

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



**Procesos para la formación de la fila de flautas traversas en la Orquesta Central de
Sinfonía por el Perú (2014 – 2020)**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

AUTOR

Luis Enrique Guillermo Vilca Palomino

ASESORA

Vivian Rigol Sera

Lima, 2021

RESUMEN

Las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles son ensambles que promueven la formación musical y apoyan el desarrollo integral de niños y jóvenes. Como referente principal está “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”, también conocido como “El Sistema”. Influenciados por sus resultados artísticos y sociales han nacido otros proyectos similares como Sinfonía por el Perú de los cuales existen diferentes investigaciones. Sin embargo, es aún insuficiente el estudio en relación con los procesos de enseñanza que se suceden dentro de la orquesta y específicamente en el interior de una fila instrumental. Por ende, este trabajo tiene como objetivos describir, identificar y clasificar los procesos para la formación de la fila de flautas travesas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú. La presente investigación es un estudio de tipo descriptivo con enfoque cualitativo, perteneciente al eje temático artes escénicas y educación, en la línea de artes escénicas y desarrollo de comunidad. Los datos se recopilaban a partir de entrevistas semi – estructuradas, información documentada y observación participante. El análisis de los resultados muestra que, en la formación de la fila intervinieron tres procesos relacionados con la organización, la didáctica y la comunicación. Todos relacionados, y de gran importancia, para el desarrollo exitoso de la fila en la orquesta.

ABSTRACT

The children's and youth symphony orchestras are ensembles that promote musical training and support the integral development of children and youth. The main reference is “El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”, also known as “El Sistema”. Influenced by their artistic and social results, other similar projects such as Sinfonía por el Perú have been born, of which there are different investigations, however, the study in relation to the teaching processes that take place within the orchestra and specifically in the orchestra is still insufficient. interior of an instrumental row.

Therefore, this work aims to describe, identify and classify the processes for the formation of the section of flutes in the “Orquesta Central de Sinfonía por el Perú”. For this, this research is a descriptive study with a qualitative approach belonging to the thematic axis "Performing Arts and Education", in the line of Performing Arts and Community Development. Data was collected from semi-structured interviews, documented information, and participant observation. The analysis of the results shows that three processes related to organization, didactics and communication intervened in the formation of the section, all related and of great importance for the successful development of the section in the orchestra.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
ABSTRACT	iii
ÍNDICE	iii
ÍNDICE DE TABLAS	v
ÍNDICE DE FIGURAS	iii
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO 1: MARCO CONTEXTUAL.....	7
1.1. Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Sinfonía por el Perú. Su relación con “El Sistema”	7
1.2.Organización artística de Sinfonía por el Perú	11
1.3.Metodología de trabajo en Sinfonía por el Perú	16
1.4.La Orquesta Central de Sinfonía Por el Perú.....	21
CAPÍTULO 2: PROCESOS PARA LA FORMACIÓN DE LA FILA DE FLAUTAS TRAVERSAS EN LA ORQUESTA CENTRAL DE SINFONÍA POR EL PERÚ.	
ANÁLISIS DE RESULTADOS	24
2.1. Procesos organizacionales	25
2.1.1. Selección de alumnos	25
2.1.2. Horario y frecuencia de ensayos.....	31
2.1.3. Roles internos en la fila.....	33
2.1.4. Avance de una fila infantil a una juvenil.....	35
2.2. Procesos didácticos.....	37
2.2.1. Planificación de clase.....	38
2.2.2 Contenidos de la clase.....	41
2.2.3 Metodologías.....	46
2.2.4. Evaluación de la fila de flautas en la Orquesta Central.....	58
2.3. Procesos comunicativos.....	60
CONCLUSIONES	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
ANEXOS.....	74

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Alumnos por especialidad.....	13
Tabla 2. Historial de alumnos	31
Tabla 3. Planificación de talleres de fila	40
Tabla 4. Planificación de clases individuales	41
Tabla 5. Respuestas a la pregunta ¿Cómo fue la relación con tus compañeros de fila?	66
Tabla 6. Respuestas a la pregunta ¿Cómo era la relación que tenías con tu profesor?	66



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Estructura artística de Sinfonía por el Perú	15
Figura 2. Flujo de trabajo de las actividades para la práctica musical	19
Figura 3. División de las voces en la fila de flautas	34
Figura 4. Ejemplo de ejercicio de sonoridad de Moyse	49
Figura 5. Ejemplo de ejercicio de sonoridad de Wye	50
Figura 6. Fragmento de ejercicio de armónicos planteado por Dick	52
Figura 7. Fragmento de ejercicio de escalas planteado por Taffanel & Gaubert	53
Figura 8. Fragmento de ejercicio de vocalizaciones planteado por Wye	54
Figura 9. Fragmento de ejercicios 1 y 2 de escalas y arpegios planteados por Moyse	55
Figura 10. Fragmento de ejercicios de articulación planteados por Graf	55



INTRODUCCIÓN

Sinfonía por el Perú es una organización no gubernamental (ONG) que administra al Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles (SOIJP), conformada por varias sedes en las que se imparten la enseñanza musical y la práctica de valores. Este proyecto es de acceso gratuito y está en constante crecimiento, tratando de abarcar cada vez más zonas del país. Hasta el momento de realización de la investigación ha tenido un aproximado de 30000 beneficiarios y está presente en 11 regiones (Sinfonía por el Perú, 2020).

Las sedes de Sinfonía por el Perú se denominan núcleos y en estas se conforman diferentes ensambles musicales para lograr los objetivos artísticos y sociales que se proponen en la institución; uno de estos ensambles es la orquesta sinfónica.

Dentro de todo el sistema, una de las orquestas más representativas es la Orquesta Central, conformada por los mejores alumnos de todas las sedes. En este elenco existen diferentes especialidades instrumentales que se clasifican en secciones de cuerda, viento madera, viento metal y percusión. Al conjunto de alumnos de una especialidad se le denomina fila y, en la sección de viento madera, existe la fila de flautas travesas, conformada por alumnos que tocan la flauta travesa, el piccolo y la flauta alto.

La presente investigación busca responder a la siguiente pregunta: ¿cuáles fueron los procesos que intervinieron en la formación de la fila de flautas travesas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo comprendido entre los años 2014 al 2020? Asimismo, la tesis responderá a las subpreguntas nacidas de la pregunta principal: ¿cuáles fueron los procesos organizacionales que ayudaron a formar la fila de flautas travesas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo comprendido entre los años 2014 al 2020?, ¿cuáles fueron los procesos didácticos que permitieron alcanzar la mayor eficiencia en el proceso de enseñanza en la fila de flautas travesas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo comprendido entre los años 2014 al 2020? y ¿cuáles fueron los procesos

comunicativos que se presentaron en la enseñanza dentro de la fila de flautas traversas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo comprendido entre los años 2014 al 2020?

Esta investigación tiene como objetivo general describir los procesos para la formación de la fila de flautas traversas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo 2014 al 2020. Para esto, se plantean como objetivos específicos identificar y clasificar los procesos que intervienen en el contexto antes mencionado.

El tema escogido está relacionado directamente con mi experiencia dentro de Sinfonía por el Perú en el periodo comprendido entre 2011-2020. Inicialmente fui parte del proyecto como miembro de su orquesta juvenil y a partir de 2014 asumí la dirección de la cátedra de flauta travesa a nivel nacional dentro de su sistema de orquestas. Esta experiencia me sirvió para darme cuenta de que el trabajo del que fui partícipe debería ser documentado, de manera que sirva como referencia a profesionales que estén o estarán bajo el mismo contexto.

En el trabajo con una orquesta sinfónica infantil – juvenil se suceden diferentes procesos, cada uno con sus características y dificultades. Dentro de estos procesos es de gran importancia el papel del docente, sin embargo, es común que la mayoría de los profesores que dictan clases en sistemas de orquestas infantiles - juveniles no suelen ser especialistas en la rama docente sino más bien, en la ejecución musical. A esto hay que agregar que los sistemas de orquestas que siguen el modelo del Sistema de orquestas de Venezuela (El Sistema) trabajan con conjuntos de alumnos numerosos a diferencia de la enseñanza individual que caracteriza la formación instrumental. Por tal motivo, es importante documentar los procesos que ocurren en este tipo de trabajo, en especial para los músicos que no han pasado por especializaciones en educación musical o no han tenido la experiencia de ser parte de una orquesta infantil o juvenil. La identificación, clasificación y posterior descripción de estos procesos servirá de guía a los profesionales que se adentren en la enseñanza orquestal y contribuye a crear investigación sobre temas relacionados con la

enseñanza en orquestas sinfónicas infantiles y juveniles. Este tipo de ensamble viene trabajando en el país durante varios años sin que destaquen investigaciones que documenten sus procesos o su historia.

Para el desarrollo de esta tesis se utilizó una metodología cualitativa, de tal manera que, a partir de las experiencias, las interacciones y las comunicaciones que tienen individuos o grupos participantes del fenómeno estudiado se podrán definir modelos, topologías o teorías como formas de descripción y explicación de cuestiones sociales por parte de los investigadores (Flick, 2004). Utilizar esta metodología permitió cumplir los objetivos de describir, identificar y clasificar los procesos para la formación de la fila de flautas de la Orquesta Central. Además, debido a la naturaleza de la investigación, se utilizaron las siguientes herramientas para el recojo de información:

Entrevistas: se realizaron de tipo semi - estructurada a docentes, administrativos y alumnos (ver anexo 1).

Para el caso de los docentes se entrevistó a profesores del Sistema de Sinfonía por el Perú con el fin de averiguar si existía una estandarización en los procesos de la enseñanza a nivel fila, saber si fueron capacitados de alguna manera para enseñar o si solo replican la manera como se les enseñó, determinar cuáles fueron los procesos organizacionales, didácticos y comunicativos que utilizaron en la enseñanza que ejercieron.

Con respecto a los alumnos se buscó indagar sobre las diferencias entre los procesos didácticos de su núcleo de origen y la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú, averiguar sobre su experiencia personal siendo miembro de una fila en la orquesta, indagar sobre la organización interna de la fila, la evaluación técnico – musical, conocer cómo fue su experiencia en la relación profesor – alumno, con sus compañeros y el resto de la orquesta.

Finalmente, con el actor administrativo se buscó información sobre los procesos organizacionales, horarios y espacios de trabajo de la orquesta, capacitación a profesores y la comunicación con los profesores, alumnos y padres de familia.

Por cada entrevistado se realizó un promedio de 1 a 2 entrevistas semiestructuradas. Algunos actores pueden ser de diferente tipo a la vez, por ende, se les realizó una entrevista más profunda.

La información documentada: se tomaron diferentes estudios que se relacionan, de forma directa o indirecta, al tema de investigación. Por ejemplo, textos sobre otros sistemas de orquestas a nivel de la región.

También, se revisaron estudios de otras disciplinas de las ciencias sociales las cuales nos permitieron entender mejor el porqué de los resultados obtenidos con los alumnos de la fila de flautas transversas (psicología, sociología, etcétera).

La observación participante: esta herramienta se basa en la experiencia personal acumulada durante los años 2014 al 2020 con la fila de flautas transversas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú. Se observaron clases, talleres de fila, seccionales, ensayos generales y conciertos en los diferentes momentos de este periodo (ver anexo 2).

Para el recojo y análisis de la información se han definido tres categorías con sus respectivas subcategorías (ver anexo 3).

La categoría de procesos organizacionales describe todo lo referente a la forma de planificación, estructura y administración dentro de la fila de flautas. Dentro de esta categoría se incluyen las siguientes subcategorías:

- Selección de alumnos: relacionada con las etapas y los requisitos de selección para futuros miembros de la fila de flautas en la Orquesta Central.
- Horario y frecuencia de ensayos: describe la planificación horaria del trabajo dentro de la fila de flautas, tanto de forma individual como grupal.
- Roles internos en la fila: presenta los criterios para organizar las voces, escoger al delegado y rotar las voces.

- Avance de fila infantil a juvenil: presenta los criterios para decidir en qué momento la fila está lista para ser considerada una fila de nivel técnico juvenil.

La segunda categoría es procesos didácticos, donde se muestra todo lo referente a la enseñanza de la flauta travesa en la fila. Dentro de esta categoría se establecieron las siguientes subcategorías:

- Planificación de clase: se describe la estructura de la clase de flauta travesa, la definición de logros por cada clase, la organización por tiempos en la enseñanza de los contenidos y la planificación del trabajo con el repertorio.
- Contenido de la clase: se presenta el conjunto de conceptos, habilidades, actitudes, en torno a los cuales se organiza el taller de flauta travesa. Se describen cuáles son los materiales que el profesor escoge para lograr los objetivos planteados para la fila en sus diferentes etapas y niveles.
- Metodologías en clase: se incluyen las estrategias metodológicas que fueron usadas por el profesor de flauta de la Orquesta Central. Además, se analiza si la metodología de enseñanza es establecida por Sinfonía por el Perú o seleccionada por el profesor.
- Evaluación: se presentan los criterios para la evaluación dentro de la fila de flautas travesas. Busca determinar si la evaluación dentro de Sinfonía por el Perú parte de criterios establecidos por la institución o si es decisión propia de cada profesor.

La tercera categoría presenta a los procesos comunicativos, centrados en las relaciones que se generan entre el profesor y los alumnos, entre los miembros de la fila y entre la fila con la orquesta. En este tipo de proceso se describen todos los tipos de comunicación que existieron en el aula al momento de dar la clase de flauta travesa; asimismo, la convivencia,

la construcción de una comunidad flautística y el desarrollo del sentimiento de pertenencia hacia la fila y la orquesta. Se definen las siguientes subcategorías:

- Relación profesor – alumno: muestra cuáles fueron las relaciones comunicativas que ocurrieron entre el docente y sus estudiantes en los diferentes momentos.
- Relación alumno – alumno: presenta las relaciones comunicativas que existieron entre los miembros de la fila. Muestra cómo la práctica colectiva, el sentimiento de pertenencia y la competencia sana hicieron que la fila lograra sus objetivos y formara valores en sus integrantes.
- Relación fila – orquesta: describe la relación entre la fila de flautas y la orquesta. Analiza el valor del sentido de pertenencia al grupo y cómo la identidad de la fila ayuda a que alcancen sus objetivos.

La muestra estuvo conformada por doce personas entre alumnos, profesores y administrativos (3 alumnos y 2 exalumnos, 5 profesores y 2 administrativos). Gracias a las entrevistas y a la observación participante se recogieron varios puntos de vista, experiencias y comentarios sobre los diferentes indicadores planteados, que permitieron identificar, clasificar y describir los procesos para la formación de la fila de flautas transversas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú en el periodo 2014 al 2020.

CAPITULO 1: MARCO CONTEXTUAL

Las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles son ensambles que promueven la formación musical y apoyan el desarrollo integral de niños y jóvenes. Como referente principal tenemos a El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, también conocido como El Sistema, del cual nacen otros sistemas influenciados por los resultados artísticos y sociales logrados por este. Uno de estos sistemas es Sinfonía por el Perú, que tiene como misión promover a través de la práctica musical un desarrollo social que mejore las condiciones de vida de los niños y adolescentes del Perú (Sinfonía por el Perú, 2020). Dentro de estos sistemas, existen diferentes ensambles tales como el coro y la orquesta sinfónica. Para Sinfonía por el Perú, el ensamble más representativo es la Orquesta Central, la cual reúne a los alumnos más talentosos de todos los núcleos de Lima.

1.1. Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles de Sinfonía por el Perú. Su relación con “El Sistema”

Debido al concierto de la Orquesta Juvenil Simón Bolívar, dirigida por Gustavo Dudamel en el año 2007 en el BBC Proms, la fama de El Sistema en el mundo de la música clásica se disparó y a partir de ese momento en muchos lugares se quisieron replicar los resultados mostrados. Gracias a este exponencial auge de popularidad, El Sistema comenzó a crear un discurso de alcance internacional en el cual pregonaba que, a través de la música como herramienta de transformación, se pudieron lograr grandes resultados, tanto sociales como artísticos, que afectaron la vida de niños y jóvenes de escasos recursos de manera positiva (Baker, 2018).

El Sistema adquirió una gran cantidad de admiradores con relevancia en el ámbito de la música clásica tales como Claudio Abbado o Plácido Domingo quienes, luego de visitar Venezuela, mostraron su apoyo mediático. El famoso director de orquesta Simon Rattle,

director de la Filarmónica de Berlín en esos años, mencionó que el Sistema es “lo más importante que está sucediendo en el mundo de la música en cualquier lugar de mundo” (Baker & Frega, 2016).

Bajo ese contexto, el destacado tenor lírico peruano Juan Diego Flórez viajó a Caracas, Venezuela, en el año 2009 para apreciar una muestra de los resultados y la forma de trabajo de El Sistema (Flórez, 2021). Gracias a esto, dos años después decide fundar el Sistema de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles (SOIJP) que pertenece al programa social Sinfonía por el Perú.

Sinfonía por el Perú busca implementar un sistema de orquestas y coros infantiles y juveniles en todo el país para que, a través de la música, sus beneficiarios logren desarrollar conductas positivas para ellos y las personas que los rodean. Utiliza la práctica musical masiva con una constante búsqueda de la excelencia artística, además de promover valores tales como la disciplina, la puntualidad, el trabajo en equipo, el deseo de superación, entre otros. Este trabajo logra que mejoren las condiciones de vida de sus beneficiarios y de las personas que los rodean gracias a la propagación de valores y hábitos positivos hacia personas que no necesariamente están dentro del sistema; a esto dentro de Sinfonía por el Perú se le denomina “efecto sinfonía” (Sinfonía por el Perú, 2015; 2019; 2020).

Una de las claves para el éxito de cualquier proyecto es el financiamiento; ejemplo de esto es El Sistema, ya que uno de los factores que ha permitido los resultados de este proyecto es ser financiado directamente por el estado venezolano y por instituciones internacionales tales como el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), la Organización de los Estados Americanos (OEA), la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), la Organización de las Naciones Unidas (ONU), entre otros (Sánchez, 2014). Por ello, señalar el financiamiento de Sinfonía por el Perú es importante ya que explica uno de los motivos del porqué este proyecto ha conseguido notables resultados hasta ahora.

Cada sede de Sinfonía por el Perú tiene un auspiciador diferente, en consecuencia, el monto con el cual se dispone para realizar el trabajo varía y va a determinar las posibilidades en lo que respecta a instrumentos y personal docente. Esto último afecta directamente la calidad de los resultados según el número de alumnos beneficiarios ya que, por ejemplo, un núcleo puede tener 4 oboes en su inventario y en consecuencia solo tendrá esa cantidad de alumnos hasta que se puedan conseguir más instrumentos. La duración del financiamiento es determinada a través de un contrato y al vencer este, se invita al patrocinador a seguir apoyando a su núcleo.

Sinfonía por el Perú cuenta actualmente con presencia en 11 provincias y tiene 17 núcleos y 4 módulos (extensiones de los núcleos) donde la enseñanza es gratuita. Los núcleos a la fecha son: Ate, Puericultorio Pérez Aranibar, Enel, San Juan de Lurigancho, La Victoria, Rímac, Ica, Trujillo, Chao, Huaraz, Andahuaylillas, Arequipa, Huánuco, Tacna, Ilo, Caballococha. Mientras que los módulos son: Mollendo, Colca, Lutería – Rímac, Lutería – Andahuaylillas. (Sinfonía por el Perú, 2020)

También existen casos donde el financiador del núcleo da solo el apoyo económico, es decir, no se encarga del lugar físico donde se realizan las actividades. En consecuencia, el local de trabajo es auspiciado por otra entidad. Ejemplo de esto tenemos el Teatro Municipal de Lima, I.E.P. Santísima Virgen de Chapi, I.E.E Pedro A. Labarthe, entre otros (Sinfonía por el Perú, 2020). Cabe mencionar que la programación horaria y la cantidad de clases y talleres van a depender de la disponibilidad del local y puede afectar a los resultados obtenidos.

Sinfonía por el Perú se financia gracias al apoyo de diferentes empresas, instituciones y personas naturales del Perú y del mundo. Entre ellas se encuentran: Hilti Foundation, Ministerio de Cultura del Perú, Banco Interamericano de Desarrollo, Fondo Especial – Japonés para la Reducción de la Pobreza, Dubai Cares, Clariant, Fundación Telefónica Movistar, Enel, Amigos de Juan Diego Flórez, Rolex, HeltPer, Municipalidad de Lima, Gobierno Regional de Ica, Grupo CMO, Banco de Desarrollo de América Latina, Rubio

Leguía Normad, Quechua Benefit, Universidad San Ignacio de Loyola, Hortifrut, Iberia, Aldeas Infantiles SOS, DEVIDA, Arzobispado de Lima, Beneficencia de Lima, Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) (Sinfonía por el Perú, 2020).

Es importante señalar que Sinfonía por el Perú adopta la metodología de El Sistema y basa casi toda su organización artística y estructural en este. También la clasificación de los tipos de ensambles que tiene Sinfonía por el Perú corresponde a una aparente imitación de la estratificación de los diferentes niveles de formación que plantea el modelo de El Sistema (Verhagen & Panigada & Morales, 2016). Otro punto de similitud son las definiciones de misión y visión, tanto de El Sistema como de Sinfonía por el Perú. En los dos casos podemos encontrar referencias a un rescate o desarrollo social de sus beneficiarios, así como un fomento en los valores a través de la práctica musical masiva. (Sinfonía por el Perú, 2020; Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, 2018). También, el repertorio abordado por los elencos de Sinfonía por el Perú está basado en la experiencia documentada por El Sistema (Saglimbeni, 2001). Asimismo, hay coincidencias en el uso de estudios estadísticos para la medición de indicadores que promueven estos dos sistemas con respecto al impacto social que generan; por ejemplo, uno de estos indicadores es el refuerzo de valores tales como disciplina, responsabilidad, trabajo en equipo, etcétera. Son medidos para demostrar de una manera estadística que su forma de trabajar genera resultados. (Sinfonía por el Perú, 2019). Otro ejemplo de la influencia de El Sistema es en la cantidad de profesores venezolanos que componen las filas de Sinfonía por el Perú. En algunos núcleos la cantidad de profesores venezolanos abarca más del 80% del equipo de trabajo.

Esta influencia es señalada por Baker (2016) quien explica que la fama de El Sistema a nivel internacional es evidente ya que los resultados artísticos y sociales que pregonan están sustentados en cierta manera por estudios de medición y los conciertos de sus elencos. De esta manera, este “milagro venezolano” se comenzó a replicar en diferentes partes del mundo,

por eso, Sinfonía por el Perú optó por utilizar todo lo ya construido por El Sistema en lo referente a organización, estructura, metodología, entre otros.

Aunque existen varias semejanzas entre los dos sistemas, es importante también señalar que hay una notoria diferencia en el aspecto fundacional y la manera como se relaciona con el sector privado y el Estado. En el caso de Sinfonía por el Perú, hay un control total por parte de la iniciativa privada mientras que en Venezuela el estado lo controla todo. Asimismo, existen variables sociales y culturales que hacen que estos dos sistemas se tengan que diferenciar necesariamente, por ejemplo, la carga escolar o la distancia del núcleo a la casa del beneficiario.

Finalmente, esta influencia en muchos aspectos de Sinfonía por el Perú es importante tenerla en cuenta ya que va a explicar o justificará el porqué de ciertos procesos en el trabajo con los alumnos de una orquesta dentro de Sinfonía por el Perú.

1.2. Organización artística de Sinfonía por el Perú

Con respecto a la organización artística de Sinfonía por el Perú, se contemplan los siguientes niveles:

Núcleo: es el lugar base para la formación de los alumnos y es donde se les enseñan los primeros pasos en lo referente a música: lenguaje musical, práctica coral y trabajo inicial con instrumento. Los alumnos son captados de las zonas cercanas a donde se establece el núcleo y están entre las edades de 5 a 15 años. En algunos núcleos el límite de edad se extiende hasta los 25 años.

Módulo: es una extensión de cada núcleo y ayuda a tener más alcance sobre los posibles beneficiarios. No va a tener los mismos elencos que un núcleo y suele concentrarse en trabajo coral o talleres de lutería.

Los elencos que se organizan dentro de estos niveles son por lo general el coro y la orquesta sinfónica, pero esto no quiere decir que algunos núcleos no puedan tener otro tipo de

ensambles según sus posibilidades. Ejemplo de estos ensambles son la jazz band, ensamble folclórico, ensamble de cajones, ensamble para personas con habilidades diferentes, etcétera. Teniendo en cuenta que los ensambles principales de un núcleo son el coro y la orquesta, se procede a explicar su relación y el rol que cumple cada uno.

Dentro de los núcleos existe una sección denominada kínder en donde se estimula el aprendizaje musical inicial en las edades tempranas. Está conformada por un grupo inicial kínder donde están niños a partir de los 4 y 5 años y un coro pre - infantil. Estos grupos son los elencos donde los niños van a recibir los primeros conceptos sobre la música tales como lenguaje musical y audioperceptiva (Indacochea, 2020). Luego de un tiempo de formación, estos alumnos pasan a los talleres instrumentales de la orquesta o al coro infantil teniendo una base teórica inicial, lo que permite un avance más rápido.

Los coros infantiles o juveniles son los elencos que se dedican al canto netamente y siguen una frecuencia y modo de trabajo especial para ellos, sin perder la característica de la masividad en la enseñanza. Reciben a los niños que entraron al núcleo con la idea de cantar o que son muy mayores para pertenecer al coro kínder.

Dentro de los núcleos, el ensamble musical principal es la orquesta sinfónica. Como se mencionó antes, Sinfonía por el Perú promueve la práctica musical masiva, por lo tanto, existe la tendencia a procurar que la mayoría de los alumnos sean parte de este elenco y así promover que los integrantes del coro infantil sean el semillero de la orquesta pre - infantil. Dependiendo de la logística y los recursos, el tamaño de la orquesta puede variar, pero se busca que sea conformada aproximadamente por 160 a 200 músicos, lo cual no va acorde al estándar real de una orquesta sinfónica. Esta masividad busca la mayor cantidad de beneficiarios para el sistema y es una estrategia para mantener vivo el ensamble durante el tiempo. La distribución ideal de los músicos es la siguiente:

Tabla 1*Alumnos por especialidad*

Especialidad	Cantidad
Violines 1	24
Violines 2	24
Violas	24
Cellos	24
Contrabajos	16
Flauta	8
Clarinete	8
Oboe	8
Fagot	8
Corno	8
Trompera	8
Trombones	6
Trombones bajo	2
Tuba	2
Percusión	12
Total	170

Nota. Elaboración propia

Algunos núcleos solo cuentan con orquesta de cuerdas o solo tienen actividad coral, pero esto no impide que la cantidad de alumnos tienda a ser masiva.

Sinfonía por el Perú divide a la orquesta sinfónica en cuatro tipos de niveles:

Formación: es la etapa inicial que se da en todos los núcleos, se les induce a la práctica orquestal y a la práctica de instrumento. Este elenco está conformado por alumnos que salen del coro y la edad usual de sus integrantes es entre los 5 a los 10 años.

Infantil: siguiente paso luego de la orquesta de formación. Sus integrantes están entre las edades de 11 a 16 años. Implica que el repertorio es más complejo y que las expectativas de los resultados son de mayor nivel.

Juvenil: se implementa en algunos núcleos donde un grupo considerable de beneficiarios de orquesta continúa su formación por varios años, permitiendo tener un elenco de alto nivel. Las edades varían entre los 16 hasta 25 años.

A continuación, se mencionan los elencos que reúnen a los alumnos más destacados de todos los núcleos.

Coro Juvenil de Sinfonía por el Perú: es el coro que reúne a las voces más destacadas de todos los núcleos, es el elenco coral que representa a todo el sistema. Se tiene un criterio de edad debido a los tipos de voces que contempla el coro (soprano, alto, tenor, barítono y bajo).

Orquesta Infantil de Sinfonía por el Perú: es un elenco que reúne a alumnos de la edad infantil que destacan en sus núcleos. Este elenco puede nutrir de alumnos a la orquesta juvenil central, así como en un futuro convertirse en una orquesta juvenil más.

Orquesta Central Juvenil de Sinfonía por el Perú (Orquesta Central): es la orquesta que reúne a los alumnos más destacados de todos los núcleos del sistema, no hay una edad estandarizada ya que prima el nivel musical. Esta es la orquesta que representa internacionalmente al sistema.

Academia: está conformada por los alumnos más destacados del sistema que hayan terminado el colegio y que tengan aspiraciones de seguir una carrera como músicos profesionales. Llevan clases individuales de especialidad y de teoría musical junto con su práctica orquestal. Sus integrantes deben haber pertenecido a la Orquesta Central.

Las edades en esta clasificación de orquestas no son de carácter imperativo para determinar la ubicación de un beneficiario. El criterio para escoger a los integrantes es técnico interpretativo, por ende, es factible que un niño de 12 años pueda estar en la orquesta juvenil si es que el nivel demostrado por este lo amerita.

El acceso a los recursos determina o condiciona los tipos de elencos que puede tener un núcleo. Es común empezar con un coro *kínder*, un coro infantil y una orquesta de cuerdas para posteriormente ir comprando los instrumentos que faltan para completar la orquesta sinfónica. Una vez que se tiene todo el instrumental se empieza con una orquesta de

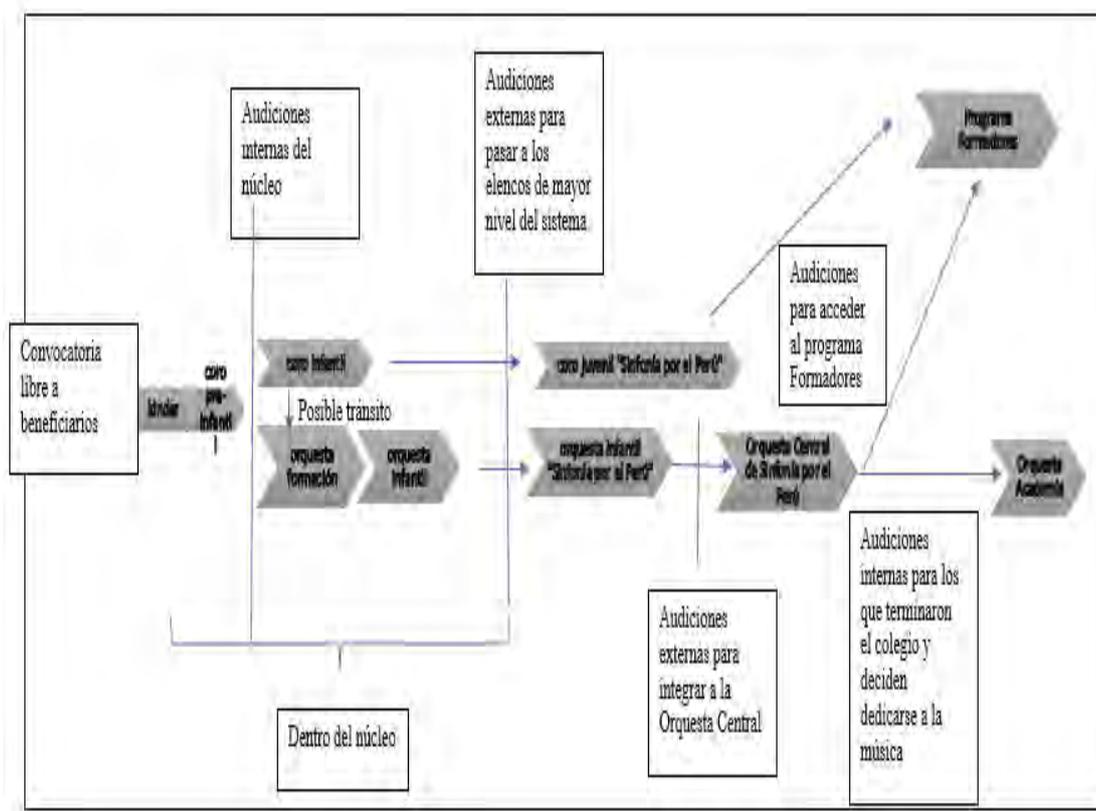
formación o una orquesta infantil. Si la orquesta mantiene a la mayoría de sus integrantes durante un tiempo tiene la posibilidad de pasar a ser juvenil.

Las convocatorias para los núcleos se hacen por lo general dos veces al año con el fin de aumentar la cantidad de beneficiarios y seguir el flujo natural de los ensambles, es decir, mantener los elencos activos renovándolos cada vez que una generación crece.

Calenzani (2020) propone un camino ideal para la educación en Sinfonía por el Perú el cual comprende todo el recorrido artístico que debería tener un beneficiario mientras dure su estadía en el sistema. Si bien comprende casi toda la estructura artística descrita, no toma en cuenta el último nivel al cual un alumno puede aspirar, el cual es la Academia. Por este motivo, se presenta un diagrama que explica los diferentes niveles de la estructura artística (ver figura 1). Como se puede observar en el gráfico, no hay un núcleo que haya implementado una orquesta juvenil.

Figura 1

Estructura artística de Sinfonía por el Perú



Nota. Elaboración propia

1.3. Metodología de trabajo en Sinfonía por el Perú

La metodología se basa en tres ejes: artístico, masividad y educación en valores. Con respecto a lo artístico se hace referencia al nivel musical alcanzado por los beneficiarios del sistema, es decir, cuánto se les va a exigir como músicos en su ejecución técnica y en el manejo del repertorio; por otro lado, la masividad nos indica la cantidad alumnos que debería tener en un núcleo y cuántos por especialidad; finalmente, el eje de educación en valores trata sobre cómo se fortalecen los valores promovidos por el sistema.

Teniendo en cuenta estos ejes, hay que señalar que dentro de la historia de Sinfonía por el Perú existieron dos momentos con una diferencia metodológica marcada de los cuales fui partícipe. En el primer momento, desde su fundación hasta el año 2016, el eje de la educación en valores era el más importante; prueba de esto es que se realizaban campañas que ayudaban a promoverlos. Un ejemplo fue la campaña de reflexión de valores y conductas del año 2015 (Sinfonía por el Perú, 2015) en la cual se crearon afiches, videos sobre valores y también se les pidió a los profesores que sus clases giraran en torno a una reflexión sobre estos. En tanto al eje artístico, lo que se le exigía al alumno era lo necesario para poder resolver el repertorio planteado dentro del núcleo el cual era por lo general de nivel básico.

La frecuencia de ensayos era una o dos veces por semana con su profesor de especialidad y una o dos veces en ensayo general de orquesta, dependiendo de la programación propia de cada núcleo. Es importante señalar que en esa época no se tenía un profesor por especialidad, en consecuencia, un docente podía dar dos especialidades a la vez, por ejemplo, el profesor de flauta era clarinetista o el profesor de trompeta enseñaba corno francés. Con respecto al eje masivo, la cantidad de alumnos variaba dependiendo de las posibilidades logísticas y de financiamiento del núcleo, ya que algunos tenían más instrumentos que otros o disponían de más profesores. Tomando como referencia el núcleo Manchay en ese periodo, se tenían aproximadamente 150 alumnos, de los cuales unos 80 eran parte de la orquesta y el resto se dividían en los elencos de coro.

Entre los años 2016 y 2017 hubo cambios en la dirección artística de Sinfonía por el Perú y se adaptó otra forma de trabajo muy influenciada por la metodología de El Sistema. Los ejes metodológicos cambiaron en nivel de importancia, inicialmente en lo que respecta a la Orquesta Central, para luego pasar a todos los núcleos de Sinfonía por el Perú. Los ejes artístico y masivo adquirieron una mayor importancia dentro de todo el sistema; la exigencia musical, tanto técnica como de repertorio, y la frecuencia de ensayos se elevó de una manera casi exponencial, mientras que el eje masivo fue importante para aumentar la cantidad de beneficiarios y lograr que el sistema se prolongue durante el tiempo. El eje de la educación en valores pasó a un segundo plano y fue consecuencia de la nueva forma artística que se planteaba, es decir, mediante la exigencia, la constancia, el trabajo en equipo y la búsqueda de la excelencia que existían en la orquesta se iban a promover estos valores de una manera indirecta casi sin señalarlos o tener la necesidad de orientar las clases a este fin como se hacía antes.

El factor frecuencia de ensayos es también parte del eje artístico ya que, a mayor cantidad de ensayos, mejores resultados. Por esta razón, la probabilidad de que un alumno termine tocando su instrumento de manera eficiente es muy alta, debido a que se garantiza que los alumnos estén practicando varios días a la semana durante tres horas, ya sea con su fila, en un seccional o en un ensayo general. Este cambio se comenzó a partir de la segunda etapa señalada hasta ahora (2016-2017) en donde se organizó un trabajo de lunes a viernes por tres horas frente al periodo anterior en donde los ensayos no eran todos los días y su duración era de solo dos horas.

Otro aspecto que es importante resaltar es que uno de los fines de la metodología que plantea Sinfonía por el Perú pretende que los alumnos siempre sean parte de este sistema, es decir, no solo mientras están en edad infantil o juvenil, sino que se integren al trabajo dentro del sistema ya sea como músicos, profesores o administrativos. Por ejemplo, no todos los alumnos que pertenecen al sistema van a terminar siendo músicos profesionales ya que

algunos estudiarán otras profesiones, por ende, se busca que estos chicos se integren de alguna manera al grupo de trabajo de Sinfonía por el Perú como administrativos, por ejemplo. Esto ofrece una ventaja, ya que estas personas van a tener experiencia en lo que significa ser parte del sistema y comprenderán las problemáticas y fortalezas que se presentan dentro de este trabajo. El caso representativo de esto es el Plan Formadores, en el cual, alumnos que han pasado por el sistema terminan siendo profesores en núcleos. (Calenzani, 2020)

Dentro del eje artístico se plantearon tres actividades para la práctica musical colectiva (Sinfonía por el Perú, 2015) (ver figura 2):

Taller de fila: es la unidad básica del trabajo orquestal. Aquí se realiza la práctica en conjunto con todos los alumnos de una sección; se desarrolla la técnica con el instrumento, se revisa el repertorio de la orquesta y se ensambla a la fila.

Taller seccional: conformado por los alumnos pertenecientes a una misma sección de la orquesta. Pueden ser instrumentista de vientos maderas, metales, cuerdas o percusión. Se ensambla el trabajo realizado en el taller de fila y se ven temas de empaste, fraseo y afinación.

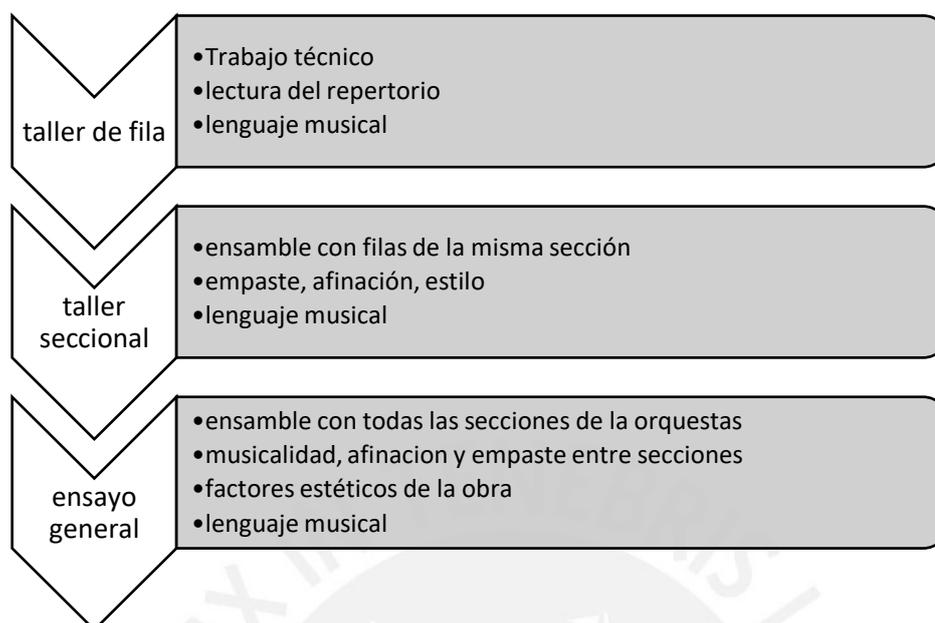
Ensayo general: aquí se realiza el trabajo principal de la orquesta sobre el repertorio. Se ven temas de balance, musicalidad y ensamble a nivel global y con detalle, según lo que el director pida.

Posteriormente se contempló la necesidad de integrar una actividad más:

Clases de lenguaje musical: elemento esencial para lograr un avance más rápido en el repertorio que aborda la orquesta. Un buen solfeo es la base para poder trabajar repertorio cada vez más avanzado, además de que la capacidad audio – perceptiva ayuda en la afinación. Las clases de lenguaje musical pueden ser un evento único o estar incluidas en cualquiera de las actividades planteadas.

Figura 2

Flujo de trabajo de las actividades para la práctica musical



Nota. Elaboración propia

Si bien, Sinfonía por el Perú tenía un documento que señalaba sus orientaciones metodológicas, en la práctica cada profesor fue libre de definir cómo manejaba sus clases. Por ejemplo, la cantidad de clases individuales frente a las clases grupales eran decisión del profesor.

Una parte importante dentro de la enseñanza artística de Sinfonía por el Perú está en promover que los mismos alumnos enseñen a otros, de tal manera que la llegada de conocimientos no solo sea por parte del profesor, sino que todos los integrantes de la orquesta colaboren para que el resultado colectivo sea el mejor. De esta manera se compensan los momentos en los cuales el profesor no está y genera responsabilidad y liderazgo en los alumnos. La enseñanza entre los alumnos de mayor nivel a los de menor nivel está inspirada en El Sistema (Sánchez, 2014).

Sobre el eje masivo, existen ventajas y desventajas. Entre las ventajas se pueden mencionar que los miembros de una fila experimentan la ejecución colectiva desde un inicio, y estandarizan criterios en su ejecución tales como el sonido y el estilo. Dentro de las

desventajas podemos señalar que no todos los alumnos tienen la misma curva de aprendizaje o que no todos aprenden de la misma manera ya que cada uno tiene un tipo de inteligencia diferente. Para controlar esto, se dictan clases individuales con el fin de corregir detalles en los alumnos que lo necesiten durante la etapa de formación, infantil y juvenil, ya que cuando se forme parte de la Academia, los alumnos ya habrán acabado el colegio y tendrán más tiempo para recibir clases de su especialidad. Estas observaciones de la práctica masiva son similares a las observadas por Sánchez (2014) en El Sistema. Según este autor, para compensar el desnivel en la curva de aprendizaje, existen los “talleres celulares” los cuales son la división interna del taller de fila para trabajar con los alumnos que tengan más dificultades.

Los ejes señalados están fuertemente influenciados por El Sistema que también tiene sus principios didácticos en torno a estos tres ejes. Verhagen, Panigada y Morales (2016) señalan que El Sistema cuenta con una serie de principios didácticos los cuales son: el ensamble, el holismo, la intensidad, la masividad, divisibilidad, liderazgo, excelencia, creatividad y flexibilidad. Estos principios se relacionan con la metodología de Sinfonía por el Perú de una manera muy similar, por ejemplo, hacer que los alumnos enseñen a otros o que se conviertan en profesores como en el plan de formadores es parte de los principios didácticos de liderazgo y del plan monitores de El Sistema respectivamente. El eje artístico de Sinfonía por el Perú está basado en los principios didácticos de ensamble, intensidad, masividad y holismo.

Es importante señalar estos elementos ya que la metodología que imparte El Sistema está hecha para lograr el mayor éxito musical en el menor tiempo posible (Baker, 2016, 3 de agosto). Analizando esta metodología solo dentro del eje artístico se observa que es muy efectiva ya que teniendo en cuenta los horarios, frecuencia de ensayos y los profesores por especialidad existe una gran probabilidad de lograr los resultados demostrados por El Sistema; esto ha sido asimilado por Sinfonía por el Perú a tal punto de cambiar sus ejes

metodológicos y hacerlos girar en torno a lo artístico resaltando la constancia, el trabajo del equipo y la búsqueda de la excelencia.

1.4. La Orquesta Central de Sinfonía Por el Perú

La Orquesta Central de Sinfonía por el Perú es parte del núcleo central y está formada por los alumnos más destacados de todos los núcleos de la ciudad de Lima. Actualmente esta orquesta es la que representa a todo el sistema a nivel internacional y ha tenido giras en España, Suiza y Austria. Asimismo, sus alumnos han tenido la posibilidad de viajar a diferentes clases maestras o eventos internacionales como una delegación (Colombia, Viena, Paris, España).

Este elenco está conformado por aproximadamente por 200 músicos, cuyas edades oscilan entre los 11 y 25 años. La división por edades que se trabaja en los núcleos no aplica en la Orquesta Central, ya que se toma más en consideración el nivel y la proyección artística de los integrantes. Por lo general se realiza una convocatoria al año, pero también pueden ingresar chicos escogidos por un profesor de especialidad de la Orquesta Central en una visita a un núcleo o por recomendación del docente del alumno previa comunicación con el profesor de la Orquesta Central.

Cuando se fundó Sinfonía por el Perú en el año 2011 se creó la “Orquesta Sinfónica Juvenil Sinfonía por el Perú”. Esta orquesta estaba conformada por un número de entre 80 a 90 jóvenes de las dos principales escuelas de música de la ciudad de Lima en esa época, las cuales eran el Conservatorio Nacional de Música (ahora Universidad Nacional de Música) y la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este elenco se formó con el fin de tener un trabajo que presentar mientras los núcleos formaban músicos para, en un futuro, iniciar la Orquesta Sinfónica Infantil de Sinfonía por el Perú. La orquesta existió por dos años (hasta diciembre de 2013) y posteriormente se disolvió para dar paso a la Orquesta Infantil que conformada por alumnos resultado del proyecto en dos años. Parte de los

músicos que fueron integrantes de la orquesta juvenil se fueron a otras orquestas o terminaron de profesores de núcleos en Sinfonía por el Perú; tal es el caso del profesor de flauta de la Orquesta Central.

La Orquesta Central comenzó llamándose Orquesta Infantil de Sinfonía por el Perú desde los años 2014 hasta el 2017 para luego ser denominada Orquesta Pre – Juvenil de Sinfonía por el Perú y en el año 2019 pasó a ser Orquesta Central de Sinfonía por el Perú.

En las primeras etapas de esta orquesta la cantidad de alumnos era pequeña, aproximadamente de 40 integrantes, ya que existía una carencia de instrumentos y de alumnos que estén al nivel adecuado para afrontar los retos que se planteaban para la orquesta. Posteriormente, en el año 2017, hubo un cambio en la dirección artística y se decidió crecer la orquesta hasta una cantidad cercana a los 200 integrantes.

La frecuencia de trabajo inicialmente era de tres veces por semana: dos clases de especialidad y un ensayo general los sábados. Luego, en el año 2017, se estandarizó la frecuencia de trabajo en todos los núcleos a tres horas diarias de lunes a viernes; para el caso de la Orquesta Central el horario era de lunes a viernes de 5:30 pm a 8:30 pm más un agregado extra los sábados de 10 am a 1 pm. Dentro de estas horas se trabajaba tanto de manera grupal, seccional o individual. Cuando se consideraba listo el trabajo se juntaba a toda la orquesta para hacer el ensamble del repertorio trabajado.

La sede de la orquesta desde sus inicios ha sido el Teatro Municipal de Lima, posteriormente debido a la gran cantidad de alumnos que comenzó a tener la orquesta se buscó otra sede con una mayor cantidad de espacios disponibles. Por este motivo en el año 2017 se logró un convenio con la casa Fernandini, la cual está ubicada a una cuadra del Teatro Municipal. En esta casa se hacía la práctica de los talleres de fila y los seccionales mientras que en el teatro se realizaba el ensayo general y otros talleres de instrumentos de difícil traslado (percusión, metales).

La Orquesta Central está conformada por cuatro secciones: cuerdas, vientos madera, vientos metal y percusión. Dentro de las tres primeras secciones existen especialidades diferentes; por ejemplo, en la sección de cuerdas están incluidas las especialidades de violín, cello, viola y contrabajo. Al conjunto de alumnos de una especialidad que pertenecen a la orquesta se le denomina fila.

Específicamente, la fila de flautas traversas comenzó en el año 2014. Inicialmente se trabajó con tres alumnos durante aproximadamente dos años para ir aumentando la cantidad de estos progresivamente con cada convocatoria. La cantidad máxima de alumnos que se tuvo dentro de la orquesta fluctuó entre 10 y 12 personas durante los años de labor.

El trabajo se realizó durante seis años en los cuales se formó en la fila a chicos de entre los 10 y 19 años. Se formaron dos generaciones de flautistas de los cuales algunos han tomado el lugar de sus mayores y asumieron cargos de mayor responsabilidad dentro de la orquesta. Otros han decidido estudiar música de manera profesional o han pasado a ser profesores de flauta en los núcleos que se van abriendo en la ciudad.

Finalmente, es importante señalar que la presente investigación se centra en las labores realizadas en la fila de flautas traversas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú entre los años 2014 a febrero de 2020. Los procesos que se presentan en el siguiente capítulo ocurrieron dentro de la contextualización descrita.

CAPÍTULO 2: PROCESOS PARA LA FORMACIÓN DE LA FILA DE FLAUTAS TRAVERSAS EN LA ORQUESTA CENTRAL DE SINFONÍA POR EL PERÚ.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para definir los procesos que intervienen en la formación de la fila de flautas traversas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú se debe inicialmente fijar el concepto de proceso. Una primera definición es la descrita en el Diccionario de la Real Academia Española (2001): “Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial “. Asimismo, en el diccionario en línea de la Oxford University Press (2021) señala que un proceso es “procesamiento o conjunto de operaciones a que se somete una cosa para elaborarla o transformarla”.

Marqués (2011) menciona que, en la educación, un proceso es el desarrollo por parte del docente de estrategias y procedimientos los cuales deben incluir elementos indispensables como: competencias, habilidades, conocimientos y actitudes. El docente debe elaborar procesos que sean didácticos, contextualizados e innovadores, así como procesos para manejo de instalaciones, equipos y materiales, de tal manera que estos ofrezcan la oportunidad de construir conocimientos que sean transferibles y aplicables en diferentes contextos provocando el desarrollo de competencias en los alumnos.

A partir de las definiciones planteadas, la palabra proceso en la presente investigación hace referencia a las fases por las que se sucede el trabajo conjunto entre el profesor y los alumnos de la fila de flautas, desde la etapa infantil hasta la juvenil. Estos procesos se relacionan entre sí para transformar a la fila de flautas en una parte de la orquesta con identidad propia y con la capacidad de afrontar los retos planteados por el elenco.

También es importante señalar que los procesos identificados van a ser descritos en relación con el periodo que comprende la investigación (2014 – 2020), es decir, la manera de

cómo se trabajan estos procesos actualmente o si estos aún existen es tema para otra investigación.

2.1. Procesos organizacionales

Los procesos organizacionales trataban sobre la captación de alumnos, el horario y frecuencia de trabajo, los roles internos de la fila y los criterios para el avance de una fila nivel infantil a una juvenil. Toda esta información es referente a la organización interna de la fila.

2.1.1. Selección de alumnos. Dentro de la metodología planteada por Sinfonía por el Perú se indica que los alumnos deben empezar su camino en el sistema en el nivel Kinder, donde desarrollan diferentes habilidades musicales a partir de la práctica coral, tales como pulso interno, oído relativo y solfeo básico (Sinfonía por el Perú, 2015; Indacochea, 2020). Según las entrevistas realizadas a los maestros de flauta traversa, la selección inicial de alumnos se daba en base a los integrantes de este elenco coral.

La información recogida de los instrumentos muestra que los criterios que utilizaban los profesores de los núcleos para seleccionar a sus alumnos tenían puntos en común, pero no eran estandarizados, lo cual implica que no había un proceso institucional, sino que se basaba en la experiencia del docente. Es importante tener en cuenta esta información ya que algunos de estos alumnos escogidos serían los posibles interesados en participar del proceso de selección de la Orquesta Central.

Los criterios de selección pueden clasificarse en técnicos, musicales y conductuales.

- Criterios técnicos:
 - Longitud de los brazos: el alumno debe tener la talla suficiente y la longitud de brazos necesaria para poder sostener el instrumento con comodidad, sea una flauta curva o estándar. Esto evita que se generen lesiones o malas posturas en el futuro.

- Embocadura: el alumno debe tener una embocadura natural, formada sin tensión. Durante la selección se les daba una cabeza de flauta y se observaba cómo se acomodan sus labios; guiándolos en cómo formar la embocadura y ver cuán flexibles al cambio son.
- Respiración: el alumno debe tener control de su fiato acorde a la edad.
- Tonicidad muscular: evitar los alumnos que son hiperlaxos, ya que la flauta de por sí tiene una postura no natural en comparación con otros instrumentos de viento. Si el alumno es hiperlaxo puede, en el futuro, desarrollar problemas de tendinitis.
- Criterios musicales: demostrar las habilidades adquiridas en el *kinder* como conocimiento básico de figuras musicales, ritmo interno, oído relativo y entonación.
- Criterios conductuales: Capacidad de trabajo en grupo, puntualidad y comportamiento en clase.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la primera convocatoria para formar la Orquesta Central Infantil se realizó en el año 2014. Se requería que los alumnos fueran de los núcleos de Sinfonía por el Perú que había en ese momento. Para el caso de flauta traversa algunos núcleos no tenían esa especialidad o un profesor especializado, ya que con la finalidad de abaratar costos para la implementación de los núcleos se decidió que algunas especialidades fueran impartidas por un único profesor; por ejemplo, las cátedras de flauta y clarinete, fagot y oboe, trompeta y corno eran manejadas por un solo docente, respectivamente. Cabe destacar que este hecho fue un gran freno para el avance de los alumnos de la especialidad en los núcleos, sumado a la baja calidad de los instrumentos que se adquirieron. Estos problemas se lograron solucionar con el devenir de los años.

En el caso de la Orquesta Central, el proceso de convocatoria se realizaba para todas las especialidades una vez cada dos años aproximadamente o cuando el director de la orquesta y la administración lo decidían, con una audición general dentro de todos los núcleos. También el profesor de la Orquesta Central podía hacer una convocatoria solo para su especialidad o visitar los núcleos en búsqueda de futuros alumnos. Otro momento en el cual se podía reclutar alumnos era en los seminarios de verano (enero y febrero) en donde se juntaba a los beneficiarios más destacados de los núcleos con la Orquesta Central para realizar un repertorio sinfónico grande en instrumentación con obras tales como las sinfonías 1 y 5 de Mahler, sinfonías 4 y 5 de Tchaikovsky, entre otras. Aquí el encargado de enseñar era el profesor de flauta de la Central y tenía a su disposición aproximadamente entre 20 a 25 flautistas.

En estos seminarios se invitaba a alumnos que habían sido observados por el profesor de flauta de la Orquesta Central en sus visitas a los núcleos de Lima y provincias y se trabajaba con ellos durante quince días unas 8 horas diarias. Si el alumno se acoplaba a la fila y al ritmo de trabajo se le invitaba a formar parte de la fila de flautas de la Orquesta Central. Por lo general, al año entraban una o dos personas y los alumnos que no pasaban la evaluación regresaban al núcleo para seguir trabajando con sus profesores y transmitir lo aprendido.

Los criterios para la selección de los alumnos de la fila de flautas en la Orquesta Central en cualquiera de los contextos antes mencionados fueron:

- Criterios técnicos:
 - Postura: el alumno debe de tener una postura relajada y un conocimiento básico de los puntos de apoyo para sostener la flauta, sin una tensión excesiva al momento de tocar.

- Embocadura: evidenciar una embocadura natural no forzada que esté libre de tensión en la parte de los labios. De preferencia evitar las embocaduras sonrientes o las que generen un sonido tenso.
- Respiración: el alumno debe mostrar control de su fiato acorde a la edad, así como tener conocimiento de la diferencia entre los conceptos de cantidad de aire y velocidad de aire.
- Digitación: conocer todas las digitaciones del instrumento desde el do4 hasta el do7.
- Criterios musicales: conocimientos de solfeo, entonación, afinación, pulso interno y dominio del repertorio trabajado en el núcleo.
- Criterios conductuales: Capacidad de trabajo en grupo, puntualidad, comportamiento en clase y perfil de liderazgo.

En la selección realizada para la Orquesta Central se buscaba cumplir una cantidad fija de alumnos, mínimo diez, de los cuales dos deberían tocar piccolo. Para tener más posibilidades de conseguir posibles miembros de la fila, la selección de los núcleos debía ser de carácter masivo. Esto está fundamentado conforme a la metodología de enseñanza de El Sistema (Verhagen & Panigada & Morales, 2016), los criterios metodológicos de Sinfonía por el Perú (Sinfonía por el Perú, 2015) y las entrevistas realizadas a los profesores. Al tener más alumnos por especialidad se van a tener más beneficiarios del proyecto, ya sea que se queden mucho tiempo en la orquesta o si solo están un periodo corto. Esto permite mantener el nivel y la cantidad de alumnos en la fila durante el tiempo de trabajo. Por otro lado, desde la visión didáctica, los alumnos tienen con quien compararse, se promueve una competencia interna dentro de la fila con el fin de que el nivel técnico – musical crezca rápidamente.

Hay que considerar que la permanencia de los alumnos no va a ser siempre la misma, es decir, algunos dejarán de participar o perderán interés. Tener varios alumnos de una misma generación da la garantía de que la fila va a seguir manteniéndose en el tiempo. Asimismo,

existe la posibilidad de que un alumno no llegue a destacar en la fila, pero no por eso va a dejar la orquesta. Tiene la posibilidad de pasar a otro instrumento o al coro y así el costo psicológico para el alumno va a ser menor; esto se debe hacer en las etapas tempranas de trabajo para evitar problemas futuros; por este motivo es importante tener una buena selección inicial de alumnos a nivel núcleo.

El rango de edades de los alumnos variaba dependiendo del contexto de la convocatoria. En el caso de los núcleos, un aspirante puede ingresar a la fila de flautas transversas entre las edades de los siete hasta los quince años, por ende, el universo para escoger alumnos para la Orquesta Central variaba mucho según la edad y nivel de estos. Es cierto que en los criterios de selección de alumnos para la fila de flautas transversas de la Orquesta Central pesa el nivel técnico musical de los postulantes, pero se debe tener también en cuenta la edad de estos ya que influye considerablemente en el proceso de enseñanza. Inicialmente, debido a que el universo de posibles alumnos era pequeño y el nivel técnico musical era bajo, se convocó a varios alumnos de diferentes edades, no se procuró tener una generación de la misma edad. Posteriormente, la fila se dividió en dos generaciones: de 11 a 13 años y otra de 15 hasta los 19 años, sumando un total de entre diez y doce alumnos durante los seis años de trabajo.

En cada seminario, convocatoria o visita a un núcleo que se realizaba por parte del profesor de flauta de la Orquesta Central se buscaban alumnos que estuvieran dentro de la generación más joven, de tal manera que cuando estos alcancen los 15 años se complete la fila con otra generación menor. Esto se planteó así debido a que es importante mantener la fila con posibles reemplazos de los mayores.

Al momento de seleccionar se debe tener en cuenta que el objetivo de la fila de flautas es servir a la orquesta y al sistema, por ende, se tiene que procurar que todos los alumnos seleccionados inicialmente se vinculen seriamente con la música para que posteriormente

sean la materia prima para continuar con el trabajo al momento de pasar a ser una orquesta juvenil.

Según la información obtenida por las entrevistas y la observación participante, existe un concepto tácito dentro de la selección de alumnos llamado “factor de éxito”. Este concepto era manejado internamente por los profesores y no estaba documentado en Sinfonía por el Perú. Sirve para medir las posibilidades de continuidad de trabajo de la fila en el tiempo y su éxito artístico musical. Tomando como ejemplo el caso de 10 alumnos, un porcentaje de éxito aceptable dentro de la fila es entre 30% o 40% (3 o 4 alumnos). Estos alumnos serán los que mantendrán el nivel técnico – interpretativo de la fila y la continuidad de esta junto con otros alumnos que ingresen en el futuro. A aquellos alumnos que no lograron estar en el grupo de factor de éxito, se les dan dos opciones: mantener el nivel necesario como para ser miembro de la fila con posibilidad de tener un papel más importante en esta o se promueve que desarrollen sus intereses musicales a través de la orquesta, ya sea dirigiendo, cantando, componiendo o estudiando carreras afines a la música, de tal manera que en un futuro puedan ser reinsertados al sistema. Como se observa, mientras más alumnos, más posibilidades habrán de que sean beneficiarios de todas las oportunidades que ofrece la orquesta y el sistema.

En el caso de la fila de flautas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú se tuvieron 5 convocatorias entre 2014 y 2020. A continuación, se presenta un historial de la cantidad de alumnos, núcleos de procedencia y edades:

Tabla 2*Historial de alumnos*

Año	Núcleos	Edades	Total de alumnos en el año
2014	Manchay	14	1
2015	Manchay, Edelnor (Enel)	12 a 15 años	3
2016	Manchay, Enel, La Victoria	12 a 16 años	6
2017	Manchay, Enel, La Victoria, Miraflores, externos	11 a 17 años	10
2018	Manchay, Enel, La Victoria, Miraflores, externos	11 a 18	12
2019	Manchay, Enel, La Victoria, Miraflores, Ate	12 a 19	10
2020	Manchay, Enel, La Victoria, Miraflores, Ate	13 a 20	8

Nota. Elaboración propia con datos de la observación participante

2.1.2. Horario y frecuencia de ensayos. Como se mencionó antes, existieron dos etapas dentro de la dirección artística de Sinfonía por el Perú marcadas por dos visiones diferentes en relación con los objetivos y la manera de conseguirlos. Debido a esto, inicialmente la frecuencia de ensayos en el sistema era de tres veces por semana con una duración de dos horas. El horario variaba según las posibilidades logísticas de cada núcleo y siempre eran en la tarde para evitar el cruce con el horario escolar.

Posteriormente, se planteó un horario de tres horas con una frecuencia de 5 o 6 días seguidos de ensayos. Este cambio se produjo en un principio en la Orquesta Central y se manejó de la siguiente manera: de lunes a viernes de 5:30 a 8:30 pm y sábados de 10:00 am a 1:00 pm. Luego, este modelo se pasó a todos los núcleos del sistema.

En las entrevistas, los profesores llegan al consenso de que, para lograr el mayor éxito en la interpretación musical, se debe fomentar la práctica constante y generar a partir de esta una disciplina en el alumno con respecto al estudio de su instrumento. También, prima la práctica grupal ante la individual debido a sus experiencias personales (ser parte del programa Formadores o haber sido parte de El Sistema). Para el caso de la Orquesta Central se propuso un esquema de trabajo para afrontar el repertorio planteado por la orquesta.

Inicialmente, se trabajaba todo el repertorio para los conciertos en grupo hasta que se decidía, entre los profesores y el director de la orquesta, comenzar el trabajo seccional. Luego, durante el ensayo de la sección maderas, se impartían clases individuales a los alumnos. En estas se corregían problemas específicos de cada alumno o también, si el profesor lo consideraba, se trabajaba repertorio solista. Terminado el trabajo seccional se pasaba a los ensayos generales y se seguía con el mismo proceso que en los seccionales, llamando a uno o dos alumnos a la vez para clases individuales.

Como se observa, el primer momento del trabajo es grupal y se dividía de la siguiente manera:

- 5 minutos para calentamiento físico.
- Entre 60 o 90 minutos de ejercicios técnicos tales como ejecución de notas largas, vocalizaciones, armónicos, técnicas extendidas, escalas, arpeggios, afinación grupal, entre otros.
- El resto de tiempo para trabajo del repertorio planteado.
- Si el profesor considera que el repertorio ya está listo, se puede hacer música para coros de flauta.

Para el caso de la clase individual, dentro de las tres horas de trabajo se asignaba una hora por alumno. Esta hora se dividía en trabajo de repertorio y charla de cierre.

Según la información recogida, esta manera de distribuir el horario o la frecuencia de ensayos no era un estándar en cada núcleo. Esto se debía principalmente a la experiencia previa del profesor, ya que, según los entrevistados y la observación participante, los profesores que tenían experiencia previa siendo miembros de una orquesta infantil o enseñando en un sistema preferían priorizar la enseñanza en grupo; caso contrario, los profesores que venían de una enseñanza tradicional daban más importancia a las clases individuales.

Asimismo, gracias a las entrevistas a administrativos de la Orquesta Central se conoció que el horario de trabajo comúnmente se extendía más de lo establecido, especialmente cuando la orquesta tenía ensayos generales cercanos a una presentación. Esto pasaba solo en el núcleo Central debido a que este elenco es el que tiene a su cargo la representación de todo el proyecto de Sinfonía por el Perú, en consecuencia, los objetivos artístico - musicales eran muy altos.

2.1.3. Roles internos en la fila. Dentro de las filas de las orquestas de Sinfonía por el Perú se realizaban audiciones periódicas en las cuales se establecían los roles de sus miembros; estos se dividen en: principal, asistente y fila.

El principal es el alumno que obtuvo mejor puntaje en la audición y tiene la primera opción de ser la flauta 1 en los conciertos, el asistente es el segundo lugar en la audición y cumple el papel de ser la segunda flauta o reemplazo de la primera; finalmente, el rol de fila queda para los demás alumnos.

Para el caso de la fila de flautas de la Orquesta Central se plantearon dos roles diferentes: musicales y de grupo. Dentro de los musicales participaban tres alumnos principales para cada voz planteada en el repertorio (flauta 1, flauta 2 y piccolo, comúnmente); seguidamente el resto de la fila se dividía en un grupo de flauta 1 y otro de flauta 2, con un alumno más para piccolo, logrando finalmente cuatro flautas 1, cuatro flautas 2 y dos piccolos. Asimismo, se procuró agrupar a los miembros de la fila para que trabajen con otros de su misma generación, en consecuencia, se seleccionó un grupo de principales cuyas edades estaban entre los 16 y 20 años y otro grupo entre los 13 y 15 años. (ver figura 3)

Figura 3

División de las voces en la fila de flautas



Nota. Elaboración propia

Un concepto que hay que tener en cuenta para este tipo de organización es el de “doblar” una voz. Esto hace referencia a que más de una persona toca una voz en la fila; por ejemplo, si cuatro alumnos están tocando la voz de flauta 1 al mismo tiempo significa que tres de ellos están doblando esa voz. También, es necesario acotar que no se puede doblar una voz en todo momento ya que existen solos de flauta o secciones que no requieren tanta sonoridad y un mayor cuidado de la afinación y el empaste. Las personas encargadas de ejecutar esos pasajes son los tres principales de la fila.

Existía la posibilidad de que, para un concierto o una obra determinada, los principales fueran otras personas. Este acto de cambiar roles musicales se denomina “rotar” y es muy importante en orquestas infantiles y juveniles ya que le da cargos de responsabilidad a todos y motiva a los alumnos a realizar un buen trabajo cuando les toque ser principales.

Las funciones de los principales eran:

- Representar a la fila frente al director.
- Verificar que las personas que doblen su voz estuvieran realizando el trabajo correctamente.

- Coordinar entre los tres alumnos principales temas de afinación, articulación y estilo dentro de la fila en los ensayos generales.
- Mantener un buen desempeño técnico – interpretativo.
- Mantener la disciplina en la fila.

Otro rol que se estableció dentro de la fila fue el de grupo, aquí, un alumno era encargado de cumplir las funciones de delegado tales como controlar la asistencia, transmitir los comunicados de la orquesta a la fila y mantener una comunicación directa con sus compañeros a través de grupos en las redes sociales. El criterio para la selección no era musical sino de liderazgo.

Según el profesor de flauta de la Orquesta Central, los criterios usados para escoger alumnos de flauta 1 fueron el dominio técnico fundamental, la capacidad de tocar los solos al más alto nivel y el grado de madurez musical. En el caso de flauta 2 se escogían a los alumnos que tenían mayor sonoridad y afinación más estable ya que ellos son el soporte sonoro de la flauta 1 y ayudan a mantener la afinación. Para el piccolo se escogía a alumnos que tuvieran experiencia en el instrumento y un buen control en la embocadura y en su columna de aire (velocidad). Otro criterio para asignar voces era el de motivar a algún alumno a través de la responsabilidad y la exposición ante los demás.

2.1.4. Avance de una fila infantil a una juvenil. Dentro de Sinfonía por el Perú, la única orquesta juvenil que existió entre 2014 y 2020 fue la Orquesta Central. Las orquestas de los núcleos, en teoría, deberían convertirse en una orquesta juvenil con el tiempo, pero eso no ocurría en la realidad. Esta falta de orquestas juveniles en los núcleos se debía a que nunca hubo una directiva de parte del sistema para formarlas. Los profesores señalaron en las entrevistas que existía una dificultad para formar en los núcleos una orquesta juvenil de un nivel aceptable debido a que los mejores alumnos eran enviados a la Orquesta Central, en

consecuencia, cada cierto tiempo el resultado musical de la orquesta de un núcleo bajaba de nivel.

Dentro de la Orquesta Central se comenzó con una fila de nivel infantil para posteriormente pasar a ser pre – juvenil y finalmente, juvenil. Estos niveles eran establecidos por el repertorio trabajado y no por la edad de los alumnos. Se seguía casi el mismo repertorio escogido por El Sistema el cual es clasificado por niveles (Saglimbeni, 2001). Debido a esto, en una fila de una orquesta juvenil puede estar un niño de 12 años o menos como pasaba en algunas filas (especialmente violín). Asimismo, el profesor de flauta de la Orquesta Central planteó niveles que clasifican a las filas:

- Nivel 1: El trabajo inicial de una orquesta infantil-juvenil va a depender del nivel técnico que tengan los alumnos al ingresar a la orquesta, ya sea si van a aprender desde el inicio o si vienen con algún conocimiento del instrumento.

En líneas generales los alumnos deben demostrar lo siguiente:

- Que empiecen y acaben juntos la obra que interpretan.
- Que utilicen las digitaciones correctas.
- Que tengan una postura correcta.
- Que el sonido de los alumnos se acople a un sonido único.
- Nivel 2: Para este nivel los alumnos deben demostrar los siguientes conocimientos.
 - Que afinen con su fila y el resto de la madera.
 - Que tengan un control inicial en dinámicas.
 - Que conozcan todo el registro de su instrumento.
 - Buen control de la columna de aire, un fiato aceptable para la edad.

- Nivel 3: El último nivel es el que pide mayor conocimiento técnico musical y es el modelo de lo que vendría a ser una orquesta juvenil. Los requerimientos son:
 - Control de dinámicas.
 - Control de afinación.
 - Control de la respiración.
 - Fraseo musical básico.
 - Escucha general de la orquesta.
 - Conocimientos históricos y criterios estéticos básicos según la obra que se esté ejecutando.

Cumpliendo estos tres niveles se puede considerar que estamos trabajando con una fila juvenil. No es necesario que todos los alumnos hayan cumplido estos niveles, pero sí que al menos los tres principales tengan los 3 niveles y la fila hasta el nivel 2.

2.2. Procesos didácticos

El proceso didáctico se define como un conjunto de actividades conjuntas e interrelacionadas entre el profesor y sus estudiantes las cuales deben seguirse de una manera ordenada para lograr la consolidación del conocimiento y el desarrollo de competencias. Para tener un proceso didáctico exitoso, el docente debe tener conocimiento y capacidad para realizar diferentes actividades que ayuden a la formación de conocimiento en sus alumnos (Danilov, 1986).

Marqués (2011) menciona que el proceso didáctico es la descripción de las actividades planificadas para una clase, su diseño debe estar centrado en el estudiante y orientado a los objetivos de aprendizaje, cada fase de la clase debe presentar estrategias que ayuden a lograr un resultado educativo deseado. Asimismo, un proceso didáctico debe de ser

planificado de tal manera que permita un conocimiento global e interdisciplinario y que siga una lógica en su estructura.

Para el caso particular de la investigación, los procesos didácticos hacían referencia al proceso de enseñanza – aprendizaje en las clases de flauta traversa de la Orquesta Central. Se consideraron las siguientes subcategorías: planificación, contenidos, metodologías y evaluación.

2.2.1. Planificación de clase. Las clases en la fila de flautas traversas de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú eran de dos tipos: grupales e individuales.

Siguiendo los lineamientos establecidos en la guía metodológica de Sinfonía por el Perú (Sinfonía por el Perú 2015), las indicaciones de los superiores y el ejemplo de El Sistema (Sánchez, 2014; Verhagen, Morales, 2016), primaban las clases de tipo grupal, ya que el trabajo era colectivo, buscando formar orquesta y tener la mayor cantidad de beneficiarios para el sistema. En consecuencia, se realizó una planificación de las clases según el ritmo y la frecuencia de trabajo planteado para la Orquesta Central.

A cada clase grupal se le denominaba taller de fila y duraba 3 horas; no se realizaban todos los días, pero eran parte importante del trabajo realizado en la orquesta. Como se mencionó en los procesos organizacionales, los talleres de fila son el trabajo inicial para trabajar el repertorio planteado por la orquesta.

Antes de cada taller de fila siempre ocurrían las siguientes rutinas de trabajo:

- Se recibía a los alumnos que iban llegando y se les saludaba. Se les pedía que se ubicaran en la silla que ellos quieran o en la que el profesor indique.
- Luego, se hacían calentamientos físicos, en especial de los brazos y los dedos y ejercicios de respiración. Estos eran realizados por cada alumno de forma separada, tal y como se les enseñó en las clases individuales.

- El profesor iniciaba la clase 5:30 pm con el proceso de afinación de la fila. Se afinaba individualmente con la nota La temperada a 442Hz.

Un taller de fila se dividía de la siguiente manera:



Tabla 3*Planificación de talleres de fila*

Tiempo	Actividad	Contenidos
De 60 minutos a 90 minutos	Calentamiento	Estiramiento, ejercicios de sonoridad y ejercicios técnicos del mecanismo (escalas y arpeggios), técnicas extendidas para el desarrollo del sonido, vocalizaciones, lectura de estudios.
90 minutos	Repertorio de la orquesta o repertorio para coro de flautas	Conceptos incluidos en la obra, lectura del repertorio por voces y en conjunto a diferentes velocidades, afinación y empaste por timbre, solfeo

Nota. Elaboración propia

Un momento de gran importancia dentro de esta planificación es el calentamiento. En este se introducen los conceptos básicos para la ejecución de la flauta, se busca el ensamble y la afinación de la fila y se mantiene el nivel de ejecución en los alumnos. Gracias al trabajo de lunes a viernes de tres horas diarias, se tenía la garantía de que el alumno estuviera tocando su instrumento al menos unas quince horas a la semana bajo la supervisión de un profesor lo cual hace que el nivel se incremente muy rápidamente y cada vez puedan tocar repertorio más difícil. Además, el calentamiento como actividad para enseñar, promover y trabajar los fundamentos flautísticos ayuda a que los alumnos puedan resolver el repertorio solista que se les va asignando.

El trabajo del repertorio está basado en lo propuesto por el director de orquesta que asigna un tiempo inicial para trabajar con la fila. Aquí se perfeccionaba el repertorio de manera progresiva; primero se solfeaba la obra a trabajar para luego estudiarla con metrónomo desde un tempo lento; en el camino hacia el tempo original de la obra, se veían temas de afinación, musicalidad, estilo. Si el profesor consideraba que la fila ya estaba lista para un seccional, se podía trabajar otro tipo de repertorio como obras para coros de flautas o ver temas referentes a teoría musical o historia de la música.

Las clases individuales se realizaban los sábados o cuando había un ensayo seccional o general. La planificación era la siguiente:

Tabla 4*Planificación de clases individuales*

Tiempo	Actividad	Contenidos
50 minutos	Trabajo del repertorio	Contexto histórico de la obra, presentación del trabajo, corrección de pasajes determinados, musicalidad y estilo.
10 minutos	Descanso y socialización con el profesor	Crear un vínculo con el alumno mientras este descansa para volver a su ensayo seccional o general

Nota. Elaboración propia

Durante el trabajo con la fila de flautas traversas en la Orquesta Central, a cada alumno se le asignaba una obra solista a ser trabajada en casa y luego presentarla en las clases individuales, ya sea los sábados o en el ensayo seccional o general. El criterio para la asignación de obras dependía de la edad y el nivel técnico. En el caso de alumnos que aun estuviesen en el colegio se les asignaban obras que fueran formativas, por lo general de los periodos barroco o clásico y que no sean de gran dificultad debido a que la carga escolar es muy fuerte en algunos colegios. Esto no permite que el alumno tenga tiempo para trabajar a consciencia su repertorio individual. Para el caso de los alumnos que ya terminaron el colegio, ellos recibían clases en las mañanas en donde se trabajaba un plan de contenidos de 6 semestres planteado por el profesor de la Orquesta Central basado en otros planes. Esto se planteó en el año 2019 para ser trabajado a partir del año 2020 ya que más alumnos iban a dejar el colegio.

2.2.2 Contenidos de la clase. Los contenidos de la clase son una de las subcategorías pertenecientes a la categoría de procesos didácticos. Esta hace referencia a cuáles eran los conjuntos de ejercicios y estudios que eran trabajados dentro de las clases de flauta en la Orquesta Central.

Para definir los contenidos de las clases, se implementó dentro de la enseñanza de flauta traversa en la Orquesta Central un conjunto de pilares que servían como base para la enseñanza del instrumento:

1. Sonido: es la característica más notoria de todo flautista. Debe ser de una calidad alta dentro del estándar de ejecución.
2. Técnica en el mecanismo: es todo lo referente a escalas, arpeggios, articulación y estudios técnicos.
3. Musicalidad: es la parte estética de la enseñanza de flauta. Se trabaja en relación con el fraseo y su coherencia dentro de la pieza, el análisis del contexto histórico de la obra y las características de la ejecución del repertorio acorde a su estilo.

Estos pilares se trabajaban tanto en el repertorio orquestal como en el solista. Para esto, como se comentó en los procesos organizacionales, dentro de la planificación de la clase se destinaba entre un 50% a un 60% del tiempo al trabajo técnico musical de la fila, es decir, el constante reforzamiento de estos pilares establecía las bases para un desarrollo musical sólido en los alumnos y los hacía capaces de afrontar repertorio cada vez más complicado.

Según los niveles de la fila establecidos por el profesor de flauta de la Orquesta Central, lo que se pedía a los alumnos como objetivos en las sesiones de clase tenía diferentes niveles de logro según la edad y el nivel técnico musical. Conforme se avanzaba de nivel, se aumentaban los ejercicios trabajados introduciendo otros de mayor complejidad.

Teniendo esto en cuenta, un taller de fila de flauta transversa en la Orquesta Central giraba en torno al trabajo de los siguientes contenidos:

1. Sonido: ejercicios de respiración, respiración eficiente, estudios de notas largas, armónicos, frullato, cantar y tocar, vocalizaciones, saltos de quintas y octavas, diminuendos y decrescendos, estudios de la sonoridad en el grave, medio y agudo, afinación, control de la columna de aire, cantidad, velocidad y dirección del aire, ejercicios de estiramiento.
2. Técnica del mecanismo: escalas mayores, menores armónicas y melódicas, terceras, cuartas, quintas y sextas, arpeggios mayores, menores, aumentados, disminuidos y con séptima mayor y menor. Patrones en diferentes tipos de

articulaciones. Asimismo, se leían estudios técnicos enfocados en alguna problemática específica en la ejecución del instrumento que esté relacionado con el repertorio a trabajar

3. Musicalidad: temas relacionados con historia de la música, audición de grabaciones, ejemplificación de los rasgos estéticos de las obras a interpretar en la orquesta y su justificación.
4. Repertorio: lectura, análisis y trabajo progresivo del repertorio planteado por la orquesta.

Estos contenidos fueron tomados a partir de las siguientes fuentes donde presentan metodologías de aprendizaje en la flauta travesera:

- Sonido: De la Sonorite Art et Technique (Moyse, 1933, pp 6-9), Practice Book for the Flute - Omnibus Edition Books 1-6 (Wye, 1979, pp 7-21), The Flute Choir Warm-Up Book Scale Warm-Ups: Long Tones and Chords Flexibility Exercises · Chromatic Studies, Chorales and Rounds (Rice, 2015, pp 1-11), Tone Development Through Extended Techniques: Flute Etudes and Instruction (Dick, 2008, pp 14-18), Check-up: 20 Basic Studies for Flutists (Graf, 2002, pp), La technique d'embouchure (Bernold, 2000).
- Técnica y estudios: 17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme pour Flûte (Taffanel & Gaubert, 1958), Gammes et arpeggios: 480 exercices pour flûte = Scales and arpeggios : 480 exercises for flute (Moyse, 1933, pp), 7 daily exercises for flute: Op. 5. (Reichert, 2018), Twelve Studies, Opus 15 for Flute Solo (Boehm, 1985), Marcel Moyse: Diarios de ejercicios para la flauta (Moyse, 2000), 18 Exercises Or Studies by Berbiguier, for Flute (Moyse, 1949), 35 exercises for flute, op. 33 (Köhler, 1905).

Con respecto a las clases individuales, el profesor de flauta de la Orquesta Central planteó en el año 2018 un plan de contenidos para los alumnos que habían terminado el

colegio, dividido por semestres. Este plan también se usó para asignar de una manera más ordenada el repertorio solista a trabajar con alumnos que aún estaban en el colegio.

Nivel 1

- Escalas: Todas las escalas mayores y menores armónicas de memoria en un pulso mínimo de 60 hasta máximo 100 bpm en dos octavas con su respectivo arpeggio.
- Estudios: Dos estudios de Taffanel y Gaubert.
- Repertorio: Una pieza del método 40 piezas para el flautista debutante, una sonata de Scarlatti, Sammartini, Solillet o Marcello. Solos orquestales: 5ta sinfonía de Beethoven, Suite 1 de Carmen de Bizet.

Nivel 2

- Escalas: Todas las escalas mayores y menores de memoria en 60 bpm mínimo a dos octavas con su respectivo arpeggio.
- Estudios: dos lecciones del método de Kehler op.33 vol 1, un estudio de Taffanel y Gaubert.
- Repertorio: Debussy La Petit Negre, sonatas de Haendel La Menor y Sol Mayor, sonata de Telemann en fa mayor. Solos orquestales: la Flauta Mágica obertura, Bolero de Ravel, Sinfonía 40 de Mozart.

Nivel 3

- Escalas: Todas las escalas mayores y menores con sus respectivos arpeggios de memoria en el patrón de los ejercicios diarios de Moyse entre 80-100 bpm
- Estudios: dos estudios de Anderssen op.21, Kehler op.33 vol 2, Berbiguer 18 estudios, Drouet 24 estudios.
- Repertorio: Sonatas de Mozart, Concierto de Pergolesi en sol mayor, concierto de Quantz en sol mayor, Sonatina de Beethoven. Solos orquestales o

tutti: Britten guía orquestal de la juventud, Brahms sinfonía 1, La pasión según San mateo J.S. Bach.

Nivel 4

- Escalas: todas las escalas mayores y menores en el patrón de escalas y arpegios de Moyses en terceras a velocidad de 80-100 bpm, arpegios mayores, menores, disminuidos y aumentados
- Estudios: dos estudios de los métodos Andersenn op.30, Kehler op.33 vol 2, Berbiguer op.18, Boehm 24 caprichos
- Repertorio: Stamitz concierto en sol, Telemann suite en la menor, Bach sonata en do mayor. Solos de Orquesta: Tchaikovsky: sinfonía 4, el Cascanueces, Francesca de Rimini, Dvorak: sinfonías 8 y 9, Gluck: "Orfeo y Euridice".

Nivel 5

- Escalas: todas las escalas mayores y menores de memoria en cuartas y arpegios rotos tipo Moyses, arpegios mayores, menores, disminuidos y aumentados según Taffanel y Gaubert.
- Estudios: tres estudios Altes 24 estudios, Kehler ops 33 vol 3
- Repertorio: Danza de la cabra, Mozart concierto para flauta y arpa, rondó Mozart, Fantasía pastoral húngara de Doppler, sonatas canónicas de Bach, Chaminade concertino.

Nivel 6

- Escalas: intervalos de 5ta y sextas, arpegios rotos (escalas y arpegios de Moyses) arpegios de séptima según Moyses.
- Estudios: dos estudios de Andersenn op 15, Castarede 12 estudios, Kehler op 33 vol 3

- Repertorio: Concierto para flauta en Re mayor de Mozart, Fantasías de Telemann, Sonatas canónicas de Bach, sonata para flauta y piano de Poulenc, poema de Griffes. Solos orquestales: Beethoven sinfonía 3, Prokofiev Romeo y Julieta, La valse Ravel, Strauss Don Juan, Tchaikovsky sinfonía 4, una obra de libre elección.

Asimismo, el profesor de flauta de la Orquesta Central utilizó contenido aprendido durante su experiencia como flautista. Algunos fueron creados por él a partir de la variación de ejercicios en su formación como músico.

2.2.3 Metodologías. Se refiere a cuáles eran los métodos planteados por Sinfonía por el Perú para la enseñanza de la ejecución instrumental y a cómo se trabajaban los contenidos descritos anteriormente para las clases grupales e individuales de los alumnos de flauta de la Orquesta Central.

La información recabada en las entrevistas evidenció que, si bien existía una guía metodológica elaborada por Sinfonía por el Perú (2015), esta no era de conocimiento de todos los profesores. En el caso de la Orquesta Central, las entrevistas a administrativos determinaron que la metodología usada en este elenco era única.

Según lo observado por el profesor de flauta travesera de la Orquesta Central, existieron dos etapas en la metodología que usaban los profesores. Estas etapas están relacionadas, como se mencionó en el capítulo 1, con los cambios que tuvo la dirección artística de Sinfonía por el Perú. En un inicio se les pedía a los profesores que terminen la clase hablando con sus alumnos sobre un valor que se promovía al mes en todo el sistema. Este trabajo era parte de las directivas que se dieron a todos los profesores de núcleo. Posteriormente, con el cambio de dirección artística, la metodología de enseñanza pasó a ser muy parecida a la de El Sistema de Venezuela ya que el director que llegó tenía experiencia en ese ámbito. Por este motivo, se promovió que los profesores, tanto de la Orquesta Central

como de los núcleos, fuesen de nacionalidad venezolana debido a su experiencia como miembros o profesores de El Sistema.

Según lo señalado, se puede inferir que la metodología usada en El Sistema entró en Sinfonía por el Perú a partir del cambio en la dirección artística. Pero, como se observó al momento de buscar documentación sobre la manera de enseñar en El Sistema, tampoco existe información sobre la metodología de enseñanza en el nivel fila. En consecuencia, pese a que existía un documento sobre las metodologías a seguir en Sinfonía por el Perú, nunca se puso en práctica oficialmente.

Asimismo, tanto el profesor de la Orquesta Central como los profesores de núcleo comentaron que nunca tuvieron una capacitación sobre cómo enseñar bajo la metodología planteada por Sinfonía por el Perú o cómo relacionar su enseñanza con los valores promovidos por el sistema. Los docentes son conscientes que valores como la disciplina y la constancia se promueven naturalmente en el trabajo musical de orquesta de una manera indirecta, pero la forma cómo se llega a enseñar otros valores nunca fue especificada.

A partir de esta información, recabada con las entrevistas y la observación participante, se puede concluir que no existía un plan metodológico concreto en Sinfonía por el Perú de conocimiento de los docentes, en consecuencia, cada profesor utilizaba una forma de enseñar que, según su experiencia, consideraba correcta.

Para el caso de la Orquesta Central, el profesor planteó la metodología de sus clases en base a su experiencia previa y a muchos casos de prueba y error. Con el tiempo, gracias a recibir orientación de profesionales en educación secundaria, llegó a establecer tres características que le sirvieron para establecer una metodología de trabajo.

Scherer (2002) señala que existen tres cualidades que debe tener un profesor al momento de transmitir conocimiento a sus alumnos: modelaje, soporte y desafío. Trasladando estas ideas al contexto de la fila de flautas de la Orquesta central, cuando se habla de modelaje se entiende que el profesor debe ser un modelo a seguir para sus alumnos

desde la visión flautística. Esto quiere decir que debe tener las habilidades técnicas necesarias para demostrar a sus alumnos cómo se debe de tocar la flauta. Acorde a lo que se mencionó en la subcategoría contenidos, el profesor debe tener dominio de los pilares planteados en la enseñanza de la flauta travesa. El modelaje está relacionado con la metodología en el momento en que el profesor toca y da ejemplos a los alumnos sobre cómo interpretar la flauta.

El papel del profesor como soporte se refiere a que este debe tener la experiencia en la ejecución orquestal y solista, así como en la solución de problemas comunes que ocurren dentro de la orquesta. Por ejemplo, el conocimiento de digitaciones alternativas, maneras de empastar con otros instrumentos, cambios de timbres, entre otros. La experiencia previa del profesor es también importante dentro de la metodología de trabajo ya que ese conocimiento sirve como soporte para situaciones específicas dentro del trabajo orquestal de la fila de flautas travesas.

El papel como proveedor de desafíos hace referencia a cómo el profesor motiva a sus alumnos. El acto de dar repertorio, opciones a los alumnos para tocar un solo en una obra, responsabilidades dentro del grupo, son ejemplos de cómo un docente puede proveer desafíos a sus alumnos y forman parte de la metodología que se trabajó.

Según la información obtenida en las entrevistas, los profesores de núcleo que formaban parte del programa Formadores imitaban la forma de enseñar que tuvieron en la fila de flautas de la Orquesta Central, agregándole las experiencias que obtuvieron viendo a otros profesores de otras especialidades o en clases maestras de flauta.

También, otros profesores de núcleo dejaban tareas para la casa sobre temas de lenguaje musical o de escucha de la obra a interpretar. En general, existe un consenso tácito entre los profesores de flauta sobre el papel del docente como modelaje, soporte y desafío. Si bien no usan esa terminología, ellos son conscientes de que en su metodología existen estos criterios. Algunos profesores daban más énfasis al papel de modelaje, otros al de soporte.

A continuación, se ejemplificará cuáles eran las metodologías usadas por el profesor para enseñar los contenidos planteados para los talleres de fila y las clases individuales. Vale la pena señalar que cada clase era diferente y la manera en la que se trabajaron estos contenidos propuestos variaban dependiendo de las necesidades que se tenían en cada etapa de trabajo.

En el nivel 1, la clase empezaba poniendo un metrónomo a 60 bpm y haciendo algún ejercicio de notas largas acorde al modelo planteado por Moyse (2021) (ver figura 4). Inicialmente, el profesor tocaba solo el ejercicio y luego era repetido por sus alumnos de tal manera que se establecía un sonido “ideal” el cual el alumno iba inconscientemente a imitar.

Figura 4

Ejemplo de ejercicio de sonoridad de Moyse



Figura 5

Ejemplo de ejercicio de sonoridad de Wye



Nota. Tomado del libro *Practice Book for the Flute - Omnibus Edition Books 1-6* (Wye, 2015)

Se propiciaba que los alumnos tuvieran la oportunidad de dirigir el ejercicio ya que esto exponía su sonido ante los demás y, en consecuencia, buscaban siempre imitar la manera como sonaba el profesor. Con esto, se lograba estandarizar el sonido de la fila, la afinación y el empaste del grupo. Inclusive los alumnos tendían a imitar la postura del profesor. El profesor hacía mucho hincapié en los conceptos de cantidad, velocidad y dirección de aire con la finalidad que se empareje mejor el sonido y la afinación. Estos conceptos se explicaban de la siguiente manera:

Imaginemos que salimos a regar nuestro jardín, instalamos la manguera y abrimos la llave del agua. Inicialmente uno deja la manguera en el suelo para que el agua fluya y entre directamente en la tierra, es decir, dejamos que todo el flujo salga en una cantidad y velocidad constante. Posteriormente decidimos regar las hojas de un árbol que está en nuestro jardín, para esto ponemos nuestro dedo pulgar en la boca de la manguera lo que hace que el flujo de agua cambie a una cantidad más pequeña, pero con mayor velocidad. Siguiendo esta analogía, el agua es nuestra columna de aire y la cantidad de esta va a determinar la sonoridad del instrumento, en otras palabras, a mayor cantidad de aire (agua) mayor volumen de sonido. Si deseamos llegar con menos volumen a partes más lejanas usamos la analogía de la

manguera tapada por el dedo, es decir empleamos una menor cantidad de aire y más velocidad lo que conlleva a un mayor apoyo en la columna de aire.

Era usual que al momento de decirle al alumno recién ingresado a la fila que sople más o que toque con más sonido, este use una mayor velocidad en vez de usar una mayor cantidad de aire, lo cual no aumentaba el sonido sino la afinación. Soplar mayor o menor cantidad de aire dentro de la flauta, manteniendo la velocidad de aire constante para cada nota, es una técnica básica para dar variedad de dinámicas.

Dentro del trabajo del sonido, se hacían ejercicios de crescendos y decrescendos trabajando, por ejemplo, los ejercicios anteriormente mencionados. Para explicar a la fila cómo manejar este concepto el profesor decía:

La cantidad de aire está relacionada con los matices, si queremos tocar con una gran sonoridad debemos usar más aire y para menor sonoridad menos aire. Ante esta diferencia ¿cómo compensamos la natural caída en la afinación al momento de bajar la cantidad de aire? Pues con la velocidad, ya que con este elemento podemos tener un mejor control en los pianos si compensamos esa menor cantidad de aire con velocidad. A partir de estas diferencias se infiere la idea de apoyo que es otro concepto básico que se enseñó a la fila de flautas transversas en la Orquesta Central.

La manera más práctica de definir el concepto de apoyo es relacionarlo con una idea y una sensación. Una columna de aire está bien apoyada cuando “la energía” de esta permite controlar a voluntad la cantidad y velocidad de aire sin que la ejecución sea afectada. Al acto de mantener esta energía se le llama apoyo. Para construir esta energía se acostumbró a la fila desde un inicio al uso de una gran cantidad de aire, partiendo de la relajación absoluta del cuerpo, ya que mientras más tiempo se acostumbren a una cantidad de aire grande, van a mantener esa sensación en todo momento.

Luego, para trabajar el control de la embocadura se usaba el ejercicio de armónicos planteado por Dick (2018) (ver figura 6).

Figura 6

Fragmento de ejercicio de armónicos planteado por Dick

The image shows a musical score for a harmonic exercise. It consists of three staves. The top staff is labeled 'vocal' and contains vocalizations 'uh' and 'ah' above notes. The middle staff has the instruction 'pulgarc o espátula de si bemol' above it. The bottom staff has the instruction 'levantar la llave de re#' below it. The music is in treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of 'ff'.

Nota. Tomado del libro Tone Development Through Extended Techniques: Flute Etudes and Instruction (Dick, 2018)

Aquí entra el tercer concepto llamado dirección del aire, el cual está relacionado con los registros. Este concepto se vincula con lo que, dentro del argot flautístico, se denomina flexibilidad y está directamente relacionado con el control del labio inferior. Esta habilidad permitió que los alumnos de la fila manejaran de manera eficiente el volumen, la afinación, los registros.

Estos tres conceptos fueron básicos al momento inicial de la formación de la fila de flautas de la Orquesta Central. Cuando los alumnos lograron comprenderlos, su avance fue consistente y les permitió desarrollar la técnica de una manera más eficiente.

Todos los ejercicios planteados se tocaban con la técnica extendida de frullato, la cual fue la primera que se enseñó en la fila con el fin de que el alumno use más aire al momento de ejecutar la flauta y tenga más noción de su columna de aire.

Luego se trabajaba todo lo referente a la técnica del mecanismo utilizando estudios de escalas y arpeggios de diferentes autores. Un ejercicio básico dentro de la enseñanza en la fila de flautas de la Orquesta Central es el ejercicio 4 planteado por Taffanel & Gaubert, (1958). Este ejercicio se puede trabajar en diferentes articulaciones y matices (ver figura 7).

Figura 7

Fragmento de ejercicio de escalas planteado por Taffanel & Gaubert

16 E. 1. 4

A travailler successivement avec chacune des articulations suivantes: | To be practised with each of the following articulations. | Nacheinander mit folgenden Artikulationen zu üben: | Trabájase sucesivamente con cada una de las siguientes articulaciones:

次のアーティキュレーションで順々に練習しなさい。

RELATIF MINEUR - RELATIVE MINOR - ZUGEHÖRIGE MOLLTONART
RELATIVO MENOR

Nota: Tomado del libro *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme pour Flûte* (Taffanel & Gaubert, 1958)

Sobre las articulaciones, dentro de la fila se definieron cuatro tipos básicos que son los que plantea Graf (2002). El primero es portato y se toca articulando la nota y haciendo que dure todo su valor y que no haya separaciones entre nota y nota, detaché es la articulación usada normalmente, staccato es ejecutar la nota de una manera corta y marcato es ejecutar con acento cada nota (ver figura 8).

Cuando se trabajaba con la fila en el nivel 2, se utilizaban los mismos ejercicios planteados en el nivel 1 y se agregaban otros de mayor dificultad. Por ejemplo, en lo que respecta a sonido se utilizaban ejercicios de vocalizaciones, en donde se trabajaba patrones rítmicos dentro de una tonalidad mayor o menor, modulando por medios tonos (Wye, 2015). Este ejercicio es muy parecido a las rutinas de calentamiento que se usan en el canto (ver figura 8).

Figura 8

Fragmento de ejercicio de vocalizaciones planteado por Wye

19

The image shows a musical score for four staves, labeled 1, 2, 3, and 4. The score is in 4/4 time, marked 'B Slowly' and 'mf'. Each staff contains three measures of music with slurs and dynamic markings. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 4: F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4.

Nota. Tomado del libro *Practice Book for the Flute - Omnibus Edition Books 1-6* (Wye, 2015)

Estos ejercicios seguían la misma forma de trabajo planteada en el nivel 1, es decir, inicialmente el profesor tocaba el ejercicio y la repetición era hecha por la fila para después cada alumno tocar solo el ejercicio y ser repetido por todos. También se podían hacer variaciones de este ejercicio en las articulaciones, las dinámicas o cambiarlo de octava.

Es importante señalar que en los ejercicios de sonido el tempo estaba en 50 bpm con el fin de hacer que el alumno aumente su capacidad pulmonar.

Sobre la articulación para alumnos de nivel 2 se usaron estudios de escalas y arpeggios de Moyse (1933), en especial la primera página del libro y los ejercicios sobre terceras en tonalidades mayores, el ejercicio 1 y el ejercicio 2 de Taffanel & Gaubert, (1958).

Este ejercicio (ver figura 9) puede tener la misma forma de trabajo de un ejercicio de sonido donde el profesor y el alumno participan activamente. Para este caso se mezclan los ejercicios 1 y 2 en uno solo.

Figura 9

Fragmento de ejercicios 1 y 2 de escalas y arpeggios planteados por Moysse

MARCEL MOYSE

4 Fois chaque reprise. — Each repeat section 4 times. — Viermal wiederholen. 各々の繰り返しを4回行なう。

Ut maj.	Ré b maj.	Ré maj.	Mi b maj.	Mi maj.	Fa maj.	Fa # maj.	Sol maj.	La b maj.	La maj.	Si b maj.	Si maj.
C major	D b major	D major	E b major	E major	F major	F # major	G major	A b major	A major	B b major	B major
C-Dur	Des-Dur	D-Dur	Es-Dur	E-Dur	F-Dur	Fis-Dur	G-Dur	As-Dur	A-Dur	B-Dur	H-Dur
ハ長調	ヘ長調	ニ長調	ホ長調	ヘ長調	ニ長調	ハ長調	ニ長調	ホ長調	ニ長調	ホ長調	ハ長調

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

4 Fois chaque reprise. — Each repeat section 4 times. — Viermal wiederholen. 繰り返しを4回ずつ行なう。

Nota. Tomado del libro *Gammes et arp ges: 480 exercices pour fl te = Scales and arpeggios: 480 exercises for flute* (Moysse, 1933)

Asimismo, a partir de este nivel, se agregaron los ejercicios de Graf (2002) en donde se trabajaban las articulaciones en patrones melódicos simples. El profesor daba el ejemplo de cómo ejecutar estos ejercicios y verificaba que todos lo hagan de la misma manera y así la fila estandarice sus criterios sobre cómo tocar determinadas articulaciones en diferentes casos del repertorio planteado.

Figura 10

Fragmento de ejercicios de articulación planteados por Graf

ca. 49
Punctato
2. x Sva
2. x Svc

Déshché

Staccato

Marcato

Nota. Tomado del libro *Check-up: 20 Basic Studies for Flutists (English Edition)* (Graff, 2002)

A partir del nivel 2 se introdujeron estudios melódicos básicos para trabajar temas como la articulación, el fraseo y el empaste de la fila. Estos estudios, cuando se hacen en grupo, permiten estandarizar la articulación y la afinación de la fila ya que el profesor ejemplifica cómo quiere la articulación y la define. Se usaron los estudios de Kehler op.33 (1905) y Boehm op.15 (1985).

Con respecto a los contenidos del nivel 3, se agregaron más ejercicios. En el caso del sonido se utilizaron los mismos ejercicios de los niveles 1 y 2, agregándoles la técnica extendida *sing and play* (cantar y tocar) la cual consiste en hacer que el alumno cante mientras produce sonido en la flauta con el fin de abrir la garganta y permitir que la columna de aire fluya más libremente. Asimismo, se introdujeron las vocalizaciones planteadas por Bernold (2000) trabajándolas de la misma manera que en los niveles anteriores. También se comenzó a trabajar el concepto de vibrato usando los ejercicios planteados por Assimakopoulos (2017). Los tempos para trabajar estos ejercicios variaban entre 40bpm a 100 bpm.

Con respecto a la técnica, se agregaron los ejercicios de Reicher op.5 (2018) ejercicios 1,2 y 4 y de Taffanel & Gaubert, (1958) los ejercicios Ej10 y Ej12.

Un punto importante que se trabajó con la fila de flautas es la afinación. Para lograr esto, se buscó que los alumnos tuvieran una gran sonoridad con el instrumento haciendo que se acostumbren a usar una buena cantidad de aire y a tener una capacidad pulmonar aceptable. Esto se estableció desde el principio ya que, si se construye un rango dinámico grande, posteriormente es más fácil controlar los cambios de dinámicas. Esta manera de producir el sonido influye mucho en la afinación y el empaste de la fila, favoreciendo que todos los miembros de fila tuvieran el mismo concepto de cómo tocar la flauta, independientemente de si tocan como fila o principal. Ejercicios para trabajar este punto fueron los diseñados por Rice (2015) y las adaptaciones de los ejercicios de Moyse (1933), Wye (2015), Bernold (2000), Graf (2002) para grupos grandes.

Independientemente del nivel de las filas, la forma de trabajar el repertorio era la misma. Inicialmente, se hablaba sobre el contexto histórico y el significado de la obra, luego de las características de musicalidad que deberían tener estas obras al momento de ejecutarse. Asimismo, el profesor buscaba que la ejecución fuera estéticamente correcta según los criterios planteados por el director de orquesta. Para conseguir esto, el trabajo de sonido y técnica estuvieron enfocados a lograr estos objetivos estéticos.

Los estilos trabajados abarcaban todos los periodos de la historia de la música, haciendo un énfasis especial en obras del periodo romántico de mayor instrumentación. La quinta sinfonía de Beethoven era un punto de inicio histórico para ubicar a la mayoría del repertorio trabajado en la orquesta. Dentro de la fila se trabajó también repertorio barroco, tanto en los coros de flauta que se armaban en los talleres como en las clases individuales.

Las obras se empezaban a leer desde un tempo de estudio lento para progresivamente ir alcanzando el tempo original. Con respecto a los solos, si era uno de sección lo tocaban todos, salvo indicación contraria del director; si era un solo de flauta 1, se trabajaba con todos los alumnos por igual haciendo una guía de cómo ejecutar este fragmento por parte del profesor. En los ensayos seccionales y generales, la primera flauta del grupo de los principales hacía el solo

En el caso de las clases individuales, el profesor planificaba la manera como iba a trabajar el contenido de acuerdo con el papel que cumplía el alumno dentro de la fila para un concierto determinado. Por ejemplo, si el alumno estaba doblando una voz, se le podía pedir en la clase individual que presente el repertorio solista que se le asignó, caso contrario, si el alumno tenía la función de principal, la clase estaba más orientada al trabajo de los solos a tocar en el concierto.

Cuando se le asignaba una obra solista al alumno, la primera tarea que se le pedía era que exponga todo lo que haya investigado sobre la obra. Aquí, se empezaba a trabajar la parte de musicalidad ya que se definía un criterio estético acorde a la información que el alumno

traía y que era verificada por el profesor. Posteriormente, se le pedía al alumno que ejecute la obra con el fin que el profesor pueda evaluar qué puntos trabajar. Por lo general, si la obra aún presentaba problemas técnicos muy notorios, se buscaba resolverlos, en cambio, si estaba bastante avanzada técnicamente se comenzaban a trabajar temas de fraseo.

El profesor explicaba a los alumnos el tema del fraseo relacionándolo muy directamente con el acto de hablar. Siempre les decía a los alumnos que la partitura es como la hoja de un libro en la cual podemos encontrar palabras, oraciones, frases y signos de puntuación para luego hacer la analogía con los conceptos de sub - frase, frase, articulaciones y dinámicas. También remarcaba el cuidado con el final de frase y hacía énfasis en que los alumnos relacionen estos finales con una sensación cadencial. Para alumnos que ya manejaban conceptos básicos de armonía, se les explicaba el fraseo vinculándolo mucho con este concepto, caso contrario, se usaban las ideas de tensión y relajación en la música.

Si había una parte técnicamente difícil, se dividía esta de tal manera que se trabaje solo el problema fuente. Se solía variar el ritmo de un pasaje de tal manera que se aborde el problema de diferentes maneras.

Finalmente, se le pedía al alumno que interprete la parte de la obra que más se trabajó en clase teniendo en cuenta todo lo dicho. Luego se planteaban objetivos a cumplir para la siguiente sesión.

2.2.4. Evaluación de la fila de flautas en la Orquesta Central. La evaluación es una subcategoría perteneciente a los procesos didácticos. Trata sobre el cómo, cuándo y para qué se evaluaba a los alumnos.

Sinfonía por el Perú (2015) planteó una guía metodológica que fue esquematizada por Maldonado (2018) en donde presenta cinco niveles para evaluar las capacidades técnico - musicales de los alumnos. Estos niveles eran inicial, básico, intermedio 1, intermedio 2 y avanzado los cuales tenían los criterios de teoría y cultura, lectura y técnicas. Las descripciones de cada nivel eran para cada sección de la orquesta y no por especialidad.

Esta información o alguna que tenga que ver con un criterio de evaluación no era de conocimiento de los profesores entrevistados de Sinfonía por el Perú. En consecuencia, los criterios para la evaluación de la fila fueron establecidos por los profesores en coordinación con el director de orquesta.

Tanto para los núcleos como para la Orquesta Central, la audición interna era la manera con la que se evaluaba a los integrantes de la orquesta. Esta se realizaba, en la Orquesta Central, una vez al año en los primeros meses del año. Para el caso de flauta travesa, se les pedía a los alumnos la ejecución de una obra del periodo clásico o barroco, la interpretación de un solo de orquesta y una lección del libro de solfeo que se trabajaba internamente en la orquesta. El repertorio que se solicitaba estaba acorde al estándar de las audiciones de orquestas a nivel internacional.

Los criterios para evaluar a los alumnos en la audición eran sonido, técnica, musicalidad y lectura a primera vista. Asimismo, se tenía en cuenta su compromiso hacia la orquesta y el sistema, su liderazgo y su empatía con sus compañeros. El jurado estaba conformado por el director de la orquesta y los profesores de la sección maderas.

Como se mencionó en los procesos organizacionales, el profesor de flauta ideó una serie de niveles para la fila de flautas y sus integrantes. Esto no era de conocimiento del director de la orquesta o de otros profesores de la sección maderas, sino que era una clasificación interna de la fila. La manera de calificar el paso de cada nivel era mediante la evaluación permanente del profesor observando dos aspectos: el nivel de la fila y el nivel individual.

Para medir el nivel de la fila, el profesor tenía en cuenta el desempeño de los alumnos en los talleres de fila, seccionales y ensayos generales y así finalmente, sacar una conclusión después de cada concierto con el fin de, según las características de cada nivel, trabajar los puntos débiles de la fila y reforzar los fuertes.

En el caso del nivel individual, el profesor medía el alcance de los logros de cada alumno y su papel cuando tenía la responsabilidad de ejecutar algún solo en un seccional, ensayo general o concierto. También influía su desempeño en las clases individuales.

Parte de la evaluación permanente estaba basada en la rotación de los alumnos en función al papel que cumplían por concierto. Si bien existía un principal de fila, se les daba la responsabilidad de tocar primera flauta principal a todos al menos una vez, aunque sea en solo una obra del concierto. Los criterios para hacer esta rotación se basaban en los aspectos técnico – interpretativos y en motivar al alumno a avanzar con su estudio y a comprometerse más con la fila y la orquesta.

Con respecto a la rotación de alumnos dentro de la fila, algunos profesores de núcleo se ceñían a ubicar a los alumnos en puestos inamovibles y solo se podía aspirar a una nueva posición mediante otra audición. Si bien es la manera tradicional en la que trabajan las orquestas asignando un principal y un asistente, la no rotación de alumnos producía que el factor de éxito de la fila sea menor a lo esperado ya que los que tenían más trabajo y exposición en la orquesta siempre eran los mismos.

Después de los conciertos, el profesor de flauta solía dar retroalimentaciones a los alumnos de manera personal durante las clases individuales, así como sus observaciones sobre el desempeño como fila de flautas de la orquesta.

2.3. Procesos comunicativos

Hacen referencia a cómo se manejaron las relaciones comunicativas en el proceso de enseñanza entre el profesor, los alumnos y la orquesta. Para entender este tipo de relaciones se definirán una serie de conceptos que nos ayudarán a definir y clasificar los tipos de procesos comunicativos ocurridos en la clase de flauta travesa de la Orquesta Central.

Para desarrollar este tipo de proceso es importante puntualizar el concepto de la palabra comunicar. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2001) significa

“transmitir señales mediante un código común al emisor y al receptor”. Asimismo, en el diccionario en línea de la Oxford University Press (2021) señala que comunicar es “Hacer [una persona] que un estado de ánimo, un sentimiento, una característica, una enfermedad, etc., pase de ella a otra o transmitirlo mediante su influencia o su intervención.”.

Tomando en cuenta estas definiciones, en la enseñanza de la fila de flautas en la Orquesta Central la comunicación se establecía entre el profesor, los alumnos, los padres de familia y el resto de la orquesta, en donde cada uno de estos actores podía ser emisor o receptor y a través de ella poder transmitir conocimiento y generar empatía. Para clasificar estas comunicaciones se utilizarán los tres tipos de comunicación en el aula mencionados por Cañas (2010): unívoca, biunívoca y múltiple, las cuales a su vez pueden ser verbales, no verbales y escritas.

La comunicación unívoca se refiere al profesor como centro de la clase, en donde los alumnos solo son receptores; es una comunicación vertical. Cuando el profesor se comunica con sus alumnos sin dejar de ser el líder y recibe respuesta de estos la comunicación es biunívoca y finalmente, la comunicación múltiple señala que tanto el profesor como el alumno pueden convertirse en focos de atención dentro del aula. Durante una clase estos tipos de comunicación no son excluyentes y pueden manifestarse en diferentes momentos, siempre bajo la supervisión del profesor.

Asimismo, es importante señalar que la comunicación debe ser empática con el fin de crear comunidad y un sentimiento de pertenencia por parte de los alumnos. Para esto, el profesor de flauta señaló que en base a su experiencia como estudiante y a las capacitaciones que recibió en su anterior trabajo, tomó en cuenta una clasificación sobre la manera de dar la clase por parte del profesor. Él señaló que existen tres tipos de profesores: los dictadores, los emocionales y los coach; asimismo, en las entrevistas con otros profesores de flauta, se encontró una clasificación similar dividiendo a los docentes en autoritarios y democráticos.

Esta clasificación está relacionada con lo mencionado por Calderón, Oriola Y Gustems (2015) en su artículo sobre liderazgo musical en donde mencionan cuatro tipos de directores de coro: autoritario, democrático, conciliador y organizador. Trasladar esta clasificación al contexto de la fila de flautas en la Orquesta Central, ayuda a entender los diferentes tipos de comunicación que existieron dentro de la clase con los alumnos y los padres de familia en donde se buscó una comunicación más democrática y organizada.

El profesor de flauta de la Orquesta Central señaló que siempre trabajó la comunicación en la clase con el fin de crear el vínculo de pertenencia tanto a la fila como a la orquesta. Para este fin empleó diferentes maneras de comunicar que hacían partícipes a los alumnos y padres de familia para la formación de una comunidad flautística dentro de la orquesta. Es importante señalar que la idea de que todos eran una gran familia era muy fuerte y estaba siempre recalcada por el director y los profesores de este elenco.

El tipo de comunicación más usado dentro de la clase de flauta travesera fue la biunívoca. El profesor manejaba la clase haciendo observaciones del tipo verbal y no verbal y era respondido por lo general a través de la ejecución de sus alumnos. Este tipo de relación comunicativa en el aula es la que se encontró tanto en la Orquesta Central como en los núcleos. Otros tipos de comunicación en el aula se utilizaron con otros propósitos.

Para crear esta comunidad flautística, inicialmente el profesor estableció relaciones de afecto con los alumnos con el fin de generar empatía y conexiones como grupo de tal manera que los estudiantes sientan que son parte de un equipo, y no solo actores pasivos que escuchan a un profesor. Una de las formas de comunicación usadas fue la de saludar a los alumnos al momento que ellos van llegando a clases y conversar, ya sea personalmente o en grupo, sobre temas que no tengan que ver necesariamente con el instrumento o la música. En un principio, no todos los alumnos crearon un vínculo inmediato, pero conforme pasó el tiempo la unidad de la clase se logró. Este diálogo entre todos los integrantes de la fila y el profesor muestra la relación que había como equipo.

Asimismo, se implementó una dinámica denominada “hablar de la vida” la cual era un momento de comunicación múltiple dentro de la fila. Esta se hacía una o dos veces por programa de la orquesta (aproximadamente cada dos meses) en la cual, en los últimos 15 minutos de la clase, se conversaba con la fila sobre temas diversos que llamaran a la participación de todos. Esto propiciaba una mayor conexión entre el profesor y los alumnos ya que se conocían cada vez más como equipo.

La generación de rutinas por parte del profesor y los alumnos fue parte de las relaciones que existían en la fila. Las rutinas que se lograron implantar fueron decididas en grupo y no impuestas por el profesor. Ejemplos son que la clase empieza puntualmente a las 5:30 pm aun si solo es con un solo alumno, que todos los alumnos deben de pasar por la experiencia de tocar flauta 1 al menos una vez, que los alumnos son partícipes del calentamiento de manera activa con la posibilidad de guiar toda esta rutina y que la clase acaba 8:30 pm en punto. Lo que se logró con estas rutinas fue una participación más activa en los de los alumnos haciéndolos sentir que eran parte de la construcción y de las normas de trabajo de la fila de flautas. La manera de llegar al acuerdo entre profesor y alumnos sobre estas rutinas fue comunicación múltiple en el aula.

La comunicación verbal con el fin de motivar la práctica del instrumento fue importante en la enseñanza. Para esto, el profesor de flauta de la Orquesta Central repetía la frase: “déjame por un día que yo te olvido por una semana, le dijo la flauta al flautista”. Esta frase significaba que, cuando un alumno dejaba de estudiar un día, su sonido no iba a ser el mismo al día siguiente y fue una frase tan presente en sus alumnos debido a que ellos sentían ese efecto de no tocar un día. Esto motivó la práctica diaria en los alumnos con el fin de no perder lo avanzado.

Durante las clases, cuando el profesor tocaba para sus alumnos dando ejemplos o haciendo que un alumno guie el calentamiento es un tipo de comunicación no verbal. Se

respetaba el nivel de cada uno y se trabajaba con el fin de buscar un sonido de fila mediante una comunicación biunívoca donde el centro de referencia era la forma de tocar del profesor.

Asimismo, se inculcó en la enseñanza de flauta la géstica no verbal al momento de ejecutar su instrumento ya sea desde una manera que ayude a la interpretación en ensamble o por una cuestión de performance. El acto de respirar para interiorizar la música antes de comenzar la obra o para señalar una entrada fue parte de la comunicación no verbal dentro de la fila y la orquesta. Se hizo mucho hincapié en que los alumnos se movieran para expresar con el cuerpo los diferentes momentos en una obra, por ejemplo, marcar algún acento con el cuerpo es visualmente más comunicativo que quedarse inmóvil.

Tener canales de comunicación eficientes tanto entre los alumnos – profesor y profesor – padres de familia fue importante para el desarrollo de la comunidad flautística dentro de la orquesta. Según lo que señala el profesor de flauta de la Orquesta Central, había una deficiencia en la comunicación entre los administrativos y los padres, a tal punto que los alumnos tenían la información antes que sus apoderados o el mismo docente. Esto se debía a que el director de la orquesta pidió que la comunicación con sus músicos sea directa, pese a que estos fueran menores de edad, tal como se hace en orquesta profesionales.

Para combatir esta deficiencia, el profesor de flauta creó diferentes canales de comunicación escrita – virtual para el trabajo con sus alumnos y con los padres de familia. Para el caso de los alumnos creó grupos de WhatsApp y Facebook en donde se coordinaban avisos sobre las clases y ensayos del día así también se compartía información de índole flautística. Lo mismo se hizo con los padres, para que ellos supieran sobre los ensayos y los comunicados de la orquesta.

Esta comunicación escrita con los alumnos no era fría e impersonal, sino más bien todo lo contrario, ya que de esta manera se construían vínculos de pertenencia al igual que en la comunicación verbal. Cañas (2010) señala la importancia de estas características con el fin de buscar una comunicación satisfactoria. Otro canal de comunicación fue que el docente

estaba disponible durante todas sus horas de trabajo, tanto para los alumnos como para los padres.

Estos tipos de comunicaciones en el aula propiciaban que tanto el profesor como los alumnos fueran parte de una comunidad – equipo y no solo un profesor que hablaba y los alumnos que solo escuchaban. El efecto de utilizar diferentes tipos de comunicación permite que la relación entre el profesor y los alumnos sea empática, afectiva y educativa.

Cuando un alumno siente que pertenece a un determinado grupo con el cual puede alcanzar una distinción positiva y un mayor estatus social va a tratar siempre de mantenerse dentro de este. Colina & Pérez (2016) observaron que los vínculos de pertenencia de los alumnos hacia la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar tienen un valor emocional ya que llaman a sus compañeros familia debido a que la convivencia es de años y casi diaria. Eso mismo se pudo observar en el trabajo con la fila de flautas travesas en la Orquesta Central ya que el trabajo diario y de años, la consecución de objetivos como fila y ser parte de la mejor orquesta del sistema hacía que los vínculos de pertenencia sean muy fuertes y estén cargados de un valor emocional.

Esto se puede apreciar en la información que se recabó en las entrevistas a los alumnos los cuales manifestaron considerar a sus compañeros como miembros de su familia (ver tabla 6). Asimismo, los alumnos consideran que la relación que tenían con sus compañeros de fila tenía como consecuencia aprendizaje de valores.

Tabla 5

Respuestas a la pregunta ¿Cómo fue la relación con tus compañeros de fila?

Alumno	Respuesta
1	“La relación entre todos los compañeros de la fila fue totalmente cordial. Gracias a ellos aprendí a socializar con más personas y a cómo ser empática”
2	“No he tenido una relación muy abierta con mis compañeros de la fila, pero a pesar de ello siempre hubo armonía dentro de la misma. Creo que el ser principal de la fila me convirtió incluso en un líder ya que hizo preocuparme por los demás al igual que lo hago por mi”
3	“Con todos tenía una buena relación, con algunos más apegada que con otros, pero todos nos llevamos bien :)”
4	“Muy buena, nunca tuve problemas con nadie”
5	“Buena, con compañerismo, solidaridad, amistad casi una familia”

Nota: entrevistas realizadas

También, vale la pena resaltar la sorpresa que expresaban los padres de familia sobre el grado de compromiso que tenían sus hijos con la fila. Tanto por información contada por el profesor de flauta como en las entrevistas de administrativos, sabemos que los alumnos hacían esfuerzos extras con tal de estar al día tanto en el colegio como en la orquesta. Amanecer haciendo tareas escolares o practicar flauta después de los ensayos era un comportamiento común en la fila el cual era admirado por algunos padres y criticado por otros.

A continuación, se presentan los resultados a la pregunta sobre la relación entre profesor y alumno realizada a alumnos y exalumnos de la fila de flautas travesas de la Orquesta Central.

Tabla 6

Respuestas a la pregunta ¿Cómo era la relación que tenías con tu profesor?

Alumno	Respuesta
1	“Buena, teníamos mucha conexión porque nuestro sentido del humor muy parecido.”
2	“La relación profesor/alumno considero que fue óptima, más allá de tener una persona con experiencia diciéndote que hacer, tenía un profesor que se preocupada no tan solo por el ámbito musical si no personal.”
3	“Fue una relación basada en el respeto y admiración.”
4	“Muy buena, fue uno de los mejores profesores que tuve y siempre nos metía ganas y apoyo en cualquier cosa.”
5	“Una buena relación estudiante -maestro”

Fuente: entrevistas realizadas

El profesor de flauta traversa observó en todos los años de trabajo con la fila, cómo sus integrantes fueron generando relaciones sociales entre ellos. Pese a las diferencias que tenía cada alumno con respecto a su personalidad, edad o cultura, formaron un equipo de trabajo que pudo afrontar los retos planteados por la Orquesta Central.

Dentro de la orquesta también existieron procesos de comunicación en los ensayos seccionales o generales. Para el caso del primero, el docente que dirigía era el profesor de oboe y realizaba el manejo del ensayo trabajando el empaste como grupo y preparando a la sección de maderas para el ensayo general. Para esto, él se encargaba de coordinar previamente con el director de la orquesta para saber cuál era la visión que tenía sobre el repertorio y poder trasmitirla posteriormente en el ensayo. La comunicación era biunívoca siendo verbal por parte del profesor de oboe y no verbal por los alumnos de la sección de madera cuando tocaban sus instrumentos. En el caso de la fila de flautas, el docente encargado se dirigía, por lo general, a la fila como conjunto o por voces (flautas 1, 2 y piccolo).

En el caso de los ensayos generales, el director de la orquesta se dirigía hacia los principales de cada fila y estos se encargaban de transmitir dentro de la fila lo pedido a los demás integrantes. Así como en el ensayo seccional, la comunicación era biunívoca por parte del director y el resto de la orquesta en donde había casos del tipo verbal y no verbal.

CONCLUSIONES

Luego de presentar el marco contextual de Sinfonía por el Perú para el caso planteado se pudo determinar que hubo dos momentos en la dirección artística dentro de la institución. El primero (2011-2016) enfocado en promover la educación en valores; el segundo, (2016-2020) da prioridad a la ejecución musical. En ambos momentos se percibe la influencia de El Sistema en diferente grado, tanto a nivel organizacional y metodológico como por la fuerte presencia de docentes venezolanos dentro del sistema de Sinfonía por el Perú.

Asimismo, se comprobó que la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú tuvo tres momentos en su historia. Uno inicial en el que los integrantes de la orquesta eran alumnos de otras instituciones de enseñanza musical, otro donde los miembros eran procedentes de los núcleos y trabajaban sus clases de especialidad bajo una metodología basada en valores y un tercer periodo en donde se trabajó buscando la máxima calidad técnico – interpretativa.

La investigación logró definir, describir y clasificar los procesos para la formación de la fila de flautas transversas en la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú. Estos procesos fueron desarrollados durante el periodo 2014 a 2020 y se logró identificar una construcción progresiva de una forma de enseñanza propia de este elenco la cual estaba inspirada en las experiencias del profesor y la forma de trabajo de El Sistema.

La información analizada permite concluir que en la categoría procesos organizacionales los criterios para la selección han ido variando en el tiempo debido al tipo de beneficiario. Se fueron estandarizando los criterios y los momentos en los cuales se admitían nuevos alumnos para la fila de flautas de la Orquesta Central. Los horarios y frecuencia de trabajo dentro de este elenco fueron progresivamente aumentando lo cual ayudó a elevar el nivel técnico – musical de los alumnos creando la necesidad de definir niveles para las filas de flautas de tal manera que sirvieran de guía para determinar en qué momento era una fila infantil o una fila juvenil. Asimismo, la definición de roles de trabajo dentro de la fila

ayudó a tener una mayor organización interna y hacer más democrático el acceso a la participación como principal dentro de la fila lo cual motivaba a los alumnos a mejorar.

Con respecto a los procesos didácticos, se concluyó que el profesor de flauta de la Orquesta Central priorizó el desarrollo técnico de la ejecución tanto en el sonido, escalas, articulaciones, entre otros; acercando a los alumnos los ejercicios y repertorios típicos de la flauta traversa. Para lograr esto, los contenidos de las clases fueron en base a la literatura más representativa de la especialidad los cuales fueron aplicados dentro de un contexto grupal haciendo que los alumnos sean participantes activos en el desarrollo de los ejercicios. Se determinó que existía una forma de evaluación paralela propia de la fila de flautas la cual determinaba la forma de trabajo en grupo e individual de los alumnos.

En relación de los procesos comunicativos se demostró que existieron diferentes tipos de relaciones comunicativas en el aula. Estas relaciones permitieron la formación de una comunidad flautística y un vínculo de pertenencia hacia la fila y la orquesta por parte de los alumnos. Esto ayudó mucho a la integración como grupo y permitió que la fila destaque dentro de la Orquesta Central.

El análisis de resultados muestra que existía una falta de estandarización por parte de la institución sobre cómo deberían ser estos procesos en la fila de flautas traversas al momento de enseñar. Asimismo, conforme a las entrevistas, se determinó que los profesores no recibieron capacitaciones sobre cómo enseñar o diseñar los diferentes procesos que ocurren en el aula.

Esta propuesta para la formación de una fila de flautas en una orquesta infantil – juvenil puede servir de modelo para futuros profesores o para generar investigación sobre cómo es el trabajo en sistemas de orquestas. Plantear los procesos para la formación de cada especialidad orquestal en organizacionales, didácticos y comunicativos ayudaría a tener un trabajo más ordenado y de esta manera poder lograr los objetivos planteados por los elencos de una manera más efectiva.

Se recomienda continuar con el estudio desde la perspectiva de otras filas instrumentales ya que los sistemas de orquestas infantiles y juveniles logran el éxito a través del trabajo de sus filas. Si se presentan propuestas sobre cómo enseñar para este tipo de elenco se logrará tener un mayor orden y efectividad para lograr los objetivos planteados por las organizaciones que gestionan estos sistemas.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assimakopoulos, N. (2017). *The Virtuositic Flutist Brilliant Studies for the Next Step and Beyond Book 1*. Vayu Press.
- Baker, G. J., & Frega, A. L. (2016). Los reportes del BID sobre El Sistema: Nuevas perspectivas sobre la historia y la historiografía del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 4(2), 54-83. <https://doi.org/10.21932/epistemus.4.2751.2>
- Baker, G. (2016). Antes de pasar página: conectando los mundos paralelos de El Sistema y la investigación crítica. *Revista Internacional de Educación Musical*, (4), 51-60. <http://revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/92/45>
- Baker, G. (2016, 3 de agosto). Reflections on ISME 2016 (Part 1). Social Action Through Music Blog. <https://geoffbakermusic.wordpress.com/el-sistema-older-posts/reflections-on-isme-2016-part-1/>
- Baker, G. (2018). El Sistema, “The Venezuelan Musical Miracle”: The Construction of a Global Myth. *Latin American Music Review*, 39(2), 160-193. <https://doi.org/10.7560/LAMR39202>
- Bernold, P. (2000). *La technique d'embouchure*. La Stravaganza.
- Boehm, T. (1985). *Twelve Studies, Opus 15 for Flute Solo*. Alfred Music
- Calderón, D., Oriola, S., & Gustems, J. (2015). Liderazgo y música: la figura del director. *ARTSEDUCA*, (10), 16-27. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2008>
- Calenzani Bravo, D. A. (2020). La educación en sinfonía por el Perú y su influencia sobre la capacidad para aspirar de los niños participantes [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP <http://hdl.handle.net/20.500.12404/16602>

- Cañas, J. (2010). *El proceso comunicativo dentro del aula*. Ítakkus.
- Colina, H., & Pérez, T. (2016). Valoración atribuida a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela desde la perspectiva del personal artístico: un estudio exploratorio.
<http://hdl.handle.net/10872/19179>
- Danilov, (1986), *El proceso de enseñanza en la escuela*. Ed.Grijalbo
- Debost, M. (2021). *Una Flauta Sencilla (Tratado) para Flauta*. Dasi Flautas.
- Dick, R. (2008). *Tone Development Through Extended Techniques: Flute Etudes and Instruction*. Lauren Keiser Music Publishing.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (Vol. 22). Real academia española.
- Flick, U (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata, S.L.
- Graf, P. (2002). *Check-up: 20 Basic Studies for Flutists (English Edition)*. Schott.
- Indacochea, C. (2020). El proceso de aprestamiento en el grupo kinder musical del núcleo Miraflores de Sinfonía por el Perú [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17067>
- Flórez, J. (2021). Juan Diego Flórez. *Acerca de Juan Diego Flórez*.
<https://www.juandiegoflorez.com/es/acerca-de-juan-diego-florez>
- K hler, E. (1905). *35 exercises for flute, op. 33*. Carl Fischer.
- Maldonado, J. (2018). La Fundación " Sinfonía por el Perú", un espacio musical para la práctica de valores. [Tesis de bachillerato, Universidad Católica San José].
Repositorio Institucional FTPCL. <http://repositorio.ftpcl.edu.pe/handle/FTPCL/275>
- Marqués, P. (2011). Departamento de Pedagogía Aplicada, Facultad de Educación. UAB
Didáctica. Los procesos de enseñanza y aprendizaje.
<http://www.peremarques.net/actodid3.htm>
- Moyse, M. (1934). *El Arte de la Sonoridad (De la Sonorite Art et Technique) para Flauta*. Leduc.

- Moyse, M. (1933). *Gammes et arp ges: 480 exercises pour fl ute = Scales and arpeggios : 480 exercises for flute*. Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (2000). *Marcel Moyse: Diarios de ejercicios para la flauta*. Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (1949). *18 Exercises Or Studies by Berbiguier, for Flute*. Leduc.
- Oxford University Press. (2021). Diccionario de inglés y español, sinónimos y traductor de español a inglés. <https://www.lexico.com/>
- Reichert, M. A. (2018). *7 daily exercises for flute: Op. 5*. Leduc
- Rice, A. (2015) *The Flute Choir Warm-Up Book Scale Warm-Ups: Long Tones and Chords Flexibility Exercises · Chromatic Studies, Chorales and Rounds*. Alry Publications.
- Sánchez, F. (2014). El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela. *Revista da ABEM, Associação Brasileira de Educação Musical*, 15(63-69).
<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/275/205>
- Saglimbeni, J. (Coord.). (2001). Organización Secuencial del Repertorio para las orquestas juveniles. Caracas: Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela (Fesnojiv).
<https://sistemaglobal.org/wp-content/uploads/2014/04/El-Sistema-VZ-Repertoire-Discussion-Spanish.pdf>
- Scherer, M. (2002). Ascd. Articles. *Perspectives Who Cares? And Who Wants to Know?*
<https://www.ascd.org/el/articles/who-cares-and-who-wants-to-know>
- Sinfonía por el Perú (2015). *Orientaciones metodológicas*. Sinfonía por el Perú.
- Sinfonía por el Perú. (2019). *#Efecto Sinfonía: Sinfonía por el Perú, 8 años transformando vidas a través de la música*. Lima: Sinfonía por el Perú.
<https://sinfoniaporelperu.org/wp-content/uploads/2020/07/Reporte-de-la-Segunda->

Medicio%CC%81n-Experimental-de-impacto-de-Sinfoni%CC%81a-por-el-Peru%CC%81-con-infografi%CC%81a.pdf

Sinfonía por el Perú. (2020). ¿Qué es Sinfonía por el Perú?.

<https://sinfoniaporelperu.org/mundo-sinfonia/>

Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. (2018). ¿Qué es El Sistema?. <https://elsistema.org.ve/que-es-el-sistema/>

Taffanel , C. & Gaubert, P. (1958) *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme pour Flûte*. Leduc

Verhagen, F., Panigada, L., & Morales, R. (2016). El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 4, 35-46. <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/90>

Wye, T (1979). *Practice Book for the Flute - Omnibus Edition Books 1-6*. Mundimúsica Ediciones Musicales

ANEXOS

Anexo 1

Guía de entrevista para alumnos

- a. Procesos organizacionales:
 - a. ¿Cómo fue tu ingreso a la Orquesta Central?
 - b. ¿Cuántos alumnos conformaban la fila de flautas de la Orquestas Central?
 - c. ¿Cuáles eran las edades de los miembros de la fila?
 - d. ¿Cuál era la frecuencia y horario de la práctica grupal? ¿individual?
 - e. ¿Cómo se asignaban las voces y los roles de responsabilidad dentro de la fila?
 - f. ¿Cómo fue el paso de la fila infantil a juvenil?
- b. Procesos didácticos:
 - a. ¿Consideras que las clases tenían una planificación?
 - b. ¿Cuál era la secuencia de trabajo con el repertorio?
 - c. ¿Qué es lo que más se trabajaba desde el punto de vista flautístico?
 - d. ¿Cuáles eran los ejercicios más comunes?
 - e. ¿Cómo era el proceso de evaluación interna?
- c. Procesos comunicativos:
 - a. ¿Cómo fue la comunicación con tu profesor?
 - b. ¿Cómo fue la comunicación con tus compañeros de fila?
 - c. ¿Cómo fue la comunicación de fila dentro de la orquesta en los diferentes tipos de ensayos?
 - d. ¿Consideras que en tu paso por la fila de flautas desarrollaste habilidades socioemocionales?, ¿Cuáles?

Guía de entrevista para docentes

- 1) Procesos organizacionales:
 - a. ¿Cómo fue el proceso de selección de tus alumnos?
 - b. ¿Cuántos alumnos tenías y por qué?
 - c. ¿Cuál era la frecuencia de trabajo con los alumnos?
 - d. ¿Qué criterios se tenían en cuenta para la asignación de voces y roles de responsabilidad en la fila?
 - e. ¿Cuáles son los criterios para que una fila de flautas se considere infantil o juvenil?
 - f. ¿Recibiste alguna capacitación docente dentro de Sinfonía por el Perú?
 - g. ¿Tienes conocimiento de alguna guía pedagógica en Sinfonía por el Perú?
- 2) Procesos Didácticos:
 - a. ¿Cómo planificabas tus clases?

- b. ¿Se planteaban logros para evaluar?
- c. ¿Cuáles son los atributos musicales más importantes para enseñar flauta dentro de Sinfonía por el Perú?
- d. ¿Cómo se manejaba el repertorio?
- e. ¿Qué contenidos usabas en tus clases de flauta? ¿individuales?
- f. ¿Qué metodologías usabas?
- g. ¿Cuáles eran los criterios para la evaluación?
- h. ¿Tenías alguna referencia sobre orientaciones metodológicas específicas de parte del sistema de Sinfonía por el Perú?

3) Procesos Comunicativos

- a. ¿Cómo era la comunicación con tus alumnos?
- b. ¿Cuáles son las habilidades sociales y personales que debería tener un profesor de flauta?
- c. ¿Tuviste alguna asesoría sobre la comunicación en el aula dentro de Sinfonía por el Perú?
- d. ¿Qué tipo de profesor te consideras?

Guía de entrevista para administrativos

- a. ¿Cómo era el horario de trabajo en la Orquesta Central de SPP?
- b. ¿Qué papel cumplía la Orquesta Central dentro de SPP?
- c. ¿Cómo se financia la Orquesta Central?
- d. ¿Cuáles son los criterios para la selección de profesores?
- e. ¿Cuál era el lugar y horario de trabajo de la orquesta?
- f. ¿Cómo era la comunicación con los alumnos? ¿los padres de familia?
- g. ¿Existe alguna guía de inducción sobre el tipo de trabajo en SPP para profesores nuevos?
- h. ¿Se capacita a los profesores?

Anexo 2

Guía de observación en el aula

Fecha: 2014 a febrero 2020

Institución: Sinfonía por el Perú – Orquesta Central

Docente a cargo: Luis Vilca Especialidad: flauta traversa

Cantidad de Alumnos: variable en el tiempo. En promedio 10

Indicadores	Si/No	Observaciones
Procesos Organizacionales		
Existen criterios para la selección de alumnos de flauta traversa en Sinfonía por el Perú		
Existen momentos definidos para la selección de alumnos en Sinfonía por el Perú		
Existen criterios propios dentro de la Orquesta Central para la selección de alumnos en la fila de flautas traversas		
Se tiene una cantidad ideal de alumnos conforme a la metodología de enseñanza planteada por Sinfonía por el Perú		
Los alumnos tienen un rango de edades conforme al tipo de elenco		
Están definidos horarios y frecuencia de ensayos claros		
Existe una planificación horaria en las clases grupales		
Existe una planificación horaria en las clases individuales		
Se establecen roles para los alumnos de la fila de flautas traversas		
Existen funciones específicas para los roles de cada alumno		
Se contemplan criterios para la selección de voces en la fila		
Se tiene criterios para definir el nivel de la fila		
Procesos Didácticos		
Las clases grupales tienen una estructura planificada		
Las clases individuales tienen una estructura planificada		
Existen planes de contenidos según el nivel de la fila		
Existen planes de contenidos según el nivel del alumno		
Se definen contenidos de dificultad progresiva		

en las clases grupales		
Se definen contenidos de dificultad progresiva en las clases individuales		
Se utiliza recursos extras en la enseñanza (métodos, libros, entre otros)		
El docente cuenta con experiencia previa para enseñar en este tipo de elencos		
Se aplican metodologías específicas para la enseñanza de la flauta travesa según el nivel de la fila		
Se aplican metodologías específicas para la enseñanza de la flauta travesa en las clases individuales		
Existían criterios definidos para la evaluación de los alumnos de la fila en flautas travesas		
Procesos Comunicativos		
Se desarrolla la comunicación verbal dentro del aula		
Se desarrolla la comunicación no verbal dentro del aula		
Se desarrolla comunicación escrita para la fila		
Qué vínculos caracterizan la relación profesor - alumno		
Qué vínculos caracterizan la relación entre los alumnos		
Se observa desarrollo de habilidades socioemocionales		
Se observa un desarrollo en los vínculos de pertenencia de los alumnos con la fila y la orquesta		

Anexo 3

Objetivos específicos	Categorías	subcategorías	Indicadores	Técnicas e instrumentos de recojo de información
<p>1</p>	<p>Procesos Organizacionales</p>	<p>Selección de alumnos</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Criterios de selección para la fila de flautas travesas en los núcleos b. Momentos para la selección de alumnos en la Orquesta Central c. Criterios de selección para la fila de flautas travesas en la Orquesta Central d. Cantidad de Alumnos en la fila de flautas travesas e. Edades de alumnos en la fila de flautas travesas 	<ul style="list-style-type: none"> a. Observación participante de las clases de flauta travesa de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú y de otros núcleos b. Entrevistas semiestructuradas
		<p>Horario y frecuencia de ensayos</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Horario y frecuencia de trabajo establecido b. Planificación horaria para las clases individuales c. Planificación horaria para las clases grupales 	
		<p>Roles internos en la fila</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Roles de los alumnos dentro de la fila de flautas travesas b. Funciones según el rol del alumno dentro de la fila de flautas travesas c. Criterios para la asignación de voces en la fila de flautas travesas 	
		<p>Avance de fila infantil a juvenil</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Criterios para avanzar de una fila infantil a una fila juvenil 	

Objetivos específicos	Categorías	Subcategorías	Indicadores	Técnicas e instrumentos de recojo de información
		Planificación de la clase	<ul style="list-style-type: none"> a. Estructura / diseño de la sesión de clase b. Criterios para el planteamiento de logros por clase 	
		Contenido de la clase	<ul style="list-style-type: none"> a. Planes de contenidos según el nivel de la fila de flautas b. Contenidos flautísticos para las clases grupales c. Contenidos flautísticos para las clases individuales d. Recursos bibliográficos usados 	<ul style="list-style-type: none"> a. Observación participante de las clases de flauta travesa de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú y de otros núcleos b. Entrevistas semiestructuradas
2	Procesos Didácticos	Metodologías usadas	<ul style="list-style-type: none"> a. El profesor y su experiencia previa como docente b. Metodologías usadas según niveles de fil c. Metodología usada en las clases individuales 	
		Evaluación	<ul style="list-style-type: none"> a. Criterios para la evaluación de alumnos planteados por la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú b. Criterios para la evaluación de los alumnos de la fila da flautas travesas por parte del docente 	

Objetivos específicos	Categorías	Subcategorías	Indicadores	Técnicas e instrumentos de recojo de información
3	Procesos Comunicativos	Relación Profesor - alumno	<ul style="list-style-type: none"> a. Vínculos en la relación profesor – alumno en la fila de flautas b. Comunicación verbal en la clase c. Comunicación no verbal en la clase d. Comunicación escrita 	<ul style="list-style-type: none"> a. Observación participante de las clases de flauta travesa de la Orquesta Central de Sinfonía por el Perú y de otros núcleos b. Entrevistas semiestructuradas
		Relación alumno - alumno	<ul style="list-style-type: none"> a. Relación del alumno con sus compañeros de fila b. Desarrollo de habilidades socioemocionales c. Creación de Vínculo de pertenencia a la fila y la orquesta 	
		Relación Fila - Orquesta	<ul style="list-style-type: none"> a. Identidad de la fila de flauta travesa en la orquesta b. La orquesta como familia 	