynolds et al. *Las escuelas eficaces. Claves para mejorar la enseñanza*, 1996, pág. 63.

(cultural, social, institucional, pedagógica, organizativa, orientativa y didáctica)¹¹⁴ involucradas en la práctica educativa y la vida escolar.

Para su definición toma como referencia la expuesta por Rosa Valls, quien la conceptualiza de la siguiente manera:

“Una comunidad de aprendizaje es un proyecto de transformación social y cultural de un centro educativo y de su entorno, para conseguir una sociedad de la información para todas las personas, basada en el aprendizaje dialógico, mediante la educación participativa de la comunidad que se concreta en todos sus espacios incluida el aula”¹¹⁵

Las Comunidades de Aprendizaje¹¹⁶ se han venido expresando como un movimiento que intenta modificar la actual organización jerárquica de las instituciones escolares; centradas en conocimientos especializados que muy frecuentemente no encuentran su relación inmediata con el mundo de la vida. Las escuelas viven una formalidad e institucionalización tan acentuada que han cerrado sus puertas al saber común, al que está en la calle, en la plaza, en la familia, en los medios, en la comunidad. La propuesta de Comunidades de Aprendizaje conlleva un cambio radical en el concepto de escuela; para

¹¹⁴ J. Gairín Sallán, *op. cit.*, 2004, p. 64.

¹¹⁵ C. Elboj Saso, *op. cit.*, pág. 9.

¹¹⁶ **Principales ejes pedagógicos de las Comunidades de Aprendizaje.** En la concepción de C A, los métodos y la didáctica adquieren un papel secundario, se observa una mayor preocupación porque las mejoras se realicen a partir de una organización más horizontal, abierta, incluyente y participativa. Algunos elementos pedagógicos clave en las Comunidades de Aprendizaje, están dados en los siguientes aspectos:

La participación. La participación es entendida en un amplio sentido, están involucrados en la tarea educativa los profesores, la familia, el voluntariado, las instituciones y asociaciones del barrio. Se asume una dirección y una coordinación colegiada, y no unipersonal.

La centralidad del aprendizaje. Se promueve un clima general orientado al aprendizaje. El centro y el proceso de enseñanza-aprendizaje se convierten en el eje educativo de toda la comunidad. Tiene su base en el aprendizaje dialógico y está enfocado a la resolución de problemas.

El aprendizaje dialógico. Se parte de la idea de que el aprendizaje depende principalmente de las interacciones entre personas, ya que la construcción de significados es posible gracias a las interacciones que se establecen en un diálogo igualitario. Es por ello que el profesor debe ser un facilitador del diálogo igualitario entre pares.

Las expectativas positivas. Se parte de la confianza en el potencial existente en cada alumno, y en el que posee la propia comunidad. El alumno se hace cargo de su proceso educativo, pero con la ayuda y cooperación del colectivo.

El progreso permanente. Se hace un seguimiento puntual y constante del proceso educativo.

sus impulsores, representa una alternativa para la recuperación del saber común, el conocimiento y la cultura del entorno, en estrecha conexión con el mundo real y donde la educación se entienda como responsabilidad de todos los miembros de la comunidad.

El POE cristaliza una propuesta pedagógica¹¹⁷ nacida en la práctica y en la experimentación, en diálogo con la teoría pedagógica y las aportaciones de vanguardia, con el ánimo y la convicción de llegar a la música por caminos más directos y efectivos. Después de varios años de probar diversas estrategias, el proyecto fue tomando la forma de un programa de formación musical activa, sustentado en algunos preceptos tomados de la pedagogía contemporánea¹¹⁸ y en oposición al modelo tradicional de las escuelas profesionales y los conservatorios. El POE surge como necesidad de encontrar alternativas de formación, ante las añejas y persistentes deficiencias de la educación musical de nivel superior.

El Programa Orquesta-Escuela "...orienta sus esfuerzos en tres sentidos: la práctica orquestal directa, el desarrollo de la técnica instrumental y el trabajo en áreas teórico-pedagógicas. Todo ello enfocado hacia una práctica educativa integrada y globalizadora que responde a los objetivos musicales del repertorio orquestal, en función de la resolución de problemas musicales reales. La orquesta se convierte así en el ambiente de aprendizaje, donde tiene lugar la movilización de los conocimientos técnicos, teóricos y estilísticos aprendidos en el aula"¹¹⁹.

El POE¹²⁰ cumple las funciones de una institución educativa que imparte enseñanza musical de nivel superior y, como tal, proporciona los servicios correspondientes. Su funcionamiento demanda, por un lado, la atención de los servicios educativos, esto es

¹¹⁷ El proyecto fue plasmado en un documento trabajado como tesis de Licenciatura en Pedagogía: *La Orquesta-Escuela. Una propuesta de innovación en educación musical de nivel superior*, de Sergio Ramírez Cárdenas.

¹¹⁸ Como hemos señalado el autor fundamenta su propuesta en las concepciones de comunidad de aprendizaje, conocimiento intuitivo y aprendizaje situacional.

¹¹⁹ Este párrafo es parte de la nota curricular de la OSJCCH que aparecía en los programas de mano y cuyo contenido nos correspondió reelaborar.

¹²⁰ El Programa Orquesta-Escuela del Sistema Nacional de Fomento Musical obtuvo en 2009 su registro ante la SEP como institución educativa de nivel superior, con posibilidades de certificar estudios de nivel licenciatura, proceso que corrió a mi cargo y felizmente pude consumir.

todos los aspectos competentes a la administración y el control escolar. Por otro, atiende los asuntos de orden académico, que comprenden el diseño, la planeación y organización de las actividades académicas. El POE nace prácticamente como institución educativa, con amplias expectativas de desarrollo, su estructura organizativa estaba en plena construcción. Los espacios, las estrategias y las líneas de acción se iban creando al ritmo de crecimiento del programa y de acuerdo a las necesidades surgidas en la puesta en práctica. El POE imparte las materias que forman parte del plan de estudios de la licenciatura especializada en instrumentista de orquesta, su mapa curricular está conformado por las siguientes asignaturas:

Instrumento:

Violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, percusiones, piano y arpa.

Teóricas y prácticas:

Solfeo, Armonía y Contrapunto

Análisis e Historia de la Música

Expresión Corporal

Música de Cámara

Orquesta

Matrícula estudiantil.

El Programa está conformado por una matrícula de aproximadamente 100 estudiantes, de edades entre los 15 y 25 años. Los becarios adscritos al Programa, provienen de los dos elencos. Es obligación de los becarios del elenco "B", estar inscritos en el Programa (todos los becarios de este elenco pertenecen al POE) y cumplir con todas las asignaturas teóricas y prácticas. Por su lado, los becarios del elenco "A", en virtud de contar con un nivel más avanzado de estudios, tienen la opción de inscribirse al Programa o continuar en sus escuelas de procedencia. Aproximadamente el 25% de becarios del elenco "A" de la OSJCCH está adscrito al POE.

Plantilla docente.

El POE cuenta con una plantilla docente de 32 maestros permanentes, para asignaturas teóricas, prácticas y de instrumento, además de un número movable de maestros invitados. Las especialidades son las siguientes:

- Maestros de instrumento
- Maestros de Música de Cámara
- Maestros de Asignaturas Teóricas
- Maestras de Expresión Corporal
- Maestros de Ensayos Seccionales
- Maestros para actividades extraordinarias

2.4.2 Peculiaridades en el funcionamiento del POE.

El Programa Orquesta-Escuela, como instancia educativa tiene algunas características que lo distinguen de otras instituciones educativas. Vale la pena resaltar algunas de ellas pues le dan un sentido diferente y marcan una peculiaridad en su forma de trabajo.

Los docentes del POE son músicos en activo, la mayoría de ellos realiza una intensa actividad artística en nuestro país y a nivel internacional, esta es una característica esencial del programa, que tiene el propósito fundamental de garantizar una enseñanza de calidad, el maestro es un artista en pleno desarrollo, representa un modelo y un referente de gran influencia en la formación del joven estudiante, una manera de estar en contacto con la realidad musical inmediata. Es muy común en los conservatorios que los maestros no tengan una vida activa como músicos, muchos de ellos ya no ejecutan su instrumento, o no componen y en muchos casos ni siquiera asisten a conciertos. Precisamente como este es un mal que aqueja a nuestras escuelas profesionales, una de las premisas del POE es la existencia de maestros músicos en plena actividad.

En el plano de la organización escolar, este factor se vuelve determinante para la planeación de horarios de ensayos y clases. No es posible hacer una programación fija de

horarios de clase, ni de periodos de exámenes, como sucede en cualquier escuela, la programación se realiza en función de las posibilidades de los maestros. Es decir, el POE trabaja con una agenda de actividades movable, este es el costo que representa contar con un cuerpo docente de profesionales en plena actividad artística. A pesar de las dificultades que esta situación planteaba, se lograba trabajar de manera eficiente, con el esfuerzo conjunto de maestros, alumnos e institución.

Otra característica del POE es que tiene como eje a la orquesta, la orquesta es el espacio de aprendizaje. Su funcionamiento genera un número importante de actividades, demanda ensayos extraordinarios, participaciones fuera de programa, etc. Esto ocasiona dificultad en virtud de que frecuentemente se mueven los horarios establecidos, por lo que se hace un gran esfuerzo para concertar los horarios de maestros, alumnos y actividades de la orquesta, el esfuerzo para conciliar las distintas actividades es permanente, exige una atención constante por parte de todos los involucrados, institución, maestros y alumnos. Las características y situación particular de este programa, hacen que la concertación y el trabajo colectivo adquieran una importancia mayúscula.

2.5 La Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez¹²¹.

La OSJCCH fue fundada en 1989 con la finalidad de ofrecer a jóvenes músicos mexicanos un espacio formativo en el ámbito de la ejecución orquestal, en virtud de no existir oportunidades reales para adquirir esta formación dentro de las escuelas profesionales y los conservatorios del país, según lo referido por el director fundador maestro Fernando Lozano¹²². El objetivo era proporcionar los conocimientos, el adiestramiento y la experiencia artística propios de la agrupación orquestal a jóvenes en su última fase formativa para lograr una buena incorporación al campo profesional de la música. A lo largo de su existencia la orquesta ha pasado por distintos momentos, ha sido conducida bajo diversos criterios, se ha apartado de los fines que le dieron origen y ha regresado a

¹²¹ En el primer apartado de este Informe se abordan más detalles de los antecedentes, la historia y el contexto de surgimiento de la OSJCCH.

¹²² FL-E-10-09-10.

ellos, a pesar de todo, la agrupación no ha dejado de sumar logros y experiencia. En la actualidad la orquesta ha recuperado su vocación formativa y reorientado sus objetivos a través de un importante fortalecimiento de sus programas académicos. Tuve la oportunidad de estar al frente de la coordinación de las actividades artísticas y académicas de la orquesta y conocer de cerca el modelo formativo innovador que opera ahí. Pude ser testigo de la experiencia formativa de la cual participé como actor y testigo presencial. Actualmente la OSJCCH¹²³ es la orquesta cúspide del amplísimo programa de orquestas infantiles y juveniles a nivel nacional y parte sustancial del programa académico basado en la orquesta como ambiente de aprendizaje, el Programa Orquesta-Escuela (POE). Considero de suma importancia resaltar las actividades que orientan actualmente su quehacer artístico y educativo.

2.5.1 Actividades Artísticas de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez elencos A y B y su valor pedagógico¹²⁴.

El concierto. Su importancia artística y formativa.

El concierto constituye la actividad artística fundamental, representa la culminación de un proyecto con metas concretas, plasmadas en la ejecución de un repertorio específico. Los conciertos tienen un componente formativo de primer orden, son la muestra pública de los logros alcanzados y las dificultades superadas. Es la oportunidad de vivir la experiencia artística en toda su plenitud, de comunicar y compartir un saber construido individual y colectivamente en el trabajo técnico, teórico, conceptual y práctico, un saber impregnado de ideas, sentimientos y emociones.

El concierto es la ocasión en que el estudiante se vive artista, con posibilidades de abrirse a los demás, de mostrarse a los demás, de darse a los demás con lo mejor que él tiene. El concierto se convierte por estas razones, en una experiencia altamente formativa y en una importante palanca que impulsa el desarrollo. Los conciertos se presentan al público con

¹²³ Los integrantes de a OSJCCH, además de sus actividades artísticas, cumplían con el programa académico de la Orquesta-Escuela.

¹²⁴ Ver Anexo No. 6, contiene programas de mano de giras, temporadas de conciertos, música de cámara, conciertos didácticos, etc.

todo el protocolo de una agrupación profesional, esto también tiene un gran valor para el joven en formación, no se simula una actividad o se realiza en los límites de la escuela, por el contrario, se trascienden los muros escolares, para vivir la experiencia en su totalidad, de manera real, en salas de conciertos reales, con públicos reales. Esta es una de las enormes aportaciones del modelo formativo, ya que en las escuelas profesionales de música, los alumnos tardan mucho tiempo para vivir experiencias de esta naturaleza, tienen que recorrer años de formación escolástica antes de poder mostrar su trabajo.

Vale la pena hacer notar que la finalidad no es el concierto en sí mismo, porque si así fuera, sería mucho más sencillo montar conciertos, se podrían reforzar las secciones con músicos profesionales, no habría necesidad del trabajo en detalle, se presentarían conciertos con menor inversión de tiempo y esfuerzo, y quizás se obtendrían mejores resultados. Pero en esta modalidad, lo importante del concierto es el propio proceso, porque forma, su importancia está en función de su poder formativo, desde luego que se busca la mayor calidad artística posible, pero siempre entendida en su contexto educativo.

El repertorio representa un contenido de aprendizaje que se elige, bajo estrictos criterios formativos para abordar dificultades musicales específicas, tanto en lo técnico como en lo interpretativo, adecuadas al nivel de ejecución en el que se encuentra la orquesta en su conjunto y tomando en consideración los avances individuales. También son considerados otros factores artísticos, como alternar estilos, épocas, géneros, autores, etc. El objetivo es hacer un anclaje en los conocimientos y nivel de dominio previos con los que cuenta el estudiante, para lograr impulsar su desarrollo, a partir de los desafíos que plantea cada repertorio nuevo.

La elección del repertorio requiere de quien lo hace, un profundo conocimiento del acervo sinfónico, es una tarea muy especializada, exige además, no sólo experiencia artística, sino manejo didáctico del repertorio musical orquestal. Demanda también un conocimiento cercano de la orquesta, por lo que es indispensable que los que intervienen en esta tarea, hayan pasado por la experiencia del trabajo directo con ella. La selección corre a cargo del Comité de Programación, integrado por directores de orquesta de reconocido prestigio,

por el Director General y por el Coordinador Académico y Musical. Además, se hacen partícipes a los maestros y alumnos quienes intervienen también con sugerencias. Algunas ocasiones, los propios alumnos manifiestan su interés por la ejecución de obras como solistas.

Los conciertos se presentan en Temporadas regulares, Giras artísticas y Gala musical. Las Grabaciones se realizan con un repertorio preparado para este fin, se presenta también en conciertos públicos. Además de éstos, la orquesta presenta conciertos que cumplen otros fines sociales: los denominados conciertos extraordinarios, conciertos comunitarios y conciertos didácticos.

Es importante hacer notar la seriedad y profesionalismo con los que se atienden cada uno de los aspectos que forman parte de las actividades artísticas, se dan en perfecta analogía con los niveles de eficiencia de las agrupaciones de rango profesional. Existe un afán y un interés porque se viva la experiencia con la mayor calidad posible en todos los rubros de atención. Se hacen esfuerzos porque se cumplan las exigencias musicales y los protocolos de una orquesta profesional, con la convicción de que el cuidado de éstos redundará en la formación seria y de calidad a la que aspira esta agrupación.

Temporada de conciertos

La OSJCCH presenta regularmente tres temporadas de conciertos anuales en su foro sede. Cada temporada consta de tres a cuatro programas musicales diferentes, con un director a cargo por programa, cada programa se presenta en dos ocasiones, un concierto en sábado y otro en domingo.

La temporada de conciertos es una experiencia artística de gran trascendencia, representa la posibilidad para el joven músico de estar en permanente contacto con el público, lo entrena en la responsabilidad de cumplir con las exigencias académicas, artísticas y protocolarias propias de la dinámica de una orquesta.

De la misma manera, la temporada de conciertos, sitúa a la orquesta en el panorama musical del país y le permite una presencia en la vida artística y cultural. Le da la oportunidad de compartir cartelera con orquestas profesionales, enriqueciendo las opciones al convertirse en una posibilidad más de la oferta cultural.

Giras

Se planifican una o dos giras anuales, dependiendo de la disponibilidad presupuestaria. Para su realización, se elige uno de los programas musicales de la temporada y se presenta en un recorrido por distintos foros del país.

Las giras cumplen una valiosa función social y formativa, la presentación de conciertos en distintos estados del país permiten a la orquesta una proyección a nivel nacional, y la oportunidad de ser conocida y apreciada por otros públicos. También, a través de las giras, la orquesta se aproxima a los jóvenes músicos de otros lugares, abriendo senderos y mostrando perspectivas de desarrollo. De la misma manera la orquesta desempeña una meritoria labor social, al acercar la música a públicos que tienen pocas oportunidades del disfrute del arte sinfónico. Para los integrantes de la orquesta la experiencia resulta muy enriquecedora pues los confronta con escenarios, públicos y contextos de las más diversas características.

Gala musical

La Gala Musical fue concebida como una experiencia artística de grandes alcances, convoca a jóvenes músicos de todo el país para, junto con los becarios de la OSJCCH, integrar la Orquesta Nacional Sinfónica Juvenil¹²⁵ y participar en una puesta artística de

¹²⁵ “Agrupación de selección nacional que cada año reúne en sus filas, a los instrumentistas de las orquestas infantiles y juveniles más destacados de todo el país. La conformación de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil responde a una política cultural de atención y desarrollo de músicos, la cual les brinda acceso a experiencias artísticas y musicales significativas con directores de presencia internacional, mientras continúan con su desarrollo en las orquestas juveniles representativas de las ciudades de la República Mexicana de donde provienen, con la finalidad de fortalecer el sentido de un gran movimiento nacional de orquestas juveniles”: SNFM.

alto nivel. La dirección del programa artístico de la Gala se otorga a un director de talla internacional.

La participación de aproximadamente 40 músicos de otras latitudes, compartiendo escenario con los integrantes de la OSJCCH, representa la apertura de las filas de la orquesta a jóvenes músicos de todo el país, con la intención de que vean en ella un espacio posible de desarrollo profesional.

Grabaciones

Las grabaciones forman parte de un conjunto de proyectos¹²⁶ que el SNFM se ha planteado producir y que tienen la finalidad de contribuir a la preservación del patrimonio cultural. Son muchas las obras que por razones diversas han pasado inadvertidas y que, por su valor e importancia, merecen ser sacadas a la luz mediante el registro y difusión de medios fonográficos.

Conciertos comunitarios, conciertos didácticos y conciertos extraordinarios.

Como parte de su labor social, y con el propósito de llevar a cabo la difusión de la música sinfónica a públicos y ámbitos sociales más amplios, la OSJCCH programa presentaciones en foros comunitarios y atiende solicitudes e invitaciones de agrupaciones sociales y comunidades que demandan su actuación.

La OSJCCH también ha contemplado dentro de sus objetivos, contribuir a la formación integral de niños y jóvenes, ofreciendo programas de conciertos didácticos diseñados específicamente para estos públicos.

Dentro de la gama de actuaciones que la orquesta ofrece, realiza algunas de carácter extraordinario, que enmarcan festividades, actos cívicos u otro tipo de acontecimientos institucionales. Estas participaciones se entienden como formas de retribución o intercambio a través de colaboraciones solidarias.

¹²⁶ El SNFM lleva a cabo el registro de otros acervos musicales como: Ediciones de partituras, materiales didácticos para trabajo coral, etc.

2.5.2 Actividades Académicas de la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez. Programa de Formación Continua. Elenco “A”.

El Programa de Formación Continua es el conjunto de actividades de mejoramiento académico, diseñadas para fortalecer el proceso formativo de los jóvenes integrantes del elenco “A” de la OSJCCH. El programa constituyó una de las acciones fundamentales en la reestructuración de la orquesta, precisamente porque antes del cambio, la orquesta adolecía de un programa de carácter académico para el perfeccionamiento artístico. El Programa de Formación Continua contempla clases magistrales, seminarios de música de cámara y cursos que tienen el propósito de contribuir al crecimiento musical y artístico de los becarios.

Los integrantes del elenco “A”, tienen entre 18 y 34 años de edad y su formación es equiparable a estudios de nivel superior. Muchos de ellos provienen de las escuelas profesionales de música más importantes del país, otros más, se han formado en las orquestas juveniles de los estados, afiliadas al SNFM, y un porcentaje de ellos, se formaron en el propio Sistema, a través de la antigua OSJM, ahora OSJCCH elenco “B”.

Los jóvenes músicos de este nivel, cuentan con una madurez musical elevada, entre sus integrantes hay, quienes ya tienen una participación importante en las orquestas profesionales, en ocasiones son invitados para hacer suplencias o reforzar secciones y, en algunos casos, pertenecen ya a estas orquestas. Sin embargo, están muy lejos todavía de considerar concluida su formación. En el terreno musical la trayectoria formativa es larga, en todo caso, permanente. Pues bien, como integrantes de la orquesta y considerando que tal vez pasan por la última fase de su proceso formativo -al menos en el ámbito formal-, requieren de un trabajo intenso para el fortalecimiento y actualización académica.

Clases magistrales

Las clases magistrales se realizan con músicos de reconocido prestigio nacional e internacional, están enfocadas al perfeccionamiento de aspectos técnicos e interpretativos de la ejecución instrumental.

En la selección de ponentes para las clases magistrales, se consideran las propuestas del director general, del director artístico y musical, de los docentes del SNFM y de los propios alumnos, quienes con frecuencia conocen ampliamente a los instrumentistas más reconocidos de su especialidad.

Una vez contactado al artista, se procede al diseño de la actividad en coordinación con el mismo. El ponente dicta la forma y dinámica de trabajo y propone los contenidos de aprendizaje a través de la literatura musical.

Las actividades académicas precisan también una gestión académica, logística y administrativa similar a las de las actividades artísticas, aunque en menor escala. Los esfuerzos en el caso de las clases magistrales, se enfocan a crear las condiciones materiales que permitan el desarrollo simultáneo de cada sección instrumental, se requiere la organización de horarios, disponibilidad de espacios adecuados, de instrumentos y materiales en buenas condiciones, además del apoyo del personal técnico y la asistencia de los jefes de personal.

Seminario de Música de Cámara

El Seminario de Música de Cámara es otro de los proyectos que surgieron a partir de la reestructuración, con la firme intención de recuperar el sentido y el propósito educativos que le dieron origen a la OSJCCH. El seminario se concibe como una actividad artística y académica que pretende incidir en el proceso formativo de los jóvenes músicos.

La actividad musical en formato de agrupación de cámara, constituye una experiencia altamente formativa, exige del ejecutante una actuación comprometida, una mayor responsabilidad individual, su papel es similar al de un solista. En la música de cámara el diálogo entre los distintos instrumentos es mucho más nítido, es posible apreciar el discurso de cada uno con mayor transparencia. El manejo de la dinámica, la agógica, el

fraseo, es decir, la interpretación toda, recaer de manera más personal en cada uno de los ejecutantes.

La música de cámara contribuye de manera sustancial al desarrollo de la escucha atenta y de las capacidades para la audición polifónica, entrena la capacidad para ajustar el sonido y la afinación propios, en función de los instrumentos que conforman el conjunto. Propicia el conocimiento de los códigos y gestos que posibilitan la interpretación coordinada sin dirección, además de introducir al músico en formación en el aprendizaje de los diferentes géneros y estilos. Otra de las finalidades del seminario es que los jóvenes músicos en formación valoren la música de cámara como una vertiente más en el cultivo del arte musical, y como una posibilidad de desarrollo profesional.

Se siguen distintas estrategias para el desempeño del Seminario, en algunos casos se pide a los jóvenes la conformación de los grupos de cámara, con sus propuestas de repertorio, en otros casos la conformación de los grupos corre a cargo de los ponentes del seminario. Existe la apertura para conjuntar necesidades de becarios y criterios de artistas ponentes.

El Seminario de Música de Cámara, al igual que las clases magistrales, precisa también de gestiones similares: académica, logística y administrativa. Adicionalmente el seminario presenta dos o más conciertos públicos, como parte de la culminación de la actividad con los distintos grupos participantes, lo que implica la logística propia de producción y montaje de conciertos, descrita líneas arriba.

Brigadas.

Las Brigadas se concibieron como un programa académico, con objetivos orientados en varias direcciones. Por un lado, a través de las Brigadas, se pretende fortalecer el enfoque social del programa, al plantearse como un trabajo de apoyo académico y de servicio a la comunicad musical infantil y juvenil de las orquestas afiliadas en todos los estados, y que trabajan en condiciones desfavorables con escaso acceso a servicios educativo musicales. Se desarrolla como un trabajo de campo que permite al joven confrontarse con la realidad de su país. La intención es formar en él un espíritu más solidario y colaborativo, con

perspectivas menos individualistas y de mayor compromiso con la sociedad. Esta práctica ofrece también la posibilidad de retribuir a la comunidad algo de lo recibido. De la misma manera, se aspira a generar una red social entre integrantes de agrupaciones orquestales.

Por otra parte, se tiene la convicción de que la experiencia de enseñar a otros, representa una oportunidad de aprendizaje que ocurre a través de la enseñanza: “El que enseña aprende dos veces”, dice el dicho popular, esto encierra una gran verdad, la experiencia de enseñar a otros, plantea importantes preguntas sobre el propio saber, obliga a reflexionar y cuestionar las experiencias personales de aprendizaje, y a pensar en las formas como se llegó a tal o cual conocimiento. La transmisión de un conocimiento, exige la indagación y clarificación de ideas y conceptos, impulsa a la investigación y búsqueda de medios didácticos para facilitar su apropiación. Sensibiliza enormemente sobre los problemas y dificultades de aprendizaje de la materia en cuestión.

Otro de los objetivos de las Brigadas es detectar y capacitar a aquellos músicos con vocación por la enseñanza, proporcionándoles herramientas pedagógicas suficientes para crear con ello una opción de desarrollo profesional. Muchos de los jóvenes han dado muestras de una gran sensibilidad para enseñar, la intención es prepararles en este sentido, y generar una retroalimentación de grandes beneficios dentro del propio Sistema. Se considera también, que aún cuando muchos de los jóvenes ejecutantes no tengan trazadas sus metas en el terreno de la enseñanza, pasarán por esta experiencia obligados por las circunstancias, así ha sido desde siempre, la necesidad ha puesto en el camino de la educación a muchos profesionales de la música, que no han contado con las herramientas indispensables para su ejercicio, de ahí la importancia de la adquisición de las mismas en esta etapa y como parte de su formación.

Las Brigadas requieren de gestiones interinstitucionales, que involucran a los directivos de las orquestas infantiles y juveniles de los estados a los que se apoya, detección de necesidades, selección de becarios participantes, gestiones administrativas para el traslado, hospedaje y alimentación de los brigadistas. Gestiones académicas para la preparación y posterior evaluación de la actividad.

Balance

El movimiento de orquestas y coros en México cuenta con una larga historia, podemos observar que la experiencia ha sido rica y que a pesar de los vaivenes ha permanecido, manteniendo su espíritu y algunos de los principios que le dieron origen, sin embargo, es cierto también que el programa sufre y ha sufrido los embates de los cambios sexenales, así como los cambios de sus dirigentes que, como sabemos, conllevan modificaciones en las prioridades políticas y culturales, en los criterios, enfoques, líneas de trabajo, etc. Las contingencias sufridas en más de 20 años de existencia, han afectado la continuidad de muchos de sus programas, en ocasiones paralizando o haciendo retroceder su curso. En este sentido el movimiento de orquestas y coros de México y el venezolano tienen entre sí una diferencia crucial, el Sistema venezolano se ha mantenido como fundación autónoma y al margen de las estructuras gubernamentales, circunstancia que le ha facilitado la continuidad, congruencia y unidad en sus idearios y programas. Desafortunadamente la gestión de la cual fui partícipe concluyó en agosto de 2009, a partir de entonces el Sistema Nacional de Fomento Nacional cambia de titular, por lo que el proyecto hasta entonces desarrollado, como es de esperarse, será conducido bajo nuevos criterios y directrices¹²⁷. Es una lástima que la nueva etapa del proyecto no haya contado con tiempo suficiente para afianzar sus programas. Es lamentable también que la falta de continuidad de los programas en nuestro país sea una situación común. La experiencia gestiva en el SNFM me mostró la dependencia rotunda de un proyecto educativo, de los vaivenes políticos de las instituciones y la manera cómo un proyecto puede desmoronarse por los cambios en la política cultural.

El modelo innovador en operación coloca en el centro del debate la problemática de la educación musical de nivel superior, abre la discusión para pensar y replantear la situación

¹²⁷ La descripción que realizo, es a partir de mi experiencia laboral correspondiente al periodo de junio de 2007 a julio de 2009, tiempo en el que desempeñé el cargo de la Coordinación de Desarrollo Artístico del SNFM. En 2009 concluyó mi gestión y la del maestro Sergio Ramírez Cárdenas, quien fuera invitado a colaborar como Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes. El proyecto cuenta con un nuevo plan y serán necesarios estudios actualizados para conocer las nuevas perspectivas y orientaciones.

de la educación en las escuelas profesionales de música, donde no sólo el enfoque pedagógico y las metodologías son caducos, sino, donde prevalecen criterios antiguos con menosprecio por las expresiones artísticas populares o diferentes a las delineadas por la visión europeo-occidental. Transité los caminos de la educación tradicional en este ámbito, con todas las vicisitudes, obstáculos y trabas que le caracterizan. La actividad orquestal y de cámara me permitió una panorámica de la forma de hacer música dentro de esas agrupaciones. Conocí y viví de cerca lo que implica la formación como ejecutante de instrumento de orquesta y el desenvolvimiento en el ambiente de este tipo de agrupación. La propuesta de aprendizaje musical activo que formula el modelo de comunidades de aprendizaje, aporta nuevas maneras en la apropiación del lenguaje y los saberes específicos del campo de la música.

Mi filiación con la OSJCCH, tiene sus raíces precisamente en mi paso por la escuela Ollín Yoliztli, antes Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento, como estudiante de fagot y como integrante de la orquesta. Regresar a ella en un tiempo diferente y reencontrar a muchos de sus integrantes participando ahora como maestros, directores o gestores, representó un estímulo muy significativo que fortaleció mi apego a la agrupación e influyó para trabajar en ella con toda la motivación y afecto. La experiencia resultó por demás rica en aprendizajes en un ámbito donde no me había desempeñado, la gestión y administración institucional, áreas fundamentales donde se requiere de pedagogos que desempeñen estas tareas con entrega y compromiso. Sin embargo debo decir que no es el terreno donde personalmente me sienta más cómoda, la docencia y la investigación son áreas de mi predilección y en las que me desenvuelvo plenamente.

CONCLUSIONES GENERALES

El ejercicio reflexivo y meditativo que implicó el análisis de mi trayectoria formativa y profesional, me empujó al encuentro con mi memoria personal, a la búsqueda y recolección de los fragmentos de cultura que han conformado mi historia hasta el

momento presente. La historia de una persona -refiere M.Beuchot¹²⁸ al hablar del hombre- "...resume toda la historia en su pequeña y breve (y hasta anodina) historia personal". La búsqueda de la memoria conlleva un acto de concientización que contribuye al fortalecimiento de la identidad, "...de la mismidad que impide que nos diluyamos como individuos, a pesar del paso del tiempo; y como pueblos, a pesar de las muertes, al paso de los muertos"¹²⁹. El proceso de conocimiento de uno mismo, es pues, resultado del encuentro con el pasado, con la memoria, entendida como un conjunto de prácticas que nos lleva a la reconstrucción de la propia identidad, a elaborar la propia biografía¹³⁰.

La experiencia aquí plasmada me proporcionó algunas certezas, al tiempo que generó nuevas incertidumbres, mismas que requerirán la exploración y búsqueda de otras rutas de análisis. Me abrió, de igual modo, al reconocimiento de una identidad profesional construida en la práctica artística y educativa, que me aporta herramientas para la comprensión del arte y la educación desde perspectivas más amplias. Las relaciones entre arte, cultura, educación y sociedad, han sufrido importantes transformaciones, modificando las representaciones que se habían construido acerca de ellas. Actualmente se están estableciendo deslindes respecto de la forma modernista de mirar a la música, al arte, la cultura y la educación.

En el caso del arte, se han producido importantes desplazamientos, trasladando la concepción elitista, a una comprensión como proceso social y como producción cultural de los pueblos, y no como práctica individual aislada y privativa de algunos entes geniales. La creación y la expresión a través de las formas simbólicas del arte, han sido parte de la vida de las colectividades desde tiempos remotos, el sentido y la práctica de las mismas han estado ligados a la naturaleza gregaria del hombre, fue en la modernidad donde la vocación del arte se transformó convirtiéndose en un asunto de élites, el academicismo fragmentó el conocimiento y acentuó el individualismo. Se vive en nuestros tiempos una

¹²⁸ M. Beuchot. *Antropología filosófica. Hacia un personalismo analógico-icónico*, 2004, pág. 48.

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ Manuel Cruz, compilador. *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*, 2002.

franca desmitificación del arte como expresión solitaria y la búsqueda de formas integradoras, holísticas en su hacer. Las prácticas actuales intentan situarla en el ámbito de lo cotidiano, donde el trabajo colectivo y la integración social son sus fuerzas impulsoras.

El concepto de comunidad ha tenido una importante resonancia en los últimos tiempos, no sólo en el campo educativo, también en el ámbito de las artes se ha convertido en una noción muy bien acogida. Observamos que en los nuevos enfoques del arte y la educación se están dando pronunciamientos argumentados cada vez con mayor solidez, hacia la necesidad de favorecer procesos comunitarios. Podemos observar también planteamientos sugerentes para pensar nuevas formas de acercamiento a estos campos de conocimiento. Estas visiones respecto del arte como producción cultural, convocan nuevos abordajes para su apropiación, apelan a metodologías enclavadas en el hacer, en la experiencia viva, donde el contexto y la colaboración adquieren mayor relevancia.

Identificamos principios y ejes clave, compartidos por modelos, enfoques y experiencias de educación y arte comunitario¹³¹ con los principios sostenidos por las *Comunidades de Aprendizaje*. En casi todos ellos la educación y el arte se entienden como elementos de desarrollo de la comunidad, y como fuerza para la transformación social. Se concibe a la educación vinculada al contexto social, y enfocada a fortalecer los conocimientos necesarios para resolver los problemas inmediatos y para mejorar las condiciones de vida de la comunidad. La educación se asume como una responsabilidad compartida, donde la participación coordinada y el compromiso de todos los involucrados, hacen posible la consecución de las metas propuestas. Existe una visión extendida acerca de la necesidad de reivindicación del saber común, así como de la integración e interrelación de saberes. El aprendizaje se entiende como un proceso dialógico, que pasa por el hacer, y se construye en la experiencia colectiva. Las distintas perspectivas sostienen una mística de trabajo cooperativo dirigido a desarrollar un fuerte ambiente de aprendizaje,

¹³¹ A. Palacios Garrido. *El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas*. En: *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 4/2009. Pp197-211.

indispensable para lograr el máximo despliegue del potencial de los estudiantes y, en muchos casos, para combatir los persistentes problemas de marginalidad y fracaso escolar.

La trascendencia de la educación y el arte como invaluable instrumentos propiciatorios de procesos de concientización, abre la posibilidad a una praxis, a una acción, a una intervención donde ambas se convierten en herramientas viables para la transformación social.

REFERENCIAS

Bibliográficas:

- ARNHEIM, RUDOLF. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, Paidós 1999.
- BEUCHOT, MAURICIO. *Antropología filosófica. Hacia un personalismo analógico-icónico*. España, Fundación Emmanuel Mounier, 2004.
- _____. *Virtudes, valores y educación moral. Contra el paradigma neoliberal*. México, UPN, 1999.
- CREEMERS, BERT. *La base de conocimientos de eficacia escolar*. En: David Reynolds et al. *Las escuelas eficaces. Claves para mejorar la enseñanza*. México, Santillana, 1996.
- CRUZ, MANUEL (comp.). *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. España, Paidós, 2002.
- EFLAND, ARTHUR, KERRY FREEDMAN Y PATRICIA STUHR. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona, Paidós, 2003.
- EISNER, ELLIOT. *Cognición y curriculum. Una visión nueva*. Argentina, Amorrortu editores, 1994.
- ELBOJ SASO, CARMEN (ET. AL). *Comunidades de aprendizaje. Transformar la educación*. Barcelona, Grao, 2002.
- ESTRADA, JULIO. *La Escuela Nacional de Música hoy, punto de partida para una historia del presente*. En: Aguirre Lora, Ma. Esther. (coord.) *Preludio y fuga. Historias trashumantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM*. México, UNAM-IISUE, 2008.
- FREIRE, PAULO. *La educación como práctica de la libertad*. Madrid, Siglo XXI, 1989, pág. 28.
- GADAMER, HANS-GEORG. *Lenguaje y Música. Escuchar y comprender*. En: Schröder, Gerhart y Helga Breuninger (Comp.). *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Argentina, FCE, 2001.

- GAIRÍN SALLÁN JOAQUÍN. *La organización como ámbito de estudio*. En: *La organización escolar: contexto y texto de actuación*. Madrid, La Muralla, 2004.
- GARDNER, HOWARD. *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona, Paidós, 1994.
- HEMSY DE GAINZA, VIOLETA. *La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX. Realidad y perspectivas*. En: *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Lumen, Buenos Aires, 2002.
- _____. *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1977.
- PALACIOS, LOURDES. *Arte: Asignatura Pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*. México, UACM, 2005.
- PÉREZ VÁZQUEZ, LAURA R. *El cuerpo, el movimiento y el arte en la educación preescolar y primaria*. México, UPN, 2001.
- PETER L. BERGER Y T. LUCKMANN. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu, 2006.
- RAMÍREZ, CÁRDENAS, SERGIO. *La Orquesta-Escuela. Una propuesta de innovación en educación musical de nivel superior*. Informe Académico de Actividad Profesional. Licenciatura en Pedagogía. México, CIDHEM, 2007.
- SACRISTÁN, J. GIMENO. *El curriculum: una reflexión sobre la práctica*. Madrid, Morata, 2002.
- SHMELKES, SYLVIA. *Calidad de la educación y gestión escolar*. En: SEP Licenciatura en Educación primaria. 6to. Semestre: Gestión escolar. México, SEP, 2003.
- TAFURI JOHANNELLA. *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños*. Barcelona, Grao, 2006.
- TORT, CÉSAR. *Educación Musical y Tradiciones Mexicanas*. México, CID-Dirección General de Culturas Populares, 1982.

Documentales:

Programa Nacional de Cultura 2007-2012. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2007.

Segundo Informe de Actividades 2002. Segundo Periodo Directivo 2000-2004 de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Sistema Nacional de Fomento Musical, Memoria 2002, CNCA.

Sistema Nacional de Fomento Musical, Coordinación Nacional de Orquestas, documento interno.

Hemerográficas:

BOUCQ, FRANÇOIS. Entrevista de Arturo García Hernández. En *La Jornada*, Sección Cultura. 13 de marzo de 2010.

KRAUSE J., M. "Hacia una Redefinición del Concepto de Comunidad –Cuatro ejes para un análisis crítico y una propuesta". En: *Revista de Psicología*, año/vol. X, número 002. Universidad de Chile. Pp. 49-60.

Electrónicas:

COLL, CÉSAR. Las Comunidades de Aprendizaje. En:

<http://www.tafor.net/psicoaula/campus/master/maester/experto1/.../CA.pdf>

COLL, CÉSAR. Las Comunidades de Aprendizaje y el futuro de la educación. En:

[http://www.innova.uned.es/.../las_comunidades_deaprendizaje_y_el_futuro_de_la_educación](http://www.innova.uned.es/.../las_comunidades_deaprendizaje_y_el_futuro_de_la_educacion)

http://www.artene.org.mx/investigacion_musical.html

<http://www.fesnojiv.gob.ve/es/el-sistema.html>

<http://snfm.conaculta.gob.mx/>

<http://www.violetadegainza.com.ar/>

ANEXO No. 1

ENTREVISTAS:

Entrevista No. 1. CPU.

Cellista egresada de la Escuela Nacional de Música y actual integrante del grupo de música tradicional mexicana *Son la Fábula* en el cual compone, canta, baila y toca, además del violoncello, jaranas veracruzanas.

LPG. En tu experiencia, ¿consideras que las escuelas profesionales de música responden a las exigencias de la sociedad actual? ¿Por qué?

CPU. En mi experiencia, las escuelas de música académica están todavía muy enfocadas en generar músicos dedicados a trabajar en una orquesta. Creo que en la realidad, gran parte de los músicos al terminar sus estudios y desarrollarse en la vida profesional, buscan también otros espacios y otros géneros musicales para los cuales no han recibido formación ni estudios. En ese sentido, me parece que las escuelas podrían flexibilizarse para preparar a los músicos de una manera más acorde con la realidad a la que se enfrentan en el momento de intentar trabajar como músicos profesionales.

LPG. ¿Consideras que la escuela donde estudiaste se encuentra actualizada? ¿Por qué?

CPU. Sí y no. Pienso que en algunos campos como son la música contemporánea y la música electrónica, hay grandes avances y ampliaciones dentro de los planes de estudios. En cuanto a la biblioteca y el material disponible también pienso que mi escuela (la Escuela Nacional de Música) es una de las más actualizadas. En cuanto a la música tradicional, en particular, la música tradicional mexicana, sí creo que hay mucho por hacer y muchos espacios que es necesario abrir.

LPG. ¿Qué aspectos consideras fueron un obstáculo para tu desarrollo profesional en la institución donde realizaste tus estudios?

CPU. Pienso que, dentro de los planes de estudio, hay todavía muchas materias que no están bien enfocadas para la formación profesional que en mi caso yo requería. Muchas horas de estudio dentro de la escuela, en realidad se volvieron un mero trámite, para cumplir con los créditos necesarios, en vez de espacios de aprendizaje y desarrollo. En ese sentido, creo que los planes de estudio deben estar acordes con las necesidades de los estudiantes de música actuales, y contemplar los campos de trabajo y de desarrollo en los cuales estos mismos estudiantes se desenvolverán después en su vida profesional.

LPG. ¿Qué aprendizajes consideras como valiosos y dignos de ser recuperados en la formación musical que recibiste?

CPU. Tuve excelentes maestros en el campo interpretativo, así como en la parte de la técnica instrumental. También me parece que en la UNAM se recibe una formación humanística muy completa, y que no es exclusivamente musical. El énfasis en el desarrollo de la reflexión y el pensamiento me parecen buenos enfoques.

LPG. ¿Cuáles consideras que no fueron adecuados para tu formación musical profesional?

CPU. Me hubiera gustado tener acceso al estudio de otros tipos de música, en particular, la música tradicional mexicana, tanto de manera práctica como teórica. También pienso que es mejorable el énfasis en crear ensambles y grupos de cámara.

LPG. ¿Qué propondrías para mejorar la educación musical de tu escuela?

CPU. Me parece que actualmente, muchos músicos con formación académica buscan tocar otros géneros musicales además de la música clásica. En este sentido, como hay pocas opciones para prepararse como músico profesional en otros campos, la única alternativa es estudiar música académica para después aplicar los conocimientos en otros ámbitos. En ese sentido, las escuelas podrían abrirse y flexibilizarse para generar intérpretes profesionales capaces de desarrollarse en estilos musicales diversos (jazz, música antigua, música tradicional, música popular, música contemporánea, etc.). Para esto, habría que buscar la aceptación y valoración de géneros musicales hasta ahora poco contemplados dentro de la academia.

LPG. ¿Qué aspectos, desde tu punto de vista, deben considerar en la actualidad las escuelas profesionales de música?

CPU. Creo que es importante que haya una preparación acorde con los campos de trabajo existentes para el músico actual, que no se reducen solamente a las orquestas. En ese sentido, las escuelas profesionales podrían abrirse a preparar buenos intérpretes en diferentes géneros musicales, con flexibilidad y promoviendo la experiencia de tocar y trabajar en ensamble. También creo que aspectos como la dirección musical de un ensamble y las dificultades con que el músico se encuentra para encontrar espacios para presentarse podrían tener cabida dentro de la preparación de los músicos profesionales en las escuelas.

Entrevista No. 2. PRP.

Estudiante mexicano de la Maestría en Jazz en Rotterdam, Holanda.

Las escuelas profesionales de música y su situación ante las actuales demandas sociales.

LPG. En tu experiencia, ¿consideras que las escuelas profesionales de música responden a las exigencias de la sociedad actual?

PRP. Depende... Sí y No...

LPG. ¿Por qué?

PRP. A pesar de haber estudiado en una institución académica europea con estándares altos encontré muchas deficiencias que había visto antes en instituciones de México y EU.

LPG. ¿Consideras que la escuela donde estudiaste se encuentra actualizada?

PRP. Depende... Sí y No...

LPG. ¿Por qué?

PRP. En el papel sí pero en la realidad existen todavía muchas trabas, sobre todo carencias pedagógicas que la hacen estar poco actualizada.

LPG. ¿Qué aspectos consideras fueron un obstáculo para tu desarrollo profesional en la institución donde realizaste tus estudios?

PRP. La nula capacidad pedagógica de los profesores. El poco interés de ellos por las nuevas corrientes musicales, la experimentación y el desarrollo de los propios estudiantes.

La cerrazón en la manera de enseñar. El concepto de “Conservatorio” como espacio de preservación de la música desde un punto de vista purista euro centrista, tradicionalista, elitista y poco abierto a nuevas propuestas, tanto musicales como pedagógicas.

LPG. ¿Qué aprendizajes consideras como valiosos y dignos de ser recuperados en la formación musical que recibiste?

PRP. El perfeccionamiento de la técnica en el instrumento.

LPG. ¿Cuáles consideras que no fueron adecuados para tu formación musical profesional?

PRP. La poca apertura a la experimentación (viniendo paradójicamente de una escuela de jazz) y la cerrazón de criterios musicales.

LPG. ¿Qué propondrías para mejorar la educación musical de tu escuela?

PRP. Muchos profesores deben irse ya, han cumplido su ciclo.

Evaluación y educación para los profesores a nivel pedagógico, actualización de los procesos de enseñanza y aprendizaje.

LPG. ¿Qué aspectos, desde tu punto de vista, deben considerar en la actualidad las escuelas profesionales de música?

PRP. Apertura, experimentación, desarrollo de la técnica, educación, conocimiento de múltiples estilos, múltiples instrumentos, desarrollo de una voz propia en el estudiante y potenciar esa unicidad en él.

Secretaría General del FLADEM INTERNACIONAL

México D. F.

“La música es una herramienta única e irremplazable al servicio de la formación integral de la persona humana”.

FLADEM



¿Qué es el FLADEM ?

El Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) es una institución privada e independiente que nuclea a educadores musicales de todas las áreas y niveles en los países latinoamericanos. Desde su creación en San José de Costa Rica en enero de 1995, al Foro le ha preocupado esencialmente desarrollar, mediante acciones concretas, una mayor conciencia acerca del valor de la educación musical en la formación integral del ser humano, y de establecer una red profesional solidaria y operativa que reúna a los educadores musicales a través del continente latinoamericano. Al FLADEM Internacional lo integran grupos nacionales, locales, regionales, etc. que están abocándose cada vez con mayor entusiasmo a la búsqueda de implementación de propuestas y modelos propios de comunicación institucional y pedagógica. La función del FLADEM consiste, fundamentalmente, en proporcionar una infraestructura física y legal a los individuos y grupos nacionales que lo integran, estableciendo las bases para promover y asegurar la máxima comunicación y la circulación de la información entre los miembros que conforman la red.

En el Foro no existen jerarquías sino gente que trabaja para otros y se renueva permanentemente: hoy son unos los que diseñan, organizan y producen los eventos culturales y pedagógicos, otro día son otros; pero al igual que en la música, lo importante, lo que cuenta, es la continuidad y el ritmo, la unidad y el equilibrio, la comunicación y el sentido común en las acciones que se emprenden. Creemos que ya empieza la gente a percibir que el FLADEM es una institución joven que está creciendo saludablemente y con buen ritmo, intentando desarrollar un perfil propio a partir de diversas propuestas pedagógicas, muchas de ellas de carácter alternativo, tendientes a constituir una red sólida a nivel humano y profesional en Latinoamérica.

Objetivos del FLADEM

1. Elevar el nivel de formación profesional del educador musical latinoamericano y tender a la dignificación de su tarea.
2. Crear conciencia en Latinoamérica acerca de la música como bien social y desde allí contribuir a la preservación de las raíces y tradiciones musicales latinoamericanas
3. Aplicar las ventajas que ofrece la tecnología para el progreso de la Educación Musical, neutralizando al mismo tiempo el efecto negativo de los medios de comunicación masiva.
4. Promover el intercambio académico de profesores y estudiantes, solistas, conjuntos musicales y materiales didácticos.
5. Difundir el vasto y rico repertorio musical latinoamericano a través de los diferentes procesos y circunstancias educativas.
6. Incrementar la presencia latinoamericana -mediante la participación individual y colectiva- en los encuentros internacionales de Educación Musical, para compartir logros, problemáticas y difundir las particularidades regionales de esta disciplina.
7. Elaborar un archivo regional de investigaciones y proyectos sobre la Educación Musical y la creación de un banco de datos que incluya a los profesionales e

instituciones que se dedican a la Educación Musical en Latinoamérica, realizar publicaciones especializadas.

8. Organizar acciones tendientes a despertar la conciencia gubernamental y política sobre la importancia de la educación musical en la formación del ser humano

Declaración de principios

Los miembros del Foro Latinoamericano de Educación Musical – FLADEM- reunidos en la ciudad de México (julio 2002), firmemente comprometidos con nuestra labor y unificados en red solidaria, dejamos constancia de nuestra ideología a través de esta Declaración de Principios:

1. La educación musical es un derecho humano, presente a lo largo de toda la vida, dentro del ámbito escolar y fuera de él. Trabaja desde la música poniéndola al servicio de las necesidades y urgencias individuales y sociales.
2. La educación musical es baluarte y portadora de los elementos fundamentales de la cultura de los diferentes los pueblos latinoamericanos, por lo que su atención es prioritaria en función de la conformación de las identidades locales y, por extensión, de la consolidación del carácter identitario de América Latina.
3. La educación musical está al servicio de la integración socio-cultural y la solidaridad, y permite canalizar positivamente las diferencias de todo tipo.
4. Una educación musical flexible y abierta tiende a romper estereotipos y a instaurar nuevos paradigmas de comportamiento y aprendizaje en el contexto escolar y social.
5. La educación musical, procediendo desde la vivencia y la producción musical, tiende a promover el desarrollo pleno de la sensibilidad artística, de la creatividad y la conciencia mental.
6. El FLADEM es una institución independiente, que integra a los pueblos de origen amerindio, ibérico y caribeño que conforman el continente Latinoamericano; se

propone preservar las raíces musicales y los modelos educativos propios que surgen de los procesos históricos y culturales de los diferentes países.

7. El FLADEM es una institución de bases artísticas y humanas amplias, que integra a educadores musicales, músicos, artistas, docentes de diferentes áreas y toda persona que adhiera a esta declaración de principios, sin limitar su pertenencia a otras organizaciones
8. El FLADEM constituye una red de servicio e investigación que propicia la formación de redes solidarias de acción orientadas a formar, capacitar e integrar a los educadores musicales en cada uno de los países que la integran.
9. El FLADEM concibe a la educación por el arte como un proceso permanente de aprendizaje e integración de los lenguajes expresivos, para el mejoramiento de la persona humana en aras de la transformación del mundo y de la vida.
10. El FLADEM se compromete a promover la implementación de políticas educativas y culturales que favorezcan el logro pleno de estos principios.

ANEXO No. 3

LEY QUE CREA EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Diario Oficial de la Federación 31 de diciembre de 1946

Última reforma publicada DOF 11 de diciembre de 1950

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.- Presidencia de la República.

MIGUEL ALEMAN VALDES, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed:

Que el H. Congreso de la Unión, se ha servido dirigirme el siguiente

DECRETO:

"El Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, decreta:

ARTICULO 1º.- Se crea por medio de la presente Ley el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, con personalidad jurídica propia.

ARTICULO 2º.- El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dependerá de la Secretaría de Educación Pública y tendrá las finalidades siguientes:

I.- El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.

II.- La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal.

Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la finalidad a que se contrae el presente inciso, se creará un Consejo Técnico Pedagógico como órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que bajo la presidencia de su director se integrará con representantes de las dependencias técnicas correspondientes de la Secretaría de Educación Pública y con representantes de las dependencias también técnicas del propio Instituto.

III.- El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.

IV.- El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del Instituto.

V.- Las demás que en forma directa o derivada le correspondan en los términos de esta Ley y de las que resultaren aplicables.

ARTICULO 3º.- Las escuelas, instituciones y servicios, que en el futuro cree el Gobierno Federal con finalidades semejantes a las comprendidas en el artículo anterior, quedarán a cargo y bajo la dependencia del Instituto.

Igualmente, las subvenciones que otorgue el Gobierno Federal, así como los trabajos que encargue o patrocine para el fomento de actividades de la misma naturaleza de las que conforme a la presente Ley son propias del Instituto, deberán ser otorgadas, encargados o patrocinados por éste.

ARTICULO 4º.- El Instituto, capaz para adquirir y administrar bienes, formará su patrimonio con los que a continuación se enumeran:

I.- Con el subsidio que anualmente le otorgue el Gobierno Federal, a través de su Presupuesto de Egresos.

II.- Con las partidas presupuestales de cualquier género que la Secretaría de Educación Pública destine a la fecha de entrar en vigor la presente Ley al funcionamiento o sostenimiento de las instituciones, establecimientos o dependencias, cuyo manejo la misma atribuye en lo futuro al Instituto, debiéndose comprender expresamente las correspondientes al personal que actualmente desempeña actividades relacionadas con las funciones previstas en el artículo 2º en la misma Secretaría de Educación Pública, personal que quedará adscrito para tales objetos al Instituto.

III.- Con el uso de los edificios y terrenos siguientes, ubicados todos ellos en el Distrito Federal:

El nuevo edificio del Conservatorio Nacional; la totalidad de los terrenos que constituían el "Club Hípico Alemán", en la Avenida del Castillo y calle de Mazarik, con una extensión de cincuenta y tres mil metros cuadrados; el edificio situado en los terrenos anteriormente citados y que a la fecha ocupa la Escuela de Danza; el edificio que ocupa la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la calle de la Esmeralda número 14; el Palacio de Las Bellas Artes con todas sus dependencias y anexos; el edificio del Teatro Hidalgo, igualmente con todas sus dependencias y anexos; los terrenos que ocupa el ex templo de San Diego, con sus anexos en la calle del Dr. Mora; y todos los demás edificios y terrenos que al Instituto destine el Gobierno Federal.

IV.- Las pinturas y esculturas que integran la colección de la antigua Academia de San Carlos, que depende actualmente de la Secretaría de Educación Pública; y las que forman la colección del Palacio de Bellas Artes, así como todas las pinturas y objetos que constituyen el Museo de Arte Popular; todas las obras de arte que el Estado destine para la exhibición pública y difusión estética.

V.- El mobiliario, biblioteca, instrumental, útiles, etc., que pertenecen a las escuelas y dependencias que formarán parte del Instituto.

VI.- Los que adquiera el Instituto por herencia, legado, donación o por cualquier otro título.

VII.- Todos los demás bienes que el Gobierno Federal dedique en el futuro al Instituto para su servicio.

VIII.- El producto de las cuotas y precios de arrendamiento que previa aprobación del Consejo fije el Director del Instituto por: entrada a los conciertos y demás espectáculos musicales, teatrales, de danza, por exhibiciones de colecciones de arte, por alquileres de teatros y sus anexos o de cualquiera otro local, así como por entrada a los museos y a otras dependencias del Instituto; el que provenga de la venta de publicaciones, reproducciones, tarjetas, etc., y las recaudaciones que le correspondan por actividades de televisión.

IX.- El producto de los ingresos diversos que a cualquier otro título obtenga.

ARTICULO 5º.- Ninguno de los bienes, muebles e inmuebles, que proporcione al Instituto el Gobierno Federal y los que aquél adquiera por los medios previstos en la presente Ley, podrán enajenarse, hipotecarse, canjearse, ni darse en prenda sin sujetarse a las leyes de la materia y que rigen para los bienes nacionales.

ARTICULO 6º.- Para su funcionamiento el Instituto se compondrá de las direcciones, departamentos, establecimientos técnicos y dependencias administrativas y docentes que su reglamento determine, y entre otros se compondrá del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela de Danza, de la Escuela de Pintura y Escultura, del Palacio de Bellas Artes, del Departamento de Música, del Departamento de Artes Plásticas, del Departamento de Teatro y Danza, así como de las demás dependencias de estos géneros que sean creadas en lo futuro.

ARTICULO 7º.- El Instituto estará regido por un Director y un Subdirector Generales nombrados por el C. Secretario de Educación Pública, sus funciones serán las que señale el Reglamento correspondiente y serán designados escogiéndose entre personas que hayan realizado en la rama artística de su especialidad obra de notoria importancia y de mérito superior. Los directores, jefes de departamento y en general los técnicos del Instituto deberán tener la misma calidad y serán designados por el C. Secretario de Educación Pública, a propuesta del Director General del Instituto, debiendo tener en todo caso el carácter de empleados de confianza.

ARTICULO 8º.- El personal que no esté considerado en el artículo anterior y que no forme parte del que la

Secretaría de Educación Pública con cargo a su propio presupuesto destine al Instituto, será designado por el Director General del mismo, quien tendrá facultad para delegar esta función y sólo para determinada clase de empleados en los directores técnicos o administrativos competentes.

ARTICULO 9°.- El Director y Subdirector Generales, los directores técnicos, los jefes de departamento y los técnicos que el efecto señale el reglamento respectivo, constituirán el Consejo Técnico del Instituto, organismo que en todo caso será presidido por el Director General.

ARTICULO 10.- El Consejo del Instituto funcionará como Cuerpo Consultivo en asuntos técnicos que no sean por su naturaleza de la exclusiva competencia del Consejo Técnico Pedagógico y en materia administrativa tendrá, además de las funciones que deriven de los términos de la presente Ley, específicamente la de formular y proponer a la Secretaría de Educación Pública los presupuestos anuales del propio Instituto.

ARTICULO 11.- El Consejo del Instituto tendrá obligación de reunirse mensualmente en las fechas fijadas por el calendario que al efecto se forme, en sesión ordinaria y en sesión extraordinaria, cada vez que para ello sea convocado por el Director General o por quien haga sus veces, de conformidad con lo que determine su propio reglamento.

ARTICULO 12.- La administración interna del Instituto, la vigilancia de su marcha y el manejo de las erogaciones aprobadas por la Secretaría de Educación Pública estarán a cargo de un Jefe de Departamento Administrativo, subordinado jerárquicamente al Director General y realizará sus labores en los términos que al efecto prevenga el reglamento respectivo. El Jefe del Departamento Administrativo será designado por el Secretario de Educación Pública a propuesta del Director General y será en todo caso considerado como empleado de confianza que deba rendir fianza.

ARTICULO 13.- El Instituto, en su calidad de dependencia del Gobierno Federal, gozará de franquicia postal y telegráfica, así como del descuento que a tales dependencias corresponde en las vías generales de comunicación.

ARTICULO 14.- Los bienes, aportaciones, o liberalidades que el Instituto adquiera o reciba de instituciones y personas particulares o de gobiernos extranjeros, así como en general las percepciones que a cualquier título obtenga el Instituto, estarán exentos del pago de toda clase de contribuciones, impuestos o derechos.

ARTICULO 15.- El Gobierno Federal, por conducto de su Secretaría de Educación Pública, asignará anualmente al Instituto el subsidio y las partidas presupuestales necesarias para su funcionamiento.

ARTICULO 16.- Corresponderá al Instituto otorgar los premios nacionales de Arte y de Literatura actualmente establecidos por la Ley y los que se establezcan de la misma naturaleza, por su iniciativa propia o de cualquiera dependencia del Estado.

TRANSITORIOS:

PRIMERO.- La Secretaría de Educación Pública, de acuerdo con la de Hacienda y Crédito Público, procederá desde luego al desglose que corresponda de las partidas que se destinarán al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, así como a la creación del o los subsidios que con destino al funcionamiento del mismo se prevén en la presente Ley.

SEGUNDO.- Oportunamente la Secretaría de Educación Pública procederá por los conductos correspondientes y con la intervención de la o las Secretarías del Ramo que igualmente conforme a la Ley corresponda, a hacer entrega y poner en posesión material al Instituto de todos los bienes muebles e inmuebles, colecciones de arte, etc., que constituirán sus pertenencias o patrimonio a través del o los funcionarios que para estar al frente del Instituto oportunamente se designen.

TERCERO.- Esta Ley entrará en vigor a partir del primero de enero de mil novecientos cuarenta y siete y deroga todas las leyes y disposiciones que a la misma se opongan.

Gabriel Ramos Millán, S. P.- Rubén Vizcarra, S. S.- José López Bermúdez, D. P.- César M. Cervantes, D. S.- Rúbricas".

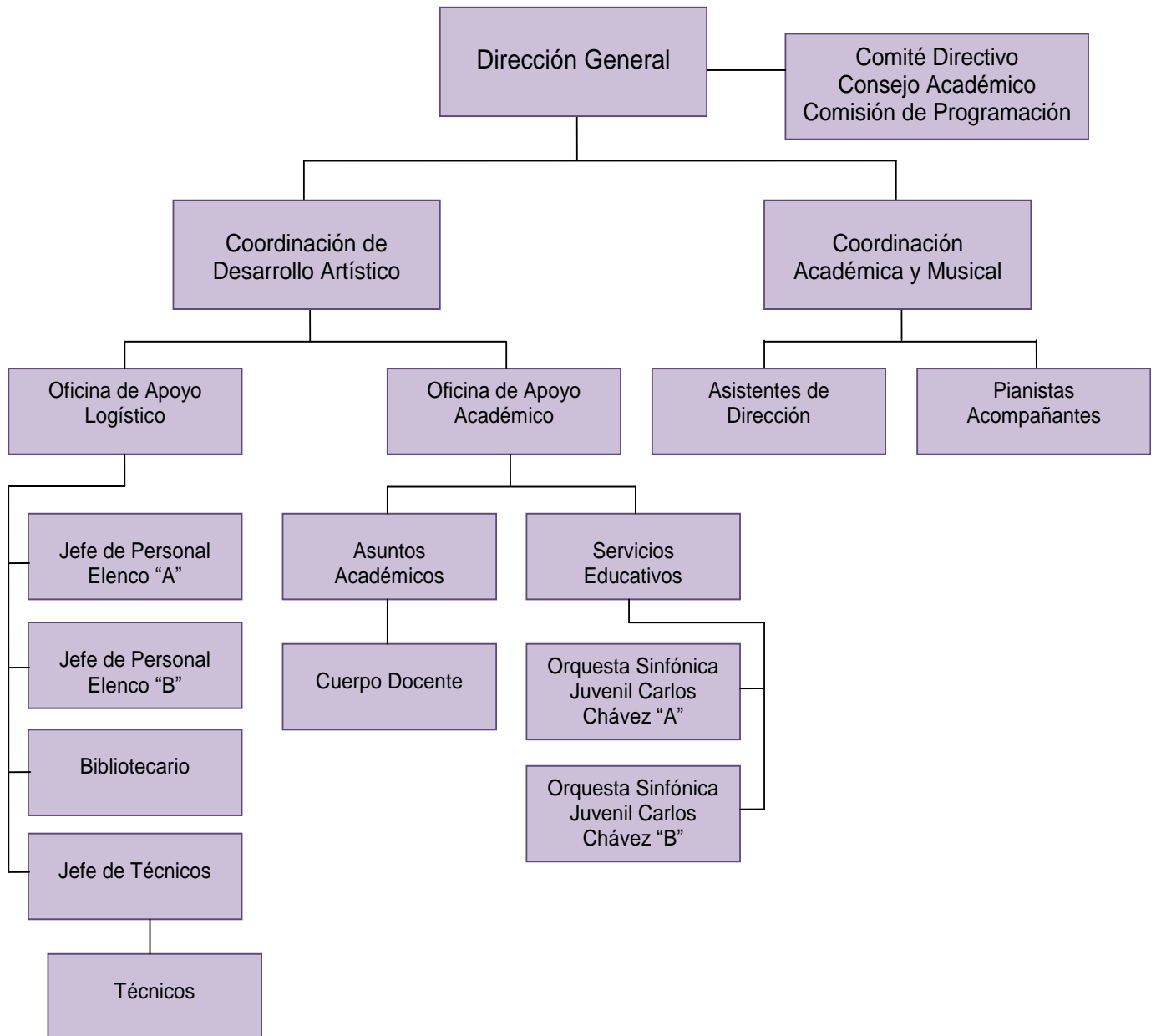
En cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, y para su debida publicación y observancia, expido el presente Decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la ciudad de México, D. F., a los treinta días del mes de diciembre de mil novecientos cuarenta y seis.- **Miguel Alemán Valdés**.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Educación Pública, **Manuel Gual Vidal**.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público, **Ramón Beteta**.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, **Alfonso Caso**.- Rúbrica.- El Secretario de Estado y del Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas, **Agustín García López**.- Rúbrica.- Al C. **Héctor Pérez Martínez**, Secretario de Gobernación.- Presente.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

SISTEMA NACIONAL DE FOMENTO MUSICAL

COORDINACIÓN DE DESARROLLO ARTÍSTICO

Organigrama



COORDINACIÓN DE DESARROLLO ARTÍSTICO

FUNCIONES

Descripción de las principales funciones¹³² de la Coordinación de Desarrollo Artístico y de cada una de las áreas que la conformaron:

Coordinación de Desarrollo Artístico

Área encargada de la planeación, coordinación y supervisión de los programas educativos y artísticos de la OSJCCH, elencos A y B, que incluyeron:

- Programa de Conciertos de los elencos A y B;
- Programa Orquesta-Escuela, con alumnos de los dos elencos y
- Programa de Formación Continua, con el elenco “A”.

Para dar cumplimiento a estas tareas se emprendieron las siguientes acciones:

Organizar el calendario de actividades artísticas de acuerdo a los programas musicales aprobados por la Comisión de Programación y avalados por la Dirección General del SNFM.

Planificar los ensayos seccionales, conjuntamente con la Coordinación Académica y Musical.

Proyectar, organiza y sistematiza las acciones a seguir, a fin de responder al cronograma de actividades establecidas en el calendario.

Orientar los procedimientos que cada actividad desencadenaba, para su atención en tiempo y forma por las áreas correspondientes.

¹³² Es importante señalar que en todas las actividades están plasmados los principios y el enfoque pedagógico marcado por el autor de la propuesta educativa.

Gestionar y coordinar la operación de los procedimientos administrativos para el pago de becarios, artistas, maestros y prestadores de servicios vinculados al área.

Establecer el enlace con maestros, directores de orquesta y representantes institucionales.

Realizar, de manera conjunta con la Coordinación Académica y Musical, la selección y designación de los maestros para ensayos, audiciones y otras actividades académicas.

Atender peticiones, demandas y necesidades específicas de maestros, alumnos y personas vinculadas con las actividades de la Coordinación.

Planear, organizar y operar el POE, así como la consolidación del trámite de certificación ante las instancias de la SEP.

Coordinación Académica y Musical

Área encargada de la coordinación académica y musical de la OSJCCH.

Le corresponde la tarea de planear y orientar la dirección musical y pedagógica del proyecto educativo en su conjunto.

Realiza la coordinación musical del repertorio y la revisión de los programas musicales de los elencos A y B.

Lleva a cabo el diseño y la atención de necesidades musicales de ensayos, así como el seguimiento de las necesidades de música de cámara, clases magistrales, además del enlace con directores invitados.

Realiza actividades de dirección orquestal de programas específicos con los elencos A y B.

Coordina y realiza reuniones periódicas con los jefes de sección de la OSJCCH "A" para orientar el trabajo pedagógico orquestal.

Tiene a su cargo la dirección del Taller de Dirección de Orquesta.

Coordina y supervisa la labor de los alumnos del taller y asistentes de dirección de la OSJCCH.

Asistentes de Dirección

Llevan a cabo actividades de dirección orquestal con el elenco B.

Tienen a su cargo la dirección de programas específicos con el elenco B.

Asisten al director y realizan ensayos seccionales con las diferentes secciones del elenco B.

Coordinan el enlace y colaboran con los maestros que trabajan ensayos seccionales, a fin de unificar criterios musicales.

Recaban y proporcionan información del repertorio que integra los programas:

- Orden de las obras
- Dotación instrumental
- Tiempos de las obras
- Escritura correcta, etc.

Oficina de Apoyo Logístico

Área encargada de reunir las condiciones óptimas para que se realicen oportuna y adecuadamente las actividades artísticas y académicas de toda la coordinación. Entre otras, gestionar el préstamo de espacios para ensayos y conciertos ante las dos instituciones que tradicionalmente vienen apoyando al sistema: Centro Nacional de las Artes (CNA) y Escuela Superior de Música (ESM). Organizar espacios y horarios de trabajo en las propias instalaciones del SNFM.

Organizar la logística y producción necesarias para la realización de los conciertos de la OSJCCH en el CNA, en otros foros y durante las giras. Proveer de los instrumentos musicales requeridos según lo demande la programación musical en turno. Garantizar la existencia de los materiales musicales del repertorio a ejecutar, coordinadamente con el

área de biblioteca. Atender las necesidades de reparación de instrumentos musicales y materiales de trabajo. Responder a las demandas de apoyo en cuanto a materiales e instrumentos, de otras instituciones educativas.

Proveer al área de Difusión y Relaciones Públicas del SNFM, de la información necesaria para la promoción de conciertos, difusión de actividades y convocatorias.

Informar al reseñista sobre el contenido para las notas al programa de cada uno de los contenidos.

Coordinar a través de los jefes de personal las relaciones entre el Sistema y los jóvenes becarios.

Jefe de personal elenco "A"

Elaborar las listas de asistencia de los jóvenes becarios. Llevar el control de asistencia de los becarios a ensayos, conciertos y actividades académicas. Atender las solicitudes, permisos y necesidades que expresen los becarios a la institución. Vigilar el buen cumplimiento de los becarios a horarios, disciplina y toda conducta indispensable para el buen cumplimiento de las actividades. Reportar mensualmente las incidencias cometidas por los becarios. Elaborar los indicadores de las actividades artísticas y académicas de la OSJCCH.

Jefe de personal elenco "B"

Elaborar las listas de asistencia de los jóvenes becarios. Llevar el control de asistencia de los becarios a ensayos, conciertos y actividades académicas. Atender las solicitudes, permisos y necesidades que expresen los becarios a la institución. Vigilar el buen cumplimiento de los becarios a horarios, disciplina y toda conducta indispensable para el buen cumplimiento de las actividades. Reportar mensualmente las incidencias cometidas por los becarios. Elaborar los indicadores de las actividades artísticas y académicas de la OSJCCH.

Llevar las listas de asistencia de los docentes que imparten las asignaturas del Programa Orquesta-Escuela (POE). Organizar los espacios del SNFM para la realización de las actividades académicas de los maestros del POE. Proveer de los materiales musicales del repertorio a ejecutar. Fotocopiar partituras y material de estudio requerido por los alumnos del POE.

Jefe de técnicos

Coordinar y realizar el montaje de ensayos seccionales, ensayos tutti y conciertos de los dos elencos de la OSJCCH, tanto en el CNA como en las instalaciones del SNFM, en otros foros y en las giras. Atender las necesidades de movimiento seguro de instrumentos y materiales de trabajo. Organizar la salida y mudanza de instrumentos musicales y materiales de apoyo a las sedes, de acuerdo a las necesidades que marca cada actividad artística o académica.

Bibliotecario

Localizar y fotocopiar el material del repertorio de cada programa y dotar del mismo a los miembros de la OSJCCH. Facilitar partituras y particellas a directores y maestros que dirigen ensayos seccionales. Buscar y en su caso sugerir la renta de materiales no accesibles. Conseguir los materiales seleccionados para las audiciones internas y externas.

Oficina de Apoyo Académico

La oficina de apoyo académico atiende las necesidades del área en dos ámbitos de su estructura:

a) Asuntos Académicos:

Tiene a su cargo la organización de las actividades académicas del Programa Orquesta-Escuela. Le corresponde establecer la relación con los maestros que imparten las distintas asignaturas; con los maestros encargados de dirigir ensayos seccionales, a través de un seguimiento puntual de sus agendas; y de igual modo con los maestros que participan como sinodales de audiciones y exámenes.

b) Servicios educativos:

Organiza los servicios educativos propios de la administración escolar: expedientes de alumnos, historiales académicos, relación de alumnos inscritos por asignatura, listas de asistencia a ensayos y clases, organización de grupos y horarios, etc.

Lleva a cabo el registro de los aspirantes que se presentan a las audiciones, así como el acopio y organización de material de audición para poner a disposición de los aspirantes.

Organiza las reuniones de trabajo con los maestros así como las entrevistas con alumnos.

Secretaria

Atención a las labores de oficina y tareas administrativas requeridas para la gestión y operación de las actividades sustantivas.

Actividades artísticas y académicas de la OSJCCH elencos A y B.

Las actividades desarrolladas por cada uno de los elencos, de acuerdo al plan general, fueron las siguientes:

Con la OSJCCH elenco "A":

- Temporadas regulares de conciertos
- Giras artísticas
- Gala Musical
- Grabaciones
- Formación Continua: cursos, seminarios, talleres, clases magistrales
- Brigadas.
- Audiciones (Evaluación)

Con la OSJCCH elenco "B":

- Temporadas regulares de conciertos
- Giras artísticas

- Gala Musical
- Programa Orquesta-Escuela
- Actividades de apoyo a orquestas juveniles en los estados

La operación de las actividades descritas se lleva a cabo a través de su organización en dos rubros de atención:

1) El de las actividades artísticas, ejecutadas por la oficina de Apoyo Logístico y

2) El de las actividades académicas, atendidas por la oficina de Apoyo Académico.

Cabe subrayar que ambos elencos y sus actividades, se encuentran permanentemente atravesados por las dimensiones artística y académica.

ORQUESTA SINFONICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ			
Elenco A		Elenco B	
Actividades Artísticas	Actividades académicas	Actividades Artísticas	Actividades Académicas
Temporada de Conciertos Giras artísticas Gala musical Grabaciones	PROGRAMA DE FORMACIÓN CONTÍNUA Cursos Seminarios Clases Magistrales Brigadas de apoyo académico Audiciones	Temporada de Conciertos Giras artísticas Gala musical Apoyo a orquestas juveniles afiliadas	PROGRAMA ORQUESTA-ESCUELA Orquesta Instrumento Solfeo Análisis e Historia Música de Cámara Expresión Corporal

**Esquema para la atención de las Actividades Artísticas y Académicas de la OSJCCH
elencos “A y “B” a través de las Áreas correspondientes:**

Oficina de Apoyo Logístico y Oficina de Apoyo Académico.

ORQUESTASINFÓNICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ				
PROGRAMA DE ACTIVIDADES	Elenco A	Elenco B	TIPO DE ACTIVIDAD	AREA DE ATENCIÓN
Temporada de conciertos Giras Artísticas Gala Musical Grabaciones Conciertos didácticos, extraordinarios y comunitarios.	X X X X X	X X X X	ARTÍSTICAS	OFICINA DE APOYO LOGÍSTICO
FORMACIÓN CONTINUA Seminarios Clases Magistrales Brigadas Audiciones	X X X X X		ACADÉMICAS	OFICINA DE APOYO ACADÉMICO
PROGRAMA ORQUESTA-ESCUELA [Orquesta Instrumento Solfeo Análisis e Historia Música de Cámara Expresión Corporal] Evaluaciones	X X X	X X X	ACADÉMICAS	OFICINA DE APOYO ACADÉMICO

PROCEDIMIENTOS PARA LA OPERACIÓN DE LAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS DE LA OSJCCH.

A la Oficina de Apoyo Logístico le conciernen las tareas de producción y montaje de conciertos en Temporadas regulares, Giras, Gala Musical, Grabaciones, Conciertos extraordinarios, didácticos y comunitarios, de igual forma es la responsable de crear las condiciones materiales para la realización de ensayos seccionales, ensayos tutti y audiciones.

La operación de los conciertos desencadena una sucesión considerable de procedimientos, se inicia con una gestión académica la cual marca la pauta que seguirán el resto de las acciones. De las decisiones académicas se desprenden los procedimientos logísticos y administrativos.

La Gestión Académica implica los siguientes pasos:

- Programación musical. Selección de repertorio.
- Designación de director y solistas (en su caso).
- Diseño de ensayos seccionales (pequeñas secciones, grandes secciones, tutti).
- Selección de maestros para ensayos.
- Localización y distribución de la literatura musical, a los actores involucrados.

El primer paso se inicia con la selección del repertorio del programa musical que realiza la Comisión de Programación. Una vez que se cuenta con el repertorio, se traza el perfil del director (y solista, en su caso) más adecuado. La CODESART recibe las opciones posibles o las directrices para llevar a cabo su localización y contacto. (Por ejemplo, se hicieron invitaciones a directores de Conservatorios de Estados Unidos y Europa, con experiencia en la conducción de orquestas juveniles).

Paso seguido, en función de las exigencias y necesidades musicales del repertorio, el Coordinador Musical diseña el programa de ensayos seccionales¹³³ (pequeñas secciones, grandes secciones, tuttis, etc.), con base en este diseño, se hace la selección de maestros para dirigir los ensayos.

La Oficina de Apoyo Académico, realiza las gestiones necesarias para la localización¹³⁴ y distribución del repertorio a todos los participantes en el proceso: director, solista, asistentes de dirección y maestros de ensayos. A continuación contacta maestros y agenda ensayos.

En este punto entra a escena la Oficina de Apoyo Logístico para encaminar las acciones de su competencia. El trabajo que desarrolla el área es sumamente demandante, requiere de la atención simultánea de múltiples aspectos, así como la respuesta puntual y precisa a todos ellos. Interviene en esta labor el esfuerzo conjunto de muchísimas personas.

La Gestión Logística se inicia cuando se conocen las necesidades que marca el repertorio. En primer lugar, la Oficina de Apoyo Logístico procede a la gestión ante las áreas de apoyo interinstitucional, para el préstamo de espacios para ensayos y conciertos¹³⁵. Le corresponde también la organización de horarios de ensayos en función de los espacios disponibles.

El siguiente paso consiste en garantizar la dotación instrumental requerida, es posible que en ocasiones no se cuente con algún instrumento, en tal caso la oficina debe gestionar el

¹³³ La orquesta está conformada por familias de instrumentos, que se clasifican en secciones de acuerdo a sus características y formas de producción del sonido. Para efectos del trabajo orquestal, se divide en:

Sección de cuerdas altas (violines y violas)

Sección de cuerdas bajas (violoncellos y contrabajos).

Sección de maderas (flautas, clarinetes, oboes y fagotes)

Sección de metales (corno, trompeta, trombón y tuba)

Sección de percusiones (timbales, xilófono, vibráfono, platillo, tambores, campanas, carrillón, etc., etc.)

¹³⁴ La tarea de localización del repertorio corre a cargo del bibliotecario, quien tiene amplio conocimiento de los acervos de las orquestas profesionales más importantes del país. En las ocasiones que no se dispone de la música, debe gestionarse la renta a editoras nacionales o extranjeras.

¹³⁵ Las áreas de apoyo interinstitucional son, entre otras, la sala de conciertos Blas Galindo del Centro Nacional de las Artes, la Escuela Superior de Música, la Biblioteca Vasconcelos.

préstamo ante instituciones hermanas¹³⁶. Deberá también prever el buen estado de los instrumentos y gestionar la reparación y mantenimiento de los mismos¹³⁷.

Por otra parte, no siempre se cuenta en la orquesta con todos los ejecutantes que exige el repertorio, por lo que es indispensable cubrir esos espacios con jóvenes músicos suplentes, con el fin de asegurar el desarrollo pleno de las ideas musicales plasmadas en la obra. La oficina deberá recurrir a la búsqueda y contratación de músicos invitados.

Gestiona, a su vez, la provisión de información al crítico reseñista para la elaboración de los contenidos del programa de mano. Posteriormente lleva a cabo el acopio de información¹³⁸ y su abastecimiento a las oficinas correspondientes, para la difusión de conciertos y la edición de los programas de mano¹³⁹.

Entre las actividades centrales que desempeña el área logística está el montaje de ensayos seccionales, tuttis, conciertos, giras¹⁴⁰, etc., tareas que corren a cargo del equipo de técnicos tramoyistas¹⁴¹.

Finalmente la Oficina de Apoyo Logístico, coordina y supervisa las tareas de los becarios a través de los jefes de personal, quienes son los encargados de la elaboración y entrega de los calendarios de actividades, control de listas de asistencia, vigilancia para el cumplimiento de responsabilidades y apego a los lineamientos señalados en el reglamento interno de la orquesta. A través de los jefes de personal se establece el vínculo de interlocución entre estudiantes e institución y se atienden sus demandas y necesidades.

¹³⁶ Es frecuente el apoyo que se brindan entre sí las orquestas y escuelas profesionales de música, mediante el préstamo de instrumentos, mobiliario u otros materiales como sillas, atriles, lámparas, etc. La ayuda en este sentido es mutua y permanente, vale destacar la relación solidaria que se da entre los responsables de estas áreas.

¹³⁷ Esta tarea requiere la intervención de técnicos especializados como: afinador, laudero y lutero.

¹³⁸ Los programas de mano contienen el curriculum de la orquesta, del director, de los solistas; conformación del elenco que participa; programa musical con duración de las obras; reseña de autores y notas críticas de las obras y créditos de las instituciones involucradas.

¹³⁹ La Secretaría Auxiliar de Difusión y Relaciones Públicas es el área del SNFM responsable de la difusión de los conciertos y de la elaboración de los programas de mano. La Dirección de Programación Artística del CNA, realiza también, a través de sus medios, la difusión de los programas de la OSJCCH.

¹⁴⁰ El trabajo logístico de las giras crece exponencialmente por la cantidad de variables que intervienen: traslados, hospedajes, mudanzas, gestiones interinstitucionales, etc.

¹⁴¹ Los técnicos tramoyistas son verdaderas piezas clave en toda la armazón, realizan un trabajo que requiere un saber especializado, adquirido en la experiencia y en el hacer mismo, su trabajo demanda no sólo responsabilidad, eficiencia y esfuerzo físico, también el conocimiento de las obras, sus requerimientos y su ritmo de desarrollo, aspectos que les permiten la oportuna intervención para otorgar la ayuda requerida por directores, músicos o solistas, en el momento preciso.

La Gestión Administrativa, apoya a las anteriores en la atención de las tareas de oficina, fundamentales para la realización de la actividad sustantiva. Le corresponde la elaboración y despacho de toda la documentación generada por el área (entre otras acciones, realiza la contratación de todos los prestadores de servicio involucrados, la emisión de comunicados, calendarios, documentación escolar, organización y resguardo del archivo, etc.).

PROCEDIMIENTOS PARA LA OPERACIÓN DE LAS ACTIVIDADES ACADÉMICAS DE LA OSJCCH, A TRAVÉS DEL PROGRAMA ORQUESTA-ESCUELA ELENOS A Y B.

Las actividades que desarrolla el POE son coordinadas por la Oficina de Apoyo Académico:

1. Organización y administración escolar:

- Elaboración de expedientes e historiales académicos.
- Organización de clases, horarios y espacios.
- Control de asistencia de becarios a las actividades.
- Evaluaciones. Organización y programación de exámenes de todas las asignaturas, de los elencos “A” y “B”.
- Diseño, organización y evaluación de ensayos seccionales.
- Organización y programación de Audiciones internas y externas del elenco “A”.

2. Planeación y organización de actividades académicas.

- Planificación, desarrollo y seguimiento de actividades académicas.
- Reunión semestral con todo el cuerpo docente para llevar a cabo:
 - Planeación de actividades.
 - Establecimiento de metas y estrategias de trabajo.

- Programación de evaluaciones por trimestre: exámenes técnicos, de repertorio, de asignaturas teóricas.
 - Asuntos generales.
 - Acuerdos.
- Reuniones con maestros por cuerda o asignatura, para la atención de necesidades específicas:
 - Programación de exámenes de colocación para ocupar posiciones en la Orquesta.
 - Establecimiento de los lineamientos de trabajo y organización de los grupos de la asignatura de Música de Cámara.

3. Administración del personal docente.

- Contratación de plantilla docente y prestadores de servicios del POE.
- Control de asistencia del personal docente.
- Control de expedientes.

ANEXO No. 5
COORDINACIÓN DE DESARROLLO ARTÍSTICO
PLAN ESTRATÉGICO

Coordinación de Desarrollo Artístico: Plan Estratégico 2008 – 2012

Objetivo Estratégico

Contribuir al desarrollo artístico musical de jóvenes en proceso formativo, cuyas aspiraciones están enfocadas al desempeño profesional en el campo orquestal.

La actividad formativa se realiza dentro del marco de una propuesta pedagógica que privilegia el aprendizaje musical a través de la práctica orquestal.

Tabla de contenido

Preliminares del plan.....	120
Diagnóstico: Análisis VDI.....	121
Diagnóstico Análisis EPS.....	122
Glosario	133

Preliminares del plan

1. Concepción: Retrospectiva con conciencia circunspectiva.

2. Corriente: Escuela de La Calidad.

3. Atributos:

Tamaño:	Microspectiva.
Ámbito:	Endógena.
Forma:	Plan maestro.
Propósito:	Operativa.
Duración:	Mediano plazo.
Curso:	Estricta.
Significancia:	Mejora continua.

La justificación de las definiciones anteriores se da porque resulta indispensable considerar el trabajo realizado por la institución, ya que la Coordinación a partir de su reestructuración opera los cambios que en materia de educación musical se han generado, para con base en ellos establecer los planes de acción a futuro, tomando en consideración la presencia de eventualidades que obliguen a tomar medidas de solución emergentes.

Diagnóstico: Análisis VDI

1. Variable: COORDINACIÓN DE DESARROLLO ARTÍSTICO

2. Dimensiones e ítems.

Dimensión	Definición conceptual	Ítems
<ul style="list-style-type: none"> Grupos artísticos: "Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez" 	<p>Agrupación cúspide del sistema nacional de orquestas, conformada por jóvenes de entre 15 y 34 años de edad, quienes se encuentran en proceso de formación musical. La actividad de la orquesta está enfocada a preparar a los jóvenes para su incorporación al campo profesional de la música, proporcionándoles los conocimientos y el adiestramiento necesarios a partir de la experiencia artística dentro de una agrupación orquestal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Conciertos - Brigadas - Programa de Formación Continua (Clases magistrales, seminarios, cursos). - Gala musical - Giras - Grabaciones - Evaluación (audiciones)
<ul style="list-style-type: none"> Formativa: "Programa Orquesta-Escuela" 	<p>El Programa Orquesta-Escuela es un proyecto pedagógico que privilegia el aprendizaje musical a través de la práctica orquestal. Proporciona una formación enfocada al desarrollo de habilidades y conocimientos de la música en el contexto de la orquesta, y al mismo tiempo provee de los conocimientos teóricos necesarios para la adquisición de una cultura musical acorde con el ejercicio profesional.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Asignaturas de instrumento, orquesta, teóricas y complementarias - Organización escolar - Organización académica - Evaluación

Diagnóstico Análisis EPS

D1: Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez

1. SALIDA

- Músicos ejecutantes con competencias para el desempeño profesional en orquestas y agrupaciones instrumentales diversas.

2. PROCESO

Formación de músicos instrumentistas competentes.

- Aprendizaje en el contexto de la orquesta.
- Formación académica continua (clases magistrales, seminarios, cursos).
- Desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas.
- Conformación de una cultura musical general (repertorio, estilos, géneros, épocas, compositores).
- Experiencia escénica a partir de la exposición constante ante públicos reales.
- Desarrollo de capacidades para el trabajo en equipo.
- Aprendizaje colectivo, horizontal y autoaprendizaje.

3. ENTRADAS

Recursos financieros

- Presupuesto asignado

Recursos Humanos

- Comisión de programación.
- Jóvenes músicos.
- Maestros, directores, solistas.
- Personal gestivo, administrativo y logístico (gestores académicos y logísticos, jefes de personal, técnicos tramoyistas, bibliotecarios, lauderos, luteros, técnicos-afinadores)
- Crítico musical

Recursos materiales

- Instalaciones para ensayos, conciertos y actividades académicas.
- Mobiliario, instrumentos musicales, atriles, partituras, materiales y accesorios.

Áreas de apoyo interinstitucional

- Áreas de Difusión (Secretaría Auxiliar de Difusión y Relaciones Públicas, Dirección de Programación Artística del CNA)
- Área Administrativa

4. MEDICIÓN [EPM]

- Listas de asistencia.
- Actas de audiciones internas.

- Encuestas al público.

5. EVALUACIÓN [PA]

Resultados de las listas de asistencia.

- Promedio de asistencia (A > 95%).

Resultados de las audiciones internas:

- Calificaciones (C > 85/100).

Resultados de las encuestas al público.

- Comentarios positivos (CP > 80%).

6. CONTROL [EFC]

- A1A: Aplicar las sanciones con estricto apego al reglamento.
- A2C: Aplicación puntual del reglamento. Calificación <85 causa baja.
- A3CP: Monitoreo mediante encuestas de comentarios del público. Prestar atención a críticas y comentarios negativos, para establecer las estrategias necesarias a fin de mejorar servicios.

7. DISTURBIOS EXTERNOS [AMENAZAS]

- Tardía ministración del presupuesto.
- Recortes al presupuesto.
- Fallas de maestros y directores.
- Incumplimiento de acuerdos y convenios con instancias involucradas.

8. DISTURBIOS INTERNOS

- Falta de infraestructura adecuada y suficiente.
- Poca asistencia del público a los conciertos.
- Fallas organizativas y logísticas.
- Deficiente comunicación entre los actores del proceso.
- Algún personal con poca experiencia.
- Algún personal con perfil inadecuado.
- Cruce de horarios de clases y ensayos.
- Frecuentes inasistencias y retardos de becarios.
- Falta de compromiso de los becarios con los objetivos de la orquesta.
- Indisciplina y actitud poco colaborativa de becarios.

MEC

PRODUCTO	MEDICIÓN	EVALUACIÓN	CONTROL
Músicos ejecutantes con competencias para el desempeño profesional en orquestas y agrupaciones instrumentales diversas.	Listas de asistencia.	Resultados de las listas de asistencia. - Promedio de asistencia (A > 95%).	A1A: Aplicar las sanciones con estricto apego al reglamento
	Actas de audiciones internas	Resultados de las audiciones internas: - Calificaciones (C > 85/100).	Calificación <85 causa baja.
	Encuestas al público.	Resultados de las encuestas al público. -Comentarios positivos (CP > 80%).	Monitoreo mediante encuestas de comentarios del público. Prestar atención a críticas y comentarios negativos, para establecer las estrategias necesarias a fin de mejorar servicios.

D2: Programa Orquesta Escuela

1. SALIDA

Músicos ejecutantes con competencias para el desempeño profesional en orquestas y agrupaciones instrumentales diversas.

2. PROCESO

Formación de músicos instrumentistas competentes.

- Aprendizaje en el contexto de la orquesta.
- Formación académica (asignaturas de instrumento, teóricas y complementarias).
- Planes y programas de estudio (elaboración y actualización).
- Desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas.
- Conformación de una cultura musical general (repertorio, estilos, géneros, épocas, compositores).
- Experiencia escénica a partir de la exposición constante ante públicos reales.
- Desarrollo de capacidades para las relaciones interpersonales y el trabajo en equipo.
- Aprendizaje colectivo, horizontal y autoaprendizaje.
- Organización académica.
- Organización escolar.
- Gestión administrativa.
- Evaluación académica.
- Certificación con validación INBA-SEP.

3. ENTRADAS

Recursos financieros

- Presupuesto asignado.

Recursos Humanos

- Comisión de programación.
- Jóvenes músicos.
- Maestros, directores, solistas.
- Personal gestivo, administrativo y logístico (gestores académicos y logísticos, jefes de personal, técnicos tramoyistas, bibliotecarios, lauderos, luteros, técnicos-afinadores)
- Reseñista musical.

Sistema Nacional de Fomento Musical

Recursos pedagógicos

- Planes y programas de estudio.
- Programa de trabajo académico y musical.
- Metodología de enseñanza aprendizaje.
- Instrumentos de evaluación académica.

Recursos materiales

- Instalaciones para ensayos, conciertos y actividades académicas.
- Mobiliario, instrumentos musicales, atriles, métodos y partituras.

Áreas de apoyo interinstitucional

- Instancias de apoyo para la certificación (INBA-SEP).
- Áreas de Difusión (Secretaría Auxiliar de Difusión y Relaciones Públicas, Dirección de Programación Artística del CNA, ESM).
- Área Administrativa.

4. MEDICIÓN [EPM]

- Listas de asistencia de alumnos.
- Listas de asistencia del personal docente.
- Listas de asistencia del personal administrativo.
- Actas de exámenes.
- Reportes de las asambleas escolares.

5. EVALUACIÓN [PA]

- Asistencia de alumnos (AA \geq 80%).
- Asistencia del personal docente (APD \geq 95%).
- Asistencia del personal administrativo (APA \geq 95%)
- Alumnos aprobados con calificación satisfactoria (AACS $>$ 80%)
- Acuerdos aplicados entre dos asambleas (AA $>$ 50%)

6. CONTROL [EFC]

A1AA: Aplicar las sanciones con estricto apego al reglamento.

A2APD: Revisar, y en su caso, modificar horarios de clases.

A3APA: Aplicar lo establecido en el contrato de prestación de servicios.

A4AACS: Buscar el origen de la falla en el rendimiento del alumno y aplicar la estrategia más adecuada.

A5AAA: Analizar los obstáculos para el cumplimiento de metas. Revisar acuerdos tomados por ambas partes. Tomar las medidas que el caso amerite.

7. DISTURBIOS EXTERNOS [AMENAZAS]

- Recortes al presupuesto.
- Tardía ministración del presupuesto.
- Fallas de maestros y directores.
- Deserción (por causas no atribuibles al programa).
- Incumplimiento de acuerdos y convenios con instancias involucradas
- Robo o pérdida de instrumentos

8. DISTURBIOS INTERNOS

- Falta de infraestructura adecuada y suficiente.
- Demora del programa para otorgar certificación.
- Alumnos del programa Orquesta-Escuela inscritos en otras escuelas.
- Desconocimiento de maestros del enfoque y los fundamentos pedagógicos del programa.
- Fallas organizativas y logísticas.
- Deficiente comunicación entre los actores del proceso.
- Falta de compromiso de los becarios con los objetivos de la orquesta.
- Maestros-artistas con horarios movibles.
- Cruce de horarios de clases y ensayos.

MEC

PRODUCTO	MEDICIÓN	EVALUACIÓN	CONTROL
Músicos ejecutantes con competencias para el desempeño profesional en orquestas y agrupaciones instrumentales diversas.	Listas de asistencia de alumnos.	Asistencia de alumnos (AA \geq 80%).	A1AA: Aplicar las sanciones con estricto apego al reglamento
	Listas de asistencia del personal docente	Asistencia del personal docente (APD \geq 95%)	Revisar, y en su caso, modificar horarios de clases.
	Listas de asistencia del personal administrativo	Asistencia del personal administrativo (APA \geq 95)	Aplicar lo establecido en el contrato de prestación de servicios
	Actas de exámenes	Alumnos aprobados con calificación satisfactoria (AACS > 80%)	Buscar el origen de la falla en el rendimiento del alumno y aplicar la estrategia más adecuada
	Reportes de las asambleas escolares	Acuerdos aplicados entre dos asambleas (AA >50%)	Analizar los obstáculos para el cumplimiento de metas. Revisar acuerdos tomados por ambas partes. Tomar las medidas que el caso amerite.

Diagnóstico: Análisis FODA

D1

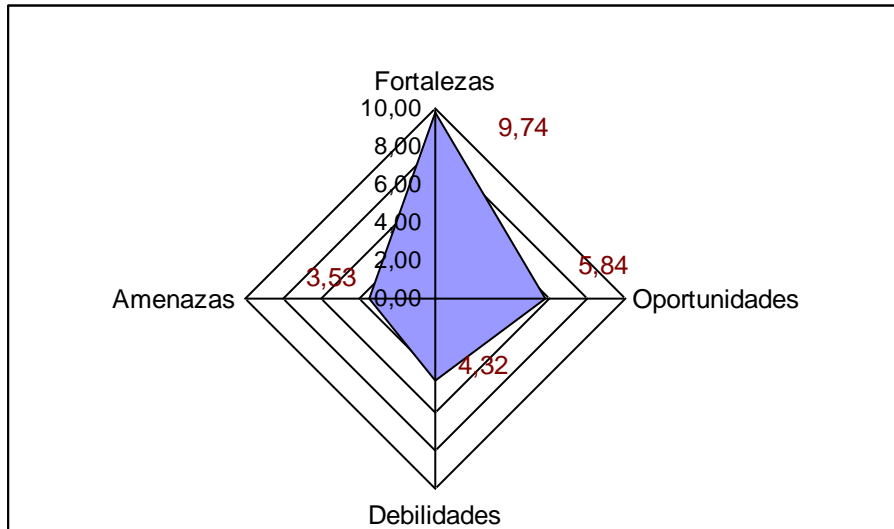
		DIMENSION ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ					
		Significancia	Probabilidad	Factor estratégico	Porcentaje	Ac	
FORTALEZAS	1	Programa de becas a los integrantes.	10	1	10	21%	21%
	2	Programa formativo en el contexto de la orquesta	10	0,9	9	18%	39%
	3	Programa artístico educativo con respaldo institucional	9	0,9	8,1	17%	56%
	4	Presupuesto asignado	10	0,8	8	16%	72%
	5	Trayectoria de la agrupación	9	0,8	7,2	15%	87%
	6	Programa formativo de impacto social	8	0,8	6,4	13%	100%
	Total				48,7	100%	
Promedio				9,7			
DEBILIDADES	1	Falta de infraestructura adecuada y suficiente	10	0,9	9	21%	21%
	2	Poca asistencia de público a los conciertos	8	0,9	7,2	17%	38%
	3	Fallas organizativas y logísticas	10	0,4	4	9%	47%
	4	Deficiente comunicación entre los actores del proceso	10	0,4	4	9%	56%
	5	Algún personal con poca experiencia	8	0,5	4	9%	65%
	6	Algún personal con perfil inadecuado	8	0,5	4	9%	75%
	7	Cruce de horarios de clases y ensayos	8	0,5	4	9%	84%
	8	Frecuentes inasistencias y retardos de los becarios	9	0,3	2,7	6%	90%
	9	Falta de compromiso de los becarios con los objetivos de la orquesta	9	0,3	2,7	6%	96%
	10	Indisciplina y actitud poco colaborativa de becarios	8	0,2	1,6	4%	100%
Total				43,2	100%		
Promedio				4,3			
OPORTUNIDADES	1	Hay poca oferta de esta naturaleza en el país.	10	0,9	9	31%	31%
	2	Espacio de desarrollo para los jóvenes más avanzados de las escuelas profesionales de música.	8	0,7	5,6	19%	50%
	3	Crecimiento de la oferta de educación musical media superior y superior en el país.	8	0,7	5,6	19%	69%
	4	Avance del nivel musical de las orquestas de los estados de la República.	9	0,6	5,4	18%	88%
	5	Interés de jóvenes músicos de todo el país por pertenecer a esta agrupación.	9	0,4	3,6	12%	100%
Total				29,2	100%		
Promedio				5,8			
AMENAZAS	1	Tardía ministración del presupuesto	9	0,7	6,3	45%	45%
	2	Recortes al presupuesto	10	0,5	5	35%	80%
	3	Fallas de maestros y directores	10	0,2	2	14%	94%
	4	Incumplimiento de acuerdos y convenios con instancias involucradas	8	0,1	0,8	6%	100%
Total				14,1	100%		
Promedio				3,5			

Análisis Interno

Análisis externo

Sistema Nacional de Fomento Musical

Fortalezas	9,74	B Interna	5,42
Oportunidades	5,84	B Externa	2,32
Debilidades	4,32		
Amenazas	3,53		



D2

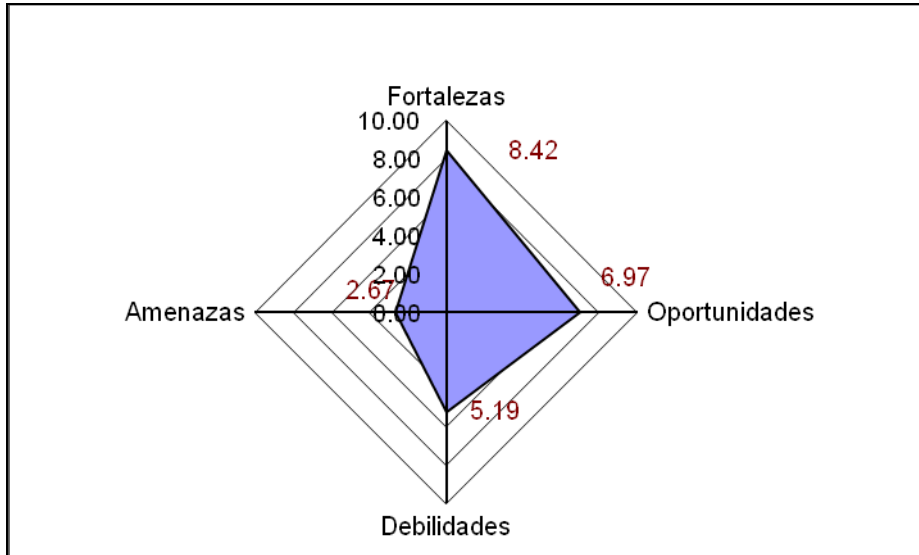
		DIMENSION PROGRAMA ORQUESTA ESCUELA				Ac	
		Significancia	Probabilidad	Factor estratégico	Porcentaje		
FORTALEZAS	1	Programa de Becas a los integrantes de la orquesta	10	1	10	20%	20%
	2	Programa pedagógico poseedor de una base teórica y metodológica de vanguardia, que combina el conocimiento disciplinar y el aprendizaje en el contexto de la orquesta	10	0,9	9	18%	38%
	3	Programa formativo con posibilidades de otorgar certificación	10	0,9	9	18%	55%
	4	Programa artístico educativo con respaldo institucional	9	0,9	8,1	16%	71%
	5	Presupuesto asignado	10	0,8	8	16%	87%
	6	Programa formativo de impacto social	8	0,8	6,4	13%	100%
	Total				50,5	100%	
Promedio				8,4			
DEBILIDADES	1	Falta de infraestructura adecuada y suficiente	10	0,9	9	19%	19%
	2	Demora del programa para otorgar certificación	10	1	10	21%	41%
	3	Alumnos del POE inscritos en otras escuelas	9	0,5	4,5	10%	50%
	4	Maestros que desconocen los fundamentos filosóficos y pedagógicos del programa	9	0,5	4,5	10%	60%
	5	Fallas organizativas y logísticas	10	0,4	4	9%	69%
	6	Deficiente comunicación entre los actores del proceso	10	0,4	4	9%	77%
	7	Falta de compromiso de los becarios con los objetivos de la orquesta	9	0,3	2,7	6%	83%
	8	Maestros artistas con horarios móviles	8	0,5	4	9%	91%
	9	Cruce de horarios de clases y ensayos	8	0,5	4	9%	100%
	Total				46,7	100%	
Promedio				5,2			
OPORTUNIDADES	1	No hay un programa formativo de esta naturaleza	10	0,9	9	43%	43%
	2	Interés de jóvenes músicos de todo el país por pertenecer a este programa	9	0,7	6,3	30%	73%
	3	Posibilidades de captar a jóvenes con deseos de formarse musicalmente en el ámbito orquestal	8	0,7	5,6	27%	100%
	Total				20,9	100%	
Promedio				7,0			
AMENAZAS	1	Recortes al presupuesto	10	0,5	5	31%	31%
	2	Tardía ministración del presupuesto	9	0,7	6,3	39%	71%
	3	Fallas de maestros y directores	10	0,2	2	13%	83%
	4	Deserción (por causas no atribuibles al programa)	10	0,1	1	6%	89%
	5	Incumplimiento de acuerdos y convenios con instancias involucradas	8	0,1	0,8	5%	94%
	6	Robo o pérdida de instrumentos	9	0,1	0,9	6%	100%
Total				16	100%		
Promedio				2,7			

Análisis Interno

Análisis externo

Sistema Nacional de Fomento Musical

Fortalezas	8.42	B Interna	3.23
Oportunidades	6.97	B Externa	4.30
Debilidades	5.19		
Amenazas	2.67		



Diagnóstico: Síntesis

D1:

1. Se observa que las fortalezas sobrepasan a cualquier otra característica estratégica (9.74 vs 4.32). Las oportunidades (5.84) le preceden.
2. Poner atención en estrategias tipo “FO”. Potenciar fortalezas para sacar jugo a oportunidades.
3. Desarrollar la posibilidad de controlar el proceso (5.42 BI) vs (2.32 BE), incrementando las fortalezas y disminuyendo las debilidades.
4. Para las fortalezas 1 a 5 se realiza un programa de monitoreo.
5. Empezar un programa continuo para el desarrollo de las fortalezas. Poner atención en fortaleza 2, a fin de destacar el carácter educativo de la agrupación como uno de sus rasgos distintivos, para que sea entendida como orquesta de tránsito, donde se fortalecen aspectos formativos encaminados a la excelencia y preparación para el desempeño en orquestas profesionales.
Ponderar el programa como opción educativa innovadora en el contexto de la educación musical a nivel nacional.
6. *Correlacionar: fortalezas 1, 2 y 4 con oportunidad 1.*
Aprovechar la condición de singularidad del programa respecto de su capacidad para ofrecer apoyo económico y formación de alto nivel.
7. *Correlacionar: fortalezas 1, 2 y 3 con oportunidad 2.*
Aprovechar la posibilidad de captar jóvenes de nivel avanzado para formarlos profesionalmente en la especialidad de músico de orquesta.
8. *Correlacionar: fortalezas 1, 2 y 3 con oportunidad 3.*
Aprovechar la expansión educativa en el campo de la educación musical para atraer a jóvenes con talento musical en todo el país.
9. *Correlacionar: fortalezas 1, 2 y 3 con oportunidad 4.*
Posibilidades de captar a jóvenes de las orquestas de los estados de la República, cada vez con mayor nivel musical.
10. *Correlacionar: fortalezas 5 y 6 con oportunidad 5.*
Trabajar en favor del fortalecimiento del nivel artístico de la orquesta, a fin de afianzar su prestigio y trayectoria, y con ello impulsar el desarrollo musical del país. Hacer de la orquesta la agrupación a la que todo joven músico desea pertenecer.
11. Las debilidades, aunque están por debajo, requieren ser controladas en razón de su número y significancia.
12. La debilidad 1 referida a la falta de infraestructura deberá ser considerada entre las necesidades de primer orden, pues la expansión y crecimiento del programa demandan

condiciones mínimas de infraestructura, que posibiliten el buen desarrollo de las actividades para cumplir con los objetivos y las metas establecidas.

13. La debilidad 1 se ha convertido en un factor que incrementa los riesgos en la organización y la logística, influyendo de manera determinante para que debilidades 2 (fallas logísticas y administrativas) y 3 (deficiente comunicación entre los actores del proceso) aumenten en su probabilidad.
14. En relación a las debilidades 8 (inasistencias y retardos), 9 (falta de compromiso de becarios) y 10 (indisciplina) , es pertinente mencionar que el SNFM ha llevado a cabo medidas que han contribuido a abatir conductas negativas por parte de los becarios:
 - a) Revisión y actualización del reglamento. La vida interna de la organización orquestal se rige por este documento, el cual se revisó y actualizó, a fin de que el cumplimiento de las normas establecidas, se realice con estricto apego al mismo.
 - b) Se han implementado mecanismos para integrar puntos de vista, ideas y sugerencias de los becarios, medidas que han influido de manera importante para que los jóvenes se sientan partícipes del proyecto en su conjunto.
 - c) Han sido invitados directores destacados de México y otros países (España, Venezuela, Rusia, Alemania, Ecuador) quienes han enriquecido los conocimientos de los becarios, ampliando sus perspectivas, y estimulando de manera importante su entusiasmo y desarrollo musical.
15. Con relación a las debilidades 3 y 4, se considera la necesidad de implementar estrategias de apoyo para mejorar la calidad en la respuesta que el personal administrativo y logístico, da a las exigencias de orden y organización de todas las actividades.
16. En relación a debilidades 6 (personal con perfil inadecuado) y 5 (personal con poca experiencia), será necesario considerar programas de capacitación del personal o en su caso la reubicación de acuerdo a capacidades y perfiles.

D2:

1. Las fortalezas sobrepasan al resto de las características estratégicas (8.42 vs 5.19). Las oportunidades (6.97) le preceden.
2. Poner atención en estrategias tipo "FO". Considerar la necesidad de incrementar fortalezas y aprovechar oportunidades.
3. Empezar un programa continuo para el desarrollo de las fortalezas. Poner atención en la fortaleza 1, por ser un programa con la posibilidad de otorgar certificación, y fortaleza 2, que lo distingue como un programa poseedor de bases teóricas y metodológicas, a fin de mejorar su impacto.
4. *Correlacionar: fortalezas 1 y 2 con oportunidad 1.*
Fortalecer la presencia del programa como opción educativa innovadora, en el contexto educativo nacional.
5. *Correlacionar: fortalezas 1 y 2 con oportunidad 2.*
Aprovechar la condición de singularidad del programa respecto de su capacidad para ofrecer apoyo económico y formación de alto nivel.
6. *Correlacionar: fortalezas 4 y 5 con oportunidad 3.*
Trabajar en este sentido a fin de constituir una alternativa educativa para estudiantes de todo el país, con la posibilidad de captar a jóvenes talentos.
7. Las debilidades, aunque están por debajo, requieren ser controladas en razón de su número y significancia.
8. Desarrollar un programa de acción inmediata para combatir debilidad número 2, a fin de concretar el programa de certificación y con ello abatir debilidades 7, que influye de manera importante en la falta de compromiso de becarios y 3, referente a los alumnos en otras escuelas.

La operación del Programa de Certificación dará confianza y certeza a la comunidad, lo que se considera influirá para que disminuya la población de alumnos inscritos en otras escuelas, además de atraer a estudiantes de distintos lugares del país.

8. La debilidad 1 deberá ser considerada entre las necesidades de primer orden, pues la expansión y crecimiento del programa demandan condiciones mínimas de infraestructura, que permitan el buen desarrollo de las actividades para cumplir con los objetivos y las metas establecidas.
9. Potenciar fortaleza 1 con programas de propagación del modelo a fin de influir en debilidades 4, referente al desconocimiento de maestros de los fundamentos del programa y 7, en relación a la falta de compromiso de becarios con los objetivos de la orquesta.

La propagación y difusión de las características que distinguen el modelo educativo del POE, contribuirá a un conocimiento más profundo de sus cualidades, favoreciendo el nivel de compromiso de maestros y alumnos.

Glosario

OSJCCH	Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez
SNFM	Sistema Nacional de Fomento Musical
POE	Programa Orquesta Escuela
INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
SEP	Secretaría de Educación Pública
CNA	Centro Nacional de las Artes
ESM	Escuela Superior de Música

Modelo estratégico: Tableros de Comando

D1:

Objetivo 1. Desarrollo musical	Impulsar el desarrollo musical de los becarios, a fin de mejorar su desempeño y calidad artística.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O1. Diseñar y organizar el trabajo de ensayos seccionales con un sentido pedagógico a fin de obtener resultados productivos y eficientes.	Calificación del aprovechamiento reportado por becarios. Calificación del aprovechamiento reportado por maestros. Calificación del aprovechamiento reportado por coordinadores.	Calificaciones \geq 80/100. Calificaciones \geq 80/100. Calificaciones \geq 80/100.	Proyecto: Diseño y organización de ensayos seccionales.
E2O1. Fortalecer el <i>Programa de Formación Continua</i> orientando clases magistrales, seminarios y cursos, a cubrir aspectos técnicos e interpretativos esenciales de la formación musical.	Número de cursos, clases magistrales y seminarios.	4 al año.	Programa de Formación Continua.
E3O1. Propiciar la aplicación del lema “el que aprende enseña” a través del apoyo a la enseñanza musical de los integrantes de orquestas y bandas que lo requieran.	Número de agrupaciones beneficiadas por las brigadas. Número de niños y jóvenes atendidos en lo individual.	\geq a 10 \geq a 20 (condicionado al cambio de sede del SNFM).	Programa Nacional de Brigadas de enseñanza musical. Programa “El que aprende enseña”.
E4O1. Propiciar el intercambio artístico y académico de becarios con instituciones internacionales afines al sistema.	Número de actividades de intercambio.	1 por año	Programa de intercambio artístico y académico.
E5O1. Promover la participación de directores y solistas destacados nacionales y extranjeros.	Porcentaje de participaciones destacadas por temporada	70% de participaciones.	Programa de intercambio artístico y académico.

Objetivo 2. Ingreso	Mejorar el procedimiento de audiciones para hacerlas más eficientes y facilitar la participación de más aspirantes.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O2. Modernizar y agilizar las formas de inscripción	Porcentaje de inscripciones y atención a solicitantes	Funcionamiento a partir de agosto de 2009	Proyecto de digitalización para inscripciones en línea.
E2O2. Facilitar todo el material necesario para las audiciones a través de Internet.	Porcentaje de material digitalizado.	Funcionamiento a partir de mayo de 2009	Proyecto de digitalización del material a utilizar en las audiciones.
E2O3. Audiciones a través de Internet.	Porcentaje de atención a aspirantes.	Funcionamiento a partir de enero de 2010	Proyecto de audiciones por Internet.

Objetivo 3. Infraestructura	Tener los espacios adecuados y suficientes para el trabajo de la orquesta.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O3. Gestionar ante la instancia correspondiente la solicitud argumentada de préstamo de los espacios requeridos.	Fecha de resolución del espacio de trabajo del SNFM. Porcentaje de satisfacción del personal con las Instalaciones del SNFM.	Resolución en un tiempo \geq a un mes antes del evento. Satisfacción del personal \geq 75%.	Acción: Gestión inter institucional para la obtención de espacios.

Objetivo 4. Recursos humanos.	Mejorar la calidad de respuesta del personal administrativo, ante las necesidades de orden y organización de las actividades de los becarios.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O4. Actualización de los manuales de funciones y procedimientos.	Manuales de funciones y procedimientos actualizados.	Tener los manuales de funciones y procedimientos actualizados antes del 1 de mayo de 2009.	Proyecto: Actualización de manuales de funciones y procedimientos.
E2O4. Ubicar al personal en los puestos adecuados a los perfiles.	Porcentaje de puestos revisados (y, en su caso, reasignados).	100% de puestos revisados y, en su caso, reasignados al 31 de diciembre de 2008.	Proyecto: reubicación del personal de acuerdo a capacidades y perfiles.

<p>Objetivo 5. Organización.</p>	<p>Crear mecanismos de apoyo para hacer más eficiente la organización y logística, así como para mejorar la comunicación entre los actores del proceso.</p>		
<p>Estrategia</p>	<p>Indicador</p>	<p>Meta</p>	<p>Iniciativa</p>
<p>E105. Elaboración de formatos y fichas técnicas que ayuden a dar seguimiento a los procesos que desencadena cada actividad.</p>	<p>Número de formatos elaborados.</p>	<p>7 formatos al 15 de abril de 2009: Formato de horarios de clases. Formato de diseño de seccionales. Ficha técnica de conciertos. Ficha técnica de giras. Ficha técnica de Gala. Formato de provisión de información al área de Difusión. Formato de envío de programación al CNA para difusión.</p>	<p>Proyecto de diseño, elaboración y revisión de formatos para la operación y la comunicación.</p>

<p>Objetivo 6. Base de datos de becarios.</p>	<p>Construir una base de datos de becarios que permita llevar a cabo estudios estadísticos de diversa índole (socioeconómicos, nivel académico, antigüedad en la orquesta, lugar de procedencia, ubicación en orquestas profesionales, desempeño como docentes, seguimiento de egresados, etc.).</p>		
<p>Estrategia</p>	<p>Indicador</p>	<p>Meta</p>	<p>Iniciativa</p>
<p>E106. Diseño y elaboración de los instrumentos para la captura de información.</p>	<p>Implementación de Software que permita gestionar y administrar la base de datos.</p> <p>Fecha de terminación del diseño de la base de datos.</p> <p>Porcentaje de captura de la información en la base de datos.</p>	<p>Instalación realizada antes de mayo de 2009</p> <p>Diseño terminado de la base de datos al 1 de junio de 2009.</p> <p>Base de datos actualizada al 50% al 3 de agosto de 2009.</p> <p>Base de datos actualizada al 100% al 30 de octubre de 2009.</p>	<p>Proyecto: base de datos de becarios.</p>

D2:

Objetivo 1. Protocolo de certificación	Retomar protocolo establecido por el INBA-SEP para la certificación de estudios del POE.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O1. Reuniones de trabajo con representantes del INBA	Documentación Validada por INBA-SEP.	Antes del 15 de marzo de 2009.	Proyecto para completar protocolo de certificación.

Objetivo 2. Certificación.	Obtener la inscripción de institución educativa con modalidad de Educación Superior, para poder otorgar el título de licenciado instrumentista, así como el registro del Plan y Programas de estudio por competencias del POE.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O2. Gestionar ante el Departamento de Instituciones Educativas de la Dirección General de Profesiones de la SEP, la inscripción como institución de educación superior y el registro del Plan de estudios del POE, cumpliendo con los requisitos establecidos.	Porcentaje de requisitos cubiertos.	Marzo de 2009	Programa de gestión para la Acreditación y Certificación.
E2O2. Preparación y elaboración de la documentación requerida para la inscripción y registro.	Documentación: -Documentos oficiales que avalen atribuciones institucionales. -Dictamen del Plan de estudios. -Formatos de: * certificado de estudios, * acta de examen, * constancia de servicio social, * título profesional. -Catálogo de firmas.	Mayo de 2009	Programa de gestión para la Acreditación y Certificación.
E3O2. Seguimiento y cumplimiento al trámite de registro.	Inscripción y Registro ante la DGP de la SEP	Julio de 2009	Programa de gestión para la Acreditación y Certificación.

Objetivo 3. Organización y control escolar	Implementación de los mecanismos necesarios para la organización y el control escolar.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O3. Establecer las normas para el procedimiento de organización y control escolar .	Manual de organización y control escolar donde se plasmen funciones y actividades.	Septiembre de 2009	Proyecto: Elaboración del manual de Organización y Control Escolar.
E3O3. Configurar un sistema para la operación de los procedimientos de control escolar.	Base de Datos: Ficha de inscripción Lista de inscritos por niveles Registro de asistencia Actas de evaluación Historial académico Constancia Certificado	Junio de 2009	Proyecto: Integración de base de datos de becarios.

Objetivo 4. Base de datos de becarios.	Construir una base de datos de becarios que permita llevar a cabo estudios estadísticos de diversa índole (socioeconómicos, nivel académico, antigüedad en la orquesta, lugar de procedencia, ubicación en orquestas profesionales, desempeño como docentes, seguimiento de egresados, etc.).		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O4. Diseño y elaboración de los instrumentos para la captura de información.	Implementación de Software que permita gestionar y administra la base de datos. Fecha de terminación del diseño de la base de datos. Porcentaje de captura de la información en la base de datos.	Instalación realizada antes de mayo de 2009 Diseño terminado de la base de datos al 1 de junio de 2009. Base de datos actualizada al 50% al 3 de agosto de 2009. Base de datos actualizada al 100% al 30 de octubre de 2009.	Proyecto: base de datos de becarios.

Objetivo 5. Plan y Programas de estudio.	Culminar el desarrollo del Plan y Programas de estudio por competencias del POE.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O5. Completar las fases del Plan y programas de estudio por competencias del POE.	Plan y programas de estudio por competencias (global). Mapa curricular. Programas de estudio por asignatura. Instrumentos de evaluación.	50% en Diciembre de 2009. 50% Marzo de 2010	Proyecto para completar las fases del Plan y Programas de estudio por competencias del POE.

Objetivo 6. Difusión	Difundir ante la comunidad de maestros, alumnos y público en general los fundamentos teórico-pedagógicos que distinguen al POE de otras modalidades educativas en el ámbito de la música.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O6. Elaborar esquemas para la difusión del modelo educativo del POE.	Folleto informativo Cápsulas informativas Presentación en P. P.	50% en agosto de 2009. 100% en diciembre de 2009.	Proyecto de difusión del modelo educativo del POE.

Objetivo 7. Capacitación docente.	Proporcionar recursos metodológicos y didácticos a maestros de asignaturas teóricas a fin de que realicen una práctica educativa integrada y globalizadora, que responda a los objetivos perseguidos a través de la actividad orquestal.		
Estrategia	Indicador	Meta	Iniciativa
E1O7. Realización de cursos sobre la metodología del programa.	Cursos a impartir	2 cursos por año.	Programa permanente de capacitación docente.

ANEXO No. 6

PROGRAMAS DE MANO

2^a GIRA **-2007-**
Nacional

ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ



Mtra. Lourdes Palacios González
Coordinadora de Desarrollo Artístico del SNFM

Arq. Jorge Vázquez Ángeles
Apoyo Logístico

Rubén Oliveros Romero
Jefe de Personal OSJCCH Elenco A

Pedro Ávila Jiménez
Bibliotecario

Alberto Ortiz Hernández
Jefe de Técnicos

Javier Ramírez Amador
Enrique Maldonado Miranda
Técnicos

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

| Fomento Musical

COMPOSITORES RUSOS

ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL "CARLOS CHÁVEZ"

2A TEMPORADA 2008

12 de abril al 29 de junio



Sábado 26 abril - Multiforo Ollin Kan, 18:00 hrs.
(Av. San Fernando s/n esq. Juárez, Col. Centro de Tlalpan).

Domingo 27 abril - Foro Enrique Alonso, 12:30 hrs.
(Casa de Cultura Raúl Anguiano. Parque Ecológico Huayamilpas.
Rey Nezahualcóyotl esq. Yaquis s/n. Col. Ajusco Huayamilpas).

Lunes 28 de abril - Teatro Arq. Carlos Laso, Fac. Arquitectura de la UNAM,
13:00 hrs. (Ciudad Universitaria).

Música al alcance de todos

Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez

3ª Temporada de conciertos 2008

18 de octubre - 14 de diciembre



Sábado 18 de octubre, 13:30 horas
Domingo 19 de octubre, 18:00 horas
Auditorio Blas Galindo del
Centro Nacional de las Artes

Música al alcance de todos

Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez

Director hésped: Guillermo Salvador

Sinfonía No. 2 en do mayor, *Romántica*, Eduardo Mata

Sinfonía modal, Mario Lavista



Viernes 24 de octubre, 20:00 horas
Auditorio Blas Galindo
Centro Nacional de las Artes

Vive la Cultura

Con todos los sentidos



CONACULTA

Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez

2ª Temporada de conciertos 2009

30 de mayo - 4 de julio

Obras de Haydn, Brahms, Vivaldi, Beethoven, Mendelssohn, Márquez, Buxtehude-Chávez, entre otros.

Directores invitados: Manuel López, Eduardo García Barrios y Álvaro Manzano

Programa 1 **Sábado 30 de mayo, 13:30 horas**
Domingo 31 de mayo, 18:00 horas
Auditorio Blas Galindo / Boletos en taquilla

Programa 2 **Sábado 6 de junio, 13:30 horas**
Domingo 7 de junio, 18:00 horas
Auditorio Blas Galindo
Miércoles 10 de junio, 18:00 horas
Auditorio de la Biblioteca Vasconcelos / Entrada Libre

Programa 3 **Sábado 13 de junio, 13:30 horas**
Domingo 14 de junio, 18:00 horas
Auditorio Blas Galindo / Boletos en taquilla

Programa 3 **Sábado 13 de junio, 13:30 horas**
Domingo 14 de junio, 18:00 horas
Auditorio Blas Galindo / Boletos en taquilla

Programas Extraordinarios

Viernes 26 de junio, 20:00 horas
Sábado 27 de junio, 17:00 horas
Domingo 28 de junio, 17:00 horas
Teatro de las Artes / Boletos en Taquilla

La fierecilla domada. Ballet en dos actos basado en la obra homónima de William Shakespeare
Programa en colaboración con la Compañía Nacional de Danza del INBA

Encuentro Nacional de Directores de Orquestas Juveniles
Sábado 4 de julio, 19:00 horas
Auditorio Blas Galindo / Entrada Libre

Auditorio Blas Galindo y Teatro de las Artes
(Centro Nacional de las Artes en Churubusco y Tlalpan)
Biblioteca Vasconcelos
(Eje 1 Norte esq. Aldama s/n, colonia Buenavista).

Informes: 4155 0873

sddrp@correo.conaculta.gob.mx • snfm.conaculta.gob.mx

www.conaculta.gob.mx

Música al alcance de todos

CONCIERTOS DE MÚSICA DE CÁMARA

Programa Orquesta- Escuela

Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez



Jueves 12 de junio 2008, 19:30 horas
Aula Magna, Centro Nacional de las Artes

ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL "CARLOS CHÁVEZ"

Sergio Ramírez Cárdenas
Director General

Mtra. Lourdes Palacios González
Coordinadora de Desarrollo Artístico

Arq. Jorge Vázquez Ángeles
Apoyo Logístico

Elizabeth Cervantes Cerón
Apoyo Académico

Diego Rubén Oliveros
Jefe de Personal del Elenco A

Jazmín Ramírez Regalado
Jefe de Personal del Elenco B

Alberto Ortiz Hernández
Jefe Técnico

Enrique Maldonado Miranda
Técnico

Pedro Ávila Jiménez
Bibliotecario del Elenco A

Alejandro González Vega
Bibliotecario del Elenco B

Verónica Vázquez Pradel
Mayra Jacqueline Negrete Sánchez
Secretarias

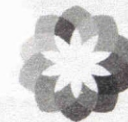


GOBIERNO
FEDERAL



Auditorio Blas Galindo del Cenart
(Tlalpan y Río Churubusco)
Entrada libre
Informes al teléfono: 4155 0873

www.cnca.gob.mx



Vivir Mejor

Vive la Cultura

Con todos los sentidos

Sistema Nacional de Fomento Musical

ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL CARLOS CHÁVEZ

Programa Orquesta – Escuela



CONCIERTO DIDÁCTICO:

"LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ANTIGUA"

Ensamble Rossi Piceno:

Magali Gasca – oboe barroco

Andreas Helm – oboe barroco / flauta de pico

Raúl Moncada – clavecín

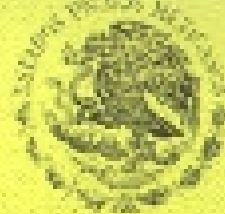
Lunes 29 de junio, 17:00 hrs.

Auditorio de la Biblioteca Vasconcelos

Entrada libre

Vive la Cultura

Con todos los sentidos



LA CONACULTA

Conciertos de Música de Cámara

Con integrantes del Programa Orquesta – Escuela
de la Orquesta Sinfónica juvenil Carlos Chávez

Del 15 al 18 de junio de 2009 - Biblioteca Vasconcelos

Lunes 15 de junio, 18:00 horas

Alumnos de la cátedra de los maestros Paul Conrad y Raúl Mancada.

- Obras de J. S. Bach, J. B. Bach y W. A. Mozart

Martes 16 de junio, 18:00 horas

Alumnos de la cátedra de los maestros Raúl Mancada y Jorge Delezé

- Obras de Telemann, L. v. Beethoven, J. B. Krumpholtz y W. A. Mozart

Miércoles 17 de junio, 18:00 horas

Alumnos de la cátedra del maestro Jorge Delezé

- Obras de W. A. Mozart, E. Grieg y E. Tchaikovsky

Jueves 18 de junio, 18:00 horas

Alumnos de la cátedra del maestro Jesús Reyes

- Obras de F. Poulenc, G. Sabatini, J. Blanc, A. Reicha y G. Rossini



Entrada Libre

Programación completa en:
<http://snfm.conaculta.gob.mx>

VIVE MÉXICO

www.gramafonmexico.com