



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE PEDAGOGIA

**VIGENCIA DE LA OBRA PEDAGÓGICO-MUSICAL
DEL MAESTRO CESAR TORT**

TESIS

**PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGIA**

**PRESENTA
GENOVEVA TORT ORTEGA**

ASESORA: DOCTORA TERESITA DURÁN RAMOS



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 mi papá, cuyo compromiso por la educación musical fue mi principal inspiración profesional,

a mi hijo Cristóbal, luz y fuerza de mi proceder,

a mi mamá, quién supo mantener siempre la esperanza porque concluyera este compromiso y,

a Corina mi hermana, quién me acompaña desde otros horizontes.

	Página
INTRODUCCIÓN	5
PRESENTACIÓN: CONCEPTO E IMPORTANCIA FORMATIVA DE LA EDUCACIÓN MUSICAL	9
I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL	20
1.1. La Antigüedad	21
1.2. Grecia y Roma	23
1.3. Edad Media	33
1.4. Renacimiento y Barroco	44
1.5. Era Moderna	60
1.6. Escuela Nueva	73
1.7. América	85
1.8. Modernidad y Pensamiento musical contemporáneo	89
II. MÉTODO TORT	109
2.1. Semblanza biográfica del maestro César Tort Oropeza	109
2.2. Principales influencias	122
2.3. Características básicas	128
2.4. Actividades	133
III. ARTENE COMO CONTEXTO INSTITUCIONAL DE LA OBRA DEL MAESTRO TORT	
3.1. Fundación y un poco de historia	156
3.2. Estructura	160
3.3. Currículum	178
a. Objetivos	178
b. Contenidos	178
c. Conciertos	179

d. Formación de profesores	180
e. Participación en eventos nacionales e internacionales	182
3.4. Actividades Extracurriculares	186
a. Academia	186
b. Reedición de libros	187
c. Laudería	190
d. Coro de papás	198
3.5. Expectativas presentes y futuras del método Tort. Logros palpables	191
IV. CONCLUSIONES	197
V. OBRAS CONSULTADAS	201
Libros	201
Documentos electrónicos	203
ANEXOS	207

Índice de Anexos

1. Carta de Violeta Hemsy de Gainza dirigida a la familia del maestro Tort desde Argentina un día después de su muerte.
2. Reseña del escritor José Revueltas sobre la obra musical “Cantata a Morelos” en el año 1965.
3. Portadas actuales de los libros editados por la UNAM de la obra pedagógico musical del maestro César Tort.
4. Discos grabados por la UNAM con la música para niños del maestro Tort. El primero se realizó en 1973 y el segundo en 1988.
5. Instrumentos musicales adaptados por el maestro Tort para sus fines didácticos. Fotos: 1ª: huéhuetl original; 2ª: huéhuetls fabricados de triplay de diferentes tamaños; 3ª: Teponaztle original; 4ª: Xilófono didáctico; 5ª: Arpa jarocho y; 6ª: niña de Artene tocando otra arpa.
6. Descripción gráfica de una clase de Estimulación Temprana.
7. Lección ubicada en el libro de Segundo Año de primaria sobre la enseñanza de los valores rítmicos. Idea planteada por el maestro Tort que hasta la fecha se mantiene en las clases de Artene.
8. Lección de enseñanza del solfeo teórico ideada por el maestro Tort ubicada también en el libro de segundo. Es una práctica que el maestro Tort la propone en todas las clases.
9. Partitura de la lección rítmica de dicción y lectura del conjunto de las “Concordancias” para ejecutarse a dos grupos.
10. Partitura del conjunto de las “Conjunciones” para dos grupos. Puede apreciarse que la escritura musical contiene otros símbolos NO tradicionales.
11. 1ª foto: primera página de la partitura de “Campanita de Oro” para ejecutarse con coro y orquesta de percusiones en la que intervienen instrumentos como crótalos, caja, triángulo, pandero, platillo y xilófono. 2ª foto: primera página de la partitura de la obra “Tricromías” para niños de 6º, en la orquesta sólo intervienen percusiones. 3ª foto: Primera página: “Natacha”, ejemplo de pieza para coro a dos voces. 4ª foto: “Duérmete Niño”, ejemplo de pieza para coro con acompañamiento de dicción.
12. Ejemplo de pieza de lectura rítmica para huéhuetl y palmas de 4º.

13. 1ª foto: niños tocando el xilófono; 2ª foto: orquesta de varios xilófonos acompañando a un coro; 3ª foto: niños de preescolar tocando xilófono y 4ª foto: niños de preescolar tocando el huéhuetl.
14. Pieza “LA Cuenta del 16”: Partitura, particella de coro, particella de huéhuetl, particella de triángulo, particella de xilófono.
15. 1ª foto: bodega donde se guardan partes de instrumentos musicales y materiales para la escuela. 2ª foto trabajo fino de las teclas de xilófono.
16. Partitura de “La Bruja”, pieza mexicana. Partitura de una pieza de Mendelssohn para el coro.
17. Fotos de los cursos del método Dalcroze.
18. Ejemplo de pieza para el coro de papás: “Velo qué bonito” pieza panameña.
19. Niños de Artene en concierto. 1ª foto: de preescolar en el año de 2010. 2ª foto: concierto en la Sala Netzahualcóyotl con los grupos avanzados; año de 2009.
20. Conciertos de los “Niños músicos de Artene” fuera y dentro del país: 1ª foto: anuncio de la participación de estos niños en un Congreso de la ISME en la antigua Yugoslavia; año de 1972. 2ª foto: anuncio de otro Congreso de la ISME en Bristol, Inglaterra. 3ª foto: en Barcelona, Esp.; año de 2004. 4ª foto: Concierto en Bellas Artes; julio de 2014.
21. Fotografías del maestro Tort en su juventud impartiendo su método en la Facultad de Música de la UNAM.
22. Una de las últimas fotografías del maestro Tort en su estudio de casa.
23. Fotografía tomada al comenzar un concierto importante de los “Niños Músicos de Artene” en el Palacio de Bellas Artes, donde exalumnos develan la placa conmemorativa de los 40 años de trabajos de la institución.
24. Membrete del Instituto Artene ideado, en su fundación, por el mismo maestro Tort y mejorado en el año 2012, por Corina Tort.

INTRODUCCION

Ya era necesario construir una fundamentación de mi vida profesional como maestra de música de niños, especialmente. Siempre, desde muy joven trabajé en ello con el método Tort, la obra pedagógico-musical del maestro César Tort, mi padre y, como él, terminé creyendo en la capacidad educativa que la música posee sobre el niño, el joven y el adulto. Ahora pues, aprovecho esta tesis para ir a fondo en el tema de la educación musical infantil desde una perspectiva teórica, histórica y, sobre todo vivencial respecto lo que ha sido mi experiencia como maestra de música y especialmente del método Tort.

La primera parte de este trabajo pues, referida a la historia de la educación musical, particularmente del mundo occidental, intenta ser una semblanza de este acontecer con el fin de reconocer e identificar la importancia que siempre ha tenido la relación entre música y educación. Y la segunda, es una descripción de la naturaleza tan particular del método Tort, su autor, su aparición y su actualidad consolidada en el Instituto Artene. Sin embargo, este sistema va más allá del instituto ya que una buena cantidad de músicos de todo el país lo utilizan en sus clases con niños y adolescentes.

Debo decir que durante la elaboración de esta tesis mantuve mi creencia en cuanto a que tan afamado arte posee un misterio. En ningún momento de la historia el hombre ha prescindido de él; lo lleva a cabo de muy diferentes formas dándole diversas funciones y, entre ellas, le otorga un sentido educativo. Pues esto último ya ocurría desde la antigüedad. Pitágoras como observador del universo, veía música en él y, cuando viajó a Mesopotamia, Egipto y China, descubrió que la música dentro éstas culturas, no sólo servía al quehacer ceremonial y festivo, sino

que era una actividad dirigida hacia la mejoría humana, es decir, encontró en este arte una virtud educativa.¹

Esta tesis trata de buscar explicaciones sobre el motivo de tantos músicos y no músicos presentes en la historia de la humanidad por darle a este arte, actividad o disciplina, un lugar tan especial dentro de la vida humana. E igualmente trato con ello de descubrir los motivos que llevaron a mi padre a dedicar su obra y talento a la educación musical.

Entender el afán de mis colegas y el mío por ofrecer tantos años de nuestra vida profesional a la enseñanza musical, sobre todo de la niñez, es otro de los propósitos de este trabajo. Creo que ya es la hora de una amplia reflexión sobre si hemos transitado los educadores musicales sobre el camino correcto.

Hacer una historia de la educación musical no sólo aporta a la justificación de este afán, sino que me ayuda a descubrir pensamientos coincidentes y divergentes al respecto de este tema. Probablemente fue un fenómeno, mas no una ocurrencia, el que nuestros ancestros hayan promovido la música como agente educativo, ético o terapéutico, o más anteriormente, que esta acción haya implicado un significado mágico, animista y espiritual durante la etapa nómada del hombre. Es un arte multifacético, tiene muchas funciones porque apunta a diferentes horizontes.²

En la primera parte de este trabajo, me di a la tarea de articular una historia de la música con historia de la educación de manera muy sintética, no habiendo aún la suficiente bibliografía para ello. Sin embargo, cuando estudié la primera en la escuela de música, me encontré con algunos episodios realmente interesantes que desde entonces ya pudieron relacionarse con la vida educativa. Afortunadamente no los olvidé y, junto con la revisión histórica realizada

¹ Honolka, Kurt y Reinhard, Kurt. *Historia de la Música*. 10ª ed. Madrid 1980, Editorial EDAF, 2005. 486 pags. 27, 42 y 44.

² J. Elliot David, "Música, educación y valores musicales", en *La transformación de la educación musical a las puertas del siglo XX*. Compiladora Violeta H. de Gainza. Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1997. 159 pags. Pag 18.

últimamente, puede referirme a estos hechos o acontecimientos en el presente escrito.

La genial secuencia del trabajo del maestro J. S. Bach por ejemplo, la visión de los griegos sobre el *ethos* musical –teoría ya superada actualmente-, la insistencia de un filósofo tan determinante para el pensamiento actual como Rousseau, fueron hechos realmente relevantes y determinantes en la historia de la música. Generaron resultados técnico-musicales dentro del desenvolvimiento de los sistemas polifónicos y tonales de la música occidental.

Dentro de la historia de la educación musical hay momentos y acontecimientos especiales. Aunque ya no podemos interpretarlos como la magia que veían nuestros ancestros de las culturas primitivas, sí debemos vivirlos dentro de nuestra sensibilidad humana y gozarlos más allá de nuestro intelecto. Me refiero a la generosidad de músicos como Bach o Beethoven, quienes ni pretendieron ser famosos, ni se propusieron ser los grandes pedagogos. Sólo ofrecieron su música y talento para quien quisiera vivir de ella, nada más. O, el caso de Guido De Arezzo, el creador del *solfeo*, materia eminentemente pedagógica -musica. ¿Qué pasó por la mente de estos genios para dedicar tiempo en dejarnos algo que tanto nos sirvió? Y, ¿en el caso de los pedagogos como Rousseau y Montessori que leyeron, experimentaron y estudiaron tanto en sus vidas profesionales para encontrar verdades que pudieran trascenderlos y aportar al hombre moderno?

Generosidad y vocación profesional es la mejor respuesta que encuentro a mis preguntas sobre la trascendencia de estos personajes. Pues bien, no veo diferencia alguna entre estas acciones e intenciones con lo que ha hecho el maestro César Tort. Por ello mismo centraré el tema de su trabajo en este escrito.

La segunda y tercera parte de esta tesis son dos pequeñas descripciones del método Tort y del Instituto Artene pero como parte de mi personal dedicación por un trabajo que apenas busca un lugar en la vida profesional del músico o pedagogo mexicano.

El trabajo de mi padre se concreta en el método Tort y más físicamente en una institución: Artene ³ A partir de la justificación histórica que implica la primera parte, trazo el método Tort y su institución para darles relevancia, además. Ambos son el resultado de un esfuerzo de muchas personas que durante más de cuatro décadas experimentaron y laboraron en un mismo proyecto logrando consolidar muchas vertientes educativo-musicales. Afirmo de antemano que ya tenemos diversos resultados de los cuáles, en su momento, hablaré en este escrito.

Como en el caso de los autores anteriores mencionados y otros que veremos más adelante, Tort, su método y su institución, ameritan tener vigencia y generar confianza para quien busque aprender sobre educación musical.

Agradecimiento,

A la doctora en Pedagogía Teresita Durán Ramos, asesora de mi tesis, de quien valoro su enorme paciencia respecto al tiempo para que este trabajo quedara bien logrado.

³ Instituto Artene, situado en la calle de Ayuntamiento # 40 en Coyoacán, CDMX. Actualmente tiene 43 años de existencia.

PRESENTACION:

CONCEPTO E IMPORTANCIA FORMATIVA DE LA EDUCACION MUSICAL

Actualmente la educación artística forma parte del *currículum* básico en preescolares y escuelas primarias y secundarias de nuestro país, tanto oficiales - especialmente las ubicadas en ciudades- como privadas. Sin embargo en cuanto a la educación musical específicamente, la calidad académica aún deja mucho que desear, ya sea por la deficiente formación musical y didáctica de los maestros, ya sea por el lugar que le otorgan las autoridades escolares a esta materia; pero, sobre todo, porque aún no hay un programa de trabajo oficial claramente definido. En los países europeos ya ha pasado más de un siglo de que la música es una materia obligatoria como la lengua y las matemáticas. En el sistema escolar oficial de países como Inglaterra, Francia, Alemania, Austria, Suiza, Suecia, Noruega, Finlandia, España, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, los alumnos crean conjuntos de cámara de cuerdas, coros y conjuntos de música popular y egresan habiendo aprendido a colocar la voz y a leer partitura. Lo mismo sucede en otras naciones asiáticas y americanas como Estados Unidos, Canadá, Rusia, China, Japón, Corea del Sur, Australia y Nueva Zelandia. Además de instruir a los alumnos en el área de la música clásica, la mayor parte de estos países se ocupan de recrear dentro de sus escuelas su música tradicional y regional, así como de crear nueva música organizando conjuntos corales e instrumentales.

Existe un organismo perteneciente a la UNESCO, The International Society of Music Education (ISME)⁴ que, desde su fundación en 1953 ha promovido la educación musical por todos los países del planeta organizando cientos de eventos como congresos, conciertos infantiles, conferencias, seminarios, etc., donde se congregan músicos y educadores musicales ofreciendo sus trabajos,

⁴ Consúltese en www.isme.org [consulta 10/2003]

investigaciones, métodos y corrientes en ésta materia. Actualmente la ISME cuenta con la filiación de 80 países.⁵

Lo anterior nos habla del gran afán del educador moderno por ocupar al arte musical como agente educativo independientemente de las funciones estéticas o recreativas que ya tiene. Veamos entonces los motivos de este interés en las naciones donde los niveles académicos son realmente relevantes.

Primero imaginemos un congreso auspiciado por la ISME en el que participan una buena cantidad de países representados por diversas etnias que exponen diferentes experiencias pedagógico-musicales, las cuales, en su mayoría son una muestra de la naturaleza cultural y musical de su respectivo país, lo que nos habla de una conducta natural del hombre. La música ofrece, según J. Elliot, “una forma de vida verdaderamente dinámica.”⁶ Por tanto, ¿cómo no va ser parte de la educación del individuo?

Ahora bien, aunque la calidad musical de los trabajos presentados no siempre es la mejor, estos eventos son interesantes porque nos descubren una característica fundamental en la naturaleza de este fenómeno inevitable en el quehacer humano que es la *música*, y es que no hay una música sino muchas y miles.⁷ Es decir, la actividad musical es un fenómeno multicultural que incluye diversas expresiones humanas y no hay cultura o civilización que prescinda de ella. El campo de la música regional, étnica o popular es mucho más amplio que el de la música llamada “clásica”. Además debe reinventarse constantemente, pues de lo contrario su sustancia no tendría este dinamismo. La vida musical siempre se transmite de generación en generación así como la obra creada, lo cual ya podría considerarse un proceso pedagógico de naturaleza cotidiana.

Sin embargo, la música es el arte que posee el mayor misterio, y como dice David J. Elliott “no existe un conjunto fijo de propiedades que encajen en todas

⁵ *Ibidem*, Read more about us.

⁶ J. Elliot David, *op. cit.* Pag 31.

⁷ *Ibidem*, pag 13.

las prácticas musicales de todo el mundo”⁸. Y más aún responder a la pregunta de ¿cuáles serían los valores de la música como objeto de la educación? Es realmente complejo y actualmente se mantiene el tema en discusión por los teóricos, músicos y educadores; situación claramente demostrada en las mesas redondas de los eventos de la ISME. Desde la Grecia Clásica ya Aristóteles lo decía en *La Política*: “no resulta fácil determinar la naturaleza de la música o explicar porque las personas deberían poseer un cierto conocimiento acerca de ella misma”.⁹

Sin embargo hay algunos autores que me parece se acercan mayormente a una justificación de la importancia de la práctica musical en la educación. Edgar Willems por ejemplo, músico y psicólogo belga nacido a finales del siglo XVIII y pionero de todo un movimiento de integración musical en los sistemas escolarizados europeos, proponía un método “profundamente humano” como él mismo lo afirmaba. Decía que la música “...al requerir la participación de todo el ser humano –dinámico, sensorial, afectivo, mental y espiritual- contribuye al desarrollo de todas esas facultades y al armonizarlas entre sí, favorece el desenvolvimiento de la personalidad humana”.¹⁰ Nuestro ya citado David J. Elliot, actual investigador en la facultad de música de Toronto, Canadá sobre el tema de los *valores musicales*, cree firmemente que la educación musical, además de conocimiento, debe transmitir valores de vida ya que ofrece autoconocimiento y por ende autocrecimiento; lo cual en síntesis, propicia una forma de vida verdaderamente dinámica. Así pues, esta materia posee un valor inestimable hacia el mundo interno y afectivo de la persona.¹¹

Keith Swanwick, investigador británico y maestro de música no concuerda con aquella visión simplista que ve a las artes sólo como “pasatiempos”, “actividades de ocio”, “experiencias subjetivas”, “una forma subjetiva de soñar” o

⁸ *Ibidem*, pag 18.

⁹ *Ibidem*, pag 11.

¹⁰ Willems Edgar. *El valor humano de la Educación musical*. Traductor Ma. Teresa Brutocao. 4ª edición. Barcelona, Paidós escolar, 2014. 230 pags. Pag 30.

¹¹ J. Elliot David, *op. cit.*, pag 30.

“algo irreal”.¹² Él cree que el valor educativo del arte radica en que esta actividad puede formar parte de los complejos procesos de pensamiento como el conocimiento, el aprendizaje significativo, etc., donde la música juega un papel esencial. La educación musical no se reduce, por tanto, a la adquisición de destrezas o a la autoexpresión creativa, está relacionada con el desarrollo de la comprensión y de la intuición; es decir, con las cualidades de la mente.¹³ Tiene similitud con el juego porque es la actividad en la que la imitación y la imaginación se pueden *fomentar y ampliar* deliberadamente.¹⁴

Como investigador Swanwick incursiona en el tema de la música como fenómeno de representación cultural y ahí encuentra su trascendencia: “la música no es un simple espejo que refleja sistemas culturales y entramados de creencia y tradición, sino que puede ser una ventana abierta a nuevas posibilidades.”¹⁵ y más adelante da verdadera relevancia a todas las actividades artísticas: “debido a su atractivo altamente sensual, a su poder imitativo y a sus posibilidades imaginativas, son una actividad humana sumamente valorada y celebrada en todas las culturas.”

16

Sin embargo, en el terreno de la historia de la educación tenemos a grandes figuras como Rousseau, Montessori, Dewey y Vigotsky que, sin ser compositores o músicos de formación (a excepción de Rousseau), intuyeron siempre a la práctica musical como fundamental en el desarrollo sensorial y humano del individuo ya que su objeto de estudio siempre fue la búsqueda de las actividades propias y necesarias al niño. El método Montessori con sus famosas campanas, perfectamente bien afinadas, busca el desarrollo de la *percepción auditiva* y John Dewey ve al arte como una “experiencia que opera imaginativamente”¹⁷. Este

¹² Swanwick Keith. *Música, pensamiento y educación*. Traductor Manuel Olasagasti. 3ª ed. Madrid, Morata, 2006. 191 pags. Pag 58.

¹³ *Ibidem*, pag 42

¹⁴ *Ibidem*, pag 56

¹⁵ *Ibidem*, pag 8

¹⁶ *Ibidem*, pag 58

¹⁷ Dewey, J. *El arte como experiencia*. Traductor Jordi Bustamante. Barcelona, Paidós, 2008. 385 pags. Pag 329.

filósofo de la educación aporta su novedosa idea de que la educación es un fin en sí mismo como un proceso de reconstrucción y reconstitución y coincide con la tendencia actual: la actividad musical, cualquiera que sea, desarrolla plenamente al individuo dentro del mismo proceso de acción¹⁸. J. J. Rousseau quien fue músico de formación, en su obra el “Emilio” crea un plan de enseñanza musical como parte de su creencia en el camino a la perfección del individuo¹⁹ y, Lev S. Vigotsky, psicólogo soviético, tiene un tratado realmente interesante donde expone sus estudios sobre las actividades artísticas infantiles como medios de creación y de utilización de la imaginación.²⁰

En fin, es sumamente amplia la lista de autores, entre músicos, pedagogos, pensadores, que en el transcurso de la historia buscan una justificación precisa y acertada sobre el efecto que tiene la formación musical en el individuo; sin embargo, personalmente siempre me ha parecido que lo verdaderamente relevante en ellos es su proceder; es decir, los métodos que crearon, la trascendencia de sus ideas y la labor educativa que en su momento y contexto lograron.

Bach, Orff, Kodally, Dalcroze, Willems, Bártok, M.M. Ponce, etc., fueron músicos cuya gran parte de su obra composicional es de naturaleza pedagógica, es decir, realizaron secuencias donde sus obras se van complicando técnicamente hablando: los Preludios e Inventiones de Bach a varias voces, es el repertorio más trabajado en el aprendizaje del piano, órgano y clavecín en todo el mundo; el Microcosmos de Bártok de naturaleza modal, ya es material básico en gran parte de las carreras de piano en casi todos los conservatorios de música de Europa, Asia y América; en México toda la obra para guitarra de M. M. Ponce es materia sustancial en los conservatorios españoles y mexicanos y, sobre autores como Orff, Willems, Kodally y Dalcroze, es imperativo para este trabajo mencionar que

¹⁸ Swanwick, Keith, *op. cit.*, pag 58.

¹⁹ Méndez D. Yandira “El carácter humano y social de la música”. yandymusic.blogspot.mx/2007/04/el-carácter-humano-y-social-de-la-musica.html [Consulta 09/2014]

²⁰ Vigotsky, Lev S. *La imaginación y el Arte en la infancia*. Trad. David Rincón. 7ª ed. CDMX, Ediciones Coyoacán, 2008. 109 pags.

crearon además de metodologías educativo- musicales, instituciones donde sus sistemas actualmente se mantienen vivos y renovados y donde sus escritos ya clásicos en esta materia se discuten constantemente.

Pero quien lleva la vanguardia en este terreno es el canadiense Murray Schafer, pues no utiliza ni método ni sistema, sino sus actividades consisten en que el niño y el adolescente y el joven deben hacer música o efectos musicales sin ninguna guía ortodoxa como una partitura o sistema estructurado de aprendizaje²¹. La música se hace con lo que tengan al alcance de la mano, como su voz, sus instrumentos preferidos u objetos sonoros únicamente.

Con todo lo anterior quiero indicar que la educación musical es ya una materia institucionalizada y profesionalizada; pues no hay conservatorio en gran parte de países europeos, americanos y asiáticos que no la incluya en su listado de carreras; pero además, la naturaleza de sus sistemas y contenidos en general, va acorde a la vanguardia *artística y educativa* de nuestros tiempos.

Ahora pues, Violeta Hemsy de Gainza de nacionalidad argentina, quién junto con César Tort, es una gran promotora de la Educación Musical en nuestro continente, se identifica con el mismo Tort en cuanto a que el objetivo específico de la educación musical es “musicalizar”. Pero ¿qué significa esto de “musicalizar”? H. de Gainza lo define como “volver a un individuo sensible y receptivo al fenómeno sonoro para que con ello se estimulen otras áreas de desarrollo como la afectiva, intelectual, motriz, etc.”²² Así pues, “corresponde a la educación musical instrumentar con eficacia los procesos espontáneos y naturales necesarios para que la relación hombre-música se establezca de una manera directa y efectiva”.²³ La música es un lenguaje universal por lo que todo niño y adulto puede utilizarlo como medio de expresión y creación. Y aquí nos topamos

²¹ Cfr Schaffer, Murray, *El Nuevo Paisaje sonoro*. Trad. Juan Shultis. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998. 93 págs. Pag 6.

²² Hemsy de Gainza Violeta. *La iniciación musical del niño*. 3ª ed. Buenos Aires, Ricordi Americana, 2003. 243 pags. Pag 3.

²³ *Ibidem*, pag 133

con una de las ideas esenciales de Violeta, la *vivencia musical* de cualquier tipo como medio de comunicación y expresión de sentimientos y emociones.

Me parece importante destacar el trabajo de esta autora ya que se trata de un personaje clave dentro de la conformación de gran parte de los trabajos de educación musical que se han hecho en el continente americano ²⁴ de la segunda mitad del siglo XX y lo que va de éste. Habiendo pertenecido al buró de la ISME y siendo actualmente fundadora y miembro honorario del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM)²⁵, junto con César Tort promovió incansablemente en este continente la materia de educación musical como actividad básica en la escuela y, en el contexto internacional, ambos han logrado presentar trabajos educativo-musicales de Latinoamérica como propuestas de calidad y de una gran originalidad por el bagaje cultural tan amplio que contiene. ²⁶

Por otro lado, no hay autor contemporáneo, en este terreno, que no mencione la función social de la música; es decir, la música es un lenguaje dotado de una gran universalidad que permite la comunicación con la sociedad y a su vez, ésta al manifestarse musicalmente, integra al individuo²⁷; lo enriquece musicalmente y éste aporta a aquella. Cuando el individuo crea su música y la comparte o simplemente se rige como elemento fundamental en un conjunto musical²⁸, ya podríamos hablar de una socialización saludable. Sin embargo, esta función de la música podría tornarse en alineadora, aspecto del que más tarde se

²⁴ Violeta Hemsy es músico-pianista y posee ya más de 20 publicaciones las cuáles consisten en compilaciones de partituras de música tradicional americana, conferencias impartidas por ella y por otros ponentes en eventos sobre educación musical, método lúdicos de guitarra y piano para niños y adolescentes, traducciones y libros de análisis y reflexiones sobre el pasado, presente y futuro de la educación musical de nuestros países latinoamericanos.

²⁵ Foro Latinoamericano de Educación Musical, organismo creado con el propósito de reunir la gran cantidad de los trabajos que se llevan a cabo en esta materia en diferentes eventos como congresos y seminarios de este continente. Su fundación fue en 1996.

²⁶ Cfr: Tort César, *Educación musical en el jardín de niños*. 5ª ed. CDMX, UNAM, 2005. 135 pags. Prologo e Introducción.

²⁷ J. Elliot David, *op. cit.*, pags 11-33.

²⁸ Podría ser desde formar parte de un coro, de un conjunto de cámara, de una orquesta sinfónica o simplemente ser un integrante de un conjunto de rock.

hablará ya que no podría negarse que ha sucedido dentro de la Historia de la Música²⁹. Una educación musical libre mentalmente hablando, amplia en el sentido de que no se mantenga en determinados géneros solamente, muy creativa y conocedora de la naturaleza infantil específicamente, podría ser un buen antídoto ante la constante alineación a la que la sociedad y el individuo se exponen.

Ahora bien, retomando algunos elementos relevantes de lo anteriormente expuesto por diferentes autores para el estudio de esta materia, podríamos enlistar el significado de la acción musical del individuo sobre diferentes áreas de desarrollo:

- La música educa porque se pone en juego toda la dinámica afectiva, intelectual, social, cultural y motriz del individuo,
- La actividad musical sí podría tener relación con la naturaleza de los *valores humanos* en el sentido que es una apertura que descubre la riqueza interna del individuo, es un autoconocimiento,
- La ejecución musical educa por sí sola y ofrece una experiencia al individuo que va modificándose e implementándose conforme este la realiza,
- Esta materia, por su naturaleza artística y su antigüedad, posee las posibilidades de adherirse a la vanguardia artística,
- La música es un lenguaje que nos permite descubrir formas diferentes de comunicación del individuo con el medio en que se encuentra y a su vez éste podría nutrirlo a él de vivencias sanas y necesarias.
- La actividad musical logra que procesos creativos y de conocimiento avancen de la mano como parte del desarrollo del individuo.

²⁹ Fischer, Ernest, *La necesidad del Arte*. Traductor José Solé-Tura. 2ª ed. Barcelona, Ediciones Península, Nexos, 1989. 272 pags. Pag 95.

Diversos Géneros musicales y educativos

Entendamos pues esa cualidad multicultural del fenómeno musical como la existencia de diversos géneros musicales derivados de la cantidad de situaciones culturales existentes. No valdría la pena enlistarlos y definirlos en este espacio ya que surgirían miles de millones. El origen de esa infinita variedad de manifestaciones musicales se confunde con la aparición de la historia de la humanidad.³⁰ Pero debe considerarse que no todos ellos necesariamente han tenido o tienen una función educativa, sino solo recreativa, relajante, social, mítica, religiosa, etc. Creo, sin embargo, que se convierte en educativa en el momento en que se presenta generando un beneficio a la formación moral y profesional del individuo y a la sociedad del momento.

Aun así la ciencia ha comprobado que cualquier estímulo sonoro ya es una buena afrenta a la inteligencia humana y especialmente actúa sobre la del niño. Es por ello que este material sonoro debe organizarse y planificarse con un buen control de calidad. Violeta de Gainza decía: “la música como medio de comunicación posee infinitas posibilidades, es capaz de despertar sentimientos sublimes, como también las sensaciones menos espirituales”.³¹

La diversidad actual de géneros musicales nos indica que también existe una gran variedad de formas y contenidos de llevar a cabo la educación musical. Ello dependerá de las necesidades humanas y sociales del momento histórico correspondiente donde la música, por tener la extraordinaria virtud de ser experimentación, puede metamorfosearse y servir a éstas necesidades.

Se menciona con anterioridad en este trabajo la importancia de los encuentros de la ISME ya que son una muestra palpable de diferentes realidades musicales, culturales y por tanto educativas. Es decir, la transmisión generacional o simplemente social de pautas musicales y/o culturales con un fin práctico, nos hablan ya de un acto educativo. Cualquier enseñanza de tradiciones musicales ya

³⁰ *Idem.*

³¹ *Hemsey de Gainza Violeta, op. cit., pag 2.*

es una práctica educativa, especialmente, cuando esos contenidos musicales son diversificados por quien los recibe. En Inglaterra por ejemplo, no hay evento internacional, como sucedió con las Olimpiadas, donde no se ejecute alguna pieza de Los Beatles, de diferentes maneras por supuesto. Ello significa que la música de este grupo ya está plenamente integrada a la idiosincrasia de esa nación y es recreada constantemente con el propósito de mantener con ella una tradición cultural.

Según Swanwick los productos musicales tradicionales pueden trascender tanto al individuo mismo como a la comunidad social. “La música no es un simple espejo que refleja sistemas culturales y entramados de creencia y tradición, sino que puede ser una ventana abierta a nuevas posibilidades”.³² Lo ya logrado por la cultura y tradición, por tanto, puede reinventarse y transformarse en algo necesario a los requerimientos de la sociedad o el individuo en el lugar y época que se encuentre.

Y, hablando en términos más concretos, el maestro, el padre de familia y finalmente hasta el mismo niño, son los indicados para elegir de forma ininterrumpida el material y contenidos necesarios para llevar a cabo semejante empresa.

Naturaleza multidimensional de la música

Debe quedar claro, entonces, que la música no sólo es un objeto de naturaleza estética. Los educadores ya mencionados prefieren definirla como una *experiencia multidimensional*, que representa diferentes cosas al mismo tiempo ³³ como la energía (fuego), alimento, cultura, etc. Tiene capacidad de movilizar diferentes áreas afectivas, físicas y mentales de la persona humana³⁴. Es prácticamente la magia que genera comunicación entre los hombres diferentes.

³² Swanwick, Keith, *op. cit.*, pag 8.

³³ Hemsy de Gainza, Violeta. “La Educación musical entre dos siglos”, conferencia pronunciada en la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, agosto de 2003. [Live.v1.udesa.edu.ar/files/ESCED/DT/DT10-GAINZA.pdf](http://live.v1.udesa.edu.ar/files/ESCED/DT/DT10-GAINZA.pdf) [Consulta 05/2014].

³⁴ *Ibidem*, pag 16

Es la conexión por excelencia entre la madre y el niño cuando ésta lo arrulla con su canto; vuelca así toda su intensidad afectiva al ser que más significa para ella en su vida. Está comprobado que el oído humano funciona desde su formación en el vientre de la madre. “Es un órgano extremadamente sensible y complejo capaz de procesar diversidad de estímulos y estructuras sonoras.”³⁵

La música es un fenómeno que no reconoce diferencias de género, raza, cultura y condición social, así como de época, era prehistórica, histórica y ubicación geográfica. Tiene diferentes funciones y usos y es una práctica diversificada como dice David J. Elliot³⁶ que se puede realizar de miles de millones formas con miles de millones de resultados.

Según algunos autores actuales, la música debe recuperar su sentido original: el espiritual. Y no me refiero al religioso necesariamente pero sí el buscar conducir al ser humano. El énfasis actual en utilizarla como acelerador del conocimiento, de la capacidad intelectual, de la motricidad de niño y, como como factor de expresividad y creatividad, es el requisito para acceder a las exigencias profesionales del mundo contemporáneo. Pero ahora falta reconsiderar lo más cercano a la dignidad humana: la plenitud y profundidad de la experiencia musical que nos une a nosotros mismos y a los demás.³⁷ Ahí se encuentra pues, la tarea del educador musical.

³⁵ *Ibidem*, pag 14

³⁶ Elliot, David, *op. cit.*, pags. 11-33.

³⁷ H. de Gainza, Violeta. *Música, Amor y Conflicto*. 1ª ed. Buenos Aires-México, Grupo editorial Lumen, 2002. 190 pags. Pag 138.

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

El arte es casi tan antiguo como el hombre, sin embargo, la función de éste ha variado según las necesidades sociales e individuales que se han presentado en las épocas de historia de la humanidad.³⁸ En sus orígenes el arte era la magia que buscaba dominar un mundo inexplorado. En ella se combinaban la religión y la ciencia. Esa magia es la esencia y origen del arte. Pero esta función mágica del arte fue desapareciendo progresivamente hasta que actualmente podríamos decir que consiste en resolver las relaciones tan complejas del hombre para con la sociedad y consigo mismo. Ahora esta práctica busca ilustrar y estimular la acción para con ello transformar la sociedad.³⁹ Ahí es donde aparece el papel de la educación artística y por tanto, el de la Educación Musical.

Según Ernest Fischer la actividad artística como tal surge cuando el hombre quiere ser algo más que él mismo, quiere ser un hombre *total*⁴⁰. Descubre el universo musical cuando aprende a combinar dos vehículos musicales: su voz y los materiales que le rodearon de donde posteriormente surgieron los instrumentos musicales. Y, en el uso de los contenidos musicales ha manifestado desde los más remotos tiempos una audacia e ingeniosidad notables.⁴¹ Ellos han sido transmitidos y modificados constantemente hasta la actualidad por lo que siempre tal desarrollo artístico va de la mano con un proceso pedagógico.

Sin embargo, en nuestros días el hombre requiere del arte para expandirse más allá de las necesidades primarias e inmediatas y así fundirse en una realidad diferente a la de los orígenes de la humanidad, cuando había que penetrar en la naturaleza para servirnos de ella y dominarla. Quizá hubo alguien en ese entonces, en la prehistoria, que sincronizó una figura rítmica para ahuyentar a

³⁸Fischer Ernest, *op. cit.*, pag 15.

³⁹*Ibidem*, pag 13

⁴⁰ *Ibidem*, pag 6.

⁴¹ *Ibidem*, pags. 15-38

algún animal peligroso o entonó algún canto para atraer alguna ave y cazarla. Pero más tarde, no se sabe cuándo, surge la consciencia creadora en el hombre⁴². Es el momento en que aparece el concepto de *Arte* y dentro de él, de *Música*. Hablaremos pues de la historia de la educación musical a partir de esta transformación en la que el hombre descubre la descubre, e inicia su tarea de transmitirla y enseñarla.

1.1. La Antigüedad: Asia y Egipto

Es momento de hacer una distinción entre música primitiva y música antigua. La diferencia se encuentra más en su elaboración, que en su función. Con el surgimiento y desarrollo de la agricultura y, con ella, el principio de la civilización, la música primitiva se convierte en antigua y se encuentra como parte de esta transformación social.⁴³ Las creencias animistas⁴⁴ dieron paso a planteamientos más científicos en los que la música, la incipiente ciencia y la religión se hallaban íntimamente mezcladas.

El legado verbal o la tradición oral fueron los primeros métodos pedagógicos que empleó el hombre de la antigüedad para transmitir los contenidos musicales. En los pueblos donde se inicia la historia de la civilización humana como China, India, Mesopotamia y Egipto, la música poseía una naturaleza divina y básicamente se desarrollaba en las ceremonias religiosas. Así lo indican las representaciones arqueológicas de esos pueblos como las pinturas rupestres, bajo relieves, etc.,⁴⁵. Ya tenía la música una función de naturaleza ritual y espiritual y su práctica se encontraba principalmente en manos de sacerdotes y jefes. Los sonidos eran utilizados para establecer una relación con lo sobrenatural y así

⁴² *Ibidem*, pag 42

⁴³ *Ibidem*, pags 40-43

⁴⁴ El animismo es la creencia de que un espíritu o divinidad reside dentro de cada objeto, el control de su existencia y que influyen en la vida humana y los acontecimientos en el mundo natural. *Idem*.

⁴⁵ *Fleming, Wiliam. Arte, Música e Ideas. Traductor José Rafael Benglio. 1ª ed. USA, Editorial Mc Graw –Hill, 1993. 381 pags. Pags 4, 5, 12 y 13.*

Cfr: Honolka, Kurt y Reinhard, Kurt. Historia de la Música. 10ª ed. Madrid 1980, Editorial EDAF, 2005. 486 pags. Pags. 9-16.

alcanzar protección divina porque se creía que encerraban poderes maravillosos. Los contenidos musicales se transmitían auditivamente y consistían desde cortos esquemas rítmicos o melódicos hasta la forma de tocar los instrumentos musicales, de los cuáles progresaba su elaboración. En ese entonces el oído musical del hombre era absoluto ⁴⁶ y la memoria musical ampliamente desarrollada.

China crea la escala pentatónica aproximadamente en el 2000 a. C. y desde entonces ha logrado transmitirla a través de milenios mediante tradición oral y una notación musical, invención de ellos mismos. Lo más increíble es que esta escala sigue siendo la base estructural de la música tradicional oriental. Pero en aquél entonces cada sonido equivaldría a un elemento: tierra, metal, madera, fuego y agua. La música, según los antiguos chinos, debía imitar la armonía existente entre el Cielo y la Tierra que era el resultado del encuentro entre el principio masculino Yang y el principio femenino In. Es la unión entre el cielo y a tierra. Actúa directamente sobre el alma y comunica al hombre con los espíritus celestes.⁴⁷

Sin embargo, Confucio (551 a 479 a.C.) es más explícito conforme la educación "...se debe considerar a la música como uno de los primeros elementos de la educación y su pérdida o corrupción es el signo más acabado de la decadencia de los imperios".⁴⁸ En esta civilización milenaria la música actualmente continúa manteniendo su naturaleza religiosa, mística y hasta misteriosa. ⁴⁹

Dentro de la historia de la música hindú, Brahma, el Dios creador del universo, brinda a sus creyentes la *vina*, un instrumento hoy clásico entre los hindúes parecido al laúd. La música se consideraba la armonía del mundo y, aunque

⁴⁶ *El poseer oído absoluto significa tener la habilidad de identificar una nota por su nombre sin la ayuda de algún sonido referencial, o ser capaz de producirlo. Esta capacidad está relacionada con la memoria auditiva (la capacidad de recordar los sonidos).*

⁴⁷ *Honolka, Kurt y Reinhard, Kurt, op. cit., pag 15.*

⁴⁸ "El Legado Chino" conferencia pronunciada por la Dra. Ana Lucía en Mérida, Venezuela. Encuentro de la ISME, latinoamericana. [06/2000].

⁴⁹ Cfr: Honolka, Kurt y Reinhard, Kurt, *op. cit.*, pags 28-29.

no sabemos ciertamente cómo era en ese entonces, sí se trataba de un acto sagrado.⁵⁰

En Egipto, hacia el 2500 antes de Cristo, la vida musical ya era intensa tanto en el terreno religioso como en el festivo. Intervenía principalmente en prácticas religiosas, en festividades tradicionales y hasta en la vida privada. Parece ser que anteriormente a los griegos, Egipto crea la distinción entre música culta, religiosa y música popular.⁵¹ La continuidad de esta música era la tradición oral más que nada, pues no dejaron manuscritos. Los relieves hallados en templos y tumbas así como la cantidad de objetos encontrados por la arqueología nos ofrecen una gran variedad de instrumentos musicales tanto de cuerda, como de aliento y percusión, sin embargo, a nivel ceremonial este arte se ejercía principalmente de manera vocal. Como vemos, la función musical en esta civilización era más que amplia, dinámica y esencial en la vida humana. Este arte tuvo el mismo derrotero que la historia del esplendor Egipcio, su clímax, su apogeo, su riqueza y, por supuesto, su caída y lamentablemente su desaparición.⁵²

La cultura Mesopotámica veía una armonía *musical* entre el Microcosmos (el hombre) y el Macrocosmos (el Universo) y aunque no sabemos cómo era la música de esta civilización, según lo que nos cuentan los griegos, tenía una naturaleza eminentemente sagrada y mítica.⁵³

1.2. Grecia y Roma

No hay duda de que los griegos, desde la era antigua, sustrajeron gran parte de sus ideas musicales de Egipto y Mesopotamia. Pitágoras en el siglo VI a. C. estudió en los templos de ambas civilizaciones la teoría musical y con ello

⁵⁰ *Ibidem*, pag 16

⁵¹ *Ibidem*, pag 14

⁵² *Ibidem*, pag 13.

⁵³ "La música en la antigua Mesopotamia", revista electrónica: *Melómanos Locos*, 03/04/2011. blogmusicaclassica.com/enseñanza-musical/historia-de-la-musica-temario/primera-parte-el-mundo-antiguo-y-medieval/tema1 [consulta 20/02/2017].

transmite a sus alumnos conocimientos de acústica, ciencia base del mundo sonoro de cualquier músico. A partir de sus investigaciones crea la escala pitagórica cuya trascendencia es sustancial en los sistemas modales y tonales tanto de la música medieval como de la época barroca.⁵⁴ En sus orígenes el vocablo *música*, significaba cualquiera de las artes y las ciencias que estaban bajo la protección de las *musas*, estas doncellas imaginarias hijas de Zeus quienes representaban la danza, la música, la poesía y hasta las disciplinas intelectuales como la astronomía y la historia.⁵⁵

Sin embargo ¿Qué es lo que nos interesa tanto de la vida musical de ésta magna civilización desde la era antigua y durante la Helénica? Remontándonos a la Grecia de los siglos VII, VI y V a.C. encontramos que la música se hallaba ya integrada a la vida humana tanto en su aspecto individual cómo en el social.⁵⁶ Aparece en ella como un factor cultural que abarca funciones tanto recreativas como ético-cognoscitivas, religiosas y terapéuticas. Se fortalece como un ideal educativo por su poder ético durante los siglos VII y VI.⁵⁷

Durante la época pitagórica el pensamiento griego afianza la teoría del *Ethos*, es decir, la música adquiere una naturaleza ética y por tanto conductual en el hombre; va más allá de una mera actividad. La música inspira el alma humana, por ello es un agente educativo.⁵⁸

Las notas, la melodía, los instrumentos musicales (el áulos y la cítara principalmente), los diferentes géneros musicales, los ritmos, etc., conllevan una fuerza ética en sí mismos y un propósito. Según Pitágoras y posteriores filósofos, como a continuación veremos, la actividad musical debe ponerse al servicio de la

⁵⁴ Honolka, Kurt y Reinhard, Kurt. *Op. cit.* Pags 42 y 43.

⁵⁵ *Ibidem*, pag 43.

⁵⁶ Valles del Pozo Ma José. "La educación musical en la historia de occidente". Revista NEUMA, año 2, Universidad de Talca, Valladolid.musica, utalca.el/DOCSneuma/_vol_1/No2_15_articulo5.pdf [Consulta 03/2014].

⁵⁷ Cfr: Luque Fernández María. "La Teoría del Ethos". SEQUENTIA, Revista Digital No 2, Granada, 2004. http://issuu.com/klosmarin/docs/el_poder_de_la_musica_teoría. [Consulta 01/2014]

⁵⁸ *Idem*

educación y de la formación del alma. Las melodías se dividieron en éticas, prácticas y entusiásticas y a la educación pertenecían las más éticas.⁵⁹

La doctrina básica de que todo el cosmos es *harmonía* y número y la idea de que la música descansa sobre unas leyes numéricas se adscriben a Pitágoras quien se afanó en demostrarla científicamente.⁶⁰ La misma relación matemática que une música y cosmos es la que une música y alma humana, *la psique*. Por tanto la música condiciona el comportamiento humano. El hombre está determinado por esta *harmonía* metafísica.⁶¹ Sin embargo, parece ser que la consciencia de una relación música-alma o la valoración ética musical aparecen desde épocas anteriores.

Los primeros esquemas compositivos griegos o melodías son los *nomoi* los cuáles se habían construido con el tiempo y se transmitían oralmente. Este repertorio se mantenía en forma estática ya que su ejecución musical significaba encontrarse dentro de la ley, de la costumbre y de la tradición.⁶² A Terpandro⁶³ se le atribuye la organización y composición de los *nomoi*, con el fin de instaurar una enseñanza musical en forma estable y sin cambios; lo cual se remontaría al año 670 a.C. en Esparta. Cada una de estas melodías era destinada para diferentes ocasiones como las religiosas, las laborales o las cotidianas. Posteriormente los modos⁶⁴ griegos o *harmonías*, dicho de forma más correcta para ese entonces, van haciendo su aparición pero se asignan rígidamente dependiendo el estado de ánimo

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem*

⁶¹ *Idem*

⁶² Martínez, Daniel. "Grecia Antigua, los Nomoi". Revista Sinfonía virtual, (05/12/2007). www.sinfoniavirtual.com/revista/005/grecia_antigua_evolucion_musica_nomoi_tragedia.php [Consulta 24/01/2017]

⁶³ *Insigne músico y poeta Griego quien vivió en Esparta en el siglo VI a. c. Aparte de sus contribuciones musicales didácticas compuso melodías destinadas a amenizar la vida cotidiana de los espartanos con el fin de crear un ambiente familiar y amigable. Sin embargo su mayor contribución musical se encuentra en los descubrimientos técnicos de varios sonidos de la escala. Con ello crea un mundo nuevo llamado Diatonismo o música diatónica que se explota hasta nuestros días.*

⁶⁴ *Los modos griegos son sistemas de organización de sonidos que significaron una novedad en su época y sobre los cuales se comenzaron a elaborar las melodías. Estos pasaron a Roma y posteriormente, en la Edad Media, se convirtieron en la estructura fundamental del canto Gregoriano.*

que se requiera mantener en el joven.⁶⁵ Así se pone de manifiesto la función psicológica de la música con su influencia en las emociones y el comportamiento humano.

Damón de Atenas, músico y filósofo nacido en el 500 a. C y maestro de Pericles y Sócrates, dedicó sus esfuerzos a demostrar el importante valor educativo de la música en los jóvenes. Componía melodías bajo la creencia de que al generar actitudes morales en estos muchachos, podrían éstos ejercer cambios políticos y éticos en su vida posterior. “Controlando la enseñanza musical se controla la conducta del individuo”⁶⁶ decía, según sus discípulos. Además, este filósofo le atribuye a la música propiedades de purificación (catarsis) de los afectos por lo que se le consideró, posteriormente, el padre de la Musicoterapia.⁶⁷ Sin embargo, lo que se conoce de su pensamiento es por segunda mano, es decir, a través de alusiones de Sócrates, Platón y Aristóteles.

Lejos de constituir un fin en sí, la música en la Grecia antigua se encontraba en la vida corriente comprometida con las instituciones sociales y los usos tradicionales. Instrumentos y cantos acompañaban los holocaustos, las procesiones, ceremonias fúnebres y misterios de diferentes deidades. El fenómeno musical estaba estrechamente relacionado con el mundo de los dioses teniéndose a varios como creadores de instrumentos musicales y se les representaba tocándolos. *El mito de Orfeo* resume claramente las virtudes atribuidas a la música. Este dios con su canto ejercía poderes mágicos sobre las personas, animales y hasta sobre la naturaleza inanimada.⁶⁸

En Atenas la formación de la juventud comprendía desde el primer año el canto y el tocar algunos instrumentos. A la *Paideia*⁶⁹ que constaba de

⁶⁵ Luque Fernández María. *op. cit.*, [Consulta 02/2014].

⁶⁶ *Idem*

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ Honolka Kurt y Reinhard Kurt, *op. cit.*, Pag 43

⁶⁹ *Paideia*, palabra griega que significa educación designando con ello la formación espiritual, intelectual, civil y atlética del hombre. La armonía de la música debe comunicar al alma para que, a su vez, esta se vuelva armoniosa.

Aritmética, Geometría y Astronomía se agrega *la teoría musical*. Sin embargo desde el siglo V a. C. existía una convicción popular de que la ejecución o simplemente audición musical empleada sólo por placer, podría generar reacciones violentas en el individuo produciendo un estado en el que la emoción supera a la razón. Teoría que posteriormente Platón retoma y plantea su justificación.⁷⁰

De los tres relevantes filósofos Sócrates, Platón y Aristóteles, el segundo es el que más dedica en sus escritos al tema de la Educación Musical. Este filósofo analizaba cada ritmo y forma tonal según su valor pedagógico para conformar una educación política encaminada a establecer el “Estado Ideal”. Las novedades las consideraba severamente dañinas para la subsistencia del Estado.⁷¹

La postura de Platón en relación con el poder ético de la música queda planteada en un largo pasaje de *Las Leyes* (700a-701b), diálogo perteneciente a su vejez, donde ejerce una crítica a la libertad musical que ha llevado a la mezcla de géneros porque según él: “ello trasciende a otros ámbitos de la vida”.⁷² Lamenta que el placer auditivo se haya convertido en el objetivo primordial del hombre. Su concepción pedagógico-musical es estricta, elige el uso de dos armonías solamente (modos): *la doria*, como expresión de una masculinidad valiente y guerrera y, *la frigia*, como expresión de la vida en paz. “En la educación musical de los muchachos canto y acompañamiento deben sonar homófonos; los adornos y las modulaciones están prohibidos porque inducen al alumno a la confusión”. (*La Republica* 607, libro III y *Las Leyes*, 801e).⁷³

Así pues, durante la antigua Grecia y la época helénica nos encontramos con la fuerte creencia del influjo moral de la música en el alma y por tanto, en la conducta humana. Pero, asimismo, esta convicción coexiste con la opinión contraria: todo lo que la música suscita es alegría y diversión, es un goce para el

⁷⁰ Luque Fernández María, *op. cit.*, [Consulta 02/2014]

⁷¹ *Idem*

⁷² *Idem*

⁷³ *Idem*

oído y no sirve en la transmisión de valores humanos.⁷⁴ Esta fue la postura impulsada por los sofistas y uno de ellos, Sexto Empírico.⁷⁵

En la época de Platón se ejercía censura, no legal por supuesto, pero sí ideológica, contra la utilización de algunas melodías y contra el desarrollo de ciertos modos de composición en los jóvenes porque se consideraba que no les aportaban valores como la valentía, la obediencia, la congruencia, el criterio justo, etc., sino que al contrario, podrían afectarlos.⁷⁶ Por ello la crítica impulsada por algunos sofistas fue importante en su tiempo; porque generó un equilibrio en el pensamiento y cuestionamientos de los mismos jóvenes a las ideas generalizadas sobre la transmisión de valores mediante patrones musicales.

Las observaciones de Aristóteles respecto a este tema están concentradas en *La Política*. Sintetiza las tendencias recreativas de su época con las ideas éticas platónicas.⁷⁷ Insiste en que esta actividad sirve, por un lado, al hombre para la diversión y el ocio, así como también, tiene un poder especial sobre el *ethos* y el alma y, agrega que el beneficio moral que se puede obtener de la música pasa a través del mecanismo de la catarsis.⁷⁸ Cantar y tocar como un placer enriquecedor.

Es interesante en Aristóteles la claridad con la que distingue el objetivo educativo de la actividad musical con el de la profesionalización musical, es decir, la formación musical del joven implica sólo el conseguir niveles básicos con melodías y ritmos sencillos que generen un influjo espiritual.⁷⁹ Sin embargo aquellos que dediquen su vida a la actividad musical tocando la lira, la cítara, el áulos y cantando en representaciones públicas son los especialistas, es decir, los *músicos profesionales*.

⁷⁴ *Idem*;

⁷⁵ Artículo electrónico: El Papiro de Hibeth, www.buenastareas.com [Consulta 05/2015]

⁷⁶ Valles del Pozo Ma José, *op. cit.*, [Consulta 03/2014].

⁷⁷ Luque Fernández María, *op. cit.*, pag 7, [Consulta 02/2014].

⁷⁸ Aunque Aristóteles no especifica el significado del término catarsis podemos entender por él como una descarga sana de emociones y como un medicamento. Honolka Kurt y Reinhard Kurt, *op. cit.*, Pag 44

⁷⁹ Luque Fernández María, *op. cit.*, pag 7.

Decíamos que paralelamente se desarrolla, ya desde el s IV a. C. una tendencia opuesta fundamentada en la desvalorización de la música como elemento educativo y además, ético. Una muestra de ello se encuentra en el *Papiro de Hibeh*⁸⁰ donde se ejerce una sátira por llevar al extremo tales ideas como si la actividad musical fuera determinante en el desarrollo ético y juicioso de un pueblo. Esto nos habla de la naturaleza diversa y equilibrada del pensamiento griego.

Aun así la educación en Creta y Esparta fue considerada como modelo de ciudadanía por los pensadores del momento, contenía la iniciación a la actividad coral y la gimnasia para los adolescentes. El Estado mantenía en las escuelas estas materias como obligatorias y, en el caso de la ejecución coral, el contenido eran los cantos patrios. Además, estos coros se utilizaban como un aspecto fundamental de la socialización del individuo con el fin de propiciar la consciencia de ciudadano.⁸¹

Durante la era helénica se incrementa y se consolida el músico profesional al grado de formar, desde principios del siglo III a.C., un “círculo de técnicos”, es decir, gremios de músicos bien organizados quienes eran los encargados de cantar y tocar en el culto religioso, fiestas y teatros. Aun así no decae la teoría del *ethos*, sino al contrario, los filósofos estoicos como Diógenes de Babilonia, buscan reavivarla nuevamente pero más en el sentido educativo, es decir, elogian su utilidad en casi todos los ámbitos de la vida y su capacidad para potenciar todas las virtudes de la juventud.⁸² Sin embargo, paralelamente, ya en boga el epicureísmo representado por Filodemos de Gadara, trata de oponerse a ello muy duramente.

⁸⁰ Documento de autor desconocido encontrado en Atenas probablemente en el siglo VI a. C. Luque Fernández María, *op. cit.*, pag 7.

⁸¹ Fleming, William. *Arte, música e ideas*. Traductor J. Rafael Blengio. USA, Editorial Mc Graw-Hill, 1983. 381 pags. Pag 52.

⁸² Luque Fernández María, *op. cit.*, pag. 8.

En la Grecia helénica bajo el dominio de la conquista romana surge la importante figura de Arístides de Quintiliano que, siendo casi un continuador de Platón y Aristóteles, nos ofrece un escrito básico: “Sobre la Música”⁸³.

En este tratado Arístides Quintiliano ⁸⁴, propone ejercicios bien detallados sobre el empleo educativo de las distintas *harmonías* que influyen sobre los caracteres. Pero lo más importante es que en este escrito, sintetiza las posturas anteriores: a través del placer actúa el poder ético de la música. Es un intento de presentar a la música como una realidad unitaria conjugando el pensamiento musical pitagórico (armónico), Platónico (ético) y el artístico.⁸⁵ Nos dice que la música no sólo es una ocupación trivial sino también es útil a las demás ciencias porque ordena la razón. No sólo es un arte en sí, sino que es capaz de modelar la propia manera de ser del hombre, su *ethos*. La composición y la interpretación actúan directamente sobre el alma. ⁸⁶

Este filósofo inicia su escrito manifestando su admiración hacia los antiguos filósofos por atribuir a la actividad musical una naturaleza extraordinaria, e indica: “...únicamente el arte mencionado, la música, se extiende por toda materia y atraviesa todo tiempo; ordena el alma con las bellezas de la armonía y conforma el cuerpo con ritmos convenientes...” ⁸⁷

Asimismo, Arístides Quintiliano marcó algunas aplicaciones musicales al arte de la oratoria cuando dijo que ésta enseña a modular la voz y, dependiendo del tono donde se ubique el orador, será la emoción que despierte al auditorio. ⁸⁸

⁸³ *Idem*

⁸⁴ *Músico y filósofo de quien no se tiene la certeza si vivió en el siglo I o II después de Cristo. El mismo se considera continuador de las ideas musicales de Pitágoras y de Platón.*

⁸⁵ Luque Fernández María, op. cit., pag. 8

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ Valenzuela, Marcos. “Apuntes y reflexiones Sobre la música de Arístides de Quintiliano” Instituto de Artes Tristán, España. www.tristaninstituto.es/articulo/72-apuntes-y-reflexiones-sobre-la-musica-de-aristides-de-gintiliano [Consulta 03/2014]

⁸⁸ Fleming, William, op. cit., pag 73.

Cfr: Valenzuela, Marcos, op. cit.

La conquista romana genera una emancipación musical en todo el imperio pero especialmente en las ciudades de la península itálica. Los músicos son llevados por los romanos a las ciudades latinas con el objeto de enriquecer su cultura artística. El repertorio, los instrumentos, las ideas estético-musicales, la teoría musical y sistemas tonales, pasan a la cultura latina casi igual pero en este nuevo imperio se amplían en influencia y número de conocedores.⁸⁹ El músico se convierte en un ejecutante profesional por un lado y por otro, se consolida en algunas ciudades latinas y griegas la especialidad del educador musical.⁹⁰

Ahí surge la orquesta general a diferencia de la orquesta de cámara griega. Ahora consiste en una agrupación de instrumentos de aliento y cuerda destinada a interpretar la música en las ceremonias políticas, militares y religiosas. Los coros crecen en número de individuos teniendo la función de entonar himnos que conmemoren las conquistas romanas. El claro propósito de esta ampliación es la consecuente muestra de la grandeza romana al pueblo latino.⁹¹

Así pues, al igual de lo que sucedió con las otras artes, los romanos fueron los herederos directos de la tradición musical griega. Sobrevivieron con dificultad las teorías musicales antiguas como la metafísica y la del *Ethos*. Sin embargo, el gran aporte de los romanos fue ensanchar las bases del atractivo artístico y adecuarlo a diferentes tipos de auditorio.⁹² Por un lado existía un gusto erudito y conservador que seguía considerando que la música sólo servía para educar y elevar el espíritu, y, por otro, el gusto popular que generaba diversión y entretenimiento.

Parece ser que el término: “Artes Liberales” -referidas al *Trivium* y *Cuadrivium* medieval- fue usado desde la antigüedad clásica considerando que el conocimiento es el dominio propio de los hombres libres. El estudio de éstas

⁸⁹ Fleming, William, *op. cit.*, pag 74.

⁹⁰ *Ibidem*, pag 73

⁹¹ Honolka Kurt y Reinhard Kurt, *op. cit.*, pags 50 y 51

⁹² *Idem*

⁹² Fleming, William, *op. cit.*, pag 75.

conducía a la reflexión filosófica, tarea que seguía siendo primordial en la educación del mundo clásico tanto como para los griegos. La música era la única materia artística que pertenecía al *quadrivium* y su propósito era el estudio de la combinación de los sonidos y del número en movimiento.⁹³

Ahora pues, ¿qué queda actualmente de la teoría del influjo moral de la música? o ¿qué tanta razón tendrían Pitágoras, Platón u otros y que tanto los representantes del Papiro de Hibeh y los sofistas?

Es totalmente posible que la música tenga un efecto psicológico pero no determinante en la estabilidad emocional del hombre y, por supuesto, que posea valores educativos, como veremos más adelante. Sin embargo, la teoría del *Ethos* ya no es válida considerando que una sucesión de tonos o ritmos concretos afectan la ética de la persona. Esta teoría adquiere una forma distinta en la edad Media y posteriormente desaparece. Pitágoras y Platón creían firmemente que la música existía en el universo de modo anterior al hombre por lo que cada *harmoniai* o tono influía en sentido positivo o negativo sobre el espíritu humano, sin embargo, el concepto de *música* cambia históricamente a tal grado que tira por completo la convicción que imperó durante tantos siglos de abstracción musical.⁹⁴

De cualquier modo, la importancia del tema está en la relevancia que dieron estas insignes culturas –Grecia y Roma- a este arte sobre aspectos esenciales de la vida humana como: la conducta moral del hombre, la estabilidad emocional, el sentido cívico, el esfuerzo bélico y, los efectos determinantes en el área educacional. Era un arte del que toda la sociedad griega y romana participó de diferentes maneras; desde sus pensadores e importantes políticos, hasta sus educadores. Los filósofos polemizaban sobre su naturaleza, los políticos la usaron

⁹³ Artículo electrónico: “Las Artes Liberales: el Trivium y el Cuadrivium”, (14/01/2010). latin.de.cuisine. [Consulta 04/ 2014].

latindecuisine.blogspot.mx/2010/01/las-artes-liberales-eel-trivium-y-el-cuadrivium

⁹⁴ *Considero que la postura radical de Platón frente al poder del Ethos musical se explica más como un acto de inocencia que como de rigidez. Todos sabemos que Platón fue el filósofo más ocupado en estudiar las virtudes de una adecuada educación ciudadana y ética del individuo, por lo cual se preocupa por encontrar en la música elementos poderosos que sirvieran a ello.*

para fines imperiales y cívicos y, los educadores o maestros, para desarrollar habilidades humanas.

1.3. Edad Media

La civilización romana -a excepción de sus filósofos- no otorga a la música el valor educativo de los griegos ya que esta actividad se orientaba más al placer y al ensalzamiento de su grandeza que a la influencia moral. Es por ello que a diferencia de sus pensadores como Plutarco (50-125 d.C.), el Estado romano no pone el énfasis en la educación musical sino que se vale de ella para sus fines políticos.⁹⁵ Sin embargo, la conversión del imperio al Cristianismo produjo un importante vuelco. La práctica musical en la iglesia primitiva trajo consigo una doble influencia: el canto tradicional griego por un lado y el sinagoga hebreo por otro. De ambos surge el *canto litúrgico* convertido en salmodia⁹⁶ e himnos de alabanza a Dios.⁹⁷ En ese entonces éste solo se practicaba en los primitivos recintos religiosos como las catacumbas y pequeños templos.

Ambas manifestaciones musicales son monódicas, es decir, a una sola voz y son fundamentales porque constituyeron el antecedente del canto gregoriano. Como la enseñanza de estos cantos era sólo de memoria, los conservaba únicamente la tradición. La teoría musical ya desarrollada en la Grecia antigua no se utilizó en los primeros siglos de la era cristiana ya que consideraba pagana.⁹⁸ En ese entonces la enseñanza práctica se encontraba separada de la especulación teórica.

⁹⁵ Diversos autores: "La educación musical en la Edad Antigua y la Edad Media". Tema 3, UNIR, 30 pags. Pag 4. La Educación musical a lo largo de la Historia.
http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_gmopt98/documentos/tema3/ideasclave.html?virtualpage=1
[Consulta 01/2014]

⁹⁶ La salmodia antifonal es un modo de decir un texto que relata un sentimiento religioso cristiano. A veces es canto y a ves es recitación. Se interpreta sobre una misma nota con algunas variantes y su estructura consiste en un solista que alterna el canto con el coro.

⁹⁰ *Ibidem*, pag 10.

⁹⁸ *Ibidem*, pag 9

Con el Edicto de Milán en el año 313, promulgado por el Emperador Constantino, los cánticos cristianos salen de las catacumbas y se comienzan a enseñar en las primeras escuelas religiosas o, más bien dicho, monasterios. Ahí es donde surge la educación musical institucional de la Edad Media, aunque su propósito es exclusivamente doctrinal. Por ahora solamente consiste en un canto colectivo, aún monódico, que se desarrolla y amplía y notablemente durante siglos dentro de los mismos seminarios y escuelas catedralicias.⁹⁹

El Papa Gregorio I (590-604) funda en Roma, una de las primeras y más importantes escuelas de cantores del momento, la *Schola Cantorum* donde estudiaban los monjes y otros jóvenes que iban a desempeñar las tareas de *cantores o chantre* en los servicios monásticos.¹⁰⁰ Estas fundaciones se extienden dentro de todos los recintos religiosos del imperio carolingio.

La aparición de estas escuelas se debió principalmente a la necesidad de aprender formalmente el canto litúrgico que cada vez se volvía más complicado por lo melismático.¹⁰¹

Este mismo Papa, Gregorio I, reorganiza estos cantos y su forma musical para con ello establecer una liturgia oficial asignada a las ceremonias religiosas cristianas. Este trabajo de rescate y organización apoya en gran medida la unificación de la iglesia de occidente, pues no nada más se trataba de planificar la forma de la ceremonia de la misa y asignar un contenido para la educación musical del joven o niño, sino que sirvió de táctica política y de unidad eclesial.¹⁰²

La iglesia se fortalecía de poder político, religioso y, por tanto, educativo, así pues había que establecer una liturgia musical homogénea. Posteriormente estos cantos fueron denominados gregorianos.¹⁰³

⁹⁹ *Ibidem* pag 12

¹⁰⁰ *Ibidem* pag 14

¹⁰¹ *Melisma* significa adorno.

¹⁰² Honolka Kurt y Reinhard Kurt. *Historia de la música*. 10ª ed. Madrid, EDAF, 2005. 486 pags. Pags 63 y 64.

¹⁰³ *Idem*.

Alcunio de York (735-804), monje, filósofo y consejero cultural de Carlomagno, inicia una labor de escritura musical y, junto con otros religiosos, elabora códices con canto gregoriano escrito para distribuirlo y extenderlo a todos los monasterios del imperio. Así pues estos llegan hasta la iglesia de oriente, a Constantinopla.¹⁰⁴

Los primeros pensadores cristianos y los Padres de la Iglesia retoman la postura platónica y pitagórica de la reflexión musical y, por tanto, educativa; estableciendo con ello las bases sobre las que se cimentaría el pensamiento musical de los siguientes siglos. Sin embargo, esta vuelta a los clásicos se orienta ahora hacia el nuevo planteamiento religioso: el cristianismo. La música es una materia científica (quadrivium) emparentada con lo divino.¹⁰⁵

San Clemente de Alejandría en el siglo II d.C., aunque condenó la música griega por estar relacionada con ritos y mitos paganos, reconoce sin embargo los poderes sanadores del nuevo canto, refiriéndose al litúrgico, porque en la música se encuentra la armonía de todas las cosas, es la esencia del universo donde yace la divinidad. A pesar de querer descartar los cantos griegos autóctonos de la educación musical, San Clemente se inscribe básicamente dentro del pitagorismo en su pensamiento musical.¹⁰⁶ La enseñanza musical ofrece concordia entre los hombres por la armonía que emana del universo.

A su vez san Basilio, en el siglo III d. C., ve en el salmo la tranquilidad del espíritu y lo considera árbitro de paz. Se acerca más aún al *ethos* musical porque el canto litúrgico sana el espíritu humano del pecado, es decir, de cualquier conducta moral adversa a la voluntad divina.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Idem*

¹⁰⁵ *Diversos autores, op. cit., pag 7.*

¹⁰⁶ *Ibidem pag 19*

¹⁰⁷ *Ibidem pag 21*

Paradójicamente la tradición musical helénica es estudiada por los primeros padres de la iglesia para establecer un nuevo culto musical dirigido hacia la creación de una naciente tradición.

El más significativo de los pensadores cristianos de aquella época fue San Agustín de Hipona (354-430) quién escribe un importante tratado, *De musica* (Sobre la Música) donde define a este arte como la esencia del medir bien. Esto significa que considera lo musical como materia científica al modo pitagórico y platónico ya que compromete más a la razón que a la sensación.¹⁰⁸

La música en su sentido primordial es ciencia y debe ser aprendida racionalmente como tal. La consecuencia de esta postura en la educación musical es el privilegio del estudio científico seguido de una comprensión mental, es decir, “entender realmente la naturaleza de lo musical”.¹⁰⁹ Otro, en cambio, es el aprendizaje puramente mecánico de la técnica instrumental.

Entonces pues, la música para San Agustín es la ciencia del *medir bien* y adquiere su plena comprensibilidad racional cuando se somete a las leyes del número. La perfección de la música debe medirse en relación a los números que la estructuran, teniendo en cuenta que el grado mayor de perfección es la *Unidad*, la cual representa a Dios.¹¹⁰

Ahora bien, *la música sonora* es para este pensador una irradiación posterior e imperfecta de la belleza de Dios como para Platón son las formas sensibles, sin embargo, San Agustín no deja de reconocer el placer y la belleza que corresponden a la música, sólo que advierte que el gozo sensorial nunca debe ser un fin en sí mismo.

De ahí deriva el santo de Hipona su pensamiento educativo musical reconociendo que el canto litúrgico es una aproximación de los fieles hacia lo divino.

¹⁰⁸ *Ibidem* pag 24

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ *Ibidem* pag 25

Es un modo realmente pedagógico de acercamiento a Dios pero implica tener cuidado cuando el placer sensorial se adelanta al sentido religioso.

Severino Boecio (480-524) a través de su obra *De institutione musica*, deja establecido un sistema de enseñanza de la música para los siglos posteriores recogiendo, por supuesto, las ideas pedagógico-musicales griegas. Resalta en su obra igualmente la superioridad de la música como doctrina científica pero no antepone la intención religiosa y apostólica de la música como los demás.

Basándose en Pitágoras y Platón, Boecio distingue la música mundana de la sonora. La primera es la real y se encuentra en el universo y dentro del hombre como armonía psicofísica. La vemos en la alternancia del día y la noche, en el curso de las estaciones del año, es la música de las esferas. No se identifica con el sonido a diferencia de la segunda donde interviene el oído humano. Sin embargo, esta última es la que sirve a la educación.¹¹¹

A partir de Boecio se asegura formalmente a la música un lugar dentro de la educación general en gran parte de los monasterios y nacientes universidades europeas pero como parte del Quadrivium. Este último, donde se conjugan las ciencias: la aritmética, la geometría y la astronomía, incluye a la música significativamente por su naturaleza científico-matemática.

Su obra *De institutione musica* es el primer escrito medieval de teoría musical que sirvió de base de estudio para músicos y compositores de siglos posteriores. Además, es considerado un tratado de musicología que se convirtió en contenido para la enseñanza musical de aquella época.¹¹²

En el siglo X la Abadía de Cluny, Francia, se convierte en el recinto artístico y religioso ejemplar de aquel siglo. La producción musical, artesanal y arquitectónica (románica) lograda en ese monasterio en aquella época, fue tan

¹¹¹ *Ibidem* pags 27 y 28

¹¹² *A muy grandes rasgos la Musicología es la disciplina encargada de estudiar el fenómeno musical en todos sus enfoques, el estético, el científico, el cultural, el psicológico y el social.*

conocida y famosa como la vida religiosa y formativa de los monjes que la poblaban.

113

Odón de Cluny (879-942) fue un compositor de salmos y el abad de este monasterio por 20 años aproximadamente. Impulsó la música coral en aquel lugar y en los otros afines a éste, al grado de que se vio obligado a crear métodos de enseñanza musical. Se cree que él fue el autor de la progresión ordenada de los tonos constituyendo así la escala musical. Además, se encarga de asignar la medida a los modos gregorianos. Este sistema le permitió promover en forma práctica todo un compendio de salmos responsoriales por todo el mundo occidental.

114

El trabajo de Odón de Cluny y el avance teórico de la música preparan las condiciones para la enseñanza metódica de este arte y así surge la obra de Guido d'Arezzo, el más grande pedagogo musical de la Edad Media.

Guido d'Arezzo (995-1050)¹¹⁵ también fue abad de un monasterio benedictino cerca de Ferrara, Italia y le cabe el honor de haber establecido la fijación de la altura en los sonidos. Es decir, da a cada sonido un nombre (ut, re, mi, fa, sol, la, si) de acuerdo a una altura acústica y asocia esta secuencia al tetragrama¹¹⁶ él cual también fue su invención. Ahora los sonidos (cuya naturaleza es relativa) ya tienen un nombre y se leen y escriben sobre otra figura denominada tetragrama.

El surgimiento de estos nuevos signos musicales, que facilitaron ampliamente la lectura del canto medieval, responde a un requerimiento de índole pedagógica, pues con la expansión del canto litúrgico o gregoriano, la transmisión oral ya no era funcional. Era necesario establecer patrones de lectura más universales para el conocimiento. Así pues, la escritura musical inicia un proceso de

¹¹³ Fleming, William, *op. cit.*, pag 105.

¹¹⁴ *Ibidem*, pag 107.

¹¹⁵ Domonkos, Ladislao. *Método Kodaly*. Traductor Ladislo Domonkos. Buenos Aires, Editorial Bermejo&Fucci, 1969. 181 pags. Pags 5-7.

¹¹⁶ *Tetragrama*, es una pauta de lectura musical formada por cuatro líneas horizontales donde se colocaban los neumas, es decir las notas gregorianas. Este procedimiento clarifica la altura del sonido y es el antecedente del pentagrama.

desarrollo que, de acuerdo al periodo musical, amplía sus elementos. En nuestros días este proceso está condicionado a las innovaciones sonoras.

Igualmente Guido crea el *solfeo*,¹¹⁷ procedimiento básico para cualquier aprendizaje musical. El monje realiza esta invención con objeto de facilitar a los niños internos en los monasterios la ejecución del canto litúrgico. Al correr de los siglos, esta materia ha derivado en varios tipos y se han creado un sinnúmero de métodos al respecto y, sigue siendo, actualmente, práctica indispensable para la formación de cualquier músico profesional. El *solfeo* pertenece al tronco común en todos los conservatorios del mundo.

Es interesante considerar cómo el desempeño pedagógico de músicos como Odón y Guido aportan al desarrollo tanto de la misma teoría musical como a la práctica musical. Su búsqueda en la resolución de ciertos problemas en el aprendizaje generó procesos de investigación que lo condujo a crear figuras y prácticas musicales no existentes en su época. Nos encontramos entonces, con un fenómeno de conocimiento muy particular: la enseñanza musical conduce, a los pedagogos, a descubrir elementos y materiales también musicales. Es decir, en la época del maestro Guido d'Arezzo, por una necesidad pedagógica, se crea el solfeo. Estamos por tanto, ante un gigantesco material didáctico que surge y se utiliza hasta nuestros días.

El mismo fenómeno se advierte con la denominación de las figuras rítmicas. Me permito afirmar atrevidamente que el requerimiento pedagógico musical de darle una estructura rítmica a cualquier melodía para facilitar el aprendizaje de los cantos, genera la denominación de los *valores musicales*¹¹⁸ y otros símbolos como el compás, el tempo, etc.

Anteriormente a Odón y Guido el arte musical seguía considerándose una rama de las matemáticas que podía revelar los secretos del universo como el

¹¹⁷ Domonkos, Ladislao, *op. cit.*, pags 5-7.

¹¹⁸ *Valores musicales se refieren a las figuras que indican la duración de los sonidos musicales. Son por ejemplo, la negra, la corchea, la blanca, la redonda, la semicorchea, la negra con puntillo, etc.*

mismo Boecio lo expone en su idea de “música de las esferas”.¹¹⁹ Sin embargo, lo más interesante de estos dos músicos pedagogos, está en el hecho de la promoción de arte musical como un acto de alabanza a Dios y de reforzamiento del significado de la oración. Ellos omitieron en sus tratados las especulaciones celestiales. Consideraban que la obra de Boecio servía muy bien a filósofos pero no a cantantes. Sus respectivos monasterios, por tanto, se convirtieron en centros de enseñanza musical basada en la práctica, en una vida musical intensa.¹²⁰ Así pues este estatus que adquiere la ejecución musical da lugar a la aparición de otro género religioso, que hizo época y fue verdaderamente monumental: la Polifonía o canto a varias voces que florecería posteriormente en los periodos gótico y renacentista.

Mientras, la didáctica musical dentro de las capillas en casi toda Europa se desarrolla en la medida en que el canto litúrgico se hace más complejo. La influencia del *melisma*¹²¹ traída de oriente por las cruzadas entre los siglos XI y XII, lo hace más florido y difícil de aprender. Así la producción musical en este continente se sitúa en los comienzos de un arte autónomo a la expansión religiosa.

Pero... ¿qué pasaba en occidente con la música y el aprendizaje de ésta fuera del enorme mundo religioso cercado por los densos muros de las abadías románicas cuyo fin era la construcción de un monumental credo como el cristianismo?

En el siglo XII aproximadamente se asiste al nacimiento de uno de los fenómenos poéticos y musicales más fascinantes de la Edad Media: *la lírica*

¹¹⁹ Boecio dividió la música en tres fases: música de las esferas, música humana y música instrumental. Con la primera denota la música astronómica silenciosa del movimiento planetario, con la segunda se refiere a la armonía entre mente y espíritu humano o entre lo racional e irracional de la constitución humana y, en la tercera, se refiere a la música ejecutada es decir, cantada y tocada, a la cual el mismo despreciaba.

¹²⁰ Diversos Autores: “Las transformaciones de la Educación Musical al final de la Edad Media, Renacimiento y Barroco”. Tema 5, UNIR, 36 pags. Pag 10.

http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_gmopt98/documentos/tema5/ideasclave.html?/virtualpage=1
[Consulta 16/01/2015]

Cfr: Honolka Kurt y Reinhard Kurt, op. cit., pag 87.

¹²¹ Canto melismático es la técnica de sustituir una nota larga por varias breves, es decir ornamentar una línea melódica sencilla.

trovadoresca ligada al *amor cortés*. Se trata del primer momento de esplendor de la música profana en muchos siglos. Los primeros trovadores surgieron en torno a la Provenza o sur de Francia y de ahí se extendió el prototipo de cantor a Italia, España e Inglaterra. En Alemania se llamaron *Minnesingers* que significa cantores del amor.¹²²

La monodia trovadoresca hace su aparición en la era de esplendor del canto gregoriano y se desarrolla en los castillos feudales y en torno a las primeras ciudades europeas. Estaba completamente desprovista de la inmutabilidad divina y, enraizada en la tradición oral por lo que permitía mayor libertad de improvisación al intérprete.¹²³ La música en la iglesia representó el arte culto y refinado, en cambio la canción popular, que parece ser que siempre existió, fue menospreciada en el ámbito religioso por lo que no se conoce este material musical perteneciente al primer milenio de nuestra era. Paradójicamente, muchas melodías de texto profano fueron retomadas de cantos litúrgicos debido al reconocimiento de calidad que los mismos trovadores encontraban.

La particular forma de predicación de San Francisco de Asís (1182-1224) podría considerarse una contribución a la educación musical. En un estilo benigno y gozoso, invita siempre al pueblo pobre a cantar himnos y alabanzas a Dios. Así surge el famoso cántico del *Hermano Sol*. Su gran aportación a la música y poesía del fin de la Edad Media fue que amalgamó las tradiciones sacras con las cortesanas y populares. Retoma textos religiosos y melodías de músicos y poetas del pueblo para con ello crear un compendio de loas espirituales (o himnos y alabanzas).¹²⁴ Así la gente podía cantar espontáneamente en cualquier recinto religioso sintiéndolo con el corazón.

¹²² Honolka, Kurt, *op. cit.*, pags 84-87.

¹²³ Artículo electrónico "La Monodia Profana en la Edad Media"
<http://depmusica.wikispaces.com/file/view/LA+MONODIA+PROFANA+EN+LA+EDAD+MEDIA.pdf> [Consulta 07/2014]

¹²⁴ Fleming, William, *op. cit.*, pags 152 y 153.

Como contraste a la forma simbólica de hacer música religiosa de todo el medioevo, la jerarquía católica de Roma no reconoce esta exitosa invención de un joven arapiento, sin embargo, más tarde la instituye como costumbre. San Francisco se convierte en creador de poesía religiosa y compositor. Sus himnos pasaron fácilmente a los textos de las primitivas narraciones de milagros y su música constituyó los cimientos de la tradición de alabanzas.¹²⁵

Así como el siglo XII es testigo del florecimiento de un arte literario, también la música profana o popular adquiere su propia dinámica. Los cantos populares se incrementan y adquieren calidad, estructura y refinamiento tanto musical como textual aunque su medio de transmisión o recurso de aprendizaje seguía siendo oral. Era llevada de un lugar a otro por los troveros y su contenido musical da lugar al género de los *cantares de gesta*,¹²⁶ *romances* y *baladas*.

Estos sencillos cantos a una voz, así como se entonaban acompañándose con instrumentos, se bailaban y amenizaban plazas y feudos. También se permitieron presentar en algunos monasterios. Sirvieron como medios para contar de fábulas, viejos cuentos y hechos históricos importantes de transmitir.

Resurge así, nuevamente, la conjunción de música, poesía y teatro cuya temática ahora es el romance, la caballería, el heroísmo, los acontecimientos, etc., y posteriormente da lugar a formas musicales más avanzadas así como a la independencia de cada una de éstas disciplinas artísticas.¹²⁷

Podríamos afirmar, sin embargo, que el pensamiento musical de toda la Edad Media, derivado de una visión teocéntrica del mundo, se debate entre la especulación científico-filosófica (San Agustín) y las enseñanzas prácticas-técnicas. La producción artística siempre ponía su orientación hacia lo divino.¹²⁸ Pero aún con

¹²⁵ *Idem*

¹²⁶ *Un cantar de gesta era un relato heroico de algún caballero y su ejército que se cantaba en forma poética por un minstrel o trovador con el acompañamiento de una lira o viola.*

¹²⁷ *Honolka, Kurt., op. cit., pag 77*

¹²⁸ *Diversos Autores: "La educación musical en la Edad Antigua y la Edad Media", op. cit., pag 24.*

este fin, la educación musical floreció en las escolanías y las capillas eclesiásticas y se encontraba dirigida a jóvenes y niños lo cual generó una vida musical intensa y prioritaria. El surgimiento de las clases nobles y la construcción de sus extraordinarios palacios, atrae a los músicos y maestros de capilla. Estas obras arquitectónicas siempre llevaron capillas.

En el siglo XIII las escuelas catedralicias dieron lugar a las universidades medievales europeas y, aunque en un principio fueron dominadas por la filosofía Escolástica, siempre se preocuparon intensamente por la educación musical. Según Santo Tomas de Aquino (1224-1274) “La música ocupa el primer lugar entre las siete artes liberales....es la más noble de las ciencias”.¹²⁹ Más tarde estas instituciones se erigen acompañadas del desarrollo del pensamiento profano. Es el momento histórico en que estos centros educativos sustituyen la primacía cultural de las abadías. Así se consuma la escisión entre ciencia y oficio en el arte.¹³⁰

Sin embargo, a finales de la Edad Media el redescubrimiento de Aristóteles logrado por Santo Tomás y, posteriormente la entrada del Humanismo, genera cambios realmente significativos en el pensamiento y en la función del arte.¹³¹ La filosofía Aristotélica valora la realidad sensible y considera al mundo en que vivimos como una imagen luminosa de la belleza de Dios. El mundo es imagen del Divino. La belleza sensible es un símbolo de la belleza moral, por tanto, la producción artística humana representa a Dios. Las posibilidades que esto abre al arte son enormes. El concepto de *arte* se modifica a tal grado que la estética se convierte en realista, más apegada la representación de la realidad sensible.

http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_gmopt98/documentos/tema3/ideasclave.html/?virtualpage=1.
[Consulta 01/2014].

¹²⁹ Sarget Ros, Ma de los Angeles. “Perspectiva Histórica de la Educación Musical”. Revista electrónica Dialnet, Rioja.

<http://dialnet.unrioja.es/descarga/articulo/2292931.pdf>. [Consulta 16/01/2015].

¹³⁰ Diversos Autores: “El cambio de la concepción musical en el origen del Renacimiento” Tema 5. “La educación musical a lo largo de la Historia”. 36 pags. Pag 2 y 3.

http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_gmopt98/documentos/tema5/ideasclave.html/?virtualpage=1.
[Consulta 16/01/2015].

¹³¹ *Ibidem*, pags 6 y 7.

1.4. Renacimiento y Barroco

El humanismo iniciado por Francesco Petrarca (1304-1374), fue uno de los grandes movimientos culturales de la historia y, una de sus características principales fue la revitalización consciente de la producción artística y cultural del hombre. La propia arquitectura gótica supone la entrada de la luz, es decir, Dios mediante sus vidrieras coloradas y las agujas de los templos conectan lo humano con lo divino. Poesía, literatura, pintura, escultura y arquitectura retomaron la antigüedad clásica y construyeron un bagaje artístico que sirvió de unión entre Dios y el hombre. Como a continuación veremos, la música también participó de este encuentro pero, en forma diferente ya que aún no se conocía para entonces la música griega ni romana.¹³²

La polifonía vocal¹³³, que surge a partir del canto gregoriano en los siglos XII y XIII en torno a la llamada *Escuela de Notre Dame* de París, inicia un proceso de evolución donde se subdivide en polifonía religiosa y profana.¹³⁴ Su contenido se vuelve cada vez más sutil y complejo y tiende a una sofisticación mayor de recursos técnicos contrapuntísticos. En la medida en que la práctica musical se hace más demandante, también se precisa una mayor preparación musical en universidades y monasterios. Por otro lado, se asoma un despliegue de la música instrumental especialmente fuera del ámbito eclesial. Instrumentos de viento, cuerda y percusión evolucionan y se perfeccionan mientras con ellos aparecen los ejecutantes especializados así como sus maestros.

La formación musical durante el Renacimiento se convierte en *profesionalización*, es decir, el músico es ya un especialista dedicado a ello y vive

¹³² *Ibidem*, pags, 6-8.

¹³³ *Polifonía, textura musical que se desarrolla en Europa a finales de la Edad Media y logra su apogeo en el Renacimiento y Barroco. Consiste en una simultaneidad de melodías y voces que se imitan entre sí cambiando la rítmica y manteniéndose independientes. Su técnica es el contrapunto que se vuelve especialmente complejo en el Barroco con Bach y sus contemporáneos.*

¹³⁴ *Diversos Autores: "El cambio de la concepción musical en el origen del Renacimiento", op. cit., pag 9*

de ello.¹³⁵ Surge el cantante de profesión, coralista o solista y, el instrumentista de profesión, ya sea organista, flautista, violinista, percusionista, etc.

Con el hombre del Renacimiento se permite la utilización extrema de la creatividad, innovación y originalidad en el área artística, surgen nuevas técnicas de creación musical así como la profesión de *compositor*.¹³⁶ Sin embargo, *el maestro de música*, como ya lo hemos visto, precede a la aparición de éstos profesionales, pero ahora ya es un individuo cuyo trabajo adquiere status.

Los compositores renacentistas como Guillaume de Machaut (1300-1377, Francia) se convierten en músicos respetables y se les ve como grandes maestros de música, ya estuvieran dentro de la educación religiosa o fuera de ella. Como compositores se sienten impulsados a innovar y crear efectos y procedimientos técnicos nuevos y, como educadores, su formación les permite la creación de diferentes medios didácticos para mejorar el aprendizaje de sus alumnos en canto, órgano o en el conocimiento de la técnica de *contrapunto*¹³⁷.

Lo interesante de esta práctica, el contrapunto, es que se trata de una técnica musical y pedagógica a la vez, es decir, para que el alumno interprete la polifonía o el compositor la elabore, deben ambos ejercitarse en este oficio, lo que consiste en trabajar en papel una melodía generando (escribiendo) varias voces a partir de ella y manteniendo determinadas reglas sonoras. Es un estilo denso de trabajo que marca una importante época y surge de la originalidad y la búsqueda.¹³⁸ Se convierte asimismo en un medio didáctico y de aprendizaje. Desde entonces hasta la fecha el *contrapunto* es una de las materias básicas del tronco común en todos los conservatorios del mundo. Ningún alumno se gradúa de cualquier especialidad musical si no lo ha acreditado con buenas notas.

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ *Ibidem*, pag 11.

¹³⁷ *Idem*

Cfr: Honolka, Kurt, *op. cit.*, pag 91.

¹³⁸ Fleming, William, *op. cit.*, pags 138 y 173.

Gracias al éxito y encanto de los trovadores, el músico seglar se inicia en un reconocimiento individual por su arte y originalidad propia. La música del pueblo es apreciada como resultado de una actitud humana, a diferencia del repertorio gregoriano y litúrgico, que es anónimo porque la concepción simbólica es más divina que sonora. Asistimos ahora a la emancipación de los músicos prácticos.¹³⁹ Ahora se requiere que los músicos se formen más a fondo en cierta especialidad para abordar las dificultades de las nuevas obras musicales. La técnica vocal e instrumental se convierten en áreas básicas de formación musical y, por tanto, la pedagogía vuelve a implementarse fuera del medio eclesial para estar a la altura de estos requerimientos. Surgen más métodos y más maestros dedicados a la búsqueda de la perfección en la ejecución técnica de sus alumnos.

En el Siglo XIV la región de Flandes se convierte en el centro musical más importante de Europa tanto por su producción como por la calidad de la formación musical.¹⁴⁰ Abundan los músicos de todas clases y sus maestros se extienden por toda Europa. Tiene lugar la aparición de los maestros de capilla, expertos y responsables de la enseñanza del canto, polifonía y órgano en las nuevas escuelas eclesiales llamadas *escolanías*.¹⁴¹ Eran los encargados de la organización de la vida musical de las capillas e iglesias así como de la formación musical de los niños y jóvenes. “Todas las escolanías y capillas eran un verdadero semillero de músicos. Se entraba niño y se salía maestro”.¹⁴² Así fue como los oficios musicales como canto, contrapunto, composición, director, organista, etc., continuaron su proceso de transmisión de generación en generación. De ese

¹³⁹ Diversos autores: “El proceso de Educación Musical”, Tema 5, UNIR. La Educación Musical a lo largo de la Historia. 36 paginas.

http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_qmopt98/documentos/tema5/ideasclave.html?/virtualpage=1. [Consulta 16/01/2015].

¹⁴⁰ *Ibidem* pags 14 y 20.

¹⁴¹ Las escolanías eran los internados dedicados a formar a los niños y jóvenes en el canto coral para nutrir los coros infantiles profesionales de las iglesias así como preparar todo tipo de músicos. Vivían ahí por varios años, aprendían a leer y a escribir y se educaban para la vida adulta. *Idem*.

¹⁴² Diversos Autores: “El proceso de educación Musical”, *op. cit.*, pag 19

entonces viene la tradición de llamar al compositor y al director de orquesta actual, *maestro*, porque enseñaba y ejercía su profesión.

La profesión del maestro de capilla, que comenzó a desarrollarse a principios del Renacimiento y se mantuvo vigente durante varios siglos posteriores abarcando varios periodos como el barroco, clasicismo y romanticismo hasta el momento en que los conservatorios adquieren relevancia.

Sin embargo, durante el renacimiento, las capillas de las catedrales e iglesias mayores constituyeron las escuelas de aprendizaje de los músicos dedicados a la creación: *los compositores*. Se inician como escolanos y se vuelven expertos en el dominio del arte del contrapunto.¹⁴³ Así, tenemos como músicos renacentistas eminentes a Josquín des Prez (1450/55-1521)¹⁴⁴ en Francia, Orlando di Lasso (1532-1594) en la región de Flandes, Giovanni P. Palestrina (1548-1594) en Italia y T. L. de Victoria (1548-1611) en España. Todos fueron compositores polifónicos y, lo más interesante, fueron maestros de capilla y enseñaron a otros músicos también eminentes. Su música abarca géneros sacros como misas, moteles, salmos y oratorios por un lado y, por otro a excepción de T. L. de Victoria, los géneros profanos como madrigales, la chanson, danzas, etc.¹⁴⁵ Todos poseen una producción muy propia y llevaron la polifonía por varios caminos. Su técnica pedagógica seguía constituyéndose como la tradición de: *enseñar lo que alguna vez aprendí más lo que yo descubrí como creador, para que tú lo lleves más allá*.

La música ya no es un símbolo divino sino un arte propio, independiente. Así comenzó a concebirse inclusive dentro de la iglesia católica. Los problemas estéticos y la búsqueda de mixturas armónicas y melódicas agradables al oído humano son el objeto de estudio de los músicos maestros y de sus alumnos.¹⁴⁶El

¹⁴³ *Idem*

¹⁴⁴ *Josquin des Prez, maestro de Palestrina, director del coro de la Capilla Sixtina y contemporáneo a Miguel Angel, tuvo el mérito de quitarle al contrapunto gótico toda su rigidez intelectual supliéndolo por voces sencillas, amables y accesibles.*

Fleming, William, op. cit., pag 188.

¹⁴⁵ *Honolka, Kurt, op. cit., pags 116-120.*

¹⁴⁶ *Diversos Autores: "El proceso de educación Musical", op. cit., pag 20.*

hacer música implica una investigación hacia sonoridades nuevas y tangibles que agraden al compositor y al auditorio, es decir, al oído humano. Entonces pues, así es como finaliza la especulación filosófica medieval.

El siglo XVI fue la cumbre del desarrollo musical renacentista. Venecia se transformó en un centro de progreso musical mientras Roma seguía siendo el bastión de la tradición. En la primera se lograron progresos tales que surgieron nuevas formas musicales como el concierto, la ópera y la sinfonía sacra y profana. La música eclesial polifónica influye a la profana y viceversa. Como importantes representantes de ésta época en Italia tenemos a Claudio Monteverdi (1563-1612) y a G. Gabrieli (1563-1612) cuya rica y diversa música se toca constantemente en todo el mundo.¹⁴⁷ Lograron una síntesis genuina y funcional del contrapunto renacentista y dieron paso al Barroco siendo maestros de varios nuevos músicos que posteriormente, en su momento, serían fundamentales.

La Reforma Protestante extendida rápidamente en Alemania y los países Bajos, jugó un papel fundamental en la historia de la educación musical. Martín Lutero (1483-1546) consideraba el canto como un “don de Dios que alivia el sufrimiento del hombre, eleva su espíritu y lo conduce al bien”.¹⁴⁸ Retomando la extraordinaria tradición musical flamenca, este monje instituye en las capillas alemanas los corales basados en melodías populares para que el pueblo pudiera cantarlos. El órgano, ya muy evolucionado para entonces, se convierte en el instrumento más importante del servicio religioso. Lutero era músico, -cantante y organista- luchó porque la música se utilizara como una actividad básica en las universidades y en las incipientes escuelas, es decir, en la educación. Todo esto sucede mucho antes de lanzar el cisma que culminaría en la Reforma Protestante.¹⁴⁹ Además Lutero compone gran parte de los cantos de la nueva iglesia

¹⁴⁷ Fleming William, *op. cit.*, pags 204-207.

¹⁴⁸ Valles del Pozo, Ma José, *op. cit.*

¹⁴⁹ *Idem.*

Reformada. Así, el mundo protestante fue el primero en incluir actividades musicales en sus contenidos educativos institucionales.

La aparición de la trascendental obra, El *Discurso del Método* donde René Descartes intenta conciliar la religión con la ciencia, influye de manera determinante en un pensador y educador que después de varios siglos aún tiene actualidad: Jan Amos Comenio (1592-1670). Considerado el padre de la pedagogía moderna, Comenio fue el primero en proponer un sistema articulado de educación reconociendo el mismo derecho de todos los hombres *al saber*. Nació en Moravia, Checoslovaquia, pero estudió, escribió y trabajó en Alemana donde asimila la tradición musical evangélica. Para él la escuela materna cultivaría los sentidos y posteriormente, las principales materias de la escuela elemental serían lectura, escritura, ciencias sociales, aritmética y por supuesto, el *canto*. Esta última incentivaría la imaginación.¹⁵⁰

Lo interesante y visionario de este personaje es que habla de la educación musical en lo *general* y no aprueba limitarse a los más capaces, es decir, su idea se encuentra fuera del campo de la especialización y profesionalización¹⁵¹. Recomienda que el alumno comience por reconocer los sonidos, para después recordarlos y con ello poder reflexionar y juzgar sobre ellos.

Mientras, por otro lado, los países europeos católicos mantuvieron la instrucción musical solamente dentro de las instituciones eclesiales. Tardaron más años en llevar este arte a la escuela, aunque ya para principios del siglo XVIII la educación musical llega no sólo a la Europa católica, sino a América y Asia.

¹⁵⁰Gadotti, Moacir. *Historia de las ideas Pedagógicas*. Traducción Noemí Alfaro. 6ª ed. México, Siglo XXI, 2005. 354 pags. Pag 72.

¹⁵¹Rodríguez, Reyner. "Consideraciones sobre el pensamiento de Juan Amos Comenius". Abril 2011. *Revista electrónica de Pedagogía, ODISEO*, No 16. <http://www.odiseo.com.mx/bitacora-educativa/2011/04/consideraciones-sobre-pensamiento-pedagogico-juan-amos-comenius-torno-for>. [Consulta 10/2016].

¹⁵¹Gadotti, Moacir, *op. cit.*, pag 72.

Y volviendo a la tradición musical protestante encontramos que en las iglesias alemanas se incluyó la creación de nuevos corales cuyo contenido fue retomado de cantos populares. La idea era volver al canto llano inicial de la iglesia católica que todo el pueblo pudiera participar de la ceremonia.¹⁵² Llegó el momento en que toda la audiencia leía música y cantaba en forma entonada y a varias voces.

Los músicos protestantes ingleses y alemanes fueron quienes posteriormente hicieron avanzar la polifonía por el tipo de tratamiento armónico y contrapuntístico que dieron al coral, originando un nuevo género religioso y fundamental para el barroco y eras posteriores: la cantata.¹⁵³ Sus capillas eran sus centros educativos donde se estudiaba toda esta evolución musical y de donde se difundía a los nacientes conservatorios y escuelas del nuevo mundo protestante.

Se denominaba *Kapellmeister*¹⁵⁴ al maestro de capilla alemán, figura fundamental en el mundo musical, religioso y pedagógico de toda esa región. Era el sabio, el creador, el maestro que, con su inspiración musical, creaba un vínculo del hombre con Dios.

En toda Europa y América este personaje, el maestro de capilla, tenía el encargo de escribir la música para las celebraciones religiosas de todo el año de su respectivo recinto religioso, ya sea protestante o católico. Ello produce generaciones de músicos de primera con un oficio de la escritura musical altamente experimentado dedicados a explotar todas las posibilidades polifónicas.¹⁵⁵ En Alemania el barroco culmina extraordinariamente con la obra del maestro de maestros, Johann S. Bach. Y, haciendo un pequeño paréntesis, me permito expresarme así de este músico debido a que independientemente de su extensa producción didáctico-musical tan relevante, su actitud ante la música y ante sus colegas y seguidores fue de una humildad verdaderamente ejemplar.

¹⁵² *Diversos Autores: "El proceso de educación Musical", op. cit., pag 22*

¹⁵³ *Idem*

¹⁵⁴ *Idem*

¹⁵⁵ *Ibidem, pag 23.*

Aparece entonces la Contrarreforma que genera nuevas orientaciones musicales en los países católicos ya propuestas en el mismo Concilio de Trento. En Roma, bajo decreto papal, se funda la academia de Santa Cecilia¹⁵⁶ en el año de 1585. El papa Sixto V la dedica a San Gregorio Magno por su labor musical durante el medioevo. Palestrina fue un destacado miembro de aquella academia y digno representante de aquel movimiento.

Como anteriormente se dijo, la música instrumental en el Renacimiento se desarrolla de modo extraordinario hasta alcanzar su plena independencia de la música vocal¹⁵⁷. La demandante técnica de las nuevas obras compuestas y el necesario virtuosismo de los ejecutantes, obliga al fabricante de instrumentos musicales a trabajar con perfección y a explotar los recursos del objeto sonoro. Así surge el oficio de laudero. La *profesionalización* y especialización musical a finales del Renacimiento son de ejecutante instrumental, compositor, director de coro y orquesta de cámara y, de cantante. Todos estos como ya mencionamos, además de vivir de la música, debían ejercer la *docencia* ya que la demanda de este arte se intensifica fuera y dentro de la iglesia. Todo músico se convierte en maestro. Docente y creador son uno mismo o más bien, siguen siendo lo mismo.

Así la educación musical mantiene su tradicional movilidad de transmitir de generación en generación pero ahora, ya no de oído, sino con base en una escritura, a un nuevo lenguaje y dentro de una institución. Las capillas, tanto del mundo protestante como católico, seguía siendo el recinto básico y de mayor calidad educativa en la Europa de aquel entonces. Ahí mismo advertimos el desarrollo del órgano¹⁵⁸, el rey de los instrumentos como se dice actualmente, en el que todo músico desde muy joven iniciaba su formación musical.

¹⁵⁶ Santa Cecilia es considerada actualmente la patrona de los músicos. Aunque esta Santa vive los primeros siglos del cristianismo, Roma la impone como la representante de los músicos en el siglo XVI y de ahí queda hasta la fecha.

¹⁵⁷ Diversos autores: "El proceso de educación Musical", op. cit., pag 22

¹⁵⁸ Idem

Sin embargo, paralelamente a estos recintos educativos, existieron desde finales de la Edad Media las Compañías de Ministriles¹⁵⁹ cuyo rango de movilidad se mantenía fuera de la iglesia. Eran grupos de instrumentistas, especialmente de viento, que se organizaban al modo de gremios como asociaciones profesionales encargadas de enseñar la música instrumental principalmente y algo de canto. Poseían un sistema de maestros y aprendices y fungían como los grupos encargados de tocar en fiestas, solemnidades civiles, celebraciones, procesiones, etc. La dinámica musical de estos grupos va aparejada a las demandas sociales que van generando el desarrollo de las ciudades. Esta música era, por supuesto, profana.

Según Serrallach “Estas compañías de ministriles llegaron a contener músicos de gran nivel y tuvieron el mérito de enseñar y popularizar el gusto por la música, especialmente por los cantos patrióticos”. Y agrega que no se podía prescindir de los ministriles en las ceremonias y festividades públicas.¹⁶⁰

Lo importante de estas corporaciones, que las iglesias veían con cierto menosprecio, es que ejercían dos tipos de función educativa. Una, al interior de su organización donde se encontraban definidos los oficios de *maestro* y *aprendiz* y donde el primero guiaba al segundo en toda su formación musical e instrumental y, éste último se convertía posteriormente en maestro. Toda una vida dedicada a la música. Y otra, externa al gremio, pues estos mismos intérpretes ofrecían conciertos públicos de música profana lo cual generó todo un movimiento de aficionados que terminaban agrupándose porque querían ellos mismo hacer música. Así surgieron una buena cantidad sociedades musicales donde se formaban individuos en algún área, ya sea coral o instrumental.¹⁶¹ Este es el principio del ingreso de la educación musical al público general.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pag 26.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pag 27.

¹⁶¹ *Idem*.

Y mientras, ¿Qué pasaba dentro de las universidades con la música? La muy antigua visión y tradición de ver a la práctica musical como inferior a la ciencia musical ligada a las matemáticas y al universo ya para el Renacimiento, se diluye completamente a pesar de la vigencia de los ideales clásicos.

Johannes Tinctoris, teórico flamenco de la segunda mitad del siglo XV, atacó desde una perspectiva empírica las antiguas teorías. Se interesó por la música que Boecio llamaba *instrumentalis*, y a la que este último otorgaba menor valor. Forma parte de las nuevas corrientes humanistas "...que otorgan mayor importancia a las cualidades sonoras de la música y efectos que produce sobre los oyentes y, así establecen las definiciones fundamentales de los elementos que la componen."¹⁶²

Además del empirismo de Tinctoris lo distingue su tendencia a considerar el placer como un elemento sustancial del sonido atribuyéndole a la música esta finalidad. Todo ello concuerda con la visión renacentista de ubicar el arte como una obra meramente humana. Este músico sostenía: "creo más en Aristóteles así como en nuestros filósofos recientes los cuáles han demostrado con toda evidencia que en el cielo no hay sonido, por lo que las armonías musicales no pueden ser fruto del movimiento de los cuerpos celestes sino más bien, de los instrumentos terrenales con la ayuda de la naturaleza".¹⁶³

La nueva forma renacentista de llevar a cabo este arte y concebirlo significó un momento histórico: la música como arte propiamente sonoro y empírico cuya finalidad es el placer a través del sonido. Y, adelantándonos podríamos decir que esta visión llevó a los músicos y tratadistas al estudio de la *armonía*, que es la teoría musical de las sonoridades y una materia de índole básicamente racional.

Así pues, en las universidades la tradición pitagórica-matemática del estudio de la música va siendo sustituida por la diferenciación de ciencia y arte: *ars*

¹⁶² *Ibidem*, pag 31.

¹⁶³ *Ibidem*, pag 32

y *scientia*.¹⁶⁴ Ambos se convierten en campos con identidad propia: especulación científica por un lado y un resultado sonoro y expresivo por otro. De modo que la música se cultiva ya en estos pequeños recintos de aquella época combinando sus dos perspectivas. Mientras, la historia de la música se transforma vertiginosamente desde los primeros experimentos contrapuntísticos y la gran polifonía renacentista hasta el estallido del barroco musical en el siglo XVII.¹⁶⁵

La imperante necesidad de profesionalizar en Europa la formación musical da lugar a la creación de instituciones dedicadas únicamente a ello: los conservatorios. Aquí finaliza el estudio de *la música de las esferas*. La investigación científica se queda en las universidades y, todo lo que tenga que ver con formación musical, se traslada a los nacientes conservatorios.

Es destacable el caso francés durante la era de los Luises especialmente la de Luis XIV. El rey Sol funda academias por toda Francia dedicadas a formar artistas cuya producción debía servir a consolidar el ideal monárquico y aristocrático de su autoridad.¹⁶⁶ Representó en su momento el estado moderno integrado y su absolutismo político y significó la unificación de todas las instituciones sociales y gubernamentales bajo su cabeza. Su patronazgo cubrió todas las actividades sociales y humanas, y especialmente procuró que las artes sirviesen como parte del culto a su majestad.

Jean Baptiste Lully (1632-1687) fue el músico asignado a dirigir toda la academia en los recintos musicales franceses. Compositor de origen italiano y muy dotado de talento y conocimientos, dominó todo el medio musical de la misma forma absoluta que su rey lo hacía con el país. Funda la ópera francesa que actualmente es de las más importantes en el mundo. Claro que en ese entonces, sólo se representaban las óperas de él y de quién él mismo eligiera. Las características de estas obras eran el esplendor sonoro, la elegancia visual, el atractivo emocional.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pag 35.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pag 36

¹⁶⁶ *Fleming, William, op. cit., pags 239-241.*

Había que impregnar en el pueblo el espíritu de grandeza del rey, del rey Sol.¹⁶⁷ Posteriormente, una vez que se desploman las jerarquías europeas, el modelo academicista de los recintos musicales iniciado en Francia en el siglo XVI, se traslada a toda Europa y a América posteriormente.

El origen de los conservatorios, en el siglo XVI, es interesante. Nacen en Italia, Francia y España como instituciones de caridad que internaba a niños huérfanos o venidos de la pobreza.¹⁶⁸ Aparte de vivienda y alimentación, estos recintos ofrecían a los integrantes una instrucción básica y canto coral o algún instrumento musical con el propósito de alejar a estos niños de una vida de abandono y hacerlos útiles ante la sociedad. Los oficios musicales tenían realmente demanda en ese entonces. Estas instituciones dependieron en un principio de la iglesia y aproximadamente durante dos siglos se sostuvieron de la caridad privada. Sin embargo, llegaron a tener tal prestigio académico y musical que el Estado los retoma y los conforma en escuelas profesionales seculares. Así se convierten en lo que ahora son: *conservatorios*.¹⁶⁹

Estas escuelas dieron los músicos más representativos del barroco de los siglos XVII y XVIII. En Nápoles, Italia, por ejemplo, surgieron las figuras de Alessandro Scarlatti (1685-1757), Giovanni B. Pergolesi (1710-1736) y Giovanni Paisiello (1740-1816), quienes fueron los creadores de la escuela napolitana de ópera habiendo sido anteriormente estudiantes y maestros de los conservatorios regionales. En Venecia en 1703, Antonio Vivaldi (1678-1741) llega al conservatorio regional como maestro de violín y posteriormente ahí mismo termina desempeñando varios cargos.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Idem*

¹⁶⁸ *Diversos Autores: "El origen de los conservatorios", "La Educación Musical a lo largo de la Historia", UNIR, 16 pags. Pag 33*
http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_qmopt98/documentos/tema6/ideasclave.html?virtualpage=1
[24/04/2015]

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibidem pag 6*

Italia para entonces ejercía un fuerte liderazgo en el terreno artístico y particularmente en el musical, de modo que sus músicos fueron considerados los grandes innovadores de momento. Ahí se desarrolla la ópera, se explotan formas musicales como el concierto, las misas, los oratorios y la producción instrumental se incrementa notablemente. Los modelos educativos musicales italianos se extienden por toda Europa. Exportan músicos como J. B Lully y su influencia llega hasta el mundo protestante.¹⁷¹ Así el compositor, el ejecutante y el cantante durante el siglo XVII y XVIII adquieren tal relevancia profesional que se convierten en los principales protegidos de los monarcas y de las jerarquías religiosas.

En Francia, posteriormente al reinado de Luis XIV, las academias musicales habían alcanzado un alto grado de profesionalización y enseñanza, al grado que el ingreso a ellas estaba restringido a exámenes de admisión. Para el siglo XVII adoptaron su carácter laico aunque dependieran económicamente de la monarquía.¹⁷² Ello contribuyó a la ampliación de su repertorio. Cuando estalla la Revolución Francesa es el Estado quien se hace cargo en todos los aspectos de estas instituciones, ya para entonces llamadas conservatorios.

Primeramente en Italia y Francia se establecen determinados planes de estudio dirigidos a cualquier especialización musical. Con algunas diferencias entre ambas regiones, éstos contenían materias básicas como solfeo, lectura musical, escritura musical, análisis armónico, conjuntos vocales e instrumentales, contrapunto, historia de la música y acústica.¹⁷³ Estos contenidos se fueron retomando como modelo, paulatinamente, en los conservatorios de todo el mundo, ya fueran escuelas privadas u oficiales. Llegaron a diferentes países, continentes y, por ende, culturas: Asia, América, la península Escandinava y algunos países árabes.

¹⁷¹ *Ibidem*, pag 7

¹⁷² *Ibidem*, pag 10.

¹⁷³ *Ibidem*, pags 11 y 12.

En Alemania, Austria e Inglaterra, la tradición musical de la Reforma determinó que el conjunto coral fuera la primera actividad musical que debía cursar el infante. De ahí, como ya se mencionó, la escuela pública adoptó esta actividad como prioritaria. A finales de la era barroca musical Alemania y Austria se convirtieron en los centros de mayor creación e innovación musical europea. La vida musical de estos dos países era para entonces muy generalizada en todos los ámbitos: el escolar, el profesional, el religioso, etc.¹⁷⁴ La burguesía y monarquía europeas moldeaban la vida musical de sus pueblos y sostenían económicamente a los músicos con encargos para eventos. En Inglaterra por ejemplo, se contrataban músicos para supervisar la vida musical de la comunidad pues debía ser de gran calidad. Se celebraban conciertos y se estimulaba la competencia.¹⁷⁵

Sin embargo, el estudio de los aspectos filosóficos y estéticos de la música siguió siendo tarea básica en el pensamiento idealista alemán y por ende, en los conservatorios. Ello aportó contenido a la inmensa filosofía alemana del siglo XIX.

El barroco musical culmina con la obra de maestros de la talla de Henry Purcell (1659-1695) en Inglaterra, George F. Händel (1685-1750) y por supuesto, Johann Sebastian Bach (1685- 1750) en Alemania. Crean en su obra una síntesis barroca y polifónica ofreciendo siempre aportaciones teóricas y, tienen el mérito de quitar del contrapunto (técnica milenaria) el carácter denso, tedioso y académico y ponerlo al servicio del arte musical y del *aprendizaje*. Purcell con sus óperas y obras para orquesta de cámara, crea personajes humanos con medios musicales.¹⁷⁶ Las áridas técnicas del contrapunto las transforma en elementos dramáticos, vivos y con sentido poéticos.

¹⁷⁴ *Diversos Autores: "Extensión del modelo de los conservatorios". La Educación Musical a lo largo de la Historia UNIR. 16 pags. Pag 14.*
http://primaria.unir.net/cursos/lecciones_qmopt98/documentos/tema6/ideasclave.html?/virtualpage=1
[24/03/2015]

¹⁷⁵ *Idem*

¹⁷⁶ *Fleming, William, op. cit., pags 264 y 267.*

George F. Händel nacido en Alemania, se nacionaliza inglés y se convierte en un verdadero hombre cosmopolita. Hablaba diferentes lenguas y sostenía la gran cualidad de asimilar diferentes estilos técnico- musicales. Fue un compositor famoso en su época, sumamente accesible como persona y cuya obra se entendía a la primera. Consentido de la burguesía, este personaje dedicó su vida a crear música que, sin perder profundidad técnica y temática, hiciera feliz y gozoso al oyente, al intérprete, al director y al cantante. En su arte nos comunica su intención de disfrutarla y de acercarnos a la vida natural del hombre. Aunque algunas de sus óperas poseen un gran dramatismo donde el personaje sufre, el autor siempre mantiene un optimismo constante de esperanza en la humanidad. Händel era todo un creyente de Dios y el hombre. A este último lo veía como un ser cercano a su creador. Recordemos el oratorio del *Mesías* con ese extraordinario momento del *Aleluya* que, con majestuosidad orquestal, recrea una imponente alabanza a Dios y a la salvación de la humanidad.¹⁷⁷

A mi juicio el más genial de los pedagogos musicales de aquel periodo y quizá de toda la historia de la educación musical es J. S. Bach. Toda su música, que abarca géneros tan diversos como el concierto, la misa, la música de cámara, las cantatas, el repertorio para órgano, clavecín, clavicordio y voz humana, música coral, etc., es básicamente un inmenso compendio didáctico.¹⁷⁸ Él mismo compuso el material para la formación musical de sus hijos y alumnos elaborando obras con un criterio de sistematización. Entre todo este repertorio destacan: el “Ana Magdalena Bach” que es una serie de piezas sencillas para cualquier instrumento de teclado, los “Pequeños preludios y fugas” que son piezas más extensas también para clavecín, clavicordio y órgano, pero, la verdadera cúspide de su obra didáctica son “El Clave bien temperado” y “El arte de la fuga” que, además, constituyen dos obras maestras de la técnica del contrapunto.¹⁷⁹ Todas mantienen el propósito de proveer de conocimientos teóricos-musicales al intérprete mientras *hacen música*.

¹⁷⁷ Honolka, Kurt. , *op cit.*, pag 163.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pags 174-177.

¹⁷⁹ Fleming, William, *op.cit.*, pag 280

J. S. Bach concluye la era barroca con su creación. Escribe tanta música abarcando tal cantidad de regiones contrapuntísticas y técnicas que su obra genera la transición a la música de la edad moderna. A la fecha es autor obligatorio en todas las especialidades musicales de todos los conservatorios del mundo entero.

Ahora pues, dentro de todo el recuento histórico hasta aquí expuesto, podremos observar la naturaleza del perfil del *educador musical*. Los maestros cuya obra educativa trasciende, son aquellos que primeramente fueron *creadores* bien formados y elaboraron su material didáctico con su misma música, es decir, con producción artística de su autoría. Característica fundamental en un buen educador musical.

Continuemos entonces con este relato. Nos encontramos con que el hombre del barroco adquiere un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo. Esta nueva visión fue estimulada por el avance científico y, especialmente por las valientes afirmaciones emanadas de los trabajos astronómicos de Copérnico y Galileo¹⁸⁰. El advenimiento de nuevos movimientos de pensamiento como el racionalismo de índole antirreligiosa y la Ilustración, generan cambios en los paradigmas educativos de la época. La educación musical en países europeos, principalmente, se propone la búsqueda de un beneficio emocional y material para el hombre.¹⁸¹ Además de servir al oficio religioso, ahora se prepara al músico para componer y ejecutar en tertulias, eventos de danzas y de distracción y mantener su oficio como una profesión y vivir de ella.

El racionalismo griego mantenía una naturaleza estática; en cambio, el racionalismo barroco entra en contacto con un universo dinámico. La música de J. S. Bach se caracterizó por la disciplina intelectual y por su claridad. Händel, Purcell y el mismo Bach, fueron hombres muy creyentes que revelan en sus obras una autoconfianza jubilosa y un espíritu de invención que da origen a nuevas formas

¹⁸⁰ *Ibidem*, pag 268.

¹⁸¹ *Idem*

musicales y a la exploración de nuevos ideales acústicos y estéticos.¹⁸² La obra de arte es un reflejo de un universo ordenado y sujeto a leyes. Así vuelve a relacionarse la visión del cosmos con la naturaleza de la música y por ende, con la educación musical, aunque no en la misma forma.

1.5. Era Moderna

Ya para el siglo XVIII la especulación filosófica había cambiado su criterio sobre-natural a otro situado en el mundo natural y los procesos de pensamiento, desde la aceptación de la autoridad de la fe hasta la experimentación científica. La Iglesia Católica Romana se encontró con que debía coexistir con el avance científico, el protestantismo y la proliferación del cuestionamiento de la fe, es decir, el ateísmo y anticlericalismo.¹⁸³ El criterio religioso que imperó por siglos en la educación musical europea, queda completamente fuera del mundo de la educación pública aunque, en América en ese entonces, aún seguía operando. Así la música en el viejo continente adquiere finalmente un rango formativo al hombre y de desarrollo social e individual más que de servir a la religiosidad. Aunque los músicos creyentes seguían haciendo música religiosa, su creación no se supedita necesariamente a la retroalimentación de la fe sino a la necesidad individual y social de crear y vivir de ello. Para entonces las formas musicales, altamente desarrolladas, eran en su mayoría religiosas como la misa, el motete, la cantata, el oratorio, etc., dotaban de gran formación a cualquier aspirante a compositor, director ejecutante o cantante, sin embargo, el objetivo del aprendizaje se centra básicamente en la misma música.

El amplio movimiento de la Ilustración (siglos XVII y XVIII) ofrece tendencias como el espíritu de curiosidad e investigación científica, un criterio optimista del mundo y del progreso. Del enciclopedismo surge uno de los personajes

¹⁸² *Ibidem*, Pag 269.

Cfr: *Honolka, Kurt. op. cit., pag 176.*

¹⁸³ *Fleming, William, op. cit. pag 268.*

más polifacéticos y controvertidos para la historia de la pedagogía, la filosofía, así como la educación musical, el ginebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).¹⁸⁴ Fue un músico autodidacta, lo cual va acorde con su posterior concepción educativa del tránsito de la naturaleza a la cultura o del “buen salvaje” a los extravíos de una civilización de artificios y reglas.¹⁸⁵

Compositor y ejecutante de clavecín, Rousseau desde muy joven vive dando clases de solfeo y composición. Ello lo lleva a crear un nuevo sistema de cifrado que sustituiría a las notas musicales con el fin de simplificar la escritura musical. Propone este novedoso sistema a la academia de artes de París, el cuál fue duramente rechazado por las autoridades.¹⁸⁶ Sin embargo, la música siempre significó para él una gran pasión y nunca dejó de escribir y trabajar en ella.

Rousseau contemporiza con un grande del fin de barroco musical, Jean-Philipp Rameau (1683-1764) con quien se enfrenta duramente en sus escritos referidos a la composición musical. Ambos, teóricos musicales, compositores y ejecutantes, sostenían posturas diametralmente opuestas determinadas por la formación musical de cada uno. Rousseau, como ya se dijo, se formó a sí mismo y, Rameau, siempre asistió a instituciones musicales eclesiales por lo que terminó siendo muy académico.¹⁸⁷ Este último veía con desdén la teoría musical expuesta por Rousseau así como su misma obra musical.

Por su parte, Rousseau generaba agitación en el terreno de las ideas musicales. Planteó en sus aventurados escritos su predilección por la melodía sobre la armonía.¹⁸⁸ Esta última le parecía intelectual, artificiosa y antinatural, especialmente cuando se trabajaba con niños. Decía que la música es un canto,

¹⁸⁴ *Ibidem*, pags 279-280.

¹⁸⁵ *Idem*

¹⁸⁶ Trias, Eugenio. “Rousseau. Escritos sobre Música”. Artículo electrónico en *El Cultural*, publicación: 11/10/2007. Universidad de Valencia. 2 pag. Pag 1. Consulta 19/4/2015. www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=21396

¹⁸⁷ Ruiz Tarazona, Andrés. “La obra musical de Rousseau”, Art. electrónico en *El País*, Madrid, 1978. http://el.pais.com/diario/1978/09/07/cultural/273967202_850215.html [Consulta 19/04/2015]

¹⁸⁸ Ya para esta época el término armonía se manejaba dentro del concepto moderno que significaba simultaneidad de sonidos.

una melodía capaz de imitar las pasiones y expresar sentimientos. Prefería el unísono a la polifonía contrapuntística.¹⁸⁹ Por su parte Rameau, como autor de un importante tratado de armonía, veía en Rousseau al gran pensador ilustrado, pero al músico falto del rigor profesional que proporciona la formación académica.

Lo que sucedía era que en el siglo de las luces (s XVIII) se enfrentan en Europa principalmente dos posturas antagónicas de la teoría musical y su relación con el mundo natural. Rameau planteaba que la música se disfruta porque a través de la *armonía*, expresa el divino orden universal,¹⁹⁰ la Naturaleza misma. La construcción musical responde a leyes matemáticas. “No basta sentir la música, también es necesario hacerla inteligible a las leyes eternas que rigen su construcción”.¹⁹¹ Afín a una postura racionalista post-cartesiana Rameau creía que la música podía apreciarse por el intelecto. En cambio Rousseau, a través de sus artículos para la Enciclopedia, resaltaba a la melodía como la esencia de la música y la única capaz de educar sanamente al infante. Ahí mismo destacó el beneficio natural de esta práctica para el desarrollo social y psicológico del individuo.¹⁹²

Como antecesor de la Escuela Nueva, Rousseau es de los primeros que habla de la educación auditiva como práctica inicial en la educación musical con la idea de que el niño, escuchando sonidos y melodías, desarrolla su sensibilidad y alcanza su estabilidad emocional. La lectura musical debe ser posterior. Rousseau fue el primer autor de la vida moderna que asocia la música con la psicología del individuo.¹⁹³

El ginebrino formula pautas para la educación musical que, comparándolas con los estándares actuales resultan progresistas. Considera que la experiencia musical es precursora esencial de la alfabetización musical. Los niños

¹⁸⁹ Ruiz Tarazona, Andrés. *op. cit.*

¹⁹⁰ *Idem*

¹⁹¹ *Idem*

¹⁹² Valles del Pozo Ma José. *op. cit.*

¹⁹³ *Idem*

no sólo deben hacer música sino crearla y sentirla placentera.¹⁹⁴ Estas ideas están claramente plasmadas en la Enciclopedia y posteriormente en *El Emilio*.

La revuelta contra las cadenas de la civilización encabezada por Rousseau y plasmada en sus obras *El Contrato Social* y *El Emilio* aportaron a la posterior consolidación de la educación musical en Europa, América y algunos países asiáticos.¹⁹⁵ Desde el siglo XVIII surgen iniciativas metodológicas orientadas a la educación musical escolar en las mentes y el trabajo de varios pensadores de la educación. Se conoce que hay músicos importantes que se dedican básicamente a la composición escolar infantil. Se agradece a Rousseau este impulso. Un poco después dos alemanes, revolucionarios en la historia del pensamiento, Kant y Shopenhauer, asignan a la música, un lugar imprescindible en la educación como posteriormente observaremos.

Immanuel Kant (1724-1804), bien formado musicalmente dentro del protestantismo, ha sido de los pensadores más influyentes dentro del terreno de la filosofía de la educación actual. Fue docente toda su vida y, en sus cátedras, incluían la filosofía educativa de Rousseau a quién admiraba. Sin embargo lleva más allá las ideas de su antecesor cuando insiste en que el destino del hombre debe ser la *educación*. Ahora bien, su principal idea sobre el tema era que el hombre se perfecciona por medio de la educación la cual asimismo constituye un arte, pero un arte razonado.¹⁹⁶

Kant Incluye además, la necesidad de la *disciplina* -aspecto muy característico de la naturaleza alemana-: “la disciplina impide que el hombre sea llevado por sus impulsos naturales y se aparte de su destino”.¹⁹⁷

¹⁹⁴Trias, Eugenio, *op. cit.*, pag 1

¹⁹⁵ *Ibidem*, pag 2.

¹⁹³ Campos Villalobos Nelson, “Kant y la Educación” *Filosofía de la educación*. 03/12/2007. filo-edu-blogspot.mx/2007/12/Kant-y-la-educacion.html [Consulta 02/05/2014].

¹⁹⁷ *Idem*

Sin embargo, el arte de la educación debe ser *razonado* para alcanzar el desarrollo de la naturaleza humana, según Kant “la perfección del conocimiento contiene razón, es la belleza del conocimiento”.¹⁹⁸

Ahora bien, Kant insistió siempre en que la educación es un arte pero poco habló de la educación musical por lo que entonces, queriendo ir más allá, podríamos decir que ésta también es *entendimiento* para que resulte benéfica. El hombre tiene capacidad para reflexionar la música y aquí es donde se corresponde con lo que el filósofo llama el *juicio del gusto*. Es decir, el hombre percibe los sonidos e inmediatamente les asigna un orden -creación e interpretación- y los juzga si son bellos o no.¹⁹⁹ La música no puede reducirse a un goce sensible únicamente sino que deben conocerse las estructuras y categorías sobre las cuáles toda música fue creada.

“El juicio del gusto es un privilegio humano especialmente si se considera que la música involucra necesariamente la temporalidad y el devenir”.²⁰⁰ En consecuencia, el poder decir que la música es bella es algo propio del hombre, sólo él está facultado para sentirla y entenderla. Kant aquí se refiere a la disposición natural que tiene todo ser humano de escuchar y procesar. El ámbito del entendimiento se extiende desde la captación misma hasta el juicio del gusto.²⁰¹

Kant cree más en la armonía que en la melodía ya que esta última sólo responde a la emoción humana. Si el estímulo sonoro es solo melodía ésta puede ser perjudicial y no educa, en cambio, la armonía tiene más elementos de *reflexión*.²⁰²

¹⁹⁸ “Kant y la condición humana”. *Entender la música*. Revista electrónica Mousiké, 24/05/2015. philoarte.blogspot.mx/2009/07/entender-la-musica-kant-y-la-condicion-humana.html [Consulta 10/05/2015].

¹⁹⁹ *Idem*

²⁰⁰ *Ibidem*, pag 2.

²⁰¹ *Idem*

²⁰² Gonzales, Carlos J. “Armonía y melodía: la cuestión del sentido a través de la música en Kant y Schopenhauer”. Artículo electrónico, 13/10/2011. 5 pags. Pag 3. Consulta 13/05/2015. <https://elvuelodelalechuza.com/2011/10/13/armonia-y-melodia-la-cuestion-del-sentido-a-traves-de-la-musica-en-kant-y-schopenhauer-i/>

Como conclusión sobre el pensamiento de Kant podremos rescatar dos aspectos necesarios a los propósitos de esta tesis: primero, el filósofo alemán sin mencionarlo, amplía las ideas platónicas en relación a las virtudes de la educación musical. Es decir, para el filósofo griego la música sólo cuando surge de la razón, educa, es bella y puede pasar al terreno de lo sensible. Kant, sin embargo, unifica desde un primer momento razón y mundo sensible como acciones necesarias para comprender la música y así sostenga ésta su carga benéfica al individuo: *Entendimiento y goce*. Además, Kant menciona la importancia de la *calidad* del estímulo sonoro: toda la música que ejecuta o crea un niño debe manejarse con criterio de calidad. El estímulo sonoro según Kant, puede ser perjudicial si el educador no considera la correcta emisión.²⁰³

Pero la diferencia fundamental entre Kant y Platón en relación a la educación musical la encontramos en el nivel de importancia que cada pensador designa a esta actividad. Platón la ve como parte imprescindible de la vida del individuo y Kant sólo como una de tantas partes del desarrollo integral de la persona.²⁰⁴ Para el primero la música es una forma de vida y de la conducta humana y para el segundo, según mi conclusión, es sólo un recurso educativo. Dos visiones distintas cuya significación corresponden al pensamiento de sus distintas eras históricas.

Continuando en el terreno pedagógico musical nos encontramos ahora con el importante caso de Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) educador nacido en Suiza. Como antecesor de la Escuela Nueva, lleva más allá las propuestas pedagógicas de Rousseau y funda el famoso internado de Yverdón donde recurre a *la acción* en todas las modalidades y formas.²⁰⁵ Las materias importantes desde los más pequeños eran: dibujo, escritura, educación física, excursiones al aire libre y canto.

²⁰³ Conclusiones de quien escribe esta tesis.

²⁰⁴ Nelson Campos Villalobos, *op. cit.*

²⁰⁵ Abbagnano N. y Visalberghi A. *Historia de la Pedagogía. Traducción Jorge Hernández. 1ª ed. en español. CDMX, FCE, 1984. 691 pags. Pag. 469 y 470.*

Pestalozzi, al basar su método en la *acción* ²⁰⁶ veía, entre otras aptitudes, fuerzas naturales en el espíritu humano. Entre estas figuras, la que él llama “mano del arte”.²⁰⁷ Su propósito no era estético necesariamente sino psicológico y la libre expresión artística era el método. La música y el dibujo se conectan con la “actividad intuitiva” por medio de la libre expresión. La música le parece “uno de los medios más saludable de la educación” por “la eficacia que tiene en hacer nacer y alimentar los más elevados sentimientos de que el hombre sea capaz”.²⁰⁸

Una vez que el niño descubre la magia del *canto* busca su formalidad y representación. Él sentirá la necesidad de una guía e irá a buscarla. Pestalozzi distingue tres gradaciones en el desarrollo del espíritu: *percepción, lenguaje y pensamiento*. En el lenguaje musical, debía tratarse del mismo procedimiento: primero, conocer los sonidos, después su representación o escritura y luego las leyes que rigen su formación. ²⁰⁹

Trasladémonos de la filosofía educativa del siglo XVIII europeo al mundo musical, y hablemos ahora de la época romántica y, por supuesto, de su primer representante en el género clásico, Ludwig van Beethoven. Dentro de la historia de la música los ideales de la Revolución Francesa “Libertad, igualdad y fraternidad” se vuelven determinantes en el desarrollo de las formas musicales. La sinfonía se desarrolla ampliamente con Beethoven, es quién inicia y consolida el movimiento romántico musical. Este extraordinario músico, poseedor de una genialidad creativa y auditiva indiscutible, nos muestra en sus sinfonías, sonatas, ópera y conciertos, su adhesión ideológica a los valores de un gobierno republicano. El mejor ejemplo fue su tercera sinfonía *La Heroica*, dedicada en un principio a

²⁰⁶ *El fundamento de la pedagogía de Pestalozzi es básicamente la acción porque como Rousseau creía que el niño por sí solo encuentra los elementos del saber desde la pequeña infancia así como en los desarrollos sucesivos. El mejor aprendizaje consiste en la sustitución del libro por su experiencia personal. Ibidem, pags 470 y 471.*

²⁰⁷ *Alighiero M. Mario. Historia de la Educación 2. Traducción Miguel Martí, 10ª ed. Edo. de México, Siglo XXI, 2007. 608 pags. Pag. 415.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *De Serralach, Lorenzo. Historia de la enseñanza Musical. 1ª ed. Buenos Aires, Ricordi, 1953. Pag 208.*

Napoleón Bonaparte a quién llamaba “el apóstol de la libertad”²¹⁰ hasta que este militar se corona emperador.

Los tres ideales revolucionarios franceses alcanzaron en las composiciones instrumentales de Beethoven su expresión más abstracta y universal. El compositor usa el enorme poder de su arte para expresar la esencia de estos “grandes objetivos humanos” como él mismo decía.²¹¹ Con un lenguaje musical muy propio del autor el significado temático de su tercera sinfonía consiste “el triunfo del espíritu sobre la materia y el impulso humano sobre las fuerzas de la represión”.²¹² La llama Heroica porque se impone constantemente la acción del héroe. Según Fleming esta sinfonía por su carácter musical revolucionario, es el equivalente en el plano político e histórico al movimiento revolucionario francés.²¹³

La música de Beethoven es el mejor ejemplo de la transmisión de principios y creencias. Su novena sinfonía, además de envolvernos con la fuerza musical interna del compositor, nos permite conocer un claroscuro de este misterioso autor: su creencia en la fraternidad humana. Es de los pocos artistas que logran realzar determinados valores mientras hacen música de *altura*.²¹⁴

Beethoven era sumamente antisociable a diferencia de Wolfgang A. Mozart, otro genio. Pero el primero eludía las reuniones y fiestas mientras Mozart perdía el tiempo en ellas. Sostenía un poder artístico e innovador con el que explotaba sonoridades, formas, instrumentación, orquestación, es decir, todo lo que la música hasta entonces había alcanzado. Así Beethoven abrió caminos y corrientes musicales tanto en el género clásico como en el popular europeo. Por ello cabe ubicarlo en temas de educación musical, porque creó expectativas tanto musicales como humanas. Ofreció valores e ideas propias de su época ilustrada y

²¹⁰ Fleming, William, *op. cit.*, pag 289.

²¹¹ *Idem*. A este tipo de música se le llama música programática o descriptiva y fue muy particular del periodo romántico europeo. Consiste en la evocación de ideas, valores e imágenes mediante la descripción musical.

²¹² *Idem*

²¹³ *Ibidem*, pag 290.

²¹⁴ Honolka Kurt, *op. cit.*, pags 224-225.

creía firmemente en ellos. Este personaje verbalmente hablaba poco, pero musicalmente mucho por su lenguaje evocativo y, sus críticos como Fleming, se refieren a él como un extraordinario poeta musical.

La producción artística en los siglos XVIII y XIX se enfrenta a una gran dinámica de cambios ideológicos, industriales, políticos y sociales. Según Fleming, las artes tenían ahora que hechizar, exhortar y asombrar a la sociedad.²¹⁵ El propósito de los músicos se convierte en la búsqueda de la seducción al público. Querían transmitir valores convenientes al momento, escenas e ideas mediante el asombro. Mientras los educadores descubren en la música más y más elementos formativos, los músicos profesionales se preocupan ya por otros fines. Aquí nos encontramos con una disociación básica y determinante para las décadas posteriores, entre los objetivos del músico como tal y los del educador. Además, desde el siglo XVII los conservatorios se establecen en gran cantidad de países respondiendo a otra concepción musical diametralmente opuesta a la medieval.²¹⁶ Ahora nos encontramos con la búsqueda de la música como *manifestación sonora*, orientada a la perfección técnica y al *virtuosismo*. Es decir, la música como *arte*, que coincide con nuestro concepto actual.

El romanticismo musical finalizó caracterizándose en *nacionalismo* causado por el sentido de responsabilidad social que surge en la población. La música se convierte en un mecanismo de búsqueda y definición de la identidad nacional de los pueblos. Los compositores retoman giros melódicos y estilos del acervo folklórico de sus países y los llevan a sus creaciones y los maestros de música, tanto de escuelas como de conservatorios, enseñan música folklórica dándole valor y realce.²¹⁷ Ello también es educación musical porque es una forma muy adecuada de transmitir valores nacionales. Los países se encuentran ya tan

²¹⁵ Fleming, William, *op. cit.*, pag 306.

²¹⁶ Diversos Autores "El proceso de Educación musical", *op. cit.*

²¹⁷ Fleming, William, *op. cit.*, pag 307.

bien definidos geográficamente para entonces, que había que fomentar la independencia cultural, a lo que la música y la educación contribuyen.

Mientras, en el terreno de los pensadores, la música seguía constituyendo un misterio realmente tentador. Veamos lo que Arthur Schopenhauer, (1788-1860) otro destacado filósofo alemán, nos dice: “La grandeza metafísica de la música se debe principalmente a su contacto directo con la voluntad, con lo que constituye nuestra auténtica naturaleza, pues no nos habla de las cosas, sino de su esencia y, por ello, la cualidad que la distingue es su universalidad...”²¹⁸ Veía a la música como un sistema de expresión que transmite su mensaje de forma suprema y nítida a diferencia de las demás artes que, según Schopenhauer, son inamovibles; en cambio, la música nos pone en relación directa con el movimiento interno de nuestros deseos en general. Decía que su efecto es poderoso e infalible por su naturaleza aritmética, pues en ella escuchamos las matemáticas.²¹⁹ Otro filósofo más que desde otro ángulo ve una esencia de leyes numéricas en este arte.

La filosofía de Schopenhauer fue determinante en la obra musical y filosófica de Richard Wagner (1813-1883) así como este último fue hijo musical de la era Beethoveniana. La necesidad de un mayor acercamiento a la poesía y a la literatura fue una de las búsquedas de este compositor alemán. Con todo ello crea una obra de grandes proporciones que hasta la fecha se estudia no sólo en lo orquestal sino en lo dramático. A lo largo de sus óperas y poemas sinfónicos desarrolla una de las ideas musicales más extraordinarias y fructíferas de todos los tiempos: el *leitmotiv*.²²⁰ Buscando siempre una interdisciplinariedad artística y retomando leyendas nórdicas y germanas medievales, crea sus extensos dramas operísticos. Las ideas que transmite son el nacionalismo germánico y el heroísmo mientras se asoma, en sus primeras óperas, cierta mística, cierta espiritualidad.

²¹⁸ González, Carlos J., *op. cit.*

²¹⁹ *Idem*

²²⁰ *Leitmotiv*, su traducción literal es motivo conductor y consiste en un motivo melódico recurrente durante toda una composición que se va desarrollando a lo largo de ésta e identifica al oyente con un personaje o una idea.

Sin embargo, su apetito *estético* fue más determinante en su música que el filosófico. Su función cultural era artística más que ética a pesar de la trascendencia semántica de sus óperas.²²¹ En su último drama, *Parsifal*, se manifiesta como un ferviente cristiano, lo cual le enemista de su amigo y admirador, el filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900).

La música de Wagner es tan magnífica e importante como lamentable fue su postura personal. Él mismo escribe un “libro” donde justifica la inferioridad racial de los judíos y en los libretos de sus óperas se observa un germen imperialista germano. Su nacionalismo y espíritu cívico, plasmados en sus personajes, terminan siendo utilizados por el nazismo como recurso de superioridad en fechas posteriores. Tal fuerza y fama poseía la dramaturgia musical de Richard Wagner, que tenía todas las posibilidades de ser un gran educador o más bien, trasmisor de valores, ideas filosóficas, etc., sin embargo, su legado ético (no así el musical) se torna terriblemente perjudicial décadas después.²²² Observemos pues, la diferencia con el caso de Beethoven.

En cambio Nietzsche siempre había confiado en la trascendencia filosófica de la música wagneriana y, considerando que hablamos del filósofo que llevó a la delantera la idea de la decadencia del cristianismo con su tan conocida frase: “Dios ha muerto”, nunca aceptó la revelación en Wagner de su acercamiento a la fe cristiana. Anteriormente al distanciamiento, el pensador había visto en la música de su amigo un mensaje propositivo de la moral del *súper hombre* en contra de la debilidad cristiana. Sin embargo, *Parsifal* separó a la música de la filosofía.²²³

²²¹ Gómez, Daniel A. “Wagner y Nietzsche: La trascendencia nacional o filosófica” *Revista Sinfonía virtual*, 02/01/ 2007.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/wagner_nietzsche_trascendencia_nacional.php
[Consulta 28/05/2015]

²²² Adolf Hitler utilizó la música de Wagner mientras ofrecía sus discursos a las juventudes alemanas y a sus ejércitos. El propósito era crear un ambiente de grandeza alrededor de la raza aria. En Israel aún no se toca la música Wagneriana.

²²³ *Ibidem*, pag 4.

Friedrich Nietzsche nos compete porque fue el más importante crítico de la cultura tradicional y religiosa lograda hasta entonces. En sus escritos vislumbra un mundo depurado de las verdades absolutas porque, lejos de liberar a la humanidad, la aprisionan hasta reprimir su espíritu libre y creador. Según una de sus analistas “.....para Nietzsche tanto el Estado como la institucionalización de la religión y de la educación, coartan en los individuos la posibilidad de la autocreación”.²²⁴

Consideraba una absurda pretensión construir un “estado cultural” ya que ambos contextos son antagónicos. Y haciendo referencia a los griegos en su obra *El nacimiento de la tragedia* ejemplifica que en Atenas la política se encontraba separada de la cultura y la educación y de ese modo la primera no contaminaba a las otras. Esperaba, entonces, que la música wagneriana haría renacer la tragedia griega y la cultura alemana saldría de la mediocridad al avanzar al esplendor de lo *apolíneo y dionisiaco* entendiendo por esto último una simbiosis y un equilibrio entre lo racional y musical con lo vital y placentero.²²⁵ Aunque este pensador nunca habló directamente de la educación musical como tal, sí mencionaba a la música como un medio de refinamiento humano.

En los siglos XIX y XX el establecimiento de conservatorios en el mundo occidental y oriental se logra en todas las ciudades de cierta importancia, incluyendo las de América. El concepto de *música* se consolida como una manifestación sonora principalmente, lo que genera un público sumamente exigente. Ya para entonces, filósofos y educadores más que músicos, se dedican a otorgarle y proponerla como una actividad educativa.

Las ideas músico-educativas planteadas en la segunda mitad del siglo XIX, se inclinaron hacia la búsqueda de la misma finalidad: la educación del oído

²²⁴ Álvarez Santos Remedios. “Nietzsche, Estado versus cultura”, revista electrónica Colmena. Consulta: 04/06/2015

<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2047/Aquijon/Remedios.html> [Consulta 04/06/2015]

²²⁵ *Ibidem*, pag 3.

Cfr: Gómez, Daniel A., *op. cit.*

antes que la escritura de los sonidos, incluyendo el aspecto rítmico y melódico. Un tiempo después, la doctora María Montessori ²²⁶ hablaría de las sensaciones *puras* sonoras porque así se agudiza el oído.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX en Alemania surge la valiosa aportación de uno de los más imaginativos educadores: Friedrich Fröbel (1782-1853). A raíz de su visita a Yverdon y conociendo a fondo los propósitos de Pestalozzi, Fröbel fue el creador del concepto de Jardín de niños o *Kindergarden*, ahora Preescolar.²²⁷ Como se trataba de un hombre muy religioso, ya que era hijo de un pastor protestante, Fröbel mantenía la convicción de que la educación, desde de la primera infancia, es ideal para el desarrollo de la esencia humana que consiste en el *trabajo* que lo lleva a su unión con Dios.

Sin embargo, esa actividad necesaria al hombre en su búsqueda por la espiritualidad, en el niño debía realizarse como *juego*.²²⁸ Ello lo lleva a la creación de materiales didácticos lúdicos lo cual significó un verdadero acto novedoso que terminó propagándose rápidamente por gran cantidad de países.

Habiendo adquirido una muy buena formación musical y aunada a su talento, Fröbel compone tal cantidad de cantos para niños de la primera infancia, que hasta la fecha éstos se trabajan en gran cantidad de *Kindergarden* en su país. Uno de sus libros se llamó “Cantos maternales y juegos” y consiste en una colección de poesía musicalizada e ilustrada, complementada con indicaciones pedagógicas.²²⁹ Estas melodías consistían para su aplicación, en la organización de juegos mientras los niños las cantaban. Y ello posteriormente se convirtió en la actual clase de cantos y juegos, tradición que para los siglos XIX y XX se hizo muy propia en los países latinoamericanos.

²²⁶ *Ibidem*, pag 211.

²²⁷ Alighiero M. Mario, *op. cit.*, pag. 443.

²²⁸ Abbagnano N., *op. cit.*, pags 483 y 484.

²²⁹ De Serralach, Lorenzo, *op. cit.*, pag 209.

1.6. Escuela Nueva

En el siglo XIX los artistas por un lado y los educadores por otro, se percatan ampliamente de los efectos económicos, sociales y filosóficos que traen consigo las revoluciones norteamericana y francesa, el ascenso científico-tecnológico y las teorías evolucionistas de Charles Darwin. Las revoluciones prometían la liberación inminente del *hombre*, la tecnología inclinó el interés educativo hacia la *utilidad* y, las teorías evolucionistas, provocaron un cambio de 180 grados en la concepción de la esencia humana.

Los artistas se enfrentan a un mundo de cambios rápidos, a la aparición de nuevos materiales para la elaboración de sus obras, al hecho de que éstas ya no irían dirigidas a un pequeño grupo de aristócratas sino a un público masivo y anónimo.²³⁰

Por otro lado, muchos educadores modifican sus bases filosóficas debido al auge del Positivismo y sobre todo al Evolucionismo. Para éstos cambia el paradigma espiritual-religioso y se vuelca a lo material queriendo ver a la educación como *la evolución biológica* de la especie humana. Sin embargo, no necesariamente ésta era la postura de Darwin; él únicamente era un hombre de ciencia.

El sociólogo y antropólogo inglés Herbert Spencer (1820-1903) procura entonces, encontrar la unificación del desarrollo moral del individuo con la teoría darwiniana. Considera la evolución humana como una vía de realización tanto en lo intelectual como en lo moral. “La Evolución puede terminar sólo con el establecimiento de la mayor y más completa perfección”.²³¹ Es un partidario de ofrecer amplio margen en *la libertad del educando* y en el juego como una actividad fundamental del niño. Este es un modo de liberar la *energía vital* del individuo. “Esta fuerza expansiva asume desde un principio una dimensión social”.²³²

²³⁰ Fleming, William, *op. cit.*, pag 306.

²³¹ Abbagnano N., *op. cit.*, pags 550 y 551.

²³² *Idem*

El problema de los evolucionistas como Darwin y el británico A. Russel (1823-1913) en lo que respecta a la educación, fue que privilegiaron el estudio de las ciencias sobre las materias artísticas o creativas ya que el ejercicio de la vida intelectual es para ellos y sus seguidores, la base de la existencia humana. Son los conocimientos científicos y técnicos los que permiten conservar la parte humana del individuo así como de la familia y de la sociedad, porque permiten el desarrollo de habilidades que solo son propias de hombre.²³³ Es el momento de mayor disociación entre la ciencia y la música, el punto extremo a la era Pitagórica, donde música y matemáticas formaban una unidad.

Ahora bien, el advenimiento del materialismo histórico trae consigo una férrea crítica al auge del cientificismo, pues lo ubica como burgués y elitista; y, cuando muchos seguidores del marxismo hablaban de educación, básicamente se referían a la educación pública, lo cual es bastante acertado pero, en ese entonces, no daban importancia, a la educación artística. Afortunadamente ya para entonces la tradición musical en recintos religiosos y escuelas seguía manteniendo mucha solidez.

Mientras, los descubrimientos dentro de la física abren nuevos horizontes al proceder de los artistas.²³⁴ La teoría musical se documenta y amplía debido a los nuevos conocimientos sobre acústica así como, los experimentos sobre óptica revelan secretos sobre la luz y el calor que los pintores impresionistas comienzan a explotar. La composición musical, ahora, define el nuevo estilo llamado impresionismo y posteriormente modernismo, basándose en las nuevas relaciones entre las tonalidades y entre las consonancias y las disonancias.

Debussy, compositor francés, se lanza a la experimentación de una nueva armonización que contemple los nuevos descubrimientos acústicos. Lo músicos

²³³ *Ibidem*, pags 547 y 548.

²³⁴ *Fleming, William, op., cit., pag 316.*

creadores, ahora buscan nuevas sonoridades que generen efectos de color y de ámbitos emocionales.²³⁵

Sin embargo, esta música ya surgida en los conservatorios, se deja influir del folklore de cada país lo cual da lugar al advenimiento de obras musicales extraordinarias producto de la mezcla de estudio, técnica y aspectos regionales y culturales. Tales son los casos de los franceses como M. Ravel y G. Bizet.

Asimismo, la música dentro de los servicios religiosos, de católicos y cristianos en general, no queda fuera de esta atmósfera de actualización y, además, incluye el giro popular musical con claros propósitos de atracción y propagación doctrinal. La educación musical se convierte más que nunca en una completa reversión cultural, es decir, ya consciente el hombre moderno de la carga idiosincrática que conlleva siempre este arte, sea del género que sea, ahora es posible utilizarla como medio de unificación nacional.

Estos fenómenos se advierten en todos los continentes, especialmente en los países más prósperos social y económicamente hablando. La idea de *progreso*, producto de la Revolución Industrial, genera en el pensamiento del siglo XIX, la aparición de la filosofía del *movimiento ininterrumpido*²³⁶ que toma fuerza a finales de este siglo. Hasta G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) todos los filósofos habían tratado de reunir toda la experiencia en una sola estructura universal pero, ya previo a la entrada del siglo XX, se consideró que la variedad estaba más cerca de la realidad y que esta no se puede ver como inmovilidad. Todo se vuelve cambio y movimiento. Fleming menciona a Henry Bergson (1859-1941) como el pensador que intenta darle coherencia a esta turbulenta época de modificación en todos los ámbitos humanos: "La existencia nunca es estática sino una transición entre los estados y momentos de duración."²³⁷

²³⁵ *Idem*

²³⁶ *Ibidem*, pag 332

²³⁷ *Idem*

Para Bergson el arte puede ser una fuerza que libere al hombre y lo conduzca a tomar otra dirección cuando la humanidad no va en el sentido correcto. Le permite “captar ciertos ritmos de la vida y del momento que lo empujan a participar en él”.²³⁸ Este pensador le encomienda al arte una función realmente esencial e influye directamente en las filosofías educativas de sus contemporáneos como Piaget, Montessori y por supuesto, Dalcroze.

El hombre de principios de siglo XX cree que el tiempo es progreso o marcha ininterrumpida del pasado. Y, lo interesante del arte en relación a esta idea del flujo incesante, es que conduce a los creadores a lo meramente *improvisatorio* o lo *conscientemente incompleto*, como diría Fleming, y cada obra trata de ser producto de la inspiración y no del cálculo.²³⁹ Claude Debussy (1862-1918), en su magna ópera “Pelleas y Melisandra”, donde los únicos dos personajes apenas están esbozados, lo que realmente sienten, tiene que ser deducido por el espectador. El argumento y la música son sólo un juego de sombras pero la imaginación del oyente aporta la profundidad emocional. Es decir, por medio de la personal percepción el público participa en el acto creador.

El relativismo histórico genera diversidad de estilos artísticos que se encuentran y polemizan durante el siglo XX. En lo musical se enfrentan varias búsquedas que desean romper con los paradigmas tonales, armónicos y rítmicos.

La tonalidad²⁴⁰ relativa y no absoluta es ahora la búsqueda del compositor aunada a experimentos armónicos y no armónicos. Ello apunta al cambio, a la riqueza musical y, yo diría, artística, que encontramos en el siglo XX.

La ciencia también juega su importante papel junto con la filosofía del *paso del tiempo*²⁴¹ a finales del siglo XIX. En el siglo XX, el arte arranca con una

²³⁸ *Idem*

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Tonalidad es un complejo sistema de relaciones sonoras entre las notas que integran una obra musical. Ejemplo Fa Mayor, Mi menor, Do sostenido Mayor, etc. Se establece en el Barroco y termina rompiéndose a principios del siglo XX en la búsqueda de la diversidad armónica y melódica.*

²⁴¹ *Ibidem* pags 331 y 332

síntesis de lo barroco, lo clásico, lo romántico y lo impresionista pero no ajeno a lo que encontró el rigor científico por un lado y, por otro, al atrevimiento de la diversidad artística.

Ahora pues, toda esta dinámica en el pensamiento moderno, ¿cómo se traduce en el trabajo educativo? Sucede entonces que se hace presente la Escuela Nueva en su plenitud.

León Tolstoi (1828-1910), uno de los más grandes novelistas del siglo XIX, es considerado por algunos autores, junto con Pestalozzi, el precursor del movimiento de la Escuela Nueva.²⁴² El mismo abrió un centro educativo en su país para hijos de campesinos donde prevalecía el principio de la confianza en la expresión libre de las potencialidades del alma infantil. De momento fue considerado un anarquista porque decía “dejen que lo niños decidan por sí solos su conocimiento, lo saben hacer mejor que los adultos”.²⁴³ Creía firmemente en el principio de *no intervención* y consideraba que el maestro debe siempre interesar al alumno mas no imponer el contenido del conocimiento. “El resorte más eficaz es el interés, por lo cual consideró a la naturalidad y la libertad como condición fundamental y como medida de la calidad de la enseñanza”.²⁴⁴

Lo curioso es que se trató de un artista de primera que se permitió intervenir en la formación infantil y tuvo el acierto de abrirle las puertas a la enseñanza del *interés y la motivación*. ¿Cómo alguien que se ocupó por medio de su obra literaria en buscar y entender al *hombre* en su circunstancia histórica y trascendental, adoptó una postura tan radical dentro de su propuesta educativa? Aquí lo importante es destacar que este personaje contribuyó en mucho a la apertura a esta nueva forma de reconocer las posibilidades de desarrollo del ser humano, especialmente el niño.

²⁴² Abbagnano N. *op. cit.*, pag 655.

²⁴³ *Idem*

²⁴⁴ *Ibidem*, pag 656.

Comenio, Rousseau, Pestalozzi y Tolstoi sientan las bases para la estructuración de la Escuela Nueva con la importante idea de fundamentar el acto pedagógico en la *acción*. Sin embargo, hasta principios del siglo XX toma forma concreta la renovación pedagógica. Este movimiento se disemina por todas partes de Europa y llega a una enorme cantidad de países de América y Asia.²⁴⁵ La valoración de la espontaneidad infantil se convierte en acto educativo.

La educación musical toma forma gracias a este movimiento convirtiéndose en materia insoslayable a lo largo de décadas, tanto en conservatorios como en escuelas. Ésta especialidad inicia su institucionalización. Una diversidad de factores intervienen en su evolución y entre ellos, el desarrollo de la psicología infantil ²⁴⁶ y la misma filosofía de la Escuela Nueva. Si ésta última basa el acto educativo en la acción, en la estimulación, en el interés, en la creatividad y en la espontaneidad. La música es todo ello, de ahí la confirmación de su utilidad.

Norteamérica se inicia en este torrente de renovación educativa y filosófica con John Dewey (1859-1952). Este autor, entre otras cosas, propicia el advenimiento de filosofías educativas como la de María Montessori y Ferriere, escribe una buena cantidad de libros sobre pensamiento educativo y dedica su vida a ofrecer conferencias en gran cantidad de países europeos y americanos, centrando su pragmatismo educativo²⁴⁷ en el acto de la *experiencia*. Ésta es el punto de partida para el individuo dentro del proceso educativo. Porque “la experiencia abraza entero el mundo de los sucesos y las personas y es esencialmente historia”.²⁴⁸ Por ello es indispensable que la pedagogía se funde en intereses reales.

²⁴⁵ Gadotti, Moacir. *Historia de las ideas Pedagógicas*. Trad. Noemí Alfaro. 6ª ed. en español, México, Siglo XXI, 2005. 354 paginas. Pags. 147-153.

²⁴⁶ Cfr: Willems, Edgar. *Las Bases psicológicas de la Educación Musical*. Editorial Paidós, 256 pags.

²⁴⁷ *Con pragmatismo de Dewey me refiero a la postura del filósofo cuando llega a la conclusión de que una idea eficaz es válida y cuando deja de ser aplicable y activa ya no es válida y es necesario buscar otra solución*. Fleming, William, *Arte, música e ideas*. Traducción Rafael Blengio. 1ª ed. México, Mc Graw-Hill/interamericana, 1989. 381 pags. Pag 359.

²⁴⁸ Abbagnano N. *op. cit.*, pag 636.

La doctrina del *interés* es la base de la pedagogía de Dewey pero como buen naturalista cree que cualquier acto de conocimiento es al mismo tiempo función de un organismo y un ambiente y, por tanto, el arte nace de la interacción del organismo vivo y su medio.

Ahora bien, Dewey en sus textos y conferencias hace una propuesta muy concreta de las materias que debía contemplar la escuela, especialmente en el preescolar y primaria. De ahí resaltan las actividades “expresivas y constructivas” como centro de correlación de todos los estudios.²⁴⁹ En uno de sus principales textos “El Arte como Experiencia” nos dice que la obra de arte no solo es el resultado de la imaginación, sino opera imaginativamente, en vez de hacerlo en el reino de las existencias físicas. “Lo que hace es concentrar y ampliar la experiencia inmediata”.²⁵⁰ Por tanto, nos da *una experiencia estética* que es necesaria y es un desafío al pensamiento por su particularidad.²⁵¹ Las experiencias estéticas significan el desarrollo de una vida más digna e inteligente, una vida en que el arte no sea un adorno, sino una manifestación de nuestra sensibilidad.

La importancia suprema que este filósofo da a lo artístico se debe a que está convencido de que el arte es todo aquello que intensifica la experiencia de la vida ordinaria porque parte de ella pero opera en la fantasía y la imaginación.²⁵²

Otra de las virtudes del *arte* para Dewey es la diversidad de lenguajes que proporciona cada objeto artístico. Es decir, la pintura, la música, la danza, el cine, etc., ofrecen variedad de medios de comunicación. Nos encontramos con otra forma de relación del individuo, diferente a la verbal o escrita “...cada arte habla un idioma que transmite lo que no puede decirse en otra lengua sin tener que variar sustancialmente.”²⁵³

²⁴⁹ *Ibidem* pag 642.

²⁵⁰ Dewey, John. *op. cit.*, pag 309.

²⁵¹ *Idem*.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Ibidem*, pag 119.

En Europa, mientras tanto, a finales del siglo XIX, gracias al auge del psicoanálisis se abren vertientes de investigación sobre el estudio de la mente humana, su desarrollo psicológico y su problemática emocional. De ahí surge la visión pedagógica de la doctora italiana María Montessori (1870-1952) quién siendo médico de profesión, parte más de sus conocimientos sobre la psicología infantil que de tendencias filosóficas o visiones del mundo cómo los educadores anteriores.

254

Su pedagogía se centra en la *autoeducación* del niño. De ahí elabora todo un complejo sistema de actividades con materiales apropiados que ubican a los niños en un ambiente libre de obstáculos para que éste ejerza su trabajo y crezca con ello.²⁵⁵ El maestro sólo es guía, no dirige. El niño elige en completa libertad su actividad y material y aprende siempre. Al área del Jardín de Niños ella le llama “*Casa di Bambini*” o Casa de Niños donde la educación se centra prácticamente en el juego dirigido con diversos materiales.²⁵⁶

Los materiales montessorianos y sus respectivas actividades están extraordinariamente clasificados de acuerdo con las diferentes etapas del desarrollo psicológico del infante. La idea es que el niño se construya a sí mismo, haga sus experiencias.²⁵⁷

Dentro de estos periodos la doctora Montessori distingue los momentos sensibles de percepción auditiva y los considera adecuados para la audición musical. De ahí la propuesta de su material de las campanas que ofrecen sonidos muy bien afinados de toda la escala musical cromática.

Este sistema de campanas con baqueta consiste en que cada niño debe acomodarlas en el orden indicado de acuerdo con la escala de 8 notas (do, re, mi, fa, sol, la, si y do) cuando asiste a Casa de Niños y, posteriormente, debe ordenarlas

²⁵⁴ Abbagnano N. *op. cit.*, pag 664.

²⁵⁵ *Ibidem*, pag 665.

²⁵⁶ Ibarra Daniela “Educación musical II” educacionmusicali.blogspot.mx/2012/05/pedagogia-musical.html
[Consulta 08/10/2015]

²⁵⁷ Abbagnano N. *op. cit.*, pag 666.

de acuerdo a los 12 sonidos de la escala cromática. Asimismo, puede ejecutar cualquier pieza una vez colocadas las campanas en el orden del teclado.²⁵⁸ La única guía del niño es su *oído*.

Es un ejercicio que requiere de mucha delicadeza a la hora de golpear la campana con la baqueta para que de esta forma el niño escuche claramente la diferencia entre un sonido y otro. Debe éste reconocer los intervalos tonales y los cromáticos.²⁵⁹

Del mismo modo, María Montessori siempre recomendó a sus alumnos y padres de familia asistir a todo tipo de conciertos. Consideraba que “los periodos sensibles son aquéllos en los cuáles los niños pueden adquirir una habilidad con mucha facilidad”.²⁶⁰ A estos *periodos sensibles* les asigna una gran importancia ya que permiten a los niños ponerse en relación con el mundo externo de manera *intensa*. La música o la detección de sonoridades son acciones que abren el canal de percepción del individuo hacia la calidad.²⁶¹

María Montessori fue de las primeras educadoras de su tiempo que otorgaron importancia a la educación de los niños con alguna discapacidad. Parece ser que su método sonoro (el de las campanas) fue inicialmente elaborado para aplicarse a niños ciegos o débiles visuales.²⁶² El propósito era desarrollar mayormente el sentido del oído y del tacto en estos niños, para así coadyuvar al crecimiento de su autoestima.

Mediante la diferenciación de timbres, alturas y duración del sonido y, haciendo uso de teclados y campanas, todo tipo de niños, con o sin discapacidad, aprendía a cantar. Además, tocando percusiones, producían ritmos que les

²⁵⁸ Montessori Hoy. “Música en el Método Montessori”. montessorihoy.blogspot.mx/2009/01/musica.html [Consulta 20/09/2015]

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ Martínez, Enrique “María Montessori, la pedagogía de la responsabilidad y la autoeducación”. www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0_montessori.htm [Consulta 06/10/2015].

²⁶¹ *Idem*

²⁶² *Idem*

permitían entrar al terreno de la ejecución instrumental así como de la improvisación musical. Estas prácticas musicales se volvieron tan exitosas en las escuelas Montessorias que convirtieron la clase de música en obligatoria para todos los niños que a ellas asistían.

Desde principios del siglo XX Ginebra, Suiza, se convirtió en el centro educativo y cultural europeo de la Escuela Nueva. Ahí se realizó la más intensa y fecunda actividad dentro de todo el continente. Sus principales representantes, fueron primero E. Claparède (1873-1940) y Adolphe Ferrière (1879-1960) y, más tarde, se les unen las extraordinarias investigaciones de la teoría evolutiva del doctor el Jean Piaget (1896-1980).²⁶³

Adolphe Ferrière, junto con otros insignes educadores como su colega Claparède, fue de los más fervientes divulgadores de la renovación educativa en Europa. Era creyente, por lo que identificaba un *impulso espiritual* como raíz y fuente de la vida. La educación debe apoyar este impulso. Como otros de sus contemporáneos, considera al *ritmo* uno de los principios fundamentales de la vida, estimula las energías físicas, intelectuales y morales del niño.²⁶⁴ Y subraya el papel de la cultura musical: “En la mayoría de los seres la música constituye una necesidad, es un estimulante y un elemento apaciguador...una higiene del alma...inclusive terapéutica”.²⁶⁵

Observemos entonces, las coincidencias que mantienen los principales representantes de la Escuela Nueva para con la educación artística. Desde Tolstoi hasta estos tiempos, la *actividad libre del niño* y el aprendizaje basado en la *acción* y *el interés*, se imponen como el marco básico dentro de las diferentes corrientes pedagógicas nuevas. La música, ya considerada una inclinación propia de la

²⁶³ Abbagnano N. *op.cit.* pag 670

²⁶⁴ Moraño Nieto, Juan. “La Educación artística y su influencia”. Andalucía, 27/02/2010, revista *Innovación y Experiencias Educativas*.

www.csi-csif-.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_27/JUAN_MORANO_NIETO_02.PDF
[Consulta 17/07/2015]

²⁶⁵ *Idem*

naturaleza humana se convierte, para casi todos los autores, en una necesidad educativa general.

El desarrollo de las facultades creadoras del niño pone en el centro de la educación a la actividad artística escolar. Juega, por su naturaleza, un papel realmente primordial. Y esto por supuesto puede aplicarse a todas las demás disciplinas artísticas: pintura, danza, música, teatro, etc. En todas ellas existen infinidad de recursos pedagógicos para ejercer la famosa *creatividad*. Educadores como María Montessori y A. Ferrière, insisten en que el contacto con el arte a través de una actitud activa, ha de operarse conforme a la concepción general del desarrollo psíquico del niño. Como diría Juan Moraño, “la creatividad infantil recibe así su nuevo aspecto, el de un medio de equilibrio interior “. ²⁶⁶

Sin embargo, hemos visto que no es ninguna innovación histórica el utilizar la actividad musical como elemento terapéutico, sólo que ahora este hecho se vuelve más institucional, se convierte en especialidad y se denomina ya *musicoterapia*.

Las investigaciones epistemológicas de Jean Piaget, biólogo y psicólogo nacido en Suiza, aún tienen vigencia especialmente en el ámbito de la educación musical. Él mismo decía que el conocimiento musical debe adquirirse en la escuela mediante el desarrollo creativo sobre el propio ambiente sonoro, ²⁶⁷ de tal forma que la inteligencia se irá desarrollando en la medida que el niño hace música en forma natural.

Según sus investigaciones ya conocidas por médicos, psicólogos, psiquiatras y hasta educadores musicales, el crecimiento cognoscitivo del niño atraviesa por diferentes etapas, desde la sensoriomotriz hasta el pensamiento operativo. Todas van siendo motivadas por el ambiente físico, social y cultural y, las variantes que entre ellas se presentan, dependen de tipo de estimulación que rodee

²⁶⁶ *Idem*

²⁶⁷ “La teoría de Piaget en la educación musical”

<https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/teoria-de-piaget> [Consulta 13/10/2015]

al niño. Piaget encuentra que el individuo forja su propio conocimiento y aptitudes y que la necesidad surge de un desequilibrio interior para alcanzar un estado superior.

268

De estos estudios deriva la pedagogía la actual *constructivista* donde la persona construye su conocimiento a través de sus propias experiencias.²⁶⁹

Ahora bien, Piaget decía que en la etapa sensoriomotriz del desarrollo infantil, el niño puede iniciarse musicalmente recibiendo percepciones sonoras encaminadas a la discriminación auditiva. Sin hacer a un lado, por supuesto, la entonación, el canto y el trabajo rítmico. Paralelamente al avance de los años de edad, el niño pasará de la percepción a la imitación y de ésta a la improvisación.²⁷⁰

Según sus analistas, el mismo Piaget hablaba de un *crecimiento musical del niño* por lo que debe realizarse, en la clase de música, una programación musical: creación de sonidos – percepción – imitación – ejecución – improvisación.

271

Igual que para la mayoría de los autores de esta renovación pedagógica, Piaget veía en el *juego* un aspecto fundamental para los procedimientos educativos. Decía que éste constituía el sistema básico de pensar y actuar en el mundo de los niños²⁷² y por tanto, dentro del área de la educación musical.

En otras latitudes nos encontramos con otro importante representante del constructivismo Lev S. Vigotsky (1896-1934), nacido en Bielorrusia. Fue

²⁶⁸ Puentes, Pablo. "Trabajo Final" Barcelona, 09/2012. Consulta 9/XI/2015.

www.pablopuentes.com/paperFull.pdf [Consulta 09/10/215]

²⁶⁹ La Pedagogía Constructivista es aquel procedimiento educativo escolar donde el alumno construye su propio conocimiento y sus propios aprendizajes significativos mediante la investigación y la experiencia. El maestro sólo enseña al alumno *a aprender*. El alumno pasa de receptor del conocimiento a actor y el maestro de transmisor a guía. Muñoz, María Elena; reunir.unir.net/biststream/handle/123456789/3313/Maria%20Elena%20Muñoz20Garijo.pdf?sequence=1, 45 pags. Pag 9

²⁷⁰ "La teoría de Piaget en la educación musical", *op. cit.*

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² Llamas C. Julio "Psicología de la música y Educación Musical". España, *Sinfonía virtual* # 18. 01/ 2011. www.sinfonivirtual.com/revista//018/psicologia-musica-educacion.php [Consulta 13/10/2015]

psicólogo, pedagogo y poeta, siempre interesado en relacionar el arte con la educación y más propiamente con la psicología. Busca en las raíces culturales las posibilidades humanas de creación artística. Además, en la imaginación una forma de aprendizaje, una forma de conocimiento.²⁷³ Aunque la dictadura Estalinista censura sus investigaciones, posteriormente es retomado tanto en su país como en occidente.

Concluyendo podríamos decir que la educación musical parece corresponder claramente a los objetivos educativos de la Escuela Nueva. Se representaba como una síntesis del principio del interés y del esfuerzo, del pensamiento y de la acción, de la observación y de la expresión libre.

1.7. América

Pero antes de continuar demos un salto a América mirando tiempo hacia atrás necesariamente. Lo poco que sabemos de las manifestaciones musicales en la época pre-colonial es un vago panorama. De sus instrumentos se ha podido deducir la fuerza mítica, ceremonial y religiosa que tenían las funciones musicales. Estos son flautas, ocarinas, caracoles marinos, huesos de fraile, sonajas, huéhuets y teponaztles. Totalmente subordinada a la comunicación con la divinidad y con la naturaleza, la música no se desarrolla como tal en forma autónoma en estos siglos o, en su caso, se desconoce si así fue.

Un dato curioso es que gracias a estos artefactos sabemos que los mexicas, tlaxcaltecas y totonacas utilizaron la escala *pentatónica*, de cinco sonidos.²⁷⁴ Esto indica un paralelismo con la cultura griega por un lado y asiática por otro, solo que en el caso de América no era posible que hubiera la mínima relación con éstas culturas.

²⁷³ Vigotsky, Lev S. *op. cit.*, prólogo.

²⁷⁴ Honolka Kurt, *op. cit.* pag 437.

Ya consumadas las conquistas en Centro y Sur América la educación musical en el Nuevo Continente se hace presente de forma paralela a Europa pero, se lleva a cabo de acuerdo a las posibilidades académicas de cada territorio. En esta ocasión se repliega fuertemente a uno de los principales propósitos de los colonizadores: *la evangelización*.²⁷⁵ Es decir, la música fue el gran aliado de la expansión católica en nuestro continente.

Las órdenes de franciscanos y dominicos fueron las primeras en organizar la educación musical para los indígenas en los conventos, formando coros a una o varias voces tanto para las misas como para eventos religiosos dirigidos al pueblo. Los agustinos y jesuitas se encargaron básicamente de los criollos y mestizos. Todos estos frailes descubren que la catequización es más viable si a las melodías indígenas ya existentes se les atribuyen textos católicos.²⁷⁶ Entonces aprenden la lengua vernácula del lugar, retoman sus melodías y echan mano del talento nato del indio, para elaborar sencillos cantos y hacer música dentro de la iglesia y fuera de ella.

A la Nueva España llega el modelo del maestro de capilla, se ubica en los conventos de las diferentes órdenes religiosas y se convierte en el educador, intérprete y compositor.²⁷⁷ En un principio éstos eran solamente españoles, luego fueron criollos, luego mestizos y finalmente indios. Destacables maestros de capilla aparecen en nuestro continente como Diego Lobato (1540-1610) en el convento de San Andrés en Quito, Ecuador.

El monumental barroco español de las catedrales e iglesias, al trasladarse al Nuevo Mundo, se acompaña del estilo musical polifónico de Tomás Luis de Victoria y Francisco Guerrero. Los siglos XV y XVI fueron aquí el apogeo del motete,

²⁷⁵ Cedeño, Estefany J. "La música en la época colonial", Quito 2011.

[scribd.com/doc/76751571/La-Musica-en-la-Epoca-Colonial#scribd](https://www.scribd.com/doc/76751571/La-Musica-en-la-Epoca-Colonial#scribd) [Consulta 25/10/2015].

²⁷⁶ *Idem*

²⁷⁷ *Idem*

el canto gregoriano y las misas barrocas. Sin embargo, en las colonias americanas se inaugura un estilo barroco colonial muy propio, denso y exótico.

Dentro de los conventos y seminarios los religiosos estudian composición, contrapunto y órgano y, en cada una de las ciudades coloniales, surgen una infinidad de coros de niños, de frailes y de monjas.

Procedentes del viejo mundo también llegan a América una buena cantidad de instrumentos musicales como los de aliento, guitarras y percusiones cuyo uso y aprendizaje es asignado a toda la población dentro de los seminarios. Sin embargo, el instrumento que más impresiona a indios, mestizos y criollos es el órgano tubular; había demanda por estudiarlo y tocarlo en los servicios religiosos.

La música popular, pero con estructura polifónica, se hace presente hasta en las costumbres cotidianas.²⁷⁸ La iglesia lo permite con propósitos de adoctrinamiento. Los mismos frailes organizaban conciertos y fiestas populares en los pueblos donde se cantaba música cuyos textos hacían referencia a temas bíblicos y religiosos.

Una gran cantidad de buenos músicos cruza el Atlántico buscando nuevos horizontes para enseñar su arte y participar de la evangelización. Afortunadamente aún se conservan algunas de sus partituras escritas sobre códices. Entre ellos tenemos a Hernando Franco (1532-1585) músico español que vivió en Chile como maestro de capilla; Manuel de Zumaya (1678-1755), criollo que trabaja siempre en la ciudad de México; José Gutiérrez Padilla (1590-1664) nacido en España y muere en la ciudad de Puebla; Ignacio Jerusalém (1707-1769), italiano que finaliza sus días en la ciudad de México; Gaspar Fernández (1566-1629), nacido en Portugal y muere en la ciudad de Puebla. El primer maestro de capilla y compositor indígena fue Tomás Pascual (1590-1632) cuya polifonía fue escrita en lengua vernácula (náhuatl).²⁷⁹ Esto último fue un gran recurso didáctico pues para

²⁷⁸ *Idem*

²⁷⁹ *Idem*

entonces la mayor parte de los indígenas aún no hablaban y menos leían el castellano.

En el siglo XVI el fraile franciscano Pedro de Gante (1480-1572), de origen belga, establece la primera escuela de artes y oficios para indígenas y mestizos en Texcoco, la cual traslada a la capital posteriormente. Este buen misionero junto con otros franciscanos, aprende el náhuatl y entre otras cosas se dedica a promover la enseñanza del canto para criollos, indios y mestizos. Trabajó mucho con niños indígenas especialmente.²⁸⁰

En este mismo siglo dentro de varios países sudamericanos contamos con la aparición de una de las tradiciones musicales más singulares y ricas culturalmente hablando: *las posadas*.²⁸¹ Esta práctica, que evolucionó hasta nuestros días, fue elaborando a lo largo de los siglos coloniales y posteriores, cantos para cada uno de los momentos del peregrinar de María y José. Adquiere diferentes estilos de acuerdo con la región y país, pero su propósito siempre fue la *evangelización*. Es una fiesta única y propia de América.

El villancico y los himnos de alabanza fueron otros recursos que, además del castellano se llegan a componer en lengua vernácula y utilizando los ritmos propios de la región. Tal es el caso de “Hanac pachap cussicuinin”,²⁸² que fue la primera obra polifónica que se creó en el nuevo mundo en Perú y data aproximadamente de 1550. Es una pieza barroca pero está escrita en lengua inca, quechua, y es un himno a la virgen María.

²⁸⁰ “El arte mexicano durante la Colonia”

<http://colonialmexicano.blogspot.com/2008/06/la-musica-colonial-html> [Consulta 25/10/2015].

²⁸¹Tort, César. *Posadas y Villancicos*, CDMX, UNAM, 1997. 73 páginas. Pag 11.

²⁸² “Primera Obra Polifónica escrita en el Nuevo Mundo”. *Revista música antigua.com*. Madrid año 2012. www.musicaantigua.com/hanac-pachap-cussicuinin-primera-obra-polifonica-del-nuevo-mundo/ [Consulta 11/2015]

1.8. Modernidad y Pensamiento Musical Contemporáneo

Según José María Valles del Pozo en el siglo XX asistimos al auge del pensamiento e investigación en la educación musical.²⁸³ Esto es debido, naturalmente, al desarrollo de la psicología y por supuesto, a la filosofía emanada de la Escuela Nueva. Primero en Europa y posteriormente en América, los maestros músicos se dan a la tarea de crear sistemas de enseñanza específicamente musicales, diseñados principalmente para el sistema educativo general y/u oficial. La democratización de la enseñanza musical toma auge en Europa y Asia, pero aún deja mucho que desear en América.

Uno de los maestros pioneros de estos cambios es el suizo Emile Jacques Dalcroze (1865-1950). Es considerado el padre de la pedagogía musical moderna porque creó un novedoso proceso de aprendizaje musical basado en el *movimiento corporal o euritmia*. Decía que la música suscita en el cerebro una imagen que a su vez, da impulso al movimiento, el cual, se convierte en expresión. Porque “ningún arte está más cerca de la vida que la música. Podría decirse que es la vida misma.”²⁸⁴

Este importante músico-educador realizó sus estudios de piano y composición en el conservatorio de Ginebra. Posteriormente, cuando fue maestro, observó las dificultades que sus alumnos de piano y solfeo presentaban al tratar de resolver problemas rítmicos y auditivos, lo cual, retardaba la llegada de éstos a la ejecución musical de algunas obras. Por tanto, inició sus investigaciones buscando que el discípulo hiciera música de forma más inmediata.²⁸⁵

Dalcroze es quién descubre que invirtiendo el proceso de aprendizaje tradicional, sería más completo y significativo el resultado. Es decir, en lugar de ir de la teoría a la práctica, mejor de la práctica a la teoría. De la imitación o

²⁸³ Valle Pozo, María José, *op. cit.*

²⁸⁴ “Método Dalcroze”, Proyecto Educamos. www.educamus.es/index.php/metodo-dalcroze [Consulta 15/11/2015]

²⁸⁵ Puentes Pablo, *op. cit.* pag 12.

improvisación rítmica y auditiva, a la lectura musical. El hacer música con movimiento corporal se vuelve su principal aportación: métrica, ritmo, intensidad, acentos, fraseo, interpretación, etc., son elementos musicales que pueden realizarse con este tipo de acciones. Nos insta a vivirlo todo con el peso del *movimiento* para tener una mayor interiorización.²⁸⁶

Estas prácticas se tornaron básicas en sus clases generando excelentes resultados y terminaron llamando la atención de sus colegas y hasta de los maestros de danza, por lo que comenzaron todos adoptar sus novedosas ideas didácticas.

Ahora bien, el método Dalcroze aborda principalmente tres áreas de trabajo: la auditiva, la rítmica y la improvisación.

La correcta educación auditiva se basa en ejercicios sonoros referenciados con movimiento, donde el propósito sea escuchar las diferentes cualidades del sonido y de las frases musicales. Esto mucho antes que la simbología musical. Escuchar precede a lo visual.²⁸⁷

Dalcroze decía que el ritmo se origina en nuestro cuerpo y que “el niño es movimiento”.²⁸⁸ La educación rítmica en este método significa vivir la música con el cuerpo ejercitando la motricidad, la memoria y la gestualidad del individuo. Cuando Cleparéde conoció el trabajo de Dalcroze le escribió “es interesante comprobar que ha llegado usted por caminos totalmente diferentes de los de la psicología a concebir, como ella, la importancia psicológica del movimiento y el papel que ocupa éste como soporte de los procesos intelectuales y afectivos”²⁸⁹.

La improvisación fue un elemento realmente innovador del trabajo de este músico. Actualmente es tema y objetivo principal en la mayor parte de las propuestas metodológicas musicales. Dalcroze detecta sus extraordinarios efectos en el desarrollo de la creatividad del individuo así como la carencia de esta práctica

²⁸⁶ *Ibidem*, pag 13.

²⁸⁷ *Idem*

²⁸⁸ *Ibidem*, pag 14.

²⁸⁹ *Idem*

en su tiempo tanto entre los músicos como el alumnado general. Por ello la propone arriesgadamente como asunto primordial. Elabora él mismo ejercicios de improvisación rítmica, melódica y de movimiento corporal en forma individual y grupal.

Este músico-educador se llevó su método por un tiempo a Alemania y una vez que regresó a Suiza fundó el Instituto Dalcroze en Ginebra, el cuál actualmente tiene un gran renombre internacional y prepara gran cantidad de niños y maestros. En su momento este trabajo asombró por sus características revolucionarias e influyó en forma determinante en otras disciplinas artísticas como la danza.

Ahora pues, es importante remarcar cómo en esta ciudad, Ginebra, estos músicos encontraron el terreno filosófico fértil para llevar a cabo sus proyectos metodológicos musicales. El mismo Piaget se deja influenciar por el trabajo de Dalcroze. No se conoce si ambos tuvieron contacto personal pero es de llamar la atención la similitud de sus análisis en el desarrollo cognitivo del niño.²⁹⁰ Para Piaget el individuo forja su propio conocimiento y aptitudes y, para Dalcroze, el individuo a través de la experiencia intuitiva, se conduce al conocimiento.

Mientras, la música contemporánea se transforma y camina hacia lo atonal. Se convierte en simbólica, relativa, experimental, diversa en estilos, etc. Esta fisonomía se encuentra en boga, principalmente, en Europa y Asia a principios del siglo XX. El austriaco Arnold Shöenberg (1874-1951) anuncia a principios del siglo XX la ruptura de la tonalidad con el *Dodecafonismo*. Se rodea de polémica por un lado, y éxito por otro, pero deja escuela en todos los continentes dentro del medio de la composición musical.²⁹¹ Veremos más adelante como estas transformaciones, estrictamente musicales, llegaron a los actuales procesos educativos.

²⁹⁰ Cfr: *Puentes Pablo, op. cit.*

²⁹¹ *El dodecafonismo es un novedoso sistema musical creado por A. Shöenberg donde evita sostener en una composición un centro tonal. La idea es romper con el sistema tonal que durante tantos siglos sostuvo los estilos musicales. Sin embargo, la rigidez de este nuevo paradigma generó mucha controversia por un lado*

En el mundo eslavo dos compositores y educadores húngaros enriquecieron ese crisol de relatividad en la armonía y estructura musicales con algo que faltaba: el folklore. Ellos son Béla Bartok (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1945). Ambos recorrieron el interior de su país para recolectar cantos y danzas populares antiguos y con ello elaborar sus métodos. Así el folklore se convierte entonces, en contenido pedagógico. De principio se consideró esta acción anacrónica; sin embargo, la música que surgió de estas investigaciones es ya obligatoria en la mayor parte de las escuelas profesionales de mundo. Ambos consiguieron no sólo anclarse en la esencia de la música húngara sino que además le infundieron a sus obras una vitalidad universal.²⁹²

Béla Bartok descubre escalas pentatónicas y modales que no mantenían la mínima influencia de la música occidental así como ritmos originales y autóctonos húngaros. Con ello potencia toda su obra como compositor logrando un lenguaje musical muy personal.²⁹³

Sus investigaciones de la música primitiva húngara y rumana lo llevaron a escribir 156 piezas para piano reunidas en un compendio didáctico llamado Microcosmos y considerado por los críticos en el mismo nivel de calidad musical que las invenciones de Bach o los estudios de Debussy. Aun así Bartok es un importante representante de la integración de lo tradicional con lo contemporáneo lo cual se aprecia claramente en sus obras.

El compositor Zoltán Kodály como decíamos, recurrió al folklore de su patria como fuente de inspiración para toda su obra musical. Él personalmente destacó la importancia que la música tradicional, de determinada comunidad cultural, tiene para la construcción del mundo sonoro del sujeto.²⁹⁴ Esta tajante afirmación fue trascendente sobre varios países llenos de folklore y tradición como

pero también derivó otras corrientes como el Serialismo y Minimalismo musical. Cfr: Honolka Kurt, op. cit. pag 396-401.

²⁹² *Honolka Kurt, op. cit. pag 408.*

²⁹³ *Ibidem, pag 407.*

²⁹⁴ *Hemsey de Gainza Violeta "La Educación Musical entre dos siglos", op. cit.*

los latinoamericanos. Valoraron su música propia y enriquecieron sus contenidos pedagógicos.

Sin embargo, la actividad básica del método Kodaly es *el canto*. Decía que la educación musical inicia en el medio familiar con los cantos maternos. Cuando le preguntaron sobre la edad idónea de niño para iniciar su educación musical contestó: “comienza nueve meses antes de nacer”.²⁹⁵ La voz humana es el instrumento principal y debe ser trabajado y educado primeramente a los demás.

Sus convicciones culturales e ideas educativas lo llevaron a crear un repertorio de formación vocal y coral de naturaleza regional húngara pero de gran trascendencia a nivel mundial. Basó su método en dos recursos didácticos de gran utilidad: la fononimia y el solfeo relativo. La primera consiste en representar los sonidos con gestos o figuras determinadas con las manos y, el solfeo relativo, es la utilización de los nombres de la escala musical en diferentes alturas del pentagrama según la tonalidad.²⁹⁶

Por su doble vertiente pedagógica y musicológica, Kodaly se convirtió en pilar fundamental dentro del movimiento musical y educativo posterior. En su país logra cambiar la actitud oficial a favor de la educación musical escolar a pesar de las tumultuosas consecuencias de la segunda guerra mundial y la entrada del comunismo. Su legado fue determinante a nivel institucional para los demás países europeos y americanos.

Actualmente la *Musicología* es ya una profesión dentro de las carreras universitarias de cualquier conservatorio. Sus antecesores fueron Bartok y Kodaly, por no decir los creadores de esta especialidad.

Edgar Willems (1890-1978) nació en Bélgica pero encontró el campo propicio para el desarrollo de su labor pedagógica y musical en Ginebra. Ahí realiza

²⁹⁵ Willems, Edgar. *El Valor Humano de la Educación Musical*, op. cit., pag 33.

²⁹⁶ A diferencia del solfeo absoluto donde el nombre de la nota siempre es el mismo en el pentagrama, el relativo o también llamado do móvil, cambia según la tonalidad.

investigaciones en el terreno de la sensorialidad infantil auditiva y en el de la psicología musical humana.²⁹⁷

Willems no crea un método específicamente pero sí una filosofía amplia y con muchas ideas prácticas. Creía claramente que la naturaleza humana era musical en su esencia con lo que nos remite a los griegos y en especial a Platón y Pitágoras. Decía que la música “sirve para despertar y desarrollar todas las facultades humanas. Se encuentra ya dentro del hombre y no fuera de él y es básica en la conducción de los pueblos”.²⁹⁸ Como sus antecesores griegos, veía en la música una representación del orden del *universo* y de las posibilidades de ésta como fuente de valores humanos. Más de dos mil años se sucedieron desde Pitágoras y Platón y se repite este pensamiento con de una de las figuras más respetables en este terreno.

Para Willems la música nos abre un mundo nuevo e inmaterial donde sensibilidad, dinamismo e inteligencia se fusionan en una unidad superior.²⁹⁹ Asocia claramente los elementos musicales básicos a las diferentes áreas de desarrollo: el ritmo a la motricidad y dinamismo, la melodía a la sensibilidad y afectividad y, la armonía, al desarrollo de la inteligencia.³⁰⁰ Todo conforma el espíritu humano, según Willems.

Este autor se propone ampliar el *horizonte espiritual* de la música citando en sus textos a Confucio, Pitágoras, Leibniz, Boecio y Rousseau, así como a Kepler y Newton cuando relaciona a la música con el Universo y el Cosmos.³⁰¹ Cree que es el arte más rico y más completo frente a la naturaleza humana y que sólo ahí “se aúnan la inteligencia y la sensibilidad”.³⁰²

²⁹⁷ Método Willems, “Proyecto Educamos” Métodos. www.educamos.es/index.php/metodowillems, [Consulta 19/11/2016]

²⁹⁸ *Edgar Willems. El Valor humano de la educación musical, op. cit. pags 21 y 22.*

²⁹⁹ *Ibidem, pag 30.*

³⁰⁰ *Idem*

³⁰¹ *Ibidem, pags 164 y 165.*

³⁰² *Idem*

En Argentina se consideró a Willems el padre de la Educación Musical porque ofrece ideas muy claras y generales. Primero la audición sonora para los bebés, luego el pre-solfeo y la ejecución instrumental, siempre en conjunción con el canto de oído para los más pequeños y, para niños mayores (como de primaria), la improvisación y la ejecución musical. Todo, sin embargo, dentro del acto de *juego*.³⁰³

Fröebel influyó en Willems sobre el tema del juego en la educación. Sólo que este último fue más allá cuando decía “no es necesario jugar con la música; la música es de por sí un noble juego”³⁰⁴. Y, cuando habla de libertad y creatividad, se inspira, entre otros, en Rousseau. Coincidían en lo que se refiere a las cualidades naturales del ser humano, pero Willems introdujo nuevos postulados como la *imaginación creadora e imaginación constructiva* en la educación musical como acciones naturales y básicas del hombre.

En fin, Edgar Willems, hombre culto y con una gran vocación por la educación, trae a Latinoamérica las ideas europeas de vanguardia y las comparte generosamente. Sin embargo, no fue el único ni el primero en hacerlo, ya había en este continente maestros lindando en esa búsqueda.

Podríamos ya quedarnos en América pero debemos obligadamente saltar de continente y mencionar el trabajo de dos métodos instrumentales importantísimos que llenaron huecos en la formación musical de sus respectivos países, tanto en el ámbito profesional como en el escolar: el método Orff en Alemania y el Suzuki en Japón.

El maestro Karl Orff (1895-1982) nacido en Munich, fue uno de los compositores alemanes más importantes del siglo XX. Su música en un principio fue rechazada por el nazismo debido al erotismo temático y melódico que develan sus cantatas como La Carmina Burana. Sin embargo, esta magna obra adquirió tal

³⁰³ Cfr: Willems Edgar. *La preparación musical de los más pequeños*. Buenos Aires, EUDEBA, 1976.

³⁰⁴ Willems Edgar. “El Valor humano de la Educación Musical”, *op. cit.* pag 55.

éxito en occidente que el régimen terminó aprobando tanto al compositor como a sus trabajos.

Después de siglos de tradición pedagógica y musical en Alemania el nazismo logró tambalear estos buenos hábitos queriendo intervenir en los contenidos pedagógicos. Prohibió la “música degenerada” refiriéndose a la de compositores judíos como Mendelsson y Malher y al Jazz por sus raíces afroamericanas.³⁰⁵ Por otro lado, en cambio, utilizó a Beethoven, Brahms y a Wagner para hacer escuchar a las juventudes alemanas en sus escuelas la magnificencia musical de estos “representantes de la raza alemana”. Tenemos un caso pues, donde el arte musical se convierte en un medio de adoctrinamiento patriótico y, como se trata de música genial y extraordinaria, termina cumpliendo el nefasto objetivo hitleriano de reafirmación de la superioridad racial.

Karl Orff por su cuenta, entonces, se propone crear un sistema de educación musical escolar, masivo y ajeno a cualquier ideología. Así surge el método Orff que más bien consiste en un conjunto de ideas y actividades musicales sostenidas por un propósito bien definido.

Su innovación en este campo fue que parte de la idea de que la palabra, o más bien el lenguaje, es la base generadora del ritmo y éste, es el principio del arte musical.³⁰⁶ Inicia, por ejemplo, con el recitado de palabras: *an - do, co - rro* y lo escribe después con notación musical.

Orff promovió sentir la música antes de aprenderla teóricamente, para ello introdujo el movimiento corporal dejándose influir por Dalcroze. También utilizó la danza para sus fines educativos aunque no tan ampliamente como este último.

Para llegar a la ejecución instrumental Orff propuso el siguiente procedimiento: partir de la palabra ritmada, llegar a la frase y pasarla al cuerpo

³⁰⁵ “La música y el Holocausto”, holocaustmusic.org/es/politics-and-propaganda/third-rich/ [Consulta/04/12/2015]

³⁰⁶ “El atril”, Revista electrónica el Atril, www.el-atril.com/Fichas/orff/metodo.html [Consulta 02/12/2015]

convirtiendo a éste en percusión corporal y de ahí progresar a la percusión instrumental. Se trata de hacer música por medio de procesos naturales.³⁰⁷ Él suponía que los elementos musicales más cercanos al niño son el ritmo y la melodía por ello requiere de buscarlos en sí mismo para ejercerlos. “Al poner al niño en relación con la música hay que hacerlo tomando los elementos musicales en su estado más primitivo y originario”.³⁰⁸

Al igual que Kodály, Orff retoma los elementos del folklore de su país y tradición. Lo hace con la idea de partir del medio cultural del niño para con ello generar elementos musicales que le faciliten su educación. Ahí es donde da relevancia al canto infantil ya que saca de los archivos una buena cantidad de cantos tradicionales alemanes y solicita a sus seguidores trabajarlos en las escuelas.³⁰⁹

Sin embargo, como buen compositor, Orff no puede dejar a un lado el uso de la instrumentación en su obra pedagógica, por lo que diseña una pequeña orquesta infantil de percusiones sobre la que compone piezas para su ejecución. Pero el niño sólo tiene acceso a ella ya habiendo ejercido en sus clases el movimiento, la improvisación, la creación de rimas con el lenguaje por supuesto, etc. Sus principales sugerencias siempre son:

Movimiento – Lenguaje – Danza - Música

En 1961 fundó con algunos colaboradores el Instituto Orff como centro de educación elemental de música y danza dentro de la Universidad Mozarteum de Salzburgo, Austria. Esta famosa institución actualmente prepara académicos de todas partes del mundo. Viajan ahí a adquirir cursos completos de las principales áreas educativas que preocuparon al maestro Karl Orff: *Socialización de la musicalidad y desarrollo de la Personalidad*.³¹⁰

307 *Idem*

308 *Idem*

309 *Idem*

310 *Idem*

La vigencia del método Orff se debe por el hecho de haber logrado abordar la socialización del niño y el desarrollo personal de éste mediante la actividad musical, pues fué uno de los principales retos que alguna vez se plateara el maestro Orff así como posteriores educadores.

Ahora bien, ¿cómo supondrían educadores como María Montessori y Piaget por un lado y, Dalcroze y Orff por otro, que la actividad musical sería agente indispensable dentro de varias áreas del desarrollo infantil? Y... yéndonos más atrás, Platón, Shopenhauer y Rousseau, por mencionar algunos, viviendo épocas históricas donde aún no se hacía investigación en este campo, ¿cómo fue que intuyeron la importancia de la educación musical? Creo que la *música*, cualquiera que sea, genera en el ser humano una atracción de afuera hacia adentro pero a su vez el hombre trae consigo sus elementos. Pitágoras y Platón la veían en el cosmos pero el hombre moderno la ve dentro del hombre y ahí es donde radica su misterio.

El japonés Shinichi Suzuki (1898-1998) no fue un creador musical sino un creador metodológico, como dice Violeta H. de Gainza.³¹¹ Elaboró un método dirigido a la enseñanza temprana del violín. Posteriormente este sistema se extendió a otros instrumentos de cuerda. El contenido musical de este sistema conlleva música tradicional y clásica, de varios países y épocas y se encuentra magistralmente seleccionada, arreglada y graduada para los fines pedagógicos necesarios, lo cual lo hace realmente valioso y útil. Ha tenido mucha expansión internacional y los seguidores del maestro retomaron sus criterios para elaborar más metodologías instrumentales sofisticadas.

No podremos seguir adelante sin pasar por las lejanas y frías tierras de la Unión Soviética o Rusia donde retomaremos el aporte de importantes figuras musicales a la educación. La Escuela Nueva se hace presente por primera vez en Rusia, como ya dijimos, pero haciendo un poco de historia, veamos que dos compositores románticos muy relevantes del siglo XIX, Chaikovsky y Rimsky

298 Hemsy de Gainza Violeta. "La Educación Musical entre dos siglos", *op. cit.* pag 3
Live.v1.udesa.edu.ar/files/ESCED/DT/DT10-GAINZA.pdf [Consulta 05/2014]

Korsakov, fueron folkloristas y utilizaron la música tradicional rusa para plasmarla en la elaboración de sus conciertos y en obras como la Sheherazade, de la autoría de este último. Pero en el siglo XX, después de la revolución de 1917, el panorama de libertad estilística de la que gozaban los compositores comenzó a cambiar. El Estado Comunista Soviético presiona a los compositores a trabajar bajo el signo “político”.³¹² Lenin exigió que se hiciera música “popular y proletaria” pues decía que “el arte pertenece al pueblo”³¹³, por lo que debe ofrecérsele música que se entienda a la primera. Apareció entonces en la URSS un catálogo de obras prohibidas y obras permitidas y estas últimas serían las más tradicionales por supuesto. La experimentación, -único medio que permite caminar a la vanguardia-, se relegó y en algunos casos hasta se persiguió.

Músicos afines al régimen, que posteriormente no figuraron en la historia, realizaron cantatas y óperas donde se ensalzaba la “epopeya y el heroísmo revolucionario”. Según Honolka y Richter esta música primitiva, sin ningún contenido interesante pero muy grandilocuente, sólo sirvió al condicionamiento de las masas.³¹⁴ Por supuesto, ello no es educación, sino alienación únicamente. Es decir, alineación musical es cuando el compositor hace un lado la iniciativa artística propia y se permite responder a los caprichos de la autoridad.

En cambio, compositores independientes y vanguardistas rusos como Igor Stravinsky (1882-1971) y Sergeiv Prokofief (1840- 1893) tuvieron que migrar a Francia y a los EU acompañándose de directores, violinistas, etc. Stravinsky despegó extraordinariamente en ambos países pues de haberse quedado en la Unión Soviética no se conocería su legado de búsqueda de la atonalidad. También Prokofief se ve en la posibilidad de estrenar en los EU su audaz ópera “El Amor por tres naranjas” así como otras obras contemporáneas donde realiza una verdadera

³¹² Honolka Kurt, *op. cit.* pag 439.

³¹³ *Idem*

³¹⁴ *Ibidem*, pag 440.

apoteosis a la técnica musical moderna.³¹⁵ La *independencia* del creador es la que sostiene sus logros.

Prokofief por su parte regresó a su tierra natal, pues extrañaba sus raíces, solo que lo hizo en pleno régimen Stalinista siendo éste aún más intolerante con los músicos que el Leninista. Sin embargo, su fama mundial como compositor le beneficia y le permite crear en la URSS obras como “Pedro y el Lobo”, considerada una de sus piezas más geniales, de naturaleza totalmente pedagógica y voluntariamente dirigida al aprendizaje infantil del concepto de la orquesta sinfónica. Sin embargo, en algunas ocasiones el compositor se ve en la necesidad de hacer algunas concesiones a la dictadura teniendo que dedicarle cantatas a Stalin³¹⁶ o prometiendo públicamente no utilizar más la *atonalidad*.

Dimitri Shostakovich (1840-1893) el más grande sinfonista ruso, fue educado en el régimen socialista y, como nunca quiso salir de su tierra, tuvo que buscar la forma de hacer su música sorteando las directrices dictatoriales soviéticas. Stalin lo persigue y lo relega en periodos, pero Shostakovich se mantiene fiel a su búsqueda y estilo contemporáneo propio. Igualmente se hace de reconocimiento y fama mundial y ello le ayuda a librarse en algunas ocasiones hasta de la cárcel. Sus sinfonías son un verdadero legado así como las obras de sus compatriotas antecesores y ahí nos encontramos con un momento pedagógico y heroico a la vez. Pedagógico porque esta música ruso-soviética sustenta las bases de la atonalidad contemporánea³¹⁷ y, heroico, porque estos autores mantuvieron su independencia creativa a pesar de las amenazantes circunstancias.

Habíamos dicho que desde principios del siglo XX la experimentación estilística se hace paradigma entre los compositores de todas latitudes y géneros. Dodecafonismo, música aleatoria, serialismo, minimalismo, música electrónica, fueron los caminos que atrevidamente toman estos creadores y, algunos logran

³¹⁵ *Idem*

³¹⁶ *Ibidem*, pag 441.

³¹⁷ Atonalidad es el sistema musical explotado a partir de principios del siglo XXI que carece de toda relación con el sistema tonal, sus funciones, sus relaciones armónicas, sus reglas, etc.

aportar a la actualidad y otros no. La música aleatoria, por ejemplo, está basada en elementos *no regulados* por pautas establecidas como una ley armónica. El azar y la improvisación se hacen características básicas en ella.³¹⁸ Stockhausen (1928-2007) logra ofrecer en sus conciertos una verdadera ducha sonora y Pierre Boulez (1925-2015) recientemente fallecido, descompone las palabras en efectos sonoros. Según Kurt Honolka “la música es degradada a mero ruido”.³¹⁹ Cambia hasta el lenguaje escrito pues cada compositor establece el suyo de acuerdo a sus ideas sonoras. Manchas, segundos, figuras geométricas, etc., son ahora los signos de las partituras que el ejecutante debe interpretar. Como diría Honolka “gráficos en lugar de notas”.³²⁰

Observamos realmente la renovación y surgimiento de una estética musical diversa y plural, que a la fecha distingue a los músicos de conservatorio. Ahora bien, en el terreno popular, también nos encontramos con la aparición de nuevos géneros que igualmente se han explotado de manera extraordinaria: el Rock, el Jazz, el Blues y el Pop, por ejemplo. La improvisación musical da pie a toda esta riqueza pero además podemos afirmar que es una forma de autoeducación o autoformación musical. Es por ello que los métodos de educación musical del siglo XX ponen el énfasis en esta acción más que en la simple interpretación. Consideran que la ejecución musical no es suficiente al niño para su desarrollo sino que ésta debe completarse con la búsqueda independiente de manifestaciones musicales creadas por él mismo. Es posible lograr un mayor y trascendente aprendizaje musical cuando el niño, además de tocar y cantar lo que se le pide, descubre un mundo sonoro y lo estructura de acuerdo a su voluntad. Ya lo decía Tolstoi: “... considero la naturalidad y la libertad como condiciones fundamentales y como medida de calidad en la enseñanza”.³²¹

³¹⁸ “Música aleatoria”. Revista electrónica El rincón del Vago, Salamanca.
html.rincondelvago.com/musicaaleatoria [Consulta 20/12/2015]

³¹⁹ Honolka Kurt, *op. cit.* pag 450.

³²⁰ *Ibidem*, pag 453

³²¹ Abbagnano N., *op. cit.* pag 655.

Derivado de la Escuela Nueva, el movimiento renovador de la educación musical de comienzos del siglo XX, llega a Latinoamérica en las décadas de los 40s y 50s.³²² Argentina y Estados Unidos son los primeros países donde se reciben y difunden, afanosamente, los principales métodos europeos (Orff, Kodally, Willems, Suzuki, etc.). Y reconocamos que especialmente en este país sureño se traducen al castellano muchos textos sobre la materia con el objeto de crear manifestaciones educativas musicales apegadas a la vanguardia.³²³ A partir de entonces se expanden a los demás países latinoamericanos hasta que, en los 60as, llegan a México donde paralelamente nos encontramos con el nacimiento del método Tort, motivo central de esta tesis.

Hemos visto que el énfasis de la creatividad en el aprendizaje y los aspectos cognoscitivos marcan la pauta en la mayor parte de los países de distintos continentes para crear materiales músico-educativos. Según Violeta Hemsy de Gainza el grado de creatividad, así como el nivel de conciencia, confluyen para otorgar mayor trascendencia personal a la experiencia educativo musical.³²⁴

En 1953 la UNESCO se encontraba en Bruselas organizando un evento llamado "Role and Place of Music Education in youth and adults". Participaban educadores y músicos importantes como Kodaly, quienes presionan a los directivos a crear un organismo que permita promover la cooperación internacional en materia de educación musical entre todos los países adscritos. A partir de entonces se crea la ISME que actualmente cuenta con países de todos los continentes. En sus comienzos sólo hacía una labor muy activa de interrelación de todos los trabajos en educación musical de sus integrantes, pero ahora, sus temas de atención tienen que ver básicamente con la utilización de la música como medio de suplantación de la violencia entre niños y jóvenes.³²⁵

³²² Hemsy de Gainza Violeta, "Problemática actual y perspectivas de la Educación Musical para el siglo XXI", Seminario y Taller de Educación musical, Buenos Aires, 2009. 8 pags. Pag 1. www.violetadegainza.com.ar/trabajolima.pdf [Consulta 04/01/2016]

³²³ *Ibidem*, pag 3.

³²⁴ *Ibidem* pag 5.

³²⁵ Cfr: véase: www.isme.org [Consulta 09/02/2016]

El mundo occidental considera que la vanguardia educativa-musical está básicamente representada por el canadiense Murray Schafer (1933-). Es un compositor contemporáneo, formado en lo tradicional pero educativamente rechaza cualquier sistema o secuencia pedagógica y musical en el aprendizaje. Aspira más bien a sensibilizar la escucha y a desarrollar la curiosidad sonora de los estudiantes.³²⁶ Cree en la existencia de un “paisaje sonoro” o *soundscape* refiriéndose al entorno acústico que nos envuelve, cualquiera que sea el lugar en el que nos encontremos.³²⁷ Los paisajes sonoros son completamente variables, difieren de acuerdo al lugar, a la época, a la cultura, o la hora del día. No lo reconocemos debido a la polución sonora que se convierte en ruido y se multiplica cada vez más con el desarrollo tecnológico. Schafer considera que estamos envueltos de un milagroso mundo sonoro al cual no escuchamos y con el que no siempre interactuamos. Ello nos ha llevado a la pérdida de vitalidad en la existencia.³²⁸ El cambio debe venir desde adentro de nosotros hacia un diseño propio del paisaje sonoro. Conservar sonidos y desdeñar otros. Limpieza de oídos.³²⁹

Schafer hace una distinción muy clara entre “sonido” y “ruido”. El primero es música, refinamiento, pureza, libertad, etc., el segundo es contaminación y enajenación. Sus ejercicios y propuesta educativa –como él le llamaba- van en dirección a que el estudiante, de manera activa, diseñe su “propio paisaje”.³³⁰ Para este autor la enseñanza de la música no parte del hecho de tocar o cantar simplemente, sino de una *necesidad creativa de crearla* con base en un ejercicio minucioso de escucha del entorno sonoro. El objetivo es sensibilizar el oído y desarrollar la curiosidad sonora de los estudiantes.³³¹

³²⁶ Hemsy de Gainza, Violeta “La Educación Musical entre dos siglos”, *op. cit.* pag 13

³²⁷ Schafer, Murray. *Hacia una Educación sonora*. Traducción Violeta H. Gainza. 1ª ed. Buenos Aires, Pedagogías musicales Abiertas, 1994. 147 pags. Pag 11.

³²⁸ *Ibidem*, pags 12 y 13.

³²⁹ *Idem*

³³⁰ Hemsy de Gainza, Violeta “La Educación Musical entre dos siglos”, *op. cit.*, pag 11

³³¹ Schafer, Murray. *Hacia una Educación sonora*, *op. cit.* pag 13 y 14.

Sus prácticas musicales pedagógicas, consisten básicamente en escuchar lo hermoso del medio e imaginar más sonidos con ello. Otras en la producción sonora o más bien hacer música con lo que hay y con lo que imaginamos y otras en crear sonidos en conjunto, es decir, en sociedad.³³² Según sus admiradores, el principal aporte de Murray Schafer fue, sin duda, proponerles a los estudiantes trabajar con el *soundscape* para hacer música y agrega que “lo que no se puede dejar de comprender y mostrar a los niños es que todos somos compositores del *soundscape*”.³³³ El protagonismo del docente debe hacerse a un lado y adaptarse al devenir de la clase. El niño en el aula es quién marca el ritmo de la producción musical.

Observemos pues, qué modo tan diferente de pensar y hacer educación musical al de otras épocas y autores. Los objetivos ahora van en otra dirección de acuerdo a las necesidades imperantes del hombre moderno. Así cambia el paradigma como, en las artes, el concepto.

Ahora bien, Violeta Hemsy de Gainza como analista y promotora de movimientos musicales, hace una síntesis necesaria para entender qué ha pasado en las últimas décadas con la educación musical y hacia dónde va ésta. Clasifica los métodos músico-educativos en diferente nominación y periodos:

1. Métodos Precursores,

Son básicamente intentos de conformar metodologías dirigidas principalmente al medio escolar oficial que se dieron en Europa a principios del siglo XX y fueron realmente útiles porque pusieron el acento en el *canto* y en la lectura de notas, es decir el *solfeo*. Sin embargo, según Violeta H. de Gainza, es la Escuela Nueva, la que da lugar a la aparición de esta especialidad: *la educación musical*.³³⁴ Afirma

³³² *Ibidem* Pag 14.

³³³ Langhi, Ma. De los Milagros “La perspectiva teórica de Murray Schafer para abordar la propuesta del área de educación musical”, feb 2013. educación-musica.blogspot.mx/2013/02/la-perspectiva-teorica/de-murray.html [Consulta 02/06/2016]

³³⁴ Hemsy de Gainza, Violeta “La Educación Musical entre dos siglos”, *op. cit.* pag 14.

que Montessori y Piaget especialmente, con sus ideas, visión y sin ser músicos de especialidad, son los principales precursores de esta profesión.

2. Métodos Activos,

De Gainza en este caso se refiere al método Dalcroze y a las posteriores aportaciones de Willems. El primero crea la *euritmia musical* e introduce el movimiento corporal en la educación y, el segundo, enfatiza el *juego infantil* en el aprendizaje. Ambos ginebrinos, crearon una revolución pedagógica básica e irreversible.³³⁵

3. Métodos instrumentales,

No sólo se refiere aquí a los objetos sonoros sino a la voz humana, como un instrumento musical, por ello Kodaly, Bartok, Orff, Suzuki y Tort son buenos representantes de estos métodos. Kodaly crea una poderosa tradición coral en Europa, América y Asia. De Bartok tenemos un sistema perfectamente bien secuenciado para el aprendizaje de piano, Suzuki hace lo mismo para los instrumentos de cuerda y, Orff en Alemania y Tort en México, impulsan y crean los materiales musicales para los *conjuntos instrumentales*.³³⁶ Todo esto ocurre a partir de la década de los 50s del siglo XX. Estos métodos tienen la característica común de que la música ya se encuentra previamente establecida para la ejecución del aprendiz, es decir, son procedimientos cuya actividad básica se encuentra determinada por la interpretación más que la creación o improvisación. Según Violeta “los alumnos, si bien intervienen activamente en las producciones musicales, no lo hacen en función de creadores, sino como usuarios, -ejecutantes e intérpretes-”.³³⁷ Ello es completamente entendible porque todos estos autores, excepto Suzuki, son básicamente compositores de profesión y, como ya hemos dicho, tienen una obra musical para adultos verdaderamente importante.

³³⁵ *Idem*

³³⁶ *Ibidem*, págs 7 y 8.

³³⁷ Hemsy de Gainza Violeta. “La Educación musical en el siglo XX”, Revista musical Chilena, v.58, n. 201 Santiago, enero de 2004.

Hemsy-LaEducaciónMusicalSigloXX.pdf [Consulta 10/04/2015]

4. Métodos creativos,

Ya con importantes antecedentes surgen los famosos métodos creativos donde los maestros de música sólo quieren establecer pautas de improvisación musical en sus aulas basadas en esquemas rítmicos, melódicos y armónicos tradicionales; aunque, lamentablemente en algunos casos, queriendo hacer a un lado las anteriores propuestas interpretativas. Pero hemos visto que la improvisación musical no es nueva en esta historia, Dalcroze la impulsa y, los educadores posteriores, aunque tradicionales, siempre la recomiendan convencidos de los beneficios psicológicos de la creación artística.

5. La búsqueda,

Ocurre entonces que aparece otro cambio de paradigma realmente relevante. Las propuestas educativas surgidas a partir finales de los 70as dejan de ser *métodos* que consisten en una sistematización organizada de materiales y/o contenidos musicales y pedagógicos cuyo objetivo está claramente definido. Ahora son modelos o prácticas musicales que integran un conjunto de materiales y contenidos, pero no constituyen una secuencia dada. Estos últimos son más susceptibles de combinarse con otros modelos.³³⁸

Tal es el caso del trabajo de Murray Schafer, cuyo objetivo es ecológico y sonoro más que musical en la acepción tradicional, es decir, no busca en un alumno el aprendizaje de la música ya elaborada con anterioridad, sino la sensibilización al paisaje sonoro o *soundscape* para con ello incidir en una reestructuración de éste. Como ya se dijo, este autor no cree en los sistemas sino en las acciones. Sólo ofrece creatividad y búsqueda de sonoridades en sus propuestas.

La diversidad de corrientes musicales surgidas en el siglo XX, ofrecieron una buena cantidad de diferentes ideas a los nacientes modelos de la educación musical. Desde la década de los 70s la música contemporánea con sus ruidos,

³³⁸ Hemsy de Gainza, Violeta "La Educación Musical entre dos siglos", *op. cit.* pag 15

efectos sonoros y masas sonoras, se convierte en una parte de los contenidos la educación musical.³³⁹ Las creaciones musicales son ahora más accesibles a la improvisación ya que no se requiere de una formación previa tradicional.

Para Violeta de Gainza “A diferencia del método, el modelo, en nuestra acepción particular, remite a una producción colectiva usualmente espontánea. Un modelo dado de aprendizaje natural o espontáneo, tecnológico, étnico, ecológico, etc. no es privativo ni excluyente ya que puede combinarse con otros y tampoco supone una secuencia dada. Por lo general un modelo comprende un conjunto de conductas (actividades y acciones) y materiales que suceden y se desarrollan en un contexto específico.”³⁴⁰

Con ello podríamos asegurar que damos una vuelta a los inicios de la educación musical. Los juegos de manos tradicionales, los juegos rítmico-corporales regionales, las danzas étnicas, a veces sumamente complejas rítmicamente, los patrones sonoros recreativos existentes en diferentes culturas, son ahora las prácticas y contenidos actuales en la educación musical a nivel global.

³⁴¹

Los actuales pedagogos musicales comandados por Violeta Hemsy de Gainza formaron un movimiento denominado: “Pedagogías musicales abiertas”. Este surge a partir de la figura paradigmática de Murray Schafer que se hace presente en los congresos de la ISME a partir de la década de los 80s.³⁴² La idea es hacer a un lado la práctica de metodologías o sistemas dirigiendo la mirada hacia otros objetivos como la convivencia, la identidad cultural y la multiculturalidad. El movimiento es importante si se ve desde el punto de vista de una necesaria transgresión³⁴³ a la excesiva esquematización metodológica. Pues la vida es cambio de paradigmas y estamos viviendo momentos necesarios de ello.

³³⁹ Hemsy de Gainza Violeta, “La Educación musical en el siglo XX”, *op. cit.*

³⁴⁰ *Ibidem*, pag 5

³⁴¹ *Idem*

³⁴² Hemsy de Gainza, Violeta “La Educación Musical entre dos siglos”, *op. cit.*

³⁴³ *Ibidem*, pag 19

Y haciendo un poco de hincapié en la naturaleza multicultural de la música, más que definir el término, convendría considerarlo para caracterizar una de las más importantes tendencias actuales en la educación musical. Violeta de Gainza insiste en sus escritos que el perfil social de la música se vuelve multicultural a partir de los 80s. Por tanto “la educación musical deberá ampliar su espectro de contenidos a fin de integrar progresivamente las músicas de otras culturas, sin dejar de trabajar para la preservación de la propia identidad y de las raíces culturales.”³⁴⁴ ¡Vaya compromiso que actualmente tenemos los educadores musicales!

Sin embargo, no tenemos otro camino que abrirnos a la diversidad cultural y estilística ya existente en la educación musical. Como hemos mencionado, la identidad musical propia de una nación, pueblo o época se mantiene y sostiene gracias a las prácticas artísticas como danzas y cantos regionales. Kodally y Bartok, lo proponen claramente. Pero estas prácticas sólo se reinventan y se hacen vigentes gracias a las confluencias con otras. Para ello no sólo sirven los encuentros nacionales e internacionales como los de la ISME y el FLADEM, sino el gran aporte de la tecnología y la globalización.³⁴⁵ Hagamos pues uso de ello en forma positiva. Sin descuidar nuestra propia identidad, es decir, nuestras creaciones musicales de antaño y actuales, integremos otras músicas, otras culturas, como decía Violeta.³⁴⁶

Además, no creo que ahora sea lo relevante insistir en definir nuevos estilos de educación musical sino más bien el ejercer la acción de búsqueda, disfrutar la aparición de nuevas sendas y experimentar sin temor sobre sus elementos. Tampoco obtendríamos nada en hacer a un lado lo anteriormente logrado, escrito, puesto en práctica o aprendido. En nuestro medio nacional, con el afán de ser vanguardia, se quiere ignorar las generosas propuestas tradicionales. Los autores anteriores nos trajeron hasta acá a los educadores musicales actuales y somos nosotros mismos y lo que vamos encontrando en el camino nuestra identidad y recursos como educadores.

³⁴⁴ *Idem*

³⁴⁵ Hemsy de Gainza Violeta, “La Educación musical en el siglo XX”, *op. cit.*

³⁴⁶ *Idem*

II. METODO TORT

Primero surgen las ideas con base a una necesidad que alguien observa y la considera apremiante. Así fue como el maestro César Tort crea su método. Observó requerimientos educativo-musicales y culturales en nuestro medio y, como veremos a continuación, elabora su trabajo metodológico. Por ello primero hablamos del método Tort, porque apareció anteriormente a la institución que lo albergó.

Este capítulo implica, además, antecedentes biográficos del creador donde aparecen las razones por las cuáles César Tort, bien formado como compositor y con un gran talento, decide tomar este rumbo pedagógico. Posteriormente, se explican los antecedentes bibliográficos del sistema Tort ya que no hay propuesta metodológica exenta de influencias culturales y, en seguida, damos a conocer las características propias del método Tort, sus más importantes actividades y sus alcances.

2.1. Semblanza biográfica del maestro César Tort

César Tort (1925-2015) fue primero músico por vocación y formación, que educador. Su padre, Damián Tort, tocaba de oído la marimba y acostumbraba ofrecer serenatas a su esposa Mercedes. Esto llamó mucho la atención en aquella ciudad de Puebla de finales del XIX ya que este instrumento aún no se conocía en aquel lugar tan colonial. Probablemente aquí nos encontremos con el primer antecedente musical y de gusto hacia el folklore, en el niño César, quién además, ya admiraba su ciudad natal tan monumental. En aquel tiempo, según él mismo refería después, pasaba horas junto a la radio escuchando tocar las grabaciones de música sinfónica que se transmitían en el México de la primera mitad del siglo XX.

Desde su temprana edad, César Tort solicitó a sus padres el apoyo necesario para poder estudiar música. Ellos acudieron a llevarlo a clases de piano

y otras materias musicales con relevantes maestros en su ciudad natal y, posteriormente, en el Distrito Federal. Se trataba de aquellos músicos como Juan de Tercero, Pedro Michaca y Ramón Serratos, cuya preparación musical así como vocación por la enseñanza, eran ejemplares.³⁴⁷ En ese entonces el joven músico admiraba la dedicación y gusto con el que sus maestros se empeñaban en su formación. Bernal Jiménez (1910-1925) en Michoacán fue otro compositor relevante en la formación de éste estudiante, de quien recuerda sus amplísimos conocimientos sobre música eclesiástica.

En 1948 César Tort consigue una beca del Ministerio Español para estudiar composición en el Real Conservatorio de Madrid.³⁴⁸ La experiencia para este joven fue fundamental en todos sentidos, tanto musicales como personales, profesionales y sobre todo creativos. Como la beca era pequeña, llegó a faltarle el alimento algunas veces, pero ello no impidió que su viaje fuera ampliamente aprovechado. Era la época de la post-guerra en Europa y de la dictadura Franquista en España. Tort siempre estuvo atento, tanto a la reconstrucción de las ciudades europeas como a la lamentable situación económica y política de España.

Sus estudios musicales fueron arduos pero fructíferos: su maestro de composición entendió bien el talento del joven y le permitió libertades importantes en sus trabajos. César se impregna, en ese entonces, a tal grado del folklore español, que sus creaciones musicales de aquella época fueron hechas básicamente al estilo andaluz, gallego, asturiano y madrileño. La música española tradicional ejerció tal poder en este artista de origen mexicano, que hasta sus maestros le llegaron a cuestionar, en forma coloquial, si estaba seguro de haber nacido en otro país.

Pero el arte andaluz, especialmente el flamenco, fue el más determinante en su producción musical. Granada con su Alhambra fue su lugar turístico preferido

³⁴⁷ Currículum del maestro César Tort. CDMX, Artene, 2015.

³⁴⁸ *Idem*

de toda España. De ahí surge “El jardín de Lindaraja”, una de sus obras para coro y piano más llenas de ritmo, fiesta e inspiración de su juventud.³⁴⁹

César Tort gustaba de transportarse al sur de Andalucía, a escuchar el canto jondo así como también recorrió varias veces el museo del Prado cuando se encontraba en Madrid. También viaja al norte de España y llega a Cataluña, la tierra de sus ancestros, donde quedó impresionado con el arte de Miró y Gaudí. Picasso siempre le desagradó como persona, mas no como artista.³⁵⁰ En fin, toda esta experiencia cultural y artística hizo de este músico un hombre extraordinariamente sensible y conocedor de los dos aspectos que dotaron de una determinada naturaleza su vida musical y educativa: el folklore de los pueblos y el arte contemporáneo.

Y así fue como César Tort comenzó a convencerse de que la cultura regional de un pueblo debe considerarse valor de identidad y utilizarse como contenido propio en su educación. Posteriormente le llamó a esta acción “reversión cultural”³⁵¹ pero no en el sentido de mantener la cultura regional en un mismo tiempo y espacio, sino de reutilizarla en la misión educativa. No dejarla intacta necesariamente, sino darle continuidad en diferentes espacios artísticos y culturales como la música. Se trata de una *reinvencción* y, aunque él nunca utilizó éste término, así se entendió por sus seguidores. Tort estudió el folklore español y lo utilizó, pero conoció más a fondo el de su tierra, México, de lo cual hablaremos más tarde.

La capacidad de entender el arte contemporáneo y la aleatoria vanguardia musical, se presenta en César Tort desde su estancia en España, aunque musicalmente se consolida cuando asiste a cursos de música moderna con Aaron Copland en Massachuset, EU, en el año de 1960.³⁵² Para entonces ya había

³⁴⁹ *Idem*

³⁵⁰ César Tort entendía muy bien de pintura especialmente moderna y contemporánea. Él pintaba bastante en sus ratos libres.

³⁵¹ Tort, César. *Educación musical en el Jardín de niños*. 5ª ed. D.F., UNAM, 127 pags. Pag. XI.

Cfr. Tort César “Hacia una cultura musical Latinoamericana” ponencia, Caracas, Venezuela, septiembre de 1995. Disponible en Artene, CDMX.

³⁵² Currículum del maestro César Tort, *op. cit.*

contraído nupcias con la pianista Silvia Ortega y habían nacido sus dos primeros hijos. En este viaje tuvo la oportunidad de conocer y estudiar los estilos vanguardistas de composición de aquel entonces y, aunque no todo lo que escuchaba le parecía realmente trascendente o interesante, esta experiencia le permitió ir perfilando un estilo atonal como compositor.

César Tort regresa finalmente a su país a trabajar para darle sustento a su familia que, como era costumbre de aquella época, se ampliaba en descendientes. De ahí surge una de sus primeras experiencias laborales y muy significativas como docente de niños: trabajó en 1965 como maestro de música de 200 niños en un centro de acción social de la SEP en el DF.³⁵³ Paralelamente ofrece clases en el otro extremo de la escala social: en la primaria del Instituto Cumbres de los Legionarios de Cristo. Además él y su esposa, completan sus ingresos impartiendo clases particulares de piano a diferentes personas de todas las edades. Aun así, no descuidó su vida musical como compositor sobre la cual, la insistencia de su esposa Silvia siempre fue determinante.

Su experiencia como docente en el medio escolar -público y privado- le permitió al maestro Tort descubrir la inexistente infraestructura educativa-musical en la que se encontraban las escuelas primarias de nuestro país. Asombrado por esta carencia e intuyendo, como los otros educadores ya expuestos anteriormente, de la importancia de esta materia en el desarrollo integral de niño, se aboca a la tarea de crear un método de educación musical infantil que considerase las posibilidades reales de la situación de la infancia mexicana. En un principio éste se llamó Micropauta y posteriormente, método Tort.

Para la creación de este material el maestro Tort se encuentra en la necesidad de estudiar los métodos ya consagrados: Dalcroze, Willems, Orff y Kodally. Así como las secuencias musicales para piano, clavecín y órgano de compositores tan notables como Bach, Chopín y Bartok.

³⁵³ *Idem*

Requiriendo material temático para crear la música de los niños, Tort acudió al conocimiento y utilización de la Lírica infantil mexicana recopilada por Vicente Mendoza (1894-1964). A estas rimas y versos el maestro les adhiere música sencilla y graciosa y así es como va completando su amplio repertorio infantil. Mientras, Tort inicia su participación en los Congresos de la ISME ³⁵⁴, a los que en algunas ocasiones se acompaña de su esposa. En un principio, era el único representante de nuestro país en esos eventos, pues todavía no había más mexicanos conscientes de la importancia de asistir. Cuando viaja a Argentina por primera vez, aproximadamente por 1965, conoce a Edgar Willems quien lo distingue entre varios músicos y, a su gran amiga Violeta Hemsy de Gainza quien, muchos años después, le escribe a su muerte una de las cartas más hermosas y atinadas sobre su persona y sobre su obra educativa.³⁵⁵

César Tort se llevaba a estos eventos sus partituras infantiles con lo que llamó la atención su fuerte tendencia hacia el folklore nacional mexicano. Mientras, su obra como compositor para adultos continuaba experimentando entre lo tonal y lo atonal. Así, su producción musical se volvió multifacética: música tonal y atonal para adultos y música muy variada en géneros y formas para niños. Como ejemplo de lo anterior, César Tort estrenó en 1965 una obra orquestal y coral en el Palacio de Bellas Artes, la cual consistía en una cantata dedicada a José María Morelos. El texto es un poema de Carlos Pellicer y las notas al programa de aquel estreno fueron honrosamente elaboradas por el escritor José Revueltas.³⁵⁶

En 1967, el maestro Tort fue solicitado por el director de la Facultad de Música de la UNAM, en ese entonces ubicada en la colonia Santa María la Rivera, a abrir el taller de pedagogía musical infantil.³⁵⁷ A pesar de tratarse de una escuela profesional, no tenía en aquella época ningún ofrecimiento bien estructurado para la niñez, más que clases individuales de instrumento. Tort logró ahí, entonces,

³⁵⁴ Currículum de César Tort, *op. cit.*

³⁵⁵ Ver anexo 1.

³⁵⁶ Ver anexo 2.

³⁵⁷ Currículum de César Tort, *op. cit.*

conjuntar aproximadamente 300 niños de diferentes edades y clasificarlos en varios grupos. Para implementar el taller requirió capacitar maestros en su método; por lo que acudieron a él diferentes músicos de la misma Facultad interesados en prepararse como docentes y buscando conocer a fondo el método Tort.³⁵⁸

Ya formados los grupos de niños y después de meses de trabajo, se presentaban en concierto en los diferentes auditorios de la UNAM -en el de la Facultad de Arquitectura, en el Anfiteatro Simón Bolívar, etc.- a donde asistía regularmente el rector Javier Barros Sierra, quien además, se acompañaba del director orquestal Eduardo Mata. Ambos se impactaron de este trabajo tan particular y novedoso, al grado que el mismo rector le otorga a César Tort una plaza de investigador dentro de la Coordinación de Humanidades.³⁵⁹ Lamentablemente, debido a los hechos del 68, Tort pierde contacto directo con el valiente Barros Sierra, pero mantiene esta asignación hasta su jubilación.

Paralelamente el Instituto Nacional de Bellas Artes llama al maestro Tort a fundar talleres para niños en el Conservatorio Nacional de Música.³⁶⁰ Logra concretar ahí varios grupos también e igualmente convoca ahí a maestros interesados en trabajar con su método.

El maestro Carlos Chávez (1899-1978)³⁶¹ en 1969 invita a César Tort a colaborar en un proyecto de música escolar. Chávez en ese entonces, tenía a su cargo la educación musical de todas las escuelas públicas. Lamentablemente antes de que el proyecto arrancara se canceló, debido a los problemas que generó al gobierno el sindicato de músicos, organización muy poderosa ya para entonces.

Por diferentes razones, especialmente políticas, se encuentra César Tort en la necesidad de llevar su método fuera de las instituciones oficiales dónde se

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ Importante compositor y director de orquesta mexicano. Reorganizó la Orquesta Sinfónica Nacional, fue fundador entre otros, del Colegio Nacional, y dirigió el INBA donde su labor fue memorable. Cuando se quedó a cargo del departamento de música escolar en la SEP, llamó a César Tort a colaborar con él en los 60as y, ya retirado, finalizó sus días en los EU.

encontraba. Conservó, sin embargo, su plaza de investigador en la Coordinación de humanidades de la UNAM. Con el condicional apoyo de su esposa, establece en 1974, en Coyoacán de la ciudad de México, el Instituto Artene³⁶² como centro de Educación musical Infantil. Desde su fundación, César Tort hace énfasis en el propósito de hacer de su escuela un *instituto* ya que éste implica tareas educativas como formación de profesores, docencia, investigación. Reconozcamos que ésta fue la primera institución privada dedicada básicamente a la formación musical de la niñez de toda la República Mexicana.

Así, el maestro Tort fue requiriendo un mayor número de maestros interesados en capacitarse con su método y trabajar con él. Gracias a este acercamiento con el maestro Tort, muchos educadores musicales encontraron su línea de trabajo frente a sus alumnos, lo cual no es poca cosa. Así el método comenzó a implementarse en escuelas públicas, privadas y, por supuesto, en Artene. En muchos recintos educativos sirvió, además, ya sea de inspiración o de base para muchos maestros músicos.

Mientras, dentro de Artene, el maestro Tort se preocupó en conjuntar un buen equipo de músicos bien formados, con experiencia en la enseñanza musical infantil, dispuestos a capacitarse más a fondo con todos los niveles del método, para convertirse posteriormente en expositores de este sistema a otros docentes.

Se va consumando la noticia de la existencia de este método tanto en el plano nacional como en el internacional, dentro del medio de la educación musical que ya crecía en miembros interesados y eventos en Latinoamérica. Paralelamente surge en las escuelas profesionales de música la carrera de Pedagogía Musical.

En 1978 la Dirección General de Culturas Populares, órgano dependiente de la SEP, llama al maestro César Tort a participar en un proyecto educativo llamado DECUMESE (Desarrollo de la cultura musical de México en el sector Educativo) cuyo propósito consistía en el desarrollo de la cultura mexicana

³⁶² Currículum del maestro César Tort. *op. cit.*

dentro del sector educativo.³⁶³ Esta experiencia duró 8 años y consistió en recorrer los estados de la República impartiendo cursos de capacitación en el método Tort para maestros de música, normalistas y educadoras.³⁶⁴ Para ello el maestro Tort requirió convocar a un equipo de maestros músicos, quienes ya trabajaban con él, para prepararlos en la aplicación de estos cursos. El proyecto contemplaba promover que el docente de música del sistema educativo de primaria y preescolar, enseñara de acuerdo a los recursos tanto económicos como culturales que su propio medio le ofrecía y permitía. Se atendieron maestros de escuelas urbanas, suburbanas, rurales, bilingües con indígenas y escuelas bien dotadas de varios Estados de la República Mexicana. Posteriormente a la aplicación del curso, el equipo viajaba a practicar asesoría a las escuelas donde se supiera que los docentes trabajaban con el material del curso.³⁶⁵

En el método Tort se tiene la opción de trabajar con un pequeño conjunto de percusiones como sonajas, panderos, tecomates, triángulos, güiros, etc., que no implica grandes costos y que abundan en todas las regiones de nuestro país. Es por ello que el material ofrecido en esta capacitación, tenía la virtud de adaptarse a las carencias regionales de algunos lugares. Además, se trabajaba mucho la voz de los maestros capacitados pues, aunque se supone que eran músicos, muchos de ellos no entonaban debidamente o su lectura musical era bastante deficiente. Es decir, el equipo DECUMESE trataba de elevar el nivel de profesionalización de la población docente.

Dependiendo del Estado o zona, el equipo promovía la utilización de los instrumentos propios del lugar, por ejemplo, de Veracruz el arpa jarocho, de Chiapas la marimba, de Michoacán el violín, etc. Ello implicó, además, que los docentes hicieran arreglos de su música regional o de otro tipo. La idea del proyecto no era la sola aplicación de la música del maestro Tort, sino ir más allá como organizar la

³⁶³ *Ibidem*, pag 5

³⁶⁴ *Idem*

³⁶⁵ *Idem*

clase de música como proyecto pedagógico que implicase exigir a las autoridades educativas de las escuelas la seriedad ante tal materia.

El equipo comandado por el maestro Tort tuvo que hacer una evaluación del proyecto que se llamó informe CUNITRAM (Fomento y Protección de la música Tradicional de México).³⁶⁶ Los resultados obtenidos fueron realmente interesantes. Primero, esta labor llegó a tener 70 maestros por Estado capacitados en el método Tort, considerando que cada uno de ellos impartía clases en escuelas con grupos de 50 niños aproximadamente; pertenecientes a primaria o preescolar. Según los resultados obtenidos, un porcentaje como del 50%, los maestros aplicaban el método Tort y, en el otro 50%, utilizaban sus propias composiciones o arreglos sobre música popular. Con juegos, ejercicios y actividades corporales propias, los docentes enriquecieron el contenido de los cursos.³⁶⁷

El informe reveló claramente que la calidad del trabajo logrado por el docente dependía de su nivel de estudios y de su vida como músico. Es decir, si el maestro hacía música fuera de su labor docente, ya sea en conjuntos vocales o instrumentales como compositor y/o arreglista de cualquier tipo de música, los resultados musicales de su clase eran mucho mejores que en otros casos.

Aunque esta experiencia concluyó cuando desapareció la dirección de Culturas Populares, durante estos ocho años los propósitos educativos de César Tort se promovieron extraordinariamente en el medio escolar donde trabajó el equipo. Los docentes músicos siempre agradecieron el hecho de sentirse en un mejor status profesional.³⁶⁸

Mientras César Tort nunca hizo una pausa en su vida de compositor. Componía para niños porque la demanda estudiantil en Artene lo solicitaba. Sus obras para los mayores fueron tan particulares y gustaron tanto a alumnos como padres y maestros, que no hay exalumno de Artene que actualmente no las

³⁶⁶ *Idem*

³⁶⁷ Informe CUNITRAM, elaborado en 1986 en el D.F. por los maestros: César Tort, Ramón Mier, Lourdes Palacios, Margarita Urías, Daniel Hernández y Genoveva Tort. Entregado a la SEP en enero de 1987.

³⁶⁸ Currículum del maestro César Tort, *op. cit.*

mencione. El maestro Tort se encontró en la necesidad, además, de escribir mucho material para preescolares y maternas y, cuando en Artene se abre el área de bebés, se ve en la necesidad de componer música para estimular musicalmente a los más pequeños. Otro aporte importante en su creación musical fue la música aleatoria, ya que consideró que el niño debía tener conocimiento de los actuales lenguajes experimentales artísticos, de ello se hablará posteriormente.³⁶⁹

Todo su material infantil fue editado por la UNAM, sin embargo, se ha ido agotando incluso después de las reediciones. Como los cursos en el interior de la República siguieron impartándose, gran parte de estos volúmenes se vendieron ahí. Su obra pedagógica, publicada por la UNAM, comprende música para Maternal, Preescolar, todos los grados de Primaria, así como piezas sólo rítmicas, piezas para coro infantil y por supuesto, villancicos.³⁷⁰

El maestro Tort logró, además, grabar mediante Voz Viva de la UNAM, tres discos de su música con niños. A estos les llamó “La música y el niño”. El primer volumen se grabó en 1971, el segundo en 1978 y, el tercero, en 1985.³⁷¹

También dejó libros preparados para futuras publicaciones como la música para bebés, la música moderna (aleatoria), música para el aprendizaje de piano y del arpa y, más música avanzada para niños, esta última realmente sorprendente. A este último libro lo llamó “El arte musical y el niño”.

Otra de las importantes aportaciones de Tort para con la educación musical está en la adaptación que realizó de instrumentos vernáculos o regionales para fines didácticos. El *huéhuetl* de origen azteca, fue el más exitoso de todos. Ideó mandarlo hacer de triplay para quitarle peso, lo cubrió de piel de venado y, lo reprodujo en cantidades para repartirlo a todo un grupo de niños. Los resultados sonoros y pedagógicos de esta percusión fueron tan extraordinarios que no hay

³⁶⁹ Información proporcionada por el maestro Tort en sus conferencias.

³⁷⁰ Ver anexo 3

³⁷¹ Ver anexo 4

maestro o escuela que trabaje con el método Tort que prescindiera de él. Además, ha sido sumamente copiado por otros educadores para diversas actividades.

La utilización del *arpa jarocho* fue otra de sus importantes aportaciones a la educación musical en nuestro país. La incluyó en sus conjuntos orquestales para niños, logrando con ello el conocimiento y apreciación, tanto de los niños como padres de familia, hacia este instrumento cuyo sonido es muy particular por su delicadeza. Artene se honra de tener varios exalumnos arpistas de profesión y exitosos.

La *marimba chiapaneca*, convertida a xilófono, es la base de los conjuntos orquestales infantiles, junto con los metalófonos. Ya son percusiones representativas en el método Tort. Con ello, el niño aprende a trabajar el teclado desde el preescolar. El *teponaztle* original también fue incluido en la música infantil de Tort, así como una enorme gama de percusiones tradicionales y/o universales, de lo cual se hablará posteriormente.³⁷²

El contenido del método Tort es *la música* de diferentes géneros para todas las edades. Ello se revisará en el próximo inciso. Esta enorme creación del maestro César Tort lo convierte en un compositor infantil de ardua labor. Su repertorio infantil rebasa las 1500 piezas de diversos géneros musicales.

Pero, por otro lado, la música para adultos debía esperar aunque nunca fue abandonada completamente. Su última obra, de grandes proporciones, para orquesta, coro y solistas, la finalizó un poco antes de su muerte con la ayuda de su hijo y nieto, también músicos. Se trató de un oratorio dedicado a Fray Bartolomé de las Casas, personaje histórico de quien Tort siempre expresó su gran admiración.

El maestro Tort constantemente era invitado a eventos nacionales y extranjeros sobre educación musical de parte de diferentes organizaciones como la ISME y el FLADEM. Ofrecía conferencias, presentaba sus materiales musicales y sus maestros de quienes se acompañaba, eran los encargados de exponer los

³⁷² Ver anexo 5

talleres sobre el método.³⁷³ Sus ideas sobre la utilización del folclore nacional en la educación musical siempre resultaron ser polémicas en estas reuniones. En algunos casos fueron cuestionadas, en otros discutidas y, en otros aplaudidas.

Desde siempre los niños músicos de Artene se han presentado en concierto en estos congresos ya sea al interior del país o en foros internacionales. Especialmente en el extranjero la música infantil de César Tort siempre recibió aplausos y provocó mucha curiosidad por su originalidad en públicos tan diversos como en Edmonton, Canadá; Monserrat, España; la antigua Yugoslavia y Bristol, Inglaterra; por ejemplo.³⁷⁴

Pero la historia de este maestro como músico y educador no fue necesariamente sencilla a pesar del apoyo incondicional de su esposa, hijos y amistades, más el convencimiento de otros personajes relevantes en el medio artístico e intelectual. Hubo algunos músicos mexicanos que negaron duramente la veracidad de sus ideas en escritos o eventos públicos, tanto nacionales como internacionales.³⁷⁵ Su fuerte inclinación al folclore nacional en la educación, su lucha por que en la SEP se implementen criterios que den importancia básica a la educación musical, tanto en escuelas particulares como oficiales, generó falta de entendimiento o envidia en el medio musical.

Cuando la compañía japonesa Yamaha llegó a México en los años 70s convenció a los funcionarios del INBA de vender sus flautas a todas las primarias y secundarias del DF con el fin, según ellos, de solucionar el problema musical de estos recintos educativos. Esta situación se extendería posteriormente en los Estados al interior de la República. Además, esta compañía ofreció órganos y pianos junto con los métodos de estudio. César Tort, por su cuenta, criticó fuertemente en los periódicos estos negocios porque no veía en ello un interés educativo, ni en los japoneses, ni en el INBA. Lamentablemente ya había llegado esta primicia oficial a la SEP y finalmente se hizo el negocio mientras que el maestro

³⁷³ Currículum del maestro César Tort, *op. cit.*

³⁷⁴ *Idem*

³⁷⁵ Información proporcionada por el mismo César Tort.

Tort se vio en la necesidad de cortar el contacto con el INBA para que su obra no se afectara.³⁷⁶

En junio de 2013 es reestrenada la Cantata a Morelos en la sala Netzahualcóyotl con la OFUNAM. Aprovechando este evento el violinista y escritor Samuel Maynez escribe en la revista Proceso un artículo que trata el conflicto con la Yamaha titulado “César Tort, otro visionario en el desierto”.³⁷⁷

Podríamos decir que el medio musical en México, con muy respetables excepciones, mostró su mediocridad profesional y poca visión ante este trabajo pedagógico que sólo puede juzgarse por sus resultados a largo plazo. A pesar de lo anterior el Instituto Artene siguió trabajando y experimentado con el método Tort sobre cada generación de niños y maestros que pasaran por ahí.

En 2014 César Tort recibió tres homenajes en varias instituciones musicales. Estas fueron el Conservatorio Nacional de Música, la escuela Ollín Yoliztli (Vida y Movimiento) y la Facultad de Música de la UNAM. Cada homenaje implicó un concierto con los Niños músicos de Artene y el director de cada recinto le otorgó al maestro César Tort un reconocimiento.³⁷⁸

El último homenaje que recibió en vida César Tort fue en el legendario Palacio de Bellas Artes. Consistió en un concierto realmente extraordinario donde participó toda la comunidad de Artene: niños, maestros y padres de familia. A éste asistieron algunas personalidades del medio musical y cultural y el director del Palacio de las Bellas Artes, el maestro Sergio Ramírez Cárdenas, quien también le otorgó personalmente a este músico su reconocimiento.³⁷⁹

César Tort falleció un 23 de septiembre de 2015 en su casa acompañado de su esposa, hijos y nietos. A su funeral asistieron, además de familia y amigos, integrantes de diferentes generaciones de alumnos y exalumnos directos de él y de

³⁷⁶ Información proporcionada por el mismo César Tort y su esposa Silvia Ortega.

³⁷⁷ Maynez Samuel “César Tort, otro visionario en el desierto”, proceso.com. 30/junio/2013, www.proceso.com.mx/346274/cesar-tort-otro-visionario-en-el-desierto

³⁷⁸ Currículum del maestro César Tort, *op. cit.*

³⁷⁹ *Idem*

las diferentes instituciones musicales y educativas donde se trabajó su método. Se veían personas de todas edades y clases sociales. Los exalumnos agradecían verbalmente a la viuda todo el bagaje musical que el método había dejado en sus vidas. Además, había empleados y directivos de algunas instituciones culturales de nuestro país. Los cantos con la música del maestro Tort se escucharon en todo momento durante los dos días que duró el velorio.³⁸⁰

No puede negarse que César Tort es un pionero, especialmente en su país. Independientemente de su creación musical infantil, que se concreta en el método, también fue un gran impulsor de esta tarea. Tuvo relación con algunos medios de comunicación como la revista Proceso o Radio Educación y otros diarios que lo frecuentaban para entrevistas. Así aprovechó a exponer sobre todo sus ideas respecto a la importancia de esta área en la educación infantil. Se le consideró en un principio idealista, fantasioso, hasta desubicado, etc. Esas mismas personas que alguna vez así lo adjetivaron, ahora trabajan con muchos de los materiales del método Tort y utilizan sus ideas o ideales en sus trabajos.

“Tort ha construido un emporio” dijeron algunos refiriéndose a Artene y a sus libros, pero para sus seguidores, es más acertado decir que el maestro César Tort ha creado una obra que parte de ideas y acciones encaminadas a nutrir la educación de la niñez mexicana, tan necesitada de valores espirituales.

2.2. Principales influencias

Es difícil determinar con exactitud dónde inicia la influencia externa en un autor o creador. En un músico sus aprendizajes durante la niñez son determinantes. Tenemos el ejemplo de W. A. Mozart cuyo padre intencionadamente le otorgó un ambiente musical de primera, así como el caso de Beethoven de quien su abuelo

³⁸⁰ Cfr: Ponce Roberto “ In memoriam de César Tort” 5/IX/ 2015, proceso.com
www.proceso.com.mx/417344/in-memoriam-cesar-tort-oropeza-1925-2015

paterno, maestro de capilla, le transmite sensibilidad y oído musical de extrema finura.

El método Dalcroze como en el caso de otros, fue una importante inspiración para César Tort, pues por algo le llamaban a aquel, el padre de la Pedagogía Musical. Tort coincide con él en la creencia de que la música es la vida misma y, si el educador suizo dedicó su vida a promover la educación musical en Europa y a elaborar ejercicios rítmicos corporales para que el niño tuviera en su interior la vida misma, Tort dedicó generosamente su formación y talento a crear materiales musicales infantiles.

De Willems, el maestro Tort se deja influir por una de las ideas básicas de este educador belga: *el juego*. Así Tort crea para preescolar los “juegos musicales”³⁸¹ que son piezas de canto y ejecución instrumental cuyo tratamiento en el aula debe hacerse básicamente en forma *lúdica*. Y, al igual que el maestro belga, Tort insiste que desde la primera clase el niño debe hacer música ya sea de oído o por imitación.³⁸²

Como ya se indicó ambos educadores tuvieron la oportunidad de conocerse en los primeros eventos internacionales de la ISME (International Society of Music Education) a principios de los 60s. Se comunicaron mediante el escaso inglés que ambos hablaban, pero de cualquier forma esta pequeña relación fue suficiente para que César Tort se impactara de una de las convicciones más llamativas de Willems: la música como actividad que conlleva valores humanos. Aunque en ese entonces al maestro Tort le pareció exagerada tal relación, muchos años después, cerca ya de su muerte, terminó afirmando que la actividad musical es el mejor antídoto contra la violencia que niños y jóvenes observan y viven en su actual entorno.

Desde el punto de vista de la *composición* Tort se identifica con Karl Orff en la idea de escribir música infantil para conjuntos orquestales y vocales. Ambos

³⁸¹ Tort, César. *Educación musical en el jardín de niños*, op. cit. pag XIII

³⁸² *Idem*

se formaron en este sentido, como práctica básica de cualquier creador musical. Así que estos conjuntos, fueron las actividades que compartieron en sus respectivos métodos logrando adaptar el modelo orquestal clásico al conjunto infantil de percusiones y coro. Sin embargo, Orff pone la idea, y Tort la consume en forma mucho más elaborada ya que el método del maestro mexicano consiste básicamente, en la explotación de una cantidad de géneros musicales vocales, orquestales y corporales para todos los grados de las edades infantiles.

Lamentablemente algunos maestros sudamericanos y compatriotas, llegaron a decir que el método Tort era copia del Orff. Nada más errado que ello, lo cual habla de la ignorancia propia de nuestra gente o falta de aceptación de los latinoamericanos ante nuestros propios logros. Ambos métodos tienen diferencias sustanciales en objetivos específicos. Orff siempre propuso baile y música, teatro y música, pocas veces fue purista musicalmente. En cambio Tort siempre prioriza la actividad musical ante todas las demás expresiones artísticas. El teatro, la danza, en este último, son auxiliares, no materia sustancial de aprendizaje. Así es que influencia es una cosa y copia es otra.

Los antecedentes de Kodaly y Bartok en el método Tort están muy claros: la utilización del folklore por un lado, y la secuenciación del contenido musical por otro. Los tres compositores se propusieron recrear los géneros musicales nacionales de sus respectivos países, en sus composiciones y actividades infantiles. Los tres utilizaron y desarrollaron giros melódicos y armónicos dentro de la música mientras ocuparon las rimas tradicionales de sus países para los textos de sus cantos. Kodaly y Bartok lograron rescatar el estilo melódico de las danzas y canciones del campo del mundo eslavo y darle una utilidad pedagógica y, César Tort, recrea en su música el huapango y el son jarocho utilizando la rítmica y la festividad de estos géneros.

Además, como ya se dijo, Tort ocupa y adapta para con la música infantil el arpa jarocho, el huéhuetl, el xilófono, etc., y de las rimas tradicionales surgió la temática básica de su obra musical infantil. Aspectos como el pan y panaderos, el

Tianguis y los juguetes tradicionales, por ejemplo fueron tratados con gran imaginación en sus obras musicales.

Dentro del proyecto DECUMESE, el equipo comandado por César Tort, realizó actividad de musicología a similitud de las andanzas que en su tiempo realizaron Kodaly y Bartok. Pero en este caso se recabaron textos y música indígena de algunos pueblos de los estados de Chiapas, Oaxaca, Pachuca y Michoacán.³⁸³ Así amplió el maestro Tort su material textual sobre el que compuso sus últimas obras para niños. Sin embargo, veremos que su música no sólo contempló los elementos musicales, culturales y temáticos de nuestro país, sino hace una mezcla de ello con formas e instrumentos universales.

El método Tort pues, es básicamente una secuencia de piezas musicales para todas las edades. Va variando el nivel de dificultad técnica y se amplía el número de instrumentos en la orquesta aunque todo se lleva a cabo dentro de un proceso, dentro de una secuencia. El autor se identifica con Kodaly, Bartok, Bach, y hasta con Chopin, en la minuciosa graduación de su trabajo.

Aparentemente entre la propuesta pedagógica de Tort y el modelo de Murray Schafer no hay coincidencias. Ciertamente el trabajo de Tort es una metodología bien planificada para cada una de las edades de los niños, el otro, en cambio, es un *modelo*, también educativo, que responde básicamente a una concepción distinta de pedagogía musical. En la primera propuesta se considera realmente importante la ejecución instrumental y vocal de música ya elaborada tanto así como la improvisación. En cambio, en la segunda propuesta el énfasis está sólo en la creación de sonidos ya que responde a un objetivo realmente primordial: el diseño de un mundo sonoro.

Sin embargo, sí hay un aspecto fundamental que une ambas posturas, no procedimientos didácticos sino actitud filosófica: *la radicalidad* sobre el ideal. Los dos persiguen propósitos muy definidos y los plantean con toda sinceridad y

³⁸³ Curriculum de César Tort, *op. cit.*

contundencia en sus textos. César Tort insistió hasta el cansancio en la utilidad de nuestra cultura musical para con la educación, así como la institucionalización de criterios musicales en la educación preescolar y primaria de nuestro país. Murray Schafer, por su cuenta, cree firmemente en la *educación de la audición*. Se autonombra como un ecologista del sonido porque está seguro que los sonidos traen mensajes, conexiones con la vida cotidiana y sentimientos.³⁸⁴ Se deduce pues, de ambos autores, que buscan una *calidad especial* para con la educación bajo la creencia de que ésta trae consigo virtudes en el ser humano. Tort lucha por la calidad musical en la ejecución infantil, y Schafer encuentra que el mundo sonoro que rodea al hombre, lleva a la virtud humana. Tort cree que el ser humano podría ser más sano haciendo música aunque ésta sea tradicional y, Schafer, cree que el camino a una calidad de vida está en el correcto discernimiento y valoración del paisaje sonoro. Las convicciones de estos dos autores en relación al ser humano son aparentemente lejanas pero como decía José Revueltas “por diferentes caminos vamos tras del hombre”.³⁸⁵

Podríamos concluir entonces, que la influencia técnica en la elaboración del contenido del método Tort está en los trabajos de Willems, Orff, Kodally, Dalcroze, Bartok y por supuesto Bach, con anterioridad. Lo interesante es que todos fueron primero que nada músicos formados y compositores. Y, durante sus respectivos derroteros profesionales se encuentran en el camino con la necesidad de ofrecer su música a la educación y deciden por tanto, someter su producción musical a la creación de un material didáctico consistente en la graduación para las diferentes etapas del crecimiento del ser humano.

En el caso de César Tort sucedió lo que ya se ha hablado: ante la total ausencia de material infantil para niños, dentro del sistema escolar mexicano, (sólo existían algunas prácticas llamadas “cantos y juegos”) este músico se encuentra en

³⁸⁴Langhi Ma. De los Milagros, *op. cit.*

³⁸⁵ Información proporcionada por Silvia Ortega de Tort. CDMX, 1962.

la imperiosa necesidad de elaborar y conjuntar música para la ejecución infantil. Se da a la tarea de proveer con material musical a la escuela primaria y preescolar.

Las obras secuenciadas de J. S. Bach como “Ana Magdalena Bach” y las Invenciones a dos, tres y cuatro voces, así como el Microcosmos de Bartok, en su momento, fueron materia obligatoria en la formación del joven Tort como pianista. Y varios años después se convirtieron en objeto de estudio para la elaboración de su método. El método Kodaly, como hemos dicho es una secuencia minuciosa de cantos dirigidos a las escuelas públicas de Hungría, hechos en varios modos tradicionales. Este fue otro de los procesos analizados por César Tort.

Sin embargo, la idea de Orff: una orquesta de percusiones que acompaña a un coro o un coro acompañado por una orquesta, significó en el método Tort la codificación de su idea en cuanto la especificación. Aquí surge la actividad central de este sistema mexicano. Este conjunto o ensamble, se visualiza desde el preescolar y maternal y se torna cada vez más elaborado, amplio y complejo en la medida en que el niño crece. Para los preescolares y maternas entonces, Tort retoma la idea del juego con música de Willems y, en base a una determinada partitura, surgen las actividades representativas del preescolar en el método Tort: los juegos musicales.³⁸⁶

2.3. Características básicas del método

Primero que nada es imperante una definición. El método Tort consiste en un sistema claramente graduado en varios niveles dirigido a la niñez mexicana dirigido a la enseñanza de la música. Está pensado para aplicarse dentro del sistema escolar y abarca todos los grados educativos: estimulación temprana (bebés), maternal, preescolar y toda la primaria.

³⁸⁶ El juego musical no es propio ni innovación de Willems, sino educadores como Kodaly y Dalcroze ya hablan de este tipo de actividades.

El contenido básico del método es la música del compositor mexicano César Tort. Este material ha resultado tan útil y atractivo que se ha aplicado además, en secundaria, en mejoramiento profesional docente, con madres y padres que quieren compartir la música con sus hijos, con grupos de adultos que se inician en la música, etc. Es decir, la música del método Tort nunca ha sido rígida en su graduación.

I. Es importante dejar claro que la característica principal de este sistema está en que sus actividades y contenidos son la *música misma*, música de César Tort. Esta lleva consigo todas las prácticas necesarias para el aprendizaje musical como el canto, la lectura rítmica, el solfeo, el ensamble instrumental, el trabajo auditivo, etc. Hay ejercicios, tanto de lectura rítmica como de solfeo, para todas las edades infantiles, pero todos conducen a la *ejecución musical*. Además, la teoría musical que se trabaja desde 1º en el método Tort, solo es un vehículo para la correcta interpretación musical. El autor siempre manifestó en sus conferencias y cursos que la pedagogía musical sólo se logra con la música misma.

En alguno de sus libros, el maestro Tort nos dice en el prólogo: “La índole del presente libro en el que la música determina y rige todas sus actividades, muestra con ello su estilo músico-educativo”.³⁸⁷ En esta frase se refiere a la esencia de su método. Consideraba que los elementos extra musicales como la mímica, la danza, el movimiento corporal y el teatro, son necesarios en una clase de música, pero solamente como auxiliares.³⁸⁸ Esta es una de las características que marcan una gran diferencia de este método con los otros métodos o criterios educativo-musicales.

Este aspecto purista de su trabajo, le provocaba al maestro Tort discusiones con partidarios de otras expresiones educativas. La vanguardia en educación musical, para entonces, era la interdisciplinariedad³⁸⁹ artística más la

³⁸⁷ Tort, César. *Educación Musical en el Jardín de Niños*, op. cit. pag XI.

³⁸⁸ *Ibidem*. Pag 3.

³⁸⁹ Por interdisciplinariedad artística en educación musical podríamos entender a la puesta en práctica de varias disciplinas artísticas a la vez dentro del salón de música.

creación musical, por tanto, aparentemente no había punto de entendimiento entre ambas posturas. Sin embargo, el mismo César Tort luchaba por que sus maestros salieran del país a conocer otras instancias músico-educativas para estudiar más propuestas y enriquecer el trabajo del método. Él tenía claro que la coexistencia de mentalidades es fundamental en un medio educativo. Siempre habló de que el enriquecimiento del método Tort, no la revoltura, ya es tarea de sus maestros.

Además, consideremos que un mismo sistema escolar musical no puede incluir todas las mentalidades existentes a esta formación, debe hacerse una selección de actividades donde impere un criterio. Ello, en un medio escolar como en nuestro país, ya sería un gran avance.

César Tort siempre creyó que una línea de trabajo es fundamental en una clase de música para generar resultados específicos; deben plantearse objetivos y sobre de ellos trabajar. No gustaba del eclecticismo metodológico en el aula, ya que muchos colegas presumían que usaban éste u otro sistema. Tampoco aceptaba aquellas clases que sólo consistían en actividades musicales aisladas sin ninguna integración entre ellas a largo plazo. Consideraba que sólo servían al entretenimiento de los niños pero no dejaban ningún aprendizaje musical significativo. La excesiva teorización en educación musical que se convertía en la total especulación, una tendencia muy de moda en los congresos de la ISME, le provocó tal desesperación, que prácticamente dejó de asistir a estos eventos. En fin, el maestro Tort tenía claras las metas de su proyecto y, como buen músico, desechaba la teoría por sobre la práctica.

Su creencia en que la *música misma* es el principal elemento pedagógico correspondiente a una clase de música, por encima de cualquier otra expresión artística por muy interesante que sea, habla de su verdadera naturaleza de compositor. Coincidió ahí plenamente con autores trascendentes como Bartok, Kodaly, Suzuki, Bach, etc. Ellos aún son vigentes en el ámbito pedagógico en sus respectivos y otros países, así como el método Tort mantiene su demanda entre maestros y padres de familia como hace 45 años.

No está por demás insistir, sin embargo, en que es necesaria la coexistencia de las diferentes posturas, métodos y modelos, o diversas mentalidades en relación a la educación musical. Todas significan un enriquecimiento entre ellas y conducen a un trabajo más completo de enseñanza dentro del aula. Pero como el método Tort es el objeto de este trabajo, seguiremos pues, hablando de él.

II. Podríamos decir que la utilización de nuestro acervo cultural es el carácter del método Tort; hemos dicho que es otra de sus importantes características. A César Tort nunca le convenció la afirmación de que la búsqueda de la identidad nacional mexicana ya había concluido, como lo pedían el pintor José Luis Cuevas o los músicos Mario Lavista y Manuel Enríquez. Tort, siempre impactado por la pintura de Diego Rivera y de Orozco y, por la poesía de López Velarde o por la música de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, puras expresiones artísticas de índole nacional o folklórica, consideraba que un educador musical tampoco debía pasar por alto este acervo propio. Decía que el punto de identificación entre el niño y el contenido musical se encontraba en la utilización de textos y música nacional mexicana.³⁹⁰

Así pues, César Tort retoma, de la Lírica infantil mexicana, los textos de sus cantos infantiles, algunos ya compilados por Vicente Mendoza y, otros, de la investigación lograda por su equipo en el proyecto DECUMESE. La música en cambio, toda la que contiene el método, es de su autoría, aunque quizá podamos hablar de uno o dos arreglos sobre obras ya existentes. Hemos mencionado que desde su juventud estudió en forma autodidacta el folklore nacional, especialmente el de Veracruz, aunque cuando vivió en España se hallaba inmerso del de allá.

César Tort siempre criticó duramente la aplicación literal en México de los métodos importados pues, en los sesentas, se encontró con un medio musical mexicano de euforia realmente extranjerizante. Los ídolos eran especialmente Orff y Kodaly. Decía que estos sistemas sólo nos sirven como inspiración e influencia,

³⁹⁰ Tort, César. *Educación musical en el Jardín de niños*, op. cit. pag 3.

tanto el contenido de los métodos como la actitud de los creadores. Pero él mismo se preguntaba ¿porque no confiamos en nuestro propio acervo cultural y en nuestro propio talento y el de nuestros niños? "...muchos lugares (refiriéndose a Latinoamérica) están demarcados por el carácter y la mentalidad didáctica de pueblos remotos de distinta lengua, raza y cultura nuestras."³⁹¹ Y más adelante expresa: "Pudimos aprovechar mejor la influencia de estos factores si nada más nos hubiéramos concretado en inspirarnos de sus aspectos esenciales que en usarlos literalmente".³⁹²

Ahora bien, podríamos decir que la música del método Tort mantiene esta característica en un 70 por ciento. Porque existe en él otro tipo de música que nada tiene que ver con el folklore mexicano, situación que desconocen sus críticos. Ella es la música aleatoria para voz o percusiones. Aquí el autor da un enorme salto hacia la música experimental y el propósito fue el conocimiento del niño hacia la producción musical de su época. Esta música posee notación musical propia del compositor, es una grafía que nada tiene que ver con la tradicional. El resultado musical solo consiste en efectos sonoros. Ello habla de la visión de este maestro ya que pensaba que de la ejecución de la música aleatoria surgiría la inventiva, o más bien, la improvisación infantil. Decía que ahí se encontraba el campo de acción propicio para esta área.

III. La instrumentación es otra característica relevante y muy llamativa del método en cuestión. César Tort mandó construir varios tipos de arpas jarocho de diferentes tamaños y fisonomías. Desde arpas diatónicas sencillas hasta arpas con clavijas para cambiar la tonalidad. Estas fueron construidas por lauderos veracruzanos que se apegaron a las exigencias del maestro Tort. Así surgieron 5 arpas adecuadas al ensamble Tort de sonido cálido y hermoso. En el extranjero especialmente es donde han causado más impresión.

³⁹¹ Tort, César. "Hacia una cultura musical Latinoamericana", *op. cit.* pag 3

³⁹² *Idem*

Habíamos dicho que el *huéhuetl* ha sido un instrumento sumamente reproducido. Muchos educadores, inclusive críticos de Tort, consideran que la aplicación del huéhuetl en la enseñanza musical infantil, ha sido una aportación verdaderamente genial. Las principales virtudes didácticas de este objeto son: el niño puede leer sus ejercicios rítmicos sin necesidad de ver al instrumento; puede repartirse en forma numerosa y el resultado sonoro sigue siendo de calidad, no afecta el oído infantil; y, en él, el niño puede improvisar mientras efectúa con su voz una rima o un canto.

La utilización del *teponaztle*, asimismo, fue muy llamativa especialmente en los viajes al extranjero porque este objeto contiene, en su fisonomía, grecas aztecas labradas. Se toca con dos baquetas pero puede tener de dos a 4 sonidos.

Pero de los instrumentos que más atraen a niños y maestros para la ejecución, son los xilófonos y metalófonos. César Tort retomó la marimba chiapaneca y la convirtió en xilófono cambiando su sonido. Igualmente en este caso, marimberos chiapanecos elaboraron para el maestro diferentes tamaños de xilófonos y metalófonos de acuerdo a los requerimientos didácticos de los niños y de la música. Estos se hicieron básicos en los conjuntos instrumentales de las obras del método Tort desde el nivel preescolar hasta el sexto grado. Se trata de un recurso sumamente completo para el aprendizaje del *teclado*. El niño aprende notas, escucha sonidos, hace escalas, escucha alteraciones, hace armonías y melodías y, ejerce su coordinación motriz. Son muchas las posibilidades de aprendizaje técnico-musical que aportan ambos instrumentos de teclado al grado de que estos recursos han sido copiados por los japoneses.

Aparte de las sonajas o maracas y güiros de diferentes tamaños que utiliza la música infantil de Tort, se tiene otra enorme cantidad de instrumentos universales para la música del método. Estos van desde triángulos, cascabeles, castañuelas, claves, panderos, timbales, hasta platillos de diferentes tamaños. Ello nuevamente indica que la música para niños de César Tort mezcla instrumentos nacionales con universales.

IV. El trabajo en preescolar del método que nos ocupa, posee una característica fundamental que actúa como un importante antecedente para los grados posteriores: las piezas de maternal y preescolar se llaman: *juegos musicales* y deben enseñarse *de oído*. Aquí, la idea es que el niño haga música partiendo de la práctica, no de la teoría como lo planteaba la educación tradicional.

Esta característica, el aprender a cantar y tocar de oído jugando, es la base para las actividades más complejas y demandantes musicalmente que interpretan los niños mayores. César Tort formaliza en preescolar el *juego* ofreciendo una variedad enorme de cantos cuyos textos deben explotarse al gusto de cada grupo y maestro. Así es como surgen los *juegos abiertos* y *juegos cerrados* de los cuáles posteriormente hablaremos.

2.4. Actividades

❖ Actividades en Estimulación Temprana

Esta área surgió dentro del método posteriormente a otros niveles y fue creada por una maestra muy conocedora del método, Mireya López, por una psicóloga y una educadora bajo el impulso y apoyo del maestro Tort. Las actividades son propias para bebés desde los 3 meses de edad hasta el año 11 meses y es la madre o padre del niño quienes principalmente trabajan en clase con él. El maestro, entonces, es una guía dentro de la clase y conduce al progenitor a cantar y efectuar las diferentes actividades para que éstas sean recreadas en casa en forma regular. Asimismo, pueden ser modificadas si los padres o el bebé aportan a la idea original de la actividad.

El maestro Tort, entonces, asignó un material para esta importante y hermosa área que consiste en cantos o juegos musicales, como finalmente les llamó. Es música de su autoría más una recopilación de juegos tradicionales para bebés hecha por Mireya López y el mismo César Tort. Todas estas partituras se encuentran en el manual "El niño descubre la música", no editado aún y donde nos encontramos cantos tan antiguos como: *Tengo manita, no tengo manita* o, *Que se*

*le cae la mano a la negra, que se le cae y no se le quiebra, etc.*³⁹³

La idea original durante la creación de ésta área, fue la recuperación de la práctica cotidiana del canto y juego de la madre con su bebé. Tort consideraba que aquella época, en la que la madre disponía de tiempo para estimular musicalmente a su hijo, era prolífica educativamente y, actualmente, puede constituir una gran enseñanza. La veía como un antecedente de la educación musical institucional. Por tanto, había que retomar estas acciones de antaño y darles una forma más regular. Tort afirma en la introducción de este texto: “Con el uso imprescindible de la música éstas breves rimas daban forma a juegos que apoyaban de manera eficaz al desarrollo social e intelectual del bebé y al conocimiento de su cuerpo y de los objetos de su entorno.”³⁹⁴

Inicialmente la clase propuesta por el maestro Tort debía consistir en que maestra, mamá (o papá) y bebé trabajen en el suelo o sobre cojines. Primero que nada la maestra hace un canto o una rima que deben repetir las mamás. Entre todos escenifican el tema de la pieza y juegan con los bebés al ritmo de la música. Puede haber instrumentos pequeños para acompañar estas actividades o, juguetes que puedan ser manipulados por los niños. El acompañamiento corporal también es básico y pueden ser palmeos, pataleos o brincos al ritmo de la música. La maestra organiza y pone ejemplos, la madre entonces repite, aporta y juega con su bebé.

En este momento el movimiento corporal del bebé sobre cojines o en las faldas de la mamá debe ser estimulado como lo indique la maestra. Ello es tan importante como la *audición musical* de los pequeños. Sobre todas estas actividades el maestro Tort comenta en el prólogo de su libro: “El canto directo de la mamá, los ritmos que ella misma pueda hacer, la escenificación que realice de

³⁹³ Estos cantos fueron proporcionados al maestro César Tort por su propia madre, la señora Mercedes Oropeza cuando ella se encontraba en edad avanzada.

³⁹⁴ Tort, César. *El niño descubre la música*, Introducción. Derechos reservados. CDMX, Artene, 1910. 28 pags. Pag 3.

los juegos frente a su bebé, encarnan el mejor recurso para lograr la intención educadora de los juegos”.³⁹⁵

Esta área fue ampliada posteriormente por más maestras interesadas. Algunas eran educadoras muy conocedoras del desarrollo del niño pequeño y otras, eran maestras de música especializadas en el trabajo de estas edades. Así lograron conformar una estructura de la clase de “Estimulación Temprana musical” realmente interesante pero partiendo de una línea de trabajo establecida por la maestra López: la clase inicia con música en tiempos lentos y, conforme ésta avanza, la velocidad de las piezas se va incrementando hasta llegar a un allegro. Posteriormente cambia el clima de la clase y se realiza un arrullo, luego una reanimación con música y, la clase finaliza con el canto de despedida.

De esta estructura surgió otro texto con disco que también está por publicarse: “Estimulación Musical Temprana” y sus autoras son Mireya López y Luz María Vasconcelos. La música de este manual no es creación de ellas pero sí la realización de los arreglos y el sustento teórico de todas las actividades plateadas. Igualmente establecieron una *línea* a llevarse dentro una clase de estimulación musical temprana que está planteada en este texto con diagrama.³⁹⁶

Es importante remarcar que este segundo texto tan completo y que actualmente tiene mucha demanda, surgió de las ideas planteadas por el maestro Tort en el libro inicial. Lo expuesto por él como el juego, la mímica, el canto, el trabajo corporal, etc., fueron desarrollados en el segundo libro pero ya bajo un sustento teórico-psicológico.

❖ En Preescolar

Inicialmente el maestro Tort llamó a esta área *Jardín de Niños*. Tal es el nombre de su libro en la primera edición: “Educación Musical en el Jardín de Niños” publicado por la UNAM.³⁹⁷ Por supuesto que este material está dirigido básicamente

³⁹⁵ *Ibidem*, pag 3.

³⁹⁶ Ver anexo 6.

³⁹⁷ Tort, César. *Educación musical en el Jardín de niños*. 1ª ed. CDMX, UNAM, 1978. Ver anexo 7

al docente, no a la madre con el niño. Esta música, asignada a esta área, puede aplicarse desde maternal (2 años), todo preescolar, hasta los primeros dos años de primaria. El particular procedimiento para aplicar este material también se repite en una parte de las actividades del libro de 1º de primaria, también editado por la UNAM. Poseen la misma estrategia pedagógica: toda la música se enseña de oído o por imitación.

Ahora bien, podríamos decir que en preescolar, incluyendo maternal, se fundan los principales esquemas de actividades musicales que le dan su naturaleza al método Tort. Los conjuntos instrumentales que acompañan a un coro, los cantos a dos grupos, las piezas de dicción con o sin acompañamiento instrumental, son diferentes géneros de actividades musicales (o piezas) ya presentes en el nivel de preescolar:

- Los *cantos con acompañamiento instrumental* consisten en un ensamble de percusiones que acompañan el canto de otro conjunto de niños más numeroso.
- Las piezas denominadas *cantos a dos grupos* consisten en la división en dos de todo el conjunto de niños que ejecutan partes diferentes. Uno inicia y otro contesta, por ejemplo.
- Las piezas con acompañamiento corporal son aquellos cantos o rimas que se ejecutan con los golpes en las palmas, en las piernas o con los pies en el suelo.
- Las piezas de dicción consisten en la ejecución vocal de alguna rima o conjunto de sílabas sin sentido y sin entonación, que pueden ser acompañadas de instrumentos o ejecutadas a dos grupos. Por ejemplo:

1er grupo

Muerto si hubieras corrido
no te hubieran alcanzado

2do grupo

Corre, corre, correlé
corre, corre, correlé

pero como no corriste

corre, corre, correlé

ahora te llevan cargando

corre, corre, correlé.

Ahora bien, el maestro selecciona un determinado material o “piezas musicales” retomadas, en el caso de Artene, del libro de *Jardín de niños* de César Tort y se dispone a aplicarlas con el siguiente procedimiento:

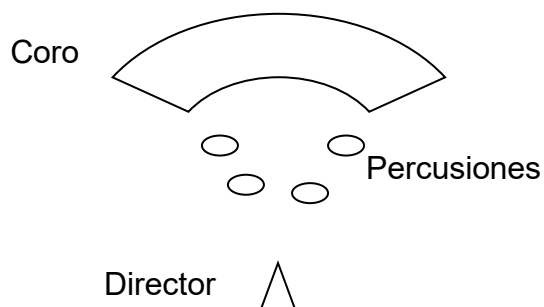
1. Juego Abierto,
2. Juego Cerrado

El *juego abierto* es aquella actividad que se organiza sobre la temática de una pieza musical seleccionada. Puede incluir un cuento narrado, mímica, expresión corporal, dramatización, etc., y debe hacerse en forma libre y con improvisación de todos dentro de la clase. La guía del desarrollo del juego abierto es el texto de la pieza, pero también puede utilizarse la melodía de ésta. El espacio en el salón de clase es muy necesario para esta actividad. Su objetivo es la motivación del niño hacia la temática y contenido musical de la pieza. Lo más interesante de éste episodio, es que cada grupo siempre hace una propuesta diferente en relación a una misma selección musical.

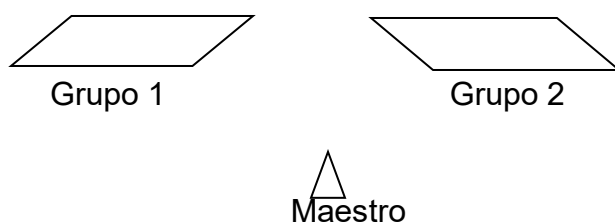
El *juego cerrado* entonces, es aquel en el que la clase se organiza en forma de ensamble con el maestro como director. De esa forma el grupo ejecuta musicalmente la misma pieza del juego abierto basándose en la partitura y de modo formal. Su objetivo primario es la *ejecución musical* de la partitura seleccionada.

Ejemplos de colocación del juego cerrado:

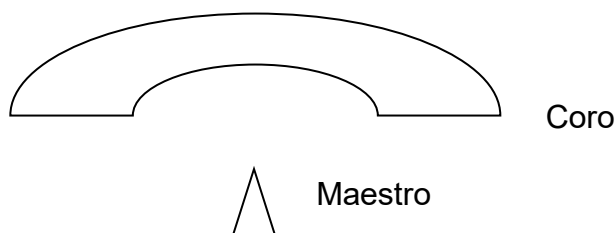
- a. De coro y una pequeña orquesta:



b. Canto o dicción a dos grupos:



c. Pieza coral:



El juego cerrado es la *música* e implica la ejecución como tal y, dentro del método Tort, es la actividad que propicia directamente la musicalización infantil. Ahora bien, el procedimiento en el *juego cerrado* es el siguiente:

1. Enseñanza de oído del canto o pieza de dicción,
2. Enseñanza en forma individual y por imitación de los instrumentos de percusión ya sea xilófono y/o pandero, sonajas, etc.,
3. Ensayo con los instrumentos u orquesta para dar unidad,
4. Unificación de orquesta y coro.

En caso de que la pieza seleccionada sea de dicción o canto a dos grupos, se enseñan por separado las partes musicales y luego se unen ambos grupos.

El anterior procedimiento se lleva a cabo durante varias clases; las que sean necesarias y siempre es importante realizar el juego abierto como antecedente al ensayo o juego cerrado. La pieza musical así termina por montarse y puede presentarse a los padres de familia en un pequeño concierto o audición. Asimismo,

deben elegirse varias piezas y trabajarlas en forma paralela con ambos juegos: el abierto primero y luego el cerrado. La duración de cada actividad dentro de la clase, lo determina la edad del niño.

El juego cerrado se nutre con las espontáneas novedades que surgen en el juego abierto y viceversa, es decir, el abierto genera ideas de movimiento o teatro que pueden incluirse en el cerrado y, cuando se reanuda el juego abierto de alguna pieza, se facilita musicalmente por el trabajo ya hecho con anterioridad en el cerrado. Además, durante la clase se pueden intercalar actividades sueltas de movimiento y dispersión en caso de que el juego cerrado resulte denso.

Observemos que el maestro en el primer juego hace un papel de organizador e incitador de la creatividad y, en el segundo, cambia básicamente su misión y actuación: se convierte en director musical. Por ello en el método Tort el docente tiene la posibilidad de crecer profesionalmente como músico por un lado y, por otro, como creador de juegos. La dirección musical del juego cerrado debe hacerse técnicamente correcta porque posteriormente los maestros tendrán que dirigir orquestas más numerosas en cuanto a elementos instrumentales.

En este nivel el concierto de fin de cursos o clase abierta se encuentra como parte del programa principal de trabajo. El maestro César Tort insistió siempre en ello. Se presentan los juegos cerrados pero con elementos que surgieron en clase del abierto para así mostrar una integración.

El proceso de preparación de las piezas musicales tiene duración de meses y los resultados musicales sólo se contemplan a largo plazo. Por ello es importante una muestra mediante una pequeña audición dirigida a padres de familia o autoridades escolares. Queda plasmado en este evento, sin embargo, que la educación musical se encuentra dentro del mismo proceso. El concierto puede ser muy atractivo, gracioso, de buen nivel musical, etc., pero, un niño se musicaliza dentro la constancia de hacer música.

Por lo anterior, es imposible que de una clase a otra, un alumno salga tocando piano, violín o cantando con técnica vocal; situación difícil de hacerla

entender a padres de familia y autoridades en algunos casos. El aprendizaje musical es infinito pero el resultado sólo se va visualizando a largo plazo. El talento no es suficiente ni tampoco necesario para obtener logros musicales interesantes. El trabajo y la constancia, acompañados de un buen maestro, son mejor solución.

❖ En Primero

Este grado en el método Tort posee características fundamentales ya que en él inicia el niño la *lectura musical*. Es un periodo de transición entre el aprendizaje musical por imitación y el teórico. Entre la ejecución de oído y la particella. Para ello hay determinadas actividades muy precisas donde se utiliza el pizarrón y los respectivos instrumentos que las piezas o ejercicios musicales requieren. La música sigue siendo determinante por lo que ésta debe intercalarse entre la lectura y teoría musical. Todas estas actividades están plasmadas en el libro de 1º de primaria.

Este texto, que fue además el primero del método Tort que editó la UNAM, se divide en dos partes. La primera compendia cantos o piezas de dicción con o sin acompañamiento instrumental que, igual que en el caso de preescolar, se enseñan de oído o por imitación. La segunda parte en cambio, se llama “Iniciación a la lectura rítmica y canto por nota” y es donde en 10 lecciones de *pizarrón* el niño aborda por primera vez la lectura rítmica con sus respectivos signos musicales y, el conocimiento y uso del pentagrama, con el nombre de las notas.

El mismo maestro Tort recomendaba seguir el procedimiento de las 10 lecciones ya que estas se encuentran muy bien graduadas. El docente apunta en el pizarrón, primero que nada en forma aislada, los signos musicales indicados³⁹⁸ y organiza algunos juegos con estos. A partir de ello se pasa a la lectura y al trabajo de los ejercicios de estas lecciones, previamente también anotados en el pizarrón.

Cinco de ellas son rítmicas y las otras 5 de solfeo. Están organizadas en forma intercalada, una es de ritmo, la siguiente es melódica y así sucesivamente.

³⁹⁸ Los signos musicales pueden ser desde compás, medida, negra o cuarto, corchea y octavo, respectivos silencios hasta pentagrama, notas con nombre y sonido, claves, etc.

Cada una de éstas contiene varios ejercicios que van abordando las diferentes dificultades técnicas de la lectura musical. Para llevarlas a cabo, Tort ideó una técnica muy atinada para efectuar la transición antes mencionada: el maestro señala con batuta el pizarrón mientras el grupo efectúa el ejercicio ya sea con las palmas, con golpes en las piernas o con el canto en caso del solfeo, y, posteriormente se repite la ejecución de la lección completa cuando éste se aparta del pizarrón y sólo mide o marca el compás.

Este procedimiento es básico en el método porque el propósito es independizar al niño en la lectura musical para cuando deba tener su partitura. La edad ideal para abordar estos ejercicios es 5, 6 y 7 años y, no se recomienda aplicarlo con niños más pequeños porque el proceso de aprendizaje de lectura musical debe ir paralelamente a la lectoescritura escolar.

Sin embargo, sí es posible trabajar este procedimiento en niños mayores cuando requieran aprender a leer música por primera vez. Obviamente en este caso resulta más rápido el avance.

Como decíamos, paralelamente a este trabajo de lectura de pizarrón la clase siempre debe llevar música y para ello están las piezas de la primera parte del libro de 1º aunque además, podrían retomarse algunas de preescolar. Sin embargo, en este manual las piezas de oído se complican a tal grado, que hasta cánones a tres voces aparecen al final.

Es fundamental realizar estas actividades, por tradicionales que parezcan, porque la lectura musical crea una disciplina de concentración que puede ser muy benéfica al infante para otras materias de desarrollo intelectual y psicomotor. Generalmente los maestros cuando trabajan estas lecciones idean, durante su aplicación, muchas actividades lúdicas que equilibran la densidad de la ejecución. Por ejemplo: unos niños efectúan con la sílaba *pa* las negras mientras caminan y otros se quedan parados porque son los silencios y, a una determinada indicación, cambian de papel ambos grupos. En las piezas de entonación por ejemplo, además de solfear la lección anotada con tres notas *sol, mi, la*, se puede

jugar con estos tres sonidos: unos niños cantan su nombre con el sonido del *sol*, otros con el de *mi* y otros con el de *la*. Con tantos elementos musicales, como el mismo maestro Tort los llamaba, se pueden idear una cantidad enorme de variados ejercicios lúdicos que, en forma vivencial, refuerzan la lectura musical.

El método Tort además propone el uso de unos pequeños pentagramas para que el niño coloque fichas sobre la nota que el maestro indica.

Podríamos decir entonces que el nivel de primero en el método Tort es un híbrido, música de oído y las bases a la lectura musical, sin embargo, debe siempre entenderse que la teoría musical y los ejercicios técnicos son transitorios y necesarios para abordar el objetivo principal: la ejecución musical.

❖ Actividades para Segundo

En este grado se afianza la lectura musical en el niño pero, por supuesto, sigue haciendo música. Las actividades aquí utilizan pizarrón, pentagrama, particellas, atriles y, los respectivos instrumentos que las piezas o ejercicios musicales requieran. La música sigue siendo determinante en esta sección pero ahora se realiza con base en a la lectura de valores y de notas sobre la *particella*. El maestro, entonces, lee en su partitura.

Todo este material está contenido en el libro de “Segundo año de primaria”³⁹⁹ publicado por la UNAM y consiste en dos tomos: uno con las partituras de las piezas y el otro con la particellas para el alumno. Aquí hay piezas que consisten en cantos con acompañamiento instrumental, cantos y piezas de dicción a dos grupos y piezas de dicción con acompañamiento instrumental. También en este grado puede comenzar a trabajarse el libro de “El ritmo musical y el niño”⁴⁰⁰ donde, en un solo tomo, encontramos partituras y particellas y contiene una variedad asombrosa de piezas y ejercicios únicamente *rítmicos*. En éste último tenemos, por tanto, piezas sólo instrumentales, ejercicios para huéhuets, para

³⁹⁹ Tort, César. *Educación musical en las Primarias*. 2ª edición. CDMX. UNAM, 1984. 2 tomos, 70 pags cada uno.

⁴⁰⁰ Tort, César. *El ritmo musical y el niño*. 1ª edición. CDMX, UNAM, 1995. 151 pags.

golpes con las palmas, piernas y pies y, piezas de dicción con o sin acompañamiento instrumental.

Por sus textos, el libro de segundo, puede aplicarse con niños de 2º, 3º y hasta 4º de primaria o 7, 8 y hasta 9 años de edad. Tiene además, algunas lecciones teórico-prácticas que abordan la enseñanza de los valores rítmicos por un lado y, el solfeo hablado por otro. La enseñanza de éstos⁴⁰¹ se realiza por medio de un esquema muy práctico que debe seguirse utilizando en futuras actividades avanzadas.

El solfeo hablado, ideado por el maestro Tort, es una técnica que se va complicando y se extiende a todos los registros y a las dos principales claves: la de Sol y la de Fa. Este se utiliza desde primero y todos los demás niveles.⁴⁰²

Del trabajo de estas lecciones se pasa al montaje de las piezas las cuales poseen un determinado procedimiento a largo plazo:

1. Se enseña primero el canto solfeándolo en la particella,
2. se enseñan los instrumentos en forma individual con la respectiva particella,
3. se ensaya integrando solamente la orquesta,
4. se unifican orquesta y coro.

Como puede verse, se trata del mismo procedimiento que se propone para preescolar pero con más elementos de desarrollo intelectual como el solfeo y la lectura musical. En caso de que se elija alguna pieza de dicción con o sin acompañamiento instrumental, el procedimiento es igual que en preescolar: se enseñan los grupos por separado con base en la particella y luego se unifican.

Y volvemos a lo mismo, cuando el curso escolar termina, estas piezas deben presentarse en público ya debidamente montadas. Como los textos son graciosos y hacen referencia a todo tipo de historias, que fueron retomadas de la

⁴⁰¹ Valores rítmicos son aquellos símbolos musicales que representan la duración de los sonidos: la redonda o unidad, la blanca o mitad la negra o cuarto, la corchea u octavo, etc., mas sus respectivos silencios.

⁴⁰² Ver anexo 8

tradición verbal mexicana, pueden presentarse en forma teatral y lúdica. Dos ejemplos de textos:

1. Doña Tadea, reza que reza y siempre golpes de pecho se da,
pero murmura de toda la gente que ángel del cielo nunca será.

2. Arriba y abajo por los callejones,
pasa ratita con 20 ratones
unos sin cola, otros colones, unos sin patas y otros patones.

El primer ejemplo es un canto con acompañamiento instrumental: xilófono, metalófono, caja y pandero, pero como ya se dijo, puede teatralizarse con algún personaje que haga de Doña Tadea.

El segundo ejemplo pertenece a una pieza de dicción que lleva otro grupo que va diciendo intercaladamente: “¡unos sin colita, otros muy colones, unos sin patitas y otros muy patones!”. Igualmente puede efectuarse una dinámica de movimiento con este texto tan gracioso.

En relación al libro de “El ritmo musical y el niño” las primeras 10 lecciones de lectura rítmica de particella deben aplicarse. Las primeras 9 son una combinación de ejercicios de pizarrón con sus equivalentes en particella. La décima consiste también en la enseñanza de valores rítmicos donde aparece el aprendizaje de la corchea pero dentro del contexto del compás. Los demás valores siempre se enseñan de la misma forma: unos en relación a otros y dentro del contexto musical, es decir, dentro de la partitura.

❖ Actividades para 3º y 4º

Las actividades contenidas en el libro de “Orquesta y Coro Escolar” llevan, para su aplicación, el mismo tipo de procedimiento que el 2º nivel. Pero, paralelamente a este material deben seguirse trabajando las actividades teórico–prácticas ya mencionadas anteriormente, como el solfeo teórico de pizarrón y los ejercicios rítmicos con las debidas explicaciones que presentan los esquemas. El

maestro Tort insistía en ello: la primera parte de la clase corresponde a la enseñanza y práctica de las dificultades que van apareciendo en las partituras.⁴⁰³

Ahora bien, el libro “Orquesta y coro escolar”, consiste en dos partes, la primera tiene sólo actividades corales a dos y tres voces y, la segunda, tiene actividades de orquesta y coro a una, dos y hasta tres voces. También encontramos piezas de dicción con o sin acompañamiento instrumental. El trabajo coral que plantea todo este libro requiere ya un trabajo vocal más especializado así como la diferenciación de las voces en contraltos y sopranos.

Las piezas de la primera parte se aplican con el siguiente procedimiento:

1. Inicialmente el maestro habla al grupo del tipo de obra que se va trabajar y canta un poco la voz de soprano y luego la de lo contralto,
2. Reparte las particellas correspondientes a cada voz y pide al grupo que se solfeen,
3. Sin cansar al niño con el solfeo, ya que nunca se exige la perfección, se aplica la letra de la pieza en cada voz y posteriormente se unifican,
4. El maestro dirige la pieza debidamente con carácter interpretativo. Es decir, es importante transmitir al niño que lo que está haciendo es música, no ejercicios.

Las complejas piezas de coro con acompañamiento instrumental que forman parte de este nivel son realmente interesantes. La orquesta está mucho más nutrida de percusiones por lo que se requiere un estudio de la técnica de estos instrumentos, sobre todo en el caso de los xilófonos, metalófonos y arpa. La voz, por otro lado, ya debe trabajarse con un poco de técnica vocal infantil.

Para estas piezas se requiere de un procedimiento más amplio:

1. Se trabaja la parte coral. Primero se solfea y luego se coloca la letra.

⁴⁰³ Tort, César. “Educación musical en las Primarias, *op. cit.* pag 17

2. Posteriormente se seleccionan los niños que deberán ejecutar los instrumentos individuales dependiendo de lo que cada uno pueda tocar. Es decir, los instrumentos que demanden especial dificultad rítmica no deben aplicarse a un niño que tenga problemas de arritmia, por lo que se busca para éste, una parte instrumental apropiada a sus posibilidades naturales.

3. Se trabajan entonces, los instrumentos en forma individual, luego se ensaya la orquesta sola y finalmente se unen coro y orquesta. Se trata de hacer una simbiosis entre ambos y buscar la mejor interpretación musical de todos.

Este es también un procedimiento a largo plazo y deben trabajarse varias obras a la vez de la misma forma. Igualmente, todos los niños de un grupo deben participar como coristas o instrumentistas. Así se van turnando. El método Tort es una integración de las prácticas musicales básicas por lo que todos deben tener la oportunidad de tocar y cantar desde el preescolar hasta el sexto grado de primaria.

Otro aspecto importante que debe tomar en cuenta quien trabaje estas obras, está en la selección de las partes instrumentales o sólo vocales (solistas) para cada niño. Para esto, aunque impere el criterio del maestro, el del alumno también ayuda en forma importante. Un niño que tiende a desafinar cuando canta, por ejemplo, no debe ser solista con algo complejo. Pero si tiene mucho interés en hacerlo, se le proporciona una parte sencilla y la canta con un compañero afinado y seguro.

La música del maestro Tort es muy rica en niveles técnicos de las partes instrumentales y vocales, lo cual es conveniente para todo tipo de cualidades musicales. En un mismo nivel, diferentes ejecutantes con diversas posibilidades técnicas, pueden abordar una misma pieza. Sin embargo, el que un niño no logre resolver cierto tipo de complejidades (técnicas), no significa que no tenga cualidades musicales, según decía el maestro Cesar Tort. Todo niño posee alguna forma de conectarse con la música de forma plena. Puede hacerlo de modo diferente a otros

porque, como decía Violeta H. de Gainza “la música es muy grande”⁴⁰⁴ y es aquí importante que el maestro detecte las características musicales del niño. El que no tiene agilidad técnica para el xilófono podría entonces, hacer sólo acordes lentos y ello ya le permite ser parte de un conjunto orquestal y vocal. Esta ya es una experiencia musical importante.

Hay que aclarar, entonces, que el método Tort se creó para cualquier tipo de niños con o sin talento técnico musical. Y, una de sus principales reglas es brindar a todos ellos la oportunidad de cantar y tocar sin distinción de cualidades musicales natas. La función del método es educativa como lo hemos estado reafirmando, y no profesional. La música de Tort lo permite, pero el criterio del maestro es básico para lograr que todos los niños tengan la oportunidad apropiada a sus posibilidades técnico- musicales.

El maestro Tort sí daba importancia al papel del maestro, pero no como el gran guía sabelotodo de la música, asunto muy cuestionado en la pedagogía moderna. Tort verdaderamente creía que la función del docente seguía siendo primordial porque al conocer y relacionarse con el niño podía buscarle su lugar adecuado dentro de la actividad musical. Tort creía en el buen y en mal maestro y decía que de nada sirve un buen método si está en manos de un docente sin *vocación*. En la última de las pláticas ofrecidas a los maestros de su escuela, Artene, el tema fue este: “La vocación del educador musical”.⁴⁰⁵

Continuando con las actividades de estos niveles nos encontramos con obras muy representativas del método como “Los Panaderos”, los “Juguetes y el Son” y “Amo a To”. En la primera, el compositor, basándose en un texto de su natal Puebla, exalta la variedad de la panadería mexicana, en la segunda, hace un homenaje al juguete tradicional mexicano como el *trompo*, *el yoyo* y *el balero* y, en la tercera, trata de hacernos recordar uno de los juegos tradicionales más conocidos

⁴⁰⁴ Palabras expresadas en una conferencia, en San José de Costa Rica, 1996.

⁴⁰⁵ Junio de 2014.

y entretenidos para los niños de aquella época donde la tecnología no abrumaba como ahora: "Amo a To".

Otro material de suma importancia en estos niveles del método está en el libro: "El ritmo musical y el niño".⁴⁰⁶ Como abarca actividades que pueden trabajarse desde primero hasta 6º, éste texto se ha podido aplicar en secundaria y hasta con adultos que estudian música. Además, se trata de un texto muy rico en el género rítmico:

- lecciones para palmas,
- lecciones para acompañamiento corporal: palmas, piernas y pies,
- piezas de dicción a dos y tres grupos,
- Piezas de dicción con acompañamiento corporal,
- lecciones para huéhuetl,
- Piezas para huéhuetl y otras percusiones.

44 lecciones compendian este libro que trae partituras y particellas y cada una pertenece a un género diferente.

Falta mencionar que desde el libro de 2º se comienzan a trabajar una serie de piezas llamadas *Concordancias*, que consisten en ejercicios de dicción a dos grupos, donde se expresan sílabas pero sin palabras o textos congruentes. Son únicamente rítmicos, cuyo instrumento es la voz y ello permite generar efectos sonoros. Se leen en compás tradicional pero tienen una rítmica compleja y diversa y el resultado musical es más experimental que melódico o armónico. Ejemplo de texto de las Concordancias:

1er grupo

Va- ra, va-ra, va-ra, vara, vara
 Si-so, si-so, si-so, siso, siso,
 Sa-to-si-tooo-si, sa-to-si-tooo-si,

2º grupo

Ri....co, ri....co, rico, rico,
 Tipo-re-ra, tipo-re-ra, tiporeeeera,
 Sato, sito, sato, Sato, sito, sato,

⁴⁰⁶ César Tort, *El ritmo musical y el niño*, op. cit.

Aoioá, aoioá, sh.....	sato, sito, sato, sh.....
Vonquen-tonquen.....	vonquen-tonquen.....
AOIOA!	AOIOA! ⁴⁰⁷

Estas piezas, son el antecedente de otras más complejas: las *Conjunciones* que constituyen la música aleatoria y serán explicadas en 5º y 6º.

❖ Actividades para 5º y 6º

En el método éstos se consideran grados avanzados y, aunque el material correspondiente aún no se ha editado, consiste en una larga lista de partituras con particellas de diversos géneros y características. En estas obras abundan temas propios de nuestras expresiones culturales como un Tianguis, los Buhoneros, el Son Huasteco, el Huapango, hasta otros temas nada mexicanos como los reyes de la baraja española. También, aquí nos encontramos piezas sólo instrumentales donde tenemos al huéhuetl y al teponaztle como protagonista, y, a este nivel pertenece la música completamente aleatoria.

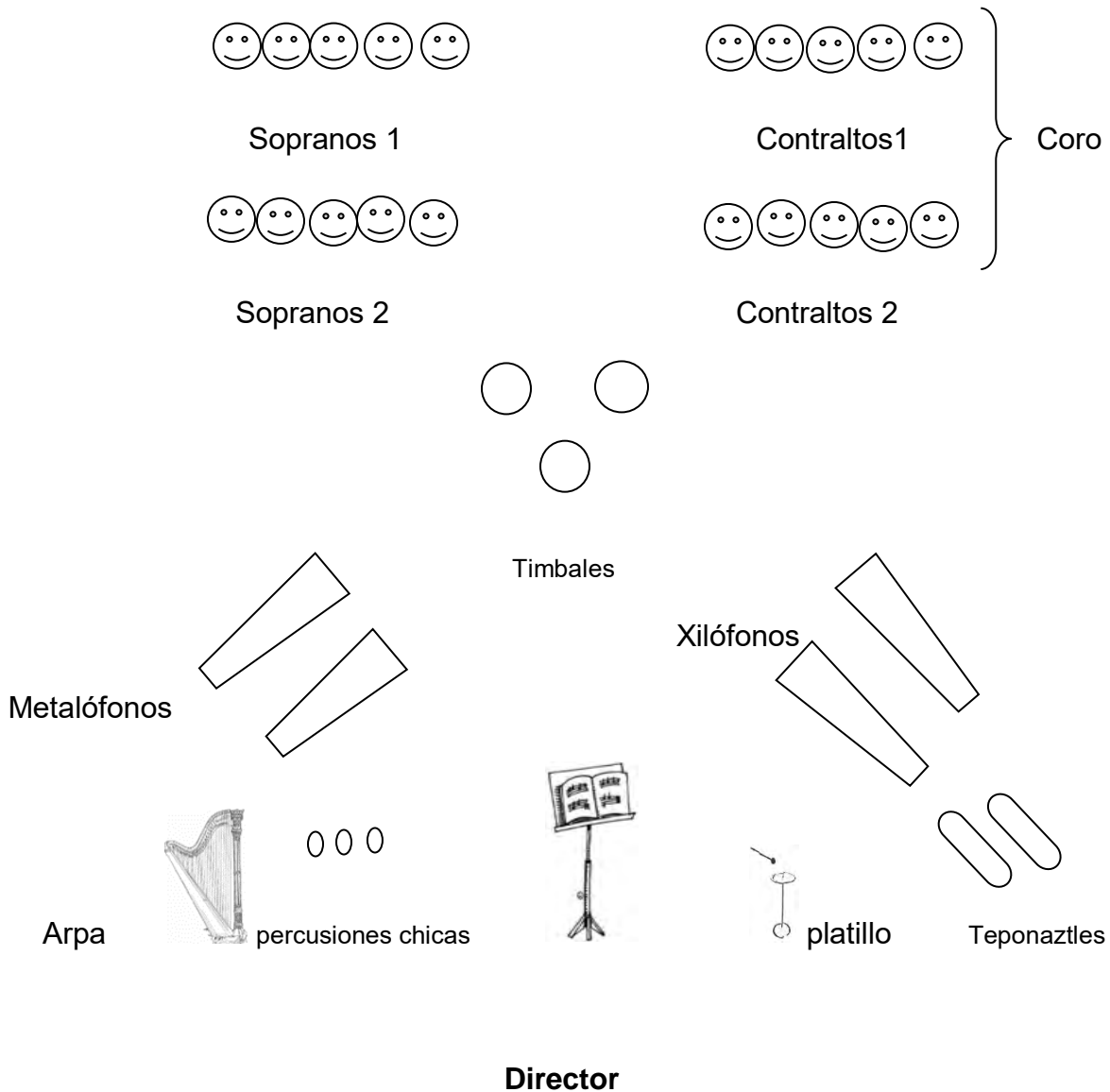
En las obras orquestales y corales participan ya una gran cantidad de ejecutantes que tocan desde xilófonos, metalófonos, arpas, timbales, platillos, huéhuetls, teponaztles, así como percusiones chicas; entre estas últimas se tienen al pandero, el triángulo, las sonajas, los cascabeles, etc. La orquestación de estas obras ya es sumamente amplia y compleja: unos xilófonos y metalófonos hacen las armonías, otros apoyan a la melodía que hace el coro, otros hacen los adornos; las arpas apoyan la armonía o hacen adornos y todas las demás percusiones sostienen la base rítmica de la obra.

Sin embargo, dijimos que otros géneros amplían este repertorio como sucede en los grados anteriores: hay piezas de dicción a dos grupos como las *Concordancias* y *Conjunciones* de las que luego hablaremos, hay piezas sólo instrumentales como “Voces viejas” que son obras para percusiones de índole

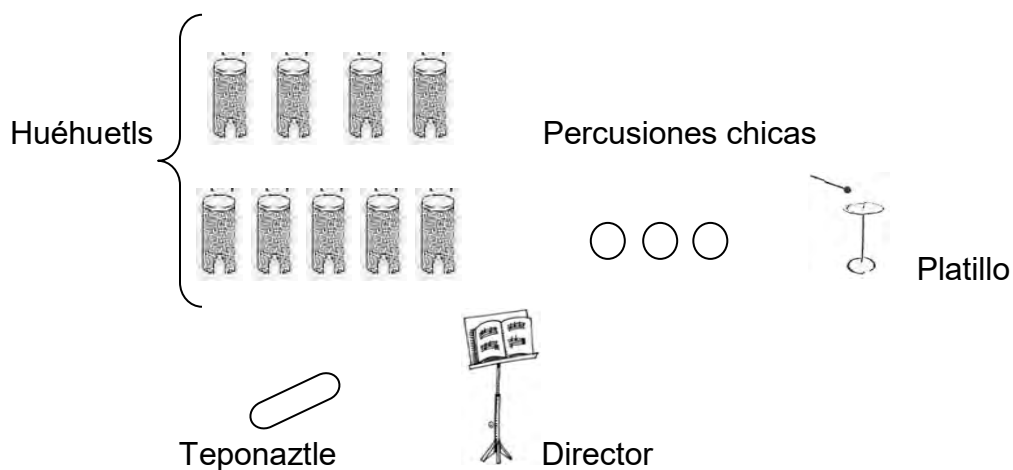
⁴⁰⁷ Ver partitura Anexo 9.

prehispánica que nos llevan a imaginar la música de esta era o, piezas como “La Toccata”, obra atonal y aleatoria, que no tiene que ver nada ni con el mundo prehispánico ni colonial. Y las piezas corales a una, dos tres y hasta cuatro voces son fundamentales. A continuación tendremos unos ejemplos de la organización en algunas piezas orquestales y corales:

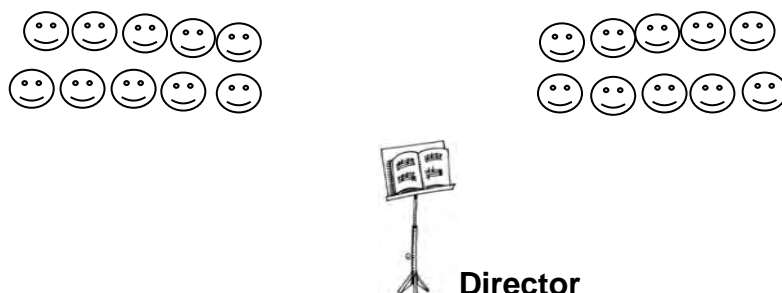
1. “La ira del Cardo”



2. La voz del huehuetl 4:



3. Ejemplo de pieza coral:



En los años 70s César Tort compone para niños: “Tricromías”, pieza únicamente instrumental y atonal con la que intencionalmente homenajea a los compositores vanguardistas como Boulez, Messiaen y John Cage. Y es de llamar la atención la naturalidad con la que los niños entienden este lenguaje y la interpretan.

Es relevante considerar de este compositor mexicano respecto a su producción infantil, que no sólo expresa su reconocimiento por el folklore nacional sino que paralelamente, nos muestra la fuerte influencia que significaron sobre él

autores novedosos como Stravinsky y Prokofiev. Ello está en su música de Tort para niños y estos, sin saberlo, asimilan ese lenguaje más universalidad.

“El mundo Indiano” es una obra instrumental y coral que intenta, con éxito, la recreación de un bosque prehispánico donde se escuchan ocarinas imitando a las aves y, teponaztles con huéhuets acercándonos a los rituales de nuestros ancestros. Además de imaginar César Tort los sonidos del bosque donde cazaban y transitaban los indígenas, homenajea a obras como “Sensemayá” de Revueltas y la “Sinfonía India” de Carlos Chávez.

Todas estas obras mencionadas fueron compuestas para estos niveles avanzados, pero cada año el maestro nutría de nuevos materiales todos los grados de su método. El libro de ritmo debe seguirse trabajando en estos grados, las dificultades son tales que hasta los adultos han batallado con la técnica instrumental y cuando las montan en los cursos de capacitación.

Ahora bien, falta hablar de las *Conjunciones*. Estas piezas de César Tort constituyeron el material más vanguardista que se haya realizado para niños en su época de creación. La grafía musical no es la universal o tradicional, sino propia y consiste en manchones y símbolos de diferentes tamaño; tampoco hay compas, el tiempo se marca y se mide en segundos. Aquí ningún grupo o director la interpreta igual a nadie. Es tan relativa y aleatoria la ejecución de éste material, que ni un mismo intérprete coincide de una vez a otra. Están escritas para varios grupos, desde 2º hasta 6º grados y casi todas son únicamente vocales.

A continuación ejemplos de ésta simbología:

<i>Signo</i>	<i>Explicación del efecto vocal</i>
1. xxxxxxxxxxxxxxxx	balbuceos
2. aaaaaaaaaa	crescendo con “a”



3. va cambiando la altura del efecto
4. sh efecto de secreto

Para tener una idea más completa de las representaciones de los efectos sonoros ver la partitura en el anexo 10.

La identificación de los niños con esta música se debe, en parte, a que tiene mucha relación con los sonidos que genera la tecnología y las películas espaciales. “Así habló Zaratustra” de Richard Strauss es una sinfonía que puede considerarse un antecedente sonoro a los efectos espaciales de la industria cinematográfica. Este músico es muy anterior al nacimiento del cine sin embargo, su música tiene esa visión futura. El arte tiene en general ese alcance, podría decirse que plantea el futuro. César Tort incluye esta música en su repertorio infantil a fin de mostrar la relación natural del niño con esta simbología.⁴⁰⁸

Estas piezas siempre han llamado mucho la atención de los jóvenes compositores contemporáneos. Hay dos de ellos que trabajaron como maestros de Artene y su producción musical tiene una influencia realmente notable de la música de Tort. Ellos son María Granillo, Germán Pérez y Sabina Covarrubias.

Falta mencionar otras actividades auxiliares al método: las lecciones del solfeo cantado y los Villancicos. Las primeras son ejercicios de solfeo tradicional, donde se van agregando las notas de la escala en clave de sol conforme se van dificultando. Cada una de ellas terminan en un pequeño canto y la letra se encuentra anotada al final. Aunque en la época inicial de elaboración del método sirvieron mucho estas lecciones al maestro Tort, aún no se han publicado.

El libro de partituras navideñas llamado “Posadas y Villancicos” editado por la UNAM, comprende en una primera parte una colección de cantos tradicionales como *Pedir posada* o la *letanía* que se canta o se cantaba en la

⁴⁰⁸ En realidad estos símbolos gráficos aparecieron en las partituras a principios del siglo XX, pero en México sólo una élite de músicos los usaba en ese entonces.

procesión. Y, posteriormente, este libro contiene cantos al unísono y a dos y tres voces para los diferentes niveles del método. Estos últimos ya son de la autoría del maestro Tort. A continuación la letra de uno de los cantos navideños musicalizados por César Tort:

Ya llegaron las posadas,
 con piñatas de las buenas,
 nadie tome su garrote,
 que no es hora de romperlas.
 Primerito cantaremos,
 con velitas de colmena,
 a la niña Mariquita,
 sus canciones navideñas.

Uno de sus cánones más conocidos que se han cantado hasta en países latinoamericanos, tiene la siguiente letra:

Yo quisiera de mi corazón	Vengan todos a Belén
haceros un cochecito,	vengan a ver a niño,
para que en el caminaran	porque siempre tiene frío
María y su nene chiquito.	Y ha de querer calorcito.

Sería un contrasentido negar las creencias religiosas católicas del maestro César Tort. Esta fe la adquirió desde la cuna y siempre la mantuvo en su niñez, juventud, adultez y vejez. Fue una constante en él como buen mexicano, mestizo y poblano. Pero, podríamos decir que ello contribuyó a la fuerza y convicción que mantuvo siempre para trabajar por la educación de su país. Creer en Dios fue su impulso y fortaleza para realizar semejante trabajo. Dio su música a la niñez porque sostenía que sólo ahí se encontraba la verdadera esperanza que lleva al hombre adulto a trabajar sanamente por su “tierra”.

Para finalizar éste capítulo es importante mencionar que aunque el maestro Tort una que otra vez visitó a algún funcionario en la SEP, nunca hubo algún político influyente que entendiera su lucha, entonces, junto con su esposa, algunas amistades y padres de familia interesados, fundó el Instituto Artene en el año de 1974 en la ciudad de México. Todo éste inicio de la institución se realizó sin ningún apoyo gubernamental.

III. ARTENE COMO CONTEXTO INSTITUCIONAL DE LA OBRA DEL MAESTRO CÉSAR TORT

3.1 Fundación y un poco de Historia

Podría decirse que el Instituto Artene nació en el garaje de la casa de los maestros Silvia y César Tort. Cuando este último salió del Conservatorio Nacional de Música en los años 60s, abrió en su domicilio, un pequeño taller con sus propios hijos y sobrinos. Posteriormente llegaron los hijos de amigos y conocidos quienes se dejaron convencer por las ideas educativas de Tort. Conforme pasó el tiempo hubo que abrir más grupos, para así distribuir el ingreso de los niños por edades. Así pues, ya se tuvo que contratar a algún que otro maestro, especialmente para los niños pequeños. En ese entonces, toda la música que tocaban y cantaban los niños seguía siendo de la autoría del maestro Tort.

Así se sucedieron 2 o 3 años hasta que en alguna ocasión este matrimonio citó a junta a los padres de familia más allegados y algunos de los maestros seguidores del método. Entre éstos últimos se encontraba uno de los más leales colaboradores de Tort, el pianista Ramón Mier. En la reunión se trató de planear la apertura de una institución donde básicamente se trabajara el método en cuestión, pero considerando tener los alcances de un centro de educación musical. Así pues, se conforma legalmente una sociedad y el conjunto de padres se avocan a la tarea de buscar el recinto adecuado. Finalmente encuentran una casa antigua en renta con patio en Coyoacán.

Las primeras rentas y el mobiliario necesario para acondicionar la escuela de música, se consiguieron a base de donaciones, pues providencialmente al matrimonio Tort nunca le faltaron buenas amistades que creyeron en el proyecto y apoyaron. Así pues, un 1º de septiembre de 1974 comenzaron las actividades en

el Instituto Artene, cuyo nombre y logotipo, en ese entonces fueron ideados por los maestros Tort y Mier.⁴⁰⁹

El Instituto arrancó con clases dos veces por semana con dos maestras para los grupos de pequeños y medianos y, los mayores, se encontraban a cargo del maestro Tort. Como personal sólo había dos empleados de mantenimiento y una secretaria. Los dos primeros años hubo pocos niños pero había que cubrir la renta, comprar o mandar a hacer instrumentos y pagar la nómina; lo cual representó tiempos difíciles para los principales responsables, el maestro Tort y su esposa. Sin embargo, muy empeñados en sus propósitos pedagógicos y con miras en hacer de Artene un verdadero instituto de investigación y capacitación en educación musical, este par de soñadores, siguieron trabajando y promoviendo su escuela con el invaluable apoyo de los otros miembros fundadores.

Así pues, finalmente Artene se dio a conocer en el ámbito musical y posteriormente en el pedagógico. Por un buen tiempo fue la única escuela seria de formación musical y logró crecer en número de alumnos, maestros bien capacitados y empleados. Surgieron las cuidadoras (nanas) y un constructor de instrumentos, es decir, un laudero. Este último se dedicó a hacer huéhuetls y a reparar todos los demás instrumentos. El maestro Tort por su cuenta capacitaba docentes ofreciendo cursos en verano para de ahí invitar a la gente más adecuada a trabajar con él.

Tort finalmente dijo adiós a sus talleres en la Facultad de Música de la UNAM y concentró su tiempo en Artene donde debía atender maestros, padres de familia, al personal y, por supuesto, a los niños. Sin embargo, crecía la necesidad de incrementar el material musical porque los diferentes niveles se iban delineando en la institución desde preescolar hasta 6º grado. Además, había que nutrir a la institución de instrumentos representativos como xilófonos, arpas, teponaztles, etc., lo cual significaba viajar a la provincia para conseguirlos directamente de manos de los artesanos. Así que llegó el momento en que los grupos de Artene quedaron a

⁴⁰⁹ Ver anexo 24

cargo de un buen de maestros y César Tort únicamente, fungió como director de la escuela, capacitador y compositor de la música y material a ejecutar.

Aquella fue la época del trabajo en Culturas Populares con el proyecto DECUMESE por lo que ambos maestros, Tort y Mier, seguían viajando para formar docentes, hasta que ambos decidieron que ya había suficientes maestros jóvenes, dentro y fuera de Artene, debidamente preparados para realizar este trabajo de capacitación en el método. Así pues, César Tort queda totalmente libre para dedicar más tiempo a su pasión, la composición; el maestro Mier retorna a dar sus clases de piano y un equipo de jóvenes toman todos los grupos en Artene, dan clases con el método en escuelas y además, viajan a la provincia a ofrecer los cursos sobre el método Tort. Quien esto escribe se encontraba dentro de este equipo.

Mientras Artene, al incrementar sus funciones, requirió de una administración eficiente de la que tuvo que hacerse cargo la maestra Silvia Ortega quien, hasta la fecha, organiza las finanzas de la escuela, parte fundamental de cualquier plantel. Además siempre ha atendido exitosamente las relaciones públicas con todos los miembros de la comunidad: maestros, padres de familia, niños y por supuesto, al personal. Otro aspecto sustancial en cualquier recinto educativo.

Ya para 1980 Artene era una institución bien constituida. Los grupos estaban perfectamente diferenciados por edades y los niños bien clasificados para ello; los maestros bien organizados con su programa de trabajo; se daban clases toda la semana y se finalizaba el ciclo escolar con conciertos en salas especiales. El maestro Tort ya había elaborado material para preescolar y para los grados de 1º a 6º, pues sus libros se publicaban en la UNAM y los que no, de todos modos se utilizaban en Artene. Ya se tenía para entonces un equipo de maestros bien diferenciado por el tipo de nivel con el que podían trabajar: maestras para pequeños, maestros(as) para medianos y maestros(as) para los grados avanzados.

Desde que César Tort abrió sus talleres en la Facultad de Música de la UNAM, sus alumnos a partir de determinada edad, asistían a una clase de coro y otra de grupo dos veces por semana. La clase de coro consistía en el trabajo vocal

del alumno con técnica, por lo que siempre se requirió para ello un especialista. Además, todo el material coral se montaba en esas clases.

César Tort fue siempre el director de Artene hasta un año antes de morir. Los grupos de maternal se abrieron en los noventas y en esa misma época surgió el área de Estimulación Temprana. César Tort seguía componiendo para todas las características propias de los niveles que surgían y paralelamente nutría cada vez más de material los que ya existían. Con los grupos avanzados, el compositor, como vulgarmente se dice, se “daba vuelo” creando material interesante y difícil técnicamente, pues disfrutaba ampliamente de observar los niveles técnicos e interpretativos a los que llegaban estos niños con sus maestros como directores. En los conciertos y ensayos autoridades de Artene, padres de familia y los mismos maestros, se sorprendían siempre ante los logros musicales de los niños.

Los primeros viajes que hicieron al extranjero los *Niños músicos de Artene, desde principios de los 70s*, fueron a Shibenik, Split y Zadar de la antigua Yugoslavia y, a Bristol, Inglaterra. Eran congresos de la ISME donde sobresalió mucho la naturaleza especial de la música e instrumentos que llevaban los niños de Artene. A estos asistió el maestro Tort junto con un buen equipo de maestros para cuidar de los niños, acomodar instrumentos, implementar las relaciones públicas, etc.

Así pues, fue como el Instituto Artene inició su historia que ha durado, hasta la fecha, 44 años. En ella se han sucedido periodos gloriosos y hechos fascinantes como un concierto en Edmonton, Canadá donde el público, lleno de especialistas de todas partes del mundo, se levantó a aplaudir casi 10 minutos, así como duros momentos como amenazas políticas de cerrar la institución,⁴¹⁰ o problemas derivados de la situación económica, etc. Sin embargo, la fuerza de este

⁴¹⁰ En el año 2010 cambiaron las leyes en la Delegación Coyoacán y pusieron sellos en Artene por no tener completo los documentos de uso de suelo. Y, actualmente Artene está atendiendo una fuerte demanda vecinal por la necesaria remodelación de la institución. Todos los vecinos aplaudieron la construcción y hasta ofrecieron su apoyo, menos una persona que desafortunadamente, tenía buenas relaciones. Aun así Artene va ganando este litigio.

proyecto es lo que reconstruye en toda su comunidad la gracia de seguir adelante para continuar con sus propósitos musicales y educativos.

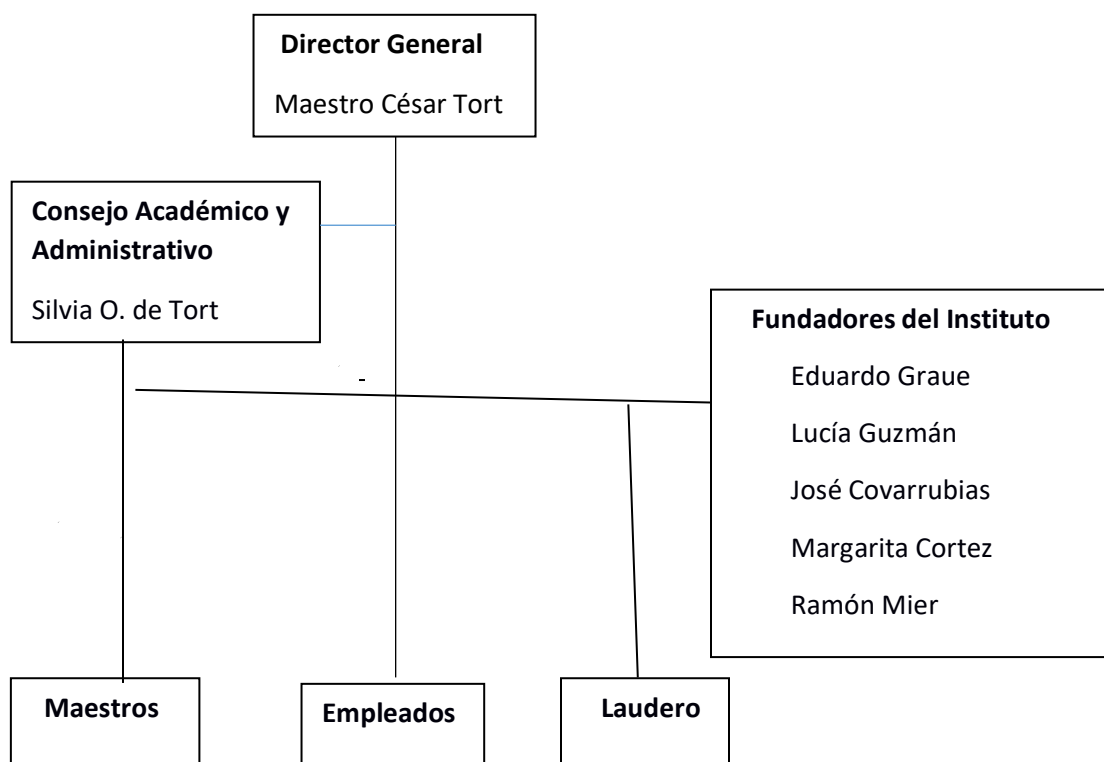
El inmueble en el que Artene se encuentra, logró comprarse finalmente gracias a las exitosas relaciones públicas de la señora Silvia Ortega de Tort porque solicitó sin reservas, ayuda a algunos personajes con buenos recursos económicos. Como es y ha sido propio de ella, lo logró. Y más ejemplos de lo que este personaje consiguió son: recursos en la Cámara de Diputados para construir más salones y un auditorio, en dos ocasiones la sala grande de Bellas Artes para homenajear al maestro Tort con conciertos y la sala Netzahualcóyotl en otras dos ocasiones para conciertos conmemorativos. Todos los viajes a los que los niños de Artene han acudido, nacionales o internacionales, han sido patrocinados en gran medida, por la capacidad de convencimiento que posee la maestra Silvia Tort ante instancias públicas.

En el año de 2014 Artene celebró sus 40 años en el Palacio de Bellas Artes donde, como hemos dicho, recibió el maestro Tort un reconocimiento del director de la Institución, pero, este músico aprovechó el momento para manifestar a una sala llena, con localidades agotadas, que el pilar de los 40 años de Artene no era su método sino la fe en él de su esposa. La comunidad entera de Artene participó en el concierto donde se veían 200 personas en escena cantando y tocando, es decir, haciendo música. Una antropóloga prominente, Clara Jusidman que asistió invitada, dijo que Artene no es sólo un proyecto de educación musical, sino toda una *comunidad musical*.

3.2. Estructura

Cuando Artene se creó en 1974, su estructura operativa era la de una escuela sencilla. Un director general del que dependían todos: 3 maestros, 2 empleados, una secretaria y un laudero. Los miembros fundadores eran invitados los primeros años a todos los eventos que Artene requería organizar: conciertos, posadas o alguna premiación. Así fue el primer organigrama de la institución:

Instituto Artene en el año de 1975



Actualmente las áreas académicas básicas de Artene son las siguientes:

Clase de grupo con el método Tort: se imparten entre semana y en sábados, y son obligatorias.

Clases de coro: se imparten entre semana y en sábados, y son obligatorias.

Talleres de instrumento.

Área de Estimulación Temprana.

Las *clases de grupo* son centrales en Artene porque es el momento donde se trabaja la orquesta del método Tort. Cada maestro al frente, bajo su criterio, selecciona al niño indicado para cada instrumento de este ensamble, sin

permitir alguna diferencia. Hemos dicho que dentro del montaje de una pieza y obra musical, una vez que se unifica la orquesta, se ensambla con el coro y así se ensaya para con ello presentar el concierto a fin de cursos. Los salones más amplios de las instalaciones de Artene se usan para estas clases y, para los maternos y preescolares se utilizan los espacios más pequeños. Los pasillos del inmueble se conflictúan mucho a la hora de mover instrumentos de un salón a otro, porque los xilófonos, metalófonos y arpas son realmente voluminosos. Pero hay que hacerlo porque en todos los grupos se requiere trabajar la orquesta.

La *clase de coro* también es obligatoria a partir de los 6 años de edad. Durante el preescolar el niño de Artene sólo asiste una hora dos veces por semana, pero cuando pasa a primero, su situación en Artene cambia radicalmente. Ya debe asistir a su clase de coro para el trabajo de técnica vocal y el de montaje de las partes corales de las piezas. Esta clase es fundamental: la voz humana requiere de un tratamiento técnico especial, más en el caso del infante. Los coros en Artene son: "C" para los primeros y segundos, "B" para los 3ros y 4tos y "A" para los 5os y 6os.

Los *talleres de instrumento* surgieron una vez que Artene estuviera bien consolidado. Son clases individuales para los niños que estén interesados en estudiar algún instrumento individual como: violín, violonchelo, piano, arpa, guitarra, flauta dulce y transversa, canto, trompeta y saxofón. No son obligatorias pero se recomienda tomarlos porque implican una especialidad. El edificio de Artene cuenta con varios cubículos donde se imparten estas clases. Los alumnos asisten a estas clases una o dos veces por semana, según requiera la edad del niño. La formación musical del niño se ve ampliamente favorecida con el trabajo de grupo u orquesta de percusiones, con el del coro y más el instrumento individual. Así el niño aborda varias áreas de desarrollo a la vez como: el oído armónico y melódico por su integración a la orquesta de percusiones o el coro y, el virtuosismo que le permite llevarlo a cabo con el instrumento individual.

Para los adolescentes o adultos que constituyen *La Academia* de la cual hablaremos después, se tienen clases de batería y bajo eléctrico. Con niños no

están permitidos estos instrumentos porque generan mucho volumen si no están bien ejecutados y porque atraen mucho la atención por ser parte de la modernidad sonora, y se descuidaría el estudio de los otros, como el arpa, que son fundamentales para la educación auditiva. En fin, hay criterios pedagógicos y auditivos para llevar a cabo esta regla.

El área de *Estimulación Temprana*, para bebés, ya lo hemos dicho, surge en Artene en los noventas. Cuando el maestro Tort viaja a Argentina y conoce el trabajo de Ruth Friedeman queda impresionado por esta investigación. Esta autora judeo-argentina descubre que el bebé que ha tenido estimulación musical desde el vientre de la madre, después de nacido se comporta en forma diferente ante los estímulos musicales en relación a un bebé que no la tiene. Primero, en el llanto del bebé y luego en los balbuceos, Friedeman encontró que hay musicalidad.⁴¹¹ Esta innovación que llama tanto la atención en nuestro continente y en Europa, queda en el maestro Tort como un compromiso a desarrollar y, cuando, se encuentra con la colaboradora indicada, Mireya López, atraen a psicólogos para abrir en Artene esta área que terminó siendo muy exitosa.

Esta clase en Artene se imparte con dos maestros(as): una educadora o psicóloga y, un músico. Así forman un equipo interdisciplinario donde una maestra proporciona a la clase una estructura basada en el desarrollo psicomotor, intelectual y afectivo del niño y el (la) otro(a) es el (la) encargado(o) de llevar a cabo el repertorio musical que vaya acorde a los requerimientos del desarrollo del bebé. Éste último también es el acompañante en el piano. Generalmente los instructores hacen junta antes de cada clase para planeación y ahí especifican que actividades se deberán trabajar de acuerdo a criterios pedagógicos y musicales.

A la clase asiste por supuesto el bebé con la madre o padre y se le pide que cante y realice los juegos y ejercicios motores para el hijo. A veces los progenitores se resisten al canto en un principio, pero las instructoras insisten en la importancia de que lo hagan. Estas clases son una vez a la semana porque hay

⁴¹¹ Cfr: Fridman, Ruth. *Los comienzos de la Cultura Musical*. 1ª ed. Buenos Aires, Paidós, 1974. 61 pags.

tarea que hacer en casa. Cada padre debe comprar el texto “El niño descubre la música” que consiste el partituras y un disco. Se tiene en Artene un amplio salón acondicionado para ello.

El material, además de instrumentos muy pequeños y especiales para bebés, consiste en pelotas de diferentes tamaños, resbaladillas de hule, figuras de tela de animales, etc. Y, es muy grato ver disfrutar dentro de la clase a los padres, abuelas, maestras y por supuesto, al bebé. La relación entre padres e hijos mediante la música es una prioridad en ésta clase, aparte del aprendizaje musical.

Es interesante observar la demanda que entre los maestros de música tienen los materiales de estimulación que ofrece Artene -los dos textos-, y es porque cada actividad contiene en forma muy específica las debidas indicaciones para su aplicación. La maestra Mireya López fijó una estructura para estas clases, la cual se convirtió ya en una guía para muchas escuelas y maestros de diferentes lugares del país que trabajan con esta hermosa área.

Horarios

Ahora bien, haciendo un resumen de las horas que un niño asiste a Artene, tenemos a continuación la cantidad de clases que tiene un alumno regular:

<i>Área</i>	<i>Tiempo que asiste</i>
<i>Estimulación Temprana</i> De 0 a 2 años	Una hora a la semana
<i>Preescolar</i> De 2 a 5 años aprox.	Una hora, dos veces por semana.
<i>Primero y segundo</i> 6 a 8 años de edad aprox.	Dos horas de grupo y una de coro a la semana
<i>De tercero a sexto</i> De 9 a 12 y13 años de edad	4 horas a la semana, dos de orquesta y dos de coro.
<i>Preescolar en sábados</i> De 2 a 5 años	Una hora a la semana

Primaria en sábados
De 6 a 13 años

Una hora de coro y otra de orquesta a la semana

Debe quedar muy claro que cada área es constituida por varios niveles:

- Estimulación Temprana posee dos niveles: 1º y 2º
- Preescolar posee 4 niveles: Maternal, Motivación 1, 2 y 3.
- Primaria posee: 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º.

Y, las edades de los niños en el mes de septiembre corresponden a los grados aproximadamente de la siguiente manera:

- Estimulación 1: de 3 a 11 meses
- Estimulación 2: de 1 año a 1 y 11 meses
- Maternal: 2 años
- Motivación 1: 3 años
- Motivación 2: 4 años
- Motivación 3: 5 años
- 1º: 6 años de edad,
- 2º: 7 años
- 3º: 8 años
- 4º: 9 años
- 5º: 10 años
- 6º: 11 y 12 años.

A partir del tercer grado en la primaria, las edades van siendo más relativas ya que si ingresa un niño mayor que nunca ha estudiado formalmente música, se le coloca en un nivel inferior a su edad para que adquiera los

conocimientos básicos por algunos meses, y, posteriormente, asciende al nivel correspondiente. Siempre hay un suplente en cualquier horario y este ayuda a nivelar al nuevo alumno.

Clases de Sábados

Este horario se abrió en Artene debido a la constante demanda de los padres interesados en llevar a sus hijos en este día. Estas clases iniciaron en el ciclo escolar 2013-14 y ha resultado exitoso el ingreso. Actualmente el rendimiento académico de los niños es bastante aceptable a pesar de tratarse de una clase una vez por a la semana. Los niveles, sin embargo, se nombran de diferente manera:

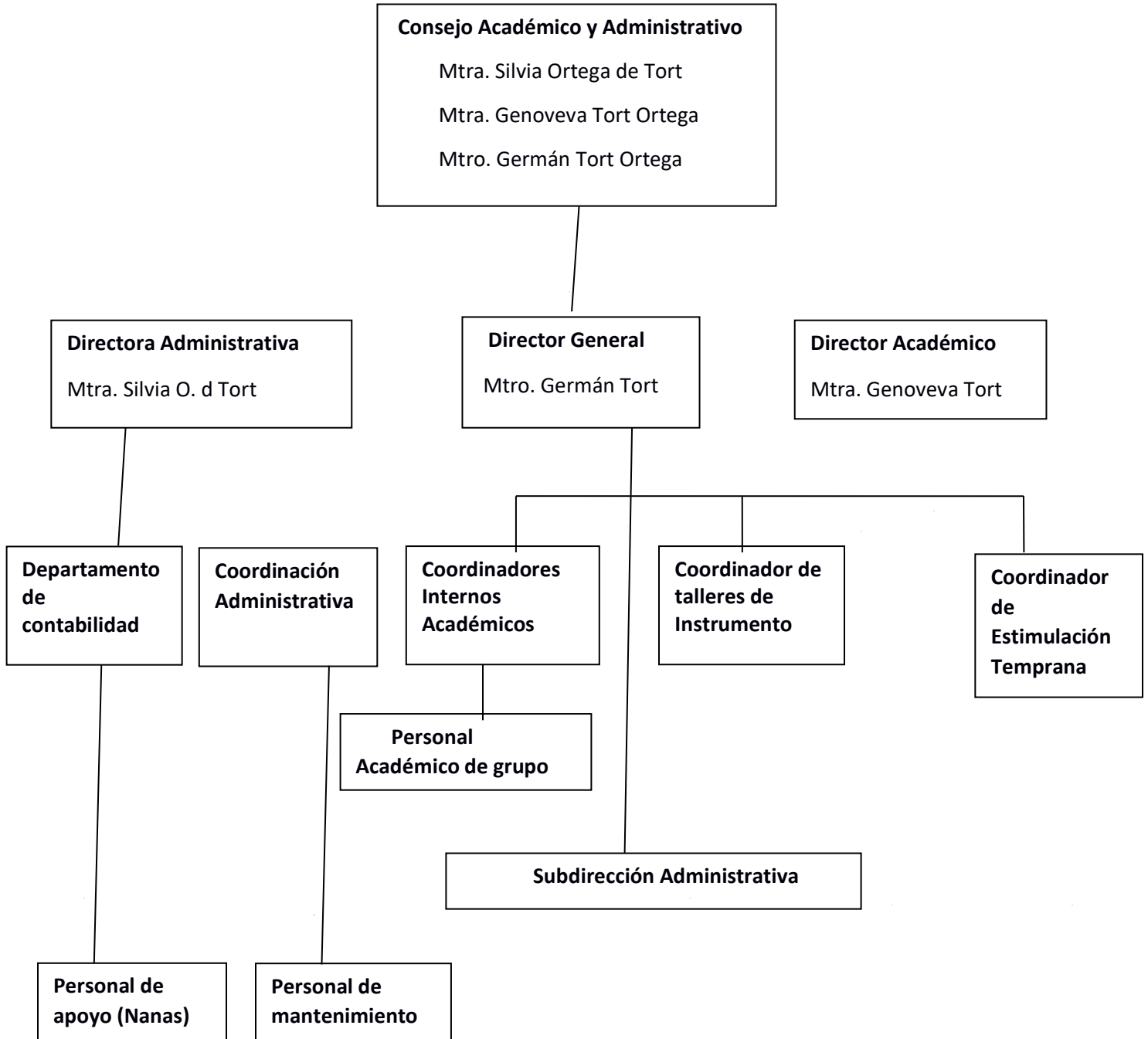
<i>Nivel</i>	<i>Edades</i>
Estimulación	de 0 a 1 año
M1 y M2	de 2 y 3 años
Grupo M2-M3	de 4 y 5 años
Grupo I	de 6 y 7 años
Grupo II	de 8 y 9 años
Grupo III	de 10, 11 y 12 años

Los niveles I, II y III levan coro obligatoriamente. El grupo I va al coro C y, en el grupo II al coro B y el grupo III va la A. Y todos los grupos también dan concierto al final del año escolar aunque Estimulación Temprana y Maternal presentan clase abierta. Igualmente este día hay algunos talleres de instrumento.

Los coros A, B y C, se integran a algunos conciertos de grupos entre semana para que conozcan, trabajen y convivan con los demás niños. Y, en los conciertos especiales como el extraordinario y el de Navidad también participan estos niños integrándose a los demás grupos.

A continuación el organograma actual:

Instituto Artene, Año de 2018



Funciones de las instancias:

1. Consejo Académico y Administrativo

La función de estos miembros es la más importante para la institución desde el punto de vista ideológico ya que ellos son los que mejor conocen las ideas básicas por las que Artene se formó. Ello les permite proceder académica y administrativamente respetando los lineamientos básicos del método Tort expuestos por el autor.

Artene se crea con el objeto de ofrecer una opción válida de educación musical en un medio cultural donde esta tarea aún era inexistente. Ya hemos hablado de que César Tort, el fundador de esta de institución, creía en la música como un elemento de primera importancia en la educación. Esta mentalidad siempre deberá prevalecer en los miembros que forman el Consejo de Artene porque de ahí partirá su proceder académico y administrativo.

Académico porque este consejo deberá vigilar que las clases en Artene se realicen conforme al criterio de no exigir la excelencia asignada a un músico profesional sino que vaya ésta en el sentido educativo. Por ejemplo, los maestros deberán dar opción a todos los niños de participar en todas las actividades musicales, pero buscando a cada quien su lugar dentro de un conjunto musical. Y, administrativo porque también deberá vigilar el consejo desde la regularidad en la parte financiera, así como que cada miembro de Artene tenga el sueldo indicado de acuerdo a su antigüedad, rendimiento y preparación.

2. Dirección Administrativa y de Relaciones Públicas.

Esta Dirección es la encargada distribuir las finanzas de manera adecuada, desde pagar la nómina de maestros y personal hasta efectuar los demás gastos de la institución. Vigila el trabajo del contador así como el de las otras direcciones administrativas, es decir, se encuentra al tanto de los ingresos y egresos. También es la encargada de asignar el sueldo de cada maestro o miembros del personal así como las becas para cada alumno, pues tiene forma de

investigar a cada familia que solicita beca con el fin de verificar si realmente la merecen.

Y, en cuanto a la función de las relaciones públicas, nos referimos a que esta dirección es quien atiende todos los problemas personales que se susciten dentro de la institución. Por ejemplo, teniendo el caso de un niño que ya no quiere asistir a clases, quien esté en este puesto investiga el motivo e intenta darle solución. Primeramente trata el problema con el niño y la mamá o papá y, posteriormente, con el maestro/a hasta llegar a alguna resolución adecuada.

La virtud fundamental de quién esté a cargo de esta dirección, está en los logros que permitan las negociaciones con los padres de familia, quienes, por la época en que vivimos, son las personas más complejas de complacer. Actualmente éstos desean siempre que la institución se acople a sus necesidades particulares o más bien dicho, caprichos personales, en lugar de que sean ellos quienes se adapten a las reglas de la institución, como anteriormente sucedía. Por tanto es fundamental la capacidad de convencimiento de esta autoridad administrativa sobre los difíciles caracteres de los personajes que pasan por su oficina día a día y el trato con los diferentes maestros, quienes no son tampoco tan sencillos. Lograr una mediación entre padres de familia y maestros en estos tiempos, es realmente heroico.

La resolución de los problemas personales dentro de la relación maestro-alumno es, para quien esto escribe, el área más delicada de atender. Por ello se requiere de una persona con paciencia y capacidad de comprensión sobre la naturaleza humana. El autocontrol del enojo es una gran cualidad de la que no disponemos todos los seres humanos; por ello, las relaciones públicas, en el caso de Artene, son sin duda enfrentamientos que han sido manejados adecuada y exitosamente por la maestra Silvia Ortega. Ello siempre ha ofrecido una gran enseñanza a todos los demás.

3. Dirección General

El director general de una institución tiene principalmente las siguientes funciones:⁴¹²

- Orientar la ejecución del proyecto institucional.
- Velar por el cumplimiento de las funciones docentes y administrativas.
- Planificar, coordinar, dirigir y controlar las actividades académicas y administrativas de una unidad educativa.
- Evaluar el desempeño del personal docente.
- Promover el proceso continuo de mejoramiento de la calidad de la educación en el establecimiento.
- Establecer canales de comunicación entre las diferentes instancias de la comunidad educativa.
- Promover acciones conducentes a enriquecer y mejorar el proceso enseñanza-aprendizaje.
- Dar fuerza interna y proyección externa a todas las acciones interesantes que surjan de la institución.
- Dar fuerza y proyección a todos los proyectos novedosos que surjan en la institución.

El maestro Germán Tort toma la Dirección General de Artene cuando el maestro César Tort comienza a ausentarse de la institución debido al llamado que le hace la composición. Para entonces, el maestro Germán regresa de Francia después de siete años de estudiar Dirección Orquestal y, debido a su completa formación musical y su facilidad de establecer relaciones públicas, asume la dirección general de Artene.

Los principales cambios que se lograron en Artene a partir de este nuevo nombramiento fueron los siguientes:

⁴¹² “Funciones de un rector o director general de una instancia educativa” Ministerio de Educación Nacional, República de Colombia.
www.mineducacion.gov.co/1621/article-86999.html [Consulta 08/08/2016].

- El ingreso de los docentes de grupo, coro o instrumento individual, tienen como requisito el haberse titulado en cualquier rama musical y, además, el haberse experimentado dentro del trabajo pedagógico-musical con infantes.
- Se introdujo la preparación a los maestros de grupo del método Dalcroze, o rítmica Dalcroze por el énfasis que este sistema da al movimiento corporal a base de rítmica. Los maestros en Artene habían establecido un prototipo de clase cotidiana que evadía el movimiento corporal. Por ello, se adjunta este enriquecimiento académico, tanto para la clase regular de grupo como para los conciertos y ha tenido muy buenos resultados. Una vez a la semana es obligatorio para los maestros asistir a una clase de actualización en este tema.
- Los conciertos anuales de los niños pequeños cambiaron su formato, mostraron más juego y movimiento en forma más generalizada con todos los grupos, especialmente los preescolares.⁴¹³ Eso significó que los maestros y niños mostraran sus ideas y creatividad obtenidas en las clases.
- Y los conciertos de los grupos de 1º a 6º mejoraron mucho en calidad musical, así como, la *dirección* del maestro frente al conjunto de niños se hizo más profesional y menos improvisada debido a la técnica introducida.
- Se estableció el coro de maestros de forma obligatoria debido a la falta de importancia que algunos daban a su formación personal vocal. Anteriormente sólo se abocaban a la perfección del trabajo de la orquesta de percusiones, especialmente los de niveles avanzados. Así pues, se organizaron conciertos corales con docentes cantando música de todo género, accesible e

⁴¹³ Aproximadamente desde los 90as, quien esto escribe, ya había modificado el formato tradicional de los conciertos para pequeños, así como la clase cotidiana. La idea era utilizar más movimiento corporal y juego, sin embargo, fue hasta la entrada del maestro Germán cuando los demás maestros, que siempre respetaron muy bien la música de César Tort, se permitieron enriquecer sus clases y conciertos con actividades más novedosas.

interesante. Estos eventos impactaron mucho a los niños ya que no esperaban ver a sus maestros actuar y cantar con esa gracia.

- También los coros amateurs de papás fueron mejor promocionados y así se incrementó el número de participantes. Entraron madres, padres, abuelos, tíos, etc., quienes sin saber música han logrado cantar hasta a 4 voces *de oído* y ofrecen también concierto cada vez que completan un material.

4. Dirección Académica

En gran parte de las instituciones educativas el director académico básicamente se avoca a las siguientes funciones: ⁴¹⁴

- Asume la responsabilidad de acompañar el proceso educativo de la institución de acuerdo a la filosofía y Modelo pedagógico.
- Vela por la aplicación de actividades académicas de acuerdo a los lineamientos pedagógicos.
- Planifica, organiza y administra, la vida académica de la institución.
- Asiste periódicamente a las clases con el fin de cualificar el quehacer educativo de los docentes mediante el asesoramiento académico.
- Organiza a los profesores por áreas y coordina sus acciones para el logro de los objetivos institucionales.
- Elabora horarios.
- Vela por que el proceso académico se lleve a cabo cualitativamente a través del acompañamiento a los docentes, estudiantes y padres de familia.
- Lleva los registros y controles necesarios del proceso evaluativo.

⁴¹⁴ Información retomada de Manual de Funciones, Colegio Antonio Nariño , 1/08/2011, Coordinador Académico, consulta 12/08/2016
<https://sites.google.com/site/funcionesetan/directivos/coordinador-académico>. [Consulta 12/08/2016]

- Rinde periódicamente al rector del plantel sobre el resultado de las actividades académicas.

Ahora bien, en relación a las funciones ya expuestas en el Instituto Artene el director académico actualmente realiza lo siguiente:

- Asume la responsabilidad de acompañar el proceso educativo-musical de acuerdo a la filosofía del maestro César Tort.
- Vela por la aplicación en el aula de las actividades musicales de acuerdo a los lineamientos del método Tort.
- Planifica, organiza y administra la vida académica de Artene.
- Asiste a las clases constantemente para verificar que se respeten los lineamientos básicos del método Tort, que se priorice la calidad musical, que se apliquen debidamente las ideas del maestro de grupo, que se utilice la creatividad de los integrantes, que todos los niños tengan derecho a participar en todas las actividades, etc.
- Asigna el debido grupo al maestro indicado utilizando criterios como la edad de los niños, la dificultad del material, si el maestro está formado para el coro o la orquesta de percusiones, si tiene la preparación suficiente para trabajar en Estimulación temprana o maternal, etc.
- Atiende necesidades académicas de los maestros así como de los niños y padres de familia.
- Debe también dar fuerza interna y proyección externa a todas las actividades educativas interesantes que surjan en la institución.
- Así como también debe hacerlo con los proyectos nuevos que se planteen con los maestros.

5. Coordinación Administrativa

Es el departamento encargado de efectuar todos los cobros a padres de familia y de hacer los pagos necesarios desde la nómina, hasta las necesidades

materiales más inmediatas. Asiste a la dirección administrativa en la distribución correcta los ingresos. Se encuentra constantemente en contacto con las cuentas bancarias y se encarga de cobrar a los deudores así como de realizar los descuentos a quién falte o llegue tarde.

Hace un papel comprometedor y a veces no muy grato para los padres de familia y maestros. Recibe básicamente órdenes de la dirección general del instituto así como de la dirección administrativa. Da cuentas constantemente a estas autoridades del status de las finanzas. Es un trabajo que implica lealtad y honestidad por lo que siempre se elige para él a una persona de confianza. El encargado de este puesto tiene su oficina propia y siempre trabaja con una secretaria quien, además de dar informes, se encarga de hacer todos los cobros.

6. Subdirección Administrativa

Esta subdirección lleva a cabo la estructuración de todas las clases que se imparten en Artene por lo que tiene relación con el área académica y el área administrativa.

- Ofrece informes a los padres interesados sobre el trabajo musical que se realiza en Artene en su totalidad.
- Trabaja con las autoridades académicas para establecer todos los grupos de niños y horarios.
- Asigna a los niños nuevos a sus respectivos grupos de acuerdo a la edad.
- Trabaja con el coordinador de los talleres individuales para determinar horarios y maestros de ésta área.
- Se encarga de elaborar el calendario anual de actividades de Artene como días de clases normales, vacaciones, días festivos, etc., de acuerdo al de la SEP. Para ello trabaja con la dirección administrativa y general.
- También ofrece informes a los padres sobre horarios, costos, etc.

- Organiza todos los horarios de las áreas académica, administrativa, talleres de instrumento individual, coros de padres de familia y estimulación Temprana.
- Apoya a la dirección administrativa en realizar cartas y documentos de promoción para la Institución.
- Organiza los cursos de verano y atiende paralelamente varios asuntos al mismo tiempo.
- Este puesto implica tener también alguien de confianza que trabaje en favor de Artene y no necesariamente sobre los intereses individuales de cada maestro o padre de familia.

7. Departamento de Contabilidad

Está a cargo de un contador quién hace los pagos con el SAT y revisa las finanzas de la institución. A los maestros y al personal se les paga por honorarios pero tres autoridades, un maestro y dos empleados se encuentran dentro del Seguro Social. Esta persona es la encargada de atender los pagos al IMSS.

8. Coordinadores académicos internos

Actualmente son tres maestros que apoyan a la dirección académica a asesorar a los maestros en sus clases y atender sus necesidades. Se encuentran presentes en las juntas personales con los niños y papás cuando surge algún problema. Auxilian a los maestros en los conciertos y ofrecen su criterio al director académico para asignar grupo a los maestros correspondientes.

9. Coordinador de Talleres de instrumentos.

Es el músico encargado de atender todos los talleres de instrumento individual. Está al tanto de horarios, conciertos, niños asignados a cada instrumento y avisos. Tiene básicamente relación con la dirección general de la institución pero, con la dirección académica trabaja en la organización de algunos eventos como las audiciones internas. Estas consisten en que cada maestro de instrumento acuda, a

principios del año escolar, a cada grupo a ofrecer una pequeña audición didáctica donde presenta su instrumento y toca algunas pequeñas piezas para con ello se interesen los niños a asistir al taller. Y, a partir de los 5 años de edad cualquier niño ya está en condiciones de llevar la disciplina de estudiar un instrumento individual.

10. Coordinación de Estimulación Temprana.

Por supuesto la maestra Mireya López fue, desde su fundación, la coordinadora de ésta área. Ello le permitió preparar tanto a músicos como a educadoras en la ejecución teórico-práctica de contenidos para impartirla. El legado que dejaron los fundadores de esta área ha sido la piedra angular de la estructura y contenidos de ella.

Actualmente la dirección administrativa es quien se encarga de coordinar esta área desde mandar a preparar maestros, hasta decidir que instructoras deben estar al frente de esos grupos.

11. Personal académico

Los maestros de grupo son la parte medular del método Tort. Sustentan el contenido musical por el cual se fundó Artene. En su trabajo llevan como plan seguir el método pero, sus aportaciones han sido, en general, básicas por el realce que le han dado al material del maestro Tort. Han logrado enriquecer las actividades originales con sus ideas y conocimientos personales como los obtenidos en los cursos del método Dalcroze.

Para Artene, sin embargo, lo más importante ha sido la proyección que le han dado a las actividades originales del método de acuerdo a su propio desempeño.

Siempre se encuentran en el aula dando clase o en las juntas académicas quincenales. Su relación con los niños es en general cercana y muy afectiva de ambas partes. El docente crece profesionalmente con los alumnos en varios sentidos. Hay en Artene grupos muy integrados gracias a que los docentes

tratan de ir a fondo en el aprendizaje. En esta institución, el maestro, sí es una figura realmente relevante dentro del aprendizaje del niño.

El personal docente en la historia de Artene ha variado en calidad y cantidad durante tantos años. Se han tenido maestros con todas las características posibles. Algunos no bien preparados musicalmente pero con cualidades para la enseñanza; algunos buenos músicos pero con mucha falta de sentido pedagógico; otros con muy buen control de grupo y otros sin él. También algunos sin vocación educativa, que toman el trabajo más por necesidad que por gusto junto con otros con mucho interés de trabajar para la educación musical.

Afortunadamente en esta época se tienen buenos músicos y, en general, buenos educadores. Reunir ambas cualidades y preparación implica más exigencia a la hora de la contratación. Se requiere primeramente vocación educativa, luego buena formación musical, identificación con el método Tort, seriedad y, poseer una buena cantidad de estrategias pedagógicas. Naturalmente los maestros son diferentes entre ellos, pues se tienen los asignados al área de preescolar, al área de maternal, a la de Estimulación, a los niveles intermedios, al área coral, y, por supuesto, a los niveles avanzados. En estos últimos se tienen a los mejores directores.

Asignar el maestro al grupo indicado es tarea de las autoridades y de ellos mismos. Son muchos los criterios que se utilizan para colocar al docente en el nivel indicado como su formación musical, su experiencia pedagógica, su desempeño dentro de sus clases, los resultados de su concierto y su participación en el curso de verano. Generalmente un maestro que por primera vez ingresa a Artene se mantiene como asistente de otro en su primer año. Ello es lo que le permite entender y ubicarse en las especificaciones pedagógicas del método Tort.

3.3 Currículum

a) Objetivos.

Aunque es reiterativo hablar de los objetivos del Instituto Artene, podríamos hacer una pequeña síntesis de ellos:

- Institucionalizar la práctica de la Educación Musical.
- Aplicación, experimentación y desarrollo del Método Tort.
- Ofrecer una propuesta educativa y musical a la población infantil de México.
- Ofrecer un sistema de educación musical ya probado a las escuelas de nuestro país.
- Ofrecer criterios de musicalización al medio educativo y musical de nuestro país.
- Capacitar en el método Tort educadores musicales dentro y fuera de esta institución.
- Promoción y conocimiento a padres de familia y a nuestra niñez valores culturales propios.
- Proyección de la actividad musical como acción primordial en la educación escolar.
- Organización de eventos musicales como conciertos, cursos en el método Tort, conferencias, viajes promocionales y talleres como factor de promoción de la educación musical.

b) Contenidos

- Todas las piezas rítmicas, melódicas y lúdicas del método Tort desde Estimulación Temprana hasta 6º, incluyendo la de los coros A, B y C. Es la música infantil del maestro César Tort, considerando todos sus géneros. Ejemplos, ver anexo 11.
- Los ejercicios rítmicos y melódicos del método Tort. Ejemplos ver anexo 12.
- Lecciones de teoría y teórico-prácticas de solfeo y rítmicas pertenecientes al método. Ejemplificados en los anexos 7 y 8.
- Instrumental de percusión y cuerda. Ejemplos ver anexo 13

- Partituras y particellas. Ejemplos ver anexo 14.
- Laudería. Ejemplo ver anexo 15.
- Arreglos de algunas piezas norteamericanas, latinoamericanas o europeas para los coros de niños. Ejemplos ver anexo 16.
- Ejercicios Dalcroze. Ver anexo 17.
- Música coral de diferentes compositores de todo el mundo que se trabaja en el coro de papás y maestros. Ejemplos ver anexo 18.
- Trabajo dentro de los talleres de instrumento individual con diferentes métodos:
- Los talleres de guitarra, violín y violoncelo trabajan principalmente con el método Suzuki.
- En las clases de piano trabajan principalmente con el método John Thomson, preludios de Chopin e invenciones de Bach.
- En Arpa con un método del maestro César que elaboró paralelamente a este instrumento.
- Saxofón, Trompeta y flauta con diferentes métodos y ejercicios.
- En canto básicamente se trabaja con el método Vaccaj, Concone y piezas sueltas mexicanas, norteamericanas y de otras regiones del mundo.

c) Conciertos.

Hemos dicho que son fundamentales y forman parte del currículum integral de Artene. Los conciertos de grupo generalmente se ofrecen en el Centro Cultural San Ángel o en el Foro Cultural Coyoacanense al final del año escolar y en Navidad. Todos los grupos dan concierto, sin embargo, Estimulación, Maternal y Motivación 1 sólo ofrecen *clase abierta* en Artene debido a la edad de los niños.

El concierto extraordinario es el evento que cierra el año escolar y es donde se presentan los grupos más avanzados luciendo un material difícil e interesante. La música de la maestra Verónica Tapia, compositora que dio clases en Artene un buen tiempo, también se ha tocado y cantado en conciertos tanto ordinarios como extraordinarios. A veces, dependiendo del maestro, estos eventos

han incluido un poco de dramatización refiriendo la temática de la música que están interpretando. Recordemos piezas como “Tianguis” donde se representa un mercado mientras unos tocan, otros cantan y otros recitan los pregones o, piezas como “Los 4 Reyes” donde una fila de niños frente a una de niñas, golpean ritmos difíciles con palmas y pies mientras una orquesta toca y un coro canta. Todo ello por supuesto, lleva tiempo prepararlo. En fin, son conciertos importantes donde se han invitado personalidades y se les pide a los niños no faltar. Ver anexo 19.

d) Formación de Profesores

Hemos dicho que en Artene se encuentran tres tipos de maestros: los de grupo, los de instrumento individual y los de coro infantil y de adultos. Naturalmente la aplicación de todas las actividades del método Tort, implican una previa preparación específica y, además, experiencia. Por tanto, para los docentes de Artene se requiere cumplir con los siguientes aspectos:

- Para laborar como docente de grupo debe ser músico bien formado en alguna especialidad instrumental o perteneciente a otras carreras como Dirección Coral, Dirección Orquestal, Composición y Educación Musical. Estas últimas siempre llevan piano y canto dentro de los estudios profesionales. Por tanto, en Artene se tienen como maestros de grupo músicos de todas las licenciaturas del ámbito.
- Deben asistir al coro de maestros en forma obligatoria para poner en condición la voz y adquirir un trabajo fino vocalmente que sirva a su profesionalización musical.
- Asimismo es un imperativo la asistencia del docente de grupo a los cursos de capacitación en el método Tort de acuerdo con el o los nivel en los que se vaya a desempeñar durante el siguiente ciclo escolar. En estos cursos los docentes conocedores del método Tort, adquieren más estrategias de trabajo, comparten ideas con sus compañeros, especialmente para los juegos de preescolar y van más a fondo en la interpretación de la música del método. Es decir, se trata de realizar un ejercicio de retroalimentación académica y musical.

- Y, para los maestros de nuevo ingreso, el objeto primordial de su asistencia a los cursos es el conocimiento general del método Tort: música, contenidos, estrategias, actividades, posibilidades, etc.
- El curso de dirección coral en verano ofrecido por el maestro Germán Tort es igualmente obligatorio para los docentes. Las actividades musicales del método Tort exigen que el maestro de grupo se convierta en director y, con estos cursos adquiere las bases técnicas de dirección coral y orquestal.
- La asistencia una vez a la semana a las clases de rítmica Dalcroze también es fundamental porque experimentan corporalmente la melodía y el ritmo.
- Los tres nombramientos con los que trabajan los profesores en Artene son: asistente, maestro titular y asesor. El primer año de estancia del docente asiste a algún maestro ya que es la mejor forma de adquirir el conocimiento de las particularidades del método Tort como su música y determinados procedimientos. Al siguiente año ya puede ser titular de algún grupo mientras es asistente de otro(s) y, después de varios años de trabajar con varios niveles del método, tanto preescolares como de primaria, ya se encuentra el docente en condiciones de fungir como asesor. Sin embargo, hay maestros que prefieren ser sólo titulares de grupo, es decir, solo desean mantenerse en la enseñanza.
- Otra tarea formativa y necesaria es apoyar a otros maestros en sus ensayos y conciertos. A ello se le llama ayudantías. Estas consisten en realizar acciones desde mover instrumentos, atender a los niños, vocalizarlos, ayudarlos a cantar, repartir baquetas y hacer las lecturas al público.
- En Artene cada 15 días se realizan juntas académicas donde los maestros de grupo reciben y comparten experiencias, aclaran dudas tanto académicas como administrativas, reciben indicaciones de logística interna de Artene y exponen sus inquietudes. Estas reuniones son precedidas por el director académico y el director general.

- Asimismo, los maestros de talleres de instrumento asisten a su junta académica y en ella reciben indicaciones de logística, exponen sus logros e inquietudes e igualmente, comparten sus experiencias. Estas reuniones son precedidas por el coordinador de talleres y el director general.
 - Los maestros de instrumento obviamente deben tener una formación satisfactoria en ello y ya haber finalizado la licenciatura. Además deben ser concertistas, lo cual significa tener actividad de músico ofreciendo conciertos en diferentes recintos del país.
 - Otra tarea importante del maestro de instrumento individual es llevar un método prestigioso en su clase. El Suzuki, Vaccai o John Thomson.
 - Los maestros de instrumento también deben asistir a los cursos de Pedagogía musical que ofrece Artene o las escuelas profesionales como la UNAM. Ello les permite tener estrategias pedagógicas para aplicarlo a sus clases individuales.
 - Los maestros de coro infantil también tiene la obligación de asistir en verano al curso de dirección donde se trabajan las piezas avanzadas de Artene, así como el de nivel intermedio que corresponde a 1º, 2º y 3º.
 - Además, estos últimos deben participar en los cursos de dirección coral que ofrece constantemente la Facultad de Música de la UNAM así como haber estudiado canto y encontrarse, por supuesto, en condición vocal. Los mismos requerimientos se exigen para trabajar con los coros amateurs de papás. Generalmente son los mismos maestros tanto en unos como en los otros coros.
- e) Participación de Artene en eventos Nacionales e Internacionales. Ver anexo 20.

Desde su fundación los niños de Artene siempre han sido invitados a eventos nacionales de educación musical y a congresos internacionales. Además de sus conciertos regulares los niños de Artene, dentro de la CDMX, se han presentado en festivales, talleres, jornadas, etc. También han ofrecido conciertos en hospitales, centros de salud, en plazas y diferentes auditorios dentro de determinados festejos infantiles.

Respecto a la participación de Artene en congresos al interior y exterior del país, siempre nos hemos presentado de dos formas: impartiendo talleres a docentes de música y ofreciendo conciertos con los niños. Los maestros del método somos los encargados de realizar los primeros pero especialmente, los de la música aleatoria, son los que han llamado más la atención. Además, los niños se muestran en concierto como “Niños músicos de Artene” y resulta paradójico que especialmente los públicos internacionales, han sido los que más los han aplaudido.

Podríamos entonces, hacer un recuento de los viajes que se hicieron tanto al interior de la República como al extranjero donde además de ofrecer concierto los niños de Artene, se llevaron ponencias y talleres del método Tort.

Eventos internacionales:⁴¹⁵

- En Shibenik, Split y Zadar de la antigua Yugoslavia en el Congreso Mundial del niño organizado por el gobierno de ese país en el año de 1975.
- En Bristol, Inglaterra en 1982 en un congreso de la ISME.
- En la Habana, Cuba, en 1988 en un Congreso sobre Educación Artística organizado por el gobierno de ese país.
- En Edmonton y Calgary de Canadá, en el año 2000 en otro congreso de la ISME.
- En Barcelona, España, en el año 2002 en congreso de la ISME.
- En Loja, Ecuador, en Seminario de FLADEM en 2010.

Nacionales:⁴¹⁶

- Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal, Chiapas en 1976
- Guanajuato, Gto. en 1980
- Tampico, Tamaulipas en 1986
- Jalapa, Veracruz en 1995
- Puebla, Pue. en 1995

⁴¹⁵ Currículum de César Tort, Artene.

⁴¹⁶ *Ibidem*

- Mérida, Yucatán en 2008 en Seminario de FLADEM
- Pachuca, Hgo. En 2013

El método Tort o Artene siempre, sin excepción, han sido invitados o notificados a formar parte de todos los eventos por el FLADEM y por la ISME. Sin embargo no siempre se ha podido llevar a los niños por razones económicas y de logística. Aun así, se han mandado ponencias del maestro César Tort o talleres del método con algunos maestros representantes. Como alguna vez dijimos, el maestro Tort personalmente inició asistiendo a estas reuniones internacionales para dar a conocer sus trabajos pero, posteriormente, dejó de hacerlo, pues ya contaba con un buen equipo de maestros quienes eran los encargados de mostrar sus trabajos.

A continuación un recuento de estos últimos eventos donde sólo se participó con ponencia o taller:⁴¹⁷

- En Buenos Aires, Argentina, en 1971 dentro del primero Congreso de la Sociedad Argentina de Educación Musical. Aquí asiste el maestro Tort.
- En Rosario, Argentina, en 1972 dentro de un seminario de Educación Musical organizado por la OEA. Aquí asiste el maestro Tort.
- En La Plata, Argentina, en 1973 dentro del Seminario Interamericano de la ISME. Aquí también asiste el maestro Tort.
- En Río de Janeiro, Brasil, en 1975 dentro de otro Seminario Interamericano de Educación Musical donde también asiste César Tort.
- En San Juan de Puerto Rico, en 1975 dentro del festival Casals del Conservatorio de Puerto Rico. También asiste aquí el maestro Tort.
- En Christchurch, Nueva Zelandia, en 1978 donde asiste el maestro Tort a otro seminario de la ISME.
- En Bogotá, Colombia en 1991 dentro del primer encuentro Latinoamericano sobre Educación Musical donde el maestro Tort manda ponencia.

⁴¹⁷ *Ibidem*

- En Seúl, Corea, en 1992 dentro de un congreso de la ISME donde acude un grupo de 3 representantes ya que en ese entonces el maestro Tort era miembro del buró de esta organización.
- En Caracas, Venezuela, en 1995 donde el maestro Tort envió la ponencia “Hacia una Cultura Musical Latinoamericana” expresa invitación del Consejo Nacional de la Cultura en Venezuela.
- En Bogotá, Colombia, en 1995 donde se envió ponencia presentada con motivo del Segundo Encuentro Iberoamericano de Educación Musical.
- En Pretoria, Sudáfrica, en 1998, donde se envió ponencia presentada en el Congreso de la ISME.
- En Guatemala, Guatemala, 1998, donde se presentó un taller de método en Seminario del FLADEM.

A continuación algunas ponencias y talleres ofrecidos en el país: ⁴¹⁸

- En San Luis Potosí en 1999 donde presentó ponencia el maestro Tort.
- En Monterrey N.L. 2001 en un Encuentro de Educadores Musicales donde se presentó ponencia y taller.
- En CDMX, 2011 en Casa de las Humanidades, UNAM donde el maestro Tort presentó ponencia.
- En CDMX, 2014 la última conferencia ofrecida por el maestro Tort en el Conservatorio Nacional de Música.

Faltaría agregar que hasta la fecha no ha sido contabilizada la cantidad de cursos de todos los niveles del método Tort que se han impartido al interior de la provincia del país y en Artene impartidos por el mismo maestro Tort y su equipo DECUMESE y de Artene. Desde que este proyecto inició, hasta los cursos solicitados por los gobiernos de los Estados, has pasado décadas. Asimismo, la Facultad de Música de la UNAM y el Conservatorio Nacional de Música casi cada año llaman a maestros de Artene para impartir talleres sobre el método.

⁴¹⁸ *Ibidem*

La actividad de todo un equipo de maestros ofreciendo conciertos, talleres, conferencias y cursos a educadores musicales y público en general, siempre ha sido intensa desde la creación del método, más los 44 años de existencia de Artene. En la primera época del método, éste solamente era promovido por su autor y dos o tres personas cercanas a él pero, desde la fundación de Artene, este trabajo ha tenido más proyección nacional e internacional, pues ya existe una institución que lo respalda.

3.4 Actividades extracurriculares

a. Academia

Esta área surge aproximadamente en el 2010 con el fin de ofrecer una continuación de los estudios musicales a los adolescentes que se gradúan del método. Ingresar a las escuelas profesionales de música no fue una buena opción para muchos de ellos, querían seguir haciendo música pero no dedicarse a ella en forma profesional. Artene, entonces, abre esta área para atender esta demanda y para incluir gente fuera de la escuela. A ella pertenecen actualmente desde adolescentes hasta adultos que estudian algún instrumento, incluido el canto y puede ser en forma individual o haciendo música en grupo.

Aunque esta área no trabaja con el método Tort en la misma forma que lo hace con los niños, sí se aplican algunas piezas de éste. Sin embargo, es obligatorio llevar un *solfeo* elemental en todas estas clases pues, hay muchos integrantes que no tienen bases musicales.

La academia ofrece el estudio de los siguientes instrumentos: arpa, violín, violoncelo, saxofón, piano, guitarra, flauta, oboe, canto, batería, guitarra y bajo eléctrico. Así como los estudiantes realizan esta actividad en forma individual, también existen los ensambles: hay un conjunto de rock, otros de música de cámara con cuerdas y el coro de cámara con las alumnas de canto.

El conjunto de rock está compuesto por exalumnos donde uno toca el bajo, otro la guitarra eléctrica, otro la batería y otro es el vocalista. Los guía un maestro que a su vez es exalumno y trabaja justamente en un conjunto de rock de cierta fama en el país. Él hace los arreglos de piezas que los muchachos escogen y también se presentan en concierto.

Los conjuntos de cámara instrumentales se forman cuando se van a presentar en concierto con música clásica los estudiantes de violín, violoncelo y piano. También incluyen a los estudiantes de flauta y arpa, todos integrantes de la academia. Tocan arreglos de música clásica generalmente aunque nunca han estado cerrados a la música popular y, por supuesto, también se presentan en concierto.

También existe un conjunto de cámara formado por alumnos de canto tanto jóvenes como adultos. Este conjunto también se presenta en concierto interpretando música de todo tipo: clásica, popular, folklore, góspel, etc.

La academia es un buen proyecto pero sus actividades deben consolidarse y difundirse aún más. Hay pocos integrantes estudiando en ella por el momento, aunque está abierta a todas las edades: adolescentes, jóvenes, adultos y hasta la tercera edad. El bajo número de integrantes se debe a que Artene aún se conoce más como especialista en educación musical de la niñez, que en el trabajo musical con adultos.

b. Reedición de libros

El método Tort en *papel* se encuentra básicamente en los libros o textos editados por la UNAM a través de la Coordinación de Humanidades. Estos se han tenido que reeditar en varias ocasiones ya que se han agotado a pesar de que sólo los han vendido y distribuido la UNAM y Artene. Las partituras comenzaron últimamente a pasarse a *Sibelius*⁴¹⁹ y todas las explicaciones a *Words*. Para esto último se contrataron especialistas. Ver anexo 3.

⁴¹⁹ Programa computacional para escribir música.

Cada reedición, sin embargo, requiere siempre de correcciones y modificaciones. En un principio el autor hacía este trabajo agregando además, música y complicando más algunas otras piezas. Como se trata de composiciones exclusivas de él, era posible hacerle los cambios y algunos agregados instrumentales que él considerara convenientes. Las últimas ediciones, entonces, mostraron ser más amplias y técnicamente mejor escritas. Sirvió mucho que los maestros, a lo largo de los años, expresaran al maestro Tort los alcances de los niños con estos materiales musicales, como lo que debía facilitarse y/o complicarse técnicamente o, alguna explicación que debía ampliarse.

Lo importante fue que al maestro Tort nunca le faltó sensibilidad, imaginación y finura para crear nuevas melodías y escoger los textos. Siempre hubo forma de explotar interpretativamente su música infantil, pues maestros y niños la entendían claramente. Esa música por sí sola ya ofrecía criterios pedagógicos para su aplicación. Música y estrategias pedagógicas casi se convirtieron en una misma.

Cuando fallece el maestro Tort los libros debían seguirse editando, lo cual implicaba seguir corrigiendo detalles sin intervenir en la parte sustancial que es la música y las secuencias pedagógicas. Ahora pues este trabajo lo realizan los maestros más conocedores de la música del método. Las partituras continúan su paso por el programa *Sibelius* de computadora para posteriormente entregarse a la UNAM. Sin embargo este último paso es el que más se demora.

Así pues los libros editados y reeditados por la UNAM mediante la Coordinación de Humanidades son:

1. *Educación Musical en el Jardín de Niños*, que lleva desde 1978 ya seis ediciones agotadas y de la última, 2015, ya quedan pocos.
2. *Educación Musical en el Primer año de Primaria*, que también lleva varias ediciones agotadas y la primera fue en 1975. Actualmente se encuentra este libro en reelaboración por dos maestras para ampliarlo con ejercicios propios del maestro Tort.

3. *Educación musical en el Segundo Grado*, que consta de manual para el maestro con partituras y particellas para el alumno. Ha tenido dos ediciones y actualmente se encuentra agotado.

4. *El Coro y la Orquesta Escolar*. Este también consta de partituras para el maestro y particellas para el alumno. La primera edición salió en 1988 y no se ha podido reeditar lamentablemente. Quedan pocos ejemplares.

5. *El ritmo musical y el niño*. La primera edición salió en 1995, se agotó y hasta 2015 se logró la reedición, sin embargo, ya quedan pocos ejemplares.

6. *Posadas y Villancicos*. Cuya edición salió en 1997 y aún no se ha logrado la reedición.

También se encuentran haciendo fila otros libros creados por el maestro Tort para otros niveles que aún no se han podido editar pero se están corrigiendo y pasando a Sibelius y Words.

1. *El niño descubre la música*, para el área de Estimulación Temprana y se elaboró en el 2010.

2. *El Arpa y el Niño*, que comprende el método de arpa del maestro Tort.

3. *La música moderna y el Niño*, que comprende todas las Concordancias y Conjunciones, actividades ya explicadas anteriormente.

4. *El Arte Musical y el Niño*, que contiene la música avanzada del método para niños de 12 y 13 años.

5. *Solfeo infantil*, libro que contiene lecciones de solfeo no tradicionales porque se van convirtiendo en música.

Los discos compactos, que en un principio fueron LP, son llamados *La música y el Niño*, fueron grabados por la UNAM y constan de un álbum de 3 discos. Sin embargo, aún no se han podido reeditar.

Esta área extracurricular es fundamental para la permanencia y conocimiento del método Tort en todos los medios profesionales musicales, porque

ahí se encuentra su contenido musical. Afortunadamente ha seguido teniendo demanda gracias a la existencia de la carrera de Educación Musical y el FLADEM. Además, viene al Instituto mucha gente del interior de la provincia para adquirirlos. Sin embargo, la lentitud de las reediciones es lo que frena la distribución.

c. Laudería

La instrumentación en Artene es una característica que le da al método, entre otras cosas, su identidad. El *teponaztle*, los xilófonos de apariencia de marimba, las arpas jarochas y el *huéhuatl* son instrumentos que sólo Cesar Tort introduce en la educación musical de este país. Antes nadie lo había hecho. Por ello es tan importante mantenerlos en buen estado dentro del instituto y nunca dejar de ejecutar las piezas donde éstos se presentan.

El área de Laudería en Artene, formada por carpinteros, es la encargada de elaborar los *huéhuatls* y reparar todos los instrumentos. El trato de los niños naturalmente los lacera con el tiempo y aunque, los maestros los instruyen a cuidarlos y ejecutarlos adecuadamente, siempre tienen un desgaste.

El *huéhuatl* actualmente sigue teniendo demanda en las escuelas, por ello, se han seguido elaborando, además de que en muchos lugares se copian constantemente. A los carpinteros se les instruye en su elaboración según los conocimientos que legó el maestro Tort y, los xilófonos y metalófonos se mandan a construir, afinar y reparar con laudereros especiales. Las arpas jarochas afortunadamente se mandan a Jalapa, Veracruz, cuando requieren mantenimiento.

d. Coro de Papás

Tener este coro en Artene, aun siendo actividad extracurricular, es realmente agradable porque aporta mucho entusiasmo. Lo forman personas adultas de todas las edades, desde jóvenes hasta la tercera edad. La mayor parte de ellos no saben leer música y hay quienes ni siquiera han cantado en su vida. Muchos son padres de familia y otros han acudido al llamado de conocidos de Artene. Es un coro cien por ciento *amateur*. Se tiene varios horarios en la tarde, en la noche y en sábado para esta actividad.

Se trabajan piezas hasta a 4 cuatro voces a cargo de maestros que deben mantener toda la paciencia necesaria para que la gente se las aprenda. La partitura les sirve de guía aunque no entiendan la notación musical. Se le da algo de vocalización y respiración al principio, se cantan cánones y el material asignado para concierto.

Afortunadamente cuando este coro ofrece audición se cuelan en él maestros y exalumnos para reforzarlo. Los integrantes de éste han expresado que se sienten muy honrados de cantar con músicos profesionales.

Por supuesto hay elementos dentro de él que ya no pueden entonar o lo hacen con mucha dificultad, para ello se les solicita que canten a más bajo volumen que los demás pero en forma muy sutil. Ellos mismos terminan entendiendo que afectarían al coro. Obviamente tardan más tiempo que maestros y niños en aprender una partitura por sencilla que sea, sin embargo, lo hacen con mucho gusto teniéndose la suficiente paciencia.

Lo más importante de este coro es su función dentro de Artene. Sus integrantes son sumamente cumplidos y entusiastas como hemos dicho, con todo lo que cantan y se les enseña. Esta actitud termina influyendo al quehacer cotidiano del personal académico con los niños. No son músicos la mayoría ni especialistas instrumentales, pero gozan del arte musical como nadie. Los que son padres de familia o abuelos comparten con sus hijos y nietos esta sensibilidad que es única para quienes se dan la oportunidad de hacer música.

3.5. Expectativas presentes y futuras del método Tort y logros palpables

Como hemos dicho, el método Tort surgió en la década de los sesenta dentro de un contexto donde imperaba una necesidad musical y educativa fundamental. En ese entonces era nula la existencia de cualquier propuesta educativa-musical en nuestro medio. Por ello este sistema adquirió determinadas características cuyo autor consideró indispensables para atender ésta demanda. Sin embargo, actualmente la vida educativa e institucional en nuestro país es

diferente. Por ejemplo, los cambios de índole pedagógica, como la adopción del *Constructivismo*, sobre la educación tradicional, han tenido que influenciar directamente el trabajo de los maestros del método Tort, tanto dentro de Artene como fuera de él. Estos se han visto forzados a buscar nuevas estrategias para que el niño descubra la música por su propia cuenta y han tenido que enriquecer sus clases con otras acciones retomadas de otras propuestas y modelos pedagógicos musicales.

Sin embargo, lo interesante es observar como el método Tort ha propiciado la apertura de una buena cantidad de campos de investigación y acción sobre los cuáles la educación musical en México ya está transitando. Por ejemplo, el Movimiento Corporal dentro de la clase de música, como reforzamiento de la rítmica; la Improvisación Musical, siendo uno de los más interesantes por sus posibilidades; las reflexiones sobre la vigencia del *solfeo* tradicional y activo dentro de la escuela; la búsqueda bibliográfica sobre el desarrollo intelectual del niño mediante la estimulación musical y; la expansión del trabajo de laudaría pedagógica como se dio en los casos del huéhuetl, arpas y xilófonos.

Ahora bien, a la hora de la aplicación del método con los niños directamente, y cuando damos cursos a maestros también, surgen momentos donde pueden abrirse estas acciones. Dentro de los juegos de preescolar, por ejemplo, generalmente la improvisación musical se da en forma espontánea cuando buscamos algún acompañamiento instrumental para los cantos y, el movimiento corporal, generalmente es propiciado por los maestros por la teatralidad que se requiere. El solfeo tradicional o actualizado en este método es también utilizado cuando se trabaja para los grados de primaria por la necesidad de abordar la música en base a la lectura de valores y notas. Sin embargo, al respecto, hay actualmente interesantes discusiones entre los maestros con relación de hasta donde hay que llegar con él.

También, hemos echado mano en Artene de una serie de artículos publicados en los EU y varios países europeos sobre estudios científicos de los cambios que ocurren en el cerebro humano cuando hay estimulación musical. Y, en

cuanto a la expansión de la laudería, la demanda de xilófonos, huéhutls, teponaztles y arpas se ha visto favorecida por aquellos maestros y escuelas que requieren el instrumental del método Tort.

En fin, hay aún mucho futuro profesional entre las personas que trabajamos con este sistema en cuestión. Según la inclinación de cada maestro, el campo de acción se desarrolla como en el caso del maestro Itzainv Jiménez quien, habiéndose preparado primero en Tort y luego en Dalcroze, trabaja en su escuela (el Giocosa) con el primero de base pero muy complementado por el segundo.⁴²⁰ Un buen sistema no puede convertirse en otro pero sí enriquecerse de él. He ahí el trabajo que los seguidores de Tort tenemos que llevar a cabo por delante.

El instituto Orff de Zalsburgo y el Instituto Dalcroze de Suiza le dieron permanencia y estabilidad a sus sistemas de enseñanza gracias a las acciones de los seguidores de mantener estos métodos en una constante *reinención*. El método Dalcroze surge a finales de siglo XIX, el Kodally y Orff a mediados del siglo XX y, sus actividades son actualmente vigentes pues generaciones de niños en estos países se preparan con ellos. Los maestros modificaron medios de aplicación, sintetizaron procedimientos, enriquecieron actividades con movimiento e improvisación pero, la esencia educativa planteada por los autores no se modificó. El método Dalcroze sigue siendo rítmica corporal, el Orff, orquesta de percusiones y danza y, con el Kodally se continúa trabajando la voz infantil acompañada de un extraordinario trabajo corporal y dramático.

Lo anterior habla de la vigencia que a estas propuestas educativas le dieron sus seguidores. Pero lograron hacerlo gracias a la esencia misma de los métodos. Cuando la propuesta original contiene solidez en el sentido de que ofrece resultados y trascendencia humana y social, significa que puede desarrollarse aún y amplificarse de acuerdo con los requerimientos del momento y de la línea que cada maestro marque.

⁴²⁰ El el Instituto Artene se encuentra un video donde el maestro Itzainv muestra su trabajo del Giocosa.

Al proponerse hacer llegar la actividad musical a todos los niños mexicanos sin distinción de talentos musicales o estrato social, el trabajo del maestro Tort también ayudó a crear una mentalidad de que la música es un arte No exclusivo para una élite humana de personas talentosas. Nos ha mostrado siempre que todo ser humano de cualquier edad y posibilidades físicas o psicológicas, puede hacer música. Aunque lo haga de diferentes maneras. “¡La música es tan gran que hay lugar para todos!” decía Violeta de Gainza.

Es relevante observar como el trabajo del maestro Tort reforzó en las consciencias de músicos y educadores de nuestro país la naciente idea de que la actividad musical está estrechamente vinculada a la educación primero del individuo, y luego de una nación y de la vida cultural de ambos. Aunque el método Tort se concentró básicamente en Artene y de ahí se proyectó a escuelas, maestros, padres de familia, autoridades educativas, etc., los cursos impartidos dentro del proyecto DECUMESE como todos los ofrecidos posteriormente por toda la República, significaron un gran medio de expansión tanto del método como de sus ideas educativas.

Todo lo anterior desembocó en la creación de vocaciones en docentes musicales que hasta la fecha dedican su vida a esta labor. Así ayudó el método en cuestión a que la profesión del docente musical cobrara status en nuestro medio educativo, al grado de que ya existe en las escuelas de música profesionales esta carrera. Además, el trabajo de muchos maestros de música adquirió estructura cuando se decidieron aplicar el método Tort. Esto último ha sido expresado por ellos mismos y yo personalmente lo he observado.

Hemos hablado de la aparición de la especialidad universitaria del “educador musical” en México y, por consiguiente la creación de la profesión de Educación o Pedagogía Musical. Ello significa un cambio en la consciencia de la sociedad mexicana en general aunque aún no tanto en las autoridades educativas de nuestro país. El peor escepticismo ante la importancia de la educación musical se ha dado en las autoridades educativas oficiales. Sin embargo la sensibilidad de los educadores y de los músicos va siempre adelante de cualquier sistema

institucional. Por tanto puedo decir que ya existe una pequeña muestra de escuelas oficiales y particulares en nuestro país donde sus respectivos directivos han luchado porque la famosa clase de “artes” tenga estructura y buen nivel académico y, entre estas actividades, la música tenga la prioridad.

Es un hecho que la obra del maestro Tort ha favorecido la conciencia adquirida por parte éstas autoridades escolares, sobre la importancia de esta materia –la música- en las áreas del desarrollo infantil. En Artene existe una lista de escuelas particulares, al menos, donde exigen ciertos niveles de ejecución musical en los niños que antes no se tenía. La actividad musical escolar en México sí se ha incrementado en algunas ciudades importantes y ha mejorado su nivel académico en las últimas décadas especialmente en el medio privado. En estas escuelas la SEP obliga que el maestro de música ya no esté contratado improvisadamente para cubrir un espacio curricular, sino al contrario, debe ser un músico con título y con formación en estrategias pedagógicas. Lamentablemente como dije, esto sólo se observa en el medio privado y no en todas las ciudades de nuestro territorio nacional. En el medio público la clase de música aún está integrada a la modalidad de “artes” lo cual es realmente aberrante pedagógica y artísticamente ya que un mismo maestro debe impartir música, pintura, teatro y dibujo en una hora a la semana. Quizá hay algún directivo de éstas escuelas que con cierta visión solicite a su maestro impartir sola una disciplina pero todos sabemos que no abundan estos ejemplos. Lo cual es realmente preocupante porque la mayor parte de nuestra niñez se encuentra en ese medio.

Ahora bien, entre los resultados antes expuestos podríamos hablar un poco más del caso de los alumnos de Artene. Tenemos por un lado, a los que estudiaron una carrera musical como profesión, y, por otro, los que simplemente desarrollaron una sensibilidad artística y cultural que siempre acompañó su vida adulta. El trabajo de equipo, exhaustivo e imprescindible en las clases del método Tort, desde el maternal hasta el 6to grado, permite una secuela de beneficios para cualquier profesión futura. El ensamble coral e instrumental, donde cada voz o instrumento adquiere importancia para el buen resultado musical del conjunto,

genera en cada niño un efecto de considerarse a sí mismo *necesario* para el buen funcionamiento del trabajo de todos. De igual forma, el profesionalismo que se exige a todo el grupo se torna posteriormente, en un hábito.

Sobre los exalumnos que se convirtieron posteriormente en músicos profesionales hay casos tan notables como los de dos cantantes que ya tienen renombre a nivel internacional, un arpista que en los EU ya está contratado en una orquesta importante, otra arpista que toca en México constantemente, dos rockeros famosos, y, el administrador de la Facultad de Música de la UNAM también es exalumno de Artene.⁴²¹ Existen aún más casos de músicos profesionales que, como los anteriores, se formaron durante su niñez en esta institución aunque, el propósito básico del método se centra en la educación musical de la niñez, independientemente de la profesión futura.

Según el testimonio de exalumnos de Artene, jóvenes o adultos que no eligieron la música como profesión, en general han manifestado su acercamiento hacia todas las expresiones musicales, artísticas y culturales. Y, lo más importante, son personas cuyos intereses primordiales giran en torno al tipo de educación que reciben sus respectivos hijos por un lado y, por otro, poseen un verdadero reconocimiento y valoración hacia las necesidades culturales y educativas de su país. Ahí radica el gran logro del método Tort y su escuela, Artene. (Ver anexo 24).

Por supuesto que Europa, Estados Unidos y algunos países asiáticos han ido adelante de nosotros respecto a esta materia pero en nuestro país, el pionero de este movimiento, reitero, fue el maestro César Tort.

⁴²¹ Todos estos casos están documentados en el Instituto Artene para su comprobación.

IV. CONCLUSIONES

Considero importante hacer una pequeña síntesis de las innegables aportaciones del trabajo del maestro César Tort en los ámbitos cultural y educativo de nuestro país. Primero que nada, logró demostrar la incidencia de este arte sobre la inteligencia del infante por la gran cantidad de estímulos auditivos que genera, por un lado y, el mejoramiento de la coordinación motora del individuo gracias a la constante actividad rítmica instrumental y corporal. Paralelamente la recreación cultural que implica un trabajo musical como este especialmente, ofrece conocimiento y apreciación de nuestro acervo. El trabajo en grupo es otro de los beneficios fundamentales de este trabajo debido a la cantidad de ensambles vocales e instrumentales en los que el niño se debe integrar.

Ahora bien, creemos que el método Tort sigue siendo una opción válida para el actual panorama musical y educativo de nuestro país aunque la solución va a depender de la valoración que se le otorguen a las áreas más relevantes del sistema Tort. Es decir, si reconocemos que la música de César Tort es la esencia del método, es posible reconocer su vigencia en el tiempo. Así como las obras musicales de otros siguen siendo tocadas e interpretadas, aun habiéndose creado hace cientos de años.

Aun así, es necesario darle actualidad a sus estrategias otorgándoles más naturaleza constructiva que de transmisión. Ello pues, ya es tarea fundamental de los maestros que realmente sean conocedores del método Tort. Esta búsqueda nos corresponde a quienes nos iniciamos trabajando con este método de forma ortodoxa y, que ahora nos encontramos frente a un panorama que nos obliga a una gran reestructuración. Sin embargo, estamos convencidos de que el método Tort posee cantidad de acciones que pueden ubicarse en la nueva modalidad como los “juegos musicales” de preescolar, por ejemplo cuyo desenvolvimiento dentro del salón de clase siempre fue enteramente libre.

Como consecuencia de lo anterior hemos visto en el Instituto Artene y fuera de él, el nivel de desarrollo que los maestros del método Tort le han dado de

acuerdo con sus propias tendencias. Algunos lograron combinar en sus clases Tort con Dalcroze, es decir, resuelven todas las dificultades rítmicas de los alumnos con actividades corporales dinámicas. (Ver anexo 17). Otros han montado verdaderas dramatizaciones con los temas de las piezas avanzadas utilizando vestuario y extraordinarias actuaciones. Hay quienes han logrado sacar partido de los juegos abiertos al grado de que el niño se desplaza todo el tiempo en el escenario.

El método Tort no podrá prescindir nunca de los ensambles instrumentales y vocales donde se lucen las características de nuestra música tradicional con sus instrumentos así como la ejecución instrumental y vocal de los niños pero, sí se mejorarán las estrategias de trabajo implementando la improvisación y el movimiento corporal, por ejemplo.

Hemos hablado de futuros campos de investigación y acción que están implicados en muchas de las actividades de este sistema lo cual permite otorgarle al mismo diferentes líneas de aplicación e interpretación de la música del maestro Tort. En una misma pieza, por ejemplo, algunos incrementarán el movimiento corporal para jugar con ella, otros la utilizaran para improvisar acompañamientos, otros, la dotarán de más instrumentación, otros montarán con este tema dramatizaciones teatrales, etc.

Quizá surjan maestros que estudien teóricamente el efecto de los estímulos sonoros en el desarrollo mental del individuo y dediquen su vida profesional a mostrarlo en conferencias y, quizás, haya otros que se aboquen a elaborar instrumentos musicales apropiados para los niños convirtiéndose en verdaderos artesanos.

Los maestros creemos que las actividades del método Tort aún tienen mucho que ofrecer a la niñez de este país a pesar de los cambios tan determinantes como la tecnología, los modelos pedagógicos, o el énfasis que hay en la improvisación musical. Es más, las actividades del método enriquecen o podrían aportar a estos tres aspectos dinámicos. Por ejemplo: un exalumno músico pasó una de las piezas avanzadas llamada "Pasos" a sonido electrónico y así la promovió

en los EU. El niño tocando e improvisando en el *huéhuetl* se convirtió en un modelo pedagógico para otros docentes mexicanos, quienes aunque no siguieron el método Tort, utilizaron este instrumento de muchas maneras en sus clases. Y, el xilófono, el metalofón y el arpa diatónica, se convirtieron en instrumentos ideales para la improvisación infantil en las clases de otros maestros que retomaron la idea.

Por tanto el contenido del método Tort tiene substancia y por ello futuro, aunque cada docente lo lleve por el camino que más convenga a sus respectivos intereses educativos. Podemos afirmar entonces, que puede equipararse con cualquier método de calidad.

Actualmente el método Tort tiene ya un prestigio en todo el medio musical y educativo de nuestro país. Y, en el extranjero, ya podríamos hablar de algunas décadas en que goza de popularidad y admiración. Los maestros argentinos, que como ya dije, en cuyo país nació la educación musical formal de Latinoamérica, han expresado siempre su gran reconocimiento por este trabajo.

Su alcance también se encuentra en el logro de una actitud diferente de los músicos y educadores de nuestro país, ante su propio quehacer cotidiano. Han encontrado que su trabajo es tan básico en el alumno como el de cualquier maestro regular; que tiene trascendencia al interior del educando y que se proyecta hacia el futuro integral de éste; y que como otras materias, la música actúa directamente en la inteligencia, sensibilidad y sociabilidad del ser humano.

El reconocimiento de nuestra cultura tradicional es otra de las características propias del legado del método Tort. Abrió la puerta a un material de cultura musical valioso que podría perderse si no lo reactivamos. Qué mejor que utilizarlo en la educación musical.

El contexto económico, social y por tanto, educativo, ha cambiado en relación con la época de la creación del método Tort. El mundo globalizado es innegable y debe ser considerado por cualquier planeación educativa escolar. La música puede jugar un papel sustancial dentro de este nuevo panorama ya que es un excelente medio de comunicación y unión entre los diferentes pueblos y distintas

razas. Anteriormente se dijo que uno de los principales temas en los congresos de la ISME y el FLADEM es el multiculturalismo. El método Tort entonces, por sus características nacionales, ha buscado siempre la forma de trascender su regionalismo para aportar ideas a otros ámbitos culturales así como enriquecerse a sí mismo de lo diferente.

Desde el siglo anterior ya se ve a *la niñez* como la génesis de todo aquello que tenga que ver con la educación de una sociedad o nación, por todo ello César Tort, un gran impulsor de la niñez en su querido México.

V. OBRAS CONSULTADAS

Libros

1. Abbagnano, N y Visalberghi, A. Historia de la Pedagogía. 7ª impresión. CDMX, FCE, 1984. 709 páginas.
2. Alighiero M. Mario. Historia de la Educación. Traducción Miguel Martí. 10ª ed. Edo de México, Siglo XXI, 2007. 608 páginas.
3. De Serralach, Lorenzo. Historia de la enseñanza musical. 1ª ed. Buenos Aires, Ricordi, 1953.
4. Dewey, John. El Arte como experiencia. Traductor Jordi Bustamante. Barcelona, Paidós, 2008. 385 páginas.
5. Domoncos, Ladislao. Método Kodally. Traductor Ladislao Domoncos. 1ª ed. Buenos Aires, Bermejo&Fucci, 1969. 18 páginas.
6. Elliot, David. "Música, educación y valores musicales". Compiladora Violeta H. de Gainza. 1ª ed. Buenos Aires, ed. Guadalupe, 1997. 159 páginas.
7. Fisher, Ernest. La Necesidad del Arte. Traductor José Solé-Tura. 2ª ed. Barcelona, Ediciones Península, Nexos, 1989. 272 páginas.
8. Fleming, William. Arte, música e Ideas. Traductor José R. Benglio. 1ª ed. USA, editorial Mc Graw-Hill, 1993. 381 páginas.
9. Fridman, Ruth. Los comienzos de la conducta musical. 1ª ed. Buenos Aires, Paidós, 1974, 61 páginas.
10. Gadotti, Moacir. Historia de las ideas pedagógicas. Traductor Noami Alfaro. 6ª ed. México, SIGLO XXI, 2005. 354 páginas.
11. Hemsy de Gainza, Violeta. La iniciación musical del niño. 3ª ed. Buenos Aires, Ricordi, 2003. 243 páginas.
12. Hemsy de Gainza, Violeta. Música, amor y conflicto. 1ª ed. Buenos Aires, Grupo editorial Lumen, 2002, 190 páginas.

13. Honolka, Kurt y Richter, Lukas. Historia de la música. Madrid, EDAF, 2005. 486 páginas.
14. López, Mireya. Estimulación Musical Temprana. CDMX, Artene, 2014. 50 páginas.
15. Schafer, Murray. Hacia una educación sonora. Traducción Violeta H. de Gainza. 1ª ed. Buenos Aires, Pedagogías musicales abiertas, 1994. 147 páginas.
16. Schafer, Murray. El nuevo paisaje sonoro. Traducción Violeta H. de Gainza. 1ª ed. México, ediciones Coyoacán, 2008. 11 páginas.
17. Swanwick, Keith. Música pensamiento y educación. Traductor Manuel Olasagasti. 3ª ed. Madrid, ediciones Morata, 2006. 191 páginas.
18. Tort César. Posadas y Villancicos. 1ª ed. CDMX, UNAM, 1997. 73 páginas.
19. Tort, César. Educación musical en el Jardín de niños. 5ª ed. CDMC, UNAM, 2010. 128 páginas.
20. Tort, César. El niño descubre la música. Con disco. 1ª ed. Derechos reservados. CDMX, Artene, 2009. 80 páginas.
21. Tort, César. Educación musical en el primer año de primaria. 2ª ed. CDMX, UNAM, 1984. 97 páginas.
22. Tort, César. Educación musical en las Primarias. 2 volúmenes. 2ª ed. CDMX, UNAM, 1984. Instructivo para el maestro 109 páginas; para el alumno 109 páginas.
23. Tort, César. El ritmo musical y el niño. 1ª ed. CDMX, UNAM, 1995. 151 páginas.
24. Tort, César. El coro y la orquesta escolar. 1ª ed. CDMX, UNAM, 1988. Tomo de partituras: 120 páginas. Tomo de particelas 126 páginas.
25. Vigotsky, Lev. La imaginación y el arte en la infancia. Traductor David Rincón. 7ª ed. México, ediciones Coyoacán, 2008. 111 páginas.
26. Willems, Edgar. El valor humano de la Educación Musical. Traducción Ma Teresa Brutocao. 4ª ed. Barcelona, Paidós-educadores, 2014. 230 páginas.
27. Willems, Edgar. Traducción Violeta H. de Gainza. La preparación musical de los más pequeños. 4ª ed. Buenos Aires, EUDEBA, 1976
28. Willems, Edgar. Las bases psicológicas de la educación musical. Barcelona, Paidós, 2011. 256 páginas.

Documentos Electrónicos

1. www.isme.org, [10/2013].
2. Méndez, Yadira. "El carácter humano y social de la música". yandymusic.blogspot.mx/2007/04/el-carácter-humano-y-social-de-la-musica.html [Consulta 05/2014]
3. Hemsy de Gainza, Violeta. "La educación musical entre dos siglos". Conferencia en la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, agosto de 2003. live.v1.udesa.edu.ar/files/ESCED/DT/DTIO/-GAINZA.pdf [Consulta 05/2015]
4. Valles del Pozo Ma. José. "Educación musical en la historia de occidente". Revista Neuma. Universidad de Talca, Valladolid, 25/06/2009. música.utalca.cl/DOCSneuma/_vol_1/no2_15_articulo5.pdf [Consulta 02/2014]
5. Luke F. María. "Teoría del Ethos". SEQUENTIA, revista digital 2, Granada, 2014. <http://issuv.com/klosmarin/docs/el-poder-de-la-musica-teoria->[Consulta 02/2014]
6. Artículo electrónico: El Papiro de Hibeth. 2014. www.buenastareas.com
7. Valenzuela, Marcos. "Apuntes y reflexiones sobre la música de Arístides de Quintiliano". Instituto de Artes Tristán, España. www.tristan-instituto.es/articulo/72-apuntes-y-reflexiones-sobre-la-musica-de-aristides-de-quintiliano [Consulta 02/2014]
8. "Las artes liberales: el Trivium y el Cuadrivium", 14/1/2010. latindecuisin.blogspot.mx/2010/01/las-artes-liberales-el-trivium-y-el-cuadrivium [Consulta 02/2014]
9. "La Educación musical en la Edad Antigua y la Edad Media". La educación musical a lo largo de la Historia. UNIR, tema 3, 30 páginas. primaria.unir.net/cursos/lecciones/lecc_gmopt98/documentos/tema3/ideasclave.html?virtualpage=1 [Consulta 04/2014]
10. "Las transformaciones en la educación musical al final de la Edad Media". La educación musical a lo largo de la historia. UNIR, 36 páginas. primaria.unir.net/cursos/lecciones/lecc_gmopt98/documentos/tema5/ideasclave.html?virtualpage=1 [Consulta 09/2014]
11. "La Monodia profana en la Edad Media". <https://depmusica.wikispaces.com/file/view/LA+MONODIA+PROFANA+EN+LA+EDAD+MEDIA.pdf> [Consulta 06/2014]

12. Sarget, Ros, Ma.de los Ángeles. "Perspectiva Histórica de la Educación musical". Rioja, Dialnet. No 15, año 2000.
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo2292931.pdf>. [Consulta 02/2014].
13. "El cambio de la concepción en la música en el origen del Renacimiento". La educación musical a lo largo de la historia. UNIR, tema 6, 36 páginas.
primaria.unir.ideasclave.html?virtualpage=1 [Consulta 16/01/2015].
14. Rodríguez, Reyner. "Consideraciones sobre el pensamiento de Juan Amos Comenio". Revista Odiseo.
www.odiseo.com.mx/bitacora-educativa/2011/04/consideraciones-sobre-pensamiento-pedagogico-juan-amos-comenius-torno-for [Consulta 06/2014]
15. Trias, Eugenio. "Rousseau, escritos sobre música". Artículo en "El Cultural". 11/10/2007 Universidad de Valencia. www.elcultural.com/articulo-imp.aspx?id=21396 [Consulta 19/04/2015].
16. Ruiz Tarazona, Andrés. "La obra musical de Rousseau". Madrid, Artículo el País, 1978. <http://pais.com/diario/1978/09/07/cultural273967202850215.html> [Consulta 19/04/2015]
17. Campos V. Villalobos. "Kant y la educación". Filosofía de la educación, 03/12/2007. filo-edu-blogspot.mx/2007/12/Kant-y-la-educacion-html [Consulta 02/05/2014]
18. "Kant y la Condición humana". Revista Mousiké.
philoarte.blogspot.mx/2009/07/Kant-y-la-condición-humana.html [Consulta 24/05/2015].
19. "Armonía y Melodía: la cuestión del sentido a través de la música en Kant y Schopenhauer". El vuelo de la lechuza.
<https://elvuelodelalechuza.com/2011/10/13/armonia-ymelodia-la-cuestion-del-sentido-a-travez-de-la-musica-enKant-y-Schopenhauer-1/> [Consulta 13/05/2015]
20. "El proceso de educación Musical". UNIR, tema 5. La educación musical a lo largo de la historia. 36 páginas.
http://primariaunir/cursos/lecciones_gmopt98/documentos/tema5/ideasclave.html?virtualpage=1 [Consulta 02/03/2015].
21. Gómez A. Daniel. "Wagner y Nietzsche: La trascendencia nacional y filosófica" Sinfonía virtual, 02/ 01/2007, 6 páginas.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/002/wagner-nietzsche-trasendencia_nacional.php [Consulta 28/05/2015].

22. Álvarez S. Remedios. "Nietsche, Estado versus Cultura". Revista Colmena. <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2047/Aguijon/Remendios.html> [Consulta 04/06/2015].

23. Ibarra, Daniela. "Educación musical II". 06/15/2012. Educacionmusicali.blogspot.mx/2012/05/pedagogía-musical.html [Consulta 08/10/2015].

24. "Música en el método Montessori", Montessori hoy. montessorihoy.blogspot.mx/2009/01/música.html [Consulta 20/IX/2015].

25. Martínez, Enrique. "María Montessori, la pedagogía de la responsabilidad y la autoformación". www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0-montessori.html[Consulta 06/X/2015].

26. Moraño N. Juan. "La educación artística y su influencia". Revista Innovación y experiencia educativa. Andalucía, 27/02/2010. 10 páginas www.csi.csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_27/JUAN_MORAÑO_NIETO_02.PDF. [Consulta 17/07/2015].

27. "La teoría de Piaget en la educación musical". <https://sites.gogle.com./site/pedagogiamusi/m/teoria-de-piaget> [Consulta 13/10/2015].

28. Puentes, Pablo. "Trabajo final". Barcelona, 09/2012. www.pablopuentes.com/paperFull.pdf [Consulta 09/11/2015]

29. Llamas C. Julio. "Psicología de la música y educación musical". Sinfonía Virtual, www.sinfoniavirtual.com/revista/018/psicología-musica-educacion-php [Consulta 13/10/2015].

30. "El arte mexicano durante la Colonia" <http://colonialmexicano.blogspot.com/2008/06/la-musica-colonial-html>

31. "Primera obra polifónica escrita en el nuevo Mundo". Madrid. Revista musical antigua.com, 2015. www.musicaantigua.com/hanac-pachap-cussicuinin-primera-obra-polifonica-del-nuevo-mundo/ [Consulta 02/2015].

32. "Método Dalcroze". Proyecto Educamos. www.educamos.es/index.php/metodo-dalcroze [Consulta 15/10/2015].

33. "Método Edgar Willems". España, el rincón del Vago
html.rincondelvago.com/método-edgar-willems-html [Consulta 19/10/2016].
34. "La música y el Holocausto". holocaustmusic.ort.org./es/politics-and-propaganda-/third-rich/ [Consulta 04/12/2015].
35. "Método Orff". El Atril. www.el-atril-.com/fichas/orff/metodo/html [Consulta 02/12/2015].
36. "Música Aleatoria". El rincón del Vago, Salamanca.
html.rincondelvago.com/música-aleatoria [Consulta 20/12/2015].
37. Hemsy de Gainza, Violeta. "Problemática actual y perspectivas de la educación musical para el siglo XXI". Seminario de educación musical. Lima, Perú, enero/2000. www.violetadegainza.com.ar/trabajolima/pdf
38. Langhi, Ma de los Milagros. "La perspectiva teórica de Murray Schafer para abordar la propuesta del área de educación musical". Feb/2013. educacion-musica.blogspot.mx/2013/02/la-perspectiva-teorica-de-murray.html [Consulta 02/06/2016]
39. H. de Gainza, Violeta. "La educación musical en el siglo XX". Revista musical Chilena, v 58, No 201. Santiago, 01/2004. 8 páginas, Hemsy-La Educación Musical siglo XX.pdf. [Consulta 10/04/2015].+
40. Curriculum de César Tort. Solo disponible en Artene.
41. Tort, César. "Hacia una cultura musical Latinoamericana". Ponencia, Caracas, 10/1995. Disponible en Artene.
42. "Funciones de un rector o director general de una estancia educativa". Ministerio de Educación Nacional, Rep. de Colombia.
www.mineduccion.gov.co/1621/article-86999.html [Consulta 08/08/2016].
43. "Manual de funciones, Colegio Antonio Nariño. 01/08/2011. Coordinador académico <https://sites.goolge.com/site/funcionesetan/directivos/coordinador-academico>. [Consulta 12/08/2016].
44. "La música en la antigua Mesopotamia". Revista: Melómanos locos.
<https://blogmusicaclassica.com/enseñanza-musical/historia-de-la-musica-temario/primera-parte-el-mundo-antiguo-y-medieval/tema1>. [Consulta 20/04/2017].

ANEXO 1

DESPEDIDA AL MAESTRO CÉSAR TORT (1925-2015)

Con todo cariño, a Silvia Ortega y a sus hijos César, Genoveva, Corina, Germán, Paulo y Silvia Tort

Compositor y pedagogo destacado, nacido en México. Miembro Honorario del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM). Su calificada producción musical y pedagógica fue un fiel reflejo de su pasión por la música y su compromiso con educación de su patria.

La obra pedagógica fundamental de César Tort, titulada “Educación Musical Infantil” (método Tort), que consta de diez volúmenes -editados originalmente por la Universidad Autónoma de México (UNAM)- presenta una amplia gama de actividades que abarcan el proceso de musicalización, desde la estimulación maternal temprana y el jardín de infantes, hasta el sexto grado de la escuela primaria.

A esta serie de carácter progresivo, César Tort le anexa posteriormente tres obras, que considera fundamentales y complementarias: “El niño y la música moderna”, “El ritmo musical y el niño” y “Posadas y villancicos”, y además dos libros de repertorio para la iniciación instrumental: “El arpa y el niño” y “El pequeño pianista”. Las autoridades de la UNAM le informan al maestro, poco antes de su fallecimiento, acerca del proyecto de reeditar en breve su obra completa.

El pasado año, el maestro Tort tuvo la satisfacción de recibir el máximo reconocimiento por parte de las autoridades culturales y de la comunidad educativa de México, por su calificada producción musical y la excelencia de la labor educativa del Instituto Artene (Arte-Niño-Educación), el centro de educación musical infantil, donde se capacitan los profesores del Método Tort y se ponen en práctica las coordinadas metodológicas de su propuesta educativa y musical.

Con extraordinaria lucidez, no dejó de trabajar hasta los últimos días de su vida que se extinguió en México, rodeado por su querida familia, hace pocos días.

César Tort fue, sin duda, un pionero de la llamada “nueva educación musical” del Siglo XX, no sólo en su patria sino a nivel latinoamericano e internacional.

En algún momento hubo quienes asociaron el Método Tort con el de Carl Orff (algunos llamaban al método Tort el “Orff mexicano”). A mi juicio, se trató de una comparación

superficial, basada en el carácter grupal, instrumental y activo del método Tort. Sus diferencias con el emblemático método europeo de mediados del siglo XX, que eran notables, fueron oportunamente explicitadas por el maestro mexicano. Tort propuso desde el comienzo, para musicalizar a los niños y jóvenes de su país, la formación de conjuntos orquestales, integrados por instrumentos tradicionales mexicanos (arpa, huehuétl, marimba, etc.), en sus versiones originales o bien en adaptaciones funcionales a su aplicación educativa. Expertos artesanos locales, bajo la dirección del maestro, produjeron una serie de valiosas réplicas con las que los niños ejecutaban canciones y danzas tradicionales mexicanas, cuidadosamente secuenciadas para cada uno de los ciclos de la enseñanza pública en los niveles inicial y primario. Tort fue un defensor incansable de los valores identitarios de la cultura de su país y, desde esa mirada, propuso caminos para la musicalización popular, con músicas e instrumentos nacionales.

No recuerdo haber conocido, en los 70's, a ningún otro educador musical, en la infinidad de viajes, cursos y eventos –nacionales e internacionales- que realizamos en aquella época, que defendiera de una manera tan abierta la propia cultura, las producciones musicales, los instrumentos autóctonos, frente a la expansión creciente de las empresas extranjeras que tendían ya a monopolizar el mercado de los materiales, insumos y, sobre todo, de los instrumentos didácticos.

Hubiera sido, en realidad, más coherente comparar la propuesta pedagógico-musical de César Tort con la de otro europeo ilustre: Zoltán Kodály. El profundo amor que el gran compositor húngaro sentía por la música y la educación, lo llevó a dedicar la última fase de su vida a la educación pública¹ (*). El método Kodaly de aprendizaje temprano del lenguaje melódico estuvo basado en el modo pentafónico –no sólo el mayor, como Orff sino fundamentalmente el menor, típico del folklore musical húngaro. Por lo tanto, esta comparación se basa en la importancia que ambos compositores le otorgan a la música tradicional de su pueblo, como así a sus respectivos métodos y su aplicación en el marco de la educación pública.

1(*)Kodaly fue el creador de la exitosa experiencia de las “escuelas musicales” (escuelas públicas en las que se restó tiempo a algunas de las disciplinas básicas -matemática, lengua, por ejemplo- para que los niños recibieran diariamente, desde el nivel inicial, su clase de música) en Hungría, durante el período en que fuera ministro de educación. César Tort volcó el resultado de sus investigaciones en cientos de escuelas públicas de México, en las que se aplicó el método, a partir de las experiencias didácticas que se realizaron en Artene (Arte-Niño-Educación), un centro ejemplar de acción e investigación educativo-musical. Admirador y conocedor profundo de diversificada cultura popular de México, era un deleite escucharlo relatar la historia de cada una de las piezas que atesoraba en su casa con verdadera pasión de un experto.

También fue César Tort un pionero, que supo valorar e integrar tempranamente en su propuesta pedagógica algunas técnicas típicas de la música contemporánea, a la que él designaba con el término de música “moderna”. A mediados de los 70’s, César Tort incorpora al repertorio musical infanto-juvenil una serie de composiciones originales orientadas a familiarizar a los niños con las modalidades más pedagógicamente accesibles -en la práctica- de las formas de expresión musical del Siglo XX. Piezas que, por otra parte, algunos de nosotros -colegas y amigos de los Tort- llevábamos en nuestro bolso de materiales para los talleres y congresos que realizábamos en España y en los países americanos.

César Tort sostuvo, desde el comienzo, el extraordinario poder de la música dentro del encuadre de la educación pública. Su obra artística y pedagógica, que es ya patrimonio cultural de su país y de toda Latinoamérica, por su noble factura trasciende al tiempo. Podrá ser utilizada y resignificada por nuevas generaciones de alumnos y profesores, a través del hacer música, apreciando y comprendiendo lo que se hace, como sucede en todas las artes, oficios y artesanías.

Estoy segura de que el Método Tort perdurará, no sólo como testimonio del patrimonio cultural de México, sino como un material de investigación valioso, digno de ser analizado y aplicado desde las más diversas miradas. Su dimensión pedagógica lo convierte en un referente insoslayable para quienes deseen profundizar en las raíces musicales y educativas de nuestro continente Latinoamericano.

Buenos Aires, Ar. 24 de septiembre de
2015

Violeta Hemsy de Gainza (Buenos Aires, Argentina)

Miembro Fundador y Presidenta Honoraria de FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical)

Palabras de José Revueltas

Comencemos por decir, en la acepción menos cívica posible, que *La Cantata* de César Tort es una música *en combate*. No por ser combativa y menos aún épica, ni por estar consagrada al Héroe. Hay otra razón: ella misma es una batalla en el sentido más singular y antirriguroso de la palabra; algo como lo que quiere Cervantes en la segunda parte del *Quijote* cuando dice que los santos son héroes también. Música en la que se traspasa el contenido, contrapuesto consigo mismo, de la estremecedora y consternadora batalla que libra *lo religioso*—a su pesar y a su no pesar—con todo aquello que su profundidad o lucidez o su ternura o su rebeldía alcanza, hierde, acaricia y derrota con la espada de sus significaciones, esotéricas y transparentes a la vez: el héroe se hace santo, llámese como se llame, cuando es héroe verdadero.

Por esto en la música de Tort—y no sólo en *La Cantata*; en *El orador* su héroe es Dios—se enfrentan y combaten de continuo, sin tregua, sin cuartel, la materia y el espíritu. ¡Ah!, pero su propia lucha los funde en una sola cosa, en una sola entidad inesperada—más allá de todo artista, pero siempre inexorable—: esa cosa única, torturante y creadora que es el demonio. El demonio doliente y esperanzado de la vida. Porque si *algo* creó a *alguien*, el hombre no puede ser sino el demonio. De aquí la religiosidad de Tort como heroísmo. En todos los sentidos. Su música no sólo respira la vida sino que la reparte.

Se grita al héroe de *La Cantata* de Tort. Lo grita el hermoso poema de Pellicer. Pero bien: lo cierto es que el grito no lo lanza sino el héroe mismo y nadie más.

En *La Cantata* de Tort el grito del héroe es la roca de Sísifo. La carga del dolor humano, de esperanza y sangre que sobre sus espaldas conduce al hombre del abismo a la cumbre y que ha de dejar que rueda de la cumbre al abismo, una y otra vez, por toda la eternidad, en espera de que en algún tiempo terminen las tinieblas y la luz se haga, sin que, empero, esto llegue a ocurrir jamás. El grito de Morelos es el grito de todos los hombres de todos los tiempos; el grito que lanza la tierra por la garganta de sus héroes.

Por eso lo necesitamos, lo buscamos y lo sacrificamos, para que el pasado—la muerte y la sangre—transcurra siempre en tiempo presente.

Mañana se repetirá la acción que, en su momento también será condenada y su futuro la convierta después en epopeya. Pero hay algo más todavía, nuestro grito de Sísifo es de igual modo la anticipada nostalgia por las tinieblas y el horror sagrado y espantoso a que, si la luz se hace, vuelva a cegarnos de nuevo a pesar de haber salido ya de las negruras de la noche.

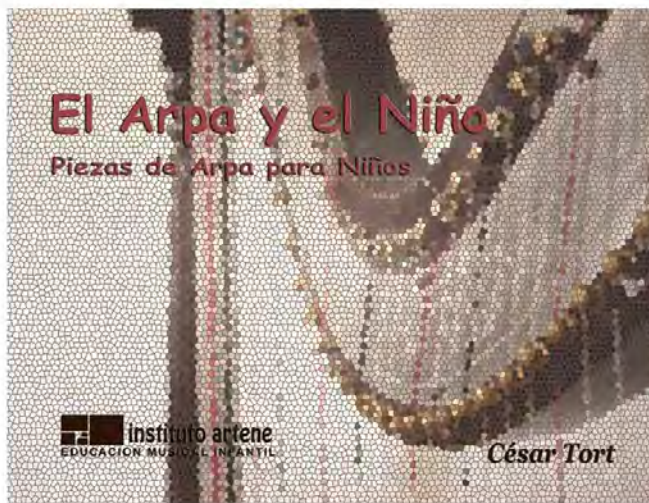
Creo que eso es lo que en forma por demás vigorosa, bella y patética, expresa César Tort en su música, tan llena por otra parte, de humanidad y pensamientos.

Notas al programa en el estreno de “La Espada”, Canta a Morelos en el Palacio de Bellas Artes, dirigido por el Mtro. Luis Herrera de la Fuente con la Orquesta Sinfónica Nacional, en el año de 1965.

ANEXO 3.

Portadas actuales





educación musical en 2o año de primaria



Instructivo para el Maestro
Material para el Alumno

Cesar Tort



el coro y la orquesta escolares II

Educación Musical en 5o y 6o Año de Primaria

Instructivo para el Maestro
y Material para el Alumno

César Tort



instituto artene
EDUCACIÓN MUSICAL INFANTIL



educación musical en el jardín de niños

Instructivo para el Maestro

César Tort



EL TIEMPO MUSICAL Y EL NIÑO

EDUCACIÓN MUSICAL EN LA PRIMARIA



Instructivo para el Maestro
Material para el Alumno

César Tort



posadas

y

villancicos

la navidad en el mundo escolar



Textos Poéticos Anónimos
Música de César Tort



ANEXO 4



Portadas de 2 discos grabados en 1973 y 1988.

ANEXO 5



Huéhuetls de diferentes tamaños



Sigue anexo 5



Teponaztle



Marimba con sonoridad de xilófono

Sigue anexo 5

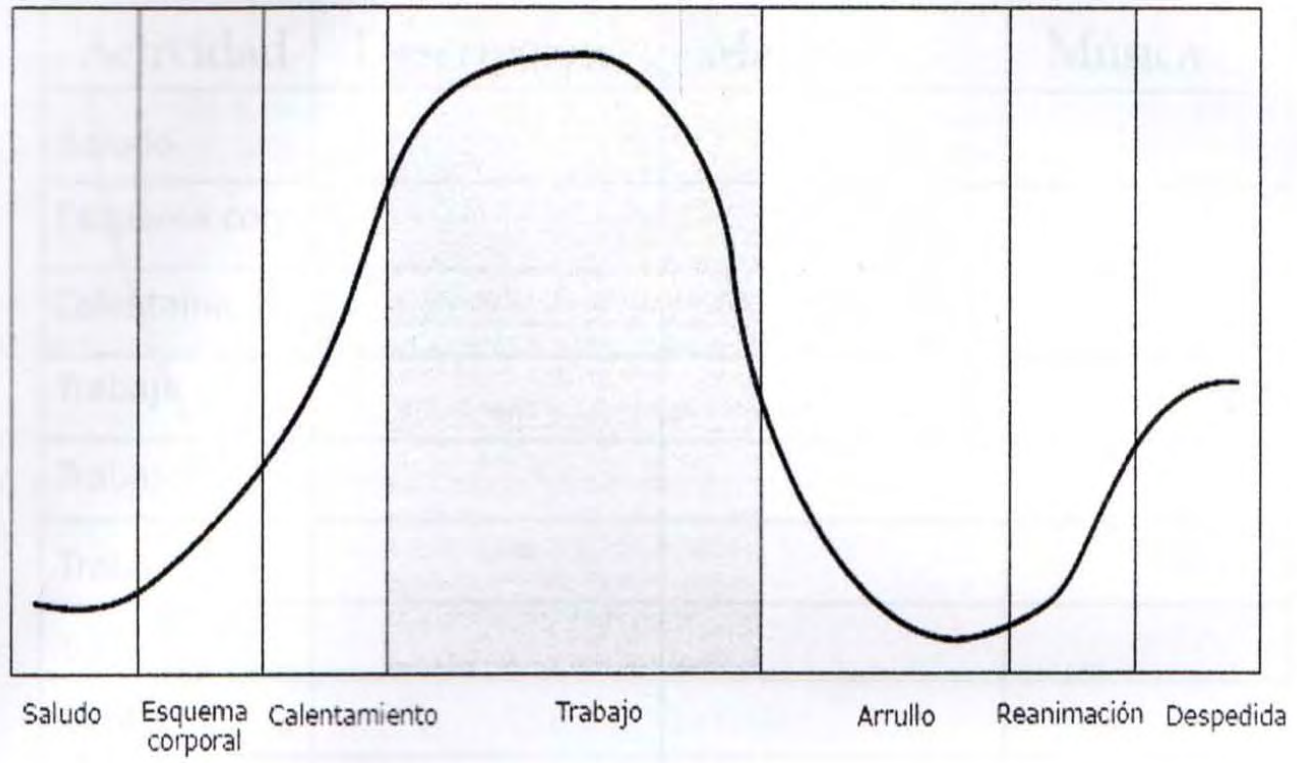


Arpa Jarocha



Niña tocando el arpa dentro del conjunto orquestal

Curva de intensidad rítmica



ANEXO 6

- En esta lección se enseña la corchea. Primero se dibujará en el pizarrón el siguiente esquema, haciéndole ver al alumno la relación que tiene la corchea con las demás figuras musicales y para que comprenda mejor el valor de la corchea. Procure dibujar el esquema al principio del pizarrón (lado izquierdo, viendo hacia él). A medida que las figuras se van anotando, éstas deben irse explicando:

VOZ DEL MAESTRO

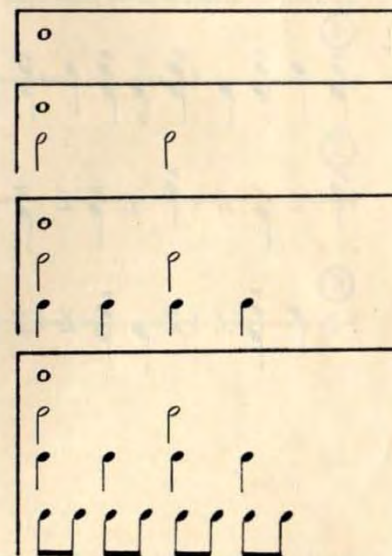
Esta nota se llama *redonda*:

Esta otra se llama *blanca* y vale la mitad de una *redonda*.
Así, dos *blancas* caben en cada *redonda*:

Esta nota es una *negra* y dos de ellas caben en una *blanca*.
Así que 4 *negras* caben en una *redonda*:

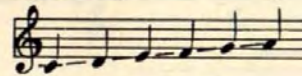
La nueva figura que vamos a ver se llama *corchea* y vale la mitad de una *negra*. Así que necesitamos dos *corcheas* para hacer una *negra*, 4 *corcheas* para hacer una *blanca*, y 8 *corcheas* para hacer una *redonda* (haga ver que las corcheas están unidas por una línea más gruesa que se llama *corchete*):

DIBUJO EN EL PIZARRON

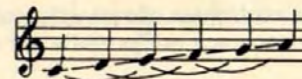


- c) Una vez que se hayan aprendido las tres primeras notas, aumente gradualmente una por una, señalando las notas con la baqueta según la secuencia mencionada; esto es: primero por grados conjuntos y después por saltos de tercera. Posteriormente pueden emplearse otros saltos. En seguida se muestra la secuencia de movimientos que deben seguirse con la baqueta. Estos movimientos en el pizarrón están debidamente graduados por nuestras experiencias con los niños. Se recomienda, por ello mismo, no alterar la secuencia que a continuación se expone:

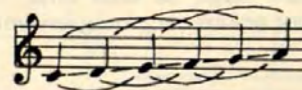
1. Grados conjuntos:



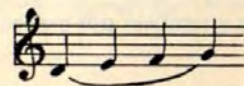
2. Grados conjuntos y saltos de tercera:



3. Otros saltos con la combinación de los dos movimientos anteriores:



- d) Como regla básica se recomienda que cualquier salto que se haga, debe estar debidamente preparado por movimientos de grados conjuntos. Ejemplo: si se quiere dar el siguiente salto:



CONJUNCIONES 5

partitura

1

5"

5"

2

GRUPO 2°

3"

4"

1"

5"

1"

9"

1"

8"

simil

barobaro

tu

laleleleli

a

a

a

a

a

3

3"

5"

3"

5"

3"

4

5"

2"

2"

2"

2"

2"

disimil

a

ga

simil

**

ua

ua

ta

te

ta

te

tate ti

5

♩:96

3

4

ta

ta te ti

3

4

ta

ta te ti

6

4

n

4

a

3

4

tate ti

3

4

n

4

a

3

4

tate ti

7

3

4

le vi ru

4

ta

ta

ta te ti

ta

Campanita de oro

The musical score is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It is in 2/4 time with a tempo of 100. The score is divided into four measures, each marked with a boxed number (1, 2, 3, 4). The vocal parts are in treble clef, and the instrumental parts are in bass clef. The instruments listed are: coro (vocal), crotalos (2/4), caja (2/4), triangulo (2/4), pandero (2/4), and xilófono alto (2/4). The lyrics are: "Campanita de oro si yo te compra-ra, se la die-ra al ni-ño pa-ra que ju-ga-ra. Campanita de oro to-rre de mar-lil,". The dynamic markings are: *p* (piano) for the first measure, *mf* (mezzo-forte) for the second measure, and *p* for the third and fourth measures. The score is written on a single page with a yellowish tint.

Pieza de "canto con acompañamiento instrumental" (partitura del maestro)

Tricromías

Suite para instrumentos de percusión.

1

César Tort

$\text{♩} = 120$

I-Tarola

II-Pandero / Maracas

III-Maracas / Cajita de madera

IV-Platillo susp. / Triángulo

Timbales

Vibráfono I

Vibráfono II

Marimba I

Marimba II

Piano

Labels: Tarola (c.e.), Pandero (s.b.), Maracas, Cajita de madera, Triángulo, Platillo susp., *ff p sempre p*, *f p*, *mf*, *f*.

* Las maracas deben moverse en forma de círculo, para que el efecto sea continuo.

Natacha

♩: 60 (largo)

① solista soprano

grupo I

See-no-jo la lu-na, see-no-ju-el lu-ce-ro, por-que la ni-ni-ta ya no tie-ne sue-ño.

ritard. ----- ② ♩: 92 (andante)

grupo II

contraltos

ran rin

③

④ sopranos

Duer-me-te Na-ta-cha,

ran ran rin ran ran rin ran ri-qui-ran rin ran ran rin ran

⑤

⑥

duer-me-te lu-ce-ro en tu al-moha-di-ta de li-ny ro-me-ro. Ven-te ya Na-

ran rin ran ran rin ran ri-qui-ran rin ran ri-qui-ran ri-qui-ran ran rin

⑦

ta-cha, ven-te ya a dor-mir, por-que sie-res bue-na ven-draun Se-ra-fin.

ran ran rin ran ran rin ran ri-qui ran rin ran ri-qui ran ri-qui ran

2. Duérmete niño...

César Tort

① Andante ♩ = 104

1ª Voz

2ª Voz

pp *crescendo poco a poco*

Duér-me-te mi ni - ñi - to duér-me-te mi ni - ñi - to duér-me-te mi ni - ñi - to y

7

②

Duér-me-te ni - ño que vie-ne el vie - jo. Tie-ne u-na

f

duér-me-te ya. Duér-me-te mi ni - ñi to que ya vie-ne e-se vie - jo.

13

③

ca - ra que a - rru-ga el pe - lle - jo. Duér-me-te ni - ño que

Tie-ne u-na fe-a ca - ra que a-rru-ga el pe - lle - jo. Duér-me-te mi ni

19

vie-ne la ra - ta. Tie-ne un pa - lo pa - ra el que de la - ta.

ñi - to que ya vie-ne la ra - ta. Tie-ne un lar-go pa - lo pa-ra el que de la

Pieza melódica con acompañamiento de dicción para 2º o 3º.

grupo 1: palma
grupo 2: piernas

Lección 29

The musical score consists of two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 is for the palm (palma) and staff 2 is for the legs (piernas). The exercise is divided into ten measures, numbered 1 through 10. Measure 1 starts with a 'Cresc.' (crescendo) marking. Measure 7 has a 'Cresc.' marking and a dynamic of 'f' (forte). Measure 8 has a 'diminuendo' (diminuendo) marking and a dynamic of 'f'. Measure 9 has a dynamic of 'p' (piano). Measure 10 has a 'diminuendo' marking and a dynamic of 'f'. The notation includes various rhythmic patterns with accents and slurs, and rests.

ANEXO 13



Niños de 4º tocando xilófono



Orquesta en la sala Blas Galindo del CNA

Sigue anexo 13



Niños de preescolar tocando xilófono



Niños de preescolar tocando el huéhuetl

ANEXO 14

Coro *f* mi - ra - la, *p* e - lla tie - ne die - ci - ses. *f* ⑤ Mi - ra - la,

Xilo A. *p* *f*

Trian. *f* *f*

Hue. *f* *f*

Coro *f* mi - ra - la, *p* e - lla tie - ne die - ci - seis. ⑥

Xilo A. *p* *f*

Trian. *f* *p*

Hue. *f* *f*

Coro ⑦ Es - ta ni - ña tan bo - ni - ta se ca - só con

Xilo A. *f*

Trian. *f*

Hue. *f*

Coro ⑧ un fran - ces. Cuan - to va - mos a - pos - tan - do que me sa - len

Xilo A.

Trian.

Hue.

125

Partitura de "La cuenta del 16" para 3º y 4º

La cuenta del 16

coro

U - na ñi - namuy bo - ni - ta que de - ci - a lla - mar - se - ñés, siem - pre an - da - ba - cuen - ta y cuen - ta cuen - ta die - ci - seis. Mi - ra - la, mi - ra - la, e - lla tie - ne die - ci - seis. Mi - ra - la, mi - ra - la, e - lla tie - ne die - ci - seis. Es - ta ni - ñatan bo - ni - ta se ca - só con un fran - cés. Cuan - to va - mos a - postan - do que me - sa - ñen die - ci - seis. Mi - ra - la, mi - ra - la, e - lla tie - ne die - ci - seis. Mi - ra - la, mi - ra - la, e - lla tie - ne die - ci - seis.

Particella del coro

huéhuetl

17. La cuenta del 16

pp

Particella del huéhuetl

Sigue anexo 14

triángulo **17. La cuenta del 16**

① 3 ② *f* ③ 3 ④ 4 *f* ⑤ *p* ⑥ *p* ⑦ *f* ⑧ 4 ⑨ *f* ⑩ *p* ⑪ *pp*

Particella de triàngulo

xilófono **17. La cuenta del 16**

① *p* ② *f* ③ 3 ④ 4 *f* ⑤ *p* ⑥ *p* ⑦ *f* ⑧ 4 ⑨ *f* ⑩ *p* ⑪ *p* *rit.*

Particella del xilófono

ANEXO 15



Bodega de Laudería



Teclas de xilófono. Trabajo fino en el pulimiento.

La Bruja

Son Veracruzano

Em B7

Hay que bo ni toes vo lar - - a las dos
a la bru jar se ca er - - en los bra
ja meen con tré - - queen el al
le pre gun té - - que¿a quién an

Em B7

de la ma ña - na a las dos de la ma ña -
zos deu na da - ma ay que bo ni toes vo lar -
rei ba vo la - do queen el al rei ba vo lan -
da ba bus can - - me di jo ¿quién es us ted -

Em

na hay que bo ni toes vo lar ay ma má Has ta ve
- a las dos de la ma ña na ay en ton ces
do a la bru ja meen con tré ay ma má
- son can ta dor del hua pan goay ma

2. Am Em

má Mea ga rra la bru jay me lle vaa su ca sa me
ga rra la bru jay me lle vsal ce rri to me
Yes con de te So niay yes con de teA de la queahi
con de te Che pay es con de te Jo ba queahi

Hark! The Herald Angels Sing

Charles Wesley

Felix Mendelssohn

Amended by various

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs. The lyrics are printed below the staff, with line numbers 1, 5, 9, 13, and 17 indicating the start of new lines of music.

1. Hark! the He - rald An - gels sing Glo - ry to the New - born King
5 Peace on earth and mer - cy mild, God and sin - ners re - con - ciled.
9 Joy - ful, all ye na - tions, rise, Join the tri - umph of the skies;
13 With th'An - gel - ic Host pro - claim Christ is born in Beth - le - hem.
17 Hark! the He - rald An - gels sing Glo - ry to the New - born King.

2. Christ, by highest Heaven adored,
Christ, the Everlasting Lord,
Late in time behold Him come,
Offspring of a Virgin's womb.
Veiled in flesh the Godhead see;
Hail, the Incarnate Deity!
Pleased as Man with man to dwell,
Jesus, our Emmanuel.
Hark! the Herald Angels sing
Glory to the New-born King.

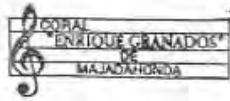
3. Hail, the Heaven-born Prince of Peace,
Hail, the Sun of Righteousness!
Light and life to all He brings,
Risen with healing in His Wings.
Now He lays His Glory by,
Born that man no more may die,
Born to raise the sons of earth,
Born to give them Second Birth.
Hark! the Herald Angels sing
Glory to the New-born King.

This work is in the Public Domain. For more free sheet music visit www.cantorian.org
Music engraving by LilyPond 2.11.53—www.lilypond.org

ANEXO 17



Fotos del trabajo con el método Dalcroze



VELO QUE BONITO

Folklore de Panamá

Allegretto

SOPRANO
CONTRALTO
TENOR
BAJO

mf
Ve lo que ba ni to la vie nen ba jan do can ra mas de

mf
Ve lo que ba ni to la vie nen ba jan do can ra mas de

mf
Ve lo que ba ni to la vie nen ba jan do can ra mas de

mf
Pum pum pum Pum pum pum Pum pum pum Pum pum pum Pum pum pum

6

fla res lo van a da ran do Rrra Rrri Rrra Rrra San An

fla res lo van a da ran do Rrra Rrri Rrra Rrra San An

fla res lo van a da ran do Rrra Rrri Rrra Rrra San An

mf
Pum pum pum Pum pum pum Pum pum pum Ra Ri Ro Ra San

14

Fine
ta nio ya se va Mi ra que ba ni to lo

ta nio ya se va, B.C.

ta nio ya se va, B.C.

An ta nio, B.C.

Ejemplo de pieza a trabajar en el coro de papás: “Velo qué bonito”, canción popular latinoamericana.

ANEXO 19



Niños de preescolar en concierto



Concierto en la Sala Netzahualcóyotl con los grupos avanzados (año de 2009)

ANEXO 20.



Presentación de los niños músicos de Artene en Yugoslavia en el año de 1973



Bristol, Inglaterra. Año de 1982

Sigue anexo 20



Barcelona, Esp. 2004



Concierto en Bellas Artes, julio de 2014

ANEXO 21



El maestro Tort en la Escuela Nacional de Música. Año de 1970 aproximadamente.



Foto del maestro Tort y sus alumnos en clase ya dentro de Artene en el año de su fundación, 1974.



Foto del maestro César Tort en junio de 2013 a sus 88 años

ANEXO 23



De izquierda a derecha: el director de Bellas Artes, Sergio Ramírez, la esposa del maestro Tort, Silvia Ortega, el maestro Tort y, dos exalumnos fundadores de Artene, Rodrigo Hernández y Verónica Saavedra, develando la placa de los 40 años de ésta institución.

ANEXO 24



Membrete actual de Artene, último diseño Corina Tort