

8  
2ej.



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Estudios Latinoamericanos

**DOCENCIA MUSICAL INFANTIL  
E  
IDENTIDAD NACIONAL**

**Informe Académico de Actividades Docentes  
para obtener el título de  
Licenciado en Estudios Latinoamericanos  
presenta: Jorge Eduardo Morales Ayala**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**Asesor: Dr. José Antonio Matesanz Ibañez**

FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS

**1997**



COORDINACION DE ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS



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.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**DOCENCIA MUSICAL INFANTIL**

**E**

**IDENTIDAD NACIONAL**

**INFORME ACADÉMICO DE ACTIVIDADES DOCENTES PARA OBTENER EL  
TÍTULO DE LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**PRESENTA: JORGE EDUARDO MORALES AYALA  
ASESOR: DR. JOSÉ ANTONIO MATESANZ IBAÑEZ**

**1997**

## ÍNDICE

	pag.
1.- INTRODUCCIÓN.....	4
1.1.- MOTIVOS PARA ELEGIR ESTA MODALIDAD DE TITULACIÓN.....	8
1.2.- INFORME ACADÉMICO Y SU RELACIÓN CON LA CARRERA.....	11
2.- EL AUTOR.....	14
3.- EL INSTITUTO ARTENE.....	18
3.1.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA DOCENCIA.....	20
3.1.1.- DOCENCIA AL ALUMNADO.....	20
3.1.2.- DOCENCIA AL PROFESORADO.....	22
3.2.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA INVESTIGACIÓN.....	22
3.2.1.- LA INVESTIGACIÓN ETNO-MUSICOLÓGICA.....	23
3.2.2.- LA INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICO-MUSICAL.....	24
3.3.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA DIFUSIÓN.....	24
3.3.1.- LA DIFUSIÓN NACIONAL.....	25
3.3.2.- LA DIFUSIÓN INTERNACIONAL.....	27
4.- PANORAMA GENERAL DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL.....	30
5.- EL MÉTODO MICROPAUTA.....	34
5.1.- EL MÉTODO MICROPAUTA: MÚSICA MODERNA.....	37
5.2.- EL MÉTODO MICROPAUTA: MÚSICA NACIONAL.....	44
6.- EL DOCENTE.....	53
7.- LOS ALUMNOS DEL INSTITUTO ARTENE.....	56
7.1.- LOS ALUMNOS DE SEGUNDO GRADO.....	58
7.2.- LOS ALUMNOS DE TERCER GRADO.....	65

7.3.- LOS ALUMNOS DE CUARTO GRADO.....	69
8.- COMENTARIOS GENERALES.....	74
9.- CONCLUSIONES.....	78
10.- BIBLIOGRAFÍA.....	82
11.- HEMEROGRAFÍA CRONOLÓGICA.....	84
12.- REVISTAS.....	85
13.- OTROS DOCUMENTOS.....	86
14.- VIDEOGRAFÍA.....	87
15.- ENTREVISTAS.....	88

## 1.- INTRODUCCIÓN.

Desde sus orígenes y a través del tiempo, cada uno de los países latinoamericanos se ha manifestado de alguna u otra manera en contra de la expansión de los países poderosos, tratando de buscar una autonomía en su política, economía, ideología, cultura y arte.

Paulatinamente, en la historia de estos pueblos se fue buscando la base de la nacionalidad, y en ella una fuerza de resistencia y cohesión, dándose diversas propuestas alternativas para evitar el espíritu de imitación e inclinarse por la opción de lo propio.

De esta manera, buscando su raíz e identidad, cada pueblo reflejó brotes de movimientos nacionalistas antioligárquicos y antiimperialistas en todas las áreas de la cultura; por ejemplo, en México sobresalieron pensadores como Rodó, Ramos, Vasconcelos, Caso y Reyes, que trataron de evitar toda forma de intromisión extranjera. Alrededor de Vasconcelos, con su dicho: "México para los mexicanos", se promovió el renacimiento cultural y educativo, catalizando en todas las áreas de la cultura el movimiento de recuperación nacional.

...Para impedir de esta forma la marcha del imperialismo, se unieron a la voz de Rodó las de Vasconcelos, Caso, Reyes en México...!

En otras áreas de la cultura mexicana se dieron: la reforma agraria, la nacionalización de la industria petrolera, la educación con tendencia socialista, la nacionalización de los ferrocarriles, el programa indigenista, entre otros.

---

<sup>1</sup> BOSCH GARCÍA, CARLOS. "El nacionalismo defensivo de la latinidad", en ZEA, LEOPOLDO. *América Latina en sus ideas*, Editorial Siglo XXI, México, 1986, p. 258.

También en el arte fueron plasmándose signos de réplica a lo establecido y en la música se pugnaba por una nueva forma y contenido de expresión. Con respecto a la música se pueden mencionar a los compositores más destacados, que de alguna u otra manera hicieron una aportación dentro de su área de trabajo: Manuel María Ponce, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, Carlos Chavez y Blas Galindo.

A nivel de política de Estado empiezan a realizar esfuerzos para reformar la política educativa, contemplando cambios significativos como lo fue el darle un espacio, y de esta manera, una presencia a la educación musical en México.

En 1901 Justo Sierra declaraba obligatoria la educación musical en México, creando paulatinamente una conciencia de la *importancia* de la *música* en el desarrollo y enriquecimiento de la mente y la personalidad, mientras se gestaba, en otras áreas del arte, la creación de mecanismos para el desarrollo del *ser mexicano*.

En 1929 se crea la Escuela Nacional de Música con el objeto de formar profesionales de la música con una conciencia de su papel histórico dentro de la cultura. Posteriormente, junto con el Conservatorio, integra en su matrícula materias como folklore, estética, crítica musical, entre otras, y también proyectos afines como concursos de composición de música popular, pretendiendo rescatar las manifestaciones musicales auténticas para la creación y conservación de un fondo común en pro del movimiento nacionalista, sobre el cual debía basarse el estilo de la música mexicana.

En el periodo de Lázaro Cárdenas la política musical nacionalista pretendió una vinculación con las masas, sin distinción de clases, para lograr una democratización de la música y la revalidación de lo popular y lo nacional.

En 1940 la educación musical en México ya había logrado dos elementos fundamentales: la conciencia de la *necesidad* de una *educación musical* dentro de la educación general de la nación y, por otro lado, la formación de una conciencia de *identidad* que contribuye a fortalecer las bases de una personalidad genuina y autóctona.

A partir de estos momentos sólo quedaba fijar el objetivo, y por lo tanto, la metodología que se seguiría. Se presentaron varios proyectos interesantes pero poco sistemáticos y bastante aislados, por lo que sus objetivos en ningún momento satisficieron las necesidades de la totalidad de la nación, dando como consecuencia trabajos parciales que cada maestro aplicaba en su materia conforme a su criterio de educador musical. La circunstancia no ha variado, sobre la situación actual Luis Helguera nos dice:

.. En México, no existe ya no digamos una *educación musical* consistente; ni siquiera, desde el sexenio pasado, es obligatoria la asignatura musical en los niveles de primaria y secundaria. Y cuando se imparte, generalmente el maestro se hace consistir en copiar las notas del pizarrón, aprender unas canciones para la fiesta de fin de cursos, un poco de flauta Yamaha, dos o tres anécdotas sobre la sordera de Beethoven y la audición de Pedro y el lobo de Prokofiev...<sup>2</sup>

De manera general podemos señalar cronológicamente los intereses que la educación musical gubernamental atendió desde mediados de este siglo: *Lectura musical*, importancia del conocimiento de la grafía musical; *Canto*, impulso a la música vocal; *Música Instrumental*, incorporación de pequeños instrumentos musicales; *Bandas*, incorporación de instrumentos de aliento-metal, aliento-madera y percusiones; *Coros*, formación de coros y masas corales; y por último, *Orquestas*, incorporación de instrumentos de cuerda y de aliento-madera. Actualmente no existe un interés particular en estas áreas del conocimiento musical, sino más bien el de la desaparición paulatina de la clase de educación musical en la matrícula de la educación general del niño.

Con el conocimiento de esta situación, en el año de 1974, César Tort elaboró la metodología Micropauta como propuesta alternativa para resolver la problemática de la educación musical infantil de México, y la enfocó a los niveles de pre-escolar y primaria.

---

<sup>2</sup> HELGUERA, LUIS IGNACIO. "La música en los niños y en los animales", en *Mujer*, N° 223, Año XIX, Junio de 1995, p. 23.



En este trabajo informo sobre las actividades que realicé como docente en el Instituto Artene durante el periodo escolar de 1992-1993, 1993-1994 y 1994-1995, que corresponden a los grupos de segundo, tercero y cuarto grado del Sistema Micropauta: Metodología Tort.

Primeramente describo los motivos más importantes que me llevaron a decidir esta nueva forma de obtener la titulación en el Colegio de Estudios Latinoamericanos y, posteriormente, la vinculación que existe entre el tema de mi carrera y el tema de este informe, titulado: *Docencia musical infantil e identidad nacional*.

En el segundo apartado describo en qué consiste la docencia musical infantil e identidad nacional, tomando en cuenta los tres años de mi experiencia profesional en dicha institución.

El tercer apartado está dedicado a la personalidad que elaboró la metodología *Micropauta*: César Tort. Comienzo describiendo sus estudios preliminares, luego su obra musical en general y posteriormente su obra musical dedicada específicamente a la investigación etno-musicológica, la cual ayudó a la formación de dicha metodología.

En el cuarto apartado describo las actividades principales del Instituto Artene: *docencia*; al alumnado y al profesorado; *investigación*: etno-musicológica y pedagógico-musical, y *difusión*: nacional e internacional.

En el quinto apartado doy un panorama general de la pedagogía musical en la cual el compositor mexicano tuvo que incurrir para ampliar sus conocimientos, que posteriormente le sirvieron para crear su propia metodología en su ardua búsqueda de una educación musical infantil mexicana.

En el sexto apartado describo los elementos que caracterizan al Método *Micropauta* y sus fundamentos como música nacional y moderna.

En el séptimo apartado realizo una descripción, desde mis primeras experiencias musicales, hasta las realizadas ya como docente de música en los diferentes niveles de la educación: pre-escolar, primaria, secundaria, bachillerato y universidad.

El octavo apartado está dedicado a los alumnos del Instituto Artene y lo dividí en tres subtítulos referentes especialmente a los alumnos que estuvieron a mi cargo durante los tres años de docencia musical.

En el último capítulo, titulado Comentarios Generales, recopilé información sobre la opinión pública acerca de su experiencia con la Metodología Micropauta. Con base en una serie de preguntas entrevisté a músicos, músico-pedagogos, compositores etnomusicólogos, maestros y ex-maestros del Instituto, alumnos y ex-alumnos del Instituto, padres de los alumnos y público en general.

#### 1.1.- MOTIVOS PARA ELEGIR ESTA MODALIDAD DE TITULACIÓN.

Como primer motivo puedo señalar mi preocupación por el olvido y desinterés que han mostrado las autoridades en el área de la educación pre-escolar y primaria, respecto a la importancia de la educación musical en México, ya que en lugar de aumentar su presencia como materia básica en el desarrollo integral del niño, la han disminuido paulatinamente desde hace unos veinte años. Hace casi diez años, durante el gobierno de Carlos Salinas de comentaba en esta tendencia :

...desde principios de la presente administración, se ha venido suprimiendo el tiempo dedicado a la *educación musical* virtualmente y ese tiempo se ha casi suprimido. Por ejemplo, en la secundaria era obligatoria esa materia en los tres años de ese ciclo<sup>1</sup> en cambio, ahora se ha reducido a uno...

---

<sup>1</sup> TORT, CÉSAR. *La Jornada*, 8 de noviembre de 1989, p. 18.

Esta tendencia tecnocrática parece ir unilateralmente en contra de opiniones e investigaciones que sustentan la importancia de la música en la formación de los seres humanos.

La maestra Perla C. de Castañares respondía ante el cuestionamiento de ¿por qué se debe enseñar música a los niños? Y decía que la *educación musical* es:

...aquella que proporciona suficientes elementos a la persona, para que pueda desarrollar todas sus potencialidades de ser creativo en las diferentes áreas. desarrollar la facultad musical propia de todo ser humano es garantizar un *crecimiento integral* del mismo. no hay etapa del hombre en su lucha por la existencia que no haya estado acompañada o comunicada por la música...<sup>4</sup>

En la actualidad la ciencia ha demostrado de qué manera la música es importante en la formación integral del niño. Sharon Begley escribió para la revista Newsweek acerca de una investigación científica que demostró la importancia que tiene la música en el funcionamiento cerebral del niño.

...A baby's brain is a work in progress, trillions of neurons waiting to be wired into a mind. The experiences of childhood, pioneering research shows, help form the brain's circuits- for music and math, language and emotion...<sup>5</sup>

El doctor Irvine, investigador reconocido por sus estudios del cerebro infantil, escribió:

...la enseñanza musical tan pronto como sea posible puede ayudar a la habilidad mental de sus hijos, ya que el ser humano nace con ciertas ondas cerebrales que responden al sonido de la música., o el estar rodeado de ella ayuda a ejercitar los músculos, y las ondas cerebrales...<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> C: DE CASTAÑARES, PERLA. "¿Por qué enseñar música?". en Experiencias musicales para bebés. Editorial Mundo Impreso, México, 1990. p. 9.

<sup>5</sup> SHARON BEGLEY "Your child's brain", en Newsweek, Febrero 19 de 1996. p. 39.

Por otra parte, me pareció importante mostrar una experiencia mexicana realizada en el campo de la educación musical del niño, propuesta alternativa que lleva, entre sus objetivos principales, la musicalización y la concientización de una identidad en la infancia, con base en elementos de su propia cultura e idiosincrasia.

Interesado en la problemática de América Latina, quise destacar el problema de la *educación musical* que se ha ido descuidando en la formación integral del niño. Aunque nuestro informe hace referencia a un solo país de América Latina, México, no debemos olvidar que la expansión cultural extranjera envuelve a toda la región latinoamericana, poniendo en peligro su personalidad, su identidad, su creatividad y su desarrollo cultural.

Otro motivo importante que me llevó a elegir esta nueva modalidad para la titulación fue la facilidad que me brindó la Facultad de Filosofía y Letras, a través del Colegio de Estudios Latinoamericanos, para poder aprovechar mi experiencia laboral en un informe y encausarlo oportunamente en el campo académico para, de esta manera, titularme.

Cuando comencé a laborar en el Instituto Artene me di cuenta que mi interés se inclinaba hacia la práctica y teoría de la educación musical en los niveles de pre-escolar y primaria, y me percaté de lo valioso que podría resultar un trabajo que informara de la actividad que se desarrolla en una institución de esta naturaleza.

Aunque en mi campo laboral se abordan los tres aspectos de la actividad profesional del informe académico: *docencia, investigación y difusión*, aspectos que incluso no podría separarlos fácilmente en este trabajo, he optado por enfocarlo básicamente en el primer aspecto, es decir, en la experiencia *docente* desarrollada en el Instituto Artene, y por ello decidí titularlo de la siguiente manera: *Docencia Musical Infantil e Identidad*.

---

\* GUINDI, RENEE. "¿Desde cuando empieza el aprendizaje musical?", en CERVANTES, ALMA y VILLANUEVA, RENE. *Primer coloquio sobre pedagogía musical infantil y juvenil*. Editorial UNAM, México, 1996. p. 3.

## 1.2.- EL INFORME ACADÉMICO Y SU RELACIÓN CON LA CARRERA

Recordando algunos apuntes sobre las materias que cursé, tales como "Historia de las ideas en América Latina", "Filosofía latinoamericana", "Literatura latinoamericana", "Literatura mexicana", "Historia del arte en América Latina", pude encontrar, de alguna u otra manera, con menor o mayor énfasis, un elemento que aparece en ellas permanentemente: la búsqueda de una "identidad" regional en sus diversas manifestaciones culturales.

El ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras y el Colegio de Estudios Latinoamericanos había restringido esta preocupación sólo a unas cuantas áreas de la cultura, pero en la actualidad el CELA permite ir más allá de esta frontera y conjugar una experiencia personal como músico-pedagogo y latinoamericanólogo. El punto de encuentro y de desarrollo en estas dos áreas lo expresa César Tort :

...Fortalecer la identidad latinoamericana a través de la *educación musical* es, a mi parecer, trabajo fundamental. La transculturación tan violenta y sistemática que padece Latinoamérica luce imperioso considerar que sólo una educación profundamente nacional puede defender la identidad y el desarrollo de la cultura latinoamericana. Y aquí es donde la *educación musical* tiene una gran responsabilidad y una gran tarea, pues la música contiene y maneja elementos de cultura. .<sup>7</sup>

En esta búsqueda latinoamericana de su identidad surgen numerosos proyectos que buscan una reconstrucción y un respeto a sus ideas, a su historia, a su cultura y a su arte. Con respecto al arte, en materia de educación musical, me cuestioné: ¿qué papel juega la docencia musical en esa tarea de crear, desarrollar y formar una conciencia de identidad nacional? Específicamente, me refiero a la docencia en niveles de pre-escolar y primaria, tomando en cuenta el vasto patrimonio musical que existe en esta región geográfica con

---

<sup>7</sup> TORT, CÉSAR. "Extractos de mensajes recibidos", en *Foro Latinoamericano de Educación Musical*, FLADEM, Boletín N° 1, Costa Rica, Abril de 1996, p. 7.

base en la cual se puede fundamentar esa identidad y, por otro lado, la edad de los niños, que es una etapa importante para la asimilación de elementos de su formación básica y del desarrollo de su propia identidad.

Investigar el potencial musical latinoamericano para crear una educación musical de América Latina, es fundamental en opinión de Tort :

*...sondear el recurso musical de los pueblos latinoamericanos es sondear un mundo infinito de sorpresas y cosas nuevas... este potencial nos obliga a una misión aún mayor... proteger esa condición, esa fuerza, esa capacidad única... la educación musical en Latinoamérica tanto profesional como escolar debieron haber sido siempre propias...<sup>4</sup>*

La invasión cultural por parte de países poderosos ha sido un elemento importante que ha afectado definitivamente estos intentos de búsqueda de la identidad de toda el área latinoamericana, creando reacciones de muy diversos grados y formas, respuestas tanto de rechazo como de aceptación, y esto, dependiendo del grado de dependencia y soberanía de cada uno de los gobiernos latinoamericanos.

Para la construcción de nuestra identidad en materia de educación musical es necesario un estudio previo de todo el entorno nacional, y posteriormente, si es muy necesario, un cuidadoso estudio de aquellos elementos que vienen del extranjero, como metodologías, tecnologías, dotación instrumental, etc., sólo y únicamente aquellos que pudieran ayudar a un mejor desarrollo y enriquecimiento de nuestras culturas, y sin mutilaciones ni trasplantes mecánicos, tomarlos en cuenta y adaptarlos sólo si éstos pueden ser compatibles a nuestra respectiva realidad política, social, económica y cultural.

El informe mismo es un ejemplo de la experiencia acumulada como latinoamericanólogo, que me dio el CELA para realizar habilidades teórico-metodológicas y permitirme tener una visión más amplia de los hechos históricos, no sólo a nivel de la

<sup>4</sup> TORT, CÉSAR. *Hacia una cultura musical latinoamericana*, Conferencia en Venezuela, Octubre de 1995, p. 8.

música, sino a nivel del arte en general, y no sólo en los límites de México, sino en el panorama de toda la región Latinoamericana.

Este informe recoge en forma organizada y sistemática la experiencia profesional en "docencia musical", que adquirí en un instituto mexicano de arte musical para niños. Este instituto, no gubernamental, actualmente funciona en la Ciudad de México promoviendo la enseñanza en niños de edades que oscilan entre los tres meses y trece años. Con base en una metodología apoyada en investigaciones etnomusicológicas, esta escuela educa al niño haciéndolo participe de la elaboración musical, y al mismo tiempo procura desarrollarle una personalidad genuina partiendo de su propia experiencia e idiosincrasia, que es tan rica y valiosa.

Con esta metodología propia, los niños son musicalizados y, en el nivel de primaria, realizan su lectura con base en la escritura musical tradicional (simbología musical tradicional) y con la escritura musical moderna (simbología musical nueva), ver figura 5 y 8. La práctica de obras musicales con las características de estas últimas crean un ambiente sonoro muy peculiar, con lo que los alumnos viven el mundo sonoro de su región, al mismo tiempo que se enriquece con sonoridades de la vanguardia musical universal.

El sujeto histórico, hacia el cual fue dirigido este informe académico, es un grupo de estudiantes de segundo grado que estuvo bajo mi cargo en dicho Instituto durante los periodos escolares de 1992-1993, 1993-1994 y 1994-1995.

Comenzaré haciendo una descripción general del origen, de la actividad y de las características fundamentales del Instituto. Sin embargo, no podría hacer ésto sin antes hablar del autor intelectual del método que forjaría el verdadero pilar del Instituto Artene: César Tort.

## 2.- EL AUTOR.

El maestro, compositor e investigador César Tort nació en Puebla el 4 de septiembre de 1928; ahí comenzó sus primeros estudios musicales. Posteriormente se trasladó a la Ciudad de México y continúa sus estudios en la Escuela Nacional de Música (UNAM) con los profesores Juan de Tercero, Ramón Serratos y Pedro Michaca. En España estudió con Benito García de la Parra, Conrado del Campo, Nemesio Otaño y Joaquín Turina. Más adelante estudió en Michoacán con Bernal Jiménez y en los Estados Unidos con Aaron Copland.

Fue miembro del Grupo Nueva Música. Realizó trabajos de educación musical en varias escuelas y en el Centro de Acción Social N° 22 de la SEP, donde realizó trabajos interesantes sobre algunos programas de educación musical que él mismo había elaborado para resolver la problemática a la que se había estado enfrentando constantemente durante sus labores de docente en la música, y ésta era principalmente la falta de una metodología con base en la cual el profesor de música mexicano pudiera seguir como guía en sus labores pedagógico-musicales.

En 1967 desempeñó actividades académicas en la Escuela Nacional de Música (ENM) y, desde 1969, actividades de investigación pedagógico-musicales, que para 1975 realiza de tiempo completo transfiriéndose a la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Con sus programas de educación musical y un grupo de maestros asesorados por él abrió talleres de musicalización en la ENM en 1969 y en el Conservatorio Nacional de Música en 1971. En 1969 registró sus programas de educación musical con el nombre de Método Micropauta. En 1974 creó la Sociedad Artene A. C. y en 1975 el Instituto Artene A. C.. Ha sido director para México, Centroamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME) de la UNESCO desde 1971, presidente de la



Sociedad Mexicana de Educación Musical de 1989 a 1993 y desde 1996 ingresó a la Sociedad de Educación Musical Centroamericana.

En cuanto a su obra dedicada a la pedagogía musical infantil, tiene una reconocida trayectoria nacional e internacional. El maestro alemán August Forweine afirmó en la presentación de los niños músicos mexicanos del Instituto Artene, realizado en el Festival Internacional de Yugoslavia, que:

...El método Tort aventaja en algunos aspectos al método Orff [metodología musical infantil de reconocida trayectoria internacional], porque contribuye más fuertemente a desarrollar el sentido rítmico del educando..."

Fué y es el responsable de la fundación y asesoría del Instituto Artene. Para 1967 ya había mostrado cierta inclinación hacia la investigación etnomusicológica, y con ésto como base y apoyándose en sus minuciosas revisiones sobre metodologías de carácter pedagógico-musical, pudo desarrollar una nueva alternativa para resolver el problema de la educación musical infantil en México.

Como compositor, cuenta con las siguientes obras:

Para **piano**, ya estrenadas: *Homenajes I* (suite), *Homenajes II* (suite), *El Carnaval* (fantasía), *Loto* (preludio), *El orador* (fantasía), *Intermetzzo* (preludio), y, no estrenadas: *El piano mágico* (suite), *Istmica* (preludio) y *El pequeño pianista* (álbum de piezas didácticas para niños).

Para **canto**, ya estrenadas: *Junto al Genil* (lied), *Flor que llora* (lieder), *Pon tu mano* (lieder), *Un mundo sutil* (lieder), *Volver a hablar* (duo para soprano, contralto y arpa sobre el poema homónimo de Carlos Pellicer), *Hazme llorar* (duo para soprano,

---

" MIER, RAMÓN. *Excelsior*. México. 20 de agosto de 1975. p. A-16.

contralto y arpa sobre el poema homónimo de López Velarde), y, sin estrenar: *A orillas del río* (soprano, contralto, orquesta de cámara y narrador).

Para orquesta de **cámara**, ya estrenadas: *La comedia* (suite para siete instrumentos), *En el jardín de Lindaraja* (fantasía para coro, solistas y piano), *Alba mixa* (obra a capella para coro mixto), y, sin estrenar: *Dominó* (trío para violín, violoncello y piano).

Para orquesta **sinfónica**, ya estrenadas: *Estirpes* (poema sinfónico), *La espada* (cantata a Morelos para coro mixto, narrador y orquesta sobre el poema de Carlos Pellicer: *Tempestad y calma*), y, sin estrenar: *Los improprios* (oratorio sobre el antiguo y nuevo testamento para narrador, coro mixto y orquesta) y *La santa furia* (oratorio sobre Bartolomé de las Casas según el guión de los poetas Luz María Servín y Carlos Illescas para soprano, dos tenores, barítono, narrador, coro mixto y orquesta).

En cuanto a la música compuesta con fines didácticos y, sobre todo, para su metodología, mencionaré los siguientes textos ya editados: Educación Musical en el Jardín de Niños, Educación Musical en el Primer Año de Primaria, Educación Musical en el Segundo Grado de Primaria (instructivo para el maestro), Educación Musical en el Segundo Grado de Primaria (instructivo para el alumno), El Coro y la Orquesta Escolares para Tercero y Cuarto Grados de Primaria, El Ritmo Musical y el Niño (antología para toda la primaria, con instructivos tanto para el maestro como para el alumno), Posadas y villancicos (la Navidad en el coro escolar), dentro de los textos aún no editados, cuya música integrada a éstos ya existe, pero se usa sólo en el Instituto, son los siguientes: La educación musical en el 5° y 6° grados de primaria (dos tomos), El niño y el arpa, El niño descubre la música, Métodos de solfeo para niños, Método de ritmos y lectura de valores, y por último, El coro escolar.

**En la actualidad, la obra completa del maestro Tort rebasa las cuatrocientas composiciones y en lo que respecta al área de la pedagogía musical infantil abarca más de doscientas composiciones de muy diverso género que aún se encuentran inéditas.**

**Su obra pedagógico-musical es una propuesta que en la actualidad se conoce como Sistema Micropauta, método en el que su autor basó la guía que debía seguirse en el proceso de musicalización del niño mexicano.**

### 3.- EL INSTITUTO ARTENE.

Después de sus minuciosas investigaciones pedagógico-musicales y de buscar espacios en los cuales llevar a cabo su gran ideal, César Tort decide realizar en 1974, dentro de las instalaciones de la UNAM, en la Escuela Nacional de Música, su propuesta metodológica con el apoyo de la Sociedad Artene A. C., maestros y padres de los alumnos interesados en resolver la problemática de la educación musical infantil en México, propuesta alternativa que para 1975 cristalizó en la fundación de un centro educativo especializado que hoy en día conocemos como el Instituto Artene A. C. (Arte Niño Educación).

En 1975 la Sociedad Artene A. C. se traslada de la Escuela Nacional de Música a la calle de Ayuntamiento No. 40, colonia del Carmen, Coyoacán, ya como Instituto Artene A. C.. Su espacio cuenta con cinco salones para clases de grupo-instrumental, cinco cubículos para las clases individual-instrumentales y una sala especial para las clases de grupo coral. Los materiales didácticos con los que cuenta el Instituto son: pizarrón liso, pizarrón pautado y pizarrón giratorio, grabadora, cassettes con música de varias regiones del mundo, tarjetones pautados para el manejo particular de las notas y de la simbología musical, juguetes y máscaras de artesanía mexicana, sillas individuales y bancas para los trabajos de grupo, atriles, partituras, y partichelas (partes donde leen la música los niños ejecutantes). En cuanto a los instrumentos musicales, el instituto cuenta con: teclado, piano, xilófonos (baritonos, contraltos, sopranos y piccolos), metalófonos (baritonos, contraltos, sopranos y piccolos), carrillones, timbales, tarolas, huéhuetls, teponaztlis, cajas chinas, gong, platillos con tripié, palos de lluvia, platillos de mano, castañuelas, crótales, triángulos, panderos, redovas, güiros, sonajas, arpas, guitarra, flauta (transversa y dulce), melódicas, caracol marino, ocarinas, silbatos, flautas de carrizo, flautas de barro simples, dobles, triples, etc..

El Instituto Artene trabaja con alrededor de 300 alumnos anualmente, cuyas edades oscilan desde los primeros tres meses a los trece años de edad. Los niños de tres meses a un año de edad toman su clase en el grupo de Estimulación; los de dos años en el grupo de Maternal; los de tres, cuatro y cinco años toman sus respectivas clases en los grupos de Motivación 1, 2 y 3; y, finalmente, los de seis a trece años, en los grupos del primero al sexto año, que corresponden a los grados en los que está dividida toda la primaria incorporada a la Secretaría de Educación Pública.

El Instituto *musicaliza* a los niños, no los educa con la finalidad de hacerlos músicos profesionales, es decir, los niños con la musicalización reciben la educación musical de una manera ligera sólo como parte de su formación integral asistiendo a sus clases únicamente durante dos horas a la semana y no con la cantidad de horas y rigidez de las escuelas tradicionales que forman a músicos profesionales. En la musicalización la teoría musical se les da a los niños de manera integrada, por lo que éstos la aprenden durante la misma dinámica de la ejecución musical. De la misma forma que el niño va a sus clases de natación, o a alguna otra actividad formativa, el niño va al Instituto a musicalizarse con el único objetivo de completar su educación integral. Cuando hablamos de musicalización del niño hablamos de un derecho que le pertenece a toda la infancia y que debemos defender para crear sociedades más completas y más humanas en nuestras futuras generaciones.

Para los niños que nunca fueron musicalizados en su vida y que desean ingresar al Instituto hay un límite de edad que es hasta los nueve o diez años. El nivel musical del niño no es un impedimento para ingresar; sólo es un elemento importante que el Instituto toma en cuenta para detectar la correcta colocación del alumno en el grado que le corresponde.

Los niños en el Instituto son musicalizados con base en el sistema de Micropauta, y sin formar necesariamente niños profesionales de la música, se les educa musicalmente con la finalidad de completar su educación integral.

El Instituto Artene creó un sistema de becas para estar al alcance económico de cualquier clase social y de esta manera poder cumplir los objetivos que se propuso en su inicio.

En cuanto a las actividades fundamentales del Instituto, podemos clasificarlas en: **Docencia, Investigación y Difusión.**

### 3.1.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA DOCENCIA.

Esta labor se divide a la vez en **Docencia al Alumnado y Docencia al Profesorado.**

#### 3.1.1 - DOCENCIA AL ALUMNADO.

La **Docencia al Alumnado** es la que realiza el mismo Instituto con niños, contando aproximadamente con diez profesores que se alternan la labor de la enseñanza musical, que se divide en *Docencia* (profesor titular), *Suplencia* (profesor de apoyo), y *Coordinación* (profesor asesor).

Los profesores de *Docencia* son los titulares y responsables de todo el trabajo realizado durante el año escolar, que es apoyado por los profesores suplentes y coordinadores. Los profesores de *Suplencia* son los que apoyan al profesor docente en caso de que aquél no pueda asistir y también se encargan de apoyar a los alumnos para

que éstos resuelvan la ejecución de pasajes musicales complicados. Por último, los profesores *Coordinadores* son los que, con más experiencia en el Instituto, asesoran a los profesores titulares y supervisan el buen procedimiento de la musicalización.

Los niños son divididos previamente en dos partes más o menos iguales: los que reciben su clase los días lunes y miércoles y los que la reciben los martes y jueves.

Existen tres formas de enseñar la música en el Instituto: la que se da en la clase de Grupo-Instrumental, donde se trata de dotar a los alumnos con la infraestructura musical del método Tort, dándole énfasis al ensamble de conjuntos y orquestas instrumentales, por otro lado, la de Grupo-Coral, en la que se enfoca toda la actividad a prácticas exclusivamente vocales: impostación, vocalización, cantos solistas, montaje de cantos a una, dos, tres y cuatro voces, por último, la de la clase Individual-Instrumental, en la que el alumno recibe una instrucción más especializada, enfocada a un solo instrumento musical: guitarra, violín, flauta (transversa o dulce), chelo y arpa. (en este último tipo de clase los alumnos pasan a niveles más profesionales de interpretación).

En la planta docente del Instituto podemos encontrar generalmente licenciados en pedagogía musical, licenciados en psicología, licenciados en composición, pero básicamente se compone de licenciados, pasantes y estudiantes instrumentistas que egresan del Conservatorio Nacional de Música, de la Escuela Nacional de Música o del Instituto Nacional de Bellas Artes. Antes de ingresar como profesores del Instituto, los futuros docentes son capacitados e instruidos en el manejo de la Metodología Micropauta. Posteriormente es común que sean seleccionados y que pasen a cubrir la categoría de profesor *suplente* (ver arriba: *docencia al alumnado*) y dependiendo de su interés y capacidad que muestren ante la Institución, ésta autorizará el ingreso inmediato hacia la categoría de *docente* propiamente dicho, es decir, a la de profesor titular.

### 3.1.2.- DOCENCIA AL PROFESORADO.

La **Docencia al Profesorado** es la que realiza el Instituto con el fin de estar en contacto con los avances de la pedagogía musical infantil promoviendo cursos esporádicos y regulares a los que asisten obligatoriamente la planta docente del Instituto, educadoras en general y profesores de música tanto del interior como fuera del Distrito Federal. Esporádicamente se dan cursos afines a este método o sobre otros temas relacionados con la pedagogía musical infantil y se realizan en el Instituto con ponentes de reconocida trayectoria nacional e internacional. Los cursos regulares son los que el Instituto realiza cada mes de agosto con la finalidad de capacitar a los profesores en la aplicación y ampliación del método Micropauta. Este a la vez se divide en tres niveles: *Curso Elemental*: ciclo de estudios para el nivel correspondiente al jardín de niños (alumnos de tres a cinco años de edad), *Curso Medio*: ciclo de estudios para el nivel correspondiente a los grados de primero, segundo y tercer grados de primaria, y por último, el *Curso Avanzado*: ciclo de estudios para el nivel correspondiente a los grados de cuarto, quinto y sexto de primaria.

### 3.2.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA INVESTIGACIÓN.

Quiero comenzar este capítulo con una nota que me parece de capital importancia dentro del área de la investigación de los etno-musicólogos y asimismo dejar claro la necesidad de tener un conocimiento y una actitud ante lo que está sucediendo en el ámbito social, por ejemplo, en función de la relación música-sociedad podemos destacar una nota que el periódico Excelsior publicó el 7 de enero de 1974, y que dice:



...En Tierra del Fuego, en el extremo austral de Chile, falleció la última indígena *ona*, desapareciendo de esa manera una de las razas originales de esa zona del país...!"

Este tipo de notas me hace reflexionar, sobre todo como latinoamericanólogo, acerca de un aspecto que a largo plazo se tomará imprescindible para todo investigador etnomusicólogo. Ya Leonardo Acosta lo había mencionado:

...lo justo es defender, antes que la música misma, a los *hombres y pueblos* que la hacen, y muchos de los musicólogos jamás han condenado los actos de genocidio contra los pueblos indígenas...!"

Con respecto a la actividad de investigación el Instituto la tiene dividida en dos partes: la *Investigación Etno-musicológica* y la *Investigación Pedagógico-musical*.

### 3.2.1.- LA INVESTIGACIÓN ETNO-MUSICOLÓGICA.

La *Investigación Etno-musicológica* está dirigida por el maestro Tort y apoyada por un grupo de maestros que realizan una labor de recopilación de elementos etnomusicales de varias partes de la República, tales como la dotación instrumental, cantos de arrullo para bebés, los cantos para juegos y rondas infantiles y la construcción de instrumentos musicales.

---

<sup>10</sup> DIAZ REDONDO, REGINO. *Excelsior*, México, 7 de enero de 1974, p. A-21.

<sup>11</sup> ACOSTA, LEONARDO. *Música y descolonización*. Editorial Presencia Latinoamericana, México, 1982, p. 52.

### 3.2.2.- LA INVESTIGACIÓN PEDAGÓGICO-MUSICAL.

**La Investigación Pedagógico-Musical** que realiza el Instituto se extiende a nivel nacional e internacional. El instituto está coordinado con organizaciones y personalidades importantes que están dedicadas a la educación musical infantil de México, de América Latina y de otras partes del mundo, como, por ejemplo, la Sociedad Mexicana de Educación Musical (SMEM), el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) y la International Society for Music Education (ISME), organismo oficial de la UNESCO. Esto le permite estar en contacto con las nuevas corrientes o propuestas de la educación musical, nacionales e internacionales, que ayudan a enriquecer y a reajustar la metodología de la institución.

### 3.3.- EL INSTITUTO ARTENE EN LA DIFUSIÓN.

El Instituto Artene, por medio de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha realizado una serie de textos y grabaciones en discos y cassettes, en los que muestra una antología de su obra pedagógico-musical, con lo cual su difusión se ha dado a nivel nacional e internacional. Estos son: película sonora en 16 milímetros, video, dos cassetes y cinco discos (LP) que contienen una antología de obras que muestran el proceso educativo del Método Micropauta; estos últimos editados por Voz Viva de la UNAM y fueron tituladas como: La Música y el Niño.

El método Micropauta ha sido aplicado y difundido desde hace más de dos décadas, tanto en el Instituto Artene como en diversas escuelas de la capital y del interior de la República, logrando respuestas de bastante aceptación por parte de la población nacional e incluso de público internacional.

### 3.3.1.- LA DIFUSIÓN NACIONAL.

**La Difusión Nacional** del Instituto se ha dado en la Ciudad de México y en diversos Estados de la República por medio de cursos, conciertos, conferencias, entrevistas y artículos en revistas y periódicos. Dichos Estados son: Chiapas (1976, 1979 y 1981), México (1980), Jalisco (1981), Veracruz (1981, 1982, y 1984), Puebla (1983), Guanajuato (1984), Guerrero (1985), Nuevo León (1986), Michoacán (1987), Querétaro (1987), San Luis Potosí, Zacatecas, Colima, Quintana Roo, Oaxaca, Morelos, Nayarit, Sinaloa, Baja California Sur, Tabasco, Hidalgo y Tamaulipas (ver fig. 1). Para esto, han ayudado algunos organismos privados y gubernamentales como la UNAM, la Secretaría de Educación Pública por medio de la Dirección General de Culturas Populares, CUNITRAM (Cultura, Niño, Tradiciones y Música), DECUMESE (Desarrollo de la Cultura Musical de México a través del Sector Educativo), Televisión de la UNAM (ochenta y cinco programas) en coordinación con Difusión Cultural, la Coordinación de Apoyo y Servicios Educativos, la Dirección de Actividades Musicales y la Dirección de Televisión Universitaria.

## DIFUSION NACIONAL.

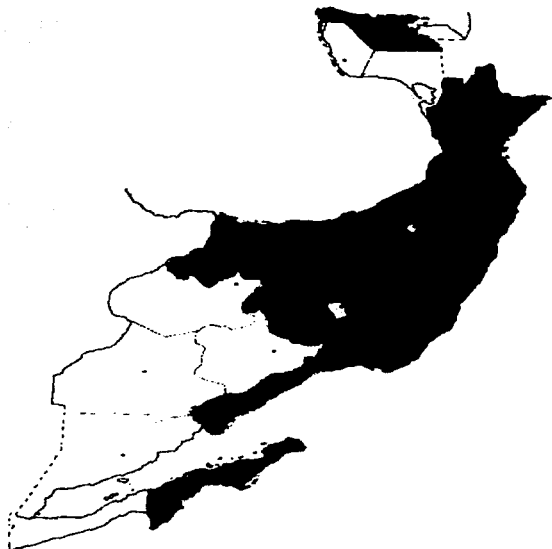


FIGURA 1

Este método ha trascendido a nivel latinoamericano. Ha sido llevado a congresos internacionales en los que se han planteado problemas de las metodologías pedagógico-

**musicales. Como propuesta alternativa, el método ha sido expuesto con el fin de dar ideas y ayudar a resolver la problemática de la educación musical infantil de América Latina.**

...América no ha sabido sacar todavía partido de su particular herencia musical que arranca desde mucho antes de la Conquista, que es signo inequívoco de autenticidad y que puede representarla dignamente frente a los pueblos de otras latitudes y de otros continentes. Conservar, defender y desarrollar ese patrimonio será labor presente y futura de generaciones de etnomusicólogos técnicamente preparados para la recopilación, conservación y proyección de la música latinoamericana, y de compositores igualmente preparados para asumir la creación tanto en el orden académico como en el popular...<sup>12</sup>

### 3.3.2.- DIFUSIÓN INTERNACIONAL.

La **Difusión Internacional** del Instituto se ha dado, a través de: conciertos, conferencias, entrevistas y artículos en revistas y periódicos y, además, en cursos y congresos realizados en países como: Argentina (Buenos Aires en 1971, Rosario en 1972 y La Plata en 1973), Brasil (Río de Janeiro en 1975), Puerto Rico (San Juan en 1975), Yugoslavia (Shibenik, Split y Zadar en 1976), Australia (Perth en 1978), Nueva Zelanda (Christchurch en 1978), Inglaterra (Bristol en 1982), Colombia (Bogotá en 1985 y Barranquilla en 1994), Cuba (La Habana en 1988), Finlandia (Helsinki en 1990) Corea del sur (Seúl en 1992) y en Venezuela (Caracas en 1995), (ver fig. 2 y 3). El principal organismo internacional por el cual se ha dado a conocer es el de la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), la cual depende de la UNESCO, organismo que para 1988 contaba ya con setenta países miembros.

<sup>12</sup> ARETZ, ISABEL. "Músicas nacionales, regionales y locales" en ARETZ, ISABEL. América Latina en su música. Editorial Siglo XXI. México. 1977, p. 268.

DIFUSION INTERNACIONAL I.



FIGURA 2.

## DIFUSION INTERNACIONAL II



FIGURA 3.

#### 4.- PANORAMA GENERAL DE LA PEDAGOGÍA MUSICAL.

...Justo Sierra percibe oficialmente las deficiencias en la *educación musical* y en 1901 la declara obligatoria en la Ciudad de México con una concepción poco clara en lo pedagógico y en lo teórico musical...<sup>11</sup>

Al percatarse de la problemática de la educación musical en México, Tort empieza a realizar una serie de investigaciones sobre métodos de educación musical que hasta esos momentos todavía se aplicaban en México sin tomar en cuenta su grado de efectividad: Entre los principales problemas que detectó estaban: la falta de orden y organización en los métodos y materiales de educación musical; su obsolescencia; la implantación arbitraria de sistemas foráneos; su parcialidad, es decir, el hecho de que no hubiera ningún proyecto a nivel nacional; el aislamiento y por tanto desconocimiento entre sí de todos los trabajos que se realizaban a nivel nacional en materia de educación musical, que aunque muy interesantes y de buenas ideas, nunca tuvieron una visión que las unificara y sistematizara.

Todo esto dió como consecuencia una investigación más amplia y, sin perder de vista su posición ideológica defensora de nuestra cultura e idiosincracia, el investigador se extendió a estudios respecto a los métodos más famosos de México y Latinoamérica. Al darse cuenta de que la mayoría procedían de Europa, decidió extender su investigación para conocer a nivel más amplio el avance y la vanguardia en esta materia, y así poder realizar un proyecto de educación musical a nivel nacional, que sin perder elementos culturales mexicanos, estuviera al nivel de cualquier metodología extranjera con personalidad nacional e internacional.

---

<sup>11</sup> GUZMÁN, ROSAURA. "Una cultura musical", en La revista Educación Artística, Editado por el INBA, México, Julio-agosto de 1992, p. 10.



Tort había llegado a la conclusión de que la pedagogía musical de mediados del siglo XX en México y América Latina estuvo limitada a meras traducciones fieles, al español y portugués, de los métodos europeos, sin darse cuenta de que esa mentalidad didáctica se mostraba ya obsoleta y ponía en peligro la política pedagógico-musical con la simple importación de técnicas, ideologías y métodos ajenos a nuestra lengua, raza, cultura e idiosincrasia latinoamericana. De esta manera, el compositor se dio cuenta de que el método que se necesitaba era uno que al mismo tiempo utilizara su entorno cultural y no descuidara los avances mundiales en cuanto a la educación musical, la riqueza tímbrica y la composición de vanguardia.

A finales del siglo XIX y principios del XX, en Europa, algunos músicos y compositores realizaron trabajos importantes en el área de la educación musical, dando a ésta una nueva alternativa para educar a los niños; entre los más importantes podemos señalar los trabajos de, G. Wilhem (1781-1842), Walta Howard, Jaques Dalcroze (1865-1950), Carl Orff, Zoltán Kodály, y Bartok, de personalidades que influyeron, de alguna u otra manera, en la mayoría de los trabajos de nuestros músicos latinoamericanos, quienes, como Tort en México, estuvieron dedicados a la labor y la investigación de la pedagogía musical.

...El sistema de enseñanza musical húngaro lleva a cabo, desde las escuelas maternales hasta el grado superior, el desarrollo sistemático y gradual de las aptitudes musicales tomando como base programática la enseñanza de canciones infantiles y la música folklórica...En la concepción de Bartok y Kodály, la pedagogía representó, desde el comienzo, un ideal y un propósito. Quien trata con conocimiento del canto folklórico y le cobra afición, conoce y empieza a amar al pueblo...<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> ZAMACOIS, JOAQUIN. *Temas de pedagogía musical*. Ediciones Quiroga. España, 1973, p. 54.

Sin embargo, no tardó en manifestarse la inquietud por crear una metodología basada en nuestras propias raíces latinoamericanas. La maestra Violeta H. Gainza, señaló hace casi diez años:

...Un singular fenómeno de supervivencia, digno de atención y de mejores estudios, está dándose en los países en desarrollo como los latinoamericanos...ante el incremento de las más diversas políticas externas de transculturación, acciones que han llegado a poner en serio peligro la evolución cultural de nuestros pueblos, está desarrollándose en ellos un renacimiento de las tradiciones nacionales -en muchos casos, quizá, matizados y transformados con elementos nuevos- y un redescubrimiento de los valores propios...<sup>15</sup>

El principio fundamental ya se había marcado y la maestra Gainza hizo su acotación:

...Existe un sólido y viejo axioma educativo sobre el cual, como base rectora, labora todo educador, maestro o pedagogo al plantearse la creación de métodos, textos o instructivos en educación elemental...*Toda substancia educadora de un pueblo debe surgir de sus propias raíces...Todo planteamiento, programa y material educativo de un país debe estar conformado por sus necesidades intrínsecas y por elementos genuinos de su propia cultura.* <sup>16</sup>

Claro está que, para rescatar estos elementos genuinos se requiere del trabajo conjunto por parte de estudiosos, de preferencia mexicanos o latinoamericanos, interesados en abordar, lo más científicamente posible, la actividad de la etnomusicología mexicana o latinoamericana.

En México la etnomusicología se había iniciado desde principios de este siglo con un verdadero carácter científico, gracias a los trabajos del mexicano Jesús C. Romero, quien dejó las semillas de lo que sería en el futuro la etnomusicología mexicana.

---

<sup>15</sup> HEMSY DE GAINZA, VIOLETA. *Una más libre*. 16 de julio de 1987. p. 11.

<sup>16</sup> HEMSY DE GAINZA, VIOLETA. *Opus Cit.*, p. 12.

...Jesús C. Romero, eminente médico, historiador y musicólogo fue el primer mexicano que por primera vez organiza científicamente la historia musical de México...<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> ESCORZA, JUAN JOSÉ. *La significación de Jesús C. Romero en la musicología mexicana*. Ponencia en el Palacio de Bellas Artes, México, 26 de abril de 1993, p. 7.

## 5.-EL MÉTODO MICROPAUTA.

Después de su primera fase de trabajo, es decir, de la minuciosa investigación acerca de las metodologías existentes en materia de educación musical infantil a nivel mundial, Tort comienza la segunda fase, la investigación etno-musicológica a nivel nacional.

Felipe Flores, etnomusicólogo mexicano de reconocida trayectoria, hablaba en un congreso acerca de la importancia de vertir las investigaciones etnomusicológicas al campo de la didáctica musical infantil con el fin de que ésta no pierda su objetivo final que es la *práctica, el desarrollo y la difusión.*

...Hemos entendido la necesidad de remontarnos a las fuentes primarias, para documentar diacrónica y sincrónicamente el trabajo a realizar. Sabemos que la investigación participativa constituye en la actualidad la forma más idónea de adentrarnos en el cambiante y polifacético mundo del folklor; en la misma forma nos hemos convencido de que las investigaciones deben de *reintegrarse*, en primer término, a los sujetos de estudio, también a la comunidad estudiosa de tales manifestaciones, así como a los niños, a través de la didáctica y de la pedagogía musical adecuada...<sup>18</sup>

Tort procede posteriormente a realizar una recopilación, clasificación y ordenamiento sistemático de los materiales, y convertirlos, con base en sus mismos arreglos y composiciones, en material didáctico-musical. La recopilación de la dotación instrumental de cada región la dirigió Tort con mucha cautela, respetando y tomando en cuenta la riqueza tímbrica que nos ofrece nuestra región con instrumentos musicales como el huéhuetl, el teponaztl, marimbas estilo xilófono, ocarinas, silbatos, sonajas, arpas, etc., y que incorporó en las orquestas de su método. Como consecuencia a éste, adquirió raíces

<sup>18</sup> FLORES D., FELIPE DE J. *Memorias del segundo congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. Editorial del Instituto Michoacano de Cultura, México, 1985, p. 155.

que le permitieron una mayor facilidad de identificación, adaptación y representación con respecto a la experiencia auditiva de nuestra infancia mexicana.

En 1964, en la escuela Arnold Gesell, Tort realizó trabajos de educación musical infantil con grupos de jardín de niños para los que hizo trabajos de composición musical. En 1967, en la Escuela Nacional de Música inaugura su taller de trabajos sobre pedagogía musical infantil basados en su *programa* e instrumentos musicales diseñados por él mismo y otros tomados del folklore nacional. En 1970, simultáneamente a los trabajos de la Escuela Nacional de Música, fundó un nuevo taller en el Conservatorio Nacional de Música con un grupo de maestros preparados y supervisados por él. En 1975 se incorporó a la Coordinación de Humanidades de la UNAM para dedicarse de tiempo completo a la investigación y a la edición de trabajos de educación musical.

Con esta interesante experiencia, Tort propone una nueva alternativa metodológica a nivel nacional y comienza a abrir su campo de acción en el área de la educación musical infantil, concretamente en niveles de pre-escolar y en los seis grados de educación primaria. En 1969 registró legalmente su método con el nombre de Método Micropauta. Aunque recibió apoyo gubernamental, éste no fue suficiente ni regular, sobre todo tomando en cuenta las expectativas del compositor. Él pretendía implantar su método en todas las escuelas de México en los niveles de jardín de niños y primaria. Aplicar el Método Micropauta a esta dimensión implicaba una verdadera reforma educativa en los planes de estudio, cosa que el gobierno mexicano no aceptó por tratarse de un área que no concordaba con la política general de la educación nacional respecto a los objetivos planteados en materia de educación infantil.

El Método Micropauta es la creación de técnicas de educación musical programadas en actividades organizadas y sistemáticamente graduadas, desde los niveles de pre-escolar hasta el último grado de la primaria. Algunas de estas actividades son: la creación de ritmos con la voz, con el cuerpo y con los instrumentos de percusión; la

creación de melodías con la voz y con los instrumentos; la creación de sonoridades con la voz, con el cuerpo y con los instrumentos; la creación de grupos corales, conjuntos instrumentales y orquestales.

Primeramente, con Micropauta el maestro se concreta a educar el oído del niño con canciones y acompañamientos muy sencillos, que han sido seleccionados pedagógicamente para que los infantes descubran las cualidades del sonido y del silencio con base en los cuerpos sonoros y en los instrumentos musicales, en seguida, cuando tienen de seis a siete años de edad, los niños entran a una actividad más formal, en la que realizan la música a través de la lectura de la notación musical; simultánea y paulatinamente, se va aumentando el grado de dificultad interpretativa en cuanto a la ejecución instrumental y la lectura musical, esto tiene como consecuencia un incremento en el número de la dotación instrumental y en el número de participantes del ensamble coral, ya que esta última agrupación es apoyada por otros grupos corales de la misma institución.

El oído es el primer órgano del ser humano que madura y que alcanza sus características y dimensiones definitivas, por lo que se recomienda comenzar la educación musical con la parte auditiva en alumnos de más temprana edad

...La *audición* del oído es lo primero que, para el niño, han propugnado los grandes filósofos y pedagogos que han incluido la música entre las materias a cultivar en la escuela...<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ZAMACOIS, JOAQUIN. *Opus cit.*, p. 31.

## 5.1.- EL MÉTODO MICROPAUTA: MÚSICA MODERNA.

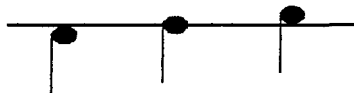
El 1º de septiembre de 1955 salió publicada en el diario venezolano El Nacional una conferencia del compositor mexicano Carlos Chávez, donde éste defiende los nuevos recursos que se utilizan en la composición a nivel mundial, y que en América latina algunos compositores aplican en sus obras dando resultados muy peculiares. Alejo Carpentier retomó un extracto de esa nota periodística:

...Hay quien diga que la música de doce sonidos es neurótica. Eso sería más lógico atribuirlo al estilo personal de los compositores. La Europa Central es un poco así, y de allí viene la primera música dodecafónica que hubo. Esto se irá aclarando más y más a medida que más se exploren esos *nuevos recursos*. Pero no creo aventurado decir que puede haber una música dodecafónica fresca y saludable .. (agrega A. Carpentier)...hasta perfectamente compatible con los ritmos folklóricos...<sup>20</sup>

La Metodología Micropauta tiene un carácter **universal** y **moderno**, ya que los niños interpretan la música con base en la lectura musical universal (simbología clásica) y en la lectura musical moderna (simbología de vanguardia). Esta última notación musical la podemos observar en una de las partes del método en las que se crean atmósferas sonoras de verdadera vanguardia y que Tort las clasifica dentro del grupo que denomina *Concordancias y Conjunciones*.

Con el título de *Concordancias* Tort ha denominado a una serie de actividades que usan básicamente la voz del niño para efectuar ritmos. A su vez, la mayoría de estas actividades son a dos o más voces a fin de ir introduciendo al alumno al canto coral a varias voces. La entonación de estas actividades es relativa, pues es el propio alumno el que decide la altura precisa del sonido, orientándose únicamente por la lectura de las figuras musicales que tienen anotadas arriba, abajo y sobre del monograma.

<sup>20</sup> CARPENTIER, ALEJO. *Essai sur la musique moderne*. Editorial Siglo XXI, México, 1987, p. 57.



Esto crea interpretaciones con atmósferas sonoras muy particulares y subjetivas pero con base en una grafía musical semimoderna, precisa y coherente. Estas obras se practican con los alumnos antes de que éstos inicien la ejecución de las obras musicales denominadas *Conjunciones*.

Aunque las primeras piezas de dicción denominadas Concordancias se practican con niños de seis años en adelante con base en la lectura de partituras, en el periodo anterior, que Tort denominó Jardín de niños, se da énfasis a cantos y ejercicios de dicción rítmicos muy sencillos que van ayudando y motivando de alguna u otra manera al desarrollo lingüístico de los alumnos.

Xóchitl Galicia, músico, psicóloga e investigadora escribió en un artículo acerca de la importancia que tiene la música en el desarrollo del lenguaje infantil:

...El lenguaje del niño depende en grado sumo de la estimulación que tienda a despertar su curiosidad por ese mundo de los *sonidos* aún inexplorados por él (en el caso de bebés). En ese mundo se encuentran el lenguaje vocal humano y la *música*.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> GALICIA MOYEDA, IRIS XÓCHITL. *Educación Artística. Año 4, abril-junio, 1996, p.21.*



FIGURA 4

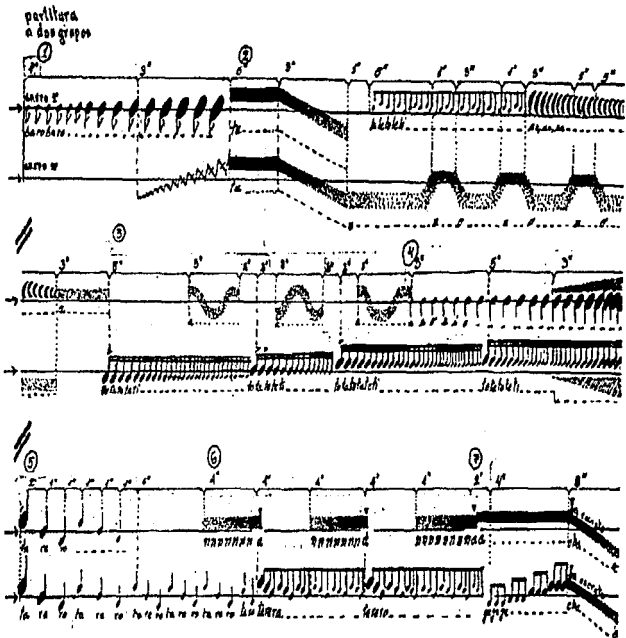
(1) *Andretto* (A. 111)

The score consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with lyrics: "per tu te me la par tu te me la par tu te me la par tu te me la". The second system continues the vocal line with lyrics: "re te me la par tu te me la par tu te me la par tu te me la". The third system features piano accompaniment with lyrics: "stam per te", "cascetti", "mi si pu te", "di mi si pu te", "am mi", and "pas si". Performance markings include *Andretto*, *diminuendo*, *pp*, and *passi*. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth notes.

CONCORDANCIAS F

Las **Conjunciones** son piezas musicales que pertenecen a un género abundante en la educación musical que utiliza el método Micropauta. Cuando los alumnos ya tienen cierta escolaridad en el método (tercero o cuarto grado de primaria) abordan géneros, formas y aún conceptos musicales nuevos, mediante grafías musicales modernas. Con esta área del método el niño es introducido al mundo de la música universal contemporánea, actividad que le permitirá relacionarse con la música moderna y los hallazgos de su propia escritura, que ofrecen un buen cúmulo de nuevas ventajas técnicas.

FIGURA 5



CONJUNÇÕES 6

El método puede funcionar sin instrumentos musicales en zonas de extrema pobreza, incluyendo escuelas que cuentan sólo con el maestro y los alumnos, pues pueden utilizar únicamente su voz y su cuerpo como instrumentos rítmicos, melódicos y sonoros.

### EL COYOTITO

*Fer guaya*  $\text{♩} = 120$

2.<sup>a</sup> grupo: palmas  
piernas

Co-go. Cr-Lo. Calen-de. Mas. que se-ru-das

Se-ru-das? Soy en. bus-ca. de co-meg. ga-El-

se-ru-das. que-va-ri. Co-go. Cr-Lo. Mas a- que's

FIGURA 6

Para ejemplificar lo anterior quisiera comentar una experiencia interesante que tuve en la navidad de 1995, durante la Primera Caravana Artística Internacional, en la que un grupo de maestros dedicados a la educación artística infantil (danza, teatro, música, pantomima, artes plásticas, etc.) organizamos talleres interdisciplinarios, y tuve la fortuna de compartir un taller de musicalización con niños de cuatro a trece años de edad en el Sureste de la República, Municipio de Ocozingo, Estado de Chiapas.

Primeramente dividí el grupo en tres partes, por edades: el primero estuvo formado por niños de tres a seis años, el segundo por niños de siete a diez, y el tercero por niños de once a trece años.

Dentro de las diversas actividades de musicalización que realicé, apliqué algunas piezas de la Metodología Micropauta, las cuales tuvieron gran aceptación, con bastante fluidez, pues los niños rápidamente se incorporaron a las actividades del taller. Nuestro programa artístico estaba limitado a sólo una semana de duración.

Con base en una previa programación de las actividades y piezas musicales, en mi mente llevé los cantos, las alturas y duraciones del sonido de las melodías; y en varios juegos de psicomotricidad en diversas partes de nuestros cuerpos percutimos las partes rítmicas de las canciones.

Con ésto quiero confirmar que la falta de instrumentos musicales no nos impidió la actividad; los niños nunca faltaron ni llegaron tarde a los talleres, sus ganas de aprender y de compartir fueron constantes; con su frescura y apertura, aunada a su franca amistad, echaron a andar su creatividad e improvisación para resolver cualquier problema que se nos suscitara.

En el último día construimos instrumentos musicales muy rudimentarios, que sólo utilizamos por la tarde en el carnaval de despedida. De esta manera podemos decir que la práctica musical en el sistema Micropauta se puede realizar en cualquiera de las condiciones socioeconómicas y que los instrumentos musicales sólo vienen a reforzar y a

enriquecer timbricamente estas actividades, pero que no pueden considerarse imprescindibles para la práctica de la musicalización.

...El maestro de música debe conocer los muchos aspectos psicológicos del grupo que va a enseñar, y de la localidad de la escuela...es fundamental conocer lo que se puede esperar de varios grupos así como sus correspondientes capacidades...es necesario conocer la comunidad...<sup>22</sup>

## 5.2.- EL MÉTODO MICROPAUTA: MÚSICA NACIONAL.

...La música es en sí neutra, apolítica, pero posee connotaciones ideológicas estrechamente vinculadas al lugar, tiempo y coyuntura histórica en que surge, y de acuerdo a distintos códigos que los músicos y los pueblos se van creando, una música puede ser como símbolo de identidad nacional y de resistencia, y otra impuesta como señal de superioridad por un invasor...<sup>23</sup>

Los investigadores músico-pedagogos, Úrsula Oswald y Jorge Serrano se cuestionaron y comentaron acerca del resultado y repercusión que tenía la metodología de Micropauta en México:

...¿a dónde va nuestro país? ¿Se nos va llevando como por sorpresa y sin preparación a un México que los mexicanos ya no reconocemos más como nuestra propia tierra? ¿Qué fuerzas subterráneas quieren cimbrar nuestros cimientos mismos de patria y nación?...[el sistema micropauta] no sólo rebasa el ámbito de la educación musical sino que, al abrirse paso entre las riquezas culturales de México y los escollos de confusión e inconsistencias por los que pasan las políticas de México...<sup>24</sup>

El Método Micropauta se apoya en la cultura mexicana y está elaborado con base en elementos nacionales. Tiene como finalidad la musicalización del niño, dentro de una

<sup>22</sup> REGELSKI, THOMAS A. Principios y problemas de la educación musical, Editorial Diana, México, 1980, p.41.

<sup>23</sup> ACOSTA, LEONARDO. Op. cit., p. 292.

<sup>24</sup> OSWALD, ÚRSULA. Una voz, uno, 1<sup>o</sup> de abril de 1985, p. 13.

dinámica educativa que le permite utilizar elementos (instrumentos musicales, cantos de arrullo, rondas, etc.) que le pertenecen, que cultiva y que le ayudan a reforzar su sentido de identidad nacional. Los pueblos más desarrollados han hecho estudios en los que demuestran que la utilización de los recursos culturales (los instrumentos musicales, la lírica infantil y el folklore nacional) que les son propios a cada país da mejores resultados en el proceso de educación musical.

Raúl Bejar y Héctor M. Capello, en los avances de un proyecto de investigación que presentaron en el primer seminario sobre *identidad y carácter nacional* hicieron referencia a la identificación de los ciudadanos con sus instituciones:

...Es muy bajo el porcentaje de personas, de ciudadanos que sienten que las instituciones son suyas y que participan en ellas, los porcentajes tienden a deprimirse, especialmente en las variables que *no* son de tipo cultural, sobre todo en las variables políticas, en seguida las económicas y las sociales. Pero de todas, la parte política es el área mucho más deprimida en cuanto al sentido de pertenencia y de participación...<sup>25</sup>

Al respecto, Vasconcelos nos afirma que "es en el área de la *cultura y religión* donde se encuentran los puntales nodales del concepto de nacionalidad"<sup>26</sup> y donde la sociedad encuentra mayor identidad con las instituciones gubernamentales, agregando que sin embargo existen inquietudes por parte de la sociedad civil para contruir instituciones independientes que satisfagan sus verdaderas necesidades o inquietudes, y que éstas presentan características de mayor espontaneidad, lealtad y convicción.

Tort, con Micropauta, presidió una sociedad civil que se interesó en brindar a los infantes mexicanos una nueva forma de educación musical que mostraba una mayor identificación por parte de los niños , ya que este método se compone de elementos nacionales que le son familiares. La importancia de Micropauta radica en ser el primer

<sup>25</sup> BEJAR, RAUL y CAPELLO, HÉCTOR M. "La identidad y el carácter nacional en México", en ROSALES AYALA, SILVANO HÉCTOR. *Primer seminario sobre identidad y carácter nacional*. Editorial UNAM, México, 1989. p. 82.

<sup>26</sup> BEJAR, RAUL. *Op. Cit.*, p. 84.

método que fué elaborado con elementos nacionales en forma *sistematizada* para educar musicalmente a los niños de México.

...En su aplicación, un método y un programa educativo que cubran semejantes aspectos: la utilización de elementos culturales propios y la afinidad de sus actividades educativas con la idiosincrasia del educando significa una reversión de cultura, propósito insoslayable en toda tarea de educación de los pueblos en desarrollo. «[pueblos que] deben tener una educación básica vigorosa y genuinamente nacional... La música adquiere bajo este matiz una importancia considerable, pues hace que entren en la dinámica educativa factores de cultura propios. Realizar todo un programa de actividades sobre educación musical utilizando elementos nacionales es labor que se traduce en una infraestructura cultural que protegerá y desarrollará ángulos de nuestra propia identidad. Dar forma a un sistema de educación musical, basado en nuestras propias raíces, es crear un estilo de educación que se identifique con las peculiaridades del niño mexicano y con los de nuestro propio medio, facilitando por esta sola razón la tarea educativa...»<sup>27</sup>

En las piezas que conforman la metodología podemos encontrar dos áreas importantes de lo nacional; lo **nacional pre-hispánico** y lo **nacional mestizo**.

...el genocidio cultural de la Conquista consistió en cortar la prolongación de las raíces. lo que pudo haber sido tradición no son sino reliquias de un pasado que no tuvo continuidad. Desde luego se exceptúa aquí la *música*, acaso porque es la única manifestación artística que el conquistador no pudo extirpar...<sup>28</sup>

En la actualidad los intentos que han realizado investigadores con la finalidad de salvar la parte pre-hispánica de nuestra música no han pasado de ser meras especulaciones, pero esto no quiere decir que debemos desechar de la música actual los elementos posibles de remanentes pre-hispánicos. Jas Reuter nos habla de las principales fuentes históricas en las que se basa el conocimiento de la música mexicana pre-hispánica:

<sup>27</sup> TURT, CESAR. *Educación musical en el jardín de niños*. Editorial UNAM, México, 1984, p. 8

<sup>28</sup> ADOUM, JORGE ENRIQUE: "El artista en la sociedad latinoamericana", en BAYN, DAMIAN, *América Latina en sus artes*. Editorial siglo XXI, México, 1974, p. 211.



...[1] los hallazgos de instrumentos musicales. [2] las representaciones de músicos e instrumentos en códices, pinturas, vasijas y relieves...[3] relatos de los cronistas del siglo XVI. [y 4] las manifestaciones musicales de los grupos indígenas que hasta hace muy poco vivieron en casi total aislamiento...<sup>29</sup>

Aunque los conquistadores de México, en su lealtad peninsular, prefirieron contratar músicos de la Metrópoli, también paulatinamente fueron dando una apertura a lo creado en las tierras de esta parte hispanoamericana. La historiadora Yolanda Moreno nos habla respecto al mestizaje sonoro que se va dando:

...la música española, base y sostén de no pocas de las costumbres coloniales, se vio amenazada por una incontenible ola de música original... surgieron variantes, nuevas formas a partir de las que habían traído consigo los españoles. Ritmos diferentes, melodías novedosas, nacieron en el ambiente americano... pronto se utilizó el nombre genérico de *sones* para todo lo producido en el país...<sup>30</sup>

En cuanto a las piezas que representan a la parte **pre-hispánica** podemos mencionar: *Voces Viejas* y *Mundo Indiano* (ver figura 7), y para ejemplificar la parte **mestiza** podemos señalar *El pequeño huasteco* (ver figura 8), *La pastora*, *Los pregones*, *Los panaderos*, etc.. En los ritmos de los huéhuetls que escuchó Tort en Tonanzintla, Puebla, basó su conocimiento e inspiración para realizar sus composiciones y arreglos de carácter pre-hispánico, y las melodías aerófonas (producidas por instrumentos de aliento) fueron interpretadas por instrumentos que, según la tesitura y timbre de cada uno de ellos, podían interpretar o imitar la idea musical deseada por el compositor.

...El maestro no puede esperar comunicarse si habla de cosas que no tienen relación alguna con la experiencia del alumno... solamente la experiencia con el objeto real informa a la persona de sus características...<sup>31</sup>

<sup>29</sup> REUTER, JAS. *La música popular de México*. Editorial Panorama, México, 1988, p. 23.

<sup>30</sup> MORENO R., YOLANDA. *Historia de la música popular de México*. Alianza Editorial Mexicana, México, 1979, p. 10.

<sup>31</sup> REGELSKI, THOMAS A. *Op. cit.*, p. 28.

# MUNDO INDIANO

C. Est. no.

①

J. no.

Flautas  
(Cajonera y  
Cajete de  
terro)

Caja

Sonajas

Roldero

4 timbales

Gong

2 Tapanastles  
(Cajete y grave)

Cascabeles

Xilofono  
(Los Armonios)

coro (continuos)

Se requieren dos tapanastles con distinta entonación (agudo y grave) y con dos lengüetas cada uno. La notación para cada tapanastle es la siguiente:  
agudo: grave:

Se requieren dos juegos de cascabeles. Una con los cascabeles mezclados en dos vasos o.

FIGURA 7

# EL PEQUEÑO HUASTECO

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top staff is for the vocal soloist (soprano), marked with a circled '1'. Below it are the vocal parts for 'Corno' and 'Cachibúas'. The instrumental ensemble consists of 'arpa' (harp), 'xilofono I (soprano)', 'xilofono II (soprano)', 'xilofono III (alto)', 'xilofono IV', and 'xilofono V (bajo)'. The score is divided into two measures by a circled '2' and a circled '3'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The harp part includes dynamic markings 'ff' and 'dim.'. The xilofono parts feature rhythmic patterns with slurs and accents.

FIGURA 8

Los aspectos de la concepción de nación y de los elementos de identidad en Tort contempla no sólo las dos dimensiones históricas señaladas, sino también, elementos típicos de la flora y de la fauna que caracterizan a la región.

La pieza musical *El coyotito* hace alusión a este animal de nuestra propia fauna, y aparece con frecuencia en los textos del folklore. Está basada en una rima infantil tradicional que habla del coyote y las trampas que los lugareños preparan para sorprender al merodeador de ranchos y haciendas. Es una pieza para coros y conjunto de instrumentos y el método contiene varias versiones para interpretarse en diferentes grados escolares, por ejemplo, la que se encuentra en el libro de primer grado de primaria:

*...¿Coyotito, dónde vas, que pareces Barrabás?  
Voy en busca de comer gallinitas que hallaré*

*Coyotito, ven aquí, a la hacienda San Fermín.  
No me gusta ir allí, sólo encuentro perejil...*<sup>32</sup>

Para ejemplificar el elemento de la flora nacional podemos mencionar *Tianguis*, que es una pieza musical que tiene frases chispeantes y graciosas, que los vendedores de los mercados populares de México utilizan para proponer su mercancía, junto con un texto de la lírica infantil relacionado con el tema. Estos elementos son la base literaria de esta pieza sobre los mercados tradicionales del altiplano. Tanto en su introducción (totalmente descriptiva) como en su música esta pieza recrea el aire festivo y pintoresco de un tianguis, desde que en la madrugada aparecen sus primeros puestos:

---

<sup>32</sup> TORT, CESAR. *Educación musical en el primer año de primaria*. Editorial UNAM, México, 1984, p. 28.

*Hágase a un lado, marchante,  
que yo no puedo pasar,  
que la verdura está fresca  
y me la van a apachurrar.*

*Mole con ajo y pepita,  
de chile ancho y pipián.  
Aquí lo damos, patrona,  
pa' comer y para hartar...<sup>33</sup>*

Para finalizar este capítulo quisiera hacer una observación respecto a un elemento que el Método Micropauta hasta la fecha no ha abordado dentro de su repertorio, y que sin embargo me parece que podría darle una mayor representatividad nacional, es el aporte musical que nos legó la tercera raíz: la cultura negra.

Si cuando hablamos de la música mexicana no hablamos de la aportación africana estamos negando el máximo ejemplo de supervivencia con el que ésta población ha podido manifestarse culturalmente.

El antropólogo norteamericano Melville J. Herskovits, hablando de los rasgos culturales negros reflejados en América, nos señala la importancia que tiene la música para estas demostraciones. El estudioso de la música afroestizada en México, Rolando Pérez, lo cita:

...la música es ciertamente la más conservada de las categorías en que Herskovits ha clasificado las supervivencias africanas en América...<sup>34</sup>

<sup>33</sup> TORT, CÉSAR. *Tiangulis*. Archivo General de la música de Micropauta. Editado por el Instituto Artenc. Obra para uso exclusivo del Instituto. Registro particular: N° 606.

<sup>34</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO. *La música afroestizada mexicana*. Editorial Universidad Veracruzana, México, 1990, p. 7.

**La riqueza rítmica que aportaron los negros a la cultura nacional mexicana debe ser rescatada, recreada y difundida, dándole el valor que se merece, Rolando Pérez acota:**

...tanto la existencia en México de una cuantiosa población africana y afroestiza durante la época colonial como la participación de esta población en manifestaciones musicales son hechos científicamente demostrados, en base a ellos, algunos investigadores mexicanos y de otros países han sostenido que la contribución africana desempeñó un papel de capital importancia en la integración de la música tradicional de ese hermano país...<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO. *Op. Cit.*, p. 3.

## 6.- EL DOCENTE.

Como responsable de la musicalización infantil en algunos grupos del Instituto Artene, en esta parte del informe creo conveniente dar a conocer, aunque someramente, la actividad que he realizado desde mis primeras experiencias musicales hasta las que he realizado últimamente en el campo profesional de la educación musical infantil.

Como toda la educación, las primeras semillas de la actividad musical las recibí líricamente dentro del ambiente familiar. Posteriormente, los principios de la teoría musical y la ejecución instrumental (flauta transversa) los adquirí en una banda musical infantil. Después estudié flauta de pico con el maestro Arturo Morales. En el INBA estudié la carrera de instrumentista (flauta transversa) y luego, con estudios más avanzados, ingresé también como instrumentista (flauta transversa) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Realicé la licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de cuya carrera se presenta este informe, y he tomado cursos como "Los enfoques del pensamiento antropológico", "La jarana jarocha" (varios cursos), "La flauta Transversa: ferías anuales" (varios cursos), "El método Tort" (todos los niveles), "Pedagogía Orff-Wuytack" (tercer y cuarto nivel), "Primer coloquio sobre pedagogía musical infantil y juvenil", "Los ritmos afroamericanos en la educación musical infantil", "La música tradicional mexicana" (I y II), "Música y danzas del Estado de Guerrero", "Básico de didáctica", "Planeación y organización de un taller de música", "Principios de laudería", "Actualización y capacitación profesional para maestros de educación musical: nivel secundaria", "Historia de la música en México" y "Panorama de la Música Contemporánea". Actualmente soy miembro de la Sociedad de Educación Musical Centroamericana.

Por otra parte, señalaré algunos de los cursos o talleres en los que he asistido como ponente: El área artístico-musical, organizado por la Federation International D'Education Physique en Monterrey, México; La musicalización del instructor de educación física, organizados por organismos gubernamentales y privados en el Distrito Federal, Puebla y Monterrey, México; La musicalización de guías Montessori y profesores de jardín de niños, Distrito Federal y Cuernavaca, México; Expresión plástica y expresión musical del Primer Encuentro Internacional de Diseño Gráfico en el Distrito Federal y Querétaro, México; Micropauta (Nivel Intermedio: 1º, 2º, y 3º grado), Distrito Federal, México; Educación Musical e Identidad: una Experiencia Mexicana, del Primer Congreso Internacional de Filosofía y Cultura del Caribe, en Barranquilla, Colombia.

En cuanto a la práctica profesional como instrumentista (flauta transversa) puedo mencionar mi participación en dúos musicales con: flauta transversa, violín, violoncello, guitarra, piano, órgano, arpa y percusión. En grupos de mayor número de integrantes o grupos medianos: generalmente con interpretación de música popular. Y en cuanto a las agrupaciones de mayor dimensión: Banda Infantil de la Delegación Álvaro Obregón, Banda Juvenil de la Delegación Álvaro Obregón, Orquesta de la Escuela de Iniciación Artística N°2 (INBA), Orquesta de la Escuela Nacional de Música (UNAM), Orquesta Nacional de Flautas (UNAM).

He hecho música para cuentos, obras de teatro y pantomima, arreglos musicales con base en cantos de la lírica infantil mexicana.

En cuanto a la actividad pedagógico-musical he organizado y participado en conciertos didácticos en diversas escuelas privadas y gubernamentales en los niveles de educación pre-escolar, primaria, secundaria, bachillerato y universitario.

Como docente en el área musical he colaborado en la Universidad Intercontinental, Colegio de Bachilleras N° 12, Colegio de Bachilleras N°8, Colegio Téifaros (secundaria), Liceo Mexicano Japonés (primaria), Montessori Tonalli (nivel primaria y pre-escolar),



Montessori Patmos (primaria y pre-escolar), Montessori Amigos La Florida (pre-escolar), Montessori Amigos Del Valle (Pre-escolar), Montessori Piccolo (pre-escolar), Cuernavaca (pre-escolar), Montessori Unión (pre-escolar), Montessori Laurel (pre-escolar), Montessori Churubusco (pre-escolar). Centro de Desarrollo Infantil: Rosario Castellanos (pre-escolar) y, en el Instituto Artene, dentro de las clases individuales, como maestro de flauta transversa y de pica; y dentro de las clases grupales, como maestro suplente en 1992 y como maestro titular desde 1993 hasta la actualidad.

Impartir la docencia musical en los diferentes niveles de la educación ha sido una experiencia satisfactoria y sobre todo en el nivel primaria, donde los niños logran una asimilación de los elementos musicales con mayor facilidad y mayor ligereza. En el nivel pre-escolar se dejan semillas de fundamental sustento para que en el nivel de primaria se comiencen a observar frutos significativos, que se reflejan en un nivel más complejo de interpretación.

## 7.- LOS ALUMNOS DEL INSTITUTO ARTENE.

En esta parte hablaré primeramente de algunos datos referentes a los alumnos en general del Instituto y posteriormente del alumnado que estuvo a mi cargo en los tres periodos escolares y, puesto que no siempre son los mismos alumnos, hablaré individualmente de cada uno de los grupos, es decir, por orden de aparición destacaré a los alumnos de los periodos de 1992-1993, 1993-1994 y, por último, de los de 1994-1995, que corresponden al segundo, tercero y cuarto grado escolar.

Los alumnos son divididos en diversos grupos con base en su nivel musical, que éstos demuestran en un minucioso examen realizado por maestros del Instituto y cuyos resultados son posteriormente trasladados al departamento escolar para conformar cada uno de los grupos.

Actualmente, la población de alumnos que asiste al Instituto es de aproximadamente trescientos que descenden de familias con características muy diversas en cuanto a su nivel económico, social, cultural, político, etc. pero básicamente de un nivel medio-alto y alto..

La actividad y nivel musical es lo que unifica a los niños, y la conciencia de la necesidad de la educación musical infantil la que une a los padres de los alumnos.

Los niños que acuden al Instituto generalmente son hijos de padres conscientes de la necesidad de una educación musical infantil y que por lo regular están presentes, asistiendo constantemente a las juntas informativas que el mismo centro organiza.

Las instalaciones son suficientes como para permitir en sus salones el alojamiento de grupos que oscilan entre los quince y treinta alumnos, aunque por lo general nunca rebasan de los veinticinco.

El Instituto brinda becas a los alumnos que desean la musicalización y cuyos familiares no tienen posibilidades económicas para pagar las colegiaturas; después de un

previo examen socioeconómico dicho Instituto otorga sus becas desde 25%, 50% y hasta un 75%.

Los alumnos comúnmente mantienen una asistencia y una puntualidad regular, logrando así alcanzar trabajos musicales con niveles de interpretación de muy alto nivel, que en algunos casos son comparados con los trabajos de niños músicos profesionales.

Los niños no musicalizados ingresan al Instituto desde la edad de seis meses hasta los nueve o diez años. Los niños mayores de diez años sólo pueden ingresar al Instituto con un curso intensivo previo.

Los niños musicalizados y egresados del Instituto han manifestado en su vida cotidiana un gran gusto por la música y en otros casos un gran gusto por el estudio profesional de la música, ya sea a nivel del canto o de algún instrumento de su preferencia.

En las entrevistas que realicé y apliqué a ex-alumnos del Instituto encontré respuestas bastante afirmativas en cuanto al seguimiento o relación que éstos observaron ante la música, por ejemplo la niña Atenea Garza y el niño Mauricio Ruiz, que siguieron sus estudios profesionales en flauta y guitarra, respectivamente, o Silvia Domínguez, que continuó con etnomusicología y posteriormente con pedagogía musical.

Los alumnos por lo general quedan bastante satisfechos con sus actividades realizadas en el Instituto y las recuerdan como una agradable experiencia.

Los alumnos están conformados más o menos igualmente por los dos sexos, dándole un carácter mixto a la Institución. Los instrumentos se reparten sin ninguna discriminación y tanto las niñas como los niños van eligiendo el instrumento de su preferencia.

La mayoría de los niños que estudian ahí por lo general viven en la zona aledaña al Instituto y tienen ciertas características que los distinguen, como son su medio-alto nivel socio-económico, político y cultural.

## 7.1.- LOS ALUMNOS DE SEGUNDO GRADO.

Este grupo que tuve por primera vez a mi cargo como maestro titular del Instituto estaba conformado básicamente por alumnos que tomaron sus clases los lunes y miércoles en el ciclo escolar anterior, estaba integrado por algunos alumnos que egresaban de diferentes grupos o que, por otras circunstancias especiales, procedían por lo menos de la pedagogía de tres diferentes maestros, agregando a todo esto, otros alumnos que ingresaron por primera vez al instituto. Con esto quiero decir que no me encontré con un grupo homogéneo, sino que era una agrupación nueva de alumnos con diferentes características.

Primeramente realicé un examen diagnóstico a nivel grupal e individual y, con base en éste, posteriormente elaboré un programa mensual que apliqué en un mini-curso intensivo durante las primeras semanas, y todo esto con la finalidad de regularizar y unificar a todos los alumnos en un mismo nivel musical. A continuación mencionaré los alumnos que conformaron este grupo:

NOMBRE	DIRECCIÓN	EDAD
<i>Mauricio Ruiz Ruiz</i>	<i>Copilco #30 edif. 16-102 col.Copilco Universidad, Coyoacán.</i>	<i>8 Años</i>
<i>Rodrigo Mora Romero</i>	<i>Albino García #235 col. Viaducto Piedad. Benito Juárez.</i>	<i>8 Años</i>

<i>Tabaré Arrúa Ortiz</i>	<i>Tercera Calzada de Retorno 506 #12-Q Col. Unidad Modelo, Iztapalapa.</i>	<i>8 Años</i>
<i>Rodrigo Moctezuma Volkow</i>	<i>Tata Vasco #46 col. Sta. Catarina, Coyoacán.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Luis Fernando Rodríguez Robelo</i>	<i>Cerro Macuiltepec #264 col. Campestre Churubusco.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Daniel Pulido Quiroz</i>	<i>Anaxágoras #508-2 col. Narvarte, Benito Juárez.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Mario Domínguez Díaz</i>	<i>Circuito Tesoreros #68 col. Toriello Guerra, Tlalpan.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Arrigo Coen Coria</i>	<i>Acolotitla #3 col. San Lucas Coyoacán.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Alejandra Riquelme Sandoval</i>	<i>Triángulo #188-E col. Prado Churubusco, Coyoacán.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Luis Alonso Ríos Zertuche</i>	<i>Belisario Domínguez #60 Coyoacán.</i>	<i>7 Años</i>
<i>Rodrigo Onai Lassala Avila</i>	<i>Mitla #597-2 Letrán Valle Benito Juárez.</i>	<i>8 Años</i>

*Miguel Antonio  
Ordoñez García*

*San Pedro de las Joyas #84  
Tepepan, Xochimilco.*

*8 Años*

Como podemos observar en la tabla de arriba las edades de los alumnos oscilan entre los siete y ocho años predominando los de siete y siendo en su totalidad doce niños.

Si observamos la misma tabla nos daremos cuenta de que las direcciones de las casas de los alumnos son de diversas localidades del Distrito Federal, destacándose notoriamente la presencia de la Delegación Coyoacán; con esto podemos confirmar lo dicho en líneas anteriores, que la mayoría de los alumnos residen en la zona aledaña a la institución.

Cuando me hice cargo del grupo como maestro titular elaboré el susodicho examen con el fin de evaluar sus conocimientos musicales anteriores y pude darme cuenta de que en el veinte por ciento de los niños existía un problema de pulso, coordinación gruesa o lateralidad (movimiento sincronizado entre las extremidades superiores e inferiores del cuerpo) y precisión en la ejecución de los valores (duración del sonido) de octavos de las notas de los patrones rítmicos que ejecutamos en los ejercicios de improvisación; un problema en la entonación (altura del sonido) de las notas cuando realizamos algunos ejercicios interválicos (distancias que existen entre las notas), de vocalización y de canto; un problema de seguridad, emotividad y expresividad en la ejecución de la música (tanto en el canto como en los instrumentos); y por último, un problema en la lectura de la grafía musical básica.

Partiendo de este conocimiento realicé un programa que debía cubrirse en un año escolar sin descuidar ninguna de las áreas básicas de la musicalización y, con base en la metodología *Micropauta*, preparé mi actividad que debía realizar en cada una de las clases de una hora y dividí de manera general en tres actividades regulares: teoría (cinco

minutos), práctica de solfeo y ejercicios rítmicos (quince minutos) y práctica de las piezas musicales (cuarenta minutos).

Posteriormente elaboré un planteamiento personal de mis propósitos en cuanto a las piezas musicales y estructuré el repertorio que marcó la meta a la que debía llegar después del curso anual de musicalización, y éste fué el siguiente:

*CONCORDANCIAS "C"*

*EL COYOTITO*

*LA VOZ DEL HUÉHUETL No 1*

*EL POLLITO*

*LA RATA*

*LA ROPA DE MI TÍA*

*PACO TATO*

Los objetivos que lograron los alumnos en cada una de las piezas seleccionadas durante el curso anual fueron los siguientes:

En *Concordancias "C"*, que es un estudio de dicción rítmica a dos voces, los niños ejecutaron la pieza dominando los sonidos de valores de *mitad, cuarto y octavo*. En cuanto a la altura del sonido utilizado, el alumno pudo interpretar y eligió aleatoriamente sus tres sonidos requeridos (*grave, medio y agudo*) tratando de no afinarse o empalmarse con el sonido de los demás compañeros para crear la verdadera atmósfera sonora requerida por el compositor.

Los alumnos presentaron su mayor problema en el momento que entramos a matizar la obra, es decir cuando hubo la necesidad de hacer los sonidos fuertes y pianos, ya que los niños en la ejecución del efecto de *intensidad* de sonido lo confundían comunmente con el efecto de la *altura* del sonido, me refiero al sonido agudo con el sonido fuerte.

*El coyotito* es una pieza para coro con voz entonada, solista y acompañamiento corporal (pies, piernas y manos). La pieza fue aceptada con mucho agrado y todos intentaron, con su trabajo de máxima perfección, alcanzar a interpretar la parte del solista (el coyotito). La dificultad radicó en la coordinación gruesa (extremidades superiores e inferiores) en la que sucedía comúnmente que, o se concentraban en la melodía de la canción o en el ritmo corporal, pero no fué fácil realizar las dos actividades simultáneamente.

*La voz del huéhuatl No 1* es una pieza en la que trabajamos principalmente la coordinación de las extremidades superiores, donde primeramente logramos un pulso regular con diferentes velocidades y posteriormente, con base en un pulso regular y una misma velocidad, se interpretaron los valores de cuarto en sonido (huéhuatl) y en silencio (pausa). Un símbolo que los alumnos aprendieron en esta obra y que costó más trabajo en su ejecución fué el acento en el tiempo medio-fuerte (tercer tiempo) del compás de tres cuartos, que fue utilizado muy frecuentemente, la suspensión del sonido en el tiempo fuerte (primer tiempo) fué también un obstáculo importante durante el curso, ya que los alumnos en lugar de hacer pausa en el silencio se iban con la inercia y percutían constantemente produciendo sonidos que no debían escucharse.

*El pollito* es una pieza de dicción rítmica para coro con voz sin entonación, solista y conjunto de percusiones (sonajas, crótalos, castañuelas, caja china, triángulo y güiro). El objetivo principal de esta pieza fué el ejecutar los valores de octavos y cuartos en sonido y silencio con base en los instrumentos musicales, dado que estos mismos valores ya habían sido practicados en nuestro cuerpo y en los ejercicios rítmicos seriadados del método. Su dificultad principal radicó en la parte del ensamble de las tres fórmulas rítmicas diferentes que debían ejecutarse simultáneamente.

En *La rata*, que es una pieza para coro con voz entonada y orquesta (xilófono soprano, caja y triángulo), los alumnos ejecutaron el efecto del silencio en el tiempo fuerte



(caja y triángulo), fórmula rítmica que produce una sensación de movimiento y que requiere un gran dominio rítmico por parte del instrumentista.

En *La ropa de mi tía*, que es una pieza para coro con voz entonada y orquesta (güiro, cascabeles, caja china, xilófono soprano y xilófono contralto), encontramos nuestra máxima dificultad en lo que respecta a la entonación del coro, pues es una obra demasiado aguda en cuanto a la altura que manejan los niños de esa edad, agregando que todavía no tienen una experiencia especializada de coro (como los niños de tercer grado en adelante), además de que su tesitura no está lo suficientemente trabajada.

Y, por último, *Paco Tato*, que es una pieza para coro, solista soprano, solista contralto y orquesta (caja china, metalófono soprano y metalófono contralto). La parte del coro fué resuelta fácilmente; sin embargo, el problema fundamental radicó en la afinación de los solistas soprano y contralto, ya que difícilmente pudieron concentrarse, para lograr una interpretación perfecta de sus respectivos textos y de la entonación de sus partes correspondientes.

Los alumnos se presentaron con este repertorio en el concierto que realiza el Instituto cada año durante sus jornadas de fin de cursos, que comúnmente, como en este año, son efectuaros en el Foro Coyoacanense: Allende N° 36, Coyoacán.

Además de este repertorio, que trabajamos paulatinamente durante todo el año, los niños realizaron ejercicios rítmicos pedagógicamente graduados que el mismo método Micropauta propone para la infraestructura musical de los alumnos. Estos correspondieron a los estudios número seis, siete, ocho, nueve, diez, once y doce.

En cuanto a los ejercicios de solfeo, que también propone el método para reforzar el área del canto y la lectura de la grafía musical, los alumnos avanzaron en los estudios uno, dos, tres y cuatro.

Para complementar la educación musical del niño realicé en el aula actividades de audición comentada (en vivo o grabadas): efectos sonoros, música de varias partes del

mundo, historias de la música, de los instrumentos folklóricos y de la orquesta sinfónica (varios autores). Por otro lado se incursionó en actividades de improvisación y creación de ritmos y música inventada por los mismos alumnos. Estas actividades las utilicé sólo como apoyo didáctico sin haberme percatado de la importancia que hubiera tenido el haber realizado una buena sistematización para efectuarlas regularmente durante todo el año. Este énfasis en la creatividad y la audición lo aprendí años después en un curso que impartió el maestro Mario Stern en el que nos hablaba de la importancia de una organización, de una sistematización y de una planeación de las actividades auditivas, expresivas y creativas, para una buena y completa musicalización durante todo un año escolar. Estas actividades, aunque las apliqué irregularmente, demostraron ser de gran interés y motivación para los niños. Con respecto a la creatividad musical el maestro Stern nos afirma:

...por *capacidad creativa musical* entendemos todo lo que el educando pueda expresar musicalmente...para esto tampoco es necesario una preparación previa...si se les da un instrumento, aunque nunca lo hayan tocado, y si son lo suficientemente curiosos y abiertos, ellos mismos verán la manera de sacarle música...<sup>10</sup>

La escritora y artista Concepción Casals nos habla acerca de la creatividad en el área del arte:

...el *arte* es el resultado de las emociones más puras y acabadas de sus creadores, es el resultado de buscar ahondando en uno mismo hasta encontrar un chispa de eternidad que regalamos para obsequiar a los demás. Por eso se dice que una obra de arte es eterna. El poner a los niños a su alcance, les permitirá conocerlo...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> STERN, MARIO. "Con la música hacia fuera", en *Escuela Activa*, Año 3, Número 10, Segundo trimestre, México, 1972, p. 6.

<sup>11</sup> CASALS, CONCEPCIÓN. "A qué va un niño a un taller de iniciación artística", en *Quetzal*, N.º 2, Noviembre-diciembre de 1993, p. 19

El pedagogo de la música debe abrir espacios para que en las actividades del proceso de musicalización haga fluir esta potencialidad que los niños traen en sí de manera natural. José Vasconcelos nos habla al respecto:

...Cuando el niño imagina, hace arte, y cuando medita, su fantasía levanta construcciones más hermosas que las de la ciencia del ingeniero. Y es necesario que el pedagogo no estorbe el fluir espontáneo de la conciencia artística. Y destruye, no sólo obstruye, el sentido profundo del arte, la pretensión pragmática de convertir el gusto estético en una suerte de prolongación del trabajo industrial. Como cuando los niños de Dewey se dan cuenta de que es preciso decorar la vivienda estandarizada que han construido de cartón, según el modelo de las casas iguales de los trabajadores socializados...<sup>86</sup>

Refiriéndose a la creatividad que debería fomentarse en todo individuo que aveces recibe su educación general, Jena Piaget afirmó.

...La principal meta de la *educación* es crear hombres que sean capaces de hacer cosas nuevas, no simplemente repetir lo que otras generaciones han hecho. Hombres que sean *creadores, inventores, descubridores...*<sup>87</sup>

## 7.2.- LOS ALUMNOS DE TERCER GRADO.

Este grupo de tercer grado de lunes y miércoles estuvo a mi cargo en el periodo de 1993-1994 y podríamos decir que básicamente fue el mismo grupo que tuve en el año anterior, pues la única diferencia que podemos encontrar está en la cantidad de alumnos,

<sup>86</sup> VASCONCELOS, JOSÉ. "Educación estética", en FERNÁNDEZ MACGREGOR, GENARO. *Antología de José Vasconcelos*, Editorial Oasis, México, 1980, p. 74.

<sup>87</sup> BOVONE, LODI. *La canción infantil: Jardín de infantes y primeros grados*, Editorial Latina, Argentina, 1986, p. 11.

ya que el grupo anterior era de doce niños y el de éste grupo comprende sólo diez. De estos dos alumnos, uno tuvo que suspender su ciclo escolar por causas de fuerza mayor, y el otro, por problemas de horario, realizó un cambio de días, es decir, se tuvo que pasar al grupo de martes y jueves. Con la ausencia de los dos alumnos: Luis Alonso Rios Zertuche y Rodrigo Mora Romero, nuestra lista para el año escolar de 1993-1994 quedó de la siguiente manera:

<b>NOMBRE</b>	<b>EDAD</b>
Mauricio Ruiz Ruiz	9 años
Tabaré Arrúa Ortiz	9 años
Rodrigo Moctezuma Volkow	8 años
Luis Fernando Rodríguez Robelo	8 años
Daniel Pulido Quiroz	8 años
Mario Domínguez Díaz	8 años
Arrigo Coen Coria	8 años
Alejandra Riquelme Sandoval	8 años
Rodrigo Onai Lassala Avila	9 años
Miguel Antonio Ordoñez García	9 años

Conociendo el nivel musical que alcanzaron los alumnos durante todo el año anterior comencé el curso escolar desde donde nos habíamos quedado, ya que en esta ocasión no hubo necesidad de un examen diagnóstico.

Antes de comenzar el curso realicé una propuesta de programa para todo el año exigiendo y proponiendo un gran esfuerzo al grupo para que se pudiera alcanzar un buen

nivel de interpretación musical. Este programa debía ser flexible y no debía confiarme, ya que se corría el riesgo de que los niños pudieran rechazar un arduo trabajo, y de esta manera tentativa, elaboré mi propuesta de trabajo anual que concreté en el siguiente repertorio:

*CONCORDANCIAS "D"*

*LAS PEQUEÑAS TECLAS*

*LA VOZ DEL HUÉHUETL. No 2*

*MI CABALLO*

*LA VIUDITA*

*LOS PANADEROS*

*Concordancias "D"* pertenece a una serie de actividades del método que están hechas para realizar ritmos con la voz y en las que los alumnos deciden la altura del sonido representado en la grafía musical en un monograma. Para esta obra, el objetivo fue incrementar la precisión de la ejecución, ya que en este tipo de obras, sin rigor en los matices, es más notorio un error y su interpretación se da sin ninguna validez artística. En este caso, se trató de una pieza de dicción rítmica a dos voces.

*Las Pequeñas Teclas* es el título que se le da a una serie de estudios que introducen al niño en el mundo del xilófono o metalófono, base armónica dentro de la orquesta de percusiones que se utiliza en el Método Micropauta. Durante el año los niños abordaron estos estudios desde el número uno hasta el número diez, este último estudio fue el que presentamos en el concierto de fin de curso y tiene la característica de ser un estudio para dos grupos con la misma dificultad de interpretación, donde se alterna la parte melódica y la del acompañamiento armónico. Aunque en el curso todos los niños estudiaron en xilófonos de mesa, xilófonos piccolo sin caja de resonancia individualizada, dieron su

concierto con los xilófonos grandes, ya que con éstos el sonido se proyecta más lejos y es más fácil de percibir por parte del auditorio, y estos fueron cuatro xilófonos contraltos y cinco sopranos.

En estos niveles de musicalización es raro encontrar problemas de pulso musical; sin embargo, tal problema existió en un niño que por un disturbio psico-fisiológico no podía fácilmente con las lecciones rítmicas. El problema se resolvió casi al finalizar el año escolar gracias a una serie de ejercicios rítmicos de improvisación que el niño ejecutaba regularmente con base a unos modelos rítmicos que los demás alumnos interpretaban.

Simultáneamente a estas actividades se fue construyendo con base en el huéhueltl el estudio rítmico para huéhueltls y conjunto de percusiones denominado *La voz del huéhueltl No. 2*. Esta pieza fué ejecutada con seis huéhueltls, un pandero y un platillo de piso o de tripié.

El tema del caballo abunda en las rimas tradicionales infantiles, debido más que nada al atractivo que ejercen los caballos en la imaginación del niño. *Mi caballo* es una pieza ejemplar que está dividida en dos partes, simultáneamente escuchamos por un lado la melodía, y por otro, el efecto sonoro que describe el galopar de los caballos. La tonalidad de *re mayor*, que fué en la que se interpretó esta obra estuvo bastante cómoda para el canto de los niños, y nuestra mayor dificultad radicó en la interpretación de la segunda voz, es decir, en la voz grave de los contraltos que difícilmente podían lograr su trabajo independizándose de la voz soprano. Esta pieza la interpretamos con seis huéhueltls, un platillo de piso y un coro a dos voces.

*La viudita* es uno de los pocos ejemplos de la lírica infantil en que tanto texto como melodía se han podido recoger completos. Esta pieza es en rigor una recreación de elementos de nuestro acervo. En esta pieza para orquesta y coro a dos voces se encontró la dificultad mayor en el ensamble de la voz soprano que realizó un canto con diferente

texto y diferente ritmo al de la voz contralto. La dotación instrumental fue: caja china, xilófono contralto, xilófono soprano, metalófono soprano y coro a dos voces.

*Los panaderos* está basado en un texto infantil tradicional que pregonan dos vendedores con voces de soprano y contralto. Esta actividad era una costumbre común que se realizaba hace años en algunas ciudades y poblados del altiplano de México, cargando una canasta, el vendedor ambulante de pan pregonaba por las calles su olorosa mercancía utilizando como recurso la infinidad de nombres con que el pueblo a través de los años ha bautizado las diferentes piezas de pan. Con frecuencia estos pregoneros hacían juegos chuscos con los nombres de los panes. La parte de los solistas y la del xilófono contralto fueron los que requirieron de más tiempo para su interpretación. La obra está escrita para solista soprano, solista contralto, arpa, crótalos, sonajas, triángulo, metalófono soprano, metalófono contralto, xilófono soprano y xilófono contralto.

### 7.3.- LOS ALUMNOS DE CUARTO GRADO.

Este grupo de las clases de lunes y miércoles que tuve por tercera vez a mi cargo, del periodo escolar de 1994-1995, estuvo integrado únicamente por siete alumnos, pues salieron de la escuela los alumnos Arrigo Coen, Luis Fernando Rodríguez, Tabaré Arrúa y Daniel Pulido. Los alumnos que ingresaron a nuestro grupo fueron: Valeria Antonella Urdiain Mousier y Paul Korb Reachy. Valeria había suspendido un año sus clases, pero su integración fue fácil puesto que ya conocía el método y había tomado todos los niveles anteriores de musicalización, pero Paul nunca había llevado clases de música y ningún nivel del Método Micropauta. Aunque en este problema radicó el máximo esfuerzo de todo el año, con mucho interés del niño finalmente se logró alcanzar el nivel de interpretación musical que requería el curso.

Primeramente examiné a estos dos alumnos para saber el nivel de musicalización que tenían en ese momento y revisé su entonación, su lectura rítmica, la ejecución de los instrumentos que se utilizan en la orquesta, etc.. Esta actividad la realicé simultáneamente con la actividad de los demás alumnos. ya que éstos no debían frenar su avance y a los dos niños nuevos les correspondía trabajar intensamente con trabajo extraordinario para lograr su incorporación.

Los niños paulatinamente se fueron incorporando y a mediados del año los niños no mostraban ninguna diferencia notoria en cuanto a la interpretación musical de sus demás compañeros. Los alumnos más avanzados ayudaron a los más atrasados y conjuntamente dejaban ver a un grupo sólido y armónico. Este grupo lo integraron:

NOMBRE	EDAD
Alejandra Riquelme Sandoval.	9 años.
Paul Korb Reachy.	9 años.
Mauricio Ruiz Ruiz.	10 años.
Valeria Antonella Urdiain Mousier.	10 años.
Miguel Antonio Ordoñez García.	10 años.
Rodrigo Moctezuma Volkow.	9 años.
Rodrigo Onai Lassala Avila.	10 años.



Como a la mayoría de los alumnos los conocía desde el año antepasado, no me costó trabajo elaborar el programa anual de actividades, y de esta manera, el repertorio que presentamos al finalizar el curso escolar fué el siguiente:

ESTUDIO N° 11 PARA XILÓFONOS  
CONJUNCIÓNES N° 6.  
CONCORDANCIAS "F".  
LA VOZ DEL HUÉHUETL N° 2.  
LOS PREGONES.  
A CABALLO.

*Estudio N°11 para xilófonos.* Como ya dijimos anteriormente, "las pequeñas teclas" es el título que se le da a una serie de estudios que pertenecen a la actividad del manejo de los instrumentos de placa metálica o de madera, donde los niños se introducen en el manejo de melodías y sobre todo en el manejo de los acompañamientos arpegiados (sonidos sucesivos) y acompañamientos armónicos (sonidos simultáneos). Estos estudios están graduados desde las prácticas más sencillas hasta los de mayor grado de dificultad. Para interpretar esta suite utilizamos tres xilófonos contraltos y cuatro xilófonos sopranos que se alternaron en diferentes momentos de la obra las diferentes partes melódicas y los acompañamientos.

*Conjunciones N° 6* es un estudio a capella para dos grupos con base en notación musical moderna que ayuda al niño a introducirse en el panorama mundial de la sonoridad contemporánea. En esta pieza también los alumnos aprendieron otras nuevas formas de expresión gráfica de la notación musical, y de su encuentro con ésta resultó una gran aceptación y un gran agrado, atención y expresión.

**Concordancias "F".** Para no descuidar las actividades de dicción rítmica seleccioné esta pieza que requiere de una precisión rítmica considerable para que llegue a lograr el efecto requerido en la interpretación. Esta pieza es común escucharla con alumnos de cuarto avanzado o quinto nivel de la metodología. Fué escrita para tres voces, tiene compás de tres cuartos, cinco alturas de sonido, efectos sonoros (glissandos, ruidos, murmullos, articulaciones, etc..) valores de mitad, cuarto, octavo y dieciseisavo, donde con base en un mismo pulso, cada grupo interpretó simultáneamente sus respectivas y diferentes fórmulas rítmicas.

En *La voz del huéhuatl N° 2* la dificultad se presentó en todos los instrumentistas, incluyendo a los de las percusiones pequeñas, y esto se debió a que la obra contenía gran cantidad de contratiempos y dieciseisavos en sus valores rítmicos. Aunque la obra está escrita para "huéhuatl" y conjunto de percusiones pudimos percatarnos de que cada instrumento brilló por sí solo en sus respectivos momentos de interpretación y que ninguno fué subordinado al otro en cuanto a importancia de su participación. Las percusiones que utilizamos fueron: un timbal chico (afinado en *si bemol*), un timbal mediano (afinado en *fa*), un timbal grande (afinado en *do*), un conjunto de cajas chinas o "cangrejos" (con cinco alturas de sonido), un par de sonajas, un par de castañuelas, un platillo de piso y tres huéhuatls.

**Los pregones** es una pieza representante del folklore nacional mestizo que contiene la Metodología Micropauta. Muchos de los compositores se han inspirado en textos de pregoneros dando a sus obras un colorido típico de la región. La promulgación en voz alta, que se hace en los sitios públicos muy concurridos o simplemente en calles de zonas habitacionales, es la actividad que durante mucho tiempo han realizado los pregones en forma melódica y a veces en verdaderas estructuras armónicas. Esta pieza es un ejemplo y presenta a dos pregones que venden sus mercancías (pescado y manzana) en voz alta y a capella, combinándose armónicamente las dos voces: contralto y soprano, con temas

musicales que posteriormente retoman el coro y la orquesta. La dotación instrumental con la que presentamos la obra se concretó a un par de crótalos, un par de güiros, un triángulo, un xilófono contralto y un xilófono soprano.

*A caballo.* Esta pieza es una versión más complicada que la que interpretamos el año pasado con el grupo de tercer grado y que se titula *Mi caballo*. La música está compuesta con valores rítmicos más complicados, tanto en la ejecución instrumental como en la vocal. Los instrumentos con los que la interpretamos fueron: un pandero, una caja o redova, un platillo de piso, un xilófono contralto, un xilófono soprano y un metalófono soprano. El coro fue dividido en tres voces; dos realizaron melodías diferentes y la otra interpretó un efecto o un motivo de fondo que describió, a modo de acompañamiento, el galope del caballo. Y esta fue la pieza con la que concluimos nuestro concierto de fin de cursos.

Con este grupo de cuarto grado fué con el que participamos en el concierto de Xalapa, Veracruz, en abril de 1995, dentro de las actividades de difusión en el interior de la República.

CONCIERTO DE FIN DE CURSOS.



FIGURA 9

## 8.- COMENTARIOS GENERALES.

En este capítulo encontraremos una variedad de comentarios generales de muy diversas personas que manifestaron sus opiniones acerca de los trabajos que hasta la fecha ha realizado el Instituto Artene. La mayoría de estas opiniones son respuestas de una serie de entrevistas que fui realizando a: los alumnos y ex-alumnos del Instituto, a maestros y ex-maestros del Instituto, compositores, intérpretes, directores de coros y orquestas, pedagogos, músico-pedagogos, etno-musicólogos, críticos de arte, etc., que de alguna u otra manera tuvieron conocimiento de los trabajos que se hacen en el Instituto.

Aunque en algunas veces requería de preguntas más específicas, en otras se prestaba a ampliar el conocimiento por el interesante mundo de experiencias profesionales que mostraba cada uno de los entrevistados; sin embargo, las *preguntas* que elaboré fueron básicamente las siguientes:

¿En qué radica la importancia del Método Micropauta y cual es la principal aportación a la *educación musical* en México y América Latina?

¿Cuales son los principales obstáculos que presenta el Método Micropauta para que éste logre alcanzar la representatividad de una verdadera metodología que responda a las necesidades de musicalización para todos los niños de México?

¿Cual es su opinión acerca de los conciertos que acaba de escuchar?

¿Cual es su opinión acerca del trabajo que realiza el Instituto Artene?

¿Cual es su opinión acerca de la Metodología Micropauta?

¿Que fué lo que más te agradó durante tu estancia en el Instituto Artene?

¿Que fué lo que no te gustó durante tu estancia en el Instituto Artene?

Y las *respuestas* más comunes las podemos resumir en las siguientes:

La importancia de la Metodología Micropauta radica en que utiliza textos infantiles e instrumentos tradicionales.

Su material didáctico es muy sencillo y fácil de aplicar con los niños, resolviendo gran parte del trabajo a los maestros que no son compositores y que de otra manera sin Micropauta tendrían que realizar trabajos de esta índole.

Contiene ejercicios rítmicos muy sistematizados e interesantes para los alumnos.

Contiene elementos de música moderna que no existen en ningún otro método.

Las Concordancias y Conjunciones son elementos que complementan muy bien el proceso de musicalización.

Es un método práctico en el sentido de que introduce al niño haciéndolo que interprete la música sin obstaculizarlo ni deteniéndolo tanto tiempo en la teoría.

Hace que el niño viva a su nivel el mundo de la música orquestal.

Me hubiera gustado que además del texto hubiera rescatado también la música tradicional infantil ya que de esta manera se conservaría la vitalidad que le ha permitido subsistir hasta nuestros días y que daría más vida a las obras del Método.

El Método Micropauta puede dar una buena idea para la formación de los métodos de musicalización que actualmente se siguen buscando en los distintos países de América Latina. Sin embargo, el material y el contenido le corresponde a un grupo específico e interdisciplinario de cada país latinoamericano.

Si se explican los significados de los mexicanismos existentes en las letras de las canciones del Método Micropauta, se podrían difundir los textos en otros países de América Latina, ya que estos pueblos comparten una infinidad de elementos culturales.

Es palpable el beneficio que reciben los niños con un método de esta naturaleza.

Existe integración y orden en los programas del método e invita a los maestros de música a utilizarlo.

Sus conciertos son un espectáculo enteramente nuevo y de gran importancia profesional desde el punto de vista educativo.

Los elementos extramusicales, el movimiento en escena, la improvisación, la espontaneidad, etc., son elementos que ayudarían al Método Micropauta para hacer que el niño viva más la música disfrutándola y no sufriendola.

El método es bueno pero no basta con éste en el proceso educativo, ya que no siempre es bueno el maestro que lo aplica.

Los niños están limitados a la cultura mexicana y están perdiéndose de la riqueza cultural de otras partes del mundo.

En algunos conciertos los alumnos reflejan poco entusiasmo hacia lo que están interpretando, les falta sentir lo que están tocando, disfrutar lo que hacen.

Si no es el único método que utiliza elementos nacionales, sí es el primero que los sistematiza.

La musicalización del niño con el Método Micropauta es tan natural como llevar a éste a patinar o a nadar.

Este trabajo de pionero del cual sólo disfrutaban algunos niños de México, ojalá que alguna vez pueda ser la piedra angular en el estudio de la música para todas las escuelas de México.

No existe en el Método Micropauta el nivel posterior al del sexto año de primaria y los niños muchas veces no quieren dejar la música pero tampoco la forma en que la han recibido con esta metodología.

Encauza con extraordinaria eficacia la sensibilidad del niño proyectándole su imaginación a través de las obras interpretadas.

Actualizar la temática de los textos de las canciones con el fin de empatarla con los intereses de los niños de hoy, sin perder el papel fundamental de la Metodología Micropauta: el rescate de nuestras tradiciones.

**La mayoría de los alumnos egresados afirmaron lo siguiente:**

**“Me gustó todo pero más el tocar los instrumentos”.**

**“Me gustó más tocar los instrumentos de placa: metalófonos y xilófonos”.**



## 9.- CONCLUSIÓN.

La música, como las matemáticas, la cultura física y la literatura, son actividades básicas en la educación infantil, las cuales forman integralmente a los individuos.

Los niños deben aprender música haciéndola, sin limitarlos ni frenarlos con teoría y conceptos que en muchos de los casos no los llegan a utilizar; deben musicalizarse en una verdadera educación activa.

En México, como en otros países de América Latina, debe crearse una conciencia acerca de la música como bien social y desde allí contribuir a la preservación de las raíces y tradiciones musicales latinoamericanas.

El primer paso que debe darse antes de cualquier investigación y defensa etnomusicológica, es la defensa de los hombres que la producen, y en la manera de lo posible, frenar los actos de genocidio que no cesan contra nuestros grupos étnicos y de raza negra, pues no hay que olvidar que nuestros pueblos latinoamericanos también llevan en sus entrañas sangre indígena y negra que tanto enriquece a nuestra cultura.

La contribución africana desempeñó un papel de capital importancia en la integración de la música tradicional de México y América Latina, por lo que es necesario dar el valor que merecen sus aportaciones e incorporarlas en nuestros métodos y, de esa manera, enriquecer y aprovechar el grandioso legado que nos dejó esta tercera raíz.

Una de las principales tareas que los pueblos latinoamericanos deben asumir es la construcción, en cada una de sus regiones geográficas, de una capacidad propia y creativa que permita evaluar lo que está ocurriendo en materia de educación musical infantil, que permita identificar cursos de acción alternativa, que maximice los beneficios, aproveche las oportunidades y reduzca los costos de los materiales didácticos y de los instrumentos de educación musical, uniendo los esfuerzos de la iniciativa privada y gubernamental, con la única finalidad de fomentar la investigación etnomusicológica, los materiales de

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

producción musical, la composición, la creatividad de las estrategias pedagógicas y, de esta manera, no perder nuestras capacidades de aportar elementos a la cultura musical universal.

Los pueblos más desarrollados han hecho estudios en los que demuestran que la utilización de los recursos culturales (los instrumentos musicales, la lírica infantil y el folklor nacional) que les son propios a cada país da mejores resultados en el proceso de educación musical.

Cuando hablamos de proyectos pedagógico-musicales con alcances nacionales no debemos olvidar la representatividad pluricultural que conforma a nuestros pueblos. Este debe contemplar la totalidad o la mayoría de las aportaciones que manifiestan las diversas regiones que comprenden nuestro territorio.

Los métodos que se elijan en cada país de América Latina para ser representativos no deben limitar verticalmente su aplicación a un sector de la infancia nacional; éste debe ser un método que en su ejecución no frene la práctica de la musicalización con presupuestos inalcanzables, para que, de esta manera, funcione como una verdadera alternativa para todos.

Los intentos foráneos de modernización musical dentro de la musicalización infantil latinoamericana o mexicana, si en verdad alguno quiere ser efectivo y representativo en América Latina, no debe olvidar el pasado y la riqueza en formas de expresión musical con el que se han formado los pueblos de esta región. Y por lo contrario, un proyecto de musicalización, aunque tenga sus bases en la cultura nacional, no debe olvidar las ventajas que puede otorgar al mejoramiento de la *educación musical latinoamericana* una apertura cuidadosa, sana y selectiva respecto a la vanguardia de la tecnología y de la cultura universal.

La educación del *sentido del oído* en los niños permite captar con mayor sencillez, fluidez y sensibilidad la creatividad de la música.

**La creatividad es un elemento que da vida en todo proceso de musicalización infantil. Hacer que el niño desarrolle su potencialidad inventiva significa fomentar la creación de verdaderas nuevas generaciones con proyectos de vida más humanos y más flexibles al cambio.**

**No musicalizar desde temprana edad al niño es matarle todas sus potencialidades y, de esta manera, al aislarlo de la actividad musical, toda la potencialidad latente es cercenada. La musicalización estimula al niño para que descubra en el canto y ejecución instrumental una forma de expresión, se sociabilice, dialogue, se concentre, lea, coordine, escriba y memorice, seleccione la buena música, comparta y aporte a la música su creatividad o experiencia con sonidos y palabras, etc.. El niño al ser musicalizado en la etapa pre-escolar (estimulación y motivación) está listo para comenzar a leerla y estará listo para tocar un instrumento individual con práctica profesional si así lo desea. En una verdadera educación activa el niño aprende la música haciéndola.**

**Es en la etapa pre-escolar donde precisamente se siembran las semillas que darán frutos significativos y fundamentales para las etapas de los niveles posteriores. Para lograr musicalizar a un adulto o a un adolescente que no ha sido musicalizado de ninguna manera en las etapas anteriores de su vida, se requiere de un minucioso examen diagnóstico para detectar la etapa en la que fue detenido su proceso de madurez musical y posteriormente poder recomenzar su actividad; en muchos de los casos esta etapa interrumpida se ha detectado en la de la niñez pre-escolar.**

**El trabajo de los ejercicios de entonación, vocalización, impostación, etc., es básico desde edades tempranas, sin tener que esperar a que los niños maduren, en su proceso de imitación sus oídos están potencialmente listos y esperando a escuchar e interpretar la música aunque ésta sea de manera muy sencilla.**

**Micropauta debe considerarse un pilar dentro de las metodologías de la educación musical mexicana, en los niveles de pre-escolar y primaria. Enriqueciéndose con otras**

actividades, bien programadas y sistematizadas, puede considerarse una buena opción para el educador musical en México.

Micropauta puede también considerarse como un ejemplo latinoamericano de lo que se puede realizar en materia de educación musical, ya que establece una idea de cómo con la riqueza de los textos e instrumentos que existen en nuestros pueblos, los mismos músicos de la región pueden construir el camino sistemático que lleve a los niños de América Latina hacia el mundo de la música.

La musicalización es un derecho que le pertenece a todos los niños del mundo y que cada pueblo o nación debe fomentar y desarrollar, partiendo de sus ricas y valiosas experiencias musicales e idiosincrasias, para que de esta manera nuestros pueblos puedan rescatar, recrear y reflejar una verdadera identidad musical de su infancia.

Los latinoamericanos dedicados a la *educación musical* debemos trabajar conjuntamente con investigadores, antropólogos, etnomusicólogos, músicos (intérpretes y compositores) que tienen compromisos con el rescate, defensa, desarrollo, recreación y difusión de la cultura de nuestros pueblos.

Como latinoamericanólogo y músico-pedagogo me siento en deber de plantear un objetivo primordial, que es el de fomentar y difundir una educación musical donde los niños tengan además de una aptitud, capacidad, sensibilidad hacia la música, un sentido de identidad que les permita mantener y crear cultura propia, con la capacidad de coexistir y compartir con otras culturas sin menoscabo trascendente.

Las actividades del latinoamericanólogo y las del educador musical comprenden tareas complementarias y no excluyentes, pues aunque por senderos diferentes tratan de rescatar la identidad cultural de nuestra región, también comparten la idea de hacernos presentes ante políticas foráneas que anulan, acosan y subestiman la cultura de nuestros pueblos.

## 10.- BIBLIOGRAFÍA.

- ACOSTA, LEONARDO. Música y descolonización. Editorial Presencia Latinoamericana. México. 1982.
- ADOUM, JORGE ENRIQUE. "El artista en la sociedad latinoamericana". en: BAYON, DAMIAN. América Latina en sus artes. Editorial siglo XXI. México. 1974.
- ALVAREZ CORAL, JUAN. Compositores mexicanos. Edamex. México, 1972.
- ARETZ, ISABEL. "Músicas nacionales, regionales y locales" en: ARETZ, ISABEL. América Latina en su música. Editorial Siglo XXI. México. 1977.
- BEJAR, RAUL y CAPELLO, HÉCTOR M.. "La identidad y el carácter nacional en México" en: ROSALES AYALA, SILVANO HECTOR. Primer seminario sobre identidad y carácter nacional. Editorial UNAM. México 1989.
- BOSCH GARCIA, CARLOS. "El nacionalismo defensivo de la latinidad". en: ZEA, LEOPOLDO. América Latina en sus ideas. Editorial Siglo XXI. México. 1986.
- BOVONE, LODI. La canción infantil: jardín de infantes y primeros grados. Editorial Latina. Argentina. 1986.
- BRINGAS, ERENDIRA. Jugando con el tiempo. Editorial Ámbito. 1993.
- CARPENTIER, ALEJO. Ese músico que llevo dentro. Editorial Siglo XXI. México. 1987.
- C. DE CASTAÑARES, PERLA. "¿por qué enseñar música?". en: Experiencias musicales para bebés. Editorial Mundo Impreso. México. 1990.
- FLORES D., FELIPE DE J.. Memorias del segundo congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología. Editorial del Instituto Michoacano de Cultura. México. 1985.
- GUINDI, RENEE. "¿desde cuando empieza el aprendizaje musical?". en: CERVANTES, ALMA y VILLANUEVA, RENE. Primer coloquio sobre pedagogía musical infantil y juvenil. Editorial UNAM. México. 1996.

- MORENO RIVAS, YOLANDA. Historia de la música popular de México. Alianza Editorial Mexicana. México. 1979.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, ROLANDO. La música afroestiza mexicana. Editorial Universidad Veracruzana. México. 1990.
- REUTER, JAS. La música popular de México. Editorial Panorama. México. 1988.
- REGELSKI, THOMAS A. Principios y problemas de la educación musical. Editorial Diana. México. 1980.
- TORT, CÉSAR. Educación musical y tradiciones mexicanas. Editado por la Dirección General de Culturas Populares. México. 1982.
- TORT, CÉSAR. Educación musical en el jardín de niños. Editorial UNAM. México. 1984.
- TORT, CÉSAR. Educación musical en el primer año de primaria. Editorial UNAM. México. 1984.
- TORT, CÉSAR. Educación musical en las primarias: segundo grado. Editorial UNAM. México. 1984.
- TORT, CÉSAR. El coro y la orquesta escolares: tercer y cuarto grado. Editorial UNAM. México. 1988.
- TORT, CÉSAR. El ritmo musical y el niño. Editorial UNAM. México. 1995.
- VASCONCELOS, JOSÉ. "Educación estética". en: FERNÁNDEZ MACGREGOR, GENARO. Antología de José Vasconcelos. Editorial Oasis. México. 1980.
- ZAMACOIS, JOAQUIN. Temas de pedagogía musical. Ediciones Quiroga. España. 1973.

## 11.- HEMEROGRAFÍA CRONOLÓGICA.

**TORT, CÉSAR.**

Excelsior. 10 de septiembre de 1974.

Excelsior. 21 de enero de 1975.

Excelsior. 10 de febrero de 1975.

Excelsior. 19 de abril de 1975.

Excelsior. 13 de julio de 1975.

Excelsior. 20 de agosto de 1975.

Excelsior. 29 de agosto de 1975.

Excelsior. 9 de septiembre de 1975.

Excelsior. 10 de septiembre de 1975.

El Sol de México. 4 de marzo de 1976.

Excelsior. 25 de junio de 1976.

Excelsior. 15 de agosto de 1976.

Excelsior. 18 de diciembre de 1976.

El Heraldó. 18 de diciembre de 1976.

Excelsior. 3 de enero de 1977.

Gaceta de la UNAM. Febrero de 1979.

Uno más uno. 6 de marzo de 1979.

Uno más uno. 12 de marzo de 1985.

Uno más uno. 13 de marzo de 1985.

Uno más uno. 14 de marzo de 1985.

Uno más uno. 1º de abril de 1985.

Uno más uno. 16 de julio de 1987.

Uno más uno. 17 de julio de 1987.

Uno más uno. 18 de julio de 1987.

Excelsior. 8 de noviembre de 1989.

La jornada. 8 de noviembre de 1989.

Uno más uno. 4 de enero de 1992.

Uno más uno. 5 de enero de 1992.

La Jornada. 29 de agosto de 1994.

**MIER, RAMÓN.**

**TORT, CÉSAR.**

**HEMSY DE G. VIOLETA.**

**TORT, CÉSAR.**

**DÍAZ R., REGINO.**

**TORT, CÉSAR.**

## 12.-REVISTAS.

- BUENO DE A., PATRICIA. Hogar y vida. Año I, N° 10. Julio de 1985.
- CASALS, CONCEPCIÓN. "A qué va un niño a un taller de iniciación artística". en: Oquetza. N° 2. Noviembre-diciembre de 1993.
- COSÍO, RAÚL. "El álbum de César Tort". en: Galería Atril. UNAM. Año 1. Febrero. 1986.
- GALICIA MOYEDA, IRIS XÓCHITL. Educación Artística. Año 4. abril-junio. 1996.
- GUZMÁN, ROSAURA. "Una cultura musical". en: La gaceta Educación Artística. Editado por el INBA. Julio-agosto de 1992
- HELGUERA, LUIS IGNACIO. "La música en los niños y en los animales". en: Vuelta. N° 223. Año XIX. Junio de 1995.
- MEDRANO P., ALICIA ELVIA. "El niño creativo". en: Oquetza. N°3. Enero-febrero de 1994.
- MORALES, SONIA. "La educación musical infantil, beneficia a las trasnacionales" en: Proceso. Enero de 1983. p. 17.
- SHARON BEGLEY. "Your child's brain". en: Newsweek. Febrero 19 de 1996.
- STERN, MARIO. "Con la música por dentro". en: Escuela Activa. Año 3. Número 9. Primer Trimestre. 1972.
- STERN, MARIO. "Con la música hacia fuera". en: Escuela Activa. Año 3, Número 10, Segundo trimestre. México. 1972.
- TORT, CESAR. "La educación musical del niño". en: Oquetza N° 4. Marzo-Abril de 1994.
- TORT, CÉSAR. "Extractos de mensajes recibidos". en: Foro Latinoamericano de Educación Musical. FLADEM. Boletín N° 1. Abril de 1996.



### 13.- OTROS DOCUMENTOS.

ESCORZA, JUAN JOSÉ. La significacion de Jesús C. Romero en la musicología mexicana. Ponencia el Palacio de Bellas Artes. México. 26 de abril de 1993.

TORT, CÉSAR. Tianquis. Archivo General de la música de Micropauta. Editado por el Instituto Artene. Obra para uso exclusivo del Instituto. Registro particular: N°. 606.

TORT, CÉSAR. Hacia una cultura latinoamericana. Ponencia en Venezuela. Octubre de 1995.

MORALES, JORGE. Educación musical e identidad: una experiencia mexicana. Ponencia en Colombia. Agosto de 1994.

#### 14.- VIDEOGRAFÍA.

ORDOÑEZ GARCÍA, MIGUEL ANTONIO. Concierto de fin de cursos de los alumnos de segundo grado. Videoteca particular. Junio de 1993.

----- Concierto de fin de cursos de los alumnos de tercer grado. Videoteca particular. Junio de 1994.

----- Concierto de fin de cursos de los alumnos de cuarto grado. Videoteca particular. Junio de 1995.

----- Concierto de Xalapa. Videoteca particular. Abril de 1995.

RUIZ RUIZ, MAURICIO. Concierto de fin de cursos de los alumnos de segundo grado. Videoteca particular. Junio de 1993.

----- Concierto de fin de cursos de los alumnos de tercer grado. Videoteca particular. Junio de 1994.

----- Concierto de fin de cursos de los alumnos de cuarto grado. Videoteca particular. Junio de 1995.

## 15.- ENTREVISTAS.

**OSWALD, URSULA y SERRANO, JORGE.** Entrevista a César Tort. 11 de abril de 1985.

**MORALES AYALA, JORGE EDUARDO.** Entrevista a César Tort. 19 de noviembre de 1996.

----- Entrevista a maestros del Instituto Artene:  
**Mireya López y Alicia Pereda.** 28 de enero de 1997.

----- Entrevista a exmaestra del Instituto Artene:  
**Gomez Ruiz Edna.** 21 de enero de 1997.

----- Entrevista a alumnos del Instituto Artene:  
**Comi Adriana y Hoch Paul.** 21 de enero de 1997.

----- Entrevista a exalumnos del Instituto Artene:  
**Ruiz Mauricio y Garza Atenea.** 3 de enero de 1997.

----- Entrevista a catedráticos de la UNAM:  
**Patricia Arenas y Mario Stern.** 30 de enero de 1997.

----- Entrevista a la educadora musical: Rosita  
**Caballero.** 5 de febrero de 1997.

----- Entrevista al antropólogo: Vladimir Jiménez.  
**2 de febrero de 1997.**