



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Consideraciones sobre el desarrollo de programas de práctica musical.  
Los aportes del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y  
Juveniles de Venezuela para México: el caso del Distrito Federal.**

## TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:  
**GABRIEL MACIAS OSORNO**

ASESORA: DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis padres, símbolos de integridad, sabiduría y amor

## AGRADECIMIENTOS

A **Liliana Weinberg** por haberme motivado a elaborar este trabajo, así como a la calidez y entusiasmo que le brindó al mismo.

A mis sinodales **Mario Magallón, Josu Landa, Gabriela Ugalde e Istar Cardona**, por su tiempo y sugerencias que enriquecieron este trabajo.

A **Jaime Lobera** por haberme compartido sus ideas y experiencias en el quehacer musical de México.

A **María Teresa Frenk** por todas las facilidades y aportes que le dio a este escrito.

A **Ariel Hinojosa** por el interés dado al presente escrito y su contribución al mismo.

A **Rafael Ornelas** por la generosidad de facilitar su obra para los fines de este trabajo.

A **Aaron Escobar** por la amable contribución que ofreció digitalizando las partituras.

## DEDICATORIA

A **mi papá** por su ejemplo de incansable fortaleza y su inmenso cariño.

A **mi mamá** por ser pilar y modelo de una familia maravillosa.

A **Zulai y Vania** por ser un referente de cariño y un ejemplo a seguir.

A **Josafat y Nuria** por todo lo vivido, la entrega, el afecto y su presencia en todo momento.

A **Citlalli y Quetzal** que sin importar que pase siempre están ahí.

A mis maestros y amigos del mundo del flamenco **Juan Rosas, Patricia Linares, Silvia Cruz, Ricardo Rubio y Laura Chirino**, que han marcado mis nociones entorno al quehacer de la música.

A mis maestros **Gabriela Pérez Acosta** y **José Miguel Ordóñez**, por haber redimensionado mis horizontes musicales.

A mis amigos de la Escuela Nacional de Música **Nelly, Rafa, Octavio, Eric y Rodrigo**, por su agradable compañía, las charlas y la práctica musical.

A la **UNAM** por ser parte decisiva de mi formación y por todo lo que me ha dado a lo largo de mi vida.

*La ejecución de la música no es una actividad aparte de la no ejecución sino que es la continuación de otros modos de acción y ámbitos de la realidad social; no es que la vida se realice en el arte sino que el arte es la vida misma.*

**AARON COPLAND**

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>1. EL SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS INFANTILES Y JUVENILES DE VENEZUELA.....</b>	<b>10</b>
Génesis y desarrollo del Sistema.....	12
El Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles como un programa de rescate social.....	23
<b>2. MÉXICO: EL DISTRITO FEDERAL.....</b>	<b>32</b>
Los programas impulsados en México.....	34
El Programa de Orquestas y Coros de la Ciudad de México.....	46
<b>3. EL SISTEMA DE ORQUESTAS DE VENEZUELA: ¿QUÉ NOS DEJA?.....</b>	<b>52</b>
Reflexiones sobre la importancia, límites y alcances del desarrollo de programas de práctica musical.....	54
Las casas de Cultura del D.F: otra posibilidad.....	62

<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>69</b>
<b>5. ANEXOS.....</b>	<b>71</b>
<b>6. REFERENCIAS SOBRE LOS ENTREVISTADOS.....</b>	<b>88</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>89</b>

## INTRODUCCIÓN

Se ha demostrado que la práctica colectiva de la música beneficia el desarrollo de valores, especialmente entre niños y jóvenes, tales como la disciplina, tolerancia, respeto, solidaridad, trabajo en equipo, entre otros, que contribuyen a consolidar un espacio público, además de estimular las capacidades motrices. Dadas estas posibilidades que posee la práctica musical, sobre todo a nivel colectivo, es que se han desarrollado diversos programas en torno a ella de índole social. Tal es el caso del Sistema de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela, fundado en 1975, se ha desarrollado con éxito e incluso convertido en modelo que hoy se estudia en otras partes del mundo.

El programa venezolano anteriormente citado establece a la práctica musical como medio de desarrollo social. Con esta postura, en el ejercicio de la música, entendido como la enseñanza, aprendizaje, ejecución y escucha, se abren diversas posibilidades que van más allá de la puesta de una obra en sí. A través de la práctica musical se contempla y se persigue el desarrollo del individuo, la colectividad y por tanto del bienestar a nivel social.

Dado lo anterior y observando el creciente éxito del programa de orquestas de Venezuela tanto a nivel musical como a nivel social, es que esta investigación pretende ofrecer una respuesta que explique cómo y por qué se ha dado un proyecto exitoso como el Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela y a raíz de esto analizar y reflexionar sobre las repercusiones, alcances y posibilidades que un programa de esta índole ha tenido y puede tener en México. Para tal finalidad, este escrito se vale de cartas, documentales, documentos y entrevistas de actores que hayan establecido vínculo con dicho sistema orquestal y con el desarrollo de ésta actividad en el país.

El trabajo se encuentra integrado por tres apartados. En el primer capítulo se aborda la historia del sistema de orquestas de Venezuela, rastreando cuáles

fueron los orígenes e ideales que estimularon a éste, así mismo se observa a través de su historia la interacción que se ha dado entre este programa y México. La revisión de la historia y desarrollo del proyecto en cuestión se analiza desde su perspectiva de desarrollo social, observando cómo se ha integrado y que alcances ha tenido en la sociedad Venezolana, además de identificar la postura que tiene dicho programa respecto al quehacer musical.

En un segundo capítulo se estudia el desarrollo de los programas de práctica musical en México, situando como eje la injerencia e interacción que se ha dado con el sistema orquestal venezolano. Se ofrece una revisión de algunos proyectos que se han suscitado en el país, mostrando sus razones y motivaciones para implementarlos, así como su importancia y vínculo para la vida musical y social de la nación. Como primer instancia se busca dar un panorama muy general a nivel global del quehacer y desarrollo de estos proyectos y, posteriormente, se aborda con más minuciosidad el programa de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México, observando cómo se ha constituido, las complicaciones que ha tenido en su desarrollo y finalmente cómo ha perdurado a lo largo de los años.

El tercer capítulo está enfocado en abundar sobre las distintas consecuencias que tiene la práctica musical y a pensar sobre las dificultades y posibilidades que se pueden encontrar en México los proyectos que incursionan en este campo. A través de citas, se busca dar voz a algunos actores que han estado vinculados al estímulo del ejercicio musical, dejando ver su postura y pensamiento al respecto. Posteriormente, se repara en torno a la importancia de estimular la práctica musical y conocer sus beneficios. También se verterán algunas ideas de cómo pudiera darse un proyecto en el D.F., al margen de la estructura de las Casas de la Cultura que existen en la distintas delegaciones de esta entidad. Esto más que diseñar un proyecto concreto, busca pensar en las posibilidades que existen en el país para realizar estos fines musicales y sociales, mismas ideas que tratarán de plasmar un aprendizaje de las distintas experiencias de los programas de práctica musical.

## 1. EL SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTAS Y COROS INFANTILES Y JUVENILES DE VENEZUELA

Para América Latina, los períodos de Conquista, Colonia e Independencia, que en sí son pilares para su entendimiento como región, devinieron en una situación paradójica. Antes de su ingreso a la “Historia Universal”, la región citada dio vida a grandes culturas y marcadas identidades; posteriormente, su originalidad cultural se vio comprometida y perdió nitidez.

Elsa Cecilia Frost recuerda que en algún momento de la historia se pretendió trasplantar una cultura completa a la región latinoamericana, puesto que los conquistadores querían vivir en América como españoles, ya que, en mayor o menor medida, traían consigo su propia cultura. Más tarde, durante el siglo XIX, los hispanoamericanos rechazaron la cultura propia y se apropiaron de la cultura europea “como quien compra un traje”. Llegó el momento en que el hispanoamericano tuvo que enfrentarse a esto críticamente y afrontar que dicha cultura no le pertenecía, “y no le pertenecía por no haber logrado asimilarla ni tampoco añadir a su caudal”. Surgen entonces pensadores pesimistas a lo largo de América Latina que argumentan que los pueblos de la región habían nacido en medio de una avanzada civilización que sin ser nuestra se impuso, y se estaba condenado a ser simple reflejo de lo auténtico. Pensaban que lo único que se podía hacer era lograr el mayor parecido con el modelo original y que esta misma pretensión impediría producir algo nuevo.<sup>1</sup>

Para Latinoamérica sus circunstancias históricas y abstruso devenir han tornado complicadas y a veces confusas sus distintas realidades. Pero esto no debería ser un obstáculo. Podría ser, por el contrario, una posibilidad, una oportunidad que albergara múltiples posibilidades. Leopoldo Zea proponía “agudizar la conciencia que tenemos de nuestra peculiaridad histórica y cultural, y comprometernos con

---

<sup>1</sup> Elsa Cecilia Frost, “Orígenes y desarrollo de la cultura americana” en *América Latina, historia y destino. Homenaje a Leopoldo Zea*, México, UNAM, 1992, V.II, pp. 79-80.

ella en el momento de inventar nuestro porvenir”.<sup>2</sup> Éste ha sido el caso de Venezuela, en donde a través de un programa que consiste en enseñar y ejercer música clásica, se ha podido dotar a la sociedad de un sentido de esperanza, fortaleza e identidad. Dicho programa está inspirado, precisamente, en las condiciones adversas que atraviesan distintas regiones de ese país.

Luego de años de trabajo, en Venezuela, se ha logrado no sólo inventar, sino construir un propio porvenir, una perspectiva singular de superar la pobreza social, fortalecer la idea de participación y ciudadanía y encontrar una manera de asumir y reconfigurar el torrente cultural que ha pasado por dicho país, en beneficio de sus habitantes. Este genuino horizonte venezolano, que se ha construido desde la enseñanza y práctica musical, toma cuerpo en el “Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”, el cual, hoy en día, es modelo y ejemplo a seguir en varias regiones no sólo de América Latina sino del mundo entero, como lo prueba la repercusión internacional que ha tenido este programa.

---

<sup>2</sup> José Echeverría, “Estructura y cultura. Dos conceptos fundamentales de la historiografía contemporánea en su aplicación a América Latina”, en *Homenaje a Leopoldo Zea, op.cit.*, p. 69.

## GÉNESIS Y DESARROLLO DEL SISTEMA

*Aquella noche cuando vi sólo 11 personas y había 25 atriles, pensé: bueno quizá esto no funcionó, y tuve un momento de pesimismo. Pero cuando entró el niño con su violín, como si nada, y en mi presencia abrió su estuche y se sentó, yo dije, no, tengo que arrancar.*

José Antonio Abreu

Hace ya más de treinta años que en Venezuela se lleva a cabo, con éxito creciente, un programa de práctica musical que ha logrado incorporar a miles de niños y jóvenes al ejercicio de ésta. Este programa consiste en conducir a dichos grupos de población, prioritariamente de bajos recursos, a formar parte de una agrupación coral u orquestal, y mediante esto infundirles valores y una riqueza espiritual. Asimismo, a través de estos jóvenes y niños se pretende influir en la comunidad y lograr transformaciones cualitativas.

Este sistema de música se define a sí mismo como una obra social para la sistematización de la instrucción y la práctica colectiva a través de la implementación de la orquesta sinfónica y el coro como instrumentos de organización social y desarrollo comunitario. “Fundado por José Antonio Abreu en 1975, este programa se centra en el rescate pedagógico, ocupacional y ético de la infancia y la juventud, mediante la instrucción y la práctica colectiva de la música, consagrada a la capacitación, prevención y recuperación de los grupos más vulnerables de Venezuela, tanto por sus características etarias como por su situación socioeconómica.”<sup>3</sup>

El año 1975 marca la fundación del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela, también conocido como *El Sistema*. Éste es un punto de referencia para dar inicio al programa. Con anterioridad a este año,

---

<sup>3</sup> [www.fesnojiv.gob.ve/es/mision-vision.html](http://www.fesnojiv.gob.ve/es/mision-vision.html) Página consultada en septiembre de 2009.

Abreu trabajaba de manera muy personal en el desarrollo una orquesta que durante varios años, al parecer, no tuvo mucho eco. “Empezó en Caracas con una pequeña orquesta juvenil, él dice que empezó en el garaje de su casa con unos cuantos muchachos, al principio se desanimó cuando nada más llegaban dos o tres pero luego empezaron a llegar más y más y a partir de finales de los sesenta y principio de los setenta, comenzó con la idea de montar todo un sistema de orquestas juveniles en Venezuela<sup>4</sup>”. Es así que este exitoso programa nace como una agrupación orquestal.

El panorama venezolano, en relación al desarrollo y quehacer musical de concierto para la década de 1970, estaba reducido a un par de orquestas y otro puñado de agrupaciones que tocaban de manera profesional y básicamente todas ellas estaban integradas por extranjeros. Es así que el 26 de febrero de 1975 José Antonio Abreu<sup>5</sup> funda una orquesta juvenil, a la que hoy en día conocemos como la orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Es entonces que el desenvolvimiento de esta agrupación estará íntimamente ligado al desarrollo de todo el programa orquestal.

Al momento de ser fundada la orquesta mencionada, más que dar nacimiento a una agrupación musical, se dio inicio a todo un proyecto. En la Sinfónica Simón Bolívar, Abreu tan sólo mira el comienzo de algo mucho más grande, ya que tanto él como otros ocho jóvenes estudiantes de la antigua Escuela de Música José Ángel Lamas ya tenían en mente la importancia de la práctica musical de grupo y la “necesidad de crear un programa de características pedagógicas propias y

---

<sup>4</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias Osorno, Ciudad de México, 19 de enero de 2010.

<sup>5</sup> José Antonio Abreu (1939, Valera, Venezuela), figura primaria del Sistema Nacional de Coros y Orquestas de Venezuela, tiene amplia trayectoria intelectual y profesional. Posee los títulos de Profesor Ejecutivo, Maestro en Composición, Director de Orquesta y Pianista, obtenidos en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas de Caracas. También es Economista por la Universidad Católica Andrés Bello y obtiene el Ph.D (Doctorado en investigación) de Economía Petrolera en la Universidad de Pensilvania. Ha desempeñado en Venezuela los cargos de Director de Planificación de Cordiplan y Asesor del Consejo Nacional de Economía, además de haber sido Ministro de Estado de Cultura, Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y Diputado del Congreso Nacional de la República. (Tomado de [www.fesnojiv.gob.ve/es/jose-antonio-abreu.html](http://www.fesnojiv.gob.ve/es/jose-antonio-abreu.html)).

originales, capaz de adaptar la metodología de enseñanza existente en otros países a [su] realidad”.<sup>6</sup>

Naturalmente había demasiado por hacer, pero José Antonio Abreu, personaje clave para el éxito del *Sistema*, ya contemplaba muchas de las adversidades que iba a enfrentar. Evidentemente se necesitaba una gran cantidad de personal, recursos económicos para poder tener instrumentos, atriles, sillas, partituras, difusión, lugares donde presentar a la orquesta, etcétera. Él examina varias opciones: por un lado busca el acercamiento a instancias privadas y donaciones provenientes de éstas, así como de la propia comunidad; y por otra parte, busca los apoyos económicos de ministerios y departamentos con fines sociales o de salud, y no tanto de instancias de educación o cultura, pues los percibe como supeditados a las coyunturas y con menos tendencia a la estabilidad.

Trabajando con jóvenes de Caracas, Maracay y Barquisimeto, la Sinfónica Juvenil debuta el 30 de abril de 1975. Desde este momento ya se concibe a la orquesta como un pretexto, como una vía para llevar música clásica a sectores, sobre todo juveniles, de bajos recursos y atraerlos hacia la música. Este carácter social que comienza a ejercer dicha orquesta, junto con años de esfuerzo y los vínculos generados, así como la simpatía tanto de la comunidad como de las instancias gubernamentales, tiene como resultado que el 20 de febrero de 1979 se logre constituir la Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela,<sup>7</sup> que, según el decreto N° 3039 publicado en la Gaceta Oficial N°

---

<sup>6</sup> [www.fesnojv.gob.ve/es/historia.html](http://www.fesnojv.gob.ve/es/historia.html) Página consultada en septiembre 2009.

<sup>7</sup> Cabe señalar en este punto que la situación para Venezuela en este momento es de un boom económico dado las alzas del petróleo y se encuentran políticas gubernamentales de índole social con importante presencia. Anterior a estos años no se había puesto mucha atención al papel que desempeña la actividad artística en la sociedad y no había un organismo que respaldara esta actividad. La historia de las instancias culturales de Venezuela comienza en el Ministerio de Trabajo, siendo lo cultural una dependencia de esta instancia. Luego, ascendiendo en el rango de atención prestada, pasó a ser una dirección del Ministerio de Educación logrando así, al menos, una mayor pertinencia con el organismo al que se afilaba esta materia. Con la instauración del sistema democrático y la posibilidad de modernización del país se decide la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). De tal manera que en el primer periodo del presidente Carlos Andrés Pérez (1974-1979) se crea el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y en el período del presidente Herrera Campins (1979-1984) se le atribuye al presidente del CONAC el rango de ministro de Estado. Vease: Rafael Arraíz Lucca, “El arte, la cultura, y el estado de las cosas” en *Venezuela, del siglo XX*

31681, tiene la finalidad de capacitar recursos humanos altamente calificados en el área de la música y obtener el financiamiento requerido para la realización de planes, actividades y programas.<sup>8</sup>

Paralelamente a la búsqueda de financiamiento, desarrollo y planificación del programa, Abreu pretende abrir la orquesta juvenil a horizontes internacionales. Uno de los primeros contactos que se establecen fuera de Venezuela, es con México, a través del compositor Carlos Chávez.<sup>9</sup> Esto es digno de resaltarse, ya que el programa no se limitó a Venezuela. Por el contrario, inmediatamente después de su fundación se proyectó hacia espacios internacionales, logrando con esto difusión, consolidación de la orquesta, exigencia de calidad a sus integrantes y establecimiento de metas a través de los conciertos internacionales.

El mismo año de fundación de la orquesta juvenil venezolana, el entonces presidente de México, Luís Echeverría, realizó una visita de Estado a Caracas. Se le invitó a escuchar a dicha orquesta y luego de haber asistido al concierto, él la invitó a México.<sup>10</sup>

Fuimos a tocar a la ciudad de México, Puebla y Cuernavaca. Estando en Bellas Artes llevamos la tocata para percusión del maestro Chávez. No soñábamos con encontrarlo. Al final del concierto, él estaba oculto en el público y vino a saludarnos. Yo [J.A. Abreu] lo invité a Venezuela esperando nos pudiera dar una fecha. Pero me dijo: 'Si ustedes necesitan mi apoyo yo se los voy a dar inmediatamente'.<sup>11</sup>

---

*al siglo XXI: un proyecto para construirla*; Carlos Blanco (Coord) Venezuela, Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (COPRE) Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) Editorial NUEVA SOCIEDAD, 1993, p. 390.

<sup>8</sup> [www.fesnojv.gob.ve/es/historia.html](http://www.fesnojv.gob.ve/es/historia.html) Página consultada en septiembre de 2009.

<sup>9</sup> A lo largo de la historia del movimiento orquestal venezolano, la búsqueda de colaboradores ha sido fundamental para su desarrollo. El acierto ha sido vincular al programa directores, compositores y personajes de renombre internacional que además tengan peso y calidad moral ante instancias políticas y culturales. En un primer momento fue Carlos Chávez y posteriormente Eduardo Mata; actualmente el *Sistema* tiene el respaldo de los prestigiosos directores de orquesta *sim* Simon Rattle, Claudio Abbado y Daniel Barenboim.

<sup>10</sup> Entrevista a José Antonio Abreu. Véase Eva Usi, "Un milagro cultural" en *La Jornada*, 30 de Octubre de 2007. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/10/30/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>

<sup>11</sup> *Ídem*.

Un par de semanas después Carlos Chávez llegó a Caracas y trabajó con la orquesta durante largas jornadas. Dirigió un concierto en el Teatro Municipal de Caracas con gran éxito. Al año siguiente la orquesta juvenil de Venezuela fue invitada a participar en el Festival Mundial de Orquestas Juveniles en Escocia, presentándose bajo la batuta del propio Chávez.<sup>12</sup> Se estableció una relación estrecha entre la orquesta y Carlos Chávez, hasta 1978, año en que el mexicano falleció. Tal fue la relación con dicho compositor y director de orquesta, que José Antonio Abreu lo considera como “una gloria, un patrimonio moral y artístico eterno tanto para la orquesta como para Venezuela”.<sup>13</sup>

La Orquesta Sinfónica Juvenil de Venezuela, bajo la dirección de Carlos Chávez, además de haber adquirido experiencia internacional y haber elevado su nivel, se abrió puerta para que otras personalidades se interesaran en ella y en el proyecto orquestal que emergía junto con la agrupación. Tal fue el caso del mexicano Eduardo Mata, quien, varios años después que Chávez, también trabajaría cercanamente con la orquesta Simón Bolívar, de lo cual, entre varias cosas, dejaría como legado las grabaciones con el sello Dorian Records.<sup>14</sup>

Si bien Carlos Chávez tuvo fuerte relación con la sinfónica juvenil, su interés no se limitó exclusivamente a la orquesta. El complejo sistema orquestal que visualizaba José Antonio Abreu, y que ya empezaba a caminar, a Chávez no le resultaba indiferente e incluso se dice que de manera paralela, tuvo una idea semejante a la de Abreu para realizarse en México y varias de sus ideas fueron incluidas en lo que hoy es el *Sistema*. En el caso de Mata, quien se integraría al proyecto ya bastante avanzado, le impresionaría tanto el programa orquestal que se convertiría en un importante impulsor de este sistema en México. Es esta simpatía

---

<sup>12</sup> *Ídem.*

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> Tanto El Sistema como Eduardo Mata tienen como prioridad grabar y difundir el repertorio latinoamericano. Estos discos continúan siendo legado importante tanto por la calidad interpretativa y de ejecución como por el repertorio documentado. Es así que en estas grabaciones se encuentran registradas obras tanto características como poco conocidas de compositores latinoamericanos. De entre los autores de quienes se encuentra plasmada su obra están: Antonio Estévez, Heitor Villa-Lobos, Ginastera, Revueltas, Carlos Chávez, Orbón, entre otros. La primera de cinco grabaciones que hiciera la Sinfónica Simón Bolívar bajo la dirección de Eduardo Mata data de 1992.

la que lo llevó a vincularse estrechamente a la orquesta venezolana e intentar realizar ciertos paralelismos en México.

La orquesta Simón Bolívar, desde su fundación, ha tenido un desarrollo y crecimiento constante, y ha desempeñado el papel de punta de lanza para el proyecto orquestal. Sin embargo José Antonio Abreu tiene muy claro el carácter nacional del proyecto y considera desafortunado limitarse a la Ciudad de Caracas. Para él “Latinoamérica siempre ha sufrido la tragedia del centralismo”<sup>15</sup>. Es así que lo que comienza como una orquesta poco a poco se va multiplicando. En principio, se establecen agrupaciones corales y orquestas en provincias aledañas a Caracas, dando paso a la creación de centros de formación también llamados *Núcleos*.

Se retoma la experiencia del nacimiento de la orquesta Simón Bolívar, en las provincias y se hace lo mismo. Se funda una orquesta con apoyo de las alcaldías locales, la sociedad, instancias privadas, etcétera. De manera inmediata los niños comienzan a tocar como orquesta, y entonces la agrupación se empieza a presentar ante su comunidad y a tener eventos; es decir, se busca la pronta consolidación como agrupación y un temprano reconocimiento. Es así que en Venezuela se van sembrando orquestas poco a poco por todas las entidades del país.

En la actualidad, “desde el punto de vista funcional, educativo, artístico y administrativo, el *Sistema* está conformado por *Núcleos* que operan en ciudades y pueblos de todos los estados del territorio nacional, integrando una compleja y sistemática red”<sup>16</sup>. Cada *Núcleo* tiene varias agrupaciones entre orquestas preinfantiles, infantiles, juveniles, coros y conjuntos de cámara, y cuenta con entre 2 y 3 conjuntos por instancia. Al día de hoy los *Núcleos* se extienden en los 23 estados que conforman Venezuela y en su Distrito Capital dando un total de 184<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Eva Usi, *op.cit.*

<sup>16</sup> [www.fesnojiv.gob.ve/es/nucleos.html](http://www.fesnojiv.gob.ve/es/nucleos.html) Página consultada en septiembre de 2009.

<sup>17</sup> Lo que equivaldría a un promedio de entre 6 y 8 *Núcleos* por estado.

En alrededor de 400 agrupaciones musicales producto del *Sistema*, en toda la red de orquestas y coros se involucra a unos 250 mil niños y jóvenes<sup>18</sup>. Es así que, actualmente, Venezuela goza de una actividad orquestal de mucha consideración<sup>19</sup>.

El acertado funcionamiento del *Sistema* ha tenido como consecuencia un acercamiento estrecho a la población y ha mostrado ser un instrumento no sólo de difusión cultural, sino una herramienta enérgica de beneficio social. De tal suerte que lo que comenzara como una orquesta, y que posteriormente lograra constituir una fundación del Estado en beneficio de la orquesta inaugural, en el año de 1996 lograría dar paso al nacimiento de la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV). Esta fundación nace con la intención de promocionar y desarrollar todas las orquestas juveniles e infantiles que la misma fundación ha creado o pueda crear en Caracas y en todo el territorio venezolano<sup>20</sup>. Esta instancia también estipula lo siguiente:

La FESNOJIV está adscrita a la Vicepresidencia de la República Bolivariana por el beneficio que brinda a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes en el aspecto individual y el impacto que genera en la familia, la comunidad, y, por tanto, en la sociedad.

La FESNOJIV sustenta a la Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, a la Orquestas Sinfónica Nacional Infantil y Juvenil de Venezuela, a las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles de Caracas y de todo el territorio nacional, a los

---

<sup>18</sup> Eduardo Méndez (Director Nacional de Núcleos), en *Tocar y Luchar* (Documental), Dir. Alberto Arévalo, Prod. Fundación para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles, FESNOJIV, Venezuela, 2006.

<sup>19</sup> El número de producción de orquestas resulta significativo (más aún considerando el contexto de América Latina) si tomamos en cuenta lo siguiente: según datos del gobierno en línea venezolano ([www.gobiernoenlinea.ve](http://www.gobiernoenlinea.ve)), Venezuela cuenta con 27 millones de habitantes. Si *El Sistema* tiene funcionando alrededor de 400 agrupaciones musicales, este proyecto ha creado una agrupación por cada 67,500 habitantes. Según datos del INEGI (<http://vivirmexico.com>), en México en 2005 se contabilizaron más de 106 millones de habitantes. Para lograr un equivalente numérico orquestal al de Venezuela en México, se tendrían que sumar alrededor de 1,500 agrupaciones, entre orquestas infantiles, juveniles y coros. Simplemente en el D.F., si se toma en cuenta su densidad poblacional (sin área conurbana y cerrando el número de habitantes en 8 millones) tendrían que existir 120 agrupaciones de esta naturaleza.

<sup>20</sup> [www.fesnojiv.gob.ve/es/historia.html](http://www.fesnojiv.gob.ve/es/historia.html)

grupos corales y de cámara que han surgido en el seno de El Sistema, a los centros académicos y a los que brindan apoyo operativo<sup>21</sup>.

El *Sistema* hoy cuenta con una sede importante que es el Centro de Acción Social por la Música. Creado por la FESNOJIV, con aportes del Instituto Nacional de la Vivienda y del Banco Interamericano de Desarrollo, este centro tiene el propósito de desarrollar programas académicos y cursos de entrenamiento para directores de orquestas, intérpretes y especialistas de la música; promover la proyección internacional de la música, de las orquestas y músicos virtuosos; y servir de sede para el intercambio educativo, musical y artístico de América Latina<sup>22</sup>. En noviembre de 2007 el gobierno venezolano puso en marcha el programa “Misión Música”, con el objetivo de masificar los logros del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles, y proyectar la construcción de más Centros de Acción Social por la música, teniendo como meta establecer uno por cada estado.

El crecimiento del *Sistema* lo reflejan las palabras del propio Abreu: “hace 20 años no era tan fácil tener el apoyo de un alcalde de una provincia lejana para poner una orquesta allí. Hoy no nos damos abasto”<sup>23</sup>. Este éxito creciente se debe a un funcionamiento único en su tipo, y a la relación estrecha que se da entre los *Núcleos* y su comunidad debido a los resultados que se obtienen en éstos.

La manera en que funciona este sistema es compleja. Por principio, se ofrece la oportunidad de entrar al *Sistema* desde muy temprana edad. Es importante señalar que todo el proceso educacional que brinda el programa, incluyendo los instrumentos que se otorgan a niños y jóvenes, no tiene costo alguno. El programa comienza a trabajar con niños de edad preescolar. En este nivel se comienza a

---

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> [www.fesnojiv.gob.ve/es/centro-de-accion-social-por-la-musica.html](http://www.fesnojiv.gob.ve/es/centro-de-accion-social-por-la-musica.html) (Página consultada en septiembre de 2009) Dicho centro es un edificio de 11 pisos, el cual cuenta con áreas de instrucción musical, salas de ensayo instrumental y de práctica coral, biblioteca, salas de conciertos y teatro, salas de música de cámara, una concha acústica al aire libre, talleres de fabricación de instrumentos musicales, cabinas de grabación, camerinos, cafeterías y servicios administrativos.

<sup>23</sup> José Antonio Abreu en *El Sistema. Music to change life* (Documental), Dir. Paul Smaczny, Prod. Euro Arts, Francia, 2009.

estudiar ritmo y expresión corporal generando en el niño bases técnicas tanto para la ejecución de la música como de un instrumento específico. A partir de los cinco años de edad se les entrega un instrumento, ya sea una flauta dulce o una percusión, además de integrarlos a un coro, de manera que empiecen a tener un sentido de participación comunitaria a través del trabajo en equipo. A la edad de siete años se les da un instrumento, ya sea de cuerda o viento, y comienza el trabajo orquestal y un aprendizaje de manera grupal, seccional (con la sección que toque en su agrupación orquestal) e individual. En las orquestas se trabaja sobre una secuencia musical; esto es, se comienza con grandes obras de música clásica, tanto regional como europea, pero se trabajan arreglos simplificados de las piezas<sup>24</sup>. Entonces, todos los *Núcleos* manejan un eje rector de piezas musicales con elementos comunes entre una orquesta y otra, y se obtiene así la posibilidad de juntarse unas con otras a tocar el repertorio, con lo que se genera cohesión e identificación entre éstas. Existe por tanto una secuencia de aprendizaje, que puede comenzar desde muy temprana edad, y a lo largo de la cual se inculcan valores de disciplina y compromiso con el trabajo. Esto es clave para el buen funcionamiento del *Sistema*, pues se requiere que los niños y jóvenes se comprometan a asistir al *Núcleo* por lo menos cuatro o cinco horas diarias de lunes a sábado, así como el compromiso de sus padres o tutores de llevarlos diariamente<sup>25</sup>.

Los integrantes de los *Núcleos* tienen también la posibilidad de hacer audición para integrarse a orquestas de selección, ya sea del propio *Núcleo*, del estado o del país. Esto ha dado como resultado que Venezuela cuente hoy con 22 agrupaciones profesionales, incluida entre éstas la prestigiosa Orquesta de la Juventud Simón Bolívar. Los miembros de estas orquestas llegan a ser también los maestros de los *Núcleos* y los directores de las orquestas, contribuyendo así a generar una planta docente de aproximadamente 1,500 maestros<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> [www.fesnojiv.ve/es/metodología-de-el-sistema.html](http://www.fesnojiv.ve/es/metodología-de-el-sistema.html) Página consultada en marzo de 2010.

<sup>25</sup> *El sistema. Music to change life, op. cit.*

<sup>26</sup> “El Sistema” en *60 Minutes* (Programa de televisión), Prod. Harry Radcliffe, Corresponsal: Bob Simon, CBS, 4 de mayo de 2008.

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros ha dado numerosos frutos de excelencia musical. No sólo ha surgido a partir de este programa la orquesta Simón Bolívar, la cual ya cuenta con prestigio internacional y es considerada como una de las mejores del mundo, sino que también ha dado portentosas luminarias internacionales como el director de orquesta Gustavo Dudamel y el contrabajista Edicson Ruiz, quien a los 17 años se convirtió en el músico más joven en integrarse a la Filarmónica de Berlín; Diego Matheuz, asistente de Claudio Abado y Christian Vásquez, que a sus 24 años comienza una gira con al Simón Bolívar por Europa.

La orquesta Simón Bolívar cuenta con numerosos logros, entre los que se pueden mencionar los siguientes: se ha presentado en importantes salas de concierto como la Anton Philipszaal de La Haya, Royal Hall de Londres, Teatro Real de la Ópera de Madrid, Anfiteatro de La Sorbona de París, Sala Heitor Villa-Lobos de Brasilia, Teatro Colón de Buenos Aires, Sala Nezahualcoyotl de la Ciudad de México, entre otros. Asimismo, ha participado en importantes festivales como el Festival de Primavera de Lucerna, el Festival Beethoven de Bonn, Tanglewood de Boston, Radio France en Montpellier y varios más. La han dirigido personalidades de renombre mundial como Eduardo Mata, Mstislav Rostropovich, Shunsaku Tsutsumi, Silvio Barbato, Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, entre muchos más<sup>27</sup>.

Si la Simón Bolívar es la punta de lanza del *Sistema* y goza de tal prestigio e importancia internacional, los programas del *Sistema* están también muy avanzados. Ya no sólo los *Núcleos* se expanden y crecen, sino que ahora también se comienzan a cubrir otras necesidades como la atención a niños y jóvenes con déficit cognitivo, visual, auditivo, dificultad de aprendizaje, impedimento motor y talento superior; esto se lleva a cabo a través del programa Integración Social de Niños y Jóvenes con Necesidades Educativas Especiales al Sistema de

---

<sup>27</sup> Reseña de la embajada de Venezuela en México, *Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar*.

Orquestas<sup>28</sup>. Este proyecto también comienza a dar resultados, tal como lo es el coro “Manos Blancas”, integrado por niños sordomudos.

Tal ha sido el impacto del *Sistema* y el valor e importancia que se le atribuyen, que ya desde hace varios años ha suscitado gran interés en otros países del mundo entero, como ha sido el caso de Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Francia. Es así que no en pocos países, además de estudiar lo que sucede en Venezuela, se han tratado de llevar a cabo programas inspirados en *El Sistema*. Entre estos países figuran Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Escocia, Estados Unidos (Baltimore, Birmingham, Nueva York), Inglaterra, Jamaica, México, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad y Tobago y Uruguay<sup>29</sup>.

Este sistema orquestal creado por José Antonio Abreu desbordaría a la agrupación sinfónica con que se inició y se desprendería de ella una compleja estructura de creación de agrupaciones musicales en pro del desarrollo social, y como consecuencia de esto, de agrupaciones musicales de alta calidad. De modo que este modelo es en la actualidad un referente de excelencia musical y de transformación social que incluso ha despertado comentarios de gran emotividad provenientes de personajes con renombre mundial como Simon Rattle, considerado uno de los cinco mejores directores de orquesta del mundo.

Vi a una orquesta en la que los pies de los músicos no tocaban el suelo. Literalmente. Escuché la orquesta más pequeña del mundo dirigida por uno de los más grandes directores del mundo [Gustavo Dudamel], tocando la Marcha Eslava. Guiados por un niño de ocho años quien no debería tener tanta técnica en el violín, como un niño de ocho años. Y sobre todo, vi en los rostros de todos ellos lo que siempre he creído que es la música: pura alegría; comunicación y alegría<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Reseña de la embajada de Venezuela en México, *Proyecto de Integración Social de Niños y Jóvenes con Necesidades Educativas Especiales al Sistema de Orquestas*.

<sup>29</sup> Organización de los Estados Americanos, *La OEA rinde homenaje al Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela y a su fundador, José Antonio Abreu* (comunicado de prensa), en [http://www.oas.org/OASpage/press\\_releases/press\\_release.asp?sCodigo=C-118/09](http://www.oas.org/OASpage/press_releases/press_release.asp?sCodigo=C-118/09)

<sup>30</sup> Simon Rattle en *Tocar y Luchar, op.cit.*

## EL SISTEMA DE COROS INFANTILES Y JUVENILES DE VENEZUELA COMO UN PROGRAMA DE RESCATE SOCIAL

*Lo importante es que la música impacte positivamente a los seres humanos. Por eso aplaudo el proyecto de la Orquesta Juvenil de Caracas que está cambiando a la sociedad.*

Eduardo Mata

*La gente oye a nuestras orquestas y habla de una energía, de un espíritu en los niños; este espíritu es el cambio social que les ha dado la música.*

Gustavo Dudamel

El Sistema Nacional de Coros y Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela tiene dos vertientes. Por un lado se encuentra la parte musical que ha llegado a alcanzar importantes niveles de excelencia; y, por otra parte, se encuentra su aspecto profundamente social. De hecho, en gran medida, los resultados cualitativos y cuantitativos en materia musical, son reflejo y consecuencia de la vena social que este programa tiene y, que en sí, gira en torno a este sentido. Es así que una de las premisas básicas y fundamentales del *Sistema*, será pensar la música como factor de transformación de la sociedad. Así como el deporte ayuda a formar el carácter y da un sentido férreo de disciplina, en el *Sistema* se tiene la premisa de que éstos resultados se pueden dar a través de la música.

Dado lo anterior, este proyecto no persigue convertirse en una fábrica de músicos; más bien trata de acercar a la gente hacia la música. Algunos de los muchachos incorporados al programa llegarán a ejercer como músicos y otros irán a otras profesiones, pero tendrán la sensibilidad de conocer otros horizontes. Este “es un

programa de cambio social, no una fábrica de nuevas figuras del *Star System*<sup>31</sup>. De tal manera que, el ejercicio de la música a través de los conjuntos instrumentales y corales, se encauzará hacia una labor que beneficie el desarrollo de la población. Cabe señalar que, si bien es cierto que en los *Núcleos* y orquestas se toca y enseña música popular, hay un interés o prioridad mayor por la música clásica. La música popular es algo que está más presente en las cotidianidades de los muchachos que integran las orquestas; música que se encuentra en las barriadas, en las calles donde hay violencia, con la que el padre pudiera emborracharse en casa, etcétera. La música clásica está más distante de esos ambientes, además de que se rescata su carácter universal<sup>32</sup>.

La música es entonces considerada como un elemento de mejora social dado que transmite “los más altos valores sociales, como son la solidaridad, la armonía, la mutua compasión y la capacidad de unir a toda una comunidad y expresar sentimientos sublimes”<sup>33</sup>. Por tanto se concebirá a la orquesta como una comunidad que tiene por característica esencial constituirse con el objetivo de concertarse entre sí; concertación entendida como la práctica del equipo, del grupo que se reconoce a sí mismo como interdependiente, donde cada uno es responsable por los demás y los demás son responsables por uno. Por tanto, quién se involucra en la práctica orquestal se involucra en la dinámica citada<sup>34</sup>. Dicho de otro modo, la música permite formar organizaciones sociales como las orquestas y los coros, en donde niños y jóvenes se pueden iniciar en la práctica de la sociabilidad y del trabajo en equipo.

A través de la orquesta se busca que el niño o el joven se reflejen en ésta como miembro no sólo de una agrupación instrumental, sino como miembros de una familia. Es por esto que los *Núcleos* son tan importantes socialmente. Estos se vuelven instancias en donde los muchachos saben que pueden ir libremente a

---

<sup>31</sup> Gustavo Dudamel en “La batuta de Dudamel hizo volar a un centenar de niños pobres” en *La Jornada*, 9 de diciembre de 2008. <<http://www.jornada.unam.mx/2008/12/09/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>

<sup>32</sup> “El Sistema” en *60 minutes*, op.cit.

<sup>33</sup> José Antonio Abreu en *Tocar y Luchar*, op.cit.

<sup>34</sup> Ídem.

convivir, a estudiar y sentirse apoyados. Cuando un niño deja de asistir a sus clases y ensayos, existe personal que lo va a buscar a su casa y averigua por qué no ha ido; se reafirma, así, el sentido de “familia” que tienen las agrupaciones orquestales.

Las distintas instalaciones donde se desarrolla el *Sistema*, además de ser centros de capacitación y formación a nivel musical, también fungen como un lugar de protección. Es así que se busca vincular con el programa a niños que deambulan por las calles, que están en situación de maltrato o que han perdido a sus familiares, se pretende que en la orquesta encuentren una familia. Por tanto la orquesta tiene prioridad como espacio de convivencia y de socialización, y la música funciona como puente de hermandad<sup>35</sup>. Vía la práctica orquestal cotidiana, se inicia a jóvenes y niños en el quehacer colectivo, solidario y fraterno, al ser también esta actividad un motor de desarrollo en la autoestima y la sensibilidad.

La música entra en la conformación misma de la personalidad y es uno de los aspectos cruciales de la educación. No es sólo la educación del intelecto, no es sólo enriquecer el conocimiento intelectual es también educar la sensibilidad. El potencial estético que todo niño, todo joven tiene, es algo que es utilísimo para garantizar una calidad de vida mucho mayor a un muchacho y salvarlo de tantos peligros y de los malos caminos. [...] Un niño materialmente pobre se convierte en rico espiritual a través de la música. Y una vez que ya es un rico espiritual a través de la música, su mente, su alma, su espíritu están preparados para salir adelante<sup>36</sup>.

Así que, la noción que se tiene de la orquesta, de un concierto, de la música clásica, será muy distinta a la que muchas veces se concibe. El ejercicio orquestal y su escucha estarán lejos de pensarse como algo meramente glamoroso, intelectual, culto; la música de concierto no será percibida como un elemento de status social o de un alto intelecto. El fenómeno musical será entendido como una

---

<sup>35</sup> Patricio Alomoto (maestro del Sistema) en *The Promise of Music, op.cit.*

<sup>36</sup> José Antonio Abreu en *El Sistema. Music to change life, op.cit.*

herramienta de transformación, de fortalecimiento espiritual, social y de convivencia. En esta práctica se mira un importante acento de inclusión, que aprovecha el carácter “inocente” de la música, que puede ser abordada por quien lo desee, no importando su condición social, cultural, de género, etcétera. Por el contrario, la música abre esa posibilidad de convivencia plural y colectiva en donde se busca generar belleza.

En las orquestas también se estimula un sentido de pertenencia, una adscripción al grupo que dota al individuo de un sentido de identidad<sup>37</sup>, la cual se da en varios niveles. Por un lado se establece el sentido de pertenencia a la agrupación y con la institución de donde emerge; es decir, con el *Núcleo* y su orquesta. Como consecuencia de esto, se genera una adscripción con todo el *Sistema*. Por otra parte se dota a las agrupaciones de un sentido de referencia nacional a través del repertorio y emblemas del país. Es así que el *Sistema* ha creado sus propios signos como lo es su lema “Tocar y Luchar”, el cual surgió del diario *El Nacional* en una noticia que data del 2 de febrero de 1976 que hablaba sobre la Orquesta Nacional Juvenil, y desde entonces se convirtió y se asumió como el lema del Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Por otra parte, es común ver a las orquestas emergidas del programa, presentarse con ropa que lleva los colores de la bandera nacional venezolana. Incluso, los miembros de la orquesta Simón Bolívar, en giras internacionales, suelen portar estas indumentarias.

---

<sup>37</sup> Éste es un punto a resaltar y de gran importancia en el *Sistema*, ya que se construye una manera de ver el mundo y se busca transmitirla a sus miembros involucrándolos en esta manera de percibir la realidad y volverla suya. Este programa tiene su propia propuesta de vida en común, su propia identidad. Luís Villoro dirá que: la identidad se puede referir a una representación que tiene el sujeto y que de manera sencilla podríamos decir que significa aquello con lo que el sujeto se identifica. Es así, que el “sí mismo” colectivo no es una entidad metafísica, ni siquiera metafórica. Es una realidad social en donde los individuos están inmersos. “Su desarrollo personal no puede dissociarse del intercambio con ella, su personalidad se va forjando en su participación en las creencias, actitudes y comportamientos de los grupos que pertenece.” La identidad de un pueblo no es una realidad oculta por descubrir, sino una representación por dibujar. Véase Luis Villoro, “Sobre la identidad de los pueblos” en *América Latina, Historia y Destino*, *op.cit.* pp. 397-405.



El lema “Tocar y Luchar” en una medalla que el *Sistema* otorga a sus integrantes.



Simon Rattle durante una sesión con la Orquesta Infantil de Venezuela.  
Foto: Nomely Oliveros.

En la realización personal de un muchacho vía el conjunto instrumental, el *Sistema* encuentra un pilar básico para su trascendencia. Este joven o niño que se desenvuelve en una orquesta, se transformará en un vehículo que permea otros ámbitos. La familia será uno de estos espacios donde trasciende la práctica colectiva de la música pues, “¿Qué madre no quiere tener a su niño tocando un violín y no expuesto en la calle a las tentaciones de la droga, la violencia?”<sup>38</sup>. La familia y la comunidad comienzan a percibir a las orquestas como una barrera, como un elemento de protección, volviéndose así en los principales aliados del *Sistema*.

La inclusión social de este proyecto tiene muchas formas, una de éstas son las llamadas “orquestas de papel”. Este es un método que se aplica con niños muy chicos que recién entran al programa. Consiste en que los niños, con la ayuda de sus familiares, fabriquen un instrumento propio de una orquesta, elaborado con papel y cartón. A través de esto se involucra a la familia, al hacerla partícipe en la confección del instrumento a la vez que se le otorga un sentido simbólico al mismo y se inculca la importancia que tiene, tanto por su valor como por sus cuidados. En otras palabras, se muestra la valía de un instrumento de manera lúdica, a la vez que se invita a la familia al contacto con la agrupación. Una vez teniendo el instrumento de papel, los niños se sientan ocupando tal cual la posición que su instrumento tiene en una orquesta y el maestro se pone en el lugar que ocupa el director. Es así que se enseña desde muy temprana edad el funcionamiento de una orquesta, a la vez que se infunde la disciplina que se debe tener en una agrupación de esta naturaleza y el respeto por el director. La “orquesta de papel” tiene presentaciones como cualquier otra orquesta y las hace siguiendo el protocolo que tendría una profesional en una sala de concierto, sólo que este tipo de orquestas interpretan canciones. Es importante mencionar que aunque los instrumentos sean de papel, no se dejan de lado intervenciones instrumentales, durante las cuales se emite el sonido con la voz o se canta, pero se hacen movimientos técnicos que se requerirían para hacer sonar un instrumento de

---

<sup>38</sup> José Antonio Abreu en *El Sistema. Music to change life, op.cit.*

verdad. De tal manera que la comunidad presencia en el concierto un ejercicio de disciplina formal de una orquesta, oye canciones y observa la función de los instrumentos que ayudó a crear.

Tal es el carácter social que tiene el sistema musical venezolano, que en 2008 le fue otorgado el premio Príncipe de Asturias de las Artes. El acta del jurado estipula que “en colaboración con primeras figuras de alcance universal, el sistema creado por el maestro Abreu ha formado directores e intérpretes del más alto nivel, a partir de una confianza audaz en el valor educativo de la música para la dignidad del ser humano”<sup>39</sup>. Además, dicho premio justifica la elección de este sistema en virtud de “haber combinando, en un mismo proyecto, la máxima calidad artística y una profunda convicción ética aplicada a la mejora de la realidad social”<sup>40</sup>.

Cuando se piensa en programas sociales tal vez venga a la mente programas alimentarios, de alojamiento, atención médica, etcétera. Todo esto es necesario; sin embargo, cuando un programa de la misma naturaleza se inclina por ayudar a formar la vida interior de una persona, como ocurre con este programa social que se vale de la música, las posibilidades de que esa vida contribuya a mejorar la sociedad se engrandecen de manera importante, ya que se estimula al individuo a crecer como hombre de valía y empeño<sup>41</sup>. De tal suerte que el *Sistema* ha tenido un grado de incidencia social fuerte y ha presentado tal nobleza, eficacia y trascendencia que, en conjunto con el ímpetu de sus miembros, se ha logrado desarrollar continuamente a lo largo de 35 años; lo que también significa haberse desenvuelto, prácticamente sin altibajos, a través de unas diez administraciones políticas<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Armando Tejada (corresponsal), “Confieren el Príncipe de Asturias al sistema musical bolivariano de Venezuela” en *La Jornada*, 22 de mayo de 2008.

<<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/22/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> Mark Churchill (decano del Conservatorio de New England, Boston) en *Tocar y Luchar*, op.cit.

<sup>42</sup> Éstos son los presidentes que han gobernado Venezuela desde el momento fundacional del *Sistema*: Carlos Andrés Pérez (1974-1979), Luís Herrera Campíns (1979-1984), Jaime Lusinchi (1984-1989), Carlos Andrés Pérez Rodríguez (1989-1993), Octavio Lepage (1993. Interinato), Ramón J. Velásquez (1993-1994), Rafael Caldera (1994-1999) y Hugo Rafael Chávez Frías (1999 a la fecha salvo en 2002 que fue interrumpida por Pedro Carmona Estanga, quien ocupara la presidencia durante dos días).

Por tanto, este sistema no sólo forma músicos, personas que van a tocar en una orquesta o que van a enseñar a otros niños a poner sus manos en un instrumento; más bien, ayuda a la formación del hombre de manera más integral, la misión es más profunda. Se trata de enseñar el compañerismo, el respeto, la disciplina, la importancia de la comunidad y la buena convivencia. José Antonio Abreu, al comenzar a desarrollar este proyecto, no simplemente pensó en lo musical, pensó en el aspecto social. Además de visualizar darle un instrumento a un niño y decirle: “allí hay un conservatorio, te puedes inscribir”, contempló la importancia de buscar al niño, sacarlo de cualquier tiempo ocioso en que estuviera o vicios en los que se hubiera involucrado o pudiera involucrarse, ya sea alcoholismo o drogadicción, e ir con los padres y familiares y decirles: “aquí tienes un instrumento, no tienes que pagar nada, no tienes que comprarlo”; convencerlos de que no hay nada que el trabajo no pueda vencer<sup>43</sup>. Es así que el *Sistema*, vía sus distintas instancias, además de formar músicos y agrupaciones de alto nivel, tiene el funcionamiento de restaurar y fortalecer el tejido social.

Actualmente, las fronteras de este programa se han ampliado considerablemente. Al interior de Venezuela, además de crecer en número de centros de formación y de personas involucradas en este modelo de aprendizaje social vía la música, el *Sistema* ha traspasado los barrios marginales y ha comenzado a trabajar con indígenas del Orinoco así como con presidiarios dentro de las cárceles.<sup>44</sup> Desde el año de 2004, se echo a andar el programa de Orquestas Sinfónicas Penitenciarias el cual pretenden minimizar los niveles de violencia dentro de las cárceles y facilitar el proceso de reinserción social de los internos mediante el aprendizaje, la práctica y el disfrute de la música<sup>45</sup>.

Evidentemente, este sistema es eficaz en sus alcances sociales, por lo que José Antonio Abreu ha tratado de llevar la idea a otras partes del mundo, tanto por los

---

<sup>43</sup> Joanna Sierralta (violista de la orquesta Sinfónica de la Juventud Simón Bolívar) en *The Promise of Music, op.cit.*

<sup>44</sup> “Al compás de Rattle” en *Babelia* (suplemento cultural del diario *El País*) 31 de julio de 2010.

<sup>45</sup> [www.fesnojiv.ve/es/orquestas-sinfonicas-penitenciarias.html](http://www.fesnojiv.ve/es/orquestas-sinfonicas-penitenciarias.html) Página consultada en septiembre de 2009.

resultados musicales, como por las consecuencias sociales, y también ha dado paso a la creación del programa a nivel posgrado denominado “Compañeros de Abreu.” Dicho posgrado es una iniciativa de [El Sistema USA](#), una red de apoyo creada por la FESNOJIV en conjunto con el New England Conservatory of Music, el TED Prize, TED, y el Quincy Jones MusiQ Consortium, con la finalidad de proveer información sobre la filosofía y metodología de la FESNOJIV, además de proporcionar una variedad de recursos a las personas y organizaciones de todo el mundo que trabajan en la creación y expansión de programas de transformación social a través de la música<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> [www.fesnojiv.ve/es/noticias/731/cambia-el-mundo-con-tu-arte.html](http://www.fesnojiv.ve/es/noticias/731/cambia-el-mundo-con-tu-arte.html) Página consultada en marzo de 2010.

## 2. MÉXICO: EL DISTRITO FEDERAL

México se caracteriza por sus diversas y múltiples expresiones culturales. Musicalmente hablando, es difícil visualizar la amplitud de músicas o géneros que hay en el país, ya que éstos son resultado de un extenso y complejo proceso histórico que los ha conformado, a la vez que los ha dotado de distintos significados y funciones. Lo interesante es que a lo largo de la historia la música ha jugado en varias ocasiones un papel preponderante. Recuérdese que ya desde tiempos precolombinos la música tenía un papel importante y tenía estrecho vínculo con la religiosidad, situación que los frailes españoles supieron aprovechar en el proceso de evangelización, estableciendo con esto nuevos valores culturales<sup>47</sup>. Durante los tres siglos de dominación colonial, la música estuvo en el centro de la vida cultural y social, ya fuera como vehículo de catequización, como elemento de transculturación, o como síntesis derivada de la convergencia de culturas de variada procedencia<sup>48</sup>. La música siguió representando a instancias distintas después de la colonia: tuvo su incidencia revolucionaria, un período de afirmación y creación de valores nacionales, momentos de crítica acérrima a su funcionamiento por favorecer a una u otra esfera, etcétera. La música ha tenido incontables usos en muchos momentos de la historia y sólo se ha aludido a una pequeñísima muestra. Lo que se quiere hacer notar con estos elementos históricos es el peso que tiene la música a nivel social, ya sea como factor de integración, transformación, adaptación o cohesión para una sociedad.

Las finalidades y los usos de la música han cambiado junto con los momentos históricos y las múltiples influencias culturales que ha tenido dicha expresión. Asimismo, los momentos exponenciales de la actividad y creación musical han tenido altibajos, sin embargo esto depende mucho del punto de vista desde el cual

---

<sup>47</sup> Para una noción ampliada de la importancia de la música como lenguaje social y el uso de éste para la Conquista y la Evangelización, así como el proceso mediante el cual la música adquiere revaloraciones acorde a los contextos y utilizaciones que se le da a ésta, véase: Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993.

<sup>48</sup> Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE y CONACULTA, 2010, p. 10.

se analice y del tipo de expresión musical que se esté observando. Lo sobresaliente aquí es la generación de diversas ideas en cuanto a la música, pensamientos que giren en torno a las variadas expresiones sonoras, que devendrán en usos y propósitos distintos.

En cuanto a la función social de la música en la historia actual, haciendo referencia con esto al uso de la música en beneficio de un desarrollo del tejido social y situándonos en la época posterior al período musical nacionalista<sup>49</sup>, nos encontramos con diversos proyectos, ideas e intentos por darle a la música un cauce social. La amplitud de estas empresas es considerable y se ha establecido desde muy distintos universos. Es así que, siguiendo los lineamientos de este escrito, el enfoque estará dirigido a dar una muestra de algunos proyectos que se han dado desde la música de concierto a nivel nacional y local, mismos que comparten semejanzas o afinidades con el sistema de orquestas y coros de Venezuela y posteriormente poner énfasis en el caso del D.F.

---

<sup>49</sup> De forma simbólica, se establece el año de 1958, fecha de la muerte de José Pablo Moncayo, como el fin de la época o corriente nacionalista. Se ha tomado dicho tiempo como punto de referencia por considerar que a partir de este momento son más prolíficas o sólidas las ideas en cuanto los programas de práctica musical. Cabe mencionar que aunque no se ejecuten inmediatamente de esta fecha, las ideas ya están presentes. Previo al fin de la época citada, el país y sus instituciones se encontraban en redefinición o plena construcción; sin negar, por ello, que antes de esta fecha ya existían preocupaciones y prácticas “socio-musicales”.

## LOS PROGRAMAS IMPULSADOS EN MÉXICO

En lo que se refiere a música de concierto y actividad orquestal, es necesario remitirse a músicos, compositores y directores que se han preocupado por el desarrollo y funcionamiento óptimo de dicha práctica y su ejercicio. También existe una relación con personajes vinculados al medio gubernamental, ya sea desde instituciones o cargos públicos del país. Un claro ejemplo es José Vasconcelos, quien será un importante precedente para el funcionamiento de las instituciones culturales que se conocen hoy en día. Baste recordar que en 1921, año de reconstitución de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos, quien entonces era rector de la Universidad, pasará a ser titular de esta Secretaría, trayendo consigo lo que algunos consideran el proyecto más acabado y coherente de política cultural de la que haya sido partícipe el Estado mexicano desde su reorganización a partir de la Revolución Mexicana<sup>50</sup>.

Otro personaje importante en el quehacer cultural y musical de México fue Carlos Chávez, quien de alguna manera también fue formador de las instituciones culturales del México moderno. Chávez, además de ser un compositor muy prolífico, tuvo funciones muy importantes cuando el país estaba en construcción participando en muchos aspectos de la edificación de la infraestructura artística. Colaboró en la organización del Instituto Nacional de Bellas Artes (el que dirigiría en 1946), ayudó a crear lo que hoy conocemos como la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio Nacional de Música y en general todo lo que forma parte de la estructura de Bellas Artes. También Chávez tuvo en mente la creación de una estructura de orquestas juveniles; pero, al parecer, el estar ocupado en organizar todas estas instituciones lo apartó de la idea de llevar a cabo este proyecto<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Eduardo Martínez, *La política cultural de México*, París, UNESCO, 1977, p. 11.

<sup>51</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

Hacia 1960, Carlos Chávez, tras haber abandonado la estética nacionalista y al tener ya otras preocupaciones en mente, se reincorpora al Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, taller que él fundara en 1931. Esto es importante, ya que vuelve a tener un vínculo directo con futuros compositores y directores, como lo fuera su alumno Eduardo Mata<sup>52</sup>. De esta manera, aunque ya en una época avanzada de su vida, Chávez tuvo contacto con José Antonio Abreu y la Sinfónica de la Juventud Venezolana, lo que sentó un precedente ante futuras generaciones.

Desde los primeros momentos de existencia del sistema de orquestas venezolano y la orquesta Simón Bolívar, a Abreu le interesó involucrar a Eduardo Mata en su proyecto, al que al parecer no le llamaba mucho la atención la idea de orquestas de estudiantes<sup>53</sup>. No fue sino en épocas más avanzadas del proyecto, y ya habiendo pasado Chávez por éste, que Mata se interesaría por el plan orquestal de Venezuela, y es desde mediados de los años ochenta que aceptará la invitación de Abreu de ir a dirigir al país sudamericano.

Se quedó sorprendido por la calidad de las orquestas juveniles de Venezuela, realmente no se lo esperaba, entonces él habló con el entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes que era Manuel de la Cera, para invitarlo a que fuera a Venezuela a ver lo que estaba sucediendo allí porque él pensaba que eso había que verlo para creerlo y Don Manuel de la Cera también se quedó impresionadísimo con el proyecto de las orquestas juveniles de Venezuela y entonces decidieron implementarlo en México<sup>54</sup>.

Eduardo Mata planteó ante el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Víctor Flores Olea, que este plan sería un factor importante en la transformación de la enseñanza musical en México. Consideraba que este proyecto era una forma de romper con ese mal endémico que es la ausencia de una formación musical sólida. La experiencia venezolana le parecía

---

<sup>52</sup> Aurelio Tello, "La creación musical en México" en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, op.cit. p. 524.

<sup>53</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macías.

<sup>54</sup> *Ídem*.

prometer un mejor futuro para la música de México, pese al riesgo que podía suscitar la adopción de un proyecto de un país a otro. Sin embargo consideraba que, al tener México más similitudes que diferencias con Venezuela, podía tener buenos resultados, aunque no dejó de preocuparle la poca coincidencia en sus respectivos sistemas de pedagogía musical<sup>55</sup>.

Mata proponía que del conjunto de orquestas que se formaran en todo el país surgiera una orquesta integrada por noventa de los mejores músicos jóvenes, quienes se encargarían también de dar clases y preparar a los niños que se formaran en este proyecto. Esto sería meta y estímulo para dichos jóvenes. Se trataría de formar muchas orquestas, cada una con características particulares que despertaran el interés por la música en cada localidad, para evitar la vieja costumbre de imponer criterios desde el centro. Asimismo, este director de orquesta también valoró la importancia de que los sectores influyentes del país, como el CONACULTA, el en ese entonces Departamento del Distrito Federal, los gobiernos de los estados y grupos de la iniciativa privada, tomaran conciencia del potencial de este proyecto, ya que una base importante para tal empresa, consistiría en garantizar el aprovisionamiento de instrumentos en aquellos lugares donde surgieran núcleos musicales, y esto sería posible por medio de donaciones<sup>56</sup>.

El proyecto necesitaba un líder, un director de orquesta y una personalidad de la música en México que fuera capaz de iniciar este programa con fuerza. Es así que Manuel de la Cera le propone a Eduardo Mata que sea el maestro Fernando Lozano quien esté al frente de este proyecto. Lozano aceptó y creó una asociación civil que velaría por la edificación de este plan, y luego se dio a la tarea de recorrer el país para ver qué condiciones había para impulsar las agrupaciones musicales. Encontró que en algunos lugares donde ya existían orquestas juveniles funcionando con bastante éxito, como en Veracruz y en Monterrey. También encontró que en algunos estados había bandas y que a éstas se les podía añadir

---

<sup>55</sup> Verónica Flores, *Eduardo Mata a varias voces*, México, CONACULTA, 2005, p. 181.

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 182.

instrumentos de cuerda y convertirlas en una orquesta juvenil. En otros lugares había orquestas de cámara con puros instrumentos de cuerda y entonces lo que se necesitaba era introducir instrumentos de aliento para completar la orquesta. Asimismo, mientras recorrió el país también promovió maestros, los mandó a una y otra parte, y ayudó a la compra de instrumentos<sup>57</sup>.

Impulsar orquestas por todo el país era una tarea difícil. Resultaba complicado poder tener un maestro en cada lugar, por lo que el sistema de enseñanza para las orquestas estuvo fundamentalmente basado en el uso de videocasetes. Estos materiales eran los mismos que se empleaban en Venezuela en el sistema de José Antonio Abreu. El gobierno venezolano se mostró con disposición y los envió a México, a través de la agregada cultural venezolana Eva María Zuk, para que no hubiera necesidad de hacer nuevos materiales y el proceso de edificación de orquestas se agilizará. No obstante, dicho sistema sería adaptado a México y a las características de cada estado. Este proyecto estaba constituido de tal modo que, en realidad, los planes pertenecían a los gobiernos de los estados y cada uno de ellos se empeñaba en la medida en que lo pudiera hacer<sup>58</sup>.

Es así que comenzó un período muy fructífero en la actividad de orquestas juveniles mexicanas. De hecho, Fernando Lozano consiguió tres Records Guinness de la orquesta más grande del mundo, a través de la organización de los llamados Encuentros Nacionales de Orquestas. El primer encuentro que se realizó fue en 1990, donde se integró una grandísima orquesta que superaba los mil integrantes. Al año siguiente se llevó a cabo otro encuentro y se rebasó el número anterior por más de 500 integrantes. De esta manera se pretendió juntar, al siguiente año una orquesta de 3,000 niños, cifra que no se logró por diferencia de 200 miembros. A la par de estos encuentros se daban cursos de dirección de orquesta para los directores de todo el país, cursos de capacitación para los maestros, recorridos de grupos de música de cámara por las diferentes orquestas

---

<sup>57</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macías.

<sup>58</sup> Héctor Rivera, "El INBA trasplanta de Venezuela un sistema pedagógico para formar orquestas" en *Proceso, semanario de información y análisis*, Julio Scherer García, Dir., N° 598, 18 de abril de 1988, pp. 54-55.

de todo México, entre otras cosas<sup>59</sup>. Tal fue el éxito que el programa llegó a tener, que durante la época de Fernando Lozano al mando de orquestas y coros (1987-1996), se registraron un total de 110 sinfónicas, distribuidas en 27 de las 32 entidades federativas del país<sup>60</sup>.

A Fernando Lozano se le encomendó la dirección del Centro Cultural Ollín Yoliztli (CCOY), de tal manera que comenzó a dirigir de forma simultánea los dos proyectos. En el año de 1996 le ofrecieron ser el director de la orquesta que él habría fundado en 1978, la Filarmónica de la Ciudad de México, y cuando él la comienza a dirigir es destituido de orquestas y coros. Rafael Tovar y de Teresa, quien presidía en ese momento el Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, nombró en su lugar a Eduardo Díaz Muñoz<sup>61</sup>. Es a partir de este momento que viene un período de inestabilidad para el proyecto orquestal. Sergio Castro, quien era el coordinador de orquestas juveniles de la Ciudad de México, también sería destituido, y posteriormente, al propio Eduardo Díaz Muñoz se le relevará de su cargo. Los conflictos internos comenzaron a tener peso y los objetivos primordiales se vieron desvirtuados. Más tarde, lo que fuera el Departamento del Distrito Federal se convertiría en el Gobierno del Distrito Federal, obteniendo así un estatus político y administrativo diferente que llevó a la separación de lo que era jurisdicción de la Ciudad de México y lo que era jurisdicción del CONACULTA<sup>62</sup>, lo cual trajo consigo más problemas administrativos y el consecuente deterioro de la infraestructura del programa orquestal. En 1997, el CONACULTA funda una institución que hoy conocemos como Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM), dando continuidad al programa que iniciara Fernando Lozano y realizando otras funciones que se han desprendido de las propias necesidades que ha tenido este sistema.

---

<sup>59</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

<sup>60</sup> <http://www.fernandolozano.com.mx/cuerpointro.htm> Página consultada en febrero de 2010.

<sup>61</sup> Quizá un sucesor natural o un referente posterior a la destitución de Fernando Lozano hubiera sido Eduardo Mata, quien en el momento de inicio del programa tendría muchos compromisos como director de orquesta y estaría muy comprometido con la orquesta de la juventud Simón Bolívar, y sería Lozano quien desarrollara este programa. Para el año de 1996 cuando Lozano ya no estuvo a cargo y comenzaron las escisiones y conflictos, Eduardo Mata un año antes había fallecido en un accidente aeronáutico.

<sup>62</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

Así como Fernando Lozano no perdía de vista el trasfondo social que tenía el programa orquestal mexicano, expresando siempre que lo que se buscaba con dicho programa era primordialmente formar muchachos sanos antes que músicos<sup>63</sup>, el Sistema de Fomento Musical no perdió tampoco esta visión social y siguió siendo esta perspectiva el eje del programa, bajo la declaración de que dicho sistema tiene por objetivo impulsar la práctica musical de niños y jóvenes del país, para conformar orquestas, coros y bandas tanto infantiles como juveniles, reconociendo a la música como una poderosa herramienta mediante la cual dichos sectores de la sociedad mexicana pueden adquirir valores fundamentales en su desarrollo humano como la disciplina, el compañerismo, el trabajo en equipo, la perseverancia, la paciencia, la sinergia por el logro y la búsqueda de perfección<sup>64</sup>.

Actualmente, según el sitio web de Fomento Musical<sup>65</sup>, dicho sistema, al año de 2009, contaba con 159 orquestas afiliadas y distribuidas en los 32 estados de la república, sumando un total de 6,712 ejecutantes. En lo que atañe a coros, trabaja con 821 coros afiliados, reuniendo a 124,209 integrantes. Y, en lo que respecta a bandas, tiene 217 congregadas, que reúnen a un total de 7,388 instrumentistas. Dicho sistema también ha establecido doce núcleos comunitarios encauzados a ofrecer la oportunidad de aprender a tocar un instrumento sin costo a niños desde ocho años de edad, en municipios con bajo índice de desarrollo educativo y socioeconómico<sup>66</sup>.

Las distintas coordinaciones que emergen del Sistema Nacional de Fomento Musical que se vinculan con los coros, orquestas y bandas tienen los siguientes objetivos: proveer organización y servicio a las orquestas afiliadas, tanto juveniles como infantiles, creando estructuras dirigidas a integrar un movimiento nacional. También se busca establecer programas pedagógicos de excelencia en el ramo, impulsar la formación de niños y jóvenes con talento y vocación artísticas, formar nuevos públicos de repertorios interpretados por orquestas, comunicar el valor e

---

<sup>63</sup> Héctor Rivera, “El INBA trasplanta de Venezuela un sistema pedagógico para formar orquestas” en *Proceso*, *op.cit.* p. 54.

<sup>64</sup> [http://snfm.conaculta.gob.mx/?page\\_id=2](http://snfm.conaculta.gob.mx/?page_id=2) Página consultada en octubre de 2009.

<sup>65</sup> <http://snfm.conaculta.gob.mx> Página consultada en octubre de 2009.

<sup>66</sup> [http://snfm.conaculta.gob.mx/?page\\_id=23](http://snfm.conaculta.gob.mx/?page_id=23) Página consultada en octubre de 2009.

importancia de las orquestas y la música que interpretan, respetando sus orígenes y tradiciones. Con estos fines se realizan anualmente un encuentro nacional de orquestas de nivel avanzado, encuentros regionales de orquestas juveniles e infantiles de nivel inicial y medio, un curso nacional para directores de orquestas juveniles, seminarios y simposios corales, entre otras cosas. Asimismo, el Sistema de Fomento Musical cuenta con las siguientes agrupaciones nacionales de selección: Coro Infantil de la República, Orquesta Sinfónica Infantil Juvenil de México (OSIM), Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil y la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez.

Tal vez sea por los orígenes difíciles que tuvo el surgimiento del Sistema Nacional de Fomento Musical, o por lo complicado que resulta en la actualidad hablar de proyectos nacionales, cifras y estadísticas, pero dicho organismo musical ha sido objeto de polémica en más de una ocasión. Para algunos, la falta de continuidad de una figura sólida que encabece el programa ha coartado la eficacia y trascendencia que pudiera tener. Existen también críticas que argumentarán que Fomento Musical realiza eventos y encuentros y que no se ha podido ir más allá del evento en sí; también hay quienes se lamentan porque las orquestas de selección no llegan a tener la gloria que deberían tener; e incluso se sostiene que en sí es escaso el apoyo a los jóvenes músicos y que éstos tienen que brillar por su propia cuenta. Se piensa que Fomento Musical es una red que enlaza a agrupaciones musicales pero que no termina por dar solidez o estructura, y que el trabajo real se encuentra en las localidades donde las cosas se llegan a realizar sin el apoyo de este organismo. Pesimismo o realismo, lo cierto es que en el proyecto de Fomento Musical se encuentran quienes laboran en apego a principios y conforme a los motivos históricos y fundacionales del proyecto, más allá de la eficiente o reprobable labor de este sistema. Quizá no se hayan tenido los resultados esperados o publicados, pero lo cierto es que ha tenido incidencia y consecuencias positivas en mayor o menor medida.

En resumen, se podría decir que el proyecto descrito anteriormente estuvo inspirado en el modelo venezolano que conocieron Carlos Chávez y Eduardo Mata en sus respectivos momentos, y siendo ambos entusiastas colaboradores y copartícipes del *Sistema*, trataron de implementarlo en México. A Fernando Lozano se le pone a cargo de Orquestas y Coros de México, lo cual tenía la finalidad de tomar jóvenes para que formaran parte de estas orquestas, lejos del camino tradicional del Conservatorio, que es un camino largo en el que algunos tienen éxito y otros fracasan. La idea era atraer a los jóvenes y directamente ponerles un instrumento en las manos o en los labios y que empezaran a tocar, primero muy mal, evidentemente; pero a partir de allí, guiarlos hasta que pudiera generar un fenómeno como el que se dio en Venezuela. Esto ha tenido sus frutos, hay orquestas competitivas en el país, incluso algunas sobresalientes, como la de Jalapa, que funcionan con becas para que los beneficiarios se puedan dedicar al instrumento, un espacio donde puedan ensayar, etcétera. Todo esto con una finalidad educativa. Algunos lo desarrollarán de manera profesional y otros no. En México, al ser un país mucho más grande y más complejo que Venezuela, realizar esta labor ha sido más complicada<sup>67</sup>.

Otro proyecto que se ha propuesto en México y que tiene por referente al sistema venezolano, es el denominado “Proyecto Nacional para el Acceso a la Práctica Musical.” Dicho proyecto recoge la experiencia venezolana y trata de incorporarla de una manera diferente a como se había hecho en el Sistema de Orquestas y Coros, después llamado Sistema Nacional de Fomento Musical. Lo que se plantea en este proyecto es trabajar dentro de las escuelas, ya sea a nivel básico, medio o medio superior. Es decir que lo que se busca es abordar “un nivel escolar en que los jóvenes tienen mayor riesgo de distraerse en cuestiones ilegales o que no les conviene para nada en su vida”<sup>68</sup>.

El proyecto se define como:

---

<sup>67</sup> María Teresa Frenk en entrevista con Gabriel Macías, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2009.

<sup>68</sup> *Ídem*.

Una oferta educativa musical que se implementará en escuelas públicas, desde el punto de la integración social y fomento de valores, a través de un aprendizaje empírico basado en la ejecución de instrumentos musicales de manera directa en conjuntos, a diferencia de la enseñanza convencional de los conservatorios o escuelas profesionales.

Tiene como objetivos:

Lograr en la práctica el aprendizaje de valores fundamentales como: la disciplina, la solidaridad, la convivencia, el respeto, la tolerancia, la concentración, la consecución de metas, la comunicación y la expresión de sentimientos.

Canalizar la energía de la juventud en una actividad que llenará su tiempo libre de una manera creativa, estimulante y divertida.

Prevenir las adicciones y las conductas antisociales y delictivas.

Detectar talentos y fomentar el amor a la música<sup>69</sup>.

Es así que este proyecto se pone como meta formar una orquesta, ensamble o coro, con su respectivo director, en cada uno de los 32 estados de la Federación. Por lo mismo también busca involucrar a las autoridades estatales y directores de las escuelas, y tener interlocutores y grupos de trabajo en cada uno de los estados, con por lo menos un representante estatal en dichos grupos, al director de la escuela y del ensamble, y a una autoridad en la materia, procedente de las escuelas de enseñanza musical de cada entidad. También se contempla tomar en cuenta los antecedentes, tener presente la experiencia de formación artística sistematizada de los Centros de Educación Artística (CEDART), obtener el material didáctico adecuado y propiciar el diálogo con los autores de dichos métodos; aprovechar la infraestructura existente y recursos humanos, ya sea de escuelas del INBA o de iniciativas independientes, trabajar en estrecha coordinación con el Sistema Nacional de Fomento Musical del CONACULTA, así

---

<sup>69</sup> *Proyecto Nacional para el Acceso a la Práctica Musical* (Documento inédito). Este escrito fue facilitado por María Teresa Frenk, quien fuera partícipe en la elaboración de dicho proyecto.

como encargar obra original o arreglos de música folklórica, de bajo nivel de dificultad, a compositores nacionales<sup>70</sup>.

La idea de este proyecto de fomento a la práctica musical era comenzar en una escuela de nivel medio superior como un plan piloto, e ir probando de manera escalonada en más estados, no descartando que las agrupaciones fueran bandas, orquestas de guitarra o percusión, sin desechar otras expresiones musicales, tales como el rock o el jazz, tratando de aprovechar lo ya existente. Evidentemente este plan es muy distinto a lo que se ha visto en Venezuela pero no se deja de emparentar<sup>71</sup>.

Al parecer, actualmente dicho proyecto no se ha podido implementar. Dados los recortes presupuestales ha sido más difícil la movilización de profesores, la compra de instrumentos y la obtención de espacios con las adecuaciones necesarias. “Estamos en un momento de crisis, en donde sale lo más urgente, no un proyecto a mediano plazo, que pudiera haber sido a largo plazo porque ésa era la idea, una escuela piloto en cada estado para que después de allí en cada uno de los estados se multiplicaran las instancias de grupos musicales”<sup>72</sup>.

Es importante recalcar que además de los proyectos citados, también han surgido programas fuera del D.F. y las instituciones culturales, y que aun sin un conocimiento de lo que sucede con el sistema de orquestas y coros de Venezuela, han desarrollado estrategias semejantes, con trascendentes resultados. Tal es el caso del Coro DIF-Peñoles de Torreón, el cual a tan sólo dos años de su formación, y después de haber comenzado con 15 integrantes, hoy cuenta con más de 400 miembros.

María del Carmen Díaz-Flores, coordinadora de Casa Puente del DIF-Torreón, y el maestro de canto Silvestre Santos Fernández, se dieron a la tarea de fundar el Coro DIF-Peñoles. La coordinadora de dicha Casa Puente, al observar que varios programas sociales como los de acercamiento a la lectura, pintura y otros, no

---

<sup>70</sup> *Ídem.*

<sup>71</sup> María Teresa Frenk en entrevista por Gabriel Macías.

<sup>72</sup> *Ídem.*

daban los resultados deseados, decidió invitar a Silvestre Santos al lugar, quien reparó en la ausencia del canto en los niños y los beneficios que podía tener implementar dicha actividad. La clave estaría en la manera de enseñar a cantar, lo cual no sería un asunto meramente musical, sino un ejercicio de enseñar otros aspectos como puntualidad, disciplina, orden, etcétera. La empresa no sería fácil, pues se trataría de inculcar valores y un tipo de formación a niños que no están acostumbrados a esto, lo cual implica otro gran reto, ya que no sólo se trata de enseñar e inculcar estos valores a los niños, sino también a los padres y a los escuchas de los conciertos públicos<sup>73</sup>.

Quienes participan en este coro han reportado mejoras en el ambiente y la integración familiar, así como en su rendimiento escolar, de lo que dan cuenta los últimos informes de los directores de las distintas escuelas a las que acuden. Lo más de 400 niños que ahora integran este proyecto sociocultural, provienen de colonias conflictivas de los alrededores de Peñoles, Torreón. Dicha situación toma diferentes matices pues, por un lado estos infantes se ven favorecidos del programa al dotarlos de liderazgo y sentido de pertenencia a un grupo donde son reconocidos y valorados por su trabajo resultando también beneficiada su autoestima; y por otro, en varios casos, el orgullo emergido de los padres al ver que sus hijos pertenecen a un coro, y que ofrecen presentaciones de calidad, en teatros, festejos, actos gubernamentales, entre otros, ayuda a fomentar una cohesión familiar y de respeto. Por otra parte, al venir estos niños de zonas aledañas y de mucha pobreza, el acudir a las clases y ensayos se vuelve un problema sobre todo en materia económica. Pese a que el proyecto está financiado por la empresa metalúrgica Peñoles, no es suficiente como para ofrecer apoyo económico a sus integrantes; y, por su parte, el DIF-Torreón sólo puede contribuir con las instalaciones y los salarios de los maestros<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Alexander Czaja y Linda Harao, “¿El sistema venezolano en la Laguna? Dos por el canto” en *Intermezzo*. Revista mexicana de música clásica, Anabel Río Gutiérrez y Linda Harao Ureña, Dir., N° 22, enero/febrero de 2010, p. 8.

<sup>74</sup> *Ibíd.* pp. 7-9.

El trabajo que se realiza en Torreón, Coahuila, y que tiene muchos paralelismos con el sistema de aprendizaje musical de Venezuela, es tan sólo conocido de nombre por sus dos fundadores. Lo cual hace pensar en que la música siempre tiene esa posibilidad social latente, y en la preparación y compromiso social que hay tras la actividad profesional de ambos creadores del proyecto. Es así que la experiencia del Coro DIF-Peñoles da cuenta de la importancia y universalidad de estos programas y del poder transformador de la música, y de que del arte pueden surgir condiciones benéficas insospechadas aun en circunstancias muy adversas. Asimismo, este coro también muestra que la música clásica o también llamada “música culta” no es para unos cuantos, sino que más bien tiene esa posibilidad de estar abierta para todo aquel que desee involucrarse a ésta.

## **EL PROGRAMA DE ORQUESTAS Y COROS JUVENILES DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

El sistema de orquestas y coros de Venezuela, su origen y desarrollo, han tenido consecuencias para México. Tal vez, en nuestro país, las iniciativas motivadas por el proyecto venezolano no se han desarrollado con plenitud o no han tenido los logros que se han planteado o esperado, pero dichos programas implementados o visualizados han dejado precedentes para que se desarrollen otros o se continúen los que alguna vez ya se habían establecido. Tal es el caso de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México. Éste comenzó siendo parte del plan que encabezara Fernando Lozano, y posteriormente se desligó del cauce inicial con que empezaron a funcionar los proyectos orquestales a nivel nacional. Hoy en día, Orquestas y Coros del D.F., aunque no se encuentre circunscrito a los programas de Fomento Musical del CONACULTA (en los cuales desembocara lo que se había iniciado con Lozano), mantiene más semejanzas que divergencias con las ideas iniciales con que nacieran estos proyectos musicales.

El desarrollo del sistema de orquestas de la Ciudad de México es un asunto notable puesto que podría ser reflejo, en mayor o menor medida, de otros casos que se han dado o se podría dar en los intentos por crear o establecer programas de práctica musical colectiva en México. Es importante considerarlo y estudiarlo, ya que pese a altibajos y reestructuraciones, actualmente se encuentra en funcionamiento y desarrollo, y sus labores se han desenvuelto a lo largo de varios años.

Es así que el programa de orquestas que existe hoy en el D.F. tiene por origen al proyecto de índole nacional Orquestas y Coros de México y el precedente que dejara el director de orquesta Fernando Lozano, al cual se le considerara como fundador de dicha organización. Recuérdese que Lozano es un personaje de gran trayectoria que para el momento de los comienzos de este programa ya había hecho cosas trascendentes en el ámbito cultural nacional. Había organizado

instituciones importantes como el Centro Cultural Ollín Yoliztli, creó el festival de música de Morelia, mucho de lo que hoy se conoce del Festival Cervantino, la Filarmónica de la Ciudad de México, entre otros. De tal manera que este personaje dejará una base y estructura para el programa que hoy se desarrolla, y seguirá siendo un referente y una figura importante.

Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México inició sus actividades en el año de 1989 y partió del principio de “hacer de la orquesta la escuela, y no de la escuela la orquesta”. Este programa busca brindar la oportunidad de vivir la experiencia de la interpretación musical colectiva, además de inculcar los aspectos fundamentales de orden y disciplina que dicha práctica implica<sup>75</sup>. Para el año citado, Fernando Lozano se encuentra al mando del programa a nivel nacional y es durante este lapso y hasta 1996, año en que Lozano es relevado de su cargo, que en el D.F se sigue un curso paralelo a los demás intentos nacionales en materia orquestal.

Podríamos situar como una primera etapa, para Orquestas y Coros de la Ciudad de México, el período de Fernando Lozano. Esto inicia en 1987 cuando a él se le encarga encabezar el Programa de Orquestas Juveniles de México. En 1988 el programa se integró al CONACULTA y se creó una asociación civil que era Orquesta Juvenil Mexicana A.C. para respaldar el programa. Esta asociación principalmente recibía el apoyo del Gobierno Federal, del Departamento del Distrito Federal, que en ese entonces encabezaba Manuel Camacho Solís, del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que dirigía Víctor Flores Olea y la iniciativa privada; asimismo trabajó en conjunto con los planes y proyectos del Centro Cultural Ollín Yoliztli. Con el apoyo de estas instancias, en 1989, se echó a andar el proyecto fundando 11 orquestas en la Ciudad de México, y comprando todos los instrumentos musicales para estas orquestas. Casi paralelamente a esto, se forman otras orquestas en Tlaxcala, Campeche, Yucatán,

---

<sup>75</sup> Reseña del Centro Cultural Ollín Yoliztli, *Orquesta y Coros Juveniles de la Ciudad de México*.

Chihuahua, Baja California Norte, Nuevo León, San Luís Potosí y Tamaulipas<sup>76</sup>. Pese a que Fernando Lozano sigue presidiendo la organización civil de la cual fuera fundador, en 1996 es excluído de Orquestas y Coros, y comienza un momento de complicaciones y un período no muy brillante respecto a lo que fuera el esplendor y grandeza que le dio a las orquestas juveniles<sup>77</sup>.

Los años de 1996 y 1997 son cruciales para el cauce del programa en cuestión. Estos años no sólo marcan un período de inestabilidad en la dirección de Coros y Orquestas a nivel nacional, sino que también señalan la culminación de una serie de reajustes políticos y administrativos en la capital del país. En 1987 inicia una serie de reformas, sobre todo en materia legislativa, que reconfiguran el orden jurídico del Distrito Federal. Después de varios momentos en que se constituyen nuevas instancias reguladoras, leyes y responsabilidades para con la capital, 1997 es un año que inaugura de manera decisiva una etapa de un nuevo horizonte de carácter jurídico y administrativo para el D.F.<sup>78</sup>. Una de tantas consecuencias de ello fue que el Departamento del Distrito Federal pasará a ser el Gobierno del Distrito Federal. Todo esto es muy importante para el desarrollo de Orquestas y Coros del D.F. pues había que distinguir entre la infraestructura y los recursos que pertenecían al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y los que le pertenecían al gobierno del D.F., al tener un nuevo estatus político y administrativo. De tal suerte que el CONACULTA funda el Sistema Nacional de Fomento Musical y hereda las funciones de coordinación y organización que tenía Lozano, y el gobierno de la ciudad se queda a cargo del Centro Cultural Ollín Yoliztli y las orquestas juveniles. También se adjudican al gobierno capitalino las responsabilidades de los Talleres de Reparación de Instrumentos y el Taller de Grafía Musical, mismo que con el tiempo desaparecería, y donde se hacían

---

<sup>76</sup> Juan Solís, “Orquestas juveniles, por una cultura musical”, *El Universal*, lunes 24 de noviembre de 2003. <[www.eluniversal.com.mx/cultura/](http://www.eluniversal.com.mx/cultura/)>

<sup>77</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

<sup>78</sup> Para mayores detalles en cuanto a las reformas e historia de la Ciudad de México véase: [www.diputados.gob.mx/camara/.../historia\\_ciudad\\_mexico](http://www.diputados.gob.mx/camara/.../historia_ciudad_mexico)

partituras y se editaban libros, algunos de gran valor como el libro “Cantemos Juntos” que es un método coral para niños el cual todavía se utiliza bastante<sup>79</sup>.

Para 1997, la estructura y funcionamiento de Orquestas y Coros de la Ciudad de México atraviesa por un momento complicado. De las dos orquestas de buen nivel que había en la Ciudad de México, la orquesta José Pablo Moncayo y la orquesta Manuel Enríquez, las cuales eran agrupaciones de selección con los mejores alumnos, se desintegraron. Instrumentos costosos que se habían comprado para estas orquestas se embodegaron y otros se extraviaron, se redujo la plantilla de maestros, se deterioraron los salarios, una orquesta local desapareció y otras estuvieron al borde de hacerlo, entre otros factores<sup>80</sup>. En el marco de esta situación el músico Ariel Hinojosa se dio a la tarea de reestructurar lo que hoy es Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México.

...aquí en la Ollín Yoliztli, pues yo me di a la tarea de reorganizar y refundar la coordinación de Orquestas Juveniles de la Ciudad de México. Hubo un momento en que ya nada más había diez orquestas juveniles en la Ciudad de México, de las once que había. La de Milpa Alta desapareció en la época de Eduardo Díaz Muñoz, recogieron los instrumentos y los embodegaron. Yo he logrado que con muchos trabajos se recupere la orquesta de Milpa Alta, se fundó la nueva orquesta de Benito Juárez, la de Cuahutemoc anduvo perdida un tiempo y ya la recuperamos y ahora tenemos doce orquestas juveniles. Las orquestas de selección que habían desaparecido, que eran la Moncayo y la Enríquez ya las volvimos a reorganizar con muchos trabajos y ahora tenemos nuestra Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México y nuestra Sinfónica Juvenil de la Ciudad de México que ocupan el lugar que alguna vez tuvieron esas orquestas<sup>81</sup>.

El proyecto de Orquestas y Coros de la ciudad ha logrado nuevamente tener solidez y estructura, lo mismo que planes y metas a futuro. Actualmente se encuentra organizado por un consejo de directores de orquestas y de coros, el cual funge como un consejo académico, y en sesiones mensuales lleva adelante

---

<sup>79</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

<sup>80</sup> *Ídem.*

<sup>81</sup> *Ídem.*

la vida académica de las orquestas. Estos consejos han permitido organizar un tipo de ciclos escolares de las orquestas que se dan en torno a puntos clave a lo largo del año, los cuales se expresan en un curso de verano que se da en el mes de julio en el recinto cultural Ollín Yoliztli, y en un concierto de Navidad. Por medio de estos eventos es como se ha organizado el repertorio que se ejecuta, lo cual ha permitido estructurar el programa académico, puesto que las obras musicales que se escogen son cada vez más ambiciosas, y tienen ciertas características musicales y técnicas que guían el avance de los integrantes de una manera ordenada. Con esto también se ha logrado definir tres niveles de avance en las orquestas, los cuales son: el nivel básico, el medio y el avanzado. Gracias a ello se han podido establecer más claramente las metas con las orquestas e integrantes para transitar de un nivel a otro. El avance de quienes integran las orquestas se ve motivado por la posibilidad de participar en las orquestas de selección. El nivel medio se encuentra representado por la Sinfónica Juvenil de la Ciudad de México, y el nivel avanzado por la Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México<sup>82</sup>.

Esta organización opera de manera gratuita para quienes integran las orquestas y los coros, y de igual manera se les facilita sin costo alguno un instrumento para que puedan desarrollar su actividad. Asimismo, los integrantes tienen la posibilidad de obtener una beca en reconocimiento del desempeño logrado en las agrupaciones, aunque esto aún no funciona cabalmente y son más bien estímulos obtenidos de manera más local a través de los gobiernos de las delegaciones. Es así como se ha desarrollado este programa, dando estructura y fundando orquestas en las delegaciones del D.F., y consolidando dos agrupaciones que representen a todo el programa. Naturalmente hay una búsqueda permanente de recursos y aprovisionamiento de instrumentos musicales, así como de incrementar el número de maestros y alumnos.

Es importante señalar que en el D.F., el Sistema de Fomento Musical también tiene participación, expresada en los programas que circundan a la Orquesta

---

<sup>82</sup> *Ídem.*

Juvenil Carlos Chávez, la Orquesta Sinfónica Infantil, entre otras instancias. También realiza eventos en la Ciudad de México promocionando y fortaleciendo el quehacer musical, mismos en los que también llegan a participar las orquestas del programa del Distrito Federal. Es decir, que aunque Fomento Musical y las Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México, administrativamente dependan de instancias distintas, no dejan de tener relación entre ellas brindándose apoyo y retribuyéndose la una a la otra.

El desarrollo de estos programas de práctica musical deja ver la importancia que pueden llegar a tener. Para Ariel Hinojosa, el Programa de Orquestas Juveniles da una lección de fortaleza, de nobleza y supervivencia, y esto es consecuencia de que el programa se encuentra arraigado en la sociedad. Él considera que, en el caso de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México, son los mismos jóvenes que han participado en el programa los que le dan la fortaleza y la continuidad que se necesitan para que el programa siga existiendo. Muestra de ello es la Orquesta de Milpa Alta, que prácticamente había desaparecido, y que actualmente es dirigida por una muchacha que tocaba el violín en aquella orquesta en los tiempos de Fernando Lozano. Fue ella quien reorganizó la agrupación, consiguió instrumentos nuevos en la Delegación y rehízo una orquesta que estaba casi desaparecida, prácticamente por su propia cuenta<sup>83</sup>. Éste es un ejemplo de la nobleza que pueden tener estos programas, y es que enseñar o aprender música es un ejercicio que jamás podrá hacer daño y por el contrario siempre tiene la posibilidad de otorgar muchos beneficios. Es esta la naturaleza de los programas de práctica musical.

---

<sup>83</sup> *Ídem.*

### 3. EL SISTEMA DE ORQUESTAS Y COROS DE VENEZUELA: ¿QUÉ NOS DEJA?

La música guarda tras de sí múltiples fenómenos y los que se desprendan de ésta, estarán determinados por la manera en que se de la relación con dicho arte. El sistema de orquestas y coros de Venezuela se posiciona en la música desde una percepción vital y se relaciona con el ejercicio musical a partir de la complicidad e intimidad con la música. Con esto transforma una manera de abordar la música que de algún modo implica un distanciamiento, una pasividad, desapego o poco compromiso hacia el ejercicio musical.

Concebir la música como parte de la vida y en plena función o injerencia en ésta, es algo que se ha dado a través de los siglos y se ha expresado de maneras distintas entre la humanidad y las distintas culturas. Ya desde la antigua Grecia la música aparece como un factor cultural polivalente que abarca tanto funciones recreativas como ético-cognitivas, religiosas o terapéuticas, e incluso la atención hacia los efectos éticos, llega a formar parte de un ideal educativo en los siglos VII y VI.<sup>84</sup> También lo que hoy conocemos como canto gregoriano, en su época se entendía como parte de un proceso de sanación espiritual con lo que da cuenta de su estrecha vinculación a la vida. En tiempos más actuales podríamos ubicar la concepción germánica de la música, la cual entiende a la música como algo absolutamente natural, espontáneo e innato. Prueba de ello es que hay un mito que dice que todo aquel que nace en Europa Central, en su cuna se halla un instrumento que le han traído las hadas.<sup>85</sup> Sin discusión alguna se puede decir que en esa región del orbe se han dado magnas figuras para la historia universal de la música, y hoy cuenta con grandes orquestas como la Filarmónica de Berlín o la de Viena, lo cual también es resultado de que en cada poblado de la región, por muy

---

<sup>84</sup> María Luque Fernández, “El poder de la música: la teoría del ethos” *Sequentia*, Revista trimestral on-line, número 2, Granada, 2004. <[www.coralsanjuandedios.es/sequentia/art\\_ethos.htm](http://www.coralsanjuandedios.es/sequentia/art_ethos.htm)>

<sup>85</sup> Esto es una tradición que se da en el área que comprendiera el antiguo Sacro Imperio Romano Germánico. Para más detalles al respecto véase: Claudio Casini, *El arte de escuchar la música*, Paidós Ibérica, 2006, pp. 59-62.

pequeños que sea, se encuentra una banda tocando y cultivando el repertorio concerniente al área de injerencia germánica.

El proyecto de José Antonio Abreu logra retomar estas experiencias y llevarlas a su cauce. Apropiándose de estas visiones de la música, vuelve parte del sistema de orquestas venezolano a la “historia universal”<sup>86</sup> de la música. La música de Mahler, Beethoven, etcétera, se usa para lograr los fines específicos del programa a la vez que se les impregna en la ejecución la manera en que se entiende la música en el *Sistema*. Con esto se da cuenta de la universalidad de la música y las posibilidades que tiene el arte en cuestión desde una óptica que implique profunda intimidad con el ejercicio musical, siendo un claro ejemplo de esto el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles de Venezuela, por lo cual es un modelo que hay que tener muy presente en el seguimiento e implementación de programas de ejecución musical colectiva en nuestro país y no tener reparo en tener una franca identificación con el mismo.

---

<sup>86</sup> En referencia a la historia de la música occidental.

## CONSIDERACIONES SOBRE LA IMPORTANCIA, LÍMITES Y ALCANCES DEL DESARROLLO DE PROGRAMAS DE PRÁCTICA MUSICAL.

*La música no es nada más acariciante de los oídos, es un aspecto formativo de primer nivel que puede mejorar sustancialmente la calidad de vida de los que la ejercen, de los que la escuchan y de todo lo que la rodea.*

Maria Teresa Frenk

Implementar programas de práctica musical tiene consecuencias positivas en más de un aspecto dados los aportes que este ejercicio tienen para el hombre. La música, al estimular puntos vitales del ser humano, tales como las capacidades motrices, intelectuales y perceptivas, se torna en una herramienta eficaz para un óptimo desarrollo de la persona que la ejerza. Asimismo a éste arte se le atribuyen, entre sus atributos más significativos, el desarrollo intelectual, socioafectivo, psicomotor, de crecimiento personal y de formación de hábitos. También se considera que la música fomenta la autoestima, permite la improvisación de respuestas creativas a situaciones imprevistas, favorece la atención, observación, concentración, memorización y conocimiento; así mismo propicia el desarrollo del lenguaje y del cálculo, favorece la agilidad mental y creativa, ayuda al conocimiento de sí mismo, enseña a pensar, motiva la reflexión, entre otras cosas.

Es debido a estas bondades atribuidas al arte en cuestión, que desde el año 1900 el tema de la educación estética de los niños llegó a ocupar un plano muy importante en las pedagogías de los países del norte y centro de Europa, ubicando a Alemania como lugar de nacimiento de este movimiento.<sup>87</sup> En 1958 tiene lugar el II Congreso de la UNESCO sobre pedagogía musical, donde participan importantes músicos y pedagogos como Dalcroze, Ward, Martenot, Orff

---

<sup>87</sup> Antonio Hernández Moreno, *Música para niños. Aplicación del “método intuitivo de audición musical” a la educación infantil y primaria*, España, S.XXI, 1993, p. 12.

y otros, situando como preocupación fundamental la revalorización de la educación musical. Producto de la experiencia en el aula, se resuelve en dicho congreso que:

- La práctica musical crea una serie de lazos afectivos y de cooperación importantísimos para la integración de una colectividad.
- La música, sobre todo el canto, es un medio excelente para el desarrollo de la capacidad lingüística en su doble vertiente comprensiva-expresiva.
- La actividad rítmica del niño vivida a través de estímulos sonoros de calidad favorece el desarrollo fisiológico y motriz.<sup>88</sup>

Por todas estas capacidades que estimula la música, es que algunos la llegan a considerar como una arte, una ciencia y una técnica, debido a que su práctica y ejecución favorecen el desarrollo cerebral y nervioso, favorece a la motricidad fina, estimula facultades de abstracción, razonamiento lógico y matemático, la imaginación, la creatividad, la comunicación, trabaja el perfeccionamiento de los sentidos, enseña a tomar decisiones, además de ofrecer una visión de mundo. También hay que agregar que la música fomenta valores ético-sociales. Este arte al practicarse grupalmente, adquiere un valor aún más educador ya que incide en la socialización, acercando a las personas entre sí, tanto ejecutando como escuchando, lo que los hace compartir un conjunto de experiencias inherentes a la música.<sup>89</sup>

La música también es una disciplina que ofrece una distracción de manera constructiva de asuntos desagradables de la vida diaria. Un joven que se acerque a la actividad musical, la cual requiere estudio y disciplina, además de irle dando satisfacciones, automáticamente lo estará distraendo de los factores negativos de

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, pp. 12-13.

<sup>89</sup> Miguel Ángel Leiva Vera y Eva María Matés Llamas, "La educación musical: algo imprescindible," *Filomúsica. Revista de música culta*, Revista mensual de publicación por Internet, N° 33, octubre de 2002. <<http://www.filomusica.com/filo33/educacion.html>>

la vida de una manera propositiva.<sup>90</sup> De tal manera que los programas enfocados a la práctica musical, van muchísimo más allá de lo meramente musical. Ariel Hinojosa refiriéndose a las funciones que tiene el programa de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México, expresa lo siguiente:

...no es nada más formar músicos o darles la oportunidad a los muchachos de que hagan música de manera colectiva, desgraciadamente vivimos en una sociedad que cada vez le da menos espacios a los jóvenes [...] El programa de las orquestas juveniles le da a los muchachos de la Ciudad de México, la posibilidad de reunirse en un espacio que es de ellos, para hacer una actividad artística, creativa, colectiva, espiritual y muy sana; los muchachos que están en las orquestas juveniles no tienen por qué andar en la calle porque tienen un lugar en donde estar, los muchachos que están en las orquestas juveniles no tienen por qué perder el tiempo bebiendo o consumiendo drogas [...] los jóvenes de las orquestas juveniles pasan el tiempo libre que tienen tocando, haciendo música de una manera colectiva, entonces en primer lugar ya tienen un espacio, un lugar donde estar, en segundo lugar ya tienen una actividad en que ocupar su tiempo libre, y en tercer lugar esa actividad que tienen les da una serie de valores y aportaciones que van más allá de lo simplemente musical, porque para tocar en una orquesta juvenil se necesitan ciertas condiciones: hay que ser puntual, hay que saber trabajar colectivamente, hay que respetar al compañero de al lado y al de al lado y al que está sentado atrás, hay que cuidar el instrumento musical, hay que tener las partituras en orden, hay que reconocer la figura del director y hay que tener buena relación con el director, entonces es una actividad muy formativa en el aspecto social, en el aspecto cívico, un joven que tiene que acudir a un lugar en donde tiene que trabajar en armonía con sus compañeros está en armonía consigo mismo y está en armonía con la sociedad en general, entonces este programa le aporta a los jóvenes muchísimo más que nada más tocar un instrumento, que ya de por sí es mucho.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> María Teresa Frenk en entrevista por: Gabriel Macias.

<sup>91</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macias.

Es decir que la música, su práctica, tiene mucho que ofrecer tanto a los individuos como a la sociedad, razón por la que a María Teresa Frenk le resulta “tan poco comprensible que la hayan retirado de los planes de estudio [del país] y se le haya dado el trato de entretenimiento, casi siempre además de entretenimiento pasivo.”<sup>92</sup> También lamenta que la educación musical se haya perdido no sólo en la escuela, sino también en las casas, y que ahora corra la suerte de ornamento en la vida.<sup>93</sup>

Hasta aquí se ha hablado de los beneficios que tienen la música y el ejercicio de la misma. Esto es muy importante considerarlo, aunque no se pueden dejar de lado que, para tener planes donde se pueda dar un movimiento ya sea masivo o más local de impulsar la práctica musical, se necesitan amplios recursos. Simplemente tener instrumentos, maestros e instalaciones para trabajar es algo muy costoso. Por si fuera poco, es necesario dotar a estos organismos de una estructura administrativa eficaz y darles una continuidad sólida. Así mismo, hay que resaltar que el ejercicio musical también se ve dificultado por el distanciamiento que hoy existe entre la educación básica y la música, y la propia forma de vida que se establece hoy en día, o por lo menos en el caso del modo de vida del D.F.

En teoría todos podemos tener acceso a la música, para empezar por medio del canto, pero tiene sus limitaciones, si se quiere hacer las grandes obras de Haydn, Mozart, Márquez o Chávez, no se puede hacer sólo cantando, se necesitan instrumentos, por tanto maestros, consecuentemente presupuesto. Por lo que realmente terminan siendo pocos los que finalmente tienen acceso a la actividad musical, ya sea como ejecutantes o como espectadores. Para el director de orquesta Sergio Cárdenas esto tiene un problema de origen: la educación en la escuela primaria.

Aquí es donde empieza una de nuestras grandes tragedias, pues al no haber suficiente “producción” de músicos y/o maestros de música, se echa mano de lo

---

<sup>92</sup> María Teresa Frenk en entrevista por Gabriel Macias.

<sup>93</sup> *Ídem.*

que hay. [...] A estas dos graves situaciones [la insuficiente preparación a nuestros maestros de música y la alarmante carencia de los mismos, aun contando los insuficientemente preparados] hay que agregar la falta de infraestructura: son pocas, muy pocas, las escuelas que poseen un salón de música con cuando menos un piano o tocadiscos para “ilustrar” las clases de música. Por lo general, la educación musical de nuestros niños se reduce a entonar nuestro cántico nacional cada semana.<sup>94</sup>

Además de una escasa motivación en las aulas por el ejercicio musical, otro problema que se observa para llevar a cabo programas de práctica musical colectiva, tanto dentro de las escuelas como fuera de ellas, es la falta de continuidad en las administraciones, en los coordinadores de los proyectos, en la ausencia de una figura sólida capaz de dar seguimiento a un programa. Realmente en México no se acostumbra que haya permanencia en los funcionarios, por lo cual no es posible que una sola persona sea la encargada de un proyecto por muchos años. La sucesión es lo que priva, lo cual en el sentido democrático puede ser muy positivo, lo problemático resulta cuando debido a esto se corta la continuidad de los proyectos. Tal vez no necesariamente con el paso de una administración a otra se termine un programa, pero sí tal vez la manera en como se desarrolla, los propósitos, el personal puede ser renovado, etcétera.

Implementar programas de práctica musical, hacerlos crecer, multiplicarlos; acercar al joven o al niño al ejercicio musical, es complicado bajo las actuales circunstancias. Teresa Frenk, recuerda que en una visita a Venezuela, en el tiempo que ella era Coordinadora de Bellas Artes y haciendo dicho viaje precisamente para observar el funcionamiento del sistema orquestal de ese país, presencia lo siguiente:

...están sometidos a una férrea disciplina [los integrantes de las agrupaciones musicales], pero no lo sienten como una férrea disciplina, lo sienten como algo que les da goce y algo que están disfrutando. [...] Ves a cientos de muchachos, porque

---

<sup>94</sup> Sergio Cárdenas, *Estaciones en la música*, México, CONACULTA, 1999, pp. 128-130.

son agrupaciones enormes, con una cara de felicidad que no fingieron, no es porque viene una visita diplomática y están poniendo buena cara, no pintaron las instalaciones para nuestra llegada, simplemente nos mostraron lo que había. Ahora no hay una orquesta, hay muchas orquestas y de diferentes edades. Me tocó presenciar una banda gigantesca, totalmente fuera de proporción de lo convencional, yo vi 10 cornos, 10 oboes, ¡caray, estos van a ser los que van a poblar las orquestas de todo el mundo! Y fíjate, no es nada más porque veas a niños haciendo música y no nada más por la cantidad, sino también la calidad que están logrando, en instrumentos terriblemente difíciles como son el oboe y el corno, en niños menores de 10 años, totalmente afinados, sin un problema rítmico ¿qué están haciendo? ¡Es un milagro! Lo que uno siente al principio es una emoción desbordante, ya ni siquiera tratas de racionalizar en ese momento, estas presenciando un milagro, lo que todo mundo diría que no se puede hacer, esos niños lo hacen perfectamente bien, con afinación y articulación pero además feliz, eso se está dando en Venezuela. Ahora, qué ganas de poderlo hacer aquí también, pero como necesitas de la cooperación de muchas, muchas, muchas personas e insisto mucho dinero, ya no resulta tan factible, allí es donde uno realmente tiene que ir pasito a pasito.<sup>95</sup>

El modelo Venezolano es un programa consolidado, el cual ha sabido vincular eficazmente a dos sectores fundamentales: la sociedad y el gobierno. Con dicha situación establecida el *Sistema* ha podido crecer ampliamente e irse volviendo un programa más y más complejo y de alcances y dimensiones mayores a las que en un principio se pudo haber fijado. En México hay otra problemática, la cual Sergio Cárdenas, en su experiencia como fundador y director de varias orquestas nacionales ha podido detectar, y es en torno a la poca participación e interés por parte de los gobiernos y funcionarios, tanto locales como federales, en el apoyo a planes de esta naturaleza. Esta situación lo lleva a sostener lo siguiente:

Ha llegado la hora de invertir con seriedad en la educación artística del mexicano, teniendo conciencia de que la educación artística es un proceso muy lento y largo, que no rendirá frutos inmediatamente, pues el arte requiere de muchos años y

---

<sup>95</sup>María Teresa Frenk en entrevista por Gabriel Macías.

largas horas de apasionada entrega que vaya acompañada del rigor y la disciplina. Esta es una de las razones por la que los “políticos” encargados de las áreas de educación artística no han apoyado a fondo a las mismas: los frutos tardan años en verse y, por lo tanto, el margen de “lucimiento político” es muy reducido.<sup>96</sup>

Además de esto, hay que agregar que actualmente se viven condiciones económicas adversas y que terminan por afectar severamente a lo correspondiente a la cultura. Al respecto, el coordinador de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México, Ariel Hinojosa comenta:

...en lo económico siempre lo primero que es más afectado es lo cultural, lo educativo, lo artístico, no solamente porque también le afecta a muchos otros ámbitos, por ejemplo el ámbito de la salud también se ve muy afectado durante las crisis, por poner un ejemplo nada más, no somos los únicos que estamos afectados, pero también hay que reconocer que en cualquier parte del mundo, en el país más rico o en el país más pobre del mundo, en cualquier época de la historia de la humanidad, en la época de bonanza y de mayor abundancia o en la época de crisis, nunca será suficiente el dinero que se le dedique a la cultura, siempre nos vamos a quedar con la sensación, los que estamos en esto, de que necesitamos más dinero para el arte, para la cultura pero insisto, el programa [Orquestas y Coros de la Ciudad de México] es tan noble y está tan arraigado en la sociedad y tiene una fortaleza tan grande que sobrevive a las crisis, y sigue adelante pase lo que pase.<sup>97</sup>

En suma, el Sistema de Orquestas y Coros de Venezuela ha logrado romper las barreras que se le pudieran poner para su desarrollo óptimo; es decir, en mayor o menor medida ha logrado superar las adversidades económicas, se ha insertado eficientemente en la sociedad, a José Antonio Abreu se la ha podido dar la confianza necesaria para darle continuidad al proyecto, además de haber implementado muchas más estrategias para su desempeño como tener herramientas eficaces para su desarrollo, abordarlo como un programa social,

---

<sup>96</sup> Sergio Cárdenas, *Estaciones en la música, op.cit.*, p. 132.

<sup>97</sup> Ariel Hinojosa en entrevista por Gabriel Macías.

impulsarlo a las miras internacionales, etcétera. En México ha sido muy complicado poder establecer estas condiciones, teniendo a los programas con presupuestos frágiles, con una continuidad que suele ser incierta y variable desde el punto de vista administrativo, y en el caso de la ciudad, la forma de vida suele hacer más difícil acercar a las personas a este tipo de iniciativas. Sin embargo queda sentada la importancia de impulsar estos programas y los alcances en el impacto social que pueden tener. El trasfondo social y de desarrollo humano que tienen los programas de práctica musical colectiva, es por lo cual sigue siendo necesaria su aplicación y su desarrollo.

## LAS CASAS DE LA CULTURA: OTRA POSIBILIDAD

*La inversión en la cultura es una inversión en nuestro futuro, no como un mero factor económico sino como parte de un proceso de apropiación creativa de nuestro mundo.*

Sergio Cárdenas

La educación musical puede considerarse a partir desde dos vertientes: por un lado se encuentra la que se lleva a cabo de manera profesional, y por otra parte la que tiene fines extensivos como parte de una educación general y de una formación más íntegra. Ambas finalidades se encuentran profundamente entrelazadas y de hecho tienen un amplio nivel de participación la una con la otra. Parte de esta relación en la que estas perspectivas del aprendizaje musical se influyen y se condicionan, es que el músico, como cualquier otro profesional, necesita estímulos y un campo propicio para realizar su labor. Mucho de que esto se logre de manera óptima tendrá que ver con que se valore la obra musical y se le dé respeto al músico profesional, y esto en mucho será consecuencia del reconocimiento público y del prestigio que la sociedad le otorgue. Que la sociedad pueda ofrecer estos reconocimientos, tendrá que ver con su nivel de sensibilidad artística y del desarrollo de ciertos criterios valorativos que dicha sociedad haya alcanzado a través de la educación musical extensiva.<sup>98</sup>

Existe una situación que suele darse con frecuencia con respecto a la música de concierto, al ejercicio musical y al estudio de esta disciplina, y es que se le considere como una música y una práctica de minorías selectas, y a la educación musical se le tome como un innecesario gasto de energía y recursos, cuyos beneficios no van más allá del esparcimiento. Como se ha visto, hay ejemplos claros de que esto no es así, o por lo menos no necesariamente es así, como el

---

<sup>98</sup> Álvaro Feraud, “Realidad y utopía en la educación musical” en Isabel Aretz (relatora) *América Latina en su música*, México, S.XXI, 1977, pp. 275-276.

caso del sistema orquestal venezolano en donde queda sentado que la música es de carácter universal y que el escuchar y ejecutar un repertorio de música “clásica” es un asunto que se puede dar desde las mayorías para las mayorías. En México los distintos programas de educación musical extensiva han hecho lo propio tratando de involucrar a los más a esta práctica.

La música es algo que puede formar parte de la vida de todo el mundo y de hecho sí forma parte. Actualmente la música está en todos lados y se ha vuelto tan accesible vía medios electrónicos y por conducto del comercio informal, además de que se ha vuelto tan transportable a causa del sinfín de reproductores que hoy en día existen, que lo más difícil ahora es encontrar silencio. Esta situación lleva también a reflexionar sobre qué se está oyendo. La música pudiera ser como si se tomara leche de buena o de mala calidad,<sup>99</sup> los beneficios nutrimentales no serán los mismos. Aunado a esto el cómo se oye la música condicionará lo que esta nos deje. Pudiéramos hacer un analogía con una novela o cuento, si estos libros los leemos de principio a fin pero sólo nos pasan letras y bonitas palabras por la cabeza y hasta ahí se queda nuestra lectura, y al final no se entiende de qué se trata, ni qué personajes había, si no se desprende del texto ningún mensaje o idea y mucho menos se comprende la estructura del libro, la obra se habrá quedado agotada en un horizonte muy estrecho. Con la música pasa igual, si se escucha de principio a fin y lo que produce es tener la sensación de haber oído lindos o molestos sonidos, ésta se habrá quedado reducida a un pequeño espectro de sus posibilidades. Entre más sentidos se le logró despertar a una obra musical, del tipo que sea, más nos retribuirá ésta.

La cuestión no es que todas las personas deban ser músicos o unos expertos en ésta, pero sí sería provechoso que un conocimiento por lo menos moderado de ésta, formara parte de nuestra educación y cotidianidad. Y es que las grandes sociedades también se caracterizan por tener un significativo nivel cultural, y en el caso del tema de este escrito, habría que decir que si algo tienen en común las

---

<sup>99</sup> María Teresa Frenk en entrevista por Gabriel Macias.

grandes orquestas del mundo es que tienen grandes públicos. En el caso de nuestro país es preocupante la poca concurrencia que suelen tener las salas de concierto y el reducido público con el que nuestras orquestas y demás agrupaciones musicales cuentan, y esto es inquietante no sólo en el sentido de que se estén presentando trabajos que pocos aprovechan, sino que la sociedad se desvincula de espacios que también le pertenecen, de organismos que son suyos y que quedan ahí, como guardados en un cajón. Las orquestas, las salas de concierto, los recintos culturales, etcétera, deberían ser asumidos y aprovechados en es su carácter de espacios públicos.

Eduardo Mata consideraba que el panorama del quehacer musical en nuestro país no es particularmente halagüeño, mas sí lo es la reserva de vitalidad y potencial artístico de nuestro pueblo. Él pensaba que nuestro arribo a estadios superiores en la música podría comenzar por romper con el mito de que la música seria es perteneciente a una subcultura de iniciados y, que es necesario romper con una brecha genérica que se había situado entre la llamada música clásica y la denominada música popular, noción que él asociaba con la idea de la Europa del siglo XVIII en que se hablaba de música religiosa y música profana. Consideraba que se debía generalizar el pensamiento de que la música es un patrimonio común y una de las glorias de nuestra civilización y, que el pueblo debería asumir la herencia musical como propia.<sup>100</sup>

Dado la anterior, los programas de enseñanza y práctica musical extensivas, así como las escuelas y conservatorios de nuestro país, deben ser fortalecidos y establecer como una preocupación básica y fundamental la creación de públicos. En el caso de Venezuela a la vez que se siembra una orquesta en una localidad, en un proceso paralelo también germina un público. Al educar a muchos niños en la música y acercar a sus familiares y a la comunidad en general a la música a través de los niños y jóvenes pertenecientes a las agrupaciones musicales, también se fomenta un interés por escuchar la música. Aunque los niños no sean

---

<sup>100</sup> Eduardo Mata en Verónica Flores, *Eduardo Mata a varias voces, op.cit.*, pp. 230, 241-242.

profesionales o la actividad musical la abandonen al cabo de unos años, una consecuencia que puede tener esto es la creación de un público que seguirá teniendo interés en tales actividades, producto de haber estado involucrado en la práctica musical.

La creación de públicos es un asunto vital para la música en México, lo cual también es labor y una de las secuelas que tienen los programas musicales que actualmente se dan en el país, pero no deja de ser importante, además de fortalecer los mismos, ampliar y diversificar los medios de acceso a la práctica musical. Un punto de encuentro con dicha práctica que pudiera ser muy efectivo son las Casas de la Cultura. Estos recintos culturales son un espacio muy importante ya que además de tener cierta infraestructura, en algunos casos más óptima que en otras, ya tienen un público con el cual trabajar y clases de música operando e incluso en algunos casos hay coros funcionando.

Fomentar programas de esta naturaleza en las Casas de la Cultura, además de difundir todos los beneficios que dicha práctica trae consigo, aumentaría los espacios para que se dé este quehacer y reforzaría el vínculo de dichos recintos con su comunidad. Tomando en cuenta las experiencias pasadas con respecto a estos programas y al sistema de orquestas de Venezuela como referencia, la construcción de ensambles en estas casas podría resultar muy provechoso y dirigiendo estas agrupaciones a niños y jóvenes, se contribuiría a formar el público de mañana, o los músicos de mañana, a la vez que los participantes serían retribuidos por todos los beneficios que deja este ejercicio.

Este proyecto bien podría comenzar a funcionar en una casa a manera de programa piloto y partiendo de ésta se podría extender a las demás casas culturales o a otros espacios de dicha naturaleza. Para ejemplificar, podríamos visualizar como lugar piloto a la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, ubicada en la delegación Coyoacán del D.F. Dado que en este sitio ya se dan clases de canto, violín, guitarra, flauta y piano; ya habría alumnos con los cuales constituir

un primer ensamble. Evidentemente para construir a la agrupación musical se necesitaría obtener un espacio destinado para el desarrollo de la misma, personal que se ocupe de la agrupación, y en un caso óptimo que la propia colegiatura que se paga por la clase de instrumento cubriera el acceso al ensamble tomándolo como parte complementaria del aprendizaje del instrumento por el cual ya se paga una mensualidad.

Las necesidades que implica este proyecto se podrían cubrir de la siguiente manera: para tener personal a cargo del desarrollo del ensamble, se necesitaría de un coordinador que viera por el correcto funcionamiento de la agrupación, mismo que debe estar vinculado al ejercicio musical. A este coordinador se le tendría que buscar un presupuesto para que percibiera un sueldo con el cual pudiera desempeñar esta labor de manera adecuada. Para subsanar las cuestiones económicas, se podrían vincular los programas de servicio social de escuelas de música como la Escuela Nacional de Música, la Escuela Superior de Música, la escuela Vida y Movimiento del Centro Cultural Ollín Yoliztli y al Conservatorio Nacional de Música. Los prestadores del servicio social se encargarían de trabajar el montaje del repertorio y abordar aspectos de interpretación y ejecución musical, laborando en apoyo y en coordinación con los maestros del recinto cultural.

Para poderse adaptar a las circunstancias que cada casa cultural presente en cuestión de maestros y clases de instrumento que existan, nuevamente se solicitará el apoyo de los programas de servicio social, dirigiéndose a estudiantes de composición, los cuales realizarán partituras, de acuerdo con las circunstancias instrumentales y adecuándose a un nivel técnico que vaya de fácil a moderado acceso, sin renunciar a la musicalidad y a la riqueza de tocar en conjunto. Se pediría obra original y arreglos de música mexicana. Con esto, además de tener repertorio adecuado para que el ensamble fluya respecto a sus necesidades, se les daría difusión a los compositores que emergen de dichas escuelas y a la

música mexicana. Este punto es muy factible y podría ser muy provechoso para el desarrollo de los ensambles.

Ejemplificando el punto anterior podemos ver un arreglo hecho a la canción popular “La Llorona”,<sup>101</sup> el cual está realizado para dos guitarras, violín, arpa y cello. Este arreglo instrumental está correctamente apegado a las versiones más conocidas, con lo que se vuelve una pieza de fácil acceso dada la identificación y el conocimiento a priori que se tiene de las melodías y la estructura musical. Esta partitura tiene una estructura muy definida e identificable, con lo que la instrumentación puede ser cambiable por otros instrumentos que se encuentren dentro del mismo registro; es decir, la parte del arpa la puede tocar un piano, el segmento de violín una flauta, etcétera, con lo que se vuelve muy adaptable a las posibilidades instrumentales de cada Casa de la Cultura, además de que algunos instrumentos se pueden duplicar como las guitarras, haciéndola factible para un ensamble de distintas dimensiones. Otro ejemplo de esto es la composición Sin título<sup>102</sup> de Rafael Ornelas,<sup>103</sup> la cual no presenta un compás definido, y las ideas rítmicas se encuentran sugeridas dando con esto la posibilidad de que el intérprete dé paso a su ingenio y creatividad, volviéndolo partícipe del proceso inventivo de la obra y dando margen a muchas posibilidades interpretativas. La estructura de esta composición requiere una fuerte interacción entre ejecutantes y de una escucha delicada para el correcto ensamblaje de la misma, con lo que se vuelve muy adecuada para los fines que presentaría este programa musical. Fomentar este tipo de obras contribuiría, además, al crecimiento de un repertorio de “música escolar”, la cual tiene fines muy formativos y en el país es escasa.

---

<sup>101</sup> Véase anexo N°1. La importancia que tiene tanto este anexo como el número 2 es el de dejar sentado que la elaboración de estos materiales es posible. Que en la propia comunidad estudiantil y en formación se encuentran opciones de calidad y que no es necesario esperar que los grandes compositores de prestigio o los músicos renombrados colaboren para que estos proyectos se realicen. Así como en el *Sistema* son los propios integrantes los que comienzan a enseñar a otros cuando ya tienen cierto nivel de preparación, en México apostar por la gente en vías de profesionalización no tendría por qué ser un desacierto.

<sup>102</sup> Véase anexo N°2

<sup>103</sup> Rafael Ornelas Chávez quien es autor de la obra sin título y del arreglo a “La Llorona”, actualmente es estudiante de la carrera de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Las dos composiciones se han presentado como parte de actividades escolares en la cátedra de la maestra Gabriel Pérez Acosta y ambas han sido recibidas con buena aceptación. Arreglo a “La Llorona” 29 de octubre de 2009, salón A-3 de la ENM. Obra Sin título, 19 de noviembre de 2009, Sala de Audiovisuales de la ENM.

Algo clave para lograr el arranque y una primera etapa de esto sería la adaptación. Mucha de esta responsabilidad quedaría en el coordinador del ensamble o los ensambles y en el prestador de servicio social, para que se dé una correcta integración de los elementos existente, proyectándolo hacia los fines educativos, formativos y sociales que tendría este programa. Para que se logre esto, también es necesario hacer una correcta labor con los padres de los niños, ya que “lo más difícil de enseñar a los niños es tratar con los papás.”<sup>104</sup> Hay que tener presente que tratándose de niños y adolescentes, muchas veces la puntualidad, la asistencia y constancia, suele ser la de los papás, ya que son quienes los llevan.<sup>105</sup> Es por esto que la vinculación con los padres y la conciencia que se despierte en ellos sobre los beneficios que le son inherentes a la práctica musical, sería un asunto vital.

Considerando que las Casas de la Cultura son un referente y tienen cierto arraigo en la sociedad, además de que poseen una importante distribución a nivel D.F.; quienes acuden a éstas generalmente lo hacen debido a la cercanía que tiene estos espacios con respecto al desenvolvimiento de sus actividades cotidianas, o por lo menos la ubicación geográfica no complica demasiado la asistencia. Esta situación las vuelve propicias para la constancia en los participantes de las agrupaciones musicales.

Evidentemente todo esto son tan sólo ideas de un proyecto de práctica musical el cual puede ser mucho más complejo y tendría que contemplar muchos más aspectos, entre los cuales estarían asuntos administrativos, pedagógicos, económicos, de colaboración y vinculación hacia la delegación a la cual se encuentre adscrito el recinto cultural, etc. Éste es tan sólo un ejemplo para la posibilidad de un implementar un sistema de ensambles en el D.F., aunque lo que se quiere ilustrar con esto es que existen muchas posibilidades por explotar y por probar en la creación de programas de práctica musical en México.

---

<sup>104</sup> Gabriela Pérez Acosta en entrevista por Gabriel Macias Osorno, Ciudad de México, 2 de diciembre de 2009.

<sup>105</sup> *Ídem.*

## CONCLUSIONES

El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Venezuela deja un aprendizaje global de las posibilidades eficaces y positivas a nivel social que tiene la implementar estos programas musicales, además de haber refrescado a la práctica de la música de concierto, con una visión que deja atrás un anquilosamiento que este género comenzaba a cargar. Esta música al volverse parte de una cotidianidad, abandona la sala de concierto como su único recinto y, se vuelve parte de una sociedad. Esto resulta importante, pues esta situación además de impactar a nivel mundial, a nivel región, es decir, para América Latina tiene la consecuencia de estimular la recuperación de la historia musical de dicha región, a la vez que se inserta y se apropia de la historia de la música en su nivel global.

El proyecto venezolano desde sus inicios tuvo tal visión y eficacia que ha podido impactar a varios países de manera positiva. Para México esto ha tenido trascendencia, pues a partir del desarrollo del *Sistema* se han podido establecer distintos programas con fines semejantes en nuestro país, reforzando o contribuyendo a formar un ideal sobre el ejercicio musical. Es así que la finalidad y sentido de la música, se ve fortalecida a causa de la experiencia venezolana.

Generar un contexto musical favorable es una labor difícil, lenta, posible y de consecuencias positivas. Construir este contexto, fortalece el tejido social y el desarrollo de los individuos que la integran, dotándolos de una herramienta más para su desempeño cotidiano. Desarrollar capacidades musicales, tener manejo del lenguaje musical, poseer una educación musical, sólo se puede dar haciéndolo, de forma viva, escuchando música y produciéndola. Así como un individuo que nace en Francia, es decir, bajo un contexto francófono, tendrá manejo del francés de manera natural, hablará y lo comprenderá el idioma, y dependerá de otros factores si su desempeño y conocimiento de esta lengua es

muy profundo y desarrollado. Independientemente de si lo habla de manera docta o tiene la capacidad para escribirlo con claridad y soltura, o carece de estas capacidades, de cualquier forma tendrá un dominio que le permitirá desenvolverse en este contexto de manera natural. Con un contexto musical apropiado pasaría algo semejante que con los idiomas, dotando a los individuos de otras posibilidades de relación, otro tipo de diálogo e interacción. Es también por esto que los programas que se están dando en México a nivel musical deben seguir creciendo y mejorando para conseguir que todos los beneficios que el ejercicio musical trae consigo impacten en la prosperidad social del país.

Dos concepciones se pueden dar con la música. Una es donde la música se toma como un arte y perteneciente a una cultura, concibiéndolo desde una óptica muy expectante, situando al individuo desde la distancia, como ajeno a ésta; y otra noción es cuando la música se incorpora a lo cotidiano y el individuo se encuentra involucrado a ésta. Distintas consecuencias se desprenden de ambas nociones, y sin pensar cuál es mejor o peor, lo cierto es que el sistema orquestal iniciado por José Antonio Abreu, ha ilustrado de manera clara lo positivo que puede resultar ejercitar la segunda.

De tal manera que el *Sistema* deja un modelo muy sano con el cual tener identificación y afinidad, volviendo a este modelo un ideal importante para incorporarlo a nuestras distintas realidades, y buscar integrar sus elementos al contexto de nuestro país y cultura. Sería importante tener en cuenta que este proceso debería ser más que la implementación de un programa exitoso que se da en otro país, una propuesta de vida en común y una realidad propia por construir.

ANEXO 1

La Luna

①

Andante

Handwritten musical score for 'La Luna'. The score is written on five systems of staves. The first system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The second system has a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The third system has a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The fourth system has a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The fifth system has a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf, f). There are also some handwritten annotations and a circled '1' at the top left.

2

A handwritten musical score consisting of six staves. The top staff is empty. The second staff contains a melodic line with various notes and rests, including a dynamic marking 'p' and a fermata. The third staff contains a complex rhythmic accompaniment with many notes and rests, also marked with 'p'. The fourth staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'p'. The fifth staff contains a bass line with notes and rests, marked with 'p'. The sixth staff contains a bass line with notes and rests, marked with 'p'. The score is written in a clear, legible hand.

3

piu ral. a tempo

Handwritten musical score for six staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *p*, and *pp*. The tempo instruction *piu ral. a tempo* is written above the first staff. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks. The score is organized into measures by vertical bar lines.

4

*piu ral. a tempo*

The musical score consists of six staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamic markings *cresc.*, *mp*, and *mf*. The second staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *cresc.* and *p*. The third staff is in treble clef and contains a chordal accompaniment with dynamic markings *cresc.* and *p*. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamic markings *cresc.* and *p*. The fifth staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamic markings *cresc.* and *p*. The sixth staff is in bass clef and contains a melodic line with dynamic markings *cresc.* and *p*.

⑤

A handwritten musical score consisting of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Dynamic markings are present throughout, including *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The notation is fluid and appears to be a student or composer's draft.

6

Handwritten musical score for six staves. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *p*, and performance instructions like *arco*, *arco col.*, and *a tempo*. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is organized into measures by vertical bar lines.

7

Handwritten musical score for a piece marked with a circled '7'. The score consists of six staves. The top staff is a grand staff with two treble clefs. The second staff is a treble clef staff. The third staff is a bass clef staff. The fourth staff is a treble clef staff. The fifth staff is a bass clef staff. The sixth staff is a bass clef staff. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p', 'mp', and 'f'.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The staves are arranged vertically. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one flat. Dynamic markings include *chsc.*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like '2' and '8' on the staves.

9

The image shows a handwritten musical score on six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circled number '9' is located in the upper right corner of the page. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system consists of six staves, and the second system also consists of six staves. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings such as 'dim.' and 'cal.'. The staves are numbered 1 through 6 on the left side. The overall appearance is that of a student's or composer's manuscript.

A handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on five staves. The top staff is a blank five-line staff. The second staff is a treble clef staff with a circled '1' at the end. The third staff is a treble clef staff. The fourth staff is a treble clef staff with a guitar clef symbol and a bracket on the left. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano clef symbol and a bracket on the left. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations like 'p' and 'b<sub>a</sub>' above notes. The score ends with a double bar line and an arrow pointing to the right.

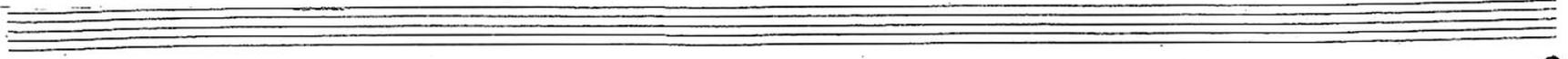
②

Handwritten musical score for Viola, Cello, and Piano. The score is written on five staves. The top two staves are for Viola and Cello, and the bottom two are for Piano. The Piano part is marked 'pno' and includes a section with a dotted line and a bracketed section with vertical lines. The Cello part has a melodic line with a sharp sign. The Viola part has a treble clef and a 6/8 time signature. The Piano part has a treble clef and a 6/8 time signature. The score is marked with various symbols including arrows and brackets.

③

Handwritten musical score consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line starting with a whole note, followed by quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, ending with a double bar line. The second staff is in bass clef and contains a short melodic fragment. The third staff is in treble clef and is mostly empty. The fourth and fifth staves are grouped by a brace on the left and contain a few notes and rests. The bottom-most staff is empty.

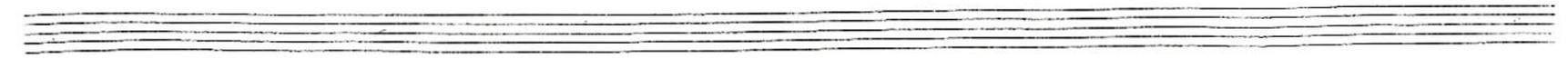
This is a handwritten musical score consisting of five staves. The top staff is empty. The second staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with notes and lyrics: "ba ba ba ba ba pa pa pi". The third staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a series of chords and melodic fragments. Above the first few chords is a bracketed sequence of vertical lines with an arrow pointing right, and a vertical line with a downward-pointing arrow. The fourth staff is a bass line in bass clef, showing two measures with notes and rests. The fifth staff is a guitar/bass line in bass clef, starting with a right-pointing arrow. The bottom two staves are empty.



Musical notation for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a bracketed measure with a double bar line and an arrow pointing right, with the number '10' written below it. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a half note with a flat (Bb), a quarter note (C), a quarter note (D), a half note with a flat (Bb), a quarter note (A), a quarter note (G), a quarter note (F), a quarter note (E), a quarter note (D), a quarter note (C), and a final whole note (C) with a double bar line and an arrow pointing right.



Musical notation for a grand staff. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note (D), a quarter note (E), a quarter note with a flat (Eb), a quarter note (F), a quarter note with a flat (Eb), a quarter note (D), a quarter note (C), a quarter note (B), a quarter note (A), a quarter note (G), a quarter note (F), a quarter note (E), a quarter note (D), a quarter note (C), and a final whole note (C). The lower staff is in bass clef and contains a double bar line with an arrow pointing right.







The image shows a handwritten musical score on five staves. The top staff contains a melodic line with notes, accidentals, and a fermata. The other four staves are mostly empty, with some initial clefs and a few notes at the end.

Staff 1 (Treble clef):  
Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.  
Accidentals: B-flat, F-flat, C-flat.  
Fermata: A fermata is placed over the final note, C4.  
Ends with a double bar line and repeat sign.

Staff 2 (Bass clef):  
Starts with a bass clef and a repeat sign.

Staff 3 (Treble clef):  
Starts with a treble clef and a repeat sign.

Staff 4 (Bass clef):  
Starts with a bass clef. Ends with a bass clef, a fermata, and notes B and C.

Staff 5 (Bass clef):  
Starts with a bass clef and a repeat sign.

Rafael Ocasio Chávez

## REFERENCIAS SOBRE LOS ENTREVISTADOS

### **Maria Teresa Frenk**

Nació en la Ciudad de México. Realizó sus estudios profesionales como pianista en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela Superior de las Artes de Berlín. Ha destacado como concertista tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Desde 1982 es profesora de piano y música de cámara en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1994 ingresó al grupo Concertistas de Bellas Artes. Durante 2009 desempeñó el cargo de coordinadora nacional de Música y Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

### **Ariel Hinojosa**

Licenciado en guitarra por el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" en Alicante España. Fue bibliotecario en la Orquesta Sinfónica del ISSSTE y posteriormente también realizaría esta función para el Programa de Orquestas Juveniles de México, siendo forjador de la biblioteca de las orquestas juveniles. Desde 1993 dirige la Orquesta Juvenil de la delegación Venustiano Carranza del D.F., y lleva más de seis años desempeñándose como coordinador de las Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México.

### **Gabriela Pérez Acosta**

Egresada de la Licenciatura en piano de la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2001 fue aceptada en *L'École Normale de Musique de Paris / Alfred Cortot* (París, Francia), en donde obtuvo Diploma en Ejecución. En agosto de 2008 obtiene el grado de Maestra en Música en el área de Cognición en Musical en la Escuela Nacional de Música. Desde 1998 ha pertenecido al cuerpo de profesores de dicha institución, en donde ha fungido como pianista acompañante y como profesora de las asignaturas de solfeo/adiestramiento auditivo y piano, además de haber participado durante 10 años en el programa del Centro de Iniciación Musical (CIM).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *América Latina. Historia y Destino. Homenaje a Leopoldo Zea*, México, UNAM, 1992, V.II.
- Aretz, Isabel (relatora), *América Latina en su música*, México, S.XXI, 1977.
- Carlos Blanco (Coord.) *Venezuela, del siglo XX al siglo XXI: un proyecto para construirla*; Venezuela, Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (COPRE) Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) Editorial NUEVA SOCIEDAD, 1993.
- Cárdenas, Sergio, *Estaciones en la música*, México, CONACULTA, 1999.
- Casini, Claudio, *El arte de escuchar la música*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- Flores, Verónica. *Eduardo Mata a varias voces*, México, CONACULTA, 2005.
- Hernández Moreno, Antonio, *Música para niños. Aplicación del “método intuitivo de audición musical” a la educación infantil y primaria*, España, S.XXI, 1993.
- Lozano, Fernando, *La mano izquierda*, México, Porrúa, 2007.
- Martínez, Eduardo, *La política cultural de México*, París, UNESCO, 1977.
- Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Robert (coordinadores), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, S.XXI, 2009.
- Tello, Aurelio (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE y CONACULTA, 2010.
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, FCE, 1993.

## DOCUMENTALES

- Arévalo, Alberto, *Tocar y luchar*, Venezuela, Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), 2006.
- Sánchez Lansch, Enrique, *The promise of music*, Hamburgo, Deutsche Grammophon, 2008.
- Smaczny, Paul, *El Sistema*, Francia, EuroArts, 2009.
- Programa de televisión *60 Minutes*, “El Sistema” Correspondent: Bob Simon, Producer: Harry Radcliffe, Air date: 04/13/08 (CBS).

## REVISTAS

- Czaja, Alexander y Linda Harao, “¿El sistema venezolano en la Laguna? Dos por el canto” en *Intermezzo. Revista mexicana de música clásica*, Anabel Río Gutiérrez y Linda Harao Ureña, Dir., N°22, enero/febrero de 2010.
- Héctor Rivera, “El INBA trasplanta de Venezuela un sistema pedagógico para formar orquestas” *Proceso, semanario de información y análisis*, Julio Scherer García, Dir., N° 598, 18 de abril de 1988.
- Leiva Vera, Miguel Ángel y Matés Llamas, Eva María, “La educación musical: algo imprescindible,” *Filomúsica. Revista de música culta*, Revista mensual de publicación por Internet, N° 33, octubre de 2002.  
<http://www.filomusica.com/filo33/educacion.html>

- Luque Fernández, María “El poder de la música: la teoría del ethos” *Sequentia*, Revista trimestral on-line, número 2, Granada, 2004. <[www.coralsanjuandedios.es/sequentia/art\\_ethos.htm](http://www.coralsanjuandedios.es/sequentia/art_ethos.htm)>

## **SITIOS WEB**

- [www.eluniversal.com.mx](http://www.eluniversal.com.mx)
- [www.elpais.com](http://www.elpais.com)
- [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)
- [www.fesnojiv.gob.ve](http://www.fesnojiv.gob.ve)
- <http://snfm.conaculta.gob.mx>
- [www.cultura.df.gob.mx](http://www.cultura.df.gob.mx)
- [www.oas.org](http://www.oas.org)
- [www.diputados.gob.mx](http://www.diputados.gob.mx)

## **ENTREVISTAS**

- Macias Osorno, Gabriel, entrevista a Gabriela Pérez Acosta, Ciudad de México, 2 de diciembre de 2009.
- Macias Osorno Gabriel, entrevista a María Teresa Frenk, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2009.
- Macias Osorno, Gabriel, entrevista a Ariel Hinojosa, Ciudad de México, 19 de enero de 2010.

## OTROS DOCUMENTOS

- Reseña del Centro Cultural Ollín Yoliztli, *Orquesta y Coros Juveniles de la Ciudad de México*.
- Reseña de la embajada de Venezuela en México, *Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar*.
- Reseña de la embajada de Venezuela en México, *Proyecto de Integración Social de Niños y Jóvenes con Necesidades Educativas Especiales al Sistema de Orquestas*.
- Frenk, María Teresa (colaboradora), *Proyecto Nacional para el Acceso a la Práctica Musical* (Documento inédito).