

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE
MÉXICO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
SOCIALES

La formación de virtudes morales a partir de la práctica musical del ensamble orquestal “Chicomecóatl”

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

P R E S E N T A :

LUIS HERNANDEZ RAMIREZ

DIRECTORA

MTRA. MARIANA RODRÍGUEZ CRUZ

Ciudad de México, febrero de 2018.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

En ocasiones la palabra no llega a esta inmensidad que siento, en ella se encamina el sopor de cada segundo, del sentir en cada respiro. Todo se lo debo a quienes con su corazón me han comprendido e inspirado, quienes me han visto crecer como persona. A todos los que alguna vez estuvieron, a quienes están, a todo el mundo, pero en especial a mi padre José Reyes Hernández Hernández, que con su trabajo y responsabilidad ha sido mi mayor ejemplo de cómo trabajar y darle valor a lo que se hace. También agradecer a la persona más especial que he conocido: A Ilse Ivonne Sánchez Balderas, con quien he comprendido la fuerza del amor. Que en su mirada veo la libertad del mundo, un océano de posibilidades que se abren para estar en plenitud.

También agradezco a mi asesora Mariana Rodríguez Cruz, su paciencia y perseverancia son un ejemplo vivo de profesionalismo y pasión por el trabajo. De igual manera agradezco a Luz Belegu Gómez López, Enrique Cruz Villagrán y Alma Erazo Ordaz, los lectores de esta tesis por su paciencia y apuntes certeros.

Gracias al director del ensamble “Chicomecóatl”, David Castro por el buen trato y su aporte en la investigación, a los integrantes del ensamble, de igual manera gracias por su tiempo y su apoyo.

No creo en la miseria irredimible, ni en los huracanes sin término.
Juan José Domenchina.

El polvo y el viento son mis compañeros. Los confines de mi tierra son mi hogar.
El exiliado.

Lo peor no es que el mundo no sea libre, sino que la gente se haya olvidado de la libertad (...) si no podemos cambiar el mundo, cambiemos al menos nuestra propia vida y vivamos con libertad.
M. Kundera.

Plenitud desde el inicio, orden como principio, trabajo una suerte segura, amor por andar.

Contenido

I. Introducción	1
II. Estado del arte.....	5
2.1 Primer estudio sobre la educación musical	5
2.2 Segundo estudio sobre la educación musical	6
2.3 Tercer estudio sobre la educación musical	7
2.4 Cuarto estudio sobre la educación musical	9
2.5 Quinto estudio sobre la educación musical	10
2.6 Sexto estudio de la educación musical	12
2.7 Séptimo estudio de la educación musical.....	13
Referente a la virtud.	16
2.8 Primer estudio de la virtud	16
2.9 Segundo estudio de la virtud	17
2.10 Tercer estudio de la virtud	19
2.11 Cuarto estudio de la virtud.....	20
2.12 Quinto estudio de la virtud	21
2.13 Sexto estudio de la virtud	23
III. Antecedentes y contexto: De la trascendencia de la educación musical a la necesidad de ensambles musicales.....	27
IV. Teoría referente a los conceptos esenciales que conforman a la formación de virtudes morales a partir de la práctica musical	46
4.1 La Formación.....	46
4.2 La virtud moral	50
4.3 La fortaleza	56
4.4 La Justicia	59
4.5 La Templanza.....	63
4.6 La prudencia	68
4.7 La creación artística.....	71
4.8 La interpretación musical.	76
4.9 La cultura.....	80
V. Metodología de la investigación en la formación de virtudes morales en la interpretación del ensamble musical “Chicomecóatl”	84
5.1 Definición de técnicas de investigación	87
a) Acercamiento teórico del método “observación participante”	87
5.2 La teoría del interaccionismo simbólico en la observación participante.....	91

5.3 El método de Observación como participante en la perspectiva del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer dentro de la formación de virtudes morales en los integrantes del ensamble orquestal.	95
5.4 Análisis de datos de la formación de virtudes morales en la práctica musical del ensamble orquestal: La perspectiva de Herbert Blumer como método de análisis y definición del problema.	100
VI. Análisis de la primera práctica musical del ensamble orquestal “Chicomecóatl”: La orientación de los actos hacia el objeto abstracto (virtudes morales).....	102
6.1 La orientación de los actos hacia la virtud de la fortaleza.....	103
1. La adversidad	104
2. La búsqueda del bien	107
3. El enfrentamiento de las situaciones	113
6.2 La orientación de los actos hacia la virtud de la justicia	116
1. La creación del ambiente del trabajo	117
2. La formación en la Repartición de deberes.	120
3. Dar a cada uno lo que le pertenece.	123
6.3. La orientación de los actos hacia la virtud de la templanza	126
1. Ordenamiento de la sensibilidad.....	127
2. Elección a la manera de actuar	131
6.4 La orientación de los actos hacia la virtud de la prudencia	135
1. La elección a los mejores medios para alcanzar un fin	136
2. Juzgar las situaciones.....	140
3. Ordenar las acciones.....	144
VII. Análisis del significado de las virtudes que deriva de la interacción social en la segunda práctica musical: su simbolismo por medio del lenguaje verbal.	147
7.1 La interacción social: lenguaje verbal en la virtud fortaleza	148
1. Comprensión a la adversidad.....	149
2. La búsqueda del bien.	151
3. Enfrentar situaciones.	154
7. 2 La interacción social: lenguaje en la virtud de justicia.....	156
1. La creación de ambiente de trabajo.	157
2. La repartición de deberes.....	160
3. Dar a cada uno lo que le pertenece.	163
7.3 La interacción social: lenguaje en la virtud de la templanza	166
1. Ordenamiento de la sensibilidad.....	167
2. La elección a la manera de actuar.	171

7.4La interacción social: lenguaje en la virtud de la prudencia.....	174
1. La elección a los mejores medios para alcanzar un fin.	175
2. El acto de juzgar.	178
3. Ordenar las acciones.	182
VIII. Conclusión de la formación de las virtudes morales en la práctica musical.	184
Bibliografía.....	188

I. Introducción

En esta investigación se buscó analizar la interacción que podría existir entre los integrantes de un colectivo musical; la problemática radicó en buscar soluciones prácticas que ayudaran a una comunidad saber, si dentro del ejercicio musical existían conocimientos que ayudaran a las personas a considerar aspectos trascendentes en la vida misma como las virtudes morales.

La pregunta central de esta investigación la cual se fijó como meta será la siguiente:
¿Cómo se muestra la formación de las virtudes morales a través de la práctica musical en el ensamble orquestal “Chicomecóatl”?

La preocupación que ha llevado a la creación de esta tesis residió en la falta de espacios de formación en dónde la persona de cualquier edad pueda explotar sus facultades internas. Con ello me refiero a la voluntad, la fortaleza, el sentido de justicia, el ejercicio de la templanza y la prudencia. Dirigirse a este espacio reflexivo significó encontrar formas de aprender y de enseñar virtudes fundamentales que generaran mejor entendimiento entre las personas, hacia el espacio y hacia la misma vida en general.

En este escrito, se dio validez a la idea que corresponde a si las virtudes morales como lo son la justicia, la prudencia, la templanza y la fortaleza pueden ser formadas mediante un entorno musical activo, es decir, dentro de la relación que cotidianamente están inmersos el director de orquesta y el músico del ensamble.

A través de las relaciones sociales que se crean en un espacio musical, se encuentran acciones y ‘simbolismos’ que permiten construir una realidad social, y a su vez compartir experiencias valiosas que ayudan significativamente al músico y al director de orquesta a relacionar la disciplina musical al comportamiento de sí mismo.

Las preguntas particulares que se plantearon en esta tesis fueron las siguientes: ¿En qué momento se dio cuenta de la formación de la prudencia en la práctica musical de ensamble?; ¿cómo se produjo el sentido de justicia dentro de los integrantes del ensamble?; ¿cuál fue la disposición de la templanza en la interacción de los integrantes del ensamble orquestal dentro de la práctica musical? Y ¿cómo se desarrolló la virtud de la fortaleza en los integrantes del ensamble musical?

En lo que se refiere al desarrollo de esta tesis, se elaboró un ‘estado del arte’ que fue el trabajo reciente que investigadores de distintas disciplinas han hecho con relación al tema; se analizaron algunas investigaciones, así como estudios que trascendieron en su preocupación por la educación musical.

Posteriormente, se llevó a cabo un marco histórico que consistió en hacer el recuento de lo que ha pasado con referencia al tema: ¿Cuáles fueron las ideas trascendentes en el trayecto histórico de la formación musical?

Más adelante se hizo referencia al marco teórico, que prácticamente fue la literatura relacionada al tema de investigación. En ese apartado se indagó sobre los conceptos y las ideas que conformaron el objeto de estudio y a su vez ayudaron a plantear formas estratégicas para llegar a un fin.

El marco metodológico fue una ventana a la realidad que mostró pruebas contundentes sobre la formación de virtudes morales en la práctica musical, ¿cómo participaron los integrantes del ensamble musical en la formación y creación de las virtudes morales dentro de la práctica en el salón de música?

Para conocer la forma en la que se llevaron a cabo cada una de las virtudes morales, se analizó el proceso por el cual cada uno de los involucrados del ensamble orquestal participaba y creaba dentro del espacio de práctica su constructo relacionado a la virtud moral.

Cada una de las virtudes morales llevó su proceso, por ello, su formación conlleva a la forma en la que se practica dentro del espacio musical, dando a entender que cada una de las virtudes va apareciendo, a través, de la acción dentro de la relación que construye el colectivo social.

La comunicación y la cultura tienen la obligación de crear ambientes dentro de sus estudios, estas dos ciencias tienen cabida en cada espacio del mundo, a sus pensamientos y sus deseos que tienen relevancia en el contexto en el que se envuelven estas acciones, por ello la permanente construcción de significados tiene en sí un sentido de subsistencia en el mundo, un porqué de las cosas, el entendimiento del mundo y su esencia.

El comportamiento del ser humano se da en conjunto con las normas sociales establecidas y al ejercicio real de las mismas, por ello, el proceso musical que se estudió tuvo en sí el mismo contexto y la forma establecida de relacionarse, siendo una disciplina que encarna el deseo mismo del ser humano en un ideal de existencia y relaciones benéficas que combaten las carencias humanas, como la pérdida de valores fundamentales, crisis existenciales, entre otras, por ello, este estudio tuvo muchas formas de ser dentro del mismo campo de las ciencias sociales; porque su riqueza la encontró en sí misma, en los diálogos que ocurrieron dentro de la construcción de los significados y la forma en la que los mismo agentes adquirieron su perspectiva con relación a algunas formas de comportamiento, que a su vez, van relacionadas con su forma de pensar y de moverse en el mundo.

La formación de las virtudes morales se hizo ver en este escrito como un proceso que tiene un principio, desarrollo y un fin. En sólo un acto se dio cabida a la reflexión, del porqué hubo en cierta situación la creación de una virtud particular. Dando a conocer que el ensamble musical es integrado por gente de distintas edades, que habita en la colonia Cerro de la Estrella, la relevancia de este tema reside en que estas personas, gradualmente, fueron demostrando dentro del espacio musical algunos atisbos de cada virtud referida, es decir, la virtud fue representada dentro de la acción conjunta de practicar música, por ejemplo, la

igualdad, que es síntoma de la justicia; el dominio de la adversidad que es el sino de la fortaleza; el control de los impulsos que es lo que caracteriza a la templanza o el análisis de las tareas musicales que es el ejercicio de la prudencia.

Para recoger la información referente a la formación de las virtudes morales en la práctica musical, se necesitó de técnicas de investigación como la observación participante en donde se describió la forma en la que se relacionan los integrantes del ensamble, la misión fue conocer las experiencias y sentimientos que ayudaran a conocer también cómo ellos mismos construían sus significados de acorde a su formación moral a través de la práctica musical.

La construcción de significados mediante una acción conjunta, constituye un estudio de la carrera de Comunicación y Cultura, porque es a través de la misma práctica comunicativa que se van construyendo saberes, formas de entender la realidad, así como establecer formas de entender el lugar que cada persona juega en un medio social. La práctica musical es una manifestación cultural que requiere de los elementos de la inteligencia humana para darle significados y así constituir una acción simbólica que determina la forma de comunicarse de la persona quien practica la música. A lo largo de esta tesis de comunicación y cultura tiene impregnada cada forma de interpretar la realidad del investigador, así como también la forma en la que el entendimiento de diferentes personas construyen experiencias vitales para su forma de entender su sociedad, su mundo y mejor aún, a sí mismo.

II. Estado del arte

En este primer apartado teórico de la tesis se ha tomado la libertad de hacer un bosquejo en referencia a dos temas de vital importancia en esta investigación, a saber: Encontrar los alcances que han dado los estudios sobre la música, particularmente en el campo de la educación musical, así como también indagar estudios referentes a la virtud.

2.1 Primer estudio sobre la educación musical

En el primer estudio se puso en cuestión la relación de la educación musical y los efectos que produce en el estado emocional de los niños. Pilar Lago en el artículo titulado “*La música en la educación. Un derecho para disfrutar*” publicado en la revista electrónica “*Prodiemus*” ha escrito que la música en la infancia es un derecho para disfrutar.

Lago ha objetado que no ha existido una política educativa en la que se tomara en serio el aprendizaje del arte musical. A su vez, nos compartió sus deseos de mejora, expansión y futuro próspero para este campo de saber.

Considerando lo anterior, para que la educación musical sea considerada en nuestro país es necesario lo que Lago (2005) consideraba:

Solo falta aprender y conocer bien su lenguaje para disfrutarlo mejor cada día, la no realización de esto, es la causa fundamental de muchos de los desajustes culturales o situaciones de seudocultura musical en la que estamos inmersos en la actualidad” (p.2-5).

Considerando lo que expone Lago, hoy en día es recurrente que en la educación impartida por el Estado no se le dé mucho interés a la música como eje de sensibilidad, en este tiempo se tiene que comenzar por poner en práctica las demás dimensiones del ser humano como materia de práctica, estas dimensiones a las que se aluden es el bienestar emocional y la expresión, estas dos dimensiones del ser humano deben de ejercitarse en el sentido de

que el niño logre tener experiencias sensibles que ayuden a canalizar sus sentimientos, que a la vez estimulan la forma en la que el niño muestra sus sentimientos más recónditos como la alegría, la inquietud, la tristeza, la euforia, entre otras.

La sensibilidad va paralelamente ligada al uso de la razón y los instintos del ser humano, por lo que un aprendizaje que conlleve elementos sensitivos, contribuirá a formar una población sensible, no solamente en términos artísticos, sino sensible en el momento de pensar y trabajar en conjunto.

2.2 Segundo estudio sobre la educación musical

Karla María Reynoso Vargas, profesora de la Escuela Superior de Música de la Universidad Juárez del Estado de Durango, en su artículo *“La educación musical y su impacto en el desarrollo”* (2010), abordó la importancia de la educación musical en el desarrollo.

Al principio de su artículo, la educadora realizó un recuento histórico del trabajo que se ha realizado a los niños en el ámbito musical. Para ella, la música tendría que ser parte de los objetivos de los planes de estudio nacionales. Así mismo, la autora ha sugerido que en la práctica, el estudio de la música debe de ser una estimulación constante, con ello dio apertura a conocer la importancia de la educación musical más allá de una materia curricular.

Cuestiones importantes como las siguientes han mostrado preocupación en torno a la realidad educativa en ámbito formador musical, ¿Qué porcentaje de niños mexicanos saben tocar e interactuar con un instrumento, que haya desarrollado disciplina y que consolide conocimientos musicales teóricos? (p.55).

Aunque la autora no haya mostrado cifras claras referentes a la educación musical en México, fue evidente que las cuestiones planteadas vienen de un problema de infraestructura en la sociedad mexicana. ¿Por qué es necesario que la gente sepa de las cualidades que tiene la educación musical en diferentes competencias internas del niño?, la

respuesta a lo anterior es que la música no sólo es una forma de expresión o un lenguaje, sino que en su arte existe una forma estructurada para comprenderla y producirla, y en ese comprender y crear hay una serie de significaciones que comprende el desempeño de energía pensante y sensitiva, un elemento artístico es una forma de entender el mundo e interpretarlo, de sentirlo y poder tener la capacidad de ver la realidad de una manera vista dentro de las capacidades que puede tener un ser cuando ha tenido logros relevantes, lo que lo lleva a un plano mejor posicionado para entender los problemas de la realidad.

La conclusión al tema de la educación musical en el desarrollo, Reynoso (2010) ha indicado que los niños en general se han perdido "de una disciplina importante en la infancia. Así como el desarrollo y refinamiento de coordinación, motricidad y capacidad de asociación, funcionamiento cerebral integrado, sensibilidad artística, capacidad expresiva, y procesos cognitivos"(p.60).

Cabe observar que los beneficios que tiene el ser parte de un círculo de estudio musical contiene la posibilidad de desarrollar capacidades sensibles, expresivas y cognitivas, sin embargo, la educación musical tiene más beneficios que ello, se trata de crear ambientes armónicos en donde la construcción de relaciones benéficas se vean como un mundo real, ya no sólo como una posibilidad, sino a través de la práctica en conjunto ver que un mejor mundo empieza con lo que se va construyendo a partir del ahora, es ver que a partir de la armonía y el trabajo en equipo lleve a construir conceptos de cómo ser en sociedad, cómo sentirse dentro de un marco de estudio y qué reglas hay que respetar.

2.3 Tercer estudio sobre la educación musical

La tesis doctoral "*Implicaciones de la expresión musical para el desarrollo de la creatividad en la educación musical*" de María del Carmen Cruces Martín es un trabajo brillante que demuestra las implicaciones creativas del niño al realizar música.

En el universo conceptual que ella fue tejiendo, nos ha mostrado los componentes que hay detrás del significado de expresión musical y de la creatividad, para llegar a ello la autora

explicó que en la formación musical existía la ocupación de potencializar esfuerzos de distinta índole en una línea de trabajo, como el ejercicio diario con los sonidos, la estructura de las canciones, así como la asociación que había en el cerebro al momento de crear, es en éste último en el que se fue desdibujando en la tesis puesto que como hay muchos temas que componen a la misma educación musical, parece perceptible e incluso tenue el papel que hay del hecho creativo en el acto musical.

Sin embargo, fue necesario tener ‘ojo clínico’ para comprender que para llegar al hecho de “lo creativo” fue necesario desarrollar la idea de que esta va ligada al desarrollo del ser, de sus capacidades y que fueron al mismo tiempo en un juego por conocer la realidad, es decir, fue necesario ser consciente del contacto que hay con el mundo material y espiritual. Por ello, fue importante no perder de vista que la creatividad es una de las muchas partes que constituyen al ser al momento de aprender, de razonar y de saber en qué lugar vive.

Cruces (2009) afirmaba a la música como “la fuente de experiencias y sensaciones estéticas, ofrece al hombre la posibilidad de contacto directo consigo mismo, con sus semejantes y con la naturaleza; y de rescatar sus capacidades como ente creador” (p.84). Sin embargo, el ser no tiene que ir en soledad en busca del acto creativo, incluso la autora recalcó la importancia que tiene el profesorado en este devenir constante en el que sirva como medio de motivación. Por ello, la importancia de un sistema educativo debe de tener en cuenta una formación creativa para los mismos profesores. En síntesis, debe de ser un sistema en el que el elemento creativo sea crucial para poder llevar a cabo sus objetivos concretos.

En lo referente al individuo como ser con potencialidades creadoras, dentro del ejercicio musical, este tiene la facultad de ir de la mano con los conocimientos adquiridos en el aula, no es un proceso que lleva pasos para constituir una forma de razonamiento y posibilidad de creación, sino que esta va a la par de lo que se va descubriendo, en el abanico de posibilidades que a diario el niño va afirmando y construyendo un bagaje musical creativo.

La autora dio mucha importancia a la estimulación, al sentimiento de sentirse a sus anchas

por parte del niño para tener la confianza de afirmar la capacidad de producir, Cruces (2009) indica al respecto que:

El individuo es un ser con potencialidades creadoras, que pueden ser desarrolladas, si se le da la oportunidad de expresarlas y cultivarlas. Al referirse a este carácter creador no se alude a la creación de una obra que haya de poseer un valor extraordinario, universalmente apreciado y duradero sino que se piensa en un determinado aspecto de la actividad infantil en el cual el niño expresa su visión y necesidad de transformación de la realidad material; se trata, pues, de un carácter creador que en última instancia se reduce a una expresión (p.84).

La creatividad no sólo se encuentra en la cumbre de una obra, en la realización de la misma, sino desde el inicio del estudio de este, en el aprendizaje, en las vivencias que van emergiendo y que va moldeando su carácter expresivo, este carácter tiene la facultad de ser no sólo al momento de estar presente en el ejercicio musical, sino en la vida diaria, al momento de relacionarse, en su mismo actuar y en lo que va expresando...

Cabe decir que la tesis de la doctora Cruces tiene una riqueza como pocas, porque nos lleva de la mano en un recorrido que tiene la expresión musical en la vida diaria, nos propone muchas alternativas de cómo educar y cómo educarnos al tiempo.

2.4 Cuarto estudio sobre la educación musical

El "*valor formativo de la música para la educación en valores*" de Pedro Alfonso Conejo Rodríguez (2012), nos ha puesto en cuestión que la música:

Enriquece la formación integral del niño, no sólo por su aspecto formativo sino también por su aporte en el sano desarrollo del individuo de su personalidad. Sus ventajas están en el desarrollo del aspecto intelectual, socioafectivo, psicomotor, así como formador de hábitos" (p.265).

Ya se ha visto que la música en su práctica aporta estos beneficios, y algunos otros que faltan por descubrir..., pero lo valioso de este estudio radicó en que el autor empeña en poner a la música como un "freno" ante el problema de la mala convivencia en centros de estudio, en la carencia de valores que repercuten en la frágil relación entre los estudiantes, con frágil me refiero a la falta de compromiso, en el verdadero significado de amistad y virtudes esenciales que no están enmarcados en la sociedad.

El importante aporte que hizo Rodríguez (2012) es que ha señalado que la música ayuda al niño "a diferenciar roles y definir responsabilidades, lo capacita para una mayor y mejor participación en el aula, en la relación con los compañeros y hasta con los mismos adultos al compartir e interactuar con ellos a través de juegos y actividades"(p.265). Hoy en día existen muchos problemas dentro de las relaciones que nacen en el espacio escolar, también nos hace pensar sobre la música como un elemento que tiene que ser introducido en los centros de formación, algo que sin duda mejoraría la calidad de vida del niño y de su familia.

Pedro Alfonso Conejo hizo un artículo corto, pero muy acertado con relación a la finalidad básica que ha tenido la educación musical, se trata de ver a esta actividad como una postura benéfica al desarrollo integral del niño, es decir, ayuda de manera categórica a conocer lo que significa el respeto y los virtudes en general.

2.5 Quinto estudio sobre la educación musical

Amelia Ivanova Iotova, una especialista en los centros educativos tanto de Bulgaria como de España, tuvo la idea de realizar su tesis doctoral con relación a su formación en sus países de residencia. A pesar de las dificultades que esto pudo parecer, su aporte fue de gran importancia porque ella plasmó la esencia de la música dentro del desarrollo de la persona: las finalidades de la estructura pedagógica, así como también del porqué la música tiene una importancia mayor o menor en su comparación de estos dos países.

Si bien, las formas de dar clase en España y en Bulgaria son distintas, el énfasis que tienen

en la creación musical es más profundo en una que en otra, poniendo en evidencia, por una parte, que la música debe de ser parte de la vida del mismo sujeto. En palabras de Ivanova (2009):

La educación musical es una interacción interpersonal cotidiana basada en un trabajo en conjunto sobre el arte musical entre el adulto y el niño, en el cual los sujetos se enriquecen mutuamente mediante la apropiación subjetiva personal de valores musicales humanísticos interpretando, compartiendo o creando experiencias musicales únicas (p.11).

La relación interpersonal y subjetiva entre el adulto (maestro) y el niño (el aprendiz) en esta construcción de roles forma parte de un proceso de enseñanza-aprendizaje, estando los dos desde un inicio en el mismo avance musical. El adulto enseña, pero el niño no solo asimila, sino practica. Juntos descubren los progresos, siguen practicando hasta llegar a un objetivo particular que es realizar una obra¹.

La preocupación por la que la autora inició su investigación comparativa en centros musicales de Bulgaria y España, residió en que Ivanova tuvo que demostrar estas diferencias que ha encontrado, así como el significado mismo de la actividad musical en estos países. Sus límites como investigación radicó en que a través de esta comparación, nosotros dimos cuenta que en el mundo se concibe de diferente manera una actividad artística universal. Se ponen en evidencia las cuestiones que Ivanova (2009) ha plasmado:

¿Existe en el mismo diseño de educación infantil una atención específica a la enseñanza musical o por el contrario, esta forma parte de un modo circunstancial de las diversas actividades que realizan los maestros en sus propuestas didácticas? ¿La enseñanza musical en las escuelas infantiles está considerada como elemento formativo esencial de la formación global del niño? (p.170).

En Bulgaria, el sistema educativo ha puesto mucha atención con respecto a las bondades

¹ *“La música es la parte principal de la educación, porque se introduce desde el primer momento en el alma del niño, y se familiariza con la belleza y la virtud” (Ivanova; 12,2009).*

que ofrece formar a los niños a través de la música, en enseñar de manera progresiva el lenguaje musical. Sus propósitos pedagógicos son muy claros porque establecieron en el ejercicio una pauta rígida y rica en cuanto a conocimientos se refiere, en las habilidades a desarrollar y en un constante logro que es desarrollar las capacidades expresivas y de creatividad.

Es evidente que en los centros musicales de Bulgaria se ha fomentado desde la infancia el amor por la música, su arte y su necesidad en la vida. Es importante decir que la educación musical es un tema que compete al Estado, de quienes diseñan y conocen los beneficios propios del arte musical, no es de extrañar que en nuestro país no haya un programa amplio en una construcción musical, es impensable para muchos rubros de nuestra construcción escolar que la música en la infancia puede desarrollar un espíritu de fuerza, de virtud, y no sólo de ello, sino que desarrollaría una mejora en relación al ambiente escolar, así como sus hábitos y su pensar sobre la vida misma.

2.6 Sexto estudio de la educación musical

Isabel Martín Elio, en *“la educación musical en su contribución al proceso formativo de la educación infantil”* descubrió muchos beneficios que hace la música en la vida de los niños y de sus familias. Dentro de la educación es fácil pensar la consideración de Elio (2010):

Si consideramos la música como un elemento educativo que incide en el desarrollo de determinadas capacidades físicas y psíquicas del individuo que lo enriquece y suministra los instrumentos para la realización como ser humano en un contexto social y cultural concreto, la escuela debe asumir el reto de integrarla plenamente en el currículum (p. 41).

Si bien, Martín ha hecho énfasis en la música como elemento dentro del centro escolar, es importante mostrar los semblantes hacia la educación musical, porque es a través de la práctica musical que los que la observan, los que la sienten y la piensan, descubren que no sólo es educativa, sino que es imprescindible en la vida del ser humano, por ello, no sólo es

necesario en las escuelas, en centros de desarrollo sino que es necesaria en la práctica diaria, y esto es para llegar a un momento donde se desarrollen otras capacidades humanas además del intelecto y los procesos sociales que crean una realidad.

Es interesante observar que la música se viene a manifestar dentro de la educación del niño, como el inicio de una forma de mantenerse en un estado de concentración, en forma, afectivamente estable.

2.7 Séptimo estudio de la educación musical

La tesis doctoral de Fuensanta Fernández De Velazco, sobre *“La expresión en la interpretación musical como performance compleja multimodal”* ha demostrado que en el estudio musical y su expresión puede llevar a distintos destinos en los cuales es una buena forma de describir y descubrir nuevos embrollos dentro de esta muestra, que tiene el músico en la realización de una obra o al momento de expresarse en cuerpo y emoción. Fernández (2013) se ha centrado en:

Dar una visión más amplia ofrecida por las teorías de la performance y la transdisciplina como el mismo “hacer musical” del ejecutante y permite construir su propia personalidad e identidad musical expresiva, y contribuye al mismo tiempo, a la creación de identidades musicales expresivas en sus escuchas (p.7).

Esta tesis ha demostrado la complejidad en la que se puede abordar un tema, en el que también se crea un nuevo objeto de estudio, al mismo tiempo un enfoque interno dentro del proceso de aprendizaje musical y la forma en la que el cuerpo del ejecutante musical puede expresar, sentir, dar a conocer.

En el principio de esta tesis se descubrieron ambiciosas metas de estudio, en donde el Fuensanta Fernández fue tratando de quitar un prejuicio con relación a la expresividad musical, sobre su preparación y el esfuerzo que tiene que haber para que se realice dicha situación. Por otro lado, la segunda cuestión nos induce a pensar holísticamente en la fuerza

expresiva, así como los componentes que lo genera. El punto sobre la construcción de personalidad e identidad musical dentro del proceso de construcción artística, es un tema que abarca distintas disciplinas, y es sencillo imaginar que lo que busca es entretrejer estas teorías relacionadas a la personalidad en el arte, así como la identidad como formadora de arte. Dentro de estos temas que se fueron estudiando se logró entender la suma de elementos existentes en el quehacer musical, desde la perspectiva de un intérprete.

El autor estudió la emoción estética dentro de una interpretación como un complejo sistema en donde se muestra una suma de componentes que van ligadas a las teorías de personalidad, de construcción musical y las implicaciones que hay al estar como intérprete en un escenario, también observó los efectos y el disfrute que tiene el público al sentir la música, a interpretar los sonidos y esta fenomenología que se hace al disfrutar a la música.

Ya se ha dicho anteriormente, que quien produce música pone en juego diferentes competencias intelectuales, emocionales, así como destrezas físicas. Sin embargo, el hacer musical está relacionado con la comunicación corporal del ejecutante.

Con respecto a la mutua comunicación entre la persona y la música al momento de la interpretación musical, podemos identificar lo que Fernández nos ha explicado:

Están fusionados en la experiencia musical. Estos movimientos sienten y difieren su sentido de ser el desarrollo musical de la obra. Entonces el hacer musical es una experiencia única de uno mismo, en un continuo proceso de sincronización en el cual, uno mismo se experimenta como una identidad al tocar. Y esta identidad del músico no solo es personal, sino que también tiene un carácter social, es decir, la personalidad musical del ejecutante su expresividad, se difunden dentro de un contexto social (p. 102).

El autor demostró sus objetivos claramente, en ello se pudo interpretar que el acto musical es una narración de lo que está escrito en la partitura, es una idea que va integrada a las vivencias del autor, su intención de expresar mediante un lenguaje que impregna la

comprensión humana y crea un ambiente sujeto a las emociones difíciles de dilucidar, al mismo tiempo hay un público que funge como parte del sistema de un performance que está preestablecido para ser parte de la producción artística.

La cuestión de fondo residió en el estado de comprensión hacia el entorno, la posibilidad de crear un ambiente social que vaya más allá del entendimiento entre seres, es esa búsqueda perpetua de ser sólo uno aún estando cada persona en una conciencia individual.

Referente a la virtud.

2.8 Primer estudio de la virtud

La primera investigación que toma parte el aprendizaje de la virtud se encontró en la tesis universitaria de Matías Castro Videla titulada *“Los fundamentos en la formación de virtudes en el ámbito escolar”*.

La importancia que tuvo esta tesis se encontró en la formación intelectual. Es a partir de ahí que Castro (2010) “que trabaja sobre la base de las virtudes intelectuales primarias, es decir, sobre el hábito de los primeros principios, que no se logra por el solo esfuerzo, ni tampoco recibiendo enseñanza sino que es un conocimiento natural” (p. 9).

Lo principal de la virtud, está en el estado natural del ser humano, que este por natura es susceptible a llevar a cabo las virtudes esenciales. Cuando se refiere a que es por natura, la virtud es una posibilidad de ser, a través de la capacidad de raciocinio será como el ser humana podrá ejercer y analizar cada una de las virtudes, puesto que estas se dan a partir del ejercicio mismo, y se van conociendo a través del proceso de socialización que se va dando en particular, en ella, también juega de manera importante el contexto social y cultura, pero siempre existe que la formación es más compleja que ello, porque se basa a través de las decisiones y el esfuerzo que cada uno hace en relación a la forma de comunicarse con los demás.

La formación de virtudes tiene que ir más allá de las mismas aulas, ya que es una forma de ver el mundo, de interpretarlo y así dar un aporte a ello, que no es material, sino son las prácticas diarias que van formando un carácter, formas de comprender a la sociedad, a la familia y así a uno mismo.

En términos generales Matías Castro, nos indica que existe una teoría abundante en el tema

de las virtudes pero lo que hace falta, es llevarlo a la práctica. La formación en virtudes se tiene que dar en un espacio concreto como en la casa, en las escuelas o en las calles.

2.9 Segundo estudio de la virtud

El segundo estudio del que se hizo análisis fue *“las virtudes éticas y el diálogo en el nivel medio superior, bajo el enfoque de competencias”*. Adriana Hidalgo Fuentes, maestra en educación media superior y egresada de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hizo la invitación a conocer cómo es que los adolescentes entienden el nacimiento de las virtudes y qué es lo que llevan a cabo.

La relación que tuvo con el tema de la formación de virtudes, es que la capacidad de todo ser humano se va logrando a partir de la vivencia. Todo ser pensante, ya sea un niño o un adolescente, está inmerso en una realidad en la que el sujeto tiene que aprender a adaptarse para relacionarse, es llegar al consenso sobre conceptos como paz, convivencia, amor. Y estos conceptos sólo se van aprendiendo si el ser humano es capaz de distinguirlo, de interpretarlos y de llamarlos en su defecto.

Porque no basta sólo con saber, sino que la vivencia o la experiencia es crucial porque sólo haciéndolas es cómo pueden ser reflexivas para quien las ejerce, sólo el sentir hacerlas, puede llegar a la posibilidad de reflexionar sobre los hechos que a diario se presentan y esto nos da una lección sobre cómo relacionarnos, aprender de ellas y cómo enseñarlas haciéndolas.

Hidalgo (2015) sabía que la pretensión de educar estriba en que los jóvenes “lleguen a emitir juicios. Es fomentar que tomen postura sobre situaciones éticas, también es pretensión de ellos que compartan sus vidas” (p. 73).

Ante el hecho de compartir se puede encontrar el aprendizaje de las virtudes. Entre las personas aprenden, se imitan y llegan a formar colectivos de convivencia. Las situaciones éticas de las que hace alusión la autora, como el tomar postura para emitir juicios, se refiere a los ejemplos de reflexión sobre situaciones cotidianas, problemas que se presentan en la

vida y que es de suma importancia conocer las causas y efectos que hay al hacer tal o cual acción, a quién se daña y quien se beneficia de nuestros actos, por ello es muy importante poner en práctica a la razón sobre formas de comprender la realidad y de crear conceptos entre los sujetos como el bienestar, la verdad, la seguridad, etc.

Estas son situaciones éticas, aprender a cómo ejercer dentro de lo individual acciones que aporten lecciones que ayuden a las personas a pensar sobre su lugar en el mundo y los efectos que tienen las ideas, las acciones y el peso que tiene para la comunidad una acción que perjudique al resto, con ello me refiero a que lo que al emitir un juicio hay una relación con crear un equilibrio entre lo que pienso y digo hacia el orden que puede haber en lo social.

El orden es un constructo que va relacionada a la formación de juicios, nacen de un ideal, pero que cuando estas se gestan deja de serlo y se torna en un plano concreto como palabras que hacen frases, discursos y que se forman a partir de la acción, es decir, dentro de un mensaje, un hábito, una muestra de qué forma voy entendiendo la realidad y cómo la voy emitiendo.

Hidalgo (2015) afirmó que la virtud es una formación en la que se tiene que tener en consideración las potencialidades propias de los seres humanos, que:

Con la práctica, van perfeccionándose hasta llegar a ser virtudes, no se generan en el ser humano ya como virtudes, más bien son un proceso, precisamente esta es la situación más valiosa en cuestión de enseñanza de virtudes como mediadoras para alcanzar las finalidades de la propia enseñanza (p. 78).

Las virtudes son una práctica de ejercicio en la vida del ser humano, Hidalgo nos muestra intencionalmente que estas son parte del trabajo diario y que aparecen en distintos ámbitos de la vida.

2.10 Tercer estudio de la virtud

Pensar en el progreso humano es hacer algo sobre lo que creemos que es el camino para abrirse espacios a la reflexión. Tal y como lo mostraron Adriana Guadalupe Espinoza Ortiz y Carolina Hernández Páez en su tesis de licenciatura, que aborda “*El deber ser de las virtudes y valores en la escuela primaria*”. En ella, nos brindan valiosa información en torno a las bondades de las virtudes y las formas de aprenderlas.

Al inicio de su proyecto, Espinoza y Hernández(2007) hacen alusión al origen de las virtudes:

La familia, (...) que transmiten valores mediante la enseñanza cognitiva y emocional, donde dicha enseñanza no es teórica, sino a través de la convivencia, por medio del ejemplo, lo cual conlleva a la experiencia del individuo socializado (p. 5).

En el proceso constante, se observa que el niño dentro del núcleo familiar tiene que ser proveído de amor, de espacio de libertad y de carácter. Así las autoras nos indican que es a través del desarrollo del niño como se le va enseñando sobre este proceso del valor.

Espinoza y Hernández (2007) clasificaron de un modo peculiar las virtudes, estas se dividen en dos tipos:

Pueden ser A) de orden intelectual. Cuando perfeccionan a la razón a conocer o captar la verdad, como: la sabiduría, la ciencia, el arte, la prudencia. B) De orden ético: Cuando perfeccionan a la voluntad para fácilmente escoger el bien y ordenar la sensibilidad o las pasiones como: la fortaleza, la templanza (p.137).

Si bien el tema de las virtudes se hace más amplio y complejo, lo fundamental es conocer su primacía. Tenemos que distinguir lo más sencillo en alusión a la virtud humana y más aún el porqué se les considera virtudes.

Esta cuestión sobre el aprendizaje de las virtudes, se aborda a través de la interiorización de aptitudes que con base a la repetición, se van estableciendo en la persona. Por ello es interesante conocer el enfoque con el que lo interponen nuestras autoras. A saber, existen dos elementos indispensables dentro del aprendizaje de las virtudes, y estas se manifiestan en la persona a través de la voluntad y el entendimiento, por ello Espinoza (2007) indica que...

La voluntad y el entendimiento, por sí mismo, la voluntad es ciega, siempre lo que es bueno, es una tendencia a lo bueno, pero mientras el hombre puede buscar algo que le sea dañino, porque se le presenta como bueno para él. Por eso hay que desarrollar el entendimiento y la voluntad simultáneamente (p. 136)

En relación a lo anterior, antes de producir una virtud en la persona, primero hay que fijarse en la voluntad que entiende, comprende de razones, de causas y fines.

En un plano general, se da por definido que el aprendizaje de la virtud se establece a partir de la voluntad ciega y el entendimiento, los dos elementos están siempre en sintonía, a la par de la intensidad en la que el niño las comprende y el saber sobre los motivos que lo estimulan para actuar bien. En este sentido lo podemos afirmar aún en una frase: El niño aprende la virtud dentro de un tiempo determinado que él mismo le da el tiempo y el espacio, la actitud y el carácter que va adquiriendo respecto a la simulación de la circunstancia.

2.11 Cuarto estudio de la virtud

Existe otro estudio relacionado a la formación de virtudes en la infancia, José Francisco Juárez P. de la Universidad Católica Andrés Bello se cuestionó sobre la posibilidad de

educar con valores y su determinado proceso. Para ello dio a conocer cuestiones interesantes sobre las propias virtudes, en donde la educación es la vía para conseguirlas.

En su propia visión, Juárez (2010) informó acerca de la condición del ser humano como hacedor de las virtudes, este autor expuso que...

El hombre está hecho para conseguir la verdadera felicidad con la persecución del bien moral. Como la inteligencia y la voluntad, las facultades humanas que el hombre dispone para este fin, son tendencias a la verdad por medios de los hábitos buenos que perfeccionan las facultades del hombre para conseguir la verdad y la bondad, es decir, si el hombre desarrolla las virtudes, la razón percibirá el verdadero bien del hombre, la voluntad y el apetito sensitivo seguirá a la razón para el perfeccionamiento de éste. Por eso, desarrollar virtudes en uno mismo y educar a los niños y a los jóvenes en las virtudes es importante (p. 11).

Se tiene que poner en evidencia, que el ser humano tiene la capacidad para desarrollar estas capacidades, que más que intelectuales, son fuerzas internas que se están haciendo fuertes en su ejercicio, la virtud en el ser humano es un medio, no un principio.

2.12 Quinto estudio de la virtud

El quinto estudio que se expuso sobre la cuestión de la virtud, se encontró en *“el análisis de las virtudes y fortaleza en niños: Una revisión teórica”*, escrita por Aldana Sol Grinhauz, de la Universidad de Buenos Aires.

En este escrito, la autora ha mostrado un enfoque conciso y estratégico, en donde reafirma la importancia de voltear a ver los beneficios humanos que tienen las virtudes, porque es a través de atender estas peripecias donde encontraremos muchas soluciones para las penas que embarga al tejido social.

La autora ha referido a seis virtudes que fueron clasificadas principalmente por contener

fortalezas o muestras, en ellas se pudo ver a las virtudes morales, ellas juegan un rol distinto en la vida psíquica del niño.

Dentro de estas fortalezas cada una se define en relación a sus actitudes ideales: “comprometerse con el grupo de pertenencia, guiar al grupo en armonía hacia buenos resultados, hacer juicios sociales equitativos y objetivos” (p. 43).

Dentro del aprendizaje del niño, la justicia tiene la apariencia de arraigo al grupo social en el que se pertenece, así como también juegan elementos trascendentes como la identidad, de amor al espacio en donde se vive, en donde el niño construye relaciones sociales.

Por otro lado, la justicia también aparece en la seguridad, en el valor de gobernarse y gobernar el ánimo de la otra persona, no se trata de mandar, sino que el niño tiene la aptitud de motivar, de ser optimista en momentos donde convencionalmente no está bien visto serlo.

Dentro del concepto de justicia, aparecen actitudes en los niños que se pueden apreciar fácilmente, la igualdad que tiene el niño con otros, el concepto de amistad, de equipo, de relación social. Es importante indagar sobre la muestra que los niños nos dan en relación a los conceptos virtuosos, así como es más importantes que ellos conozcan que estas actitudes hacen a un hombre con justicia.

En referencia al concepto de Sabiduría, Sol (2012), ha informado que esta virtud, se puede distinguir a través de sus fortalezas: apertura mental, amor por el saber, curiosidad y creatividad² y estas aparecen como “un juicio elevado hacia la vida, que busca visiones alternativas a las propias, disfruta y busca muchos y mejores conocimientos, así como un deseo de vivir para experimentar y conocer cosas nuevas y posee ideas originales” (p. 43).

En la virtud de la sabiduría encontramos que no es el saber obtenido todo lo que representa la virtud, sino es la muestra por conocer, por querer saber más. En ello nos demuestra esta

2 Sol (2012) *Ibíd.*

humildad por el *saber*; la modestia por querer más de lo conocido y el placer por aprender.

Con respecto a la templanza, Sol (2012) logra definir esta virtud como “Comportarse de forma benévola hacia la persona que no lo merece, no ostentar como propios logros dejando que hablen por sí solos, considerar los pros y los contra al contemplar una decisión, así como no dejarse llevar por los impulsos y controlar respuestas” (p. 43)

Hay que tener en cuenta que la templanza es una de las cuatro virtudes cardinales, prescinde de la maldad que puede hacerse en cualquier relación social, por ello, la bondad, la humildad, la contemplación y el control de si mismo son muestras en donde el niño está recreando esta virtud, ¿Cómo se aprende? este es un proceso complejo y arduo en el cual jamás será claro llegar a singular el aprendizaje de una virtud porque estas van de la mano con la acción de la reflexión, del pensar hacia donde el niño se va a mover. Lo que sí se puede hacer es identificar los momentos en el que el niño las muestra y esto nos da, razón de que el niño está aprendiendo de la virtud en una situación concreta.

La única distinción que hace la doctora en la cuestión de la prudencia, es que en la psicología se muestra que esta no es una virtud sino una fortaleza, y esta como ya se ha hecho alusión, está situada a la acción de contemplación. Al proceso de reflexión que se hace al realizar un acto.

2.13 Sexto estudio de la virtud

La tesis en pedagogía realizada por Mónica Larramilla Godoy, ha mostrado la formación de virtudes en adolescentes en el deporte. En su aporte a la cuestión del aprendizaje de las virtudes, la autora dio a conocer la forma en la que el ser puede ser formado por medio del deporte en conjunto.

Al inicio de la investigación, la autora aclaró que la virtud puede ser conseguida mediante distintas actividades. Lo esencial comienza cuando el ser humano descubre el valor de sí mismo, de lo que es y lo que puede llegar a ser, es una proyección concreta sobre lo que

representa como cuerpo y espíritu.

La afirmación se da en el momento en que busca el camino a la perfección, desde esta perspectiva, se puede pensar que el concepto de perfección es el móvil por el cual se mueve el camino a reafirmarse como ser. ¿Qué es perfección?, es una cuestión que no está en la tesis pero que vale el camino para darse cuenta de los alcances intelectuales y conductuales que hay en el ser humano.

La justificación que hizo ella entre líneas del por qué ha elegido al deporte como un camino para ejercer las virtudes, se da porque es a partir de la práctica del deporte en equipo como puede verse el individuo en una situación en donde cabe la posibilidad de encontrar objetivos comunes entre quienes lo practican, es decir, que se pone por encima del bienestar individual el del mismo equipo. Es a raíz de este principio como se van dilucidando las situaciones que pueden ser interpretadas como acciones que demuestran que allí en la práctica del deporte en conjunto se desarrollan y se establecen en la persona prácticas de virtudes.

La autora estudió las características que representaban al concepto del ser, ella reconoce que este comprende de espiritualidad- corporeidad, razón que da cabida a la reflexión sobre estas dos dimensiones. Larramilla (2004) objeta que “la persona humana es un ser en sí mismo y no en otro; es ser racional, capaz de auto determinarse a su fin último (...) es responsable de sus actos hasta las últimas consecuencias” (p. 12).

Larramilla toma esta dualidad de espiritualidad- corporeidad, para partir de que a través del ejercicio corpóreo se van desarrollando conceptos que van ligados con la comprensión espiritual de sí mismo. Ello, el ver hacia sí mismo tiene la capacidad de reflexión, conocerse en un sentido amplio comprende la experiencia de sentir en carne viva las circunstancias que van formando el carácter con el cual se enfrenta a la realidad.

En lo referente a la virtud, la autora nos ha llevado por un bagaje conceptual que refiere a las ideas más sobresalientes que han definido a este concepto, hay que recalcar que la

interpretación de la virtud se da a partir de la vivencia y el conocimiento que tiene el teórico en cuestión, cada uno a su modo va definiendo lo que se puede ver como una arista de todo el campo semántico que puede representar la palabra virtud, el peso que tiene en particular reside en la orientación hacia dónde va dirigido el concepto, es decir, la intención que tiene el teórico en poner sobre la mesa lo que representa la virtud y su injerencia en el raciocinio del ser. Larramilla (2004) refirió a su concepto de virtud como...

Hábitos buenos porque designan una perfección de la potencia, esto es, que los actos que realiza una potencia, al ir encaminados al bien, conllevarán a fuerza su perfección (...) La virtud crece cuando con intención se repiten actos de la misma naturaleza, pero si se deja de hacer dicho acto, o por el contrario, se hace un acto que vaya en contra de ese hábito, se decrece (...) Si se hace el acto sin intencionalidad, sólo por costumbre, el sujeto no se hace más o menos virtuoso, sino que dicho acto no reincide, dado que es un hábito mecánico (...) Se puede concluir que lo que hace que crezca una virtud es la intensidad, es decir, haciendo cada vez mejor ese acto o, por lo menos, intentando hacerlo mejor (p.49).

A raíz de la reflexión anterior, se pudo dilucidar que para Larramilla, la virtud es un acto que lleva en su interior potencia, fuerza, perfección e intención, en el cual crece si se repiten los actos que llevan estos elementos.

En síntesis, es un hábito que tiene un ritmo y fuerza, así como la energía necesaria para llevarse a cabo. Sin embargo, existen más elementos que puede tener una virtud como la reflexión, el por qué se hace tal virtud, el conocer qué determina dicho comportamiento y reconocer cómo fue el proceso. Estos son aspectos importantes porque nos conducen a ver a la virtud como un proceso o una construcción mental que está en un constante contacto con la realidad.

En lo referente a la formación de virtudes en el deporte, este se dio a partir de las prácticas de basquetbol, la autora encontró hallazgos positivos en cuanto al conocimiento de la virtud a través del deporte, uno de los aspectos que reflejaron que la virtud se encuentra como fin

del deporte se dio a conocer a través de el conocimiento de la reglas del juego, cumplir con un horario establecido, saber aplicar las reglas del entrenador, comprender la exigencia a quién tiene más capacidad en el deporte, obedecer al árbitro, entro otros, estos ejemplos son formas de entender que en la práctica deportiva hay pautas que si se llevan a buen término son actos que sirven para desarrollar el concepto de virtud y lo que corresponde a ello, como el respeto, la tolerancia, la fortaleza, entre otros.

III. Antecedentes y contexto: De la trascendencia de la educación musical a la necesidad de ensambles musicales.

A lo largo de los años se han conocido distintas formas de enseñar música. Muchos historiadores del área concluyeron que la historia en la educación musical es milenaria, por ello, el presente escrito incluye aquellos momentos 'clave' para entender algunas de las ideas más sobresalientes.

Desde la época antigua, la humanidad ha sentido la necesidad de producir sonidos al igual que la naturaleza. Su posición como ente habitante en el mundo lo ha llevado a experimentar diversas manifestaciones creativas, estimulantes y receptoras que cumplen una función indispensable en el desarrollo de la sensibilidad perceptiva. A modo de análisis esta historia de la enseñanza musical proviene propiamente del desarrollo de la habilidad musical de la especie.

Las palmas, los ruidos con la boca, así como la imitación al ruido de las aves, llevan a la humanidad a contemplar los objetos que se encuentran en la misma naturaleza; Hace más de cuatro milenios, la creatividad de los egipcios hizo que fuera posible la confección de instrumentos de percusión, este tipo de objeto musical, era un tipo de lira y dos tipos de arpa, lo interesante de ello, no era simplemente la interpretación musical en sí, sino la cosmología que representaba el hecho de saber tocar música, según cuenta la leyenda, estas personas eran vistas como seres superiores, a tal grado que eran estos los que ocupaban cargos importantes.

Hoy en día, se ha encontrado información perteneciente al tercer milenio antes de la era cristiana, la civilización de los sumerios y los egipcios comienzan a documentar la música religiosa aduciendo que existían ya inmensas orquestas dedicadas a rendirles culto a los dioses.

Egipto fue el lugar donde se gesta el gusto por la música instrumental, debido a la riqueza

de formas de expresión en este periodo de la historia. Instrumentos musicales como el arpa, citara, oboe, címbalos, entre otros, ya formaban parte del imaginario colectivo de esta civilización. Corría el milenio antes de nuestra era cuando la formación musical adquiría gran relevancia entre los pobladores de las regiones cercanas a la civilización egipcia.

Cabe destacar que en Egipto la música iba íntimamente relacionada a su forma de vida, de sentir y su proyección hacia el lugar en el que se encontraban, al hambre de expendirse en territorios y a la vida mágica que en ese entonces se practicaba, el ejemplo se encuentra en capítulo “La música y la danza en el antiguo Egipto” en Espacio, tiempo y forma. Pilar González (1994), autora de este escrito cuenta que:

En el Egipto antiguo, las raíces más profundas de su música y danzas hay que buscarlas en el desarrollo de dos actividades fundamentales para su economía y supervivencia: La agrícola, en la que las labores de cosecha y siembra reunían, desde las etapas iniciales del neolítico, a grandes colectivos en una tarea común; y la de la caza, actividad que durante mucho tiempo conservó el carácter numinoso y elitista del que gozó en épocas paleolíticas, reservándose su práctica a reyes y nobles, ya que en ella podían y debían mostrar su arrojo y buena forma física. Más tarde, serían las ceremonias funerario-religiosas en honor a Osiris otras de las fuentes de inspiración musical, en este caso para acompañar a las celebraciones de rituales relacionadas con el mundo de la muerte y de la resurrección, así como las consagradas al culto de Hathor, la vaca sagrada, recuerdo de la gran diosa madre prehistórica, convertida con el tiempo en divinidad nutricia, en la sagrada nodriza del faraón (p.404).

La civilización egipcia, crea instrumentos musicales no con el fin de armonía, sino que buscaba una practicidad necesaria para cada ámbito de la vida, como ejemplo, se tiene al primer tipo de instrumento creado para acompañar a las labores de los llamados “cantos de siembra u siega”, su nombre fue *bastones de entreochoque*, este instrumento se usaba según González (1994) “se usaban para ahuyentar a los pájaros o a los insectos de los sembradíos” (p. 405). Cabe decir que este instrumento se tomaban con ambas manos y se chocaban entre sí, el sonido de ello no proporcionaba placer alguno, sino que era netamente

utilizado en los momentos en que se hacía la faena.

Los egipcios crearon un bagaje de instrumentos musicales, ejemplo de ellos, se encuentra a los palos de entrechoque, crócalos o palillos y el sistro. Sus formas eran muy variadas, incluso, González (1994) indica que el origen del sistro, “en sus orígenes, debió de ser nada más que un haz de ramas de papiros que, al ser sacudidas por las madres ante los niños lactantes, producían un doble y beneficiosos efecto: el de entretenerles y, a la vez, el de librarles de picaduras de los insectos que, al igual sucede en tierras africanas, se enseñaban en sus tiernas carnes siendo la causa de innumerables y hasta mortales enfermedades” (1994).

No cabe duda que la abundante existencia de insectos y plagas orillaron a la civilización egipcia a encontrar alternativas de supervivencia, como la creación de instrumentos musicales que ayudaran a evitar sufrir males comunes como las plagas en el cultivo y la parición de enfermedades de la descendencia, estos dos puntos son básicos para la vida de cada individuo, puesto que en este tiempo, la agricultura y la descendencia que cada uno podría tener representaba cada uno a su forma, pasos de vida para reproducir y modificar la cultura a la que pertenecían.

En Egipto también se crearon otros instrumentos musicales como el de percusión y el tambor, en un primer periodo el tambor fue usado para fines bélicos, pero posteriormente fue relacionado con la danza, la composición de estos elementos constituían ser parte de ceremonias religiosas. En ellos había coros con voces masculinas y femeninas, nos cuenta González (1994) que en dichas ceremonias:

Se interpretaban las “danzas cosmogónicas” dentro del ritual del carácter funerario vinculado con la muerte y resurrección de Osiris, celebrado en el templo de Isis, y al cual solían consagrar cinco días. En su transcurso se recitaban poemas con alternancia de voces masculinas y femeninas. Mediada la ceremonia, un “chantre” o sacerdote, entonaba un canto en honor a Osiris, siendo contestado por los coros de voces masculinas o femeninas que bailaban en coro y con los brazos arqueados

sobre las cabezas, recordando, según algunos tratadísticas, los cuernos de la diosa Hathur, o el arco de la bóveda celeste, según otros. Los pies se movían, en este caso, de forma lenta y acompasada, al tiempo que las filas de los bailarines se cruzaban o giraban. En todas las escenas de música y danza, los jaleadores, casi siempre presentes, marcaban con sus palmeos el ritmo y los cambios de pasos (p. 423).

Como se puede apreciar, la interpretación musical ha estado ligada al mundo espiritual, la cual puede pensarse que la música va ligada al espíritu humano, a la conciencia y a la concentración con respecto al tiempo, el significado de la vida, la muerte y en el culto.

Vale decir que es precisamente en Israel en donde la profesionalización de cantantes e instrumentistas llevaba gran preparación para perfeccionar su técnica; su mayor avance consistía en una gran organización en torno a sus orquestas. La diversidad entre sexos que conformaban estas agrupaciones era muy equitativa en cada género.

Era tal la importancia de la música para las élites, anuncia Sachs (1981) que "los reyes y reinas mantenían músicos en la corte de ambos sexos" (p. 32). El gusto, la profundidad y el ocio que pudo representar las melodías se habían visto como parte fundamental en la dominación hacia las personas, también se puede suponer un hecho de vanidad el contar con músicos para el beneplácito propio así como la muestra de grandeza del gobernante.

La cultura hebrea ha sido testigo del mito del Rey David, en donde nos muestra la gran capacidad que tiene la organización musical para unir a distintas personas, esto con el fin de unificar a un público disperso. Cabe decir que este mito nos muestra el poder de la música para manifestar lo que a veces no se puede decir el habla humana³.

...Y esta misma esencia siguió prevaleciendo con el tiempo, la música no sólo era expresiva, sino también servía de herencia para las próximas generaciones. Seguramente

³ En este mito Sachs (1982) cita:

"El rey David fundó el primer cuerpo oficial de músicos, cuando ordenó a Quenanías, el jefe de los levitas "de abastecer a los compañeros que tocaban instrumentos musicales, de arpas, liras y címbalos de ambas formas. " (Sachs; 28,1981).

siempre ha sido esta forma donde los sentidos de los ejecutantes eran educados, controlados, a tal manera que fueran productores de emociones que muchas veces se confundía la de es con elevación espiritual.

En Grecia siglos antes de nuestra era, existió una polis que estaba consciente de muchos enigmas de la naturaleza humana, así como de los avances científicos y filosóficos. Cuestiones como la educación, la moral, la ética fueron gran debate durante mucho tiempo, con lo cual esta eficiencia reflexiva hizo que se creara una forma de hacer al niño un ciudadano fuerte e independiente: Justo lo que el gobierno quería para sus habitantes y también para su provecho en cuestiones pensantes y de guerra.

En el siglo VIII A.C. en Grecia se establece la acción para hacer del niño un ciudadano preparado en las cuestiones internas. Muchos filósofos dieron cuenta de los beneficios que tiene la música en la formación del ciudadano, y no es para menos, pues en '*La Ilíada*' de Homero –según en la Historia de la Educación Musical- se encuentran los primeros vestigios que conforman esta creencia:

El héroe Aquiles está educado en la música por sus preceptores Quirón y Phoenix, y descansa de sus trabajos en la guerra cantando canciones a los antiguos héroes, acompañando su canto con la Lira. Música, pues, como parte de la educación general y como entretenimiento para los momentos de ocio. (P.4)

En Grecia es el inicio de la concepción formativa de la música. Hasta el día de hoy, se tiene como conocimiento que las primeras ciudades en donde se hace presente la educación musical fue en Esparta, Mitelene y Tebas. De estas ciudades, quizá la que mayor documentada es la de Esparta. En esta ciudad, la educación era una prioridad de Estado, a tal grado que se inicia la creencia de que la música es un imperativo para moldear el carácter, de modo que la música era utilizada como medio emblemático para conocer darle valor a las leyes, a la tierra misma.

La riqueza que ha existido en la cultura China y su milenaria forma de tener en cuenta los

aspectos naturales, fundamentan su acción con la música, a tal grado de incorporar estas creencias a su filosofía. Se han encontrado reflexiones en torno a la música instrumental y su esencia en el espíritu oriental. Confucio (551 – 497 A.C.) contempla la esencia de la música en el alma humana. Era tal su sentimiento por la música que llegó a escribir su creencia hacia ella. Según Sachs (1981):

La música del hombre noble, es suave y delicada, mantiene una continuidad de atmósfera, reanima y despierta un íntimo movimiento. Un músico así no acoge pena o lamento en su corazón; ignora los motivos violentos y pretensivos. La música debe ser serena: yüo, “música” y lo “serenidad” llevan el mismo símbolo gráfico (p. 51).

En reflexión a lo anterior, la música tiene íntima relación con la persona, el tema llega a ser de manera espiritual que crea en la persona una relación íntima con la atmósfera a la cual se va cambiando. Por ello la música es un medio por el cual se va relacionando la persona con el ambiente, manifestando estados de ánimos a tal grado que llega a ser una comunicación entre la persona y su ambiente, es decir, una interacción armónica.

Existen, en la actualidad, diversas expresiones en torno al significado de los sonidos del alma; a lo largo de la historia se ha tenido en cuenta el aprecio que ha tenido la humanidad hacia la música, la debilidad ante lo bello y lo conmovedor que suele suceder si se fusionan condiciones, elementos y capacidades que logran entrar en contacto para la perpetuidad de la especie.

En lo concerniente a la forma de educar musicalmente; se han hallado vestigios donde medio milenio antes de nuestra era, los hebreos enseñaban a sus retoños en el arte musical de forma oral. Sachs (1981) nos cuenta que:

Abraham Idelsohn, profesor del “Hebrew Union College” en Cincinnati ha abierto una vía indirecta a la música antigua de Israel: encontró los duplicados de muchas melodías gregorianas en remotas comunidades hebreas de Yemen, de Babilonia y de

Persia, que fueron separadas de Palestina y del desarrollo de la música ritual hebrea que siguió a la destrucción del Primer Templo (587 a.C.) y del exilio babilónico. Por lo que estas melodías habían estado en uso en la “madre patria” antes del 600 a.C. (p. 82).

En el medio milenio antes de nuestra era, la metodología para aprender y llevar a cabo el oficio musical era particular en la región en donde se enseñara, por un lado, oriente se fijaba en la música como la relación intrínseca con la naturaleza, y por otra la perspectiva occidental que distaba en poner atención en los efectos que producía y la construcción de elementos constitutivos en el desarrollo del ser humano.

La antigua Grecia aporta teorías que hicieron fructífera la reflexión hacia el mundo de los sonidos y su relación con el ser humano. Teóricos como Damon, Pitágoras, Platón y Aristóteles son un parte aguas en la historia de la educación musical porque nos brindan cada uno, por su parte, información relevante en torno al uso y los beneficios que contribuye el educarse en la música. Cada uno a su estilo y en su campo de saber se ‘conectan’ para brindarnos similitudes y diferencias que alimentan este vasto campo que aún hoy en día sigue creciendo.

La idea que pregonaba Pitágoras consistía en que la música participaba en la esencia numérica, al igual que el alma. En Historia de la música (2004) se lee que “La armonía era la esencia del ser humano y se entendía como el estado entre dos extremos, cuando el alma en el ser humano perdía su equilibrio o armonía, era la música la que llevaba a restablecer el equilibrio perdido, era un modo de purificación” (p.6).

Es posible que el efecto o la sensación que producía la música en el escucha y en el intérprete hicieran que el matemático Pitágoras la consideraba como una forma de sanación, actualmente se tiene como un medio para alcanzar proporciones inspiradoras insospechadas.

El principio que tenía la escuela pitagórica se cernía en lo que nos informa el libro “La

historia de la música"(2004). "Todo lo que existe está gobernado por proporciones matemáticas, desde el movimiento de los astros hasta el alma humana. La música, cuyos intervalos responden a proporciones matemáticas simples, proporcionan el modelo para comprender el universo y el ser humano" (p.20).

En el fondo de la explicación de Pitágoras, se esconde el concepto de perfección, la música al ser el modelo para comprender el universo, es la antesala para conocer la exactitud en la que está constituido, exactitud y perfección llevan al hombre a manifestarse en pos de un universo armónico. La música es esa manifestación para llegar a lo perfecto, es decir, un estado de control y alegría en donde el ser parte de la creación de lo perfecto logra hacer ver al ser humano como un intento de lo exacto.

Es el músico y filósofo Damon (500- 443 A.C.) quien fue de los primeros en dar a conocer las bondades de la educación musical, es él quien en su famoso 'Discurso aeropagítico' describe lo formativo que puede llegar a ser la música. Sus dos vertientes (político y moral) demuestran que los niños son moldeables a través del movimiento musical debido a que el alma es más moldeable. Según la Carbajo (2009) se lee que "se tenía la creencia que el mundo de los sonidos y el mundo ético estaban conectados"(p.23).

Los niños al ser vistos como almas moldeables, se les concedía una posibilidad de ser en el actuar moral y político, es decir, a aprender a decidir e interpretar su realidad a partir de su experiencia, debido a que su alma era moldeable, había una forma en la que llegaran a comprender estos dos mundos paralelos como la moral y el ser político.

El poder de decisión en la práctica musical fungía como un entrenamiento a los deberes sociales, que a la postre ayudarían a mantener un orden en la polis, si el alma es moldeable, también será un ciudadano que corresponda a un ideal construido mediante una actividad específica como la música.

Desde estos anales de la historia se conocían sus beneficios pero también su contradicción en el uso de la música, Aristóteles, asume su postura en torno a esta cuestión, por lo que es

fácil suponer que la reflexión en torno a la inferencia del mundo de los sonidos en el alma humana jugaba una compleja relación a la personalidad o alteración de la sapiencia.

La idea de la música y su influencia en el alma humana se tenía contemplado aún antes de los griegos, muchos historiadores nombran que es en China incluso en Egipto donde se comienza con esa idea, hasta el día de hoy no se sabe a ciencia cierta.

Damon, rescató el pensamiento de la capacidad que tiene la música al entrar en dimensiones distintas en la persona en un momento 'moldeable': El carácter. Importante en la dimensión del ser humano y un punto de inflexión en el mundo griego, origina nuevas cuestiones en torno al movimiento de la música, al disfrute de ella, y al efecto que logra en la persona que es educada mediante este arte.

Posteriormente Platón (427- 347 A.C.), da cuenta que la música no solamente es práctica, en el libro "*La historia de la música*" se cita que el filósofo "Difiere la música teórica, inmutable con valor de ley, antes de la práctica y cambiante. Este planteamiento crea una fisura entre la música teórica y la música práctica que todavía hoy tiene consecuencias" (p.6).

Posteriormente a este postulado se comenzaría por educar a los niños de una manera formal, por lo que se estableció de manera obligatoria la instrucción musical, vocal e instrumental a gran escala.

También Aristóteles (884- 822 A.C.) tuvo inferencia en lo relativo a la formación de ideas que llevaron a la educación musical a un estudio de análisis, en el libro de Sachs (1981) se explicó que este filósofo afirma que "La música sirve para el placer (...) sólo ha de aprenderse lo necesario para disfrutar de ella y fundamentalmente con la audición" (p.6). Aristóteles estaba convencido de lo embriagante que resultaba en los niños el abuso de la música, y quizá es muy comprometido pensar que para Aristóteles, la música sólo bastaba con saber su belleza, pues él estaba en contra de que los niños se convirtieran en entero a la música, pues los intereses del estado griego no era formar músicos sino ciudadanos que

estaban en el ideal político de su tiempo.

Por otra parte, Aristóteles nos brinda quizá la mayor evidencia del porqué educar a los niños en música, aprender del proceso de interpretación musical en la edad infantil se equiparaba a los bebés cuando se les entretiene con la sonaja, Aristóteles en Sachs (1981), nos lo cuenta aduciendo a alguna costumbre que tenía un pueblo griego:

Las sonajas de Arquilas, que el pueblo daba a los niños para divertirlos y para impedir que rompieran alguna cosa de la casa, era una invención grandiosa para un niño que no quiere estarse quieto. La sonaja es un juguete adaptado a la mente infantil, y la educación musical es una sonaja o juego para niños de edad mayor. Por lo tanto nosotros concebimos que deben ser instruidos en música de tal manera que se vuelvan no sólo estudiosos teóricos sino también intérpretes (p. 147).

La idea de la sonaja, fue quizá una muestra por la cual la educación musical contribuyó en el niño a adquirir hábitos como el compromiso y la tarea en conjunto de quienes están involucrados, cabe decir que en esta época, aún hay muestras pictográficas en algunas figuras que han sido encontradas por arqueólogos. Sachs (1981) nos muestra en la figura llamada 'el vaso de Duris', excavado en Creta y ubicado hoy en el museo de Berlín, en donde...

El maestro está sentado en una silla: frente a él, el alumno mira como toca. En una lección de canto el joven está de pie en una actitud de pleno respeto, mientras el maestro da la entonación en un instrumento de aliento de doble caña: E una lección de lira, el alumno está sentado y toca con el maestro, leyendo las manos de este último en la manera usual en que todos los músicos orientales y populares, que no aprendían de la manera escrita (p.147)

El ritmo, el sonido y la fuerza con la que se ejecuta una pieza musical ha sido un tema de estudio en muchas civilizaciones, muchas de ellas llegando a la conclusión de que la música está en nuestro ser como forma de expresión, que es una dimensión propia del hombre, a tal grado que en fechas recientes se exclama que es una forma de inteligencia en

el ser humano, sin embargo, fuera de toda norma y enfoque, es necesario seguir con la búsqueda del bagaje histórico que ha llevado al pensamiento sobre la música a una etapa de reflexión sobre la existencia misma.

Ideas importantes como el concepto que se le tiene a la música desde tiempos milenarios hace de China una región mágica e importante, para esta civilización, se tienen registros que eran ellos los que definían que la música era innata al ser humano, debido al ritmo que este representaba. Sachs (1981) compara al corazón del hombre como el principio musical. “Cualquier movimiento que llega al alma es expresada en sonidos, como por la otra parte cada sonido impresiona al alma humana” (p.56).

Siguiendo con China, a pocos años de que comenzara la era cristiana, esta civilización se encontraba en la madurez musical, pues era tan imprescindible la música instrumental que las dinastías contaban con sus orquestas propias. Sachs (1981) cuenta que:

El emperador Wou (141-87 A.C.) desembocó en la fundación de Yue fu, la oficina central de música, con secciones especiales para la supervisión de la música ceremonial, extranjera, aristocrática y popular, y un completo archivo de las melodías nacionales. Su tarea principal, todavía fue la de establecer y de conservar la exactitud del diapasón (p.60).

Oriente cuanta con gran historia dentro del ámbito musical, teniendo en cuenta a las regiones cercanas a China, se tiene conocimiento que eran estas mismas regiones donde se cultivaba la importancia que tiene la música como símbolo de poder y a la vez de expresión.

En Grecia por su parte, Plutarco (46-120 d.C.) tuvo la fortuna de hacer escritos en referencia a las instituciones dedicadas a la música. Cuenta que el Rey Sabino estableció escuelas dedicadas a la enseñanza de la lira y el oboe. En esta práctica, elementos como la melodía y el ritmo eran enseñados para interpretar la música y poder así ser un buen

orador⁴, resulta paradójico para esta generación entender que la música estaba al servicio de la literatura, del canto de pasajes de historias épicas, mejor aún: la enseñanza musical estaba subordinada al material que enseñaba las moralejas. Y es así como podemos, hoy en día, ligar a la música cercana a la moral, pues a través de las palabras o la historia, existe material sustancial que se cierne al contenido de lo que se le enseña al niño con la formación de la moral. Por ello, la enseñanza de la cítara y la lira eran complementarias para llevar a cabo el acompañamiento en el canto.

La filosofía de los intervalos y la armonía se creía que reforzaba enigmáticamente la intención que por sí sola tiene la música, pues el equilibrio que hay en la música y la armonía creaba las condiciones necesarias para manifestar los pasajes a través de la fuerza interior del niño.

Es a través de la fuerza interior como se logran unir más de dos voces con la intención análoga entre excitación y éxtasis. Clemente de Alejandría (150-216 d.C.) dos siglos después de la muerte de Plutarco, haya la importancia esencial en la formación del coro. Argumentaba que lo importante en ello, residía en la disciplina que había para llegar a ser un gran intérprete. Montesinos (2009) ha contado que para Clemente de Alejandría fue importante "escoger entre las armonías que estima que son sanas y rechazar aquellas que son valoradas como voluptuosas (p.31).

Es indudable que en esta época el predominio de la teoría promulgada por Damon, en donde la música tenía inferencia en el carácter de la persona era tomada con la seriedad que se había hecho siglos antes.

Se afirma que la inferencia de teorías musicales griegas nunca perdieron su esencia durante el periodo del resplandor romano, por una parte, la teoría que pregonaba Damon des del siglo IV a.C. que tendía a proporcionarle a la música características del 'ethos' humano,

4 "Gracias a Plutarco (50-125 d.C), conocemos las instituciones dedicadas al cultivo de la música como el Collegiumtibicinumromanorum, primera de las nueve corporaciones instituidas en Numa, Rey Sabino. Este Collegium (...) para el buen orador, eran imprescindibles los conocimientos musicales de melodía y ritmo y una buena educación del oído. Autores como Cicerón y Quintiliano hicieron mención de las bondades de la música en este sentido" en: Montesinos S. "El maestro especialista: La formación musical inicial y la praxis de la educación musical escolar" Curso 2009/ 2010 Humanidades y Ciencias Sociales.

creaba un pensar respecto a la formación del carácter estoico, así como la teoría platónica de la música hecha para su efecto en el alma humana. Muchos romanos tomaron en consideración este pensar, llevándolo a proporciones religiosas, es decir, en construcciones mentales respecto a la oración, a la conciencia, así como un asenso espiritual, que es más en detrimento de la religión.

En el siglo V Boecio (480-525), personaje importante en ésta época, descubre diferentes competencias internas que benefician a la práctica musical. Su base parte de las teorías griegas de Pitágoras y Platón; es a través de este conjunto de concepciones que toman forma en la práctica religiosa, su relevancia parte de premisas como el efecto que tiene la música en el carácter en función al modo en el que emplee. También se encuentra que la voz humana tiene un poder superior a la música instrumental; En Carbajo (2009), Boecio afirma que “la música está ligada a nosotros por naturaleza, teniendo el poder de ennoblecer o degradar el carácter” (p. 26).

Boecio no sesga en estudiar los clásicos griegos, que debido a su brillantez resurgen de las cenizas para encarnar diferentes ciencias que eran estudiadas en ésta época.

Así mismo, en las capillas la práctica musical, se llevaba a cabo la especialización de música. En Montesinos (2009) se ha descubierto que:

Al servicio de la liturgia se encontraban las capillas, hace alusión al espacio donde ensayaban los músicos, así como el conjunto de tocar, cantar, de los libros y otras vestimentas, etc. (...) estaban dirigidas por un maestro de capilla encargado de los niños cantores, de dirigir coros y de componer música (...) existían los ayudantes (maestros de coros) y maestro de canto de órgano, encargados de enseñar en canto gregoriano y la música polifónica respectivamente (p. 35).

En el Renacimiento empiezan a surgir teorías e ideas que hacen el parte aguas entre la educación musical de la Edad Media y la nueva corriente, que busca un avance en el pensamiento humano hacia la música. Ideas trascendentales como las que abogan Calvino y

Lutero (1482-1546) marcan esta época porque conceden la apertura al estudio de teorías griegas, dando así la adopción a la postura griega como forma de saber.

En la época de la Reforma religiosa, Calvino y Lutero publicaron la famosa “*Carta a los consejeros de los Estados Alemanes*”, donde se rescata en Montesinos (2009) que “El estudio de la música y el canto en las escuelas tuvieron un papel relevante y en el mismo nivel que las humanidades y las ciencias” (p.36).

El siglo XVI fue para Europa un contraste en relación al curso de la historia, como ya se ha visto, la similitud de prácticas musicales entre América y Europa se daba de manera similar, por lo que en tiempos de la conquista, no es de extrañar el asombro que tuvieron los colonizadores al ver los centros musicales y la forma que la música era enseñada.

Cox Gordon de la Universidad de Reading estudia este fenómeno, llevando a cabo un vínculo entre la música y la forma de colonizar, eran los misioneros quienes crearon bibliotecas de música para expandir rápidamente su cultura. Estos misioneros, dieron cuenta de lo fácil que aprendían los colonizados mediante la liturgia. Se hace saber en Cox (2012) que “gradualmente, los indígenas llegaron a conocer sus cánticos de memoria y los frailes les enseñaron a dibujar líneas sobre el papel y a escribir notación musical” (p.3).

En lo que refiere a la educación musical infantil, los misioneros encargados de la música religiosa, iban a comunidades apartadas de los centros urbanos y educaban, así como organizaban coros de polifonía. Además estos poblados, según Cox (2000) “comenzaron a componer música decorte europeo (...) había entre los niños del coro mucho talento, tal era que a los misioneros les parecía un deleite escuchar estos coros” (p. 3).

Desde el siglo XVII hasta nuestro días han surgido un sin fin de inferencias, concepciones y teorías que determinan a la música al beneficio para la mente, el espíritu y la contemplación del ser humano, por ello, se presentarán las ideas más sobresalientes de la música en su papel formativo.

La figura más sobresaliente dentro del tema educativo musical, lo adjudicaron muchos especialistas a Jean-Jaques Rousseau (1712-1778). En su obra *Emilio*, Rousseau nombró una nueva forma de entender la libertad del niño, en Montesinos (2004) se ha entendido que: “La importancia de la expresión antes que la represión (...) para que el niño sea equilibrado y libre pensador” (p.43). Entre muchas ciencias, se expone la importancia del arte en el inicio y durante la vida del ser humano. Este imperativo se lleva a cabo en el contexto de la Revolución Francesa, llegando a cimientos de la nueva escuela.

Pensado en lo anterior, se pudo tomar en cuenta que la libertad en el niño se encuentra en sí mismo, en un estado de expresión, es una forma de espacio en donde la capacidad de expresar su sentir, sus inquietudes y sus dudas se van exponiendo para entenderlas por sí mismo, o al menos, para que se presenten ante el niño; que el sujeto conozca la forma en la que se tiene que trabajar cada una de las emociones para poder construir significados, saberes y experiencias que queden en el bagaje vivencial del ser.

En lo que concierne a que el niño sea equilibrado y libre pensador, corresponde a la formación misma de la ordenación de ideas que construyen los saberes, siendo siempre conscientes del lugar en donde se encuentra, esto es, el conocimiento del contexto, del tiempo y del orden que puede representar una adecuada formación espiritual, sensible y cognitiva.

El contenido musical cada vez deja de ser de índole religiosa y comienza a seguirse a la música clásica, el contenido de la música se comienza a ver como sustancial en el aprendizaje, por lo que Rosseau establece lo siguiente en detrimento al beneficio que tiene esta música en el conocimiento, en la “Historia de la educación musical” (2014) se ve de la siguiente manera:

1. Los sonidos han de ser enseñados antes de los símbolos
2. La adquisición de capacidad de la lectura musical se considera un requisito para el desarrollo del pensamiento
3. La enseñanza ha de adaptarse a la edad y al estadio del desarrollo intelectual de los niños (p.63).

En el siglo XX aparecen nuevas metodologías y concepciones en torno al pensamiento musical, la primera de ellas es Jean-Jaques Delcroze (1865-1956), músico y pedagogo, explica que el ser humano tiene una dualidad 'espíritu-materia', lo que hace que estas dos a través de la música se unan a la vez⁵.

Otro personaje importante se ha encontrado en la figura de Carl Off, él fundó una escuela de música llamada "*Guntherschule de gimnasia rítmica y danza clásica*" con el propósito de experimentar su ideas en torno al desarrollo musical en la mente de los niños. Su premisa se basaba en que el niño tiene que ser intérprete y creador, es decir, hacer música e impulsar el desarrollo creativo. Montesinos (2009) apunta que Carl Off se interesaba en que:

La música ha de ser practicada por el niño en todas sus vertientes: Vocal, instrumental y de movimiento, combinadas con la palabra, estableciendo como principio la improvisación. Interrelaciona la música como lenguaje, entendiendo que el niño comprende mucho mejor la relación de los valores de las figuras musicales por medio de las palabras o sílabas que por los signos abstractos establecidos (p.48).

A principios del Siglo XX estas teorías que impulsaron el interés en el estudio musical y sus beneficios, empezaban a florecer en los países más desarrollados económicamente hablando, en México por su parte, se empezaba por rescatar la identidad nacional que había sido maltrecha después de la revolución mexicana, los encargados de la educación en México como José Vasconcelos entendían la situación del país en el nivel educativo y por ende el artístico. Vasconcelos había sido promovido a Director de la recién establecida Secretaria de Educación Pública y entre sus planes de acción se encontraba la instauración de un programa artístico-musical el cuál había sido nombrado de encargado al director de

5 Carbajo (2009) da pauta que "El valor de la música queda establecido al ser el arte que fusiona los dos adversarios: La parte espiritual (La inteligencia, la imaginación, los sentimientos, el alma) y la materia (el cuerpo, la acción, los sentidos, el instinto). La fusión se realiza a través del cuerpo que juega el papel de intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento y se convierte en el instrumento directo de nuestros sentimientos" (p. 45).

orquesta Carlos Chávez⁶. Él junto con un grupo de expertos músicos trabajaba para realizar la estrategia para ampliar la práctica musical en México.

Se llevaron a cabo diferentes actividades, entre ellas la creación del canto coral, sin duda un intento para musicalizar a la población infantil; en este tiempo era muy lejana la posibilidad de brindar instrumentos musicales al pueblo debido al tiempo en el que se encontraba México. El material de estudio era escaso y no muy trabajado dentro de los Centros Escolares, este material contenía bases para que maestros de primaria enseñaran a los niños composiciones universales y cantos folclóricos. Según Guerrero (2014):

La educación primaria se dividió en tres etapas en enseñanza, en la primera, se enseñaban composiciones universales, en la segunda, cantos folclóricos, no sólo de México sino también de otros países, y en la tercera una combinación de los dos primeros. En la escuela secundaria se abordaba repertorio musical de diferentes épocas y en las normales se pretendía formar a los futuros maestros en las diferentes técnicas de la enseñanza musical (p.73).

En el mundo surgían más métodos musicales que sustentaban la importancia de la educación musical. A mitad del siglo XX, la sensibilidad como objetivo de comprender distintas áreas de desarrollo se pone a prueba a través de nuevos modelos de práctica musical.

Décadas después, César Tort instaura en su modelo el reconocimiento de que los niños tienen que partir de lo sensible para llegar después a lo conceptual. Su instrumento se basa en la práctica cotidiana, siendo que el niño viva la experiencia en grupo. Según Palacios (2012):

El método de César Tort se ceñía a los planteamientos innovadores, compartía sus principios básicos, entre otros que: la música es un elemento favorecedor del

6 De acuerdo con Guerrero (2014) "Carlos Chávez como Jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, anunciaba un diagnóstico y las posibles estrategias sobre el estado de la enseñanza musical en México durante esa época" (p. 64).

desarrollo integral de la persona, porque incide en aspectos intelectuales, físicos, afectivos y sociales (...) El aprendizaje debe partir de lo sensible para llegar a lo conceptual (...) la música debe de ser actividad grupal y no individual (...) todos pueden y todos derecho a la experiencia (p.34)

En la década de 1970 nació el Sistema de Orquestas de Venezuela; cuyo fundador José Antonio Abreu ha sido reconocido mundialmente por el valor social que incide en dicho país, fue él quien, en aquél tiempo Abreu puso en práctica con su grupo de trabajo este proyecto, bajo las premisas esenciales: 1) el rescate pedagógico, ocupacional y ético de la infancia mediante la instrucción de práctica musical y 2) a la recuperación de los grupos más vulnerables de Venezuela.

Los resultados de dicho programa hasta el día de hoy han sido favorables con respecto a los objetivos propuestos desde un inicio, pues le ha dado motivos para crecer profesional y socialmente a miles de personas en todo el país venezolano. Cabe decir que este programa ha sido instaurado en distintas partes del mundo.

Es el año 1985, cuando el mexicano residente en Venezuela Eduardo Mata, convencido que el proyecto venezolano debería tener alcances internacionales. En Hernández (2014) se encuentra que Mata propone al gobierno mexicano “la sistematización y masificación de la enseñanza musical con el objeto de replicar la experiencia del sistema venezolano” (Hernández; 2014). Fue este personaje quien había vivido la experiencia venezolana, el hecho de fungir como director de orquesta de la simbólica orquesta simbólica *Simón Bolívar*, le da cabida al propio Mata a la reflexión sobre si el proyecto venezolano pudiera ser llevado a cabo también en México, bajo estatutos similares y alcances propuestos concienzudamente, Mata sabía de todos los beneficios formativos que ofrece a la sociedad la participación de los niños en una actividad lúdica, la música de orquesta como vía de enriquecimiento cultural.

En México el sistema de orquesta no ha tenido los logros que se planeó desde un principio, a pesar de la inversión hecha por el Estado, sin embargo, existen en los centros

comunitarios y casas de cultura programas de música establecidos como clases de canto, de guitarra, de piano y de orquesta, es en este donde constantemente se capacitan a los niños y adultos para aprender a tocar un instrumento y en conjunto. Existen conjuntos llamados ensambles orquestales en donde se les permite a toda la población interesada a practicar, pero sin duda, la promoción no es del todo satisfactoria, ya que mucha gente no sabe de la existencia de estos ensambles, es por ello que se ha tomado la libertad de la dar a conocer lo que se hace en la práctica de estos ensambles y, a su vez, comprender la riqueza cultural y de aprendizajes que tiene el ser introducido a estos centros musicales.

Cabe decir, que el ensamble orquestal “Chicomecóatl” referida a esta tesis nace con la apertura de una casa de cultura, el espacio fue recuperado por parte de las autoridades locales, que permitieron, bajo una asamblea vecinal, la construcción de una casa de cultura; aprobado por la mayoría de las personas interesadas y bajo el financiamiento y el manejo de la delegación Iztapalapa hizo que la casa de cultura ‘Cerro de la Estrella Chicomecóatl’ fuera inaugurada el 30 de diciembre del 2012. A partir de ese momento y de forma ininterrumpida a brindado servicio a la comunidad interesada de la delegación Iztapalapa y zonas aledañas.

Actualmente da servicio a todo aquél que guste de la música, sin importar la edad que tenga la persona, es por ello que el ensamble orquesta “Chicomecóatl” es un espacio de expresión libre.

IV. Teoría referente a los conceptos esenciales que conforman a la formación de virtudes morales a partir de la práctica musical

Esta construcción teórica ha llevado de contenido conceptos importantes como la formación, la virtud moral, la fortaleza, la templanza, la prudencia, la justicia, así como la interpretación musical y creación artística y la cultura.

4.1 La Formación

La formación la podemos encontrar comúnmente en el campo de la educación, sin embargo, tenemos que entenderla ampliamente como la manera en que cada ser humano dentro de la cultura va tomando elementos que lo ayuden a definirse, como el lugar de origen, las creencias, el conocimiento que va adquiriendo, entre otros. Cada persona dentro de su desarrollo tiene un sinnúmero de constructos que van creándose en relación con el mundo externo, a sabiendas que el efecto que causa aquél espacio y sus prácticas repercuten considerablemente en la formación de la persona.

La primera definición que se ha encontrado de acuerdo al concepto de formación, Quinceno (2012) refiere que “es el proceso de conversión del educando en sujeto mejor, en educador, en esa medida es autor de su propia instrucción” (p. 23).

Esta definición da a entender que la conversión del educando a educador lleva un tiempo determinado. Durante toda la instrucción a la que es sometido el educando, tiene la libertad de elegir su formación.

El educando es autor de su propia instrucción a medida que este comprende y disfruta de su aprendizaje, el conocimiento en sí mismo encierra la ampliación de certezas. El educando se forma y al mismo tiempo, se amplían horizontes que cimientan la construcción de la realidad, el desarrollo de la imaginación y la relación que el individuo va creando con el mundo.

Dentro de la formación de la persona, se constituye la apropiación de conocimientos, saberes o técnicas. El educando está sujeto a una cultura en la que interactúa y descubre procesos sociales, la instrucción muestra la forma de aprender un objeto de conocimiento y la reproducción de la cultura en su conjunto.

El saber está sujeto al producto de conocimiento que han establecido los sujetos sociales a lo largo del tiempo. Culturalmente la formación es necesaria para la aprehensión de saberes fijados por los sujetos sociales y también muestra una forma en la que las personas se comunican dentro de un espacio determinado.

Un nuevo aporte sobre la formación, la encontramos en “*La educación entendida como formación humana y social*” del educador Daros W.R. Para el autor (2012) la formación consiste en...

La manera en que cada persona, en el ejercicio de sus posibilidades, se da, en la interacción social, una forma de ser (formación) (...) La idea de formación tiene riqueza si la consideramos como un proceso en el cual la persona, desde lo interior se va dando forma de ser, generando una capacidad para ejercer la libertad que no depende del exterior, aunque interactúa críticamente con las circunstancias de su contexto social (pp.21-27).

El autor explica la importancia del contexto en donde el individuo se forma, esto permite en gran medida la actitud, el conocimiento y las capacidades que generará el individuo en su futuro. Con respecto a la interacción social, es trascendental la forma en la que incide en el pensamiento del individuo, el ser humano es un ser social que va determinándose a partir del contacto con otros seres y su propia introspección, en donde tiene la posibilidad de ampliar su panorama de saberes y la forma en la que comprende la realidad.

En la construcción de la realidad intervienen elementos distintivos como el lenguaje, los imaginarios sociales. Es en la interacción social en donde el individuo toma aspectos relevantes manera consciente, pero que en la mayor parte del tiempo, son conseguidos de

manera inconsciente, todo ello depende de la ampliación de conocimientos que tenga el colectivo, dentro de la reproducción de la realidad en la que está inmerso el individuo.

La interiorización del conocimiento consiste en el ejercicio interno que desarrolla el individuo en el proceso de su vida, el conocimiento forma parte del desarrollo de aptitudes que van ejerciéndose; el medio social es muy importante para que se forme la persona, ya que el sujeto, al estar inmerso en una cultura tiene la posibilidad de aprehender el conocimiento sobre conceptos, procesos, también tiende a tener la posibilidad de adquirir habilidades pensantes con indagar y a estructurar su pensamiento.

Razón de ello, la formación resulta una forma de interactuar con el ambiente social, esta interacción consiste en recibir información del contexto social, canalizarlo y formar ideas que llevarán a cabo la reflexión y dan como construido un conocimiento. Este proceso es un intercambio simbólico entre el medio social y la adquisición de capacidades pensantes del individuo. Sin embargo es un proceso que tiene un inicio y un fin para el individuo, por lo que es interesante ilustrarlo como una cadena en la que la supervivencia de la especie trata de ampliar como el conocimiento mismo, muchas veces se da que sea cuestionado el conocimiento construido, dando apertura a reflexiones y saberes nuevos.

El tercer y último aporte en la construcción teórica de la formación la encontramos en el artículo de Luis Amparo Villegas Durán, titulado "*Formación: apuntes para su comprensión y docencia universitaria*", Villegas (2008) menciona que la formación se refiere a...

Actividades y prácticas cuyo objetivo raramente es preciso y el resultado siempre insuficientemente estudiado. La formación concierne al porvenir del hombre. Por consiguiente, para esclarecer el significado de formación, partiremos de considerar al hombre como un ser en desarrollo, en evolución y en constante transformación (p.2).

La formación de la persona establece un diálogo con lo establecido. Pero a la vez, ofrece la

apertura a descubrimientos, a imaginar e innovar experiencias que llamen a la evolución espiritual, pensante y sensible. El ser humano está en el mundo para hacer de su espacio un lugar de sentido, en donde encuentre respuestas a sus preguntas, para errar, pero siempre queriendo trascender, esa es la cuestión: vivir para creer, conocer y explorar.

Para concluir en lo referente a la formación, mi definición de ella se centra en que es un fenómeno histórico en donde la disciplina y los procesos de práctica establecen un diálogo con lo establecido a partir de la reproducción de la cultura, en la formación interviene el lenguaje, los imaginarios colectivos, los factores internos, la creación y el sentido. El ser humano tiene la facultad de aprender y desarrollar saberes, aptitudes, gustos, afectividad en la actividad que se encuentra, además la actitud, el conocimiento y las capacidades están sujetas a la práctica del individuo en la que interviene el futuro de este.

4.2 La virtud moral

En el marco de la comunicación y la cultura es necesario comprender los códigos y manifestaciones que establecen las personas que integran una comunidad, un contexto o una relación interpersonal; el habla y la forma de expresión son imprescindibles para la construcción de significados, que a la postre están sujetos a las normas sociales y al significado de la virtud moral.

Martínez (2007) en su artículo “*Virtud y racionalidad práctica en la educación moral*” nos menciona que la virtud moral es:

Aquella propensión que nos permite algo más que el conocimiento del valor (...) es un hábito bueno que viene a constituir (...) el músculo práctico que nos “acondiciona” para poder obrar bien. Es decir, viene a ser aquella fuerza, aquella disposición perfectiva, que nos permite estar habituados al bien que se debe hacer (p. 319).

El ser humano es “propenso” porque es activo, es pensante e imaginativo, el ser al tener cualidades que son desarrolladas a partir de su nacimiento tiene la posibilidad de crear, de construir, moldear y disciplinar, es entendido desde su propia realidad.

La virtud va más allá del valor, porque la virtud es una interrelación entre lo consciente e inconsciente y tiene como base la experiencia, la actividad en sí es una forma de entender los procesos formativos que vive el ser humano en este tiempo y en toda la historia, si bien, a veces, no es capaz de captar lo que representan sus acciones, tiene un simbolismo de fondo que está presente y este es la forma en que la capacidad mental va moldeándose en una actividad concreta, esta experiencia es la ‘propensión’: la internalización de pensamientos y experiencias que reafirman el estado de concentración del ser humano hacia sí mismo, esta introspección y su conocimiento sobre las capacidades propias que puede llegar a despuntar en determinado momento de concentración y prueba.

El hábito bueno viene en referencia a la repetición de situaciones similares que tengan que

ver con la concentración y prueba. La virtud, al ser un constructo social, este se reafirma a cada ejercicio diario. Es bueno porque es sano, porque hay objetivos y se crea en su sensibilización hacia la armonía espiritual.

Para tener aprehender una virtud moral se necesita tener disposición, puede llamarse fuerza o voluntad para ello, pero lo que suma estas dos aportes de la virtud es el constructo de lo correcto, no lo perfecto, sino aquella voz de la conciencia que guía sobre hacer lo bueno que requiere la situación o la acción en concreto. A pesar de que no sea beneficioso en un plano social para quien lo piensa, por ejemplo, saber que estamos haciendo daño cuando no es correcta nuestra acción o cuando se daña a un ser querido y damos cuenta del error. Por ello es prueba y error, la prueba es el arrojo de voluntad e inteligencia hacia una acción y el error se da cuando lo consciente da cuenta del error que hacemos cuando no actuamos correctamente.

Fuerza o disposición perfectiva es un estado consiente que deviene de la experiencia inconsciente, es el equilibrio entre dos estados psíquicos hacia el estado espiritual del sujeto.

En relación a lo anterior, se puede afirmar que la persona es propensa a adquirir los hábitos buenos, que servirán para condicionar obrar bien, o bien, trabajar la fuerza o disposición práctica haciendo lo que se debe hacer.

Por otra parte Bueno (1961) en el *“Breve ensayo sobre las virtudes morales”* nos explica que la virtud moral “comprende un número prácticamente ilimitado y se manifiesta en las más diversas formas, razón de ello es que las virtudes provienen como síntesis de valor o carácter” (p. 104)

Durante toda la vida el ser humano va definiendo y afinando su forma de ser dentro de cada contexto y tiempo, por lo que se podría saber que la virtud moral está presente en toda la existencia de la persona.

Se entiende de Bueno que un número prácticamente ilimitado de virtudes morales se encuentran en lo referente a las situaciones en que el ser humano en general se ha enfrentado a situaciones de hacer lo correcto, de posibilidades de conocer acerca de sí mismo y de su bienestar emocional condicionado al hábito saludable, bueno si se quiere.

La vida espiritual del ser viene desarrollándose a partir de los primeros seres, incluso esta ha ido fraguando su construcción en ser humano, por ello es ilimitado, porque no se trata de las veces que el ser humano ha tenido contacto con su conciencia y su interior, sino es una constante que viene en preparación al concepto de ser, de bienestar, de humanidad, de voluntad, de amor y creación de cultura, ahora es importante hacer una cuestión, ¿De qué manera el ser humano conoce de sí mismo y sus alcances espirituales?

Porque una cuestión es del saber de la humanidad y otra del saber del individuo, del niño, de la mujer, del sufrimiento y su alegría y qué ha rescatado de todas esas experiencias, por ello es que la conciencia no sabe de números sino que va de acorde de las situaciones que van día a día en todos los seres humanos. La relación del ser con el tiempo, de lo no documentado pero de que esas experiencias quedan en su historial humanitario, es decir, de la evolución de su pensamiento, de experiencias y su historia común e individual.

En lo ilimitado que promulga la virtud moral se encuentra de fondo, la fuerza del ser humano o el poder que tiene la espiritualidad en el ser. La virtud moral se encuentra en la relación existente en la conciencia de la fuerza interna y el poder del ser, esto es la capacidad que puede adquirir la inteligencia y la imaginación si es trabajada por el principio de lo “correcto” para la cultura y la sociedad.

La virtud proviene como síntesis del valor o carácter. Bueno dicta en esta sentencia que de fondo hay una persistente construcción de la identidad, de lo que representa el ser en el mundo, del peso de sus decisiones y la forma de afrontar los hechos, esto que se le conoce como carácter deviene de las experiencias únicas del individuo pero es reforzada en el plano familiar y social, a través de sus intereses y de su capacidad de analizar, canalizar y proyectar su postura del mundo.

Con ello damos cuenta que la virtud moral es un permanente constructo que varía en relación al conocimiento, los referentes culturales y el conocimiento de sí mismo como ente de inteligencia y sensibilidad.

Como tercer aporte en relación a la virtud moral, se encuentra en el escrito "*La virtud moral como hábito efectivo según Santo Tomás de Aquino*". Rodríguez (1983), pone de manifiesto que la virtud moral es:

Una segunda naturaleza humana (...) tiene dos aspectos: es una inclinación ad anon (a respetar el derecho ajeno, a moderar el deseo del placer, etc.) y es también una fuerza electiva que requiere un máximo empeño de libertad personal (p.212)

La definición que brinda Rodríguez (1983) resulta completa, debido a que encuentra la esencia de la cuestión: virtud moral es una segunda naturaleza humana, es decir, es la inclinación al bien en sí mismo y también es electiva, ya que requiere el máximo empeño para el libre ejercicio de la libertad personal, lo cual supone llegar a ella. Sin embargo, es necesario para ello educar el carácter porque para 'saber elegir' es necesario tener la voluntad necesaria para aprehenderla, así como también pensar y actuar de acuerdo al bien en sí mismo.

Para ir más allá de lo conceptual, es importante llevarlo a terrenos reflexivos en donde el reconocimiento que hay en el ser se haga presente, como las capacidades y el porqué el ser humano aún a sabiendas que existe la virtud moral no la hace.

Para ello, se tiene que empezar por pensar en el concepto de inclinación que nos da Bueno. Al ver hacia una dirección en concreto hay un fin hacia un lugar; el futuro, hacia personas, cosas materiales e incluso intelectuales, el querer ir hacia aquél lugar va dominado por un deseo de vivir, de estar para llegar a la dirección indicada o planeada, sin embargo, a veces esto no sucede, la inclinación es una construcción mental, un estado de posible hecho, es decir, una proyección hacia el futuro, el problema es que este es un pensar, una imagen

mental que se torna en solo una proyección pero no al hecho, es decir, se tiene el lugar en mente pero no se camina hacia ello.

No hay beneficio sin experiencia, lo que queda es que al no ver experiencia no se conocen enteramente los beneficios de llegar a aquel lugar proyectado, si bien hay una inclinación hacia un hecho virtuoso pero no se conoce sobre el hecho que lo hace virtuoso, sobre el aprendizaje, sobre el estado de saber lo que es correcto.

La valoración de la experiencia canaliza lo que se hace y su posible repetición. Ser virtuoso va de la mano con la reafirmación del ser, es cuestión de esfuerzo y voluntad que van formando paulatinamente un carácter, a través de la experiencia y del pensamiento hacia sí mismo, es decir, la imagen que va en construcción de sí mismo, como se siente el individuo y qué hace para llegar a afirmarse como individuo dentro de una cultura.

La virtud moral también es una fuerza electiva porque comprende una capacidad particular que es la voluntad a elegir no lo que desea enteramente, va de la mano con la comprensión del entorno y de la responsabilidad de hacer uso de la libertad individual.

Porque el ser tiene responsabilidades con los demás seres, tiene que haber una comprensión sobre sus derechos y obligaciones, conciencia sobre la libertad individual de los demás, es la educación permanente de las personas, es la práctica de lo que significa ser humano.

Con respecto a lo que estos tres autores difieren sobre la virtud moral, hago la siguiente afirmación: La virtud moral es el ejercicio de la libertad a partir de la elección propia, viene dada a través de obrar bien, que es el principio y el fin de cualquier actividad. Existe un número ilimitado de hechos, pensamientos y construcciones que bien cabrían en la definición de virtud moral. Las principales formas de adquirirlas se encuentran en el pensamiento y sentimientos humanos, en la imaginación, la creatividad, las emociones; todas ellas en servicio del desarrollo del carácter y el valor, que en términos concretos se da cuenta cuando el individuo construye relaciones benéficas y hace al mismo tiempo lo que debe de hacer.

Ahora, se hará conocimiento de las virtudes morales. Se han elegido estas virtudes por el hecho de que son constructos que ayudan en su práctica a las relaciones más próximas que tienen las personas y la práctica de ellas mejorarían la perspectiva y las construcciones que hay hacia las personas, que al final inciden en el estado emocional del individuo y a la armonía grupal.

4.3 La fortaleza

La primera virtud moral por conocer resulta aquella que nos ayuda como personas a tener fuerza para enfrentar las situaciones, y con ello me refiero a la disposición para afrontar la vida. En el libro *“Las virtudes del quijote”* de Díez F. (2012) se indica que la fortaleza “asegura en las dificultades la firmeza y la constancia en la búsqueda del bien arduo y difícil, ni siquiera teniendo que renunciar a la propia vida por una causa justa”(p. 177).

Tener en cuenta el principio de fortaleza, presupone estar equipado con el fundamento de lo bueno, una causa que permite en la persona no sólo tener firmeza y llevarlo a cabo con constancia, sino es la reflexión referente al ser indomable, es la educación del carácter y también a los sentidos a estar predispuestos a la acción.

La fortaleza se forma en aprender a desarrollar capacidades en las situaciones concretas. No son lecciones que se toman y cuyos conceptos se aprenden como cualquier saber, sino que es vivencial, fortaleza es la capacidad de resistir un mal, la postura a enfrentar un acontecimiento doloroso, fortaleza se encuentra en la capacidad de resistir cualquier arduo trabajo.

Esfuerzo y carácter por un ideal o tenacidad y fuerza para emprender exitosamente una empresa. También nos ayuda a ser personas pacientes dentro de una situación desesperante, ya que en ella se establece la forma de tomarnos la realidad o la vida misma. Es una especie de conocimiento de accionar de acuerdo a las situaciones que se encuentran en la vida cotidiana.

Por su parte Urrea J. (2010) en su artículo *“Estudio sobre fortalezas para afrontar las adversidades de la vida”* menciona que la virtud de la fortaleza es “rasgo en el sentido que tenga cierto grado de generalidad en las situaciones, y estabilidad a través de tiempo”(p.6).

La fortaleza forma parte de un ideal de supervivencia en la que no solamente es postura y forma de interpretar el mundo, sino que es parte de un proceso de pensamiento y sensibilidad que llevan a todo ser a estar predispuestos a futuros acontecimientos.

Normalmente la persona está propensa para enfrentar situaciones exhaustivas y de prueba que afinan la estabilidad en su repertorio de formas de enfrentar las situaciones, por ello, la formación de la fortaleza, se va dando gradualmente porque sirve de ejercicio práctico en la formación de elementos como la constancia y el grado de generalidad en las situaciones.

La fortaleza se aprende en cualquier situación, esta es una postura pero también forma parte del acto de pensar en todo momento la forma más benéfica para superar obstáculos.

Espinoza y Hernández(2007) también refieren a la fortaleza como “la virtud moral que perfecciona el apetito irascible y consecuentemente la voluntad para que esta no desista en la búsqueda del bien arduo o difícil, ni siquiera teniendo que renunciar a la propia vida por una causa justa” (p. 44).

El elemento de la voluntad interviene en la capacidad, preparación, la energía y la proposición por llevar a cabo una tarea específica. La fortaleza además de tener la firmeza y estabilidad comprende una serie de disposiciones que se van asegurando en las tareas cotidianas que la persona ejerce constantemente.

Sin embargo, la formación de la voluntad también depende del contexto en el que se desarrolle cada persona, cada una tiene diferente disposición y preparación acorde a cada tarea que se desarrolla en la vida diaria, por lo que su formación de cada uno en fortaleza se sabe a través de la historia individual.

Aprender de la voluntad y el apetito irascible se encuentran a través de la capacidad con la que se sienta el sujeto; formar en voluntad necesariamente lleva en sí una serie de elementos que hay que desarrollar como ver las capacidades físicas y mentales que se tienen para vencer los obstáculos, ser realista en cuanto a la ambición referente a los bienes pensantes y de los sentidos, como el bienestar emocional. No se nace teniendo la voluntad sino que esta se genera a partir de la adaptación al medio natural y la forma en la que la persona va adquiriendo habilidades que lo ayudan a terminar tareas concretas, el apetito

irascible por su parte, se refiere a la libertad de los sentidos, a controlar el miedo que impiden que la firmeza se rompa, ser fuerte significa ser inteligente y capaz para planear, probar y emprender.

Para comprender exactamente lo que significa el concepto de fortaleza, se define a través de lo siguiente: La fortaleza es un ideal de supervivencia, ya que parte del proceso de pensamiento y sensibilidad que lleva todo ser a estar predispuesto a futuros acontecimientos. La constancia, el grado de generalidad en las situaciones y la voluntad intervienen en la capacidad y preparación para llevar a cabo una tarea específica. En la fortaleza se encuentra tener fuerza para enfrentar las situaciones, carácter y sentidos predispuestos a la acción, firmeza en la búsqueda del bien y bienestar emocional que resulta en la armonía en el bien.

4.4 La Justicia

La virtud moral noble y horizontal de la justicia, proviene del intercambio que es cimentada a través de la interacción entre los sujetos sociales.

Espinoza y Hernández (2007) nos dice que la justicia “es dar a cada uno lo suyo, de acuerdo con el cumplimiento de sus deberes y de acuerdo con sus derechos como persona (...) y a la vez intenta que los demás hagan lo mismo” (p. 147).

Intentar que los demás hagan lo mismo en el ejercicio de la justicia, como afirma Espinoza y Hernández (2007) es creer que la otra persona que integra al colectivo social imite el valor de lo justo; por supuesto que no es así, si se tiene en cuenta que cada persona en el ejercicio de su libertad interpreta a la justicia desde el ‘dar a cada uno lo que le pertenece’, viéndose una virtud de esfuerzo como la fortaleza. El hecho de la presencia de los sujetos no garantiza el ejercicio de la justicia, esta se da a través del trabajo de horizontalidad necesaria para pensarnos partícipes de justicia.

En la vida, las personas deben, dentro de sus posibilidades, crear el ambiente necesario para que se construya la justicia, y la repartición de deberes de cada uno como sociedad es esencial en términos de convivencia, la justicia se puede crear en cualquier ambiente social, así como en cualquier persona que se dé tiempo para ello.

La justicia en virtud es un derecho que se tiene pero que también se hace valer por la misma persona. Se forma en los distintos contextos sociales, ya que debido a que refiere a “dar a cada uno lo que le corresponde”, la persona aprende a dar valor a las acciones que hacen los demás individuos. Al mismo tiempo ejerce el intercambio justo de acuerdo a su propia voluntad. Para que en una relación social las personas con diferentes estándares y conocimientos se vean en igualdad de circunstancias tiene que haber un acuerdo tácito, como lo es la ley. En la cultura existen acuerdos como el respeto, la equidad y el deber, estos constructos sociales y legales que permiten en las personas manejar de mejor manera la convivencia que ellos mismo reproducirán.

En la cultura, la justicia existe para hacer que las poblaciones no se destruyan o en el peor de los casos no se autodestruyan.

Larracilla (2004) expone que “la justicia radica en la voluntad del ser humano y consiste a dar en cada quien lo que le corresponde, que es distinto a todos lo mismo (...) significa dar a cada quien lo que se merece respetando absoluto a los derechos humanos” (p. 54).

En primer lugar el papel que tiene la voluntad en el ejercicio de la justicia es trascendental, pues aunque sólo Larracilla (2004) nombre a esta como elemento integral de la justicia, parece ser que deviene también de la toma de decisiones y de la reflexión misma.

Hablar de voluntad supone de formación para ella, voluntad para mirar a los demás dándoles derechos propios e intereses que hay que aprender a aceptar, sin embargo también se cargan responsabilidades para con la sociedad misma, lo que resulta en estado de derecho, en construcción de igualdad y de formas de ejercer la libertad personal. En segundo lugar se hace mención de los derechos humanos que es el respeto a la dignidad humana y a un sinnúmero de tipologías del respeto, esto es la apreciación de distintas formas de crear límites trasgresores hacia la misma persona y su valía en la existencia.

Dar a todos los que le corresponde está sujeto a darle aprensión a cada uno en la medida de sus posibilidades, es decir, tratar al niño como niño de acorde a sus derechos, tratar al ratero como ratero de acorde a la acción que es vista por los miembros de la comunidad, así como dar validez al heroísmo de acuerdo a sus preceptos. La justicia puede verse como una ciencia pero también como un valor o virtud que tiene caras distintas que abren la posibilidad a la reflexión y lo que conviene a todos. “Dar a cada uno lo que corresponde” también supone de las representaciones sociales, los consensos que son adquiridos de acuerdo a la validez de las acciones y la condición de la misma en un contexto concreto, es decir, se encuentran a partir de lo que resulta bondadoso o dañino. Es justo lo que es bueno para quien se lo merezca y es malo de acuerdo al peligro al desbalance que hace alguien de acorde a la sociedad. Por ello ser formado en virtud supone la creación de la culpa por un lado, pero también la creación de la recompensa por pensar acorde a la bondad o bienestar

de los demás.

La reproducción de la justicia en el ambiente social la podemos ver a la adecuación de las normas, que es la libertad de elección dentro del conocimiento de las misma, la libertad en el ser humano se encuentra a partir del diálogo que puede surgir a partir de ello, ya que queda a su disposición en aceptarlas o rechazarlas.

Comte-Sponville en *“El tratado de las grandes virtudes”* (1995) hace referencia al concepto de justicia, nos indica que la justicia...

Es la relación que cualquier intercambio justo establece enseguida entre el fuerte y el débil, entre el sabio y el ignorante, y que consiste en que, por un intercambio más profundo y absolutamente generoso, el fuerte y el sabio suponen en el otro una fuerza y una ciencia igual que lo que soy, convirtiéndose así en consejeros, jueces y redentores. (...) el justo es quien no viola la ley; ni con los intereses legítimos del otro, ni del derecho (en general) ni los derechos (de los particulares): en pocas palabras aquel que solo tiene parte de los bienes y de males que le corresponde” (pp. 69-77).

La fuerza que refiere Comte-Sponville en el intercambio entre diferentes personas, supone en cualquier relación humana el mejoramiento intrínseco que se busca en toda la humanidad: el perfeccionamiento de habilidades pensantes, prácticas que van de la mano con el perfeccionamiento de las personas por dentro. Para que exista una relación de justicia se sugiere que esté en busca el fin de la misma igualdad.

Dentro de toda humanidad estamos dispuestos a aprender, disfrutar, ejercer y enseñar el sentido práctico e ideal de justicia, señalando en un inicio y el fin de toda construcción comunicativa. Desde una instancia interna veremos que las diferencias sólo existen a medida de lo que estamos apegados a los ideales igualitarios, eso es el sentido de justicia.

Mantener relaciones en igualdad de condiciones supone que cada persona tiene el mismo

derecho de libertad, así como de responsabilidades, debido a que la misma sociedad exige, además de que se conceden derechos humanos a cada persona. La ayuda entre los integrantes es trascendental puesto que nace a partir de la creación de las relaciones sociales horizontales.

Con respecto a las tres definiciones que se han presentado sobre la justicia, hago saber lo que para mí es necesariamente esta virtud: Es la posibilidad de crear ambientes de trabajo y repartición de deberes, deviene de la reflexión misma de dar a cada uno lo que le pertenece por derecho; la justicia es un ejercicio de libertad, trabajo de horizontalidad, construcción de igualdad y responsabilidad con la sociedad. La esencia de la justicia se encuentra en la voluntad y el ideal de perfección y eficacia que al mismo tiempo es el ejercicio del pensamiento.

4.5 La Templanza.

La tercera virtud cardinal refiere al control de los impulsos y sus repercusiones. Espinoza y Hernández (2007) nos indican que esta virtud:

Modera la inclinación a los placeres sensibles, ordenándolos a lo necesario para la vida del individuo y de la especie humana ya que proporciona el equilibrio en el uso de los bienes finitos dentro de los límites de la razón (p. 44).

La templanza es la virtud moral que emprende la labor de ordenar la sensibilidad, dando así el tiempo para pensar cualquier situación que pasa en la vida de cualquier persona, anteponiéndose a los efectos corporales como la emoción, la tristeza, la furia, etc.; la razón funge como planeadora de los acontecimientos, ¿cuántas veces no vemos que hay impulsos que a la postre generan efectos no deseables para nosotros y para quienes nos rodean?, Se da por sabido que el orden de la sensibilidad ayuda a la persona a pensar adecuadamente cualquier labor que a la postre facilita la elección del pensamiento y la acción que lleva en el propio bienestar de la misma persona.

La persona que desarrolla la virtud de la templanza usa adecuadamente los bienes materiales y sentimentales.

Es libre aquel que domina a sus bienes pensantes y espirituales ya que pone atención y reflexiona sobre el libre uso en su forma de actuar. La templanza es la virtud moral que se desarrolla a partir de la moderación al placer en sí; cada placer existente tiene repercusiones en el ser humano si es llevado a cabo por su abuso; para ello la templanza es importante porque es esta la que funge como moderador, ya que se piensa sobre el uso que el cuerpo y los sentidos deben hacer para disfrutar plenamente los placeres materiales, sensuales y espirituales.

Con lo dicho anteriormente, se confirma que es a través de la reflexión sobre el uso adecuado de los bienes materiales, emocionales y espirituales como se ejerce un equilibrio entre lo que se debe consumir y el cómo, al saber la ‘medida’ de uso, se crea una reflexión

sobre las repercusiones que hay al hacer pensante todo hecho que vamos realizando en nuestra vida.

Culturalmente, la templanza es vista en colectivo como una forma de enfrentar un mal corporal en el ser humano, tal como los problemas de drogadicción, el alcoholismo, o cualquier enfermedad que se crea a partir del uso excesivo de una bien material, sería necesario que en la cultura, la misma virtud de la templanza, se reflejara a partir del desarrollo de la persona, pues esta permite que el sujeto esté en constante dominio sobre sus emociones y placeres, que a la postre generan un hábito de anteponer el la razón a los gustos sensitivos.

En segundo lugar se ha encontrado que el autor Comte-Sponville (1995) deduce que la templanza interviene en el tema de las decisiones, para él la templanza “es una virtud por la cual continuamos siendo señores de nuestros placeres y no esclavos. Es goce libre, que goza de los placeres al gozar también la propia libertad” (p. 48).

Ser dueños de nuestros placeres significa la creación propia de nuestros gustos y deseos en las que el goce tiende a ser llevado con la facultad necesaria para poseerlos, en este sentido el goce libre ejerce una suerte de decisiones propias sobre los sentidos, nuestra imaginación y sobre las ideas que vamos creando. Poner por encima el control de la razón y la sensibilidad supone entrenamiento, y este solamente se da a través de las tareas en donde los sentidos, la creación de ideas y el control de los impulsos juegan gran relevancia, también es importante nombrar que el control que puede tener la razón a nuestro ser refiere un tipo de pensar nuestras acciones a nuestro entorno familiar, cultural y social. Es poner como prioridad el bienestar emocional y espiritual por encima de los objetos materiales y su uso no moderado.

Los placeres, hay que ser conscientes, son creados por la experiencia de los sentidos, del pensamiento y del goce que deriva, por ello los placeres fungen en la medida de lo posible a despertar los sentidos, a desarrollar un sentido de bienestar y a encontrarse en un estado orgánico del ser.

Es importante no solo llegar a ser productores de emociones sino también a ser receptor de los mismo, lo que significa tener un contacto con lo que hay fuera. En la medida de lo posible, los placeres se crean internamente pero también es partir de la canalización de los sentidos como llega a ser pensada y producida mediante la significación de cada placer en particular, existen diversos tipos de placeres como el sensorial, el corporal, el de la razón, así como el espiritual.

Cada uno de nuestros sentidos produce determinados goces y ayuda en la construcción del significados, sin embargo, es necesario tener el ‘timón’ que determine hacia donde van dirigidos estos placeres, es decir, ser consciente de que el goce sensual, corporal, intelectual y espiritual al igual que la virtud tiene que tener un equilibrio y para ello se necesita el desarrollo de un pensamiento sobre nuestro propio concepto de equilibrio y orden.

De fondo existe el orden y el equilibrio como el trabajo de la consciencia por lo sensorial, lo intelectual, lo corporal y lo espiritual; es una práctica experimental sobre uno mismo pero también a la vez, es fuerza y carácter en formación sobre nuestra propia construcción mental.

Muchas veces se confunde el placer de los bienes materiales con el libre uso de estos bienes, intervienen los factores del conocimiento de los conceptos de libre uso, de responsabilidad respecto a lo que se tiene contacto, así como desarrollar la entereza en el individuo que este es dueño y señor de sí mismo.

El tercer aporte al significado de la templanza se encuentra en *“La templanza de la adolescencia”* escrito por Caricote A. (2012), en ese escrito describe que la templanza

Consiste en moderar los apetitos y el uso excesivo de los sentidos, sujetándolos a la razón (...) Para controlar los instintos y el deseo del dominio de la razón es imprescindible educar nuestra voluntad (...) es adecuarse a las reglas internas de la sociedad no a las externas, lo cual significa que esta virtud, no es sinónimo de

represión sino de moderación, es la afirmación positiva de la integración personal (...) lo virtuoso de la templanza “no es el desear placeres o privarse de gozar sensaciones, sino adecuaciones en los deseos, su satisfacción en la realidad y que la razón aprueba”, en consecuencia el objetivo es integrar la razón y el placer en el ser humano” (p.71).

Los placeres y deseos se controlan si existe la facultad para poder sujetarlos a la reflexión y así interpretarlos. Cuando la reflexión lleva a cabo cada situación sensible o sensitiva, la voluntad funge el paso a la acción porque dentro de cada pensamiento se irá eligiendo la mejor manera de actuar. La voluntad está en constante formación y va de la mano al desarrollo de la sensibilidad y los deseos, la adecuación de las reglas por parte de la persona que a la postre tiene la libertad para reflexionar anteponiéndose a lo que libera a partir de su estado orgánico que es el sentir en determinado momento.

La moderación significa saber sobre sí mismo, es una postura de acuerdo a los bienes culturales, la moderación considera a la sobriedad su aliada porque esta también toma al placer como una forma de efecto respecto al uso adecuado y no adecuado que puede haber en la vida, sabe que los placeres son engañosos en muchos sentidos. El sujetar los placeres a la razón es una tarea ardua que se forma en toda la vida del ser humano.

Una persona moderada desarrolla la templanza con la aparición constante de estos placeres, sabe de la existencia y no se limita a experimentarlos, sino que sabe utilizarlos en la medida que llegue a ser gusto para el cuerpo y los sentidos, cuando estos placeres pierden toda lógica del disfrute es cuando inician los problemas ya que se pierde el pensar por el bien mismo, lo que genera abuso o mal uso de los bienes.

De acuerdo a las tres anteriores acepciones de templanza expreso que la templanza es el uso adecuado de los bienes materiales, intelectuales y espirituales, en el que la creación de nuestros gustos y deseos significan poner al raciocinio al servicio del entrenamiento de nuestros sentidos. Emprende la labor de ordenar la sensibilidad, dando el tiempo para pensar cualquier situación, anteponiéndose a los efectos corporales, donde la reflexión

funge como guía que enfrenta a los acontecimientos. Dentro de la templanza, la voluntad es primordial ya que le da paso a la acción eligiendo la mejor manera de actuar, que es precisamente elegir el bien por el bien mismo.

4.6 La prudencia

Se ha llegado hasta la última de nuestras virtudes morales, la prudencia no es menos importante que las demás, sino que constituye un lugar de igual importancia que las demás virtudes mencionadas. Su aporte reside en el pensamiento antes de los actos, es similar a la templanza, pero la presente virtud tiene su especificidad en sujetar a la razón por el bien mismo.

Espinoza y Hernández (2007) tienen razón cuando definen a la prudencia como la virtud moral que...

Señala el justo medio del obrar conveniente, es la que conduce la buena acción entre los vicios por exceso y por defecto. Es rectora de la vida virtuosa y por eso mismo merece que la señalemos por separado(p. 44).

La prudencia siempre buscará la buena acción por sí misma. Para llegar a ella, al igual que las demás virtudes morales es necesaria educarla. Tal vez Espinoza no brinde una definición satisfactoria que haga que se entienda concretamente, pero ayuda de manera considerable el saber que esta virtud persiga el bien, o mejor aún: vive el bien permanentemente.

La diferencia que existe entre la prudencia y la templanza, es que la primera es la base de las virtudes morales, porque no sólo se ocupa de los bienes materiales y los placeres internos, sino que esta se presenta constantemente; la prudencia es la capacidad de reflexión ante las situaciones de riesgo, de peligro, respecto al bienestar humano, en nuestra contribución con el mundo, etc. El pensar antes de actuar o tener la mayor información posible respecto a una situación es sumamente distinto que pensar sólo en la sujeción de los placeres puesto que ahonda en un sinnúmero de situaciones que se viven en la vida diaria.

Hay prudencia cuando tomamos decisiones importantes y otras que no lo son tanto, prudencia en saber ser consciente respecto al derecho de los demás, saber medir los límites que tenemos todos los días y no dejarse llevar por nuestras pasiones. Es la virtud más fría y

más capaz que se puede desarrollar, por eso el desarrollo de esta en la vida es un ejercicio constante.

Una segunda oportunidad para conocer la definición de la prudencia se encuentra en Larracilla (2004), este autor nos enseña que la prudencia:

Implica tres actos: deliberar, juzgar y ordenar, es decir, poner en práctica esa elección. Profundizando un poco más sobre los tres actos: La prudencia delibera, revisa todas las circunstancias que tiene que ver directa e indirectamente con la elección que se tomará, ve cuáles son más convenientes tanto para el presente como para el futuro. Le muestra todas las posibilidades a la voluntad, para que juzgue la mejor para alcanzar este fin, que como se mencionó anteriormente se tendrá que estar subordinado al plan de vida que el individuo se formuló, de acuerdo a su fin último (p.63).

La prudencia implica la conveniencia en el bien, lo que nos muestra que en las circunstancias la persona tiene que ver por su seguridad y el bienestar; delibera, juzga y ordena mediante lo que supone que es bueno para él mismo, lo que resulta ser una forma permanente de pensamiento que brinda la seguridad de saber lo que se está haciendo.

Formar la prudencia en las personas va de la mano con 1) poner a la razón como primicia de todo comportamiento social; 2) tener una postura de trabajo; 3) tener una gama de opciones que nos lleven a actuar de acorde a las circunstancias, a planear los sucesos que podría pasar.

La persona prudente piensa mucho en el futuro y en sus efectos, lo que nos muestra que la persona es consciente de las decisiones y las formas de obrar en el futuro, reduciendo los riesgos y afirmando la seguridad personal, llevando a buen término posible cualquier empresa que se emprenda.

En el tercer aporte que aparece en Estrada (2007) se explica que la prudencia:

Supone el ejercicio de las virtudes y en parte las dirige. Las supone cuando a la recta intención del fin debido (...) la prudencia las dirige cuando se trata de elegir rectamente los medios que llevan al fin intentando (...) aunque reside en el entendimiento (p.110).

La recta intención es el principio por el cual se elige un fin. Actuar, pensar y desarrollar el sentido del bien, lo cual facilita la dedicación hacia el fin mismo.

Como se venía pensando en el principio del apartado de prudencia, es esta virtud en parte dirige a las demás virtudes morales, debido a que el hecho de planear y pensar respecto al futuro, comprende una mejor disposición al hacer las cosas y tener conveniencia por el bien mismo. Dirigir a las demás virtudes genera una facultad de pensamiento y conocimiento respecto a lo que es bueno para los demás como para sí mismo, prudencia en lo social permite controlar las situaciones cotidianas y ejercer la voluntad respecto al bienestar emocional.

Me he tomado la libertad de elaborar un concepto que no sólo abarque las anteriores acepciones, sino que integre la esencia misma que me ha llevado a desarrollar a la prudencia, en ella entendemos que esta virtud moral es en última instancia la que busca la buena acción por sí misma; debido a que adecúa el aprendizaje dando paso a la prueba y al error, tiene la libertad de interrogar y facilita la dedicación hacia un fin. Delibera, juzga y ordena al ensayar y obrar convenientemente ya que elige los mejores medios.

4.7 La creación artística

La creación artística deviene de un estado superior de la conciencia del ser humano, donde el pensamiento y la reflexión toman forma en la construcción de una intervención que cree nuevos pensamientos, ideas y sensaciones en los demás seres humanos. El término de creación genera en el arte su esencia y es parte de él, porque el mismo arte compone la interiorización de expresiones dentro de una acción concreta, hablar de arte es infinito y referirse a él sería descubrir nuestros más íntimos anhelos y miedos que se explayan en la revelación de lo que significa el ser humano para el espacio y quienes le rodean. De cualquier gorma se han buscado algunos aportes que autores especialistas del arte han hecho en referencia a este término y esto es lo que se ha encontrado:

En el primer acercamiento, Kagan (1984) en *“Lecciones de una estética leninista”* nos induce a pensar que en la creación artística:

Nos enfrentamos a un fenómeno interesantísimo desde el punto de vista sociológico y estético, con una especie de desdoblamiento de la individualidad humana cuando hablamos de la “autoexpresión” de la personalidad del artista en su obra, no se trata en modo alguno de su personalidad real, la de la vida corriente, la que se manifiesta en la actividad práctica del artista, se trata de su segunda personalidad, la ideal, que él, en parte consciente y en parte inconsciente; construye para proyectarla en su obra (p.353).

Kagan (1984) descubre la ‘autoexpresión’ que nace de la actividad artística, surge a partir de la personalidad ideal del ser humano, puede esta parte ser controversial en muchos aspectos, debido a la división que hay en el ser humano dentro de su creación artística. En la actividad de crear interviene la segunda personalidad y la reafirmación de la identidad como sujeto.

En la autoexpresión no sólo se funde la identidad como sujeto en un ideal, sino que integra el ser humano parte del producto artístico, con ello se indica que el sujeto imita al mismo

arte que este produce.

El producto artístico no es un objeto como cualquier otro existente, es parte de una producción que lleva en sí el lenguaje de las emociones y la técnica artística, una por un lado, forma parte del lenguaje del alma y de los sentidos, otro por otra parte, es producto de la imaginación que se plasma en lo concreto, por ello, se consta que la autoexpresión es un ideal en reproducción, ello es la creación artística.

La persona se crea a partir de la existencia del medio en donde se desarrolla, de las reglas sociales, los valores, los mismo códigos culturales; la creación artística en la cultura supone la intervención de pulsiones ejercidas a partir de la evidencia de existencia que se genera en toda la vida del ser humano; la creación artística al igual que las virtudes morales son una forma de representarse dentro de la cultura.

El individuo que crea una obra no la piensa fuera de la cultura, sino que es parte de una combinación de los elementos que constituyen parte de ella: el artista puede tener ideas propias, imaginación sin límites, sed de trascender de un modo corporal a un plano espiritual; la creación supone una combinación de resultados entre lo que el mismo artista recibe del medio social y a la vez algunas formas creativas de interpretar la vida. Nada existe por sí solo, el arte que se crea por parte del artista es una mera interpretación de los sentidos respecto a lo que hay fuera.

En segundo lugar, se encuentra en Dieguez, M. la tesis doctoral titulada “*Creación artística y enfermedad mental*”, esta autora se centra en reconocer ampliamente lo que encierra el hecho de la creación artística en el ser humano, aunque también evoca a la enfermedad mental, resulta plenamente bella la forma en la Dieguez (2006) lleva a conocer lo que es creación artística:

Todo proceso de creación artística, en su recorrido, cuestiona y reconstruye aspectos elementales que tienen que ver con la construcción de sí, gracias a la incursión de ámbitos de la realidad diferente; se trata de un proceso que une las discordancias de

discontinuidades, y que consiste en parte en convertirlas y domesticarlas, en volverlas capaces de significar (pp. 103-104).

Intervención en el espacio y tiempo a través de la construcción de sí, supone una tarea compleja, en el proceso de creación artística se atribuye al contexto real un mensaje, una aclamación o un sentimiento, la expresión a uno mismo interviene como respuesta a lo que ha hecho el mundo de mí. Todo tiene una causa y la creación artística nace de la cultura para reflejar un 'algo', crear es intervenir en lo cotidiano, lo que transcurre y se olvida, crear está en la construcción necesaria de la mente y los sentidos humanos.

En la personalidad se esconde la forma de hacer arte, a partir de aspectos interesantes como la postura a la vida y los ideales, logran intervenir de manera libre porque es el resultado de lo que el ambiente social ha hecho del artista, debido a que a lo largo de su vida el artista supone válidas unas cosas y otras las desecha, empezando así a formar juicios y valores, maneras de ser que lo definen hasta que llega el momento en el que hace una intervención en el espacio y tiempo, reclamando su lugar y creando una posibilidad de ser, la construcción de un sentimiento fuera del cuerpo corporal, es decir, el nacimiento de una expresión que los demás seres humanos lograrán interpretar.

El hecho artístico reproduce algunas posturas radicales, sujetándose a toda norma el individuo para crear una plataforma que lo mantenga en una distancia considerable pero a la vez sujeto a la realidad.

Se ha mencionado que hay una segunda personalidad, pero hay que ser sensatos y asumir que es una segunda realidad, ya que el artista no propone sino bruscamente reclama su realidad, la toma por completo y constituye la aceptación a formas que él mismo hace válidas, refuta ideas milenarias que el hombre ha seguido hacia un infinito de supervivencia.

En la tercera perspectiva en la que se presenta la creación artística, F. Swanick (1991) encuentra que la creación artística:

Desciende de mil maneras al mundo práctico y a la decoración de nuestro entorno (...) se difunde y extiende propiciando así una cierta unidad de estilo en nuestro mundo humanamente elaborado, de intensidad de una expresión sensorial, de su viveza expresiva, en la metáfora de imágenes, de la coherencia y de la presentación estructural (p.16).

Swanick (1991) es más técnico en cuanto a los elementos que constituyen a la creación artística, tal vez trata de dictar las maneras humanas que intervienen en una creación artística, sin embargo, se entiende que en cualquier creación interviene la intensidad de expresión sensorial, que es la parte sustancial de cualquier objeto artístico, tanto creador como receptor.

El lenguaje artístico tiene muchas maneras de interpretar y conocer; es un mundo muy amplio si se ahonda en lo artístico y las formas de autoexpresión, sin embargo, en este escrito se toma de referencia al sentido que se crea en el artista al ser partícipe de un encuentro de elementos que el creador artístico asume como suyos. Resulta el intercambio o transformación de elementos orgánicos y la forma de interpretar la vida del artista.

Dentro de la creación artística se esconden elementos sustanciales que muchas veces no son considerados como creación, como la reproducción de técnicas, valores dentro del producto artístico o estilo, sin embargo, es conveniente decir que estos elementos son parte de la creación del artista, debido a que lo esencial se torna en el momento en el que este ejerce su arte, es decir, es la manera en la que se crea parte de una tarea que él mismo está ejerciendo en el momento de la creación.

A partir del debate que pueda haber de las definiciones de la creación artística, pongo como referencia lo siguiente: La creación artística es Intervenir en lo cotidiano, en lo que transcurre y se olvida. Es el lenguaje de las emociones y la técnica, es producto de la imaginación: En el proceso de creación artística se atribuye al contexto real un mensaje, este que nace de la nada para dar a conocer algo. La autoexpresión es la otra parte de ella

debido a que reafirma lo que cada uno es como sujeto, que busca la imitación de lo mismo que produce y al mismo tiempo busca alternativas para dar sentido a cuestiones ordinarias llevándolas a otro nivel de pensamiento.

4.8 La interpretación musical.

La interpretación musical es la acción que hace el músico al escuchar, percibir y a desarrollar movimientos corporales requeridos para interpretar un instrumento musical. La interpretación musical es un término que va de acorde a su analogía: decir en voz alta un lenguaje que no es el verbal. La interpretación musical juega gran relevancia dentro del proceso como práctica y construcción de la realidad. Por lo que se ha entredicho que el propósito de estos párrafos es mostrar los estudios que revelan a este tema.

La interpretación musical la define Viñazco (2104) como:

Una práctica compleja y personal en la que el intérprete se implica con su percepción, intención, conocimiento, creatividad y capacidades para la representación: (...) la obra a interpretar es su objeto, las ideas que la obra le genere serán sus interpretantes y las representaciones que origine fungirán como nuevos signos de la música, los cuales, al ser recibidos por otros intérpretes, podrán generar infinitas repeticiones del proceso (p. 14).

Con base a lo anterior, se da cuenta que cualquier ser está condicionado para conocer la música y lo que representa. En primer lugar, es importante conocer que la percepción del ser humano funge un lugar primordial en el acercamiento entre los sentidos y la música, ya que la música puede interpretarse como parte del ambiente natural, de lo que rodea al ser y como parte de lo que constituye su forma de funcionar como organismo, la música es parte del ser humano en la función biológica, debido a que la principal forma de conocer los sonidos se encuentra a través de sí mismo, del latir del corazón, de las pulsaciones que permanentemente se encuentran en las venas donde circula la sangre.

El ser no sólo percibe música, sino que antepone en el intercambio permanente su musicalidad innata con el elemento musical que hay fuera de su cuerpo, esto es con lo que recibe del exterior, he ahí el primer y constante acercamiento musical que tiene el ser humano. Siempre hay disposición, el ambiente natural y su permanente intercambio con el ser humano.

La percepción contiene elementos sensoriales como el papel que juegan los sentidos, porque la música está en el ambiente para el oído humano, en donde a través de la percepción integra a instancias como la creatividad, la imaginación y la reflexión de su sentir. La música no sólo es sensorial sino que forma parte del sistema mental y corporal, por ello cuando se escucha alguna canción o sonido agradable, el cuerpo responde de múltiples formas a esos estímulos, como mover los pies, las manos, la cabeza o cerrar los ojos, que no se da de la misma forma en todas las personas sino que va integrada a la forma de recepción de elementos sensoriales en cada persona en particular.

Con relación a la intención que hay en la interpretación musical, se puede ver que es a través de la disponibilidad de elementos como la voluntad, la concentración y el deseo de escuchar y producir música a la vez, como se van comenzando a dilucidar los sonidos existentes en una interpretación en particular, es decir, es a partir del servicio de sus capacidades internas como el ser humano va llevando su sed de conocer en el elemento musical, la música al ser un lenguaje requiere de la inmersión del ser humano de todas sus capacidades internas para desarrollarlas dentro de este mismo lenguaje, en el lenguaje musical está el proceso de aprendizaje, de conocimiento de sus códigos, su forma y estructura, que se le brindan al ser humano para que este al mismo tiempo de conocer el lenguaje, ponga de su capacidad creativa, imaginativa y sentimentalmente para expresar lo que siente o transmitir una forma de entender su realidad.

La capacidad de representación viene a ser el uso de las competencias internas como la capacidad de comprender un sonido y relacionarlo con un símbolo, esto sirve para ordenar la estructura musical y su bagaje de sonidos, que a la postre van relacionadas con una nota en particular, es decir, el ser humano al tocar un instrumento musical, tiene la obligación de reconocer el sonido que toca dentro de un pentagrama o en su defecto la forma en la que mantiene el cuerpo al momento de tocar una nota. Al conocer ampliamente su lenguaje musical, este al momento de tocar una melodía completa, está llevando un fenómeno en donde lo escrito es traducido a sonidos definidos.

La creatividad tiene un vínculo con la labor musical; en primer lugar, se anticipa a la acción y a la postre está dentro su elemento.

En el plano educativo un intérprete debe ser guiado por el profesor para saber la importancia de su labor. Orlandino (2012) dice que “el intérprete musicales ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad sino que solo en el papel" (p. 79).

El músico aprende que su papel empieza a partir de lo que se ha escrito, su función esencial es darle sentido a las notas y expresarlas de la mejor manera, es decir, darle vida a lo escrito. Elementos esenciales como la creatividad, la intención, el conocimiento, y las capacidades de aprender e imaginar música van ligadas a la significación, que es precisamente “pensar musicalmente”, pero ¿cómo se piensa musicalmente?; ello lo podemos concluir a través del adiestramiento técnico que es el conocimiento y la aplicación al tiempo del pulso, altura, duración, e intensidad del mismo lenguaje musical.

Clarke E, (2006) en el artículo “*La psicología de la interpretación*” afirma que los intérpretes...

Producen realizaciones físicas de ideas musicales, independientemente de que dichas «ideas» hayan sido registradas por escrito, transmitidas oralmente (como en las culturas analfabetas) o inventadas en el momento (como en la improvisación libre). El requerimiento más básico es que el intérprete debe producir las notas, ritmos, dinámicas, etc. (más o menos) correctos de una idea musical —en caso de que exista una referencia (escrita o conceptual) con respecto a la cual se puede medir la «fidelidad». Sin embargo, además de eso, se espera que los músicos den vida a la música, que vayan más allá de lo que proporciona explícitamente la notación o la transmisión oral —que sean «expresivos» (p. 81)

En relación a lo escrito por Clarke, se da por hecho que el ser humano está constituido de musicalidad y esto lo manifiesta a partir de su conocimiento musical, es a través de su rica

historia como ha llevado esta práctica a una forma de entender el mundo, de expresión por expresión misma. Las ideas musicales son objetos abstractos como los significados y al ser llevados mediante su palabra (se puede decir), también su lenguaje puede ser aprendido sin partitura, puesto que la música no sólo se encierra en símbolos escritos, sino que estos sólo fungen de guía en algunas culturas, pasa lo mismo que en las culturas que tienen una tradición oral muy rica, en la que la palabra toma dimensiones muy distintas a otras que le dan énfasis al lenguaje escrito.

La música transmitida oralmente e inventada resulta enriquecedora porque ahí está la experimentación de los sentidos y su expresión, la música como forma de crear ambientes o estar en armonía consigo mismo.

En relación a lo escrito por Clarke, se completa la idea de que la música es innata en el ser humano, ya que el ser está constituido por música de forma natural, a través del ritmo de su pulsación y del sonido natural de nuestra respiración, de la forma en que fluye el conocimiento y la experimentación con el mundo, que dicho sea de paso, es una transmisión inconsciente que hacemos de nuestro entorno, es decir, que está siempre en nuestra presencia que a veces no damos cuenta de su vital importancia.

En lo que refiere a mi acepción referente a la interpretación musical, esta la defino como el intercambio de ideas musicales a partir de la construcción de sonidos mentales que han sido producidos por el ambiente, dando cabida a su existencia por parte del ser humano en un estado inconsciente, lo que deriva del desarrollo de capacidades internas como la imaginación, las sensaciones, la sensibilidad y la reflexión sobre sonidos de la naturaleza, que al ser estructurados en un bagaje mental son producidos en forma particular dentro de un instrumento musical.

4.9 La cultura

La cultura es lo propio del ejercicio de la realidad que hace el ser humano por darle sentido a su existencia. La cultura se crea a partir de condiciones de sobrevivencia, la cual es integrada por elementos como la memoria histórica y las prácticas sociales que en un acuerdo se ejercen a partir de un estado de la consciencia.

Altieri (2001) en la revista “*La lámpara de Diógenes*” nos da a conocer que la cultura es:

El mundo propio de los hombres, en oposición al mundo natural, que existiría aún sin el hombre. Cultura, por tanto, no es solamente el proceso de la actividad humana. (...) es producto de tal actividad, de tal formación, o sea, es el conjunto de manera de pensar y de vivir, cultivadas que suelen designarse con el nombre de civilización (p. 15)

La cultura es tan amplia como la actividad humana en toda su historia. La cultura es el desarrollo permanente en el que estamos –como sujetos- expuesto e incluidos en su acontecer.

La cultura es la adquisición simbólica que hace el ser humano sobre el espacio que habita. Lo propio del ser humano no es sólo lo que el mundo le concede, sino aquello que se apropia. Aquello que va nombrando para darle significado, a cada cosa, cada ser, cada lapso de tiempo. Lo propio del ser humano se halla en lo que establece como suyo: un nombre, una ciudad, una verdad, la reflexión sobre su papel en el cosmos y su interpretación hacia sí mismo.

Propia es la comunicación que establece el ser humano con los miembros de su especie, con los animales, con el hábitat natural, entre otros. El ser humano al aprehender conocimiento sobre su entorno y su importancia en el mundo, adquiere un valor simbólico que se expresa a través de la tradición, los mitos, la educación y el desarrollo de sus capacidades intelectuales y sensibles.

La cultura es la producción de la humanidad en donde se reconoce la forma de supervivencia que ha tenido, su forma de establecerse a una forma de vida, de comunicarse, entenderse y elaborar ideas, descubrimientos e invenciones que han facilitado la forma de entenderse con el mundo. La actividad humana también son los mitos, las historias que pasan de una generación a otra, los constructos sociales y la riqueza intelectual.

Con base a la riqueza intelectual, el ser humano se ha formado a partir de diversas teorías y formas de entender su realidad, lo que ha dejado de ello es experiencia, la cual se repite la acción cuando los resultados dieron frutos, el fruto más valioso que tenemos es el conocimiento que ha derivado de las cuestiones sobre el ser humano y el entorno en donde vive.

Otro aspecto interesante sobre la cultura lo encontramos en Giménez (2002); este autor menciona que la cultura...

Implica no dissociarla nunca de los sujetos sociales que la producen, la emplean o la consumen. No existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura. O dicho de otro modo: todas las manifestaciones culturales tendrían que referirse siempre a un espacio de identidad (p. 27).

La identidad como espacio entre el sujeto y la cultura compone un sistema que entrelaza la proyección del ser humano con el mundo y su propia introspección, es decir, a través de lo que hay en el entorno social es como se compone la estructura de los pensamientos del sujeto, del acercamiento a la realidad y la forma en que se va constituyendo con el ambiente social.

El ser humano, al ser un sujeto que está en contacto con la cultura, se crea entre él y lo que hay fuera un estado de identidad; Giménez lo nombra como 'espacio de identidad', sin embargo, es todavía más cercano al ser: está dentro del percibir el espacio, que es un constructo de sus sentidos y va determinándose a partir de su creación mental con respecto al lugar en donde se encuentra.

El espacio de identidad de Giménez es el punto angular por el cual se comprende el papel que juega el ser humano con referente a la cultura, la cultura no determina al ser humano, sino que realiza un intercambio de simbolismos que representa el hacer del sujeto dentro de esta cultura, que en la experiencia o en la vivencia se van reproduciendo roles sociales que inciden en la creatividad, sensibilidad, imaginación y capacidad de mostrarse ante el mundo. También el ser humano aporta elementos importantes como la expresión, el trabajo, el lenguaje, es decir, es la esencia lo que contribuye a la producción de cultura, que al mismo tiempo, incide en la proyección del ser humano en sus ideales, pensamientos y creencias.

El tercer y último aporte que vemos en función al tema, se encuentra en Guerrero (2002) en *“La cultura, estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, alteridad y la diferencia”*, en este libro se encuentra que la misma cultura:

Implica no dissociarla nunca de los sujetos sociales que la producen, la emplean o la consumen. No existe cultura sin sujeto ni sujeto sin cultura. O dicho de otro modo: todas las manifestaciones culturales tendrían que referirse siempre a un espacio de identidad (p. 51).

La identidad, elemento que constituye un proceso social, pero que es necesario identificar en donde nace la misma identidad. ¿Es necesario que las prácticas sociales lleven el elemento de identidad para que se asuma como parte del desarrollo social?, en el caso de cualquier práctica social podría verse como el elemento interno de cada sujeto, no puede verse en primer instancia desde fuera, la misma cultura es una especie de creación, que está en constante comunicación con el ambiente, que es el lugar que permite que se reproduzcan estas creaciones.

Como resultado de la reflexión ejercida sobre el concepto, hago constar que la cultura es el proceso de identidad que se fija dentro de un ambiente social determinado. En ella interviene la manera en la que los sujetos sociales se relacionan entre si, en cómo le dan

validez a saberes, creencias y valores. También dentro de la construcción de identidad se manifiesta el modo de aprender y cómo queda en la memoria colectiva los saberes a través del tiempo indefinidamente. Siempre en constante cambio y sus ideas no serán perfectas, pues son constructos sociales derivados de la capacidad de raciocinio y de entendimiento de sus mismos integrantes.

V. Metodología de la investigación en la formación de virtudes morales en la interpretación del ensamble musical “Chicomecóatl”.

En el presente apartado se abordó la manera en la que integrantes del ensamble musical “Chicomecóatl” son formados en virtudes a través de la práctica musical. No hay que olvidar que al comienzo de esta investigación se formularon cuatro objetivos primordiales, en los que destacan:

1. ¿En qué momento damos cuenta de la formación de la prudencia en la práctica musical de ensamble?
2. ¿Cómo se produce el sentido de justicia dentro de los integrantes del ensamble?
3. ¿Cuál es la disposición de la templanza en cada persona que integra al ensamble a raíz de la práctica musical?
4. ¿Cómo se desarrolla la virtud de la fortaleza en la interacción entre los integrantes del ensamble musical?

Cada una de las preguntas tuvo vital importancia, debido a que fue a través de la investigación cualitativa como se fue desentrañando la forma en la que la formación en virtudes morales se presentó en la práctica musical de los integrantes del ensamble orquestal “Chicomecóatl”.

Para realizar la investigación fue necesario definir el método cualitativo, conocer sus características y las partes que conforman esta teoría de investigación.

Teóricos en el área de la investigación cualitativa distinguen 'momentos' y características de lo que hace un método cualitativo. Empezando con Hernández (2003), el método cualitativo suele utilizarse:

Primero para descubrir y refinar preguntas de investigación. A veces, pero no necesariamente, se prueban hipótesis (...) Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones. Por lo regular, las preguntas hipótesis surgen como parte del proceso

de investigación, y es flexible, y se mueve entre los eventos y su interpretación, entre las respuestas y el desarrollo de la teoría. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal y como la observan los actores de un sistema social previamente definido (p. 5).

Cada uno de estos elementos fue imprescindible para descubrir el fenómeno que nos inquietó. El método cualitativo ha permitido como investigadores sociales posicionarnos de un modo imparcial hacia el comportamiento humano. Nos ha mostrado la posibilidad de estar a una distancia específica que permitió conocer la manera en que las personas interactuaban y también la forma en que interpretaban la realidad.

Existen perspectivas metodológicas que permiten ahondar en los diferentes caminos para conocer la realidad social, estos métodos funcionan de diferente forma pero cada uno de ellos busca llegar en mayor medida a las causas que propician la posibilidad de existencia en la realidad social, estos métodos son los siguientes por los cuales trabaja la metodología cualitativa:

- La etnografía
- Los estudios de caso
- Las entrevistas a profundidad
- La observación participativa

En la obra “Metodología cuantitativa” publicada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y recopilada por Rizo (2007) se muestran algunas anotaciones pertinentes en lo que se refiere a la labor del investigador; en sí mismo...

Desarrolla conceptos e interacciones, partiendo de datos (...) sigue un diseño de investigación flexible. Comienzan sus estudios con interrogantes formuladas vagamente (...) Las personas (...) son consideradas un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas, en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se encuentran (...) Son sensibles a los afectos que ellos mismos causan sobre las personas que son su objeto de estudio (...) tratan de comprender a las personas

dentro del marco de referencia de ellas mismas (...) ven las cosas como si estuvieran ocurriendo por primera vez (...) todas las perspectivas son valiosas (pp. 27-30).

Hay que tener en consideración que la metodología cualitativa es una disciplina estricta donde el delicado material que disponemos se encuentra dentro de la interacción entre los actores en la construcción de su ambiente social y el actuar humano con el mundo material que lo rodea. Siguiendo con la reflexión hecha por Rizo (2007) “el estudio que compone a lo cualitativo reside en su centralidad de 'la inclusión de discursos de toda índole de sujetos’” (p. 12).

Se ha elegido la metodología cualitativa como medio para conocer la formación de virtudes morales, debido a que mediante este método se detallaron las actitudes reales y las acciones dentro de la práctica musical. Los integrantes del ensamble orquestal en su práctica cotidiana nos mostraron actos que desarrollan a partir de su interacción entre ellos, que a la postre se tradujeron como acciones referentes a la formación de la persona en lo que corresponde a la práctica moral.

5.1 Definición de técnicas de investigación

La elección que se ha hecho a partir de la construcción y el análisis de esta investigación, nos llevan a plantear medios por los cuales se obtendrá la información requerida; se trata del método de observación participante.

El fenómeno por el cual se ha llegado hasta estas instancias, nos permite hacer un proceso de obtención de saberes y constructos sociales que se crean a partir de la integración distintas personas en la clase de interpretación musical. El fenómeno de la clase musical conlleva un sin fin de elementos que juntos dan como resultado la formación de la persona en el ámbito musical, sin embargo es necesario informar que en la formación musical también se enseñan saberes propiamente del campo moral, y para ello es necesario contar con las herramientas necesarias que sustenten esta hipótesis.

Para conocer el procedimiento de observación participante es necesario definir sus propias técnicas de búsqueda.

a) Acercamiento teórico del método “observación participante”

En primera instancia, la observación participante la define Marshall (1989) como “la descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado” (p. 79). Saber observar trata más allá de una simple distinción entre lo que queremos saber cómo investigadores y aquello que se intuye como 'algo sin relevancia'; saber ver, sentir y analizar, son competencias que tienen que estar alertas ante esta descripción sistemática que se pretende investigar.

La observación participante es un proceso arduo. Russell (1995) ha manifestado que “consiste en acercarse a las personas y hacerlas sentir suficientemente a gusto en su presencia de modo de poder observar y registrar información sobre sus vidas” (p.96). La empatía y la mejor disposición hacia el grupo a investigar es la mejor manera para 'mezclarse' con los actores, la honestidad y la confianza del investigador tienen que ser

promovidos para que exista la sana relación dentro de la investigación.

En lo correspondiente a la forma de trabajar, la metodología de 'observación participante', se ha investigado que existen diferentes formas, por lo que es necesario nombrar algunas:

Barbara B. Kawulich ha encontrado cuatro formas de trabajar el método de la observación participante, a través del libro de Gold (1958)⁷ Kawulich distingue 'Las posturas del observador', estas se ciernen como:

- 1) Participante completo
- 2) Participante como observador
- 3) Observador como participante
- 4) Observador completo.

Es a través de estos cuatro métodos por los cuales se conoce la manera de proceder en lo que a la observación participante se refiere, es interesante que cada una lleva su propia forma de interpretar los hechos, también merece especial atención la forma en la que el investigador tiene que proceder al momento de estar investigando. Kawulich (2006) estructura la clasificación de la siguiente manera:

Posturas del observador

Características

Participante completo

Es un miembro del grupo que está siendo estudiado, y quien oculta a su grupo su rol de investigador para evitar interrumpir la actividad normal. Las desventajas de esta postura son que el investigador puede carecer de subjetividad, los miembros del grupo pueden sentir desconfianza del

7 Gold. (1958). Roles in sociological field observations. Social Forces, 36, 217-223.

investigador cuando el rol del investigador es revelado, y la ética del investigador es cuestionable, porque los miembros del grupo están siendo engañados.

Participante como observador

El investigador es un miembro del grupo estudiado, y es consciente de la actividad de la investigación. En esta postura, el investigador es un participante en el grupo que observa a los otros, y que se interesa más por observar que en participar dado que su participación es un supuesto, pues él es miembro del grupo

Observador como participante

El rol principal del investigador, en esta postura es recoger datos y el grupo estudiado es consciente de las actividades de observación del investigador. En esta postura, el investigador es un observador que no es miembro del grupo y que está interesado en participar como un medio para ejecutar una mejor observación, y de aquí, generar un entendimiento más completo de las actividades grupales.

Observador completo

El investigador está completamente oculto mientras observa, o cuando este se halla a plena vista de un escenario público, pero el público

estudiado no está advertido de que lo observan.
(p.10).

La forma de proceder en la investigación se hará mediante el ‘observador como participante’, porque como se menciona líneas arriba, es este el método que recoge datos y, al mismo tiempo, el grupo que es investigado sabe lo que está haciendo el investigador, razón que supone confianza entre las dos partes, además, ofrece una parte ética por parte de quien recoge los datos pertinentes.

5.2 La teoría del interaccionismo simbólico en la observación participante.

El observador participante investigará la forma en la que los integrantes del ensamble orquestal desarrollan algunos elementos trascendentales que se encuentran en la teoría del interaccionismo simbólico.

El interaccionismo simbólico de La Escuela de Chicago centra su atención en lo que enfatiza Blumer (1966):

Los participantes encajan mutuamente sus actos, en primer lugar, identificando el acto social en el que implican; en segundo lugar, interpretando y definiendo la contribución de cada uno de los otros (...) en el flujo de la vida social hay innumerables momentos en los cuales los participantes redefinen mutuamente sus actos (p. 538).

Cabe decir que dentro de esta teoría del interaccionismo simbólico hay diferentes personajes que aportan los aspectos que componen a esta teoría de comunicación. Desde este punto de vista se ha elegido a Herbert Blumer como representante de dicha teoría y sus postulados e ideas que desarrolla a lo largo de su experiencia serán de gran importancia para esta investigación.

Blumer se centra en el término del significado, en su teoría entra la dinámica en la vida de las personas. Perlo (2006) comenta que:

El sujeto orienta sus actos hacia las cosas, esto en función de lo que significan para él; 2. El significado de estas cosas se deriva de la interacción social que cada individuo mantiene con otro. Esta interacción se da a través de la comunicación la que es simbólica ya que nos comunicamos por medio del lenguaje y otros símbolos significativos; 3. Los significados no son estables, sino que se modifican a medida que el individuo va enfrentándose a nuevas experiencias. Esta modificación de significado se produce a través de un proceso de interpretación (p. 97).

Estos postulados son cruciales para entender el proceso por el cual los integrantes del ensamble orquestal forman las virtudes cardinales en su conjunto, en contraste a los mismos postulados se puede dar cuenta que:

- 1) Los integrantes del ensamble orquestal orientan sus actos hacia las cosas, en función de lo que significan para ello. Como grupo social, en la práctica musical existe un comportamiento real hacia las cosas que pasan dentro de las clases, esto es el significado que tiene para el colectivo practicar música.
- 2) El significado de estas cosas se deriva de la interacción social que cada individuo del ensamble orquestal mantiene con otro, esta interacción social se da a través de la comunicación la que es simbólica ya que nos comunicamos por medio del lenguaje y otros símbolos significativos.

El significado que tiene para el colectivo la formación o creación de virtudes deriva de la interacción que se va creando, a través de símbolos nos vamos dando cuenta que es como se comunican los integrantes del ensamble.

- 3) Los significados no son estables, sino que se modifican a medida que el individuo va a enfrentarse a nuevas experiencias. Los significados podrían ser cada concepto que se refiere a las virtudes como la fortaleza, la justicia, la templanza y prudencia. Cada uno irá teniendo un significado diferente a medida que el individuo adquiera experiencia durante el ejercicio de la interpretación musical.

Herbert Blumer, autor de los postulados que guían esta investigación sostiene en Perlo (2006) que “El significado es un producto social, una creación que emana de él y a través de las actividades definitorias de los individuos a medida que estos interactúan (p. 97).

Se puede afirmar también que las virtudes morales son productos sociales, creaciones que es más colectiva que individual porque nacen a partir del contacto con la cultura en la que se desarrollan.

Herbert Blumer considera que es necesario comprender el significado que las personas crean mediante su interacción, es necesario para esta investigación tener en cuenta lo que Blumer en Perlo (2006) hace énfasis con respecto al valor de la interacción simbólica:

Las personas se ven obligadas a tener en cuenta los actos ajenos en el momento de realizar los propios. La ejecución de tales actos implica un doble proceso: el indicar a los demás el modo en que deben actuar y el de interpretar las indicaciones ajenas (...) Cada grupo vive en mundos formados por objetos: los objetos físicos (...) y los objetos abstractos: las ideas y los principios. En el proceso de interacción social las personas aprenden los significados de estos objetos, esto dependerá de la interacción social que las personas tengan con estos (...) las personas están en permanente definición y redefinición de los objetos que comparten en la interacción. Éstos les permite reflexionar, mirarse como un objeto y reorientar sus acciones hacia los otros (p.98).

En el ensamble orquestal, los integrantes se ven obligados a tener en cuenta los actos ajenos en el momento de realizar los suyos, el doble proceso que emana del dar cuenta de los actos ajenos muestra el modo en que deben de actuar y el interpretar las indicaciones ajenas. Para ello es necesario que los integrantes formen el objeto abstracto, que es cada una de las virtudes morales. A sabiendas que los integrantes se encuentran en una definición permanente de estos mismos objetos abstractos, estos se dan solo al entrar en contacto con los demás integrantes del ensamble, que les permite reflexionar y organizar sus acciones con los otros.

Los objetos abstractos como las virtudes morales se irán mostrando en relación a la interacción que se muestre dentro del ejercicio de práctica, no siempre daremos fe de la existencia del ejercicio de cada virtud, pero sí se verá, por momentos, mediante las acciones

que entre los individuos muestren en el momento en que interpretan música. Se ahondará en esta situación y se avalará por medio de la definición de cada virtud.

5.3 El método de Observación como participante en la perspectiva del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer dentro de la formación de virtudes morales en los integrantes del ensamble orquestal.

La forma en la que se observó a los participantes que componen el ensamble orquestal, será durante dos clases de treinta minutos cada una.

La primera clase consistió en responder a la pregunta ¿Cómo los integrantes del ensamble orquestal orientan sus actos hacia los objetos abstractos como las virtudes de la fortaleza, prudencia, templanza y justicia?

En primer lugar, se buscó conocer la orientación que tienen los integrantes del ensamble hacia la fortaleza:

1. Sobre la fortaleza: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permitan comprender la disposición que tienen respecto a la adversidad, búsqueda del bien y enfrentar situaciones.

En segundo lugar, en esta primera clase se buscó encontrar la disposición que existe en los integrantes del ensamble con relación al sentido de justicia:

2. Sobre la justicia: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permitan comprender la disposición que tienen respecto a la creación de ambiente de trabajo, repartición de deberes, dar a cada uno lo que le pertenece por derecho e igualdad.

En tercer lugar, dentro de la primera clase se buscó encontrar la disposición que existe en los integrantes del ensamble con relación a la templanza:

3. Sobre la templanza: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permita comprender la disposición que tienen respecto al Ordenamiento de la sensibilidad, la elección a la manera de actuar y al entrenamiento de los sentidos.

En cuarto lugar, en la misma clase se buscó dar con la disposición que hay en los integrantes del ensamble orquestal con relación a la prudencia:

4. Sobre la prudencia: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permita comprender la disposición que tienen con respecto a la elección a los mejores medios para alcanzar un fin, juzgar, libertad para interrogar y ordenar las acciones.

Vistas las cuatro posibilidades de búsqueda, se pasó a la segunda parte de la teoría del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer, esta que ahondaremos dentro de la misma clase del ensamble orquestal, para ello tenemos que contestar la siguiente pregunta: ¿Cómo se establece el significado de las virtudes morales a partir de la interacción social que cada individuo mantiene con otro?

En esta parte de la investigación se conoció la forma en la que los integrantes del ensamble orquestal comunican cada una de las virtudes morales mediante la comunicación verbal y la comunicación no verbal. En la siguiente tabla se mostró la forma en la que se analizará la interacción social que los integrantes del ensamble muestran dentro de la clase en relación a la formación de las virtudes morales.

Virtudes morales / postulados	Comunicación verbal / situaciones	Comunicación no verbal / situaciones
<p>Fortaleza/</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto adversidad 2. búsqueda del bien 3. enfrentar situaciones. 	<p>Encontrar dentro de la clase momentos que muestren a los integrantes ser partícipes del ejercicio de la fortaleza mediante la comunicación verbal.</p>	<p>Buscar dentro de la clase situaciones en donde los integrantes muestren mediante la comunicación no verbal el ejercicio de la virtud referida</p>
<p>Justicia/</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto a la creación de ambiente de trabajo. 2. repartición de deberes 3. Dar a cada uno lo que le pertenece. 	<p>Encontrar dentro de la clase momentos que muestren a los integrantes ser partícipes del ejercicio de la justicia mediante la comunicación verbal</p>	<p>Buscar dentro de la clase situaciones en donde los integrantes muestren mediante la comunicación no verbal el ejercicio de la virtud referida.</p>
<p>Templanza/</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. comprender la disposición que tienen respecto al Ordenamiento de la sensibilidad. 2. la elección a la manera de actuar 	<p>Encontrar dentro de la clase momentos que muestren a los integrantes ser partícipes del ejercicio de la templanza mediante la comunicación verbal</p>	<p>Buscar dentro de la clase situaciones en donde los integrantes muestren mediante la comunicación no verbal el ejercicio de la virtud referida.</p>
<p>Prudencia/</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. la elección a los mejores medios para alcanzar un fin. 2. Juzgar 3. Ordenar las acciones 	<p>Encontrar dentro de la clase momentos que muestren a los integrantes ser partícipes del ejercicio de la prudencia mediante la comunicación verbal</p>	<p>Buscar dentro de la clase situaciones en donde los integrantes muestren mediante la comunicación no verbal el ejercicio de la virtud referida.</p>

La tercera parte de esta investigación fue guiada por la tercera parte de la teoría del interaccionismo simbólico de Herbert Blumer, esta parte refiere a la modificación del significado, es decir, a la transformación o cambio que sufren los conceptos en la vida diaria, no siempre la virtud se refiere a lo mismo, sino que al igual que cualquier concepto, sufre de modificaciones en relación a la experiencia del sujeto. Herbert Blumer, en Perlo (2006) afirma que “los significados no son estables, sino que se modifican a medida que el individuo va a enfrentarse a nuevas experiencias”(p.97). Desde esta perspectiva se observó a la primera y segunda clase como la forma en la que se presentan los conceptos de las virtudes morales, es decir, se analizó el cambio que tuvieron los conceptos abstractos (virtudes morales).

Entonces la pregunta en la tercera parte de la observación participante fue ¿Cuáles son los cambios de significado que tienen los integrantes del ensamble orquestal en relación a las virtudes morales que habían practicado en la primera clase?, para contestar esta pregunta se realizó la búsqueda del significado que representa actualmente las virtudes morales dentro del análisis del primero y segundo punto de la investigación. Para ello se tuvo que analizar nuevamente los siguientes pasos:

A lo largo del proceso se buscó conocer la orientación que tienen los integrantes del ensamble hacia la fortaleza, saber de esta virtud supone conocer los principales rasgos que la componen.

1. Sobre la fortaleza: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permitan comprender la disposición que tienen respecto a la firmeza, búsqueda del bien y enfrentar situaciones. Posteriormente indagar mediante hechos el cambio de significado que han tenido, es decir, cómo se han transformado en su significado.

En segundo lugar, se buscó encontrar la disposición que existe en los integrantes del ensamble con relación al sentido de justicia:

2. Sobre la justicia: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permitan comprender la disposición que tienen respecto a la creación de ambiente de trabajo, repartición de deberes, dar a cada uno lo que le pertenece por derecho e igualdad. Indagar cada una de las acciones y dar cuenta de la transformación que van teniendo.

En tercer lugar, dentro de esta segunda clase se buscó encontrar la disposición que existió en los integrantes del ensamble con relación a la templanza:

3. Sobre la templanza: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permita comprender la disposición que tienen respecto al Ordenamiento de la sensibilidad, la elección a la manera de actuar y al entrenamiento de los sentidos. En cada una de estas acciones es importante darse cuenta del cambio que van sufriendo en relación con su significado.

En cuarto lugar, se buscó dar con la disposición que había en los integrantes del ensamble orquestal con relación a la prudencia:

4. Sobre la prudencia: Buscar acciones entre las personas del ensamble orquestal que permita comprender la disposición que tienen con respecto a la elección a los mejores medios para alcanzar un fin, juzgar y ordenar las acciones, así como también tener la libertad para interrogar. Dar cuenta del cambio que van teniendo.

5.4 Análisis de datos de la formación de virtudes morales en la práctica musical del ensamble orquestal: La perspectiva de Herbert Blumer como método de análisis y definición del problema.

En este apartado se presentarán algunos casos particulares los cuales se analizarán bajo los criterios establecidos. Ya se ha realizado la búsqueda mediante la observación participante en la práctica musical, ahora, la intención es dar los resultados obtenidos en los pasos establecidos. Hay que recordar cabalmente las preguntas planteadas dentro del método de observación participante:

1. ¿Cómo los integrantes del ensamble orquestal orientan sus actos hacia los objetos abstractos como las virtudes de la fortaleza, prudencia, templanza y justicia?
2. ¿Cómo se establece el significado de las virtudes morales a partir de la interacción social que cada individuo mantiene con otro?
3. ¿Cuáles son los cambios de significado que tienen los integrantes del ensamble orquestal en relación a las virtudes cardinales que habían practicado en la primera clase?

Estas tres interrogantes inspiradas en la teoría de Herbert Meadson al mismo tiempo la pista para llegar a los objetivos planteados desde un inicio, hay que recordar que estos objetivos planteaban lo siguiente:

1. ¿En qué momento damos cuenta de la formación de la prudencia en la práctica musical de ensamble?
2. ¿Cómo se produce el sentido de justicia dentro de los integrantes del ensamble?;
3. ¿Cuál es la disposición de la templanza en la interacción de los integrantes del ensamble orquestal dentro de la práctica musical?
4. ¿Cómo se desarrolla la virtud de la fortaleza en los integrantes del ensamble musical?

Analíticamente las preguntas que se han construido a raíz de la teoría de Herbert Mead,

plantean una diferencia considerable en relación a las primeras preguntas que se hicieron al inicio de esta investigación; la razón reside en que en la misma teoría del interaccionismo simbólico de Herbert Mead, ordena un proceso en el cual los elementos que se buscaron en un inicio ahora lleven una forma determinada. Al principio, se buscaba que las preguntas de investigación nos llevaran por separado a comprender cada una de la formación de las virtudes, en contraste, la teoría de Mead indica que no es así, debido a que cada una de las virtudes se encuentra en el mismo proceso. La teoría del interaccionismo simbólico nos muestra que en una acción se pueden demostrar una o más virtudes, lo que significa que en una acción tiene para el investigador más de un significado.

Ahora, es necesario mostrar ordenadamente el proceso del interaccionismo simbólico en relación a la formación de virtudes morales dentro de la práctica musical. En el siguiente apartado se demostrará cada acción que acontece dentro de la clase musical, es importante el análisis de la dinámica que acontece en la misma clase porque servirá de guía para comprender de qué manera se van formando las virtudes morales dentro del ejercicio musical.

VI. Análisis de la primera práctica musical del ensamble orquestal “Chicomecóatl”: La orientación de los actos hacia el objeto abstracto (virtudes morales).

En esta investigación se buscó saber la forma en la que se construyen las virtudes morales a través del trabajo musical, los integrantes del ensamble orquestal “Chicomecóatl” fueron los encargados de dar a conocer la manera en la que estas pueden aparecer en momentos de aprendizaje y expresión, por ello dar seguimiento a los actos que comprenden el proceso musical requiere mucha atención, porque fue a través de la observación y la indagación sobre formas de trabajar en la que se llevó a cabo la interpretación correspondiente.

Se ha observado durante treinta minutos al ensamble orquestal, siendo tiempo considerable para indagar de qué forma se crean cada una de las virtudes y sus características.

6.1 La orientación de los actos hacia la virtud de la fortaleza

En primer lugar, se observan a las acciones que derivan de la práctica musical, en donde los integrantes del ensamble muestran el ejercicio de la fortaleza dentro de una sesión.

✚ Tabla referente a las características y significados de la virtud fortaleza.

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Característica de la fortaleza 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Significado de cada una de las característica de la virtud fortaleza 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Especificaciones
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Adversidad 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Cualidad de lo adverso, se refiere a algo desfavorable, es decir, que está en contra de las posibilidades de conseguir el bien. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Cuando alguien tiene pocas posibilidades para salir avante de una prueba.
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Búsqueda del bien 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Bienestar a futuro pero sin perder de vista el presente, cada uno de las personas busca inconscientemente aquello que es bien para sus sentidos y su pensamiento. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Es el acto de hacer lo que se debe para que la tarea o el trabajo que se está realizando resulte bien durante todo el proceso
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Enfrentamiento de las situaciones 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Se da a partir de la voluntad que cada persona tiene con respecto a los retos, a la prueba de su carácter, así como el deber que tiene la persona en cualquier tarea. 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ La disposición que toda persona tiene para hacer una prueba o la demostración de carácter al decidir emprender una prueba

1. La adversidad

Muestra 1:

Director de orquesta: Hay cosas que se hacen mejor con o sin letra, necesito que hagan esfuerzo, ¡necesito solfear todo!, esa es chamba de ustedes, vengan a la clase de solfeo, no se desesperen, vamos bien, no se desesperen. Tenemos que adaptarnos, tienen que hacer otro esfuerzo, ¡suéltense!, relaciónenlo. Canten “que le dio luz a mi viiiida”, hasta el sesenta y uno, para que termine con una nota larga, “que me hizo comprendeeer todo el bieeen, todo el maaal” (saxofonista 2 empieza a cantar con el maestro).

Saxofonista 2: “Que le dio luz a mi viiiida”

Director de orquesta: “sin tu amor no vivireeeee”, “es la historia de un amooooor”, es cincuenta y tres, letra y los demás lo tocan.

Saxofonista 2: “Que le dio luz a mii viiiiiiida, que me hizo comprendeeeeeer”

Director de orquesta: “papapapapapapapapaaaaaa” (con palmas). Ahora, vamos hacer el cincuenta (saxofonista 1 inicia a tocar el número cincuenta, el director de orquesta escucha y hace un gesto de disgusto) No le inventes, a ver ¿cómo decía la letra?

Saxofonista 1: “Que le dio luz a mi viiiida, apagando la ilusioooooon... sin tu amor no vivireeeeeee” (después toca el saxofonista simulando aquella frase que había hecho).

Director de orquesta: Bien hecho. Ahora tenemos el cuarenta y cinco, puras de cuatro (se refiere a las notas de cuatro tiempos), ¡aguas, tienen otra vez lo mismo!, ¡Si, La Sol, La, Fa, Mi, Re! Listos. Estrategia notas largas. Atento: “Que le dio luuuz a mi viiiidaaaa!, es la cuarenta y cinco. (Saxofones 1 y 2 tocan lo que les ha señalado el director de orquesta). “Es la historia de un amooooor, que le diooo luz a mi viiiidaaaa... Que me hizo comprendeeer, Hay que vida tan oscuuura, sin tuuamooooor no vivireeeeeeeeeee”. (alza las manos indicándole las notas altas) ¡Un, dos, tres...! (escucha el tono con la que los saxofones tocan, le gusta). ¡cercaaaa! (terminan de tocar).

Saxofonista 1: Ya nos acercamos y así hay que darle una y otra vez hasta que salga.

Director de orquesta: Lo difícil ya lo tienes. Aquí el cincuenta y tres te está dando lata, y es más sencillo, ¡un, dos! ¡Sol, Fa, Mí, Sol! “apagando la ilusioooooon, sin tu amor no vivireeeeeee...”

Saxofonista 1: se ve sencillo pero...

a) Situación desfavorable

En la presente práctica, los integrantes tienen dificultades para memorizar las notas que corresponden al número musical, se dan cuenta cuando el profesor les dice: -“¡necesito solfear todo!, esa es chamba de ustedes, vengan a la clase de solfeo, no se desesperen, vamos bien, no se desesperen. Tenemos que adaptarnos, tienen que hacer otro esfuerzo, ¡suéltense!, relaciónenlo”-. Estas línea descritas se entienden como una forma de de dar

alternativas básicas de entendimiento musical, a los músicos del ensamble, al momento de ensayar este número, les cuesta trabajo fluir en la melodía, pues el solfeo reside en conocer los nombres de las notas, su altura y su lugar en la partitura. El director de orquesta da cuenta que les hace falta asistir a las clases de solfeo, los integrantes no han asistido regularmente y lo evidencian cuando les toca cantar las notas, ellos no producen adecuadamente la secuencia de notas que se van presentando.

b) Enfrentamiento a la situación desfavorable

El enfrentamiento reside en la postura que le dan los integrantes al proceso de la clase, en la muestra damos cuenta que tanto profesor como alumnos van desarrollando confianza y conocimiento, los alumnos aprenden que en momentos en los que no van avanzando dentro de la obra, el director de orquesta los guiará y les pedirá su aporte dentro de ella; cuando a este le escuchan decir *"no se desesperen, vamos bien, no se desesperen. Tenemos que adaptarnos, tienen que hacer otro esfuerzo, ¡suéltense!, relaciónenlo"*, los músicos empiezan a llevar a cabo las indicaciones que el profesor les va dando, *"Canten; que le dio luz a mi viiiida", hasta el sesentauno, para que termine con una nota larga, "que me hizo comprendeeer todo el bieeen, todo el maaal"*.

Los músicos cantan las notas; es una forma de aprender la obra, pues a ellos les ha costado aprendérsela mediante el aprendizaje y práctica de la notación musical; además de ello, se demuestra que existen variantes en cuanto al aprendizaje de una canción en específico: logran cantar la canción, reconocen las notas que requiere este número y a la vez van aprendiendo mediante el método que el director de orquesta usa para que se memoricen el número, en cuanto al enfrentamiento de la situación desfavorable, se ha visto que el trabajo conjunto es la clave, cuando el director de orquesta los guía, los alumnos están atentos a lo que cada indicación se da, así mismo el apoyo entre los compañeros conforta y asegura un aprendizaje óptimo en la medida de que existan formas para aprender un objeto, pues en este caso se muestra que la motivación y la comprensión del director de orquesta hacia el alumno hace ver a estas dos partes van directo hacia un fin determinado.

c) Cómo construyen el concepto de adversidad

La adversidad es un concepto que nace en el momento en que se inicia la búsqueda por el aprendizaje musical, se ha dado cuenta que cada problemática que va apareciendo en la clase es una constante que requiere la evolución del proceso, sin adversidad no hay progreso, ni aprendizaje, es necesario este concepto para que los integrantes busquen alternativas para conocer y practicar la canción. Se ha visto que la mayor adversidad que hay es el desconocimiento de las notas que van en la canción que están practicando, el director de orquesta les pide que vallan a solfeo para que reconozcan las notas, sin embargo este personaje tiene la alternativas de practicar mediante el canto, es una forma de llevar a prueba las destrezas auditivas y mentales de los músicos.

Cuando el director de orquesta canta la canción "historia de un amor", los músicos le siguen e imitan la letra, a través del tono que se va usando, se indica la altura y duración que tiene que tener cada nota; los músicos cantan una y otra vez el número que corresponde, además que cuando el grupo de músicos terminan el director de orquesta los felicita, esto hace que se dé por visto el número musical y se prosiga con la melodía: *"Bien hecho. Ahora tenemos el cuarentaicinco, puras de cuatro (se refiere a las notas de cuatro tiempos), ¡aguas, tienen otra vez lo mismo!, ¡si, la sol, la fa, mi, re! Listos. Estrategia notas largas. Atento: "Que le dio luuuz a mi viiiidaaaa!..."*

2. La búsqueda del bien

Muestra 2:

El director de orquesta se dirige hacia la violonchelista, ella sigue atenta a lo que hace sin dar importancia a la presencia del director de orquesta. El director de orquesta se para enfrente de ella, escuchando cómo ella interpreta una melodía que vienen ensayando. Cierra los ojos escuchando a la violonchelista, con la mano derecha hace movimientos correspondientes a las notas que la niña de su instrumento emana.

Director de orquesta: Más suave. Sol... ¡reee!.... ¡bien!

La violonchelista sonríe mientras sigue interpretando.

Director de orquesta: Hagamos desde el inicio, ¿listos? Todo tocado, “chan chanchanchanchan” Entramos directo, ¡Es La, La, Sol, Si, Si...! Van directo ¡Si, Si, tocan otra vez! (interpreta con las manos las notas que ha nombrado, mientras que los Saxofones le siguen).

Saxofón 1: ¿Cómo dice?

Director de orquesta: “Sin tu amor no vivireeeee”... (vuelve a empezar toda la canción) “Y no estás mas a mi lado corazón, en mi alma solo tengo soledaad” ¡a ver, una vez! (ambos Saxofones tocan) “siempre fuiste la razooon de mi existiiiiir, a tu lado solo existen rararararararaaaaa, es la historia de un amor como no hay otra iguaaaal...” (Termina la canción). ¡Hay que darle, estúdienle!

El director de orquesta le enseña a sujetar el arco al niño del violín, este se encuentra de pie enfrente del Director de Orquesta, el maestro le hace observaciones respecto a la postura que hay que tener para agarrar firmemente al violín. Camina alrededor de la clase con el arco del violón en posición de tocar. El Director de Orquesta le va dando indicaciones acerca de cómo mantenerlo firme.

Mientras tanto el Saxofista 2 ensaya la parte de la canción que verán hoy. Apenas va llegando Saxofonista 1 a clase, saluda a los presentes e inmediatamente se dirige por una silla, el instrumento y un atril, saca del estuche el saxofonista, lo limpia con una instrumento especializado en limpiar saxofones, saca las partituras y los coloca en el atril. Ensaya de igual forma la canción que hoy interpretará todo el ensamble.

El director de orquesta está atento en lo que hace el violinista. El niño del violín ya se ha sentado en la posición que le corresponde, tiene la partitura puesta en el atril y empieza a interpretar, el profesor marca las notas que corresponden a la interpretación. Mira al niño que está concentrado en lo suyo pero escucha las indicaciones del director de orquesta.

Director de orquesta: (guía al niño con el movimiento de sus manos al tiempo que nombra cada nota) ¡Un, dos, tres cuatro...! a ver, hazlo.

El niño no tiene complicación alguna en interpretar eficientemente este número. El director de orquesta se aleja y sale del espacio de práctica musical, el niño del violín se para y mira su postura y la forma en la que tiene sostenido el instrumento, se mira en el espejo y empieza a verse, acomoda el violín hasta que tiene una posición firme en su hombro, para un momento de interpretar, acomoda nuevamente el violín y vuelve a tocar la melodía.

a) Producción del bienestar

La producción del bienestar se hace en el trabajo mismo, constantemente el director de orquesta deja fluir a los músicos en su interpretación, el dejar ser y expresarse a los alumnos supone el valor que existe en la práctica musical con respecto al dar la importancia a los músicos, dejar que tengan un espacio social donde su expresión sea la llave para conocerse y a la vez para disfrutar del ejercicio que ellos han elegido como propio.

En el ejemplo que se da a conocer se puede dar cuenta que el director de orquesta produce un bienestar concreto como lo es el saber, todo alumno que va aprendiendo las notas, el ritmo y la forma de interpretar una melodía demuestra tener herramientas suficientes para producir un bien social como lo es la interpretación de música en conjunto.

El director de orquesta, desde el inicio de la muestra, va marcando las notas mediante la sílaba "chan", además de que va dando cada una de las instrucciones correspondientes: *"¿listos? Todo tocado, "chan chanchanchan" Entramos directo, ¡la, la sol, si, si...!Van directo ¡si, si tocan otra vez!"*- (interpreta con las manos las notas que ha nombrado, mientras que los Saxofonistas le siguen). -En este momento se da cuenta que las instrucciones llevan al niño del violín a ubicar el lugar de la melodía que interpretan, así como la forma en la que van siendo guiados mediante el movimiento de las manos del director de orquesta, esto produce bienestar en el músico en la medida en que los demás integrantes del grupo realizan la interpretación musical.

El bienestar se produce en los músicos a partir del dominio instrumental que van desarrollando permanentemente. El bienestar se da de forma sensible y mental, ya que a través del sentido de bienestar es como es canalizado la actividad que se está haciendo, que es la conversión de símbolos en sonidos que van dirigidos por el director de orquesta, lo cual es una actividad de la mente.

El director de orquesta da las instrucciones, el músico va coordinando en la mente las

figuras sonoras de cada nota en particular, además de que aprende a ordenar las notas en relación a lo que está escrito en la partitura, el bienestar se centra en la producción de sentido que rige la actividad, ya que a través de las características de producción musical, internamente el músico va teniendo experiencias sensibles, debido a que está trabajando la parte de los sentidos: el oído, el tacto y la vista.

En otra situación podemos dar cuenta de la ayuda que brinda el director de orquesta al músico al sujetar de manera correcta el instrumento musical, el director de orquesta se posiciona frente del alumno y le va mostrando cómo mantener la postura al momento de ir haciendo música, el joven interpreta un número pero al tiempo el director de orquesta le va dando indicaciones sobre cómo mostrarse en cuanto a actitud y la fuerza que se debe imprimir al momento de tocar con este instrumento.

Analíticamente, en esta situación, se puede apreciar que el alumno del violín está esforzándose en lo que a distintas capacidades intelectuales se refiere; se encuentra leyendo la notación musical, traduciendo los símbolos de esta partitura al reconocimiento de sonidos y mediante la fuerza que va haciendo con las manos mide el volumen que emana del instrumento, se genera en el intérprete la producción de bienestar sensible, debido a que el joven controla los movimientos manuales y también obtiene destreza mental y corporal al momento de ir interpretando una canción.

El ensayar por parte del Saxofonista 2, la canción que van a practicar en conjunto, demuestra en esta persona la producción del bienestar en cuanto al dominio de la canción en particular, es una producción del bienestar porque al momento de ensayar se van afirmando los movimientos precisos que hay que hacer en cada momento de este número musical, por ejemplo, cambiar de una a otra nota y mantener el tiempo que corresponde a la notación musical de la canción, también el músico ejercita reacciones corporales y mentales con respecto a la concentración que ejerce.

En relación a la acción que demuestra el saxofonista 1, cuando llega a escena saluda a los presentes; después se dirige por una silla, por su instrumento y un atril, saca de su estuche

el saxofón y lo limpia para empezar a tocar la música que está escrita en la partitura.

La producción del bienestar en su caso se da mediante el saludo que brinda a los presentes, tener cortesía con los demás es darles importancia a las personas, de la educación que está permanentemente en práctica, además ésta es una forma de crear costumbres como el tener en cuenta la presencia y el valor que se les da.

También el empezar a organizar sus instrumentos de trabajo lleva a la persona a producir disciplina necesaria para la existencia de un orden. Ir en busca de una silla y del instrumento que se toca, además del atril, demuestra la clara visión que tiene el integrante en cuanto a la manera de actuar dentro de este colectivo.

Puede ser en parte inconsciente, ya que depende del tiempo que se tiene ensayando, en un inicio el profesor ha señalado lo que 'todo músico debe de hacer al ingreso del espacio de práctica': 1) ir a por el instrumento, 2) acomodar una silla en el lugar correspondiente y en la formación precisa, 3) sacar de la caja el atril y acomodarlo exactamente a la altura necesaria para leer las notas. Sin embargo, con la práctica de este hecho, la persona empieza hacerlo rutinariamente, a tal grado que casi sin percibirlo a este ya no le cuesta hacerlo, es más, lo hace con cierto impulso, esto demuestra que un acto que se va haciendo periódicamente difícilmente se va dejando de hacer, aparte de que es indispensable realizar este acto.

b) Cómo se da el momento inconsciente en el que se ve reflejado el bien en sí mismo

El bien en sí mismo se da en el ejercicio musical.

La violonchelista está absorta de todo el contexto en el que ella toca música, concentrada totalmente, sin dar cuenta en nada ni nadie, sólo en su instrumento. El director de orquesta tiene la atención de escuchar el avance que ella tiene, la evalúa sin que ella dé cuenta de él; el director de orquesta tiene sus parámetros de lo que significa una interpretación loable.

Sin embargo, en el caso de la violonchelista, ella no ha notado que al momento en que ella muestra sus avances musicales el director de orquesta califica la producción musical, esto es: la altura de las notas, la fidelidad con que toca cada nota, la postura de la niña con respecto a la forma de tocar violonchelo, entre otros factores.

La violonchelista posiblemente encuentra el bien al mejorar su interpretación. Da cuenta que el sonido que ejecuta con el violonchelo es el indicado para acompañar a los demás integrantes en la interpretación musical en conjunto.

Por su parte, el director de orquesta tiene la función de perfeccionar la interpretación de cada elemento del ensamble orquestal. El trabajo del director de orquesta es precisamente ir en busca del bien por sí mismo, puesto que la música que él produce representa el mismo bien para todos.

Cuando el director de Orquesta practica con el saxofonista¹, el trabajo indica que el ir nombrando la letra de la canción en vez de las notas que corresponde ayuda al intérprete en reconocer la nota y el tiempo que dura la interpretación:

"sin tu amor no vivireeeee... Y no estás mas a mi lado corazón, en mi alma solo tengo soledaad, ¡a ver, una vez!, siempre fuiste la razoon de mi existiiir, a tu lado solo existen rararararararaaaaa, es la historia de un amor como no hay otra iguaaaal..."

Es a través del ritmo de la canción como inconscientemente ayuda a la comprensión la que se va organizando cada parte de la canción, pues en el intento de imitar esta obra se va formando la idea de cómo es que el integrante del saxofón tiene que ir a tono con la melodía en específico. Este instrumentista al ir aprendiendo la letra y su tonalidad, facilitará su comprensión a los estándares que irán marcando cada secuencia de la canción. Es decir, aprenderá gradualmente a medir las sílabas de la canción y evaluarla, a conocer las variantes que se manejan y a la forma en la que se pueden integrar en su repertorio musical. De esta manera podemos agregar que el modo inconsciente actúa de forma gradual, ya que

el aprendizaje dentro de la práctica se va dando constantemente, esto permite que el instrumentista esté dispuesto a interpretar aunque no recuerde del todo la manera en la que esta se fue instalando en la construcción del conocimiento del saxofonista.

Acostumbrar a alguien a una postura requiere de entrenamiento, tiempo para ello y supervisión por parte del instructor; en el caso del niño que toca el violín este aprende a sujetar bien el instrumento, así como la postura fijada para poder tocar eficazmente, el profesor le advierte de ello mediante la constante enseñanza de la postura que tiene que tener, en la muestra se observa que el profesor le dedica tiempo y le da una serie de recomendaciones, sin embargo, cuando el profesor sale del salón, el niño sigue practicando esta parte, se para y mira al espejo, esta autodisciplina demuestra libertad de aprendizaje, además de autoestima y firmeza para conseguir el objetivo de tocar perfectamente un instrumento musical.

c) Cómo se construye en este caso la búsqueda del bien

La búsqueda del bien se forma a través de tener un objetivo claro con respecto a la idea de lo bueno que resulta para la persona que practica cotidianamente, por su parte, la violonchelista busca obtener un mejor sonido para una interpretación aceptable y al mismo tiempo el profesor está en busca de obtener el mejor sonido así como una manera de interpretar aceptable. Siempre en busca de un objetivo común construye un trayecto similar para cada uno de los integrantes del ensamble orquestal “Chicomecóatl”.

La búsqueda del bien muchas veces resulta una posible aseveración de lo que puede ser el presente, la canción que están interpretando y de la cual el profesor va guiando demuestra que el bien se encuentra en el objetivo fijado, pues en este fin se descubre el porqué de la obra. Para el colectivo no sólo se trata de producir canciones sino que también se busca producir sensaciones agradables para un público tanto para sí mismo, el bien también se encuentra en la posibilidad de hacer cohesión social y reproducir una imagen de la sociedad que cada uno en su interior desearía.

3. El enfrentamiento de las situaciones

Muestra 3:

El director de orquesta sigue escuchando a la violonchelista, pues se ha dado cuenta que al instrumento le falta afinación, lo que hace el director de orquesta es tocar algunas cuerdas del violonchelo, y mira que la niña sigue tocando, esta también percibe la afinación pero no deja de tocar.

La violonchelista hace un gesto de molestia mientras le dice al director de orquesta: "es que está muy desafinado". El Director de Orquesta la mira seriamente, pidiéndole a la violonchelista que no pare. Se agacha y toca algunas cuerdas mientras le comenta "Sigue, le hace falta que lo sigan tocando, tiene días que no se toca". Deja a la violonchelista que siga practicando y se dirige a los de la sección de saxofones.

a) Enfrentamiento de la situación

En cada caso, hay un enfrentamiento interno, por un lado, la violonchelista sigue tocando el instrumento aún sabiendo que está desafinado, mientras el director de orquesta no desiste en parar la interpretación de la violonchelista, es más, le ayuda con tocar algunas cuerdas para cerciorarse si no es un problema de técnica en la niña. El Director de Orquesta deja a la violonchelista que ella encuentre el buen sonido a partir de la misma interpretación, ella sigue intentando dar con el sonido, esto demuestra su facultad; es una falla del instrumento. De igual manera el Director de Orquesta no solamente hace que ella se enfrente a esta situación sino que se vuelve parte importante en el proceso de desarrollo musical de violonchelista.

b) La voluntad que cada persona tiene con respecto a los retos

Es importante notar que el reto puede ser compartido, en el caso de la muestra, el director de orquesta y la violonchelista comparten uno mismo: hacer que se toque correctamente el número. Cuando surge el problema de afinación, el problema es compartido porque lo que le afecta a uno dentro de la interpretación, le afecta al otro por añadidura. Las dificultades que van apareciendo podrían tomar forma de reto, estar preparado y condicionado para ello es esencial dentro del ensamble.

La voluntad aparece en todo momento, es consciente y se forma a partir de la exigencia que uno mismo se dé en las situaciones que lo orienten a sacar a flote el esfuerzo.

En el ejemplo pasado se observa que en el caso de la violonchelista saca a relucir la voluntad en distintos tiempos; desde el momento en que sigue tocando a pesar de la desafinación hasta que el profesor se va y emprende el reto ella sola la interpretación correspondiente.

El director de orquesta por su parte, muestra y forma en voluntad cuando ayuda a la violonchelista en afinar el instrumento, detenidamente nos damos cuenta que la ayuda resulta representante de la voluntad, porque en la acción de ayudar reside una importante carga de ella, sin pedir nada a cambio, solo ayudar para que la interpretación salga adelante ante cualquier situación. El dejar que los demás aprendan por sí solos se manifiesta como un acto de darles libertad a los demás, lo que supone la voluntad de dejar ser por parte del maestro.

c) Prueba del carácter de los integrantes

El carácter se demuestra para ser enseñado, y en el ejemplo que nos ocupamos damos cuenta de ello; el director de orquesta hace bien al dejar a la violonchelista que siga tocando la melodía, nos demuestra que en la exigencia de la disciplina en él: *-“Sigue, le hace falta que lo sigan tocando, tiene días que no se toca”-*, muestra una clara sabiduría en la materia y en la formación de carácter de las personas, pues este elemento como el carácter sólo es conquistado a través de las experiencias y el razonamiento de estas.

La interpretación musical necesita de un carácter específico de quien interpreta, el director de orquesta en la seriedad que le imprime al dar la clase demuestra un carácter especial que lleva al director de orquesta en búsqueda de la perfección o del orden de una interpretación, esto lleva a la violonchelista a adquirir también la seriedad necesaria que lleva el mismo número musical, pues de esto damos cuenta cuando la niña sigue tocando aún con las fallas del instrumento y le refuerza aún más con dejarla que ella experimente esos fallos y se


encargue de resolverlos por el bien de los demás, esto a pesar de que sienta un apoyo moral que hay detrás como el profesor o cualquier integrante del ensamble.

6.2 La orientación de los actos hacia la virtud de la justicia

Comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto a la virtud de la justicia, en la cual se hallan las siguientes características: creación de ambiente de trabajo, repartición de deberes, dar a cada uno lo que le pertenece por derecho e igualdad.

La importancia que tiene este punto en particular, es que es la justicia la virtud que nos muestra los valores igualitarios, estos se muestran a partir del consenso que hay entre los integrantes del ensamble y lo podemos demostrar en el análisis de una situación en particular.

En la siguiente tabla, se observará la naturaleza de cada hecho y su mismo significado, comprenderemos también las características que componen la virtud de la justicia:

 Tabla referente a las características y significados de la virtud fortaleza.

▪ Característica de la justicia	▪ Significado	▪ Especificaciones
❖ Creación de ambiente de trabajo	❖ La acción que permite a los integrantes crear espacios donde cada uno sea portador de un sentido dentro de un colectivo.	❖ Que cada integrante es capaz de ser portador de un conocimiento específico que permite expresarlo en el momento en que este crea necesario dentro del tiempo en que dura la practica musical.
❖ Repartición de deberes	❖ La responsabilidad que cada uno tiene por el simple hecho de pertenecer al grupo, estas se dan mediante la planeación de lo que se va a realizar, de la jerarquía que cada uno tiene y las tareas que el colectivo espera de él.	❖ La repartición de deberes está decidido por la decisión que cada uno tiene con respecto a la tarea a realizar, Cada uno toca un instrumento musical y el profesor toma la parte de dirigir a todo el grupo.
❖ Dar a cada uno lo que le pertenece	❖ Por derecho, cada persona merece un lugar dentro del colectivo, pero también cada uno tiene la responsabilidad de tener en cuenta lo que los demás esperan de él, ya que el estar dentro del colectivo es la muestra de las facultades que cada uno como persona tiene.	❖ En el grupo social, la persona tiene el derecho de ser tratado de igual manera que los demás, ya que lo que le pertenece al sujeto está la integridad, dignidad y su respeto por ser miembro del colectivo musical.

1. La creación del ambiente del trabajo

Muestra 4:

El director de orquesta observa a los tres integrantes al mismo tiempo, les pide a todos ellos que intenten más suave en su interpretación:

Director de orquesta: Suave... Suave, (sonríe y vuelve con la niña del violonchelo. Se concentra en la niña, le pregunta) ¿qué es lo que vimos?

Violonchelista: de la sesenta a la setenta.

Director de orquesta: Lista, sesenta (pide silencio a los demás integrantes que están ensayando, ellos se apegan a las indicaciones) ¡Shhhhhh! (mira a los demás integrantes y después se concentra en la niña) ¡uno, dos y tres! (La violonchelista comienza desde el principio su interpretación, el director de orquesta toma el pulso, la violonchelista comienza a tocar un pasaje para posteriormente ser seguido por los demás integrantes, le siguen... el director de orquesta hace movimientos con la mano derecha indicando las notas hasta que en un momento dado baja lentamente su mano, los demás integrantes dejan de tocar hasta ese momento).

a) La acción que permite a los integrantes crear espacios

Aquí hay un punto muy importante; en el momento en que el director de orquesta les indica a los integrantes del ensamble que guarden silencio, estos le han creado a la violonchelista el espacio para expresarse, es decir, el lugar donde ella demuestre sus facultades con el instrumento. Este tipo de actos le dan sentido a la práctica musical, pero en el fondo de la cuestión, generan en los demás integrantes un respeto hacia las habilidades que van adquiriendo los demás integrantes del grupo. El director de orquesta sabe que al exponer a la niña, este le brinda un espacio para que no sólo exponga sus saberes, sino que se le brinda un espacio de sentido dentro del grupo, un lugar en el que ella es valorada como igual, esto es igualdad, es así como se crea este valor dentro de las relaciones de trabajo.

De igual manera, el guardar silencio permite solidaridad con el otro, darle el derecho a la persona de expresar sus ideas, sus avances y su técnica. Los integrantes que esperan a que la niña exponga en clase demuestran amabilidad y respeto por el trabajo ajeno, estar atento a las situaciones de los demás cultivan paciencia y también inquietud por los demás,

solidaridad y seguridad.

El director de orquesta es quien maneja la creación del espacio en los músicos, al indicar y en enseñar, estriba su función esencial en dirigir, esta acción crea espacio de reacción en los integrantes, estar siendo entrenado a una disciplina musical requiere cierta libertad para hacer espacios de reflexión, lo que supone darle sentido a la práctica en sí, el saber es libertad y al conocer las indicaciones específicas que el director de orquesta da, se produce la libertad de los integrantes de conocerla o rechazarla, en el ejemplo se ve, que están atentos a lo que el profesor hace, así como también dispuestos a aprender en todo momento, esto es un sentido porque tiene un fin y en el proceso se sabe que este está en un curso.

b) Aportación de sentido dentro del colectivo

La aportación de sentido dentro del colectivo se da mediante la acción que corresponde al sentido mismo de la actividad, en la muestra que se presenta para este caso se puede dar cuenta que el sentido se torna similar para todos los integrantes del ensamble, pues cada uno sabe que la razón primordial de la práctica es llevar a cabo satisfactoriamente la tarea de tocar música. Cada uno desde distinta posición pero con un sentido en común: saber interpretar el número musical. En el ejemplo, damos cuenta que la violonchelista y el director de orquesta tienen que llevar a cabo su función específica, en su labor se encuentra el estar en perfecta comunicación, pues, como se muestra, el director de orquesta le pregunta a la violonchelista en qué lugar de la canción se han quedado practicando, la niña lleva a cabo lo que el profesor le va guiando con el movimiento de las manos, es decir, el pulso mismo que necesita el número musical para ser llevado con eficacia, la aportación de sentido estriba en los dos integrantes (director de orquesta y violonchelista) en darle sentido a la música, leer bien la partitura y entrar en el mismo momento en contacto con la interpretación.

Todo colectivo tiende a llevar un fin en sí mismo y este se encuentra en sus manifestaciones, la acción que hacen el director de orquesta y violonchelista es dar cuenta del porqué se encuentran los dos comunicándose, pues todo en esta actividad tiene un

propósito y mientras más claro sea, mejor será la manera directa de comunicarse.

2. La formación en la Repartición de deberes.

Muestra 5:

Mientras los integrantes de la sección de violines guardan silencio; los tres niños del saxofón tocan, en otros pasajes todos tocan al unísono. Es un tema de orden y seguimiento a la fidelidad que deben de tener con la partitura.

Director de orquesta: Los del saxofonistas, ¡cuenten bien sus silencios! (chasquea los dedos para señalar el pulso) ¡un, dos, tres! (moviendo de arriba abajo la mano derecha). ¡Tres, cuatro, bien!

Los niños de la sección de saxofón siguen los pulsos que el director de orquesta hace mediante su interpretación. Empiezan a tocar, la interpretación consta de seguir el tiempo que el director de orquesta expone, cada uno lee las notas que les corresponde y entra según está estipulado por la partitura.

Director de orquesta: ¡Tres, cuatro...! (los integrantes empiezan...) ¡cuenten los silencios! (se concentra en el grupo, los mira a todos y con las manos marca los movimientos, se dirige al saxofonista 1: ¿Puedes tocar Re? El saxofonista 1 mira a la violonchelista y se comunican con la mirada, ambos tocan el mismo número. El Director de Orquesta camina a donde se encuentra la violonchelista, lo sigue afinando pero ninguno de estos dos deja de tocar.

a) La responsabilidad que cada uno tiene por el hecho de pertenecer al grupo

Los músicos de la sección de saxofones así como los de violín y violonchelo, se acomodan en su lugar, alineados enfrente del Director de Orquesta, siguen las indicaciones que este les pide, cada uno de estos niños acomodan su silla, su instrumento y el atril en el que van a colocar las partituras. Acomodados al fin, están atentos a llevar la tarea que le corresponde, pues a partir de la selección de instrumento el aprendizaje que cada uno ha tenido, es como se va fomentando la responsabilidad que cada músico tiene con los demás integrantes, así pues, los grupos que corresponden a los instrumentistas van tocando lo que la misma partitura dice o la canción que el profesor ha elegido que ellos interpreten, como se puede suponer, también el profesor tiene la responsabilidad de enseñar, ir guiando y seleccionando el material que hay que trabajar al momento de interpretar una canción.

La responsabilidad que cada uno de los integrantes tiene reside en el orden de interpretar la melodía, en hacer caso a las indicaciones y a la concentración que cada uno deja en la acción de hacer música en grupo, es una coordinación entrenada donde los integrantes tienen que llevar esta disciplina dentro de su vida, interiorizarla y adaptarla para que al fin

se haga hábito con el andar de los días.

b) La jerarquía que cada uno tiene

Es el director de orquesta quien lleva la batuta del grupo; Nada se hace sin su autorización y este es visto como la figura que llevará a buen puerto el número musical.

Hablar de jerarquías supone la creación de responsabilidades, y tiene que ver con la tarea específica que tiene cada uno de los integrantes. Para ser claro, cada uno de los presentes tiene una tarea específica y sus alcances se encuentran en el aprendizaje y la práctica del compañero.

Cada sección de instrumentos que conforman al ensamble orquestal como la de cuerdas (violines, violonchelo) y viento (saxofones), son acomodadas de tal forma que el director de orquesta pueda distinguir los sonidos que los músicos van creando. En la muestra se observa que mientras unos músicos guardan silencio, otros se inclinan a tocar la melodía, el profesor nota algunas imprecisiones:

- "Los del saxo, ¡cuenten bien sus silencios!, ¡un, dos, tres!, ¡Tres, cuatro, bien!"-

En el caso de la cuenta de los silencios, el director de orquesta da cuenta que no están contándolos bien, lo que lleva a que se escuche la canción desorientada en cuenta al tiempo. Vuelven e empezar a tocar el mismo pasaje musical y esta vez los integrantes de la sección de saxofones observan en derredor al director de orquesta. No resulta bien la interpretación que ellos han intentado en varias ocasiones.

Si se refiere a jerarquía en el ensamble se afirma que el director de orquesta es el que orienta el comportamiento, orden, y disciplina entre los integrantes, pues aunque los músicos tengan conocimientos de cómo tocar una pieza en particular, el director de orquesta les hace ver aquellas fallas que se presentan e insiste en que se enfrenten a esas situaciones e intenten hasta que se logre lo deseado. En el caso de los músicos estos tienen

el deber de estar atentos a las indicaciones y aceptar las fallas que van teniendo. Aprenden pero al tiempo conocer su lugar dentro del ensamble y este comienza con el aprendizaje de la disciplina que (por lo que se ha visto) es un proceso que forma la atención y la coordinación de la persona.

3. Dar a cada uno lo que le pertenece.

Muestra 6:

Al terminar el pasaje, el director de orquesta mira a los integrantes de los violines:

Director de orquesta: ¡Va lo mismo violines! (mira a los demás integrantes y les pide que escuchen a los violines para que los demás puedan distinguir el sonido del pasaje que hace esta sección).

Posteriormente el director de orquesta pide que todo el ensamble empiece a tocar desde el inicio, ahora sí todos al tiempo, comienzan con la melodía y para ir guiando a todos los que en ese momento interpretan, el director de orquesta hace una marcación de las notas de esta manera: ¡la-la-la-la-la-la-la-laaaaaa!, al tiempo que con la mano derecha le va dando de dinamismo.

... sigue así hasta el final de la interpretación de esa melodía, a todos les comunica que han estado bien mediante unas palmadas.

a) Cada persona merece un lugar dentro del colectivo

El hecho de merecer confiere una estimación de la persona por el simple hecho de ser, en el ensamble orquestal se determina que cada uno de los integrantes tiene una importancia sumamente fuerte, debido al hecho de lo que representan: cada uno tiene una cualidad que lo distingue de los demás (esto en el caso de los instrumentistas que tocan otro instrumento musical), la pluralidad de funciones que tiene una persona con respecto a otra confiere el valor de la acción que cada uno tiene. El ensamble pareciera ser una maquinaria donde cada engrane representa a cada individuo, puesto que solo ese individuo es capaz de hacer una acción específica en relación con otros. La inclusión de personas dentro de este colectivo habla de la diversidad que hay en el conjunto que la conforma.

En el trabajo que hace el ensamble orquestal en este caso, damos cuenta que el director orquestal se dirige a todos con la misma energía; no se excluye a nadie y todos tienen la misma condición en el sentido que cada individuo tiene un peso específico por las habilidades que ha aprendido y por las que posiblemente dominará.

En la muestra sólo se da cuenta que lo que realmente marca la trayectoria de la clase es la misma partitura que hay que interpretar, pues este es el parámetro que mide el trabajo de los niños y el profesor en su conjunto.

b) Cada uno tiene la responsabilidad de tener en cuenta lo que los demás esperan de él

Durante la práctica musical damos cuenta de la importancia que tiene para el individuo el trabajo ajeno y el propio, durante todo el proceso musical, el músico y director de orquesta adquieren habilidades sensibles hacia los demás, es decir, los integrantes del ensamble aprenden y desarrollan saberes sobre cómo interpretar junto con otras personas.

Aunado a lo anterior, el desarrollo de habilidades en los integrantes del ensamble demuestra la adquisición de facultades como estar en sintonía con los demás, esperar el turno de su interpretación, el entrenamiento del oído respecto a lo que los demás van tocando, tener un orden de secuencias y pasos sobre cómo se lleva a cabo un pasaje musical, a tener un conteo del pulso, entre otras habilidades que se van desarrollándose en la praxis musical.

En la práctica musical existe una autodisciplina que regula las facultades y las pone a prueba entre el grupo musical, el ejemplo lo vemos en el caso de los integrantes de violines; el director de orquesta ha terminado de practicar un número musical con los integrantes del saxofón, acto seguido observa a los dos intérpretes de los violines y les indica: *"¡Va lo mismo violines!"*, es en ese momento en que los integrantes de esta sección tomen decisiones rápidas respecto a la forma en que hay que interpretar, puede ser que estén atentos o no, que no hayan esperado que el profesor se dirigiera a ellos, de cualquier forma esto demuestra que en cuestión de práctica por sección de instrumento, todos deben de pasar para mostrar sus avances de práctica de la canción que se está interpretando actualmente.

Referente a la responsabilidad que cada uno debe tener cuenta en lo que los demás esperen de los integrantes de violines, se afirma que ellos toman la responsabilidad de atender las indicaciones e intentar interpretar la parte que le corresponde de la canción que momentos antes habían hecho los integrantes de la sección de saxofón.

En la misma acción que se ha tomado en cuenta, ahora nos ponemos en el lugar del director de orquesta, las acciones que demuestran responsabilidad por parte de este personaje lo

podemos dar cuenta cuando él organiza la forma en que cada sección de instrumentos demostrará sus avances musicales, él califica y da cuenta a los músicos de los errores que van teniendo en su interpretación, así como los consejos que pueden servir para que los músicos tomen en cuenta.

En lo que respecta a lo que los demás integrantes del ensamble esperan del profesor, en el momento en que él se limita a dirigir la interpretación de los violines; ellos le escuchan decir "*¡la-la-la-la-la-la-la-la-laaaaaa!*", al tiempo que con la mano derecha le va dando ese toque de dinamismo. En este ejemplo encontramos que los intérpretes de esta sección esperan que el profesor marque las notas para que estos no se salgan de tiempo y de altura.

6.3. La orientación de los actos hacia la virtud de la templanza

Comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto a la virtud templanza nos muestra el ordenamiento de la sensibilidad, la elección a la manera de actuar y al entrenamiento de los sentidos.

La importancia de este punto reside en comprender de qué manera los integrantes del ensamble están sujetos a manifestar el orden sensible y la mejor forma de proceder dentro de la práctica musical, para descubrir esto es necesario entender el significado de cada característica que se toma de la templanza. En la tabla siguiente se observará la clasificación de las pares o características de la templanza así como la forma en la que se entiende:

✚ Tabla referente al significado y sus características de la virtud templanza

▪ Característica de la templanza	▪ Significado	▪ Especificaciones
Ordenamiento de la sensibilidad	Ordenar a un estado de control sobre los sentidos. Pensar sobre la reacción que tienen los estímulos en referencia a las tareas que se realiza, el sujeto se encuentra en tal estado de concentración que permite controlar lo que siente.	Tener orden es mantener bajo control la situación presente, es decir, estar plenamente consciente del conocimiento de la situación. El orden de la sensibilidad lleva al integrante a pensar sobre las reacciones sensoriales que tiene respecto a determinada situación.
Elección de la manera de actuar	El sujeto elige por medio de muchas opciones la manera de proceder en el ambiente social. Cada uno es dueño de sus actos, pero la elección a la manera de actuar tiene que ser de tal manera benéfica tanto para la misma persona como el comportamiento que se tiene con los demás, detrás de ello se interesa por el sentir de todos al mismo tiempo.	Pensar en la mejor manera de actuar reside de saber elegir el bien por sí mismo.

1. Ordenamiento de la sensibilidad

Muestra 7:

Al terminar el número el profesor mira a los integrantes de los violines:

Director de orquesta: ¡Va lo mismo violines! (mira a los demás integrantes y les pide de favor que escuchen a los violines para que los demás puedan distinguir el sonido de este pasaje que hace esta sección).

Posteriormente el director de orquesta pide que todo el ensamble empiece a tocar desde el inicio, ahora si todos al tiempo.

Comienzan con la melodía y para ir guiando a todos los que en ese momento interpretan, este hace una marcación de las notas de esta manera: ¡la-la-la-la-la-la-laaaaaa!, al tiempo que con la mano derecha le va dando dinamismo.

... sigue así hasta el final de la interpretación de esa melodía, a todos les comunica que han estado bien mediante unas palmadas.

Director de orquesta: ¡vamos!, un poquito más amplios los silencios, ¡aguas con su contado de los silencios! ¡Tarataratarararaaaaa!, listos, otra vez.

Violonchelista: ¿Mí, Re, Mí, Mi Re, maestro?

Director de orquesta: toca, ¡un dos! (palmada en cada cuenta)

a) Los estímulos en referencia a la tarea que realizan los individuos

Los estímulos refieren a la reacción corporal que tiene cada uno de los integrantes a las notas que va tocando, con el silencio, a las indicaciones y la forma en que responden a lo que el profesor va indicando.

Durante la muestra se da cuenta que el profesor en el momento de la interpretación marca cada movimiento, cada vez que él canta “¡la-la-la-la-laaa-laaaaa!”, los músicos al mismo tiempo se concentran en su instrumento y la forma en la que ese momento se lee la partitura. El movimiento de las manos del director de orquesta, aunado a la partitura que hay que seguir refuerza la forma en la que los músicos llevan a cabo el movimiento de las manos, de la cabeza, de la mirada de los ojos y la respiración tienen que estar al momento que se toca un pasaje musical.

Hay que decir que la forma en la que los estímulos trabajan en ese momento de la interpretación varía según el instrumento que cada uno esté tocando. Sin embargo, los

estímulos de los músicos que tienen con respecto a la música que van tocando tienen que ir de acorde al reconocimiento grupal porque cuando alguien desafina, es sencillo que algunos den cuenta y lo comuniquen al director de orquesta.

El director de orquesta demuestra las bondades que tiene la práctica musical: es una serie de estímulos que permiten la reacción del músico en diferentes áreas corporales y mentales, también es entrenamiento del oído, tacto y del recuerdo. El músico, por su parte, va memorizando el ritmo y el momento correcto en el que hay que tocar cada nota de este número musical.

b) Comprender al sujeto en estado de concentración que permite controlar lo que siente durante la tarea musical específica.

En la muestra se observa que sólo hay dos partes, el del director de orquesta y el de los músicos; el director de orquesta explica a los presentes que escuchen lo que interpretan los violines. Posteriormente da instrucciones que hace que los demás elementos del ensamble se mantengan atentos a las indicaciones.

Estar concentrado permite en los elementos del ensamble orquestal poder controlar lo que piensan y sienten, esto se sabe porque cuando un individuo trabaja la parte mental anteriormente ha dominado la parte sensible, debido a que es la segunda donde se construye el conocimiento y permite que persista dentro de la memoria.

Es a través de la guía que representa el director de orquestas que permiten a los músicos llevar a cabo correctamente la interpretación.

El director de orquesta se encuentra concentrado en su trabajo de director de orquesta, interpreta junto con los integrantes del saxofón un número musical, le ha salido bien pero ahora tiene que dirigirse con los violines. Les pide desde el inicio que toquen todos juntos, empieza la melodía, el director de orquesta guía mediante los movimientos de las manos a los músicos para que ellos interpreten las notas escritas en la partitura.

El director de orquesta empieza a tararear las sílabas "*¡la-la-la-la-la-la-la-laaaaaa!*", al tiempo que imprime dramatismo con el movimiento de la mano, que va subiendo el volumen de los instrumentos de los músicos.

Termina la interpretación, aplaude a los integrantes de los violines; después empieza el momento de comunicar las fallas que han tenido, así como los consejos: "*¡vamos!, un poquito más amplios los silencios, ¡aguas con su contado de los silencios!*"- emprende la decisión de volver a practicar el número que se ha practicado- "*¡tarara tararararaaaaa!, listos, otra vez!*".

En la muestra se observa que la atención que hay por parte de los músicos hacia el director de orquesta comunica el entendimiento mutuo entre las dos partes, los músicos ponen atención al escuchar, al ver y a llevar a cabo lo que les pide el director de orquesta, y esa atención se demuestra cuando los músicos entienden las indicaciones que se les da.

También hay atención cuando el ensayo no sale como lo esperado, porque así dan cuenta de las fallas que van teniendo, es importante ello, porque en la práctica musical la prueba y error son necesarios, esto demuestra que es a través de las complejidades como se va desarrollando el perfeccionamiento de la técnica particular de los músicos, así como también la mejora en la coordinación existente en el ensamble.

Estar atento asume en los músicos encontrarse en un estado de control sobre sus movimientos, sus impulsos, es en ese momento cuando se usa la razón sobre el instrumento con el que se trabaja.

Los músicos siguen las indicaciones, lo cual no indica que todo el trabajo salga conforme a lo planeado, en la muestra se da cuenta que la violonchelista se pierde y no sabe qué notas se habían tocado antes de que el profesor decidiera parar la interpretación del pasaje musical. Lo que se explica que para seguir las indicaciones se tiene que estar en un estado de concentración, el director de orquesta dio cuenta que algunos músicos no estaban dando

la nota, lo cual le pareció mejor idea comenzar de nuevo la interpretación.

Cuando uno o más músicos no dan la nota que les va pidiendo el director de orquesta, no significa que no estén poniendo atención o no se esté concentrado, es muy común que el trabajo de coordinación cueste al primer intento que se hace en una clase musical, esto lo sabe el director de orquesta, el músico practica, falla, no desiste, sino que busca hacerlo mejor, y eso se ve en la muestra, la niña pregunta el orden de las primeras notas, para seguirse de filo con las demás notas de la interpretación. Al recordar la niña la secuencia de notas, ella podrá dar cuenta del número del pasaje musical en donde se encuentran las notas para así poder leer las notas consecuentes.

2. Elección a la manera de actuar

Muestra 8:

Director de orquesta: Do sostenido, listos. ¡Cuatro!, (escucha, hace un gesto de desaprobación, cada uno toca lo que quiere. Un desastre)

Violonchelista: ¿el sesenta y siete? (risas de todos los presentes)

Director de orquesta: Esperen el conteo. (Los integrantes lo siguen, el director de orquesta indica con su mano el tempo) ¡Sesenta! (sigue afinando el violoncelo pero está atento a la interpretación. Solo participan los Saxofones, pues son los que comienzan este pasaje. Termina de afinar el violonchelo, mira a los Saxofones y les dice: “Repasen eso y ahorita lo revisamos”. (Sale del salón).

Cuando el director de orquesta sale, el saxofonista 1 le indica al saxofonista 2 cómo tocar afinando la pieza que el director de orquesta les ha dejado. El saxofonista 3 estudia por su cuenta. Parece ser que la violonchelista y los violinistas no se ocupan, pues entre ellos platican.

Regresa el director de orquesta y anuncia el final de la clase.

Director de orquesta: Última parte, ¡prepárense, cuarenta y ocho! Entra (mira a la violonchelista).

Violonchelista: tengo un, dos , un silencio

Director de orquesta: Como meta vamos a llegar al cincuenta y nueve; del cuarenta y ocho al cincuenta y nueve, ¡lista! (mira a la violonchelista).

Empieza la violonchelista a interpretar la pieza, entra un solo hasta el punto en donde se integran los de los violines. Para posteriormente cerrar los saxofonistas solamente.

Director de orquesta: Termina el relajo, bien. Cuarenta y ocho. Tres y dos, tres y dos... (chasqueando los dedos) ¡Saxofonista 1!

Saxofonista 1 a capella.

El director de orquesta lo mira y después de hacer su interpretación le dice “es luego, luego, moviendo las manos, escucha el cincuenta y tres, ¡Reeee!

Saxofonista 2 opina “es la respiración, nada más”

El director de orquesta mira al saxofonista 1 atento: Canta la canción, ¡hagamos eso!

Saxofonista 1: ¿Con el sax?, lo haré...

a) La elección de los integrantes a llevar a cabo una indicación durante la práctica musical

Dentro de la interpretación, la elección de los integrantes a llevar a cabo una indicación se forma dentro del aprendizaje de cómo interpretar una canción.

Todos los músicos están atentos a las indicaciones del director de orquesta, la elección termina siendo grupal y el profesor es quien guía la elección de todos los integrantes.

En la muestra se puede dar cuenta que todos llevan fielmente a cabo lo que dictan las partituras de la canción a interpretar. La elección se educa dentro de parámetros estructurados y fijados en donde solamente se va tratando de llevar a cabo una reproducción musical, dentro de ella se ejercen acuerdos que son aprendidos y llevados a cabo en cierto tiempo de entrenamiento. Se necesita tiempo considerable para aprender a conjuntarse con las decisiones de los demás integrantes, así es como uno se refleja en el ensamble y así buscará ser en el futuro, por lo que garantiza la elección de estar dentro de una disciplina.

b) La adaptación al medio social en la práctica musical

Adaptarse al medio social sugiere la aceptación de normas y de la dinámica en la que se comunican los demás, conocer sus códigos y la forma en que funciona cierta sociedad en específico, por ello, integrarse al medio del ensamble orquestal sugiere el aprendizaje de significados propios de la disciplina musical, de los tiempos que manejan para esta tarea y desarrollar la capacidad de entendimiento musical que es indispensable.

Lo cierto es que el periodo de adaptación no termina, sino que este va de la mano con la modificación de situaciones que llevan a un colectivo a tomar caracteres que definen a ese grupo, el tiempo que dura una sesión es importante, pero lo es más lo que hacen los integrantes con ello. En la muestra damos cuenta de que la misma interpretación musical es una forma de adaptación, debido a que lo que se busca es reconocer el ambiente y el significado que va formándose a partir de las relaciones sociales.

En el ejemplo que tenemos damos cuenta de la adaptación del medio social y este lo vemos en el ejemplo de los intérpretes; el profesor les indica que se preparen, hay que practicar el número cuarenta y ocho de una melodía, le pide a la niña del violonchelo que empiece... la niña mira su partitura y le comunica al profesor que en el número le marca que tiene dos silencios, el profesor prosigue enseñándole hasta qué punto van a interpretar: -"Como meta

vamos a llegar al cincuenta y nueve; del cuarenta y ocho al cincuenta y nueve, ¡lista!"-.

Tocan juntos la melodía, la niña y el profesor se encuentran interpretando el número que se ha pedido, he aquí la parte de la adaptación al medio social. Este se da de una manera conjunta, en donde la compañía del profesor facilita el aprendizaje de los códigos sociales y la forma en que funciona esa sociedad específica. En este caso con códigos sociales me refiero a la manera en la que se trata a la persona en esa sociedad, así como los valores que existen, como el trabajo, la paciencia, el silencio, la concentración, la destreza o la amistad... en fin, es toda una gama de reproducciones sociales que tienen una modificación por el simple hecho de ser una sociedad en constante trabajo y reconocimiento.

c) La importancia del sentir sobre los demás

Esta parte del tema es el más sensible porque lleva a los integrantes del ensamble orquestal a interesarse por los demás miembros del grupo; en la muestra se percibe que el ambiente en el que se da la clase habla precisamente de la dinámica y el calor humano que cada uno pone en manifiesto al entrar en la práctica musical. El calor humano no se mide ni se pretende ello, simplemente se explica, se profundiza en esta cuestión, porque parece ser que lo esencial es invisible a los ojos, sin embargo este se percibe ante la forma en la que se comunican y la manera en la que los integrantes lo expresan.

La importancia del sentir por los demás en el integrante orquestal se hace evidente cuando el señor que toca el saxofón 1 toca solo para el grupo; el director de orquesta lo mira y cuando termina su interpretación le dice *"es luego, luego, moviendo las manos, escucha el cincuenta y tres, ¡Reeee!"*, el señor del saxofón 1 responde excusándose *"Es la respiración, nada más"*. -El director de orquesta lo mira atento y prosigue *"Canta la canción, ¡hagamos eso!"*. En este ejemplo es claro que el director de orquesta se preocupa por el bienestar emocional de sus pupilos, pues no sólo le explica la forma de intervenir en su forma de interpretar, sino que también busca alternativas de entendimiento respecto al número que están practicando. El director de orquesta al dar otra forma de aprender demuestra el conocimiento que tiene en la materia y también pone en evidencia su

conocimiento en el trato con la gente, esta sensibilidad que se necesita en otros contextos sociales por muchos motivos, que en este caso se lleva a cabo haciendo participe al alumno en la construcción de un saber.

Enfocándonos exclusivamente en lo musical, damos cuenta que el canto que va a realizar el integrante de la sección de saxofón le ayudará a coordinar aspectos de notación y de altura en cuanto a la interpretación, pero en el plano sentimental lo hará sentirse comprendido, cosa que se deja de lado en otros contextos educativos.

6.4 La orientación de los actos hacia la virtud de la prudencia

Comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto a la virtud de la prudencia, esta que nos muestra la elección a los mejores medios para alcanzar un fin, en juzgar y ordenar las acciones, así como también tener la oportunidad en probar y errar, y obrar convenientemente para el mismo grupo.

La importancia de este punto se encuentra en saber la manera en que los integrantes piensan sobre su forma de actuar en las situaciones que se presentan dentro de la clase musical. La prudencia dirige la acción pero al mismo tiempo, tiende a ser formada mediante la presentación de situaciones que obligan a la persona a reaccionar ante estas y pensarlas en el presente. En la siguiente tabla se mostrará las características que componen a la prudencia y el significado de sus partes:

✚ Tabla referente al significado y sus características de la virtud prudencia

▪ Característica de la prudencia	▪ Significado	▪ Especificaciones
❖ La elección a los mejores medios para alcanzar un fin	❖ Pensar en la mejor manera para superar las pruebas, para alcanzar algo valioso, tener a la mano las mejores herramientas para tener éxito en cualquier tarea.	❖ Pensar en la mejor manera para alcanzar algo valioso, refiere a lo valioso que es pensar en la mejor manera para el grupo social. Tener a la mano las mejores herramientas es la preparación y la disposición para el éxito.
❖ Juzgar las situaciones	❖ Realizar una valoración de hechos y circunstancias a efectos de tomar una decisión con respecto a algo	❖ Juzgar es el acto de analizar una situación concreta, es tener el tiempo suficiente para hacer una valoración de lo que pasa.
❖ Ordenar las acciones	❖ Reflexionar hacia un fin determinado.	❖ Es llevar el control del proceso en el que se está trabajando, en ella va integrada la organización y el valor para hacer lo correcto.

1. La elección a los mejores medios para alcanzar un fin

Muestra 9:

El director de orquesta se acerca al saxofonista 1 y le dice de cerca mirándole a los ojos “haber dilo...”

Saxofonista 1: Sol, Fa, Mi, Fa, Sol, Mi, la.

Director de orquesta (Repite las estrofas, los chasquidos y las manos): ¡di!

Saxofonista 1: Sol, Fa, Mi, Fa, Sol, Mi, nanananananaaaaa.

Director de orquesta: nanananananaaaaa ¡cantado!, ¡otra vez! Y...

Saxofonista 1: Nana nananaaaaa.

Director de orquesta: A ver, tócalo.

Saxofonista 1 toca la melodía que el profesor le pide. El director de orquesta lo mira atentamente hasta que termina de interpretar la melodía, termina de ver al saxofonista 1 y se dirige a toda la clase:

Director de orquesta: Ahora vamos a cantarlo todos, “tararaararaarara, sí, ahora sí, tóquenle”

El saxofonista 1 interpreta mirando a los ojos al director de orquesta mientras marca el pulso, el director de orquesta lo mira atento, le gusta lo que escucha y la forma en la que interpretan la melodía en grupo:

Director de orquesta: ¡exacto, los mismo ritmos. Bien. Toquen desde el cincuenta y tres, tararaaraaaa!

Saxofonista 1: ¡ah, es que se me va el tempo, (vuelve a concentrarse en la canción).

El director de orquesta canta mientras el saxofonista 1 intenta hacer el cincuenta y tres (el pasaje de la canción que están interpretando).

Violonchelista: Maestro, ¿desde dónde?

El director de orquesta con gesto serio mira a la niña: “desde la cincuenta y tres”

Violinista 2: ¿Así está bien en Mí?

Director de orquesta: sí, está bien pero también tiene en Fa (a ver mira al violinista 1), imagínatelo.

Violinista 2: sí, (mientras toca).

El director de orquesta da chasquidos para marcar el tempo de la melodía.

Director de orquesta: Un, dos. Todos tocan la melodía, al unísono. (Se dirige hacia el violinista 2), ¡aguas con tu Re! (le dice), se escucha raro.

La violinista 2 afina su instrumento. El director de orquesta espera a que ella termine de afinar el arco del violín, le pregunta si ya terminó.

Director de orquesta: va. Uno dos tres (haciendo la señal con las manos en preparación).

a) Pensar en la mejor manera para superar las pruebas

En la presente muestra se observa que el director de orquesta tiene como mejor manera de superar las pruebas la exigencia que le imprime a cada alumno, su método consta de ser simpático pero a la vez duro, esto dependiendo el momento en el que se encuentran en la

interpretación.

En la muestra el director de orquesta usa alternativas para que los músicos recuerden la duración de las notas, pues mediante el canto el director de orquesta da cuenta de lo eficaz que está siendo todo el grupo al momento de interpretar la melodía. Algunos ejemplos de que el director de orquesta piensa en la mejor manera para superar las pruebas se encuentran el acercarse al músico cuando se dirige a este, la utilización de la vocalización de las notas, escuchar atentamente a cada uno de los presentes, corregir y reiterar cuando los músicos se han equivocado, dirigirse a todos como si fuera uno solo, es decir, hablar en plural a cada uno, lo que solidifica la relación de grupo, además se observa que el director de orquesta guía al grupo para que no se pierda en la interpretación, pide imaginación en el momento de tocar, así como también ayuda a cada uno cuando se necesita ayuda técnica.

Es curioso que el músico cuando está bajo la supervisión del director de orquesta, tiende a concentrarse de una manera rápida, por lo que la compañía y la cercanía refuerza una mejor interpretación o por lo menos lo más fiel posible. El director de orquesta siempre serio está a la disposición del músico por lo que las preguntas son inevitables al momento de querer hacer mejor la labor musical, el músico pregunta si está bien lo que toca y si aún falta por trabajar, no descansa hasta hacerlo mejor, por lo que pensar en la mejor manera para superar las pruebas lleva al músico y al director de orquesta a esforzarse.

b) Tener a la mano las mejores herramientas para tener éxito en cualquier tarea.

Por herramientas, se entienden, aquellas cualidades necesarias que auguren un posible éxito al llevar a cabo una acción determinada. En la práctica musical, se da cuenta que tanto los músicos como el director de orquesta comprenden el orden de una interpretación, esto es la manera en la que los símbolos musicales tienen que ser leídos e interpretados. Así también se da a conocer que en la interacción que se produce entre el director de orquesta y los músicos se produce una especie de lenguaje que sirve de guía en el perfeccionamiento de la técnica musical, como puede ser el uso por parte del director de orquesta de palmadas y chasquidos al momento de marcar la nota, así como cantar la melodía al momento en que

esta tiene que ser llevada a la práctica.

La imitación entra en la dinámica al momento en que los músicos deciden cantar la manera en la que el director de orquesta indica la melodía, ellos memorizan la tonalidad de la canción y tratan de comportarse como el director de orquesta se muestra al momento de enseñar, también se da cuenta que la habilidad que ejerce el profesor estriba en la confianza que este brinda a cada uno de los integrantes, pues existe empatía entre los integrantes y al mismo tiempo el director de orquesta conoce los alcances que cada uno tiene respecto al conocimiento musical; hace todo lo posible para que cada uno mejore sus habilidades de interpretación a tal grado que busca la mejor manera para que coordine cada el compañero de instrumento.

En la facultad de la paciencia se hace presente en el director de orquesta en el momento en que la violinista 2 está tocando mal el número, el director de orquesta da chasquidos para marcar las notas, es en ese momento que da cuenta que la niña tiene dificultades para hacer sonar una nota, *"¡aguas con tu re! , se escucha raro"*- se oye decir al director de orquesta, por su parte la niña se dispone a afinar su instrumento, es ahí donde la paciencia del director de orquesta actúa en forma de acto de espera, esta acción permite que la niña no se presione en estar afinando su violín, *"¿ya terminaste?"*- pregunta el profesor. La niña asiente; prosigue la clase. El profesor da la cuenta para iniciar nuevamente ese número.

La práctica musical no es un trabajo lineal, ya que presenta distintas formas de aprender y llevarse a cabo, en el ejemplo, el director de orquesta le dice a los niños que imaginen las notas, se le permitan la libertad de experimentar y asociarse con los sonidos para poder conocer de fondo la canción de la partitura, la experimentación orilla al niño a conocer distintas formas de conocer a fondo los sonidos y aprender de esa experiencia.

La última observación se encuentra en la aseveración de los errores instantáneamente, esto es la manera en la que el director de orquesta le indica al músico cuando se equivoca, se hace al momento y no se espera a que acabe la interpretación, sino se le dice al momento aunque los demás estén ejecutando la pieza, todo ello para que el niño entre en la dinámica

correcta en la que se lleva a cabo una ejecución musical exitosa.

2. Juzgar las situaciones

Muestra 10:

La formación musical de los integrantes consta en que cada uno de ellos se posiciona en relación al instrumento que están tocando. Enfrente se colocan los que tocan instrumentos de cuerda (violonchelo y violín), en segundo lugar, los que tocan el saxofón.

La clase comienza cuando el Director de orquesta (David Castro) se posiciona enfrente de los demás integrantes. Pide que cada uno afine su instrumento.

Se dirige hacia donde se encuentra la violinista:

A ver, dame un Re. Lo observa mientras el niño del violín da muestras de la práctica que ha hecho. El director de orquesta lo observa mientras el primero da la nota que le ha pedido el director de orquesta.

Mientras esto pasa, los integrantes de saxofón, practican sin darse cuenta de lo que pasa. El profesor alza la mirada viendo a todo el ensamble en su posición, pues han asistido ocho personas contándolo a él también: 3 violines, 3 saxos y un violonchelo. Sigue atento en el niño del violín, él sigue tocando la nota y ahora empieza con una interpretación que ya había hecho una clase anterior.

Profesor: En fa sostenido. A ver otra vez, (cierra los ojos y escucha), a ver un poquito más (haciendo la señal con las manos).

El alumno hace caso y toca hasta esperar una señal afirmativa del profesor, este levanta el pulgar derecho afirmando que ese sonido es el que el pide.

a) La valoración de hechos

En el caso de los integrantes del ensamble orquestal, ellos pueden valorar los hechos mediante la forma de razonar una situación en concreto. Ejemplo de ello se da cuando los músicos, al momento de llegar al salón de clases, cada uno se dirigen al lugar que le corresponde, esto en dependencia al instrumento que tocan. Los integrantes del saxofón se sientan enfrente de los músicos que interpretan violines lo que demuestra que se valora la formación de los integrantes debido a que la música que se interpreta tiene que tener una organización específica, el director de orquesta ha formado a los integrantes a que cada uno se posicionen con las personas que interpretan su instrumento pero también juntos leen las notas que corresponden a su instrumento.

La afinación del instrumento es importante, ya que el director de orquesta valora el sonido al momento de la creación musical, de igual forma las instrucciones que se van dando a lo

largo de la práctica tienen una importancia crucial, y esto se nota cuando el director de orquesta se acerca al niño del violín; se le pide que toque la nota Re, esta que ya habían visto la clase anterior y de lo cual valoraría mucho que el niño empiece a recordarlo y a tocarlo.

Satisfactoriamente lo hace, al tiempo que el director de orquesta reconoce la nota, la escucha en el mismo momento que cierra los ojos como señal de atención absoluta, tiene experiencia al reconocer sonidos y a clasificarlos, identifica lo que toca el niño del violín y cuando termina de mostrar sus avances.

El director de orquesta persigue... -"En *fa sostenido*. A ver otra vez, (cierra los ojos y escucha), a ver un poquito más"-, la repetición del número que la niña toca tiene un valor propio para el director de orquesta, debido a que es él quien se ocupa de los avances de todos los músicos, ya sean tanto de la familia de violines como el de saxofones; su tarea no sólo consiste en que ellos aprendan a practicar el modo de tocar el instrumento, sino que también ellos reconozcan los sonidos con los que dibujarán los números musicales, reconocer el sonido en este caso resulta para la niña darle un valor, la distinción de sonidos permite al integrante a desarrollar un repertorio de tonalidades y alturas, el director de orquesta da a entender que bajo la repetición él va reconociendo el avance del alumno pero también ofrece herramientas para que la instrumentista vaya identificando las diferencias entre las distintas posibilidades de sonidos que emanan de su instrumento.

Otra acción que los músicos valoran es la aceptación que hace el director de orquesta respecto al buen trabajo hecho, esto se da cuenta cuando el niño termina su ejercicio musical, el director de orquesta levanta el pulgar derecho como señal de que el ritmo que ha interpretado el niño es el mismo que este esperaba. Analíticamente esta acción permite dar cuenta que el director de orquesta tiene una inclinación sobre el buen trabajo sobre los sonidos, debido a que este es el material de trabajo con lo que cada uno trabaja, a partir de la creación de cada sonido, no solo es la producción de trabajo del intérprete sino que es la forma en la que él da cuenta de la fidelidad que se tiene respecto a la partitura.

b) Las circunstancias que orillan a los integrantes del ensamble a tomar decisiones

Siempre es importante conocer la dinámica bajo la cual se encuentran las personas al momento de tener que elegir de qué manera actuar o moverse dentro del entorno. Las circunstancias no nacen solas, sino que están bajo la lógica de las situaciones que son externas a las personas, en muchos casos, en otros más bien las circunstancias son llevadas inconscientemente por las personas o por la misma planeación de las clases en donde se espera que las personas reaccionen de alguna manera a la disciplina en la cual se encuentran.

Se ha observado que dentro de la relación que se manifiesta en la práctica musical ocurre una parte importante que es la circunstancia que lleva a cada uno a tomar decisiones; por parte del director de orquesta, este toma decisiones cuando los músicos le cuestionan sobre cómo llevar a cabo una interpretación buena. La circunstancia que orilla a actuar al director de orquesta se manifiesta ante la falta de práctica o alguna incompreensión del alumno ante un avance lento dentro de la interpretación de un número.

El director de orquesta actúa de acuerdo a lo que se viene presentando, está capacitado para solucionar todo tipo de dudas que tienen los músicos.

Otra circunstancia que damos cuenta en la práctica se observa cuando los músicos están afinando su instrumento, el director de orquesta decide la manera en que hay que proseguir la práctica musical, este sabe que lo primero que hacen cada niño es afinar el instrumento musical, por lo que consecuentemente se acerca a quienes demuestran alguna dificultad en la afinación de su instrumento.

También existe en la muestra una desatención que tiene la niña del violonchelo, esto orilla al director de orquesta la desaprobación debido a que él da cuenta que todos los demás integrantes se encuentran interpretando correctamente el número correspondiente. Para mejorar la forma de interpretación en los integrantes del ensamble, el director de orquesta decide tararear, esto significa el ir marcando cada nota para que los músicos comprendan

cuánto dura una nota, así como el mantenimiento del tempo de la melodía, es una decisión acertada que orilla a los integrantes a mejorar la interpretación.

Otro ejemplo que entra en la categoría de las circunstancias que orillan a los integrantes del ensamble a tomar decisiones, se encuentra en la acción en donde el director de orquesta decide disolver la canción, y emprender nuevamente el número. Es mejor para el grupo volver a iniciar la interpretación que seguirse de filo en un desafinado número. Estas decisiones permiten concentrarse nuevamente en la tarea presente y mejorar progresivamente la coordinación necesaria para tocar.

En relación a los niños del ensamble se da cuenta que ellos se encuentran en circunstancias que los orillan a tomar decisiones como en el momento en el que dejan de ser supervisados, en este ejemplo, se puede dar cuenta que cada uno de los integrantes lleva a cabo la autodisciplina que se necesita para mejorar como músico, es una decisión propia que se observa en el momento en que el director de orquesta se aleja del lugar y todo queda en manos de la misma persona que practica con el instrumento musical.

También se aprecia que la decisión del músico reside en la acción de enfocarse más debido a la exigencia que el mismo grupo le está dando a él, esto se refleja cuando el niño tiene un fallo ya sea de afinación o de equilibrio en un número, todos los integrantes toman la decisión de exigir internamente al niño de mejorar su propia interpretación y de adaptarse a la canción que se está tocando en ese momento.

3. Ordenar las acciones

Muestra 11:

Todos tocan.

La melodía a interpretar pide que en un inicio comiencen a tocar los saxofonistas, en el término del primer pasaje musical entran los violines y posteriormente entra la violonchelista.

Al director de orquesta le gusta lo que ve, sigue dirigiendo. Terminando el director de orquesta pide que se toque el cuarenta y ocho.

Director de orquesta: Para hacer un ensamble orquestal se necesita tomar las decisiones necesarias, que todos participen, depende qué registro, en qué momento y en qué instrumento. Hay segmentos difíciles para cada instrumento. Prefiero hacer el arreglo bien, dividir todo y el producto terminado. Sirve para que te des una idea

Saxofonista 2: Usted dice en este momento entra esto en otro otra cosa, ¿Con avance vemos?

Director de orquesta: Lo podemos probar, me gustaría decidir el repertorio, hay que planear algo que sea a doc, teniendo eso yo decidido el programa. Algunos dicen que les gustaría tocar algo de funk, podríamos hacer eso, usted puede hacer una melodía. Si nos puede funcionar. Hay más repertorio.

Saxofonista 2: yo podría tocar en Do, Re pero hasta ahí llegaría mi esfuerzo.

Director de orquesta: Avance, digamos que las escalas de todas las tonalidades, cuesta trabajo pero cuida mucho eso, que los pasajes estén bien. Lo ideal es practicar dos horas de arpegio, tonalidades...

Saxofonista 2: En eso se le oye como jazz, tiene ese toque... entonces, ahí estoy avanzando, las escalas no me dan la tonalidad de jazz.

Director de orquesta: Primero tenemos que tener el conocimiento, para tocar jazz, sería tener claro, tener las herramientas, las escalas, hay un conjunto de escalas tonales, que son mayor, menor y resultante de la menor, y después podemos tocar modos... son artificiales, son mezclas de todas. Tengo las anteriores súper bien, necesito poder leer rápido, poner estilo, eso lo determina la melodía, (escucha a saxofonista 2 tocar unas notas y sonrío a la vez). Ahora ya suena a jazz, pero ¿y las herramientas?, podríamos tocar piezas pero tenemos que hacer el arreglo. Es entrenar, nos puedes ayudar, yo decido las tonalidades y avanzan todos. Tengo en mente alguna de jazz.

a) Reflexionar hacia un fin determinado.

Este punto lleva a concentrarse en la contemplación de un hecho que se presenta en un momento determinado, se trata de pensar sobre las acciones que van exponiendo los integrantes del ensamble orquestal.

En el ejemplo presente se ha observado que cada integrante de la familia de instrumento

tiene ya conocimiento del espacio y de tiempo en el que son partícipes, así como el momento en el que tienen que dar paso a otros integrantes para que al igual que los primeros trabajen la melodía. El orden y la espera, en este caso, son dos facultades que se juntan para que cada individuo ordene sus sensaciones y el pensamiento a través de la disciplina diaria. Me puedo imaginar la concentración que debe de haber en cada uno para que todos a la vez coordinen y se escuche de la misma manera una interpretación en la que todos tocan a la vez.

Ejemplos de reflexión a un fin determinado lo podemos encontrar en realizar bien una interpretación, así como el bagaje de conocimiento que se va desarrollando en busca de un fin, ejemplos de ello los encontramos cuando el director de orquesta pide tocar el número cuarenta y ocho. Para realizar este número se necesita de coordinación y conocimiento musical, así como la disposición de los integrantes de tocar en la tonalidad y altura que marca la partitura. El director de orquesta en la muestra da cuenta a través de consejos y algunas ideas relacionadas a la organización y al saber musical, él menciona al saxofonista 1 lo siguiente:

"Para hacer un ensamble orquestal se necesita tomar las decisiones necesarias, que todos participen, depende qué registro, en qué momento y en qué instrumento. Hay segmentos difíciles para cada instrumento. Prefiero hacer el arreglo bien, dividir todo y el producto terminado. Sirve para que te des una idea".

El director de orquesta muestra en el ejemplo que el fin determinado es prácticamente tomar las decisiones necesarias, la reflexión que esto determina es con miras al fin de cada tarea que el director de orquesta planea para cada sección de instrumentos. Decidir por parte del director de orquesta la forma en la que se va trabajar cada clase, permite visualizar el avance y aprendizaje que cada alumno va a tener en la clase, es por ello que el arreglo al momento de hacerlo tiene la intención de explotar las capacidades de percepción, entendimiento y ejecución del músico.

Así mismo, el director de orquesta comenta que lo ideal de la tarea musical es practicar dos

horas, esta parte tiene inferencia en que para tener las condiciones necesarias que posibiliten la reflexión a un fin determinado, importa y mucho el hecho de enseñar a trabajar constantemente, esta es la base que va construyendo la reflexión, pues el fin está sujeto al arreglo que el director de orquesta ha planeado para que se enseñe y se practique.

Por parte del instrumentista que se encuentra en la sección de saxofones, este manifiesta su reflexión a un fin mediante la exposición de preguntas y dudas que van apareciendo en el avance musical, al preguntarle al director de orquesta sobre la forma eficiente de trabajar, este muestra interés en conocer la disciplina que un músico puede tener, pues aunque él apenas se va iniciando en la música, este tiene la curiosidad por saber de qué forma se va formando un especialista instrumental.

VII. Análisis del significado de las virtudes que deriva de la interacción social en la segunda práctica musical: su simbolismo por medio del lenguaje verbal.

En esta etapa de la investigación se interpretará cada virtud moral que se hace presente en la representación musical mediante el lenguaje verbal, si en el bloque pasado se enfocó en la orientación que tienen los integrantes del ensamble por el concepto abstracto, ahora se hará ver más a fondo: la forma que va apareciendo mediante el uso del habla y el acto que corresponde a su intención que tiene el sujeto por dar a entender su raciocinio.

A través de elementos comunicativos se lleva a poner en práctica la forma en la que se van construyendo conceptos propios relacionados con cada una de las virtudes morales, la razón por la que esta se construye es simple: para darle sentido a las relaciones sociales que se gestan dentro del espacio de práctica, así como la forma en la que se entrelazan los hábitos mismos que intervienen en la forma de ver al otro, en su construcción en el trabajo diario y en su forma de producirla dentro de una disciplina.

7.1 La interacción social: lenguaje verbal en la virtud fortaleza

En este número se ahondará en el aspecto comunicativo del lenguaje verbal de los integrantes del ensamble. En la siguiente tabla se mostrará la forma en la que se componen algunas características de la virtud fortaleza:

✚ Tabla referente al significado y sus características de la virtud fortaleza

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">▪ Fortaleza<ul style="list-style-type: none">- comprender la disposición que hay en los integrantes del ensamble respecto a los momentos adversos- Búsqueda del bien- Enfrentar situaciones. |
|--|

1. Comprensión a la adversidad.

Muestra 12:

Saxofonista 2: ¿Está difícil?

Director de orquesta: Depende de la tonalidad. Tendría que escucharla para ver escuchar la tonalidad. Es sencillo. El jazz es como hacer son jarocho, tienen su letra, su melodía.

Saxofonista 2: Se necesitan las escalas.

Director de orquesta: No tendría problemas.

Saxofonista 2: Si avanzamos lentamente.

Director de orquesta: No avanzaríamos porque no quieren. Bien tocado y sin alteraciones en cuerda, ustedes ya han tocado una, dos, pero eso lo deciden tocar todos.

Saxofonista 2: Trato de hacerlas.

Director de orquesta: Avance a su ritmo.

Saxofonista 2: Entonces, si hay una constante para poderle avanzar pero, ¿y los demás?

Director de orquesta: Necesitamos llegar al solfeo

Saxofonista 2: Yo podría venir

Director de orquesta: Usted puede decidir cuándo venir. Yo le doy tareas dependiendo su nivel, le podría poner lo que necesite

Saxofonista 2: Por más que he buscado no avanzo más.

Director de orquesta: Usted la puede tocar, cuando llego a la parte de Chopin me da resultados. Vamos hacer una cosa: vamos a tocar “historia de un amor”, luego tocaremos las partes que nos dieron problemas. En el sesenta, sí, intente tener contados los tiempos.

Saxofonista 2: Hay muchos compases en silencio, a lo mejor en la orquesta está bien, pero me cuesta trabajo, en algún pasaje se me dificulta la entrada, ya pedí la partitura del saxofón, yo pensaba marcarle con rojo donde me estoy perdiendo, aunque usted nos marca la entrada me pierdo, ¿puedo marcar los compases de tal forma que calla siguiendo las notas?... eso es lo que me está pasando. Yo resolvería ese problema. Me pierdo, ¿cómo resolverlo? Para alguien que va aprendiendo, lo obliga a estar atento. Está complicado para mí, son diez... veinte compases.

En lo que respecta a la parte del lenguaje, este tiene la función dentro del accionar del director de orquesta en explicar, confortar e incluir; tiene el conocimiento de las capacidades de cada uno de los integrantes. El director de orquesta facilita la actividad del músico, debido a que ofrece el tiempo necesario a este para que practique y aprenda una melodía. Es muy recurrente que el director recomiende al alumno ampliar su panorama musical con respecto a la comprensión de su propia interpretación y las diferentes formas para solucionar un fallo.

El director de orquesta expone la forma en la que se va creando la condición para desarrollar el concepto de adversidad, pues al recrear todas las actitudes que se han explicado, se ve claramente que la formación del concepto de adversidad se mira desde una perspectiva amplia, pues se trata de una afrenta que cada uno tiene que hacer para desarrollar alternativas de enfrentar una situación.

El integrante que toca el saxofón duda respecto a la posibilidad de tener una buena interpretación del número que están practicando; se justifica, da cuenta de sus alcances materiales y de aprendizaje, toma el papel de aprendiz, y esto se nota cuando explica las dificultades que tiene en el aprendizaje de la canción.

2. La búsqueda del bien.

Muestra 13:

Director de orquesta: Necesita manipular y estudio. Le sugiero estar pendiente en buscar lo importante de los silencios, usted y todos tienen el material.

El director de orquesta le pide que toque la parte que están ensayando: “¡un, dos. Mi, Re, Do, Do, Do, Fa, ahí tiene sus dos compases!, ¿Dónde sigue la melodía?, si yo estuviese en su lugar no contaría los compases, ¡tararararaaaa...! voy a estar pendiente donde está la melodía, ponga atención en entrar.

Saxofonista 2: No se me complica eso, se me complica no tener las notas, esto es para quien tiene conocimiento de la música, para mí es demasiado. Nunca lo habría pensado

Director de orquesta: Todo se practica, hay que mecanizar el oído, como es un ensamble orquestal, la esencia del ensamble es fijarse dónde se está, aquí son seis, si usted necesita estudiarlo, yo se lo paso, ¿Cuál es el problema?

Entra Saxofonista 1 a escena y le pregunta al director de orquesta: “¿Si le da el tiempo?” – (organiza su material, saca hojas de partitura, acomoda el atril y saca de su estuche el saxofón, arrima una silla enfrente del atril y se sienta. Comienza a tocar la melodía, la cual ha sido discutida por el saxofonista 2 y el director de orquesta).

El director de orquesta mira tocar al saxofonista 1 y cuando termina de tocar la pieza, le sugiere: “vas bien, pero más a tiempo”.

El saxofonista 1 toca nuevamente el mismo número.

Director de orquesta: Está mejor, que sea regular, ¡Si, La, La, La, Re, Do!, ¡síguete!...

El saxofonista intenta de nuevo tocar la pieza. El director de orquesta cierra los ojos tratando de identificar cada nota y el tiempo en la que van las mismas, no dice el nombre de las notas si no que las susurra al tiempo que las escucha salir del saxofón.

Terminando de interpretar esa pieza, el saxofón afina su instrumento.

En lo que respecta al lenguaje y a la disposición que tienen los integrantes del ensamble, se comienza por interpretar lo que el director de orquesta comunica a los alumnos, este encuentra deficiencia en el trabajo del saxofón, da sugerencia respecto a la forma correcta de interpretar una partitura, también cuando el integrante del saxofón se encuentra tocando su número este guía mediante el pronunciamiento de cada nota.

El director de orquesta sugiere buscar lo importante en los silencios que aparecen durante la interpretación que hace gala el saxofonista 2, cuando se conjunta con los músicos va dictando de memoria cada una de las notas que corresponden al número musical en

cuestión.

El saxofonista 2, se sale de la interpretación bruscamente y afirma que no tiene problemas con las notas sino que en general resulta demasiado para él la forma en la que está estructurada la obra.

Por su parte, el director no pierde la paciencia y alienta al instrumentista para que siga intentándolo mediante la práctica correspondiente:

"hay que mecanizar el oído, como es un ensamble orquestal, la esencia del ensamble es fijarse dónde se está, aquí son seis, si usted necesita estudiarlo, yo se lo paso, ¿Cuál es el problema?".

Con mecanizar el oído, el director de orquesta se refiere a entrenarlo de tal manera que comprenda que nota toca determinado instrumento, conocer la textura y el peso de cada sonido que puede emanar cada uno de los que forman parte del ensamble. También el director de orquesta se refiere al lugar en el que se encuentra cada intérprete, fijarse dónde se encuentra cada uno conlleva a conocer el lugar que cada uno ocupa y la importancia que tiene en el rumbo que toma el conjunto musical.

El saxofonista 1 da muestra de sus avances en lo que se refiere al número que toca practicar, el director de orquesta alienta y aconseja al alumno que se valla más a tiempo, con ello da a conocer que la interpretación todavía no tiene las características que corresponde a una aceptable interpretación, de cualquier forma al músico que toca el saxofón 2 se le comunica que toque nuevamente para reafirmar el juicio que ha formado el director de orquesta, el primero nuevamente toca el mismo número haciendo que al término de la muestra el director de orquesta le conceda unas palabras de aliento: *"Está mejor, que sea regular, ¡si, la, la, la, re, do!, ¡síguete!..."*-. Motiva al músico a volver a interpretar este número.

En lo que refiere al lenguaje que tienen los integrantes del saxofón, estos comunican sus

deficiencias y avances que van teniendo hasta el momento. Dentro de esta forma de comunicar se puede apreciar que la búsqueda del bien se encuentra en la forma en la que cada uno de los involucrados llevan a cabo su labor musical, cada uno dentro de su trabajo comunica una búsqueda en el mejor funcionamiento posible de la interpretación del ensamble en general. Tanto la preocupación de uno de los integrantes del saxofón como la atención que pide el compañero para que el director de orquesta califique los avances. En el momento en que cada uno de los integrantes de la sección de saxofón ilustra su avance al director de orquesta se encuentra un bien, un conocimiento y una forma de llevar a cabo determinada labor, cuando se falla o no se tiene el conocimiento adecuado en cómo interpretar pero se persiste y se ocupa para tener más conocimientos se ilustra que hay una búsqueda por un bien interno, que es precisamente la búsqueda de ser mejor técnicamente.

3. Enfrentar situaciones.

Muestra 14:

Director de orquesta: ahora toca el sesenta, al final. Ahora parado. ¡Dos, tres cuatro y...!

El intérprete del saxofón 1 se levanta, toca la melodía.

Director de orquesta: ¡Respira!, ¡un, dos, tres y cuatro!... (indica con las manos el ritmo en el que tiene que ir la pieza)

¡tatatatataaaaa...! , ¡Un, dos, tres, cuatro...! ¡Hay que estar pendiente de las entradas! (El saxofonista 1 sigue tocando mientras mira al director de orquesta que le hace observaciones). El maestro sigue moviendo la mano indicando cada nota, ¡Un, dos... cerca, cerca, otra vez! ¡Un, dos, más cerca de tu bocadura, un, dos! (Ahora el director de orquesta mueve las manos y a la vez chasquea para marcar el pulso)

¡Aire, sesenta y ocho, un, dos, ataca más suave!, las demás están bien, ¡un, dos!, okey. (Termina de interpretar), bien, ahora hagamos el sesenta y ocho, tienen la misma rítmica aunque cambian las notas.

Se integra el saxofonista 2.

Director de orquesta: Juntos sesenta y ocho (se refiere al saxofonista 1 y saxofonista 2). ¡Un, dos!, nada más van a tocar la primera nota y se quedan ahí, traten de meterse ahí, nota aunque sea larga, afínense, pueden ser más precisos, los primeros dos (pasajes) ahí se quedan, nada más dos, así quédense, ¡Mi, Fa, La!, ahí quédense. (Da dos chasquidos).

Los dos saxofones comienzan su interpretación, atendiendo las indicaciones del maestro, parece gustarle al director de orquesta porque hace un gesto de aprobación con una sonrisa, todo lo que sigue surge dentro de la interpretación de los dos saxofones, esto es lo que dice el director de orquesta al mismo momento en el que interpretan:

Director de orquesta: Suave (haciendo señal con las manos al mismo tiempo en que indica la nota que se ha de tocar en ese instante), excelente, agudo. ¡Un, dos, bien! ¡Parararaa!, ¡ahí me quedo! Otra vez, bien, otra más.

Nuevamente los saxofones comienzan a interpretar la melodía.

Director de orquesta: ¡Parararaaaaa!, bien. Ahora si voy a bajar al final de la escala. Sin apresurarse, es tranquilo, ¡un, dos!, pero van muy rápido, ¡un, dos!

El lenguaje que se usa dentro de la muestra dibuja la acción de interpretar tanto por parte del director de orquesta como los saxofonistas. Cada uno mediante su forma de interpretar su lenguaje describe el trabajo hecho anteriormente, la afinación de las notas que cada uno emana con su instrumento, nos permite comprender como oyentes, la maestría que han adquirido los músicos y el director de orquesta.

Mientras el director guía, presiona, da instrucciones y marca cada nota y cada movimiento

que dicta la partitura, los instrumentistas en este momento forman de cada símbolo que está escrito en su partitura ciertos sonidos que los caracterizan, es a partir de ello que se va reproduciendo la interpretación entre estos integrantes.

En lo que respecta a enfrentar situaciones, cada una de las partes (saxofonistas y director) enfrentan a su modo cada una de las imprecisiones existentes en este momento, pues como no han llegado a dominar el número musical, el constante trabajo que están haciendo es ya por si solo una afrenta.

El lenguaje que ellos utilizan para tener en mente el enfrentar cada situación se da a través de la construcción de diálogos que permiten reconocer el momento en que viven. Es necesario tener presente estas situaciones para mejorar musicalmente y de ellas aprender y dominar. Es un constante aprendizaje y dominio que lleva a un grupo a disciplinar sus sentidos y las partes del cuerpo que intervienen en el proceso de práctica musical como lo es tocar el saxofón o dirigir a estos músicos mediante la batuta que utiliza el director.

La parte verbal ayuda en mucho, ya que a través de las instrucciones que el director de orquesta crea es la vía para la comprensión que permite un entendimiento al momento de estar tocando un número musical.

Analíticamente la concentración del músico en la lectura y ejecución del instrumento es una intención a enfrentar una situación, pues lo que el director de orquesta pide es que los músicos aprendan la canción en todos sus sentidos: conocer el ritmo, el sonido y la forma de conjuntarse, tocar de esta manera se vuelve un intento de enfrentar situaciones como la exigencia y la autodisciplina.

7.2 La interacción social: lenguaje en la virtud de justicia.

La forma en la que se desarrollará esta interpretación será mediante el análisis de la interacción social que tienen los integrantes del ensamble orquestal “Chicomecóatl”, en la interacción social se encuentra infinidad de símbolos que corresponden a la comunicación; se han elegido sólo el lenguaje verbal de los integrantes al momento de practicar música.

En la siguiente tabla se observará las características de la virtud de la justicia:

Justicia
<ul style="list-style-type: none">- Comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto a la creación de ambiente de trabajo.- Repartición de deberes- Dar a cada uno lo que le pertenece.

1. La creación de ambiente de trabajo.

Muestra 15:

Director de orquesta: Necesita manipular y estudio. Le sugiero estar al pendiente en buscar lo importante de los silencios, usted y todos tienen el material.

El director de orquesta le pide que toque la parte que están ensayando: “¡Un, dos. Mi, Re, Do, Do, Do, Fa, ahí tiene sus dos compases!” ¿Dónde sigue la melodía?, si yo estuviese en su lugar no contaría los compases, ¡tararararaaaa...! Voy a estar pendiente donde está la melodía, ponga atención en entrar.

Saxofonista 2: No se me complica eso, se me complica no tener las notas, esto es para quien tiene conocimiento de la música, para mí es demasiado, nunca lo habría pensado.

Director de orquesta: Todo se practica, hay que mecanizar el oído, como es un ensamble orquestal, la esencia del ensamble es fijarse dónde se está, aquí son seis, si usted necesita estudiarlo, yo se lo paso, ¿Cuál es el problema?

Entra Saxofonista 1 a escena y le pregunta: “¿Si le da el tiempo?” – organiza su material, saca hojas de la partitura, acomoda el atril y saca de su estuche el saxofón, arrima una silla enfrente del atril y se sienta.

Comienza a tocar la melodía, la cual ha sido discutida por el saxofonista 2 y el director de orquesta.

El director de orquesta mira tocar al saxofonista 1 y cuando termina de tocar el número correspondiente, le sugiere: “vas bien, pero más a tiempo”. El saxofonista 1 toca nuevamente el número.

Director de orquesta: Está mejor, que sea regular, ¡Si, La, La, La, Re, Do!, ¡síguete!...

El saxofonista intenta de nuevo tocar la pieza. El director de orquesta cierra los ojos tratando de identificar cada nota y el tiempo en la que van las mismas, no dice el nombre de las notas si no que las susurra al tiempo que las escucha salir del saxofón.

Terminando de interpretar esa pieza, el saxofonista afina su instrumento.

Director de orquesta: ahora toca el sesenta, al final. A hora parado. ¡Dos, tres cuatro y...!

El saxofonista 1 se levanta, toca la melodía.

Tanto el director de orquesta como los instrumentistas utilizan el lenguaje para ir componiendo el número musical. Un músico que toca el saxofón manifiesta que le cuesta trabajo, el director de orquesta sugiere que busque lo importante de los silencios que aparecen en la canción que están practicando, más adelante le dice que se esté al pendiente del momento en el que entra en la interpretación, así como el ejercicio que tiene que hacer para entrenar su oído, sentido que es importante para conocer el ritmo que compone esta pieza.

Por su parte, el saxofonista 2 expresa que le cuestan trabajo algunos pasajes, por lo que se

muestra un poco decepcionado; cuando entra su compañero al salón de clases (el saxofonista 1), este comunica confianza pues pide tiempo al director de orquesta para mostrarle los avances que va teniendo.

En lo que refiere a la creación de ambiente de trabajo mediante el lenguaje se puede apreciar que cada uno de los integrantes da a conocer el dominio que tiene con ese número en particular; la decepción del saxofonista 2 denota la creación de un ambiente turbio, sin embargo mediante los consejos del director de orquesta, este va teniendo claridad en cuanto su forma de proceder, el director de orquesta se encuentra en su papel de guía y este se demuestra cada momento que va dando consejos para tocar en ese número, en este caso la creación de ambiente de trabajo es de compañerismo y de una forma de practicar en grupo.

En lo que concierne al saxofonista 1, su confianza y habilidad de tocar este número hace que se muestre ecuánime por mostrar sus avances. Por lo que la creación de su ambiente de trabajo resulta en un estado de seguridad plena.

El director de orquesta manifiesta al mismo alumno que existen formas de interpretar la música y de leerla, su intención se basa en que el niño tiene que comprender que hay alternativas de aprendizaje si le cuesta trabajo alguna forma de aprender lo que está escrito en la partitura. *"Hay que mecanizar el oído"*- su intención es comunicar al niño que la práctica musical es una disciplina para el cuerpo, para cada parte del mismo que trabaja en el amplio mundo de los sonidos.

También en la acción que hace el profesor en el momento en que escucha al saxofonista 1, el director de orquesta cierra los ojos intencionalmente para comunicar al intérprete que el primero escucha con énfasis la melodía que el músico ha pedido que le revise, en esta acción es evidente que la intención del director de orquesta estriba en dar a entender que no sólo se escucha sino se pone atención y evalúa el número musical que el mismo músico está tocando.

Respecto a la creación de ambiente de trabajo, este se cierne en la dinámica que

intencionalmente cada uno de los integrantes crea, pues el dinamismo que cada uno imprime en su papel que integra como sujeto del ensamble orquestal crea las condiciones para que sucedan diferentes sucesos que permiten aprender, disfrutar y comprender la música en sus múltiples representaciones, ya sea como director de orquesta o alumno.

En la interpretación que el saxofonista 1 muestra al director de orquesta, el segundo le indica: "*vas bien, pero más a tiempo*", lleva la intencionalidad de que el intérprete tiene que concentrarse e ir más lento, más calmo. Por su parte el saxofonista 2 se encuentra dudando sobre su avance, la falta de confianza comunica intencionalmente poca preparación, de comprensión o sencillamente no se ha trabajado lo suficiente para llegar al salón de práctica y hacerlo igual de bien como lo ha hecho el saxofonista 1.

De acuerdo a lo descrito en el párrafo pasado, la creación de ambiente de trabajo se da proporcionalmente a las acciones que se van gestando durante el proceso activo musical, cada uno de los integrantes interpreta un rol. El director de orquesta guía y orienta a cada músico, cada uno tiene un conocimiento en formación que va apropiándose de acuerdo a la práctica que cada uno tiene en su instrumento.

2. La repartición de deberes.

Muestra 16:

Director de orquesta: ¡Respira!, ¡un, dos, tres y cuatro!... (indica con las manos el ritmo en el que tiene que ir la pieza) ¡tatatatataataaaa...!, ¡un, dos, tres, cuatro...!, ¡hay que estar pendiente de las entradas! (el saxofonista 1 sigue tocando mientras mira al profesor que le hace observaciones. El maestro sigue moviendo la mano indicando cada nota) ¡un, dos... cerca, cerca, otra vez! ¡Un, dos, más cerca de tu bocadura, un, dos! (ahora el profesor mueve las manos y a la vez chasquea para marcar el pulso) ¡aire, sesenta y ocho, un, dos, ataca más suave!, las demás están bien, ¡un, dos!, okay. (Termina de interpretar), bien, ahora hagamos el sesenta y ocho, tienen la misma rítmica aunque cambian las notas.

Se integra saxofonista 2.

Director de orquesta: Juntos sesenta y ocho (se refiere al saxofonista 1 y 2). ¡Un, dos!, nada más van a tocar la primera nota y se quedan ahí, traten de meterse ahí, nota aunque sea larga, afínense, pueden ser más precisos, los primeras dos (pasajes) ahí se quedan, nada más dos, así quédense, ¡Mi, Fa, La!, ay quédense. (Da dos chasquidos).

Los dos saxofonistas comienzan su interpretación, atendiendo las indicaciones de los maestros, parece gustarle al director de orquesta porque hace un gesto de aprobación con una sonrisa, todo lo que sigue surge dentro de la interpretación de los dos saxofonistas, esto es lo que dice el director de orquesta al mismo momento en el que interpretan:

Director de orquesta: Suave (haciendo señal con las manos al mismo tiempo en que indica la nota que se ha de tocar en ese instante), excelente, agudo. ¡Un, dos, bien! ¡parararaa!, ¡ahí me quedo! Otra vez, bien, otra más. Nuevamente los saxofonistas comienzan a interpretar la melodía.

Director de orquesta: ¡Pararararaaaa!, bien. Ahora si voy a bajar al final de la escala. Sin apresurarse, es tranquilo, ¡un, dos!, pero van muy rápido, ¡un, dos!

Cuando el director de orquesta les pide a los saxofonistas que respiren adecuadamente antes de que empiecen a tocar, refiere a que para interpretar el saxofón es necesario mantener un adecuado entrenamiento del sistema respiratorio.

Otra situación interesante pasa cuando el director de orquesta señala que hay que poner atención en la coordinación; en la entrada que cada uno lleva en la partitura. Interpretar una canción supone de coordinación y llevar fielmente la partitura a buen puerto, la canción que están practicando es "la historia de un amor", esta interpretación (se ha visto) tiene un ritmo calmado, por lo que los intérpretes tienen que adaptarse a como está escrita.

También se ha observado que constantemente el director de orquesta pide fidelidad en la interpretación de la canción, pide calma cuando se exige, duración en las notas y cambios que ambos intérpretes ya han practicado antes.

El director de orquesta acompaña y sigue intentando mejorar la interpretación del músico, pone atención en sus alcances pero persiste en mejorar sus capacidades de escucha, habilidad con las manos, con la respiración, además que trabaja mucho la parte de la calma.

En contraste con el músico, este espera las indicaciones del director de orquesta y también observa el trabajo del compañero, recalco, aquí no se enfoca en la individualidad, sino que cada uno está cada vez más capacitado para tocar con otros, para saber esperar el turno y trabajar de la mejor manera posible.

La repartición de deberes se aprecia como la construcción de posturas y conocimiento referente al dominio del instrumento musical, cada uno de los integrantes da cuenta de su labor dentro del espacio musical pero al mismo tiempo reproduce un trabajo determinado y su accionar es esta construcción de su realidad y de las pautas culturales.

Leer la intención de los integrantes es una tarea ardua, dentro de la muestra de ha visto que el director de orquesta intenta mantener el ritmo de la melodía mediante consejos como el pedir a los instrumentistas respirar de forma adecuada, marcarle las notas vocalmente, así como señalarle el momento en que cada uno entra en la interpretación.

El director de orquesta al mover las manos y chasquear al momento de la interpretación tiene la intención de seguir la partitura, es decir, de leer junto con los músicos las notas que están escritas, así como darle énfasis. Cuando los dos saxofonistas interpretan la misma canción, su atención se concentra en seguir las indicaciones que el mismo maestro va produciendo, cuando ambos dan cuenta de que están haciendo las cosas bien, estos son comunicados mediante frases de aliento y una sonrisa por parte del director de orquesta.

Las indicaciones toman relevancia cuando estas llevan a los dos saxofonistas a empezar a

interpretar de manera suave, debido a que el director de orquesta con la mano expresa que es momento de tocar un número musical que se dicta que tiene que ir tranquilo, los silencios y la espera que más adelante pide también llevan cargado una intencionalidad, puesto que es así como tiene que ser llevada la interpretación en particular.

3. Dar a cada uno lo que le pertenece.

Muestra 17:

Comienzan los saxofonistas a tocar.

El director de orquesta, al tiempo que ellos interpretan les comenta: ahí hay una nota que les da lata, a ver ¡Do, Re, Do!, ¿es su digitación?, es lento (los saxofonistas inician otra vez a tocarla para que el director de orquesta les indique cuál es la nota que no va bien), ¿si lo oyeron? (los saxofonistas paran de tocar), ahora vamos a cantarla para que se den cuenta... (Los dos saxofonistas asienten con la cabeza) Vamos a decir ¡pararirarararaaaaaa!, (los dos saxofonistas le siguen: ¡pararirarararaaaaa!),
Director de orquesta: ¡Pararirarararaaaaaa!, okey, ahora a tocarlo, juntos. ¡Un, dos, tres!, eso sí, un dos, traten de hacerlo, al final bajen la última nota. (Los saxofonistas vuelven a tocar este pasaje), ¡más rápido, acuérdense, un, dos! (les pide con las manos juntas), todo ese pedazo “pararirararaaaaa”, sube la tónica suavcito, ¿oyeron ese balance?, (los dos saxofones se ven después de la indicación del director de orquesta) ¿no se oye el balance?, no suena el acorde. (Terminan de interpretar ambos saxofonistas). Vamos hacer sesenta. Ahí sí pueden cantar

Saxofonista 2: Ahí si es mi trabajo.

Director de orquesta: Hay que hacer altos (se refiere a las notas), ¡un, dos, pararrirarararaaaa!, ¡listos!, acuérdense, ¡toca en si b mol! (le indica a saxofonista 1) empieza, ¡un, dos, tres, cuatro...! (saxofonista 1 empieza, y lo hace desafinado) ¡aguas, aguas!, más articulado. (el saxofonista empieza nuevamente a interpretar) ¡Si, Si, es la parte importante! (refiriéndose a las posteriores notas después del inicio), ¡Do Do, no le muevas la entrada, ninguna! (Da a entender que le había gustado el inicio de las anteriores interpretaciones).

Vuelven los saxofonistas a interpretar.

Director de orquesta: No le estén dando la entrada a propósito, es un “pararirararaaaaaa”, ¡tres, cuatro y...! (vuelven a empezar, mientras interpretan el director de orquesta les da instrucciones) es a propósito para entrar, lleven su conteo, ¿dónde está la entrada? (terminan de interpretar y vuelven de nuevo...) ¡no están entrando! ¡sí, sí, un dos...! (otra vez interpretan y cada vez lo van haciendo menos afinado)

Saxofonista 1: ¿en la sesenta y seis yo entro en sí, sí? (el director de orquesta asiente con gesto serio, el saxofonista 1 responde a su misma pregunta) ah, sí, sí está bien, perdón.

El director de orquesta se encuentra dirigiendo al conjunto de músicos, ellos por obvias razones no se encuentran disponibles para hacer uso del lenguaje verbal. Nos concentramos en lo que va diciendo el director de orquesta; en él se aprecia que cuando los dos saxofones están practicando este evalúa el sonido de las notas, guía el proceso de la canción a través de la acción de recordar a los presentes qué nota va enseguida. Pregunta si oyen lo que les indica y espera que los músicos le respondan con movimientos de cabeza.

El director de orquesta conjunta a los integrantes para que toquen al mismo tiempo, la velocidad de la melodía denota más esfuerzo y eso es lo que pide; se vuelve exigente en la pedida de balance, vuelve a marcar las notas con un volumen alto para que en el momento de hablar los instrumentistas lo escuchen. Se enoja porque parece ser que no le están siguiendo el paso de la melodía o el resultado del sonido no es el que se espera.

Con respecto a la premisa de "dar a cada uno le que le pertenece", el director de orquesta premia la acción bien hecha, está comprometido con el progreso musical de cada uno de los integrantes, por eso cuando alguien no hace lo que le corresponde se está fallando en todo su conjunto.

Lo que le pertenece a cada integrante es la aptitud que desarrolla en el entorno musical, la disciplina, las indicaciones, la satisfacción por saber que se hace lo correcto se encuentran es este 'pertenece', el trabajo conjunto no es más que la práctica de dar a cada uno lo que le pertenece, ya que por el hecho de participar en el ensamble orquestal ya se tiene el derecho de tener una disciplina a desarrollar.

El director de orquesta tiene la intención de marcar las notas para que no fallen en ningún momento del número musical. -"*Do, re, do!*"- anuncia el director de orquesta que más que dar a conocer las notas presentes, intenta que los músicos graben cada nota en su memoria, que no la pierdan de vista.

La reiteración que hace el director de orquesta respecto a lo que van haciendo, por ejemplo, cuando pide a un saxofonista a que toque una nota, el director de orquesta pregunta a los presentes "*¿escucharon ese balance?*", recalca la tónica exacta en la que se toca esa pequeña parte de un número. Como se puede ver la intencionalidad que crean los integrantes es gradual, la intensión toma forma pero a la vez se comunica mediante preguntas, llamadas de atención e instrucciones que se van gestando a lo largo de un número, sería fácil darse una idea de la preparación y el trabajo que tiene una sola interpretación, contiene muchos elementos que sería imposible tratar en este escrito.

Respecto al dar a cada uno lo que le pertenece, resulta curioso notar que intencionalmente el director de orquesta comunica su trabajo a todos sin distinción, sabe que todos son parte del ensamble y por ende él es parte del grupo, trabaja para sí y para el grupo y la forma que está estructurada la música en el escrito trata de llevar ello en la disciplina propia y de cada uno.

7.3 La interacción social: lenguaje en la virtud de la templanza

En lo que corresponde a la conformación de la virtud de la templanza por parte de los integrantes del ensamble orquestal, es necesario encontrar de qué manera se van creando cada una de sus características, así como la forma en que se desarrolla mediante el ejercicio musical.

A continuación se presentarán las características de esta virtud:

Templanza

- Comprender la disposición que tienen los integrantes del ensamble respecto al Ordenamiento de la sensibilidad.
- La elección a la manera de actuar

1. Ordenamiento de la sensibilidad.

Muestra 18:

Director de orquesta: Otra vez (mira a los dos saxofonistas) ¡tres y cuatro y...! ¡Dos, tres, cuatro, Re!... ahí, ¡tres, cuatro y...! (marca cada nota con el movimiento de las manos que lo caracteriza) ¡un, dos!, no es un, dos tara, es directo, no me detengo, llevo mi cuenta. ¡Imagínense el sonido! (ellos tocan al mismo tiempo que el profesor explica) ¿Qué vamos hacer?, cuando llegamos al sesenta y ocho lo tarareamos. ¿Sale?, ¡un, dos tres...! (los dos saxofonistas hacen lo que el director de orquesta les ha indicado, al momento de llegar al pasaje sesenta y ocho ambos tararaean.

Saxofonista 1 y saxofonista 2: “tararirarararaaaaaa”

El director de orquesta asiente con la cabeza, sigue dirigiendo con las manos. ¡Aguas, dos, tres cuatro...! (en señal de inicio).

Saxofonista 1 y saxofonista 2: (con más énfasis) ¡tararirarararaaaaaa!

Director de orquesta: ¡un, dos, tres...!

Saxofonista 1 y saxofonista 2: ¡Pararirarararaaaaaa!

Director de orquesta: ¡un, dos...!

Saxofonista 1 y saxofonista 2: ¡Pararirarararaaaaaa!... ¡pararaaa!...

Director de orquesta: Ahora, tóquenlo, ¡un, dos, tres, cuatro!... (mira al saxofonista 1) ¡Respira completo! ¡Un, dos, fa, fa! (ese nuevo pasaje que están tocando le corresponde entrar al saxofonista 2 solo, mientras él toca el director de orquesta da su opinión respecto al trabajo) ¡aguas con tu conteo!, espera mi señal. (el saxofonista 2 entra a destiempo) ¡Otra vez, de nuevo!, ¡un, dos tres...! (el saxofonista 2 vuelve a entrar a destiempo). Necesitamos estudiarlo solfeando. Vamos hacer desde el sesenta, aunque veamos grupos de notas es de dos en dos, ¡listo! (el saxofonista 2 asiente). ¡Tres, cuatro y...!(ahora si entra bien el saxofonista 2) ¡siiiii, siiiii!, ¡un, dospararirarararaaaaaa!, bien. (Termina el saxo su interpretación). Toca en parareados (le explica al saxofonista 2), te ayuda a acordarte, a respira completo.

El saxofonista 1 en todo el tiempo que estuvo el director de orquesta con el saxofonista 1, ensayaba las notaciones musicales con su instrumentos, callado pero marcando cada anota con el ‘parareado’ que había explicado el director de orquesta. Ahora el director de orquesta se enfoca en el saxofonista 1. Sin decirle nada a este, toca.

El mismo pasaje que había tocado su compañero, el director de orquesta lo observa y le dice que se ha saltado algunas notas en su interpretación. El saxofonista 1 también lo había percatado en su momento:

El saxofonista 1: Perdón, me di cuenta que me faltó un La.

Es evidente que dentro de la muestra el director de orquesta guía a los músicos para que lleven a cabo cabalmente la parte de la interpretación que ensayan, mediante el lenguaje el director de orquesta expresa todos los pasos que hay que hacer para hacerlo de buena manera.

El director de orquesta indica que tienen que hacer uso del conteo de las notas, así como imaginárselas y reconocerlas. El tarareo que corresponde a la simulación del ritmo ayuda mucho a los músicos pues les indica fácilmente cuando pasar de una nota a otra, así como el tiempo que cada una tiene que ser mantenida. El director de orquesta pide que repitan el tarareo y eso intentan, los músicos al hacerlo dan cuenta por sí mismos que no es tan complicado este pasaje de la canción, la repetición que hace el director de orquesta una y otra vez con el "*¡pararirarararaaaaaa!*" ayuda bastante al momento de imaginar la partitura mentalmente, pues estar marcando hace que los músicos tengan una mejor reacción mental y corporal.

Cuando el director de orquesta les pide a los intérpretes que esperen la señal para empezar, se entiende que los músicos están siendo enseñados para acatar órdenes y el respeto a la jerarquía que ejerce un compañero como en el caso del director de orquesta. También se encuentra que los consejos que va enseñando el director de orquesta ayudan bastante a los músicos, pues genera un entendimiento mejor entre el músico y la disciplina que práctica.

En relación al control de la sensibilidad se puede apreciar que cuando los instrumentistas empiezan a contar las notas, estos aprenden a llevar un orden en sus secuencias o formas en que está constituida la partitura, la repetición de este ejercicio es fundamental porque así se fortalece la idea que el profesor trata de comunicar al músico. Tararear la secuencia de notas ayuda a construir estructuras de sonido que permiten formar una imagen o una parte de una melodía, ahora bien, cuando se conforma el aprendizaje de una secuencia sonora el músico trabaja la parte sensible, ya que es a través de los sentidos y las sensaciones donde se empieza a desarrollar pensamiento respecto a lo que va practicando.

Dejar guiarse en la interpretación musical tiene un significado relevante, ya que al estar atento a las indicaciones del director de orquesta lleva a la atención del músico entrar en la dinámica de ordenar sus movimientos a la disponibilidad de lo que se ofrece dentro de la práctica, en la muestra nos dimos cuenta que cuando el músico trata de mejorar en un pasaje musical este tiene que hacer lo que se le pide, ya que este es consciente de que es

parte de un producto de conocimiento, este encarna los movimientos y la altura de sonido que se pide, por lo que el músico progresivamente va siendo parte de la obra.

El director de orquesta, al momento de marcar cada nota, trata de indicar a los músicos el orden de lleva la composición de la canción que ellos están interpretando. El 'tararareo' de cada nota ayuda a distinguir el momento que dura cada nota y su intención que tiene el director de orquesta es hacer que los músicos construyan figuras mentales y las lleven a cabo cuando ellos lo practiquen solos.

El conteo es importante en esta parte de la práctica, el director de orquesta tiene la intención de enseñar a cada uno la manera de contar las notas, de distinguir el tiempo que tocarán estas y el sonido que tienen que imprimirle. Cuando el director de orquesta les pide que esperen la señal para comenzar con una nueva prueba tiene la intención total de que cada uno de los integrantes ponga atención y al mismo tiempo se valla conjuntando con el compañero, pues la organización se nota en todo momento y el trabajo es la forma en la que se van compactando en la manera de interpretar un número musical.

El orden de la sensibilidad es un estadio de conocimiento muy amplio y en esta pequeña muestra tan solo se ven atisbos de lo que puede ser el control sensible, por ello, se ha distinguido que la manera de ordenar la sensibilidad por medio de la intención de comunicar de cada uno se envuelve en la acción que experimentan cada uno, porque cuando cada integrante se encuentra en plena concentración y en la construcción organizativa se nota que estos dirigen sus sentidos a una dirección común: el conjunto crea una forma de comunicarse mediante una acción colectiva.

Cuando dos o más personas tienden a tener un fin común, la acción y el pensamiento de cada uno va en la búsqueda de querer sentir lo siente el grupo, y es así como el conjunto cobra un estado de orden sensible. El espacio y el trabajo común tiene una forma de ser y estar, y este se traduce a lo que el conjunto expresa mediante la canción que está interpretando. Con control del orden sensible me refiero al pensamiento sensible que los integrantes experimentan a la hora de tocar un instrumento musical, este fenómeno se da

desde que la persona experimenta el dominio del instrumento y su conjunción con los demás, en la forma en que unos entran y otros salen en la interpretación.

2. La elección a la manera de actuar.

Muestra 19:

Director de orquesta: Vamos a pensarlo en ascendente “pararirarararaaaaaa”, (alza la voz de acuerdo a en la medida que toma forma la interpretación). Otra vez “pararirarararaaaaa!, ¿se dan cuenta?, siento que se están perdiendo en que quieran decir las notas, ¡parareanle!, tienen que estar pendientes en lo que está pasando a su alrededor. ¡Aguas!, ¡tres, cuatro...! ¡parariraraaaaaa! (lo hace mientras escucha otro intento más por parte de los dos saxofonista, hace un gesto de desaprobación) les noto cierta tensión, ¡suéltense!, es una cuestión que tenemos que mecanizar, ha habido problemas, a ver nuevamente... (ambos saxofonista se preparan nuevamente para interpretar, mientras tanto el director de orquesta va marcando cada nota en el momento en que pide la misma partitura) ¡Mi, Fa, Sol, Mi, Laaaaa!, ¿se acuerdan de eso? (los saxofones asienten mientras tocan esa pieza).

Cuando terminan de tocar el saxofonista le pregunta al director de orquesta - ¿Cuál vamos a tocar maestro?

Director de orquesta: La cincuenta y cuatro, empiecen. (Ambos saxofonistas buscan en la partitura el número del pasaje correspondiente, lo encuentran y ambos se miran para estar coordinados).

Los dos saxofonistas al mismo tiempo empiezan a interpretar. El director de orquesta nuevamente comienza a llevar marcar las notas nombrándolas al momento que estas van apareciendo en la melodía, al mismo tiempo con sus manos las va interpretando. Cuando terminan el profesor les hace un gesto de aprobación.

Director de orquesta: Van bien, ahora sigan en la que sigue.

Saxofonista 1: ¿empezamos con sol? (ambos saxofonista interpretan lo que sigue, parece no gustarle al director de orquesta)

Director de orquesta: Ahora sin miedo, sáquenlo más (se refiere al sonido)

Saxofonista 1 deja de tocar y le comenta al director de orquesta- ¿Después de la nota la tengo que jalar aire?

Director de orquesta: Exacto. (Saxofonista 1 ahora toca sólo ese pasaje de la melodía).

El director de orquesta espera a que termine y le sugiere- Vamos a tocar los dos, voy a entrar después del “sin tu amor no vivireeee” es el cincuenta y nueve. El último compás de silencio es el último compás de los violines, vamos hacerlo.

El director de orquesta utiliza un término que es comprensible entre su comunidad, el 'parareo' es una función que ayuda a los músicos a distinguir la duración de cada nota, la orientación sobre la canción que está tocando debe tomar en cuenta la coordinación que son participes los mismos músicos y para ello tiene que ser practicado en grupo. En la muestra el director de orquesta le pide a los músicos soltarse y mecanizar, es decir aprender y tener en mente ya establecida cada nota de la interpretación.

El director de orquesta entra diciendo "*sin tu amor no vivireeeee*", los integrantes identifican plenamente de qué momento de la interpretación se trata e inmediatamente se preparan para tocarla en conjunto.

En relación a la elección que tienen los integrantes del ensamble orquestal con respecto a la manera de actuar, se muestra en la intención y la acción de limitarse a realizar las tareas que la misma disciplina lo exige, pues el papel del director de orquesta le obliga al sujeto que lo interpreta a ser dinámico en el momento de enseñar a tocar una melodía, al mismo tiempo también a los individuos que toman el papel de músicos se ven orillados a obedecer y a poner atención a todas las indicaciones del director de orquesta porque si pierden la atención seguramente no comprenderán el cómo llevar a cabo la interpretación correcta de esa canción.

El director de orquesta incluye en el ejercicio de '*pararear*' a los músicos, en este ejemplo el director trata en que los integrantes prueben mediante esta técnica a comprender la duración de las notas que están dentro de la canción. Repite nuevamente y los alumnos reafirman lo que ya habían intentado. El director de orquesta les pregunta a todos si se han dado cuenta de cómo se interpreta esta parte en específico.

Interpretan la canción; los dos intérpretes de los saxofones lo hacen sin la guía vocal del director de orquesta (el '*parareo*'), a este parece no gustarle la forma como han llevado a cabo este fragmento, el gesto del director lo comunica todo, pues los músicos ya han aprendido a leer el rostro del director en el momento en que no le gusta la interpretación de alguien. Los músicos esperan las instrucciones del director al mismo tiempo que ponen atención: "*ahora sin miedo, sáquenlo más (se refiere al sonido)*".

El interpretar correctamente la canción, sugiere en realidad un verdadero esfuerzo técnico de los músicos, además de buscar la manera para encontrar el sonido y el tiempo adecuado para interpretar la canción.

El director de orquesta no tiene una guía predeterminada de trabajo, sino que este actúa con

la intención constante de que los músicos se apeguen a una forma estricta de interpretación que se va configurando solamente con el error y la atención del mismo director, el músico comprende cuando un fragmento de canción está bien con la lectura del gesto, este que el director lo hace intencionalmente para motivar a los intérpretes y así seguir con el aprendizaje y la prueba.

Comprender la capacidad de los mismos compañeros, por ejemplo, el 'parareo' es una creación del director de orquesta para que los músicos comprendan la distancia que hay de una nota y otra, así como una guía de canto que puede ayudar al sonido mental a estructurarse de tal manera que sea comprendido en futuras situaciones. Por otro lado, el músico tiene en su intención entender y comunicar al director sobre las destrezas musicales que va aprendiendo, así como la capacidad de organización en un grupo.

7.4 La interacción social: lenguaje en la virtud de la prudencia.

En lo concerniente a esta parte de la investigación, se hará saber sobre la inferencia que tiene la comunicación en lo referente a la virtud de la prudencia al momento de interpretar música en el ensamble orquestal. Conocer las características de la virtud y el lenguaje verbal que tienen los integrantes es importante al momento de interpretar lo que hacen en la práctica musical. A continuación se presentará las características de la prudencia.

A continuación se mostrará las características de la virtud prudencia:

La elección a los mejores medios para alcanzar un fin.

Juzgar

Ordenar las acciones

1. La elección a los mejores medios para alcanzar un fin.

Muestra 20:

Saxofonista 1: ¿Mismo lugar?

Director de orquesta: Si, ¡Un, dos, tres...! (Los dos saxofonistas vuelven a interpretar. Cuando terminan el director de orquesta hace una señal para que prosigan con el número siguiente en la interpretación). Ahora vámonos a la cincuenta y uno, es la parte de la canción donde dice (empieza a hablar de un tono cantado) “y me hizo comprendeeer”, aguas porque vamos a estar juntos otra vez canta “Que me hizo comprendeeer todo el bieeen todo el maaal”. (Comienza a cantar este número y ambos saxofonistas empiezan a tocar en referencia a las notas que piden este pasaje). ¡Un, dos, tres...! Lo que sigue, ¡Fa, Fa, La! “Que le dio luz a mi viiiida, que me hizo comprendeeer todo el bien todo el maaaaal” (terminan de tocar los saxofonistas).

Saxofonista 2: Me funciona mejor tener la lectura.

Director de orquesta: Yo siempre tengo que tener retos para ustedes

Saxofonista 1: Siempre tiene que haber retos, me gusta.

Saxofonista 2: Llevamos cuatro meses con esta canción, yo nada más la toco pero no sé cuál es la letra.

Director de orquesta: En cada ensayo yo les doy pistas.

Saxofonista 2: Yo la manejo sola.

Director de orquesta: Cuando no veo que caminan las cosas, yo le digo, son dos materiales musicales. Hay cosas que se hacen mejor con o sin letra, necesito que hagan esfuerzo, ¡necesito solfear todo!, esa es chamba de ustedes, vengan a la clase de solfeo, no se desesperen, vamos bien, no se desesperen. Tenemos que adaptarnos, tienen que hacer otro esfuerzo, ¡suéltense!, relaciónenlo. Canten “que le dio luz a mi viiiida”, hasta el sesenta y uno, para que termine con una nota larga, “que me hizo comprendeeer todo el bieeen, todo el maaal” (el saxofonista 2 empieza a cantar con el director de orquesta).

Saxofonista 2: “Que le dio luz a mi viiiida”

Director de orquesta: “sin tu amor no vivireeeee”, “es la historia de un amooooor”, es cincuenta y tres, letra y los demás lo tocan.

Hay un problema de en la lectura que lee al saxofonista 2, este no puede practicar de la forma que intenta el director de orquesta, se escusa diciendo que de esta forma le cuesta trabajo, por lo que le resulta mejor tener la lectura correspondiente que andar cantando la canción para ubicarse.

El director de orquesta lo pone a prueba, el saxofonista 1 entra en defensa de la forma en que se está entrenando, comprende que el director de orquesta les va poniendo pruebas en cada número musical, por lo que apoya la manera en que van aprendiendo y la reacción

misma de la muestra que dan ellos ante las dificultades.

La desesperación que tiene el saxofonista 2 con la canción que están ensayando es evidente porque en ese momento llevan más de cuatro meses y este no sabe bien cuál es la pista. El director de orquesta se muestra sereno y trata de comunicar su estado advirtiéndole el porqué del ritmo que han llevado hasta ese momento. Pide no desesperarse y le advierte que tienen que tener más trabajo que el que han demostrado. Acto seguido, cantan juntos un pasaje que se ha vuelto complicado para el saxofonista 2. Ambos ensayan pero de esta forma es como se serena y se vuelve tranquilo el integrante de la sección de los saxofones.

En este pasaje de la interpretación es importante nombrar la forma en la que cada uno de los involucrados elige la mejor manera de elección de un medio para un fin. En una parte damos cuenta de la mejor elección que hace el director de orquesta y esta se observa mediante el pedirle al saxofonista 2 que no desespere, que mantenga la calma, así como más práctica para el conocimiento de la forma en que se interpreta la melodía. Por otra parte encontramos la elección del mejor medio en el saxofonista 2, y esta se da cuando este se empieza a calmar, sigue las indicaciones del director de orquesta y empieza a acompañar el canto que el profesor le indica que cante con él.

La intencionalidad que brindan los integrantes del ensamble lo observamos en la presión que ejerce el director de orquesta hacia los músicos, la forma en que inician una práctica en "*¡un, dos, tres...*!" Indica que los integrantes tienen que estar atentos para empezar a interpretar, el canto es también otro elemento que ejerce una intención pedagógica en cuanto a la localización en que se encuentran trabajando.

Con respecto a los retos que el director de orquesta les va poniendo a sus músicos; la intención que tiene con ellos se encierra en la exigencia que permite a los intérpretes trabajar con constantes retos: el director de orquesta es consciente en ello, son materiales musicales en las cuales son trabajados y que tienen la intención de ampliar su bagaje musical, así como ampliar su experiencia con la disciplina musical.

En la muestra se ha visto que la elección de ese medio se da a través del uso que le da el grupo al canto, esto que supone la tonalidad en la que cada uno de los músicos tocará su melodía con el instrumento, de igual manera el director de orquesta usa estrategias como la preparación del ensayo; cuando cuenta, también cuando 'pararea'.

Por su parte el estudiante pone de su parte al cuestionar porque el director de orquesta usa estrategias de trabajo, esa en cierta forma, es una manera de elegir un medio para alcanzar un fin, ya que a través del diálogo se construye conocimiento.

2. El acto de juzgar.

El acto de juzgar tiene la característica de ser un acto de pensamiento, evaluar la situación y tener una construcción respecto a ello a través de la experiencia, es por ello que se ha elegido este porque brindará dentro de la investigación la forma en la que los integrantes del ensamble enfrentan las situaciones y a ello se le adhiere una clasificación. Dentro de la práctica musical se ha extraído un fragmento de una situación y a través de ella se interpretará la manera en la que este pequeño proceso se pone en marcha.

Muestra 21:

Saxofonista 2: “Que le dio luz a mii viiiiiida, que me hizo comprendeeer”

Director de orquesta: “papapapapapapapaaaaa” (con palmas). Ahora, vamos hacer el cincuenta (el saxofonista 1 inicia a tocar el número cincuenta, el profesor escucha y hace un gesto de disgusto) No le inventes, a ver ¿cómo decía la letra?

Saxofonista 1: “Que le dio luz a mi viiiida, apagando la ilusiooon... sin tu amor no vivireeeee” (después toca el saxofón simulando aquella frase que había hecho).

Director de orquesta: Bien hecho. Ahora tenemos el cuarenta y cinco, puras de cuatro (se refiere a las notas de cuatro tiempos), ¡aguas, tienen otra vez lo mismo!, ¡Si, La Sol, La, Fa, Mi, Re! Listos. Estrategia notas largas. Atento: “Que le dio luuz a mi viiiidaaaa!, es la cuarenta y cinco. (Lossaxfonistas 1 y 2 tocan lo que les ha señalado el director de orquesta). “Es la historia de un amoor, que le diooo luz a mi viiiidaaaa... Que me hizo comprendeeer, Hay que vida tan oscuuura, sin tuuamooooo no vivireeeeeeeee”. (alza las manos indicándole las notas altas) ¡Un, dos, tres....! (escucha el tono con la que los saxofonistas tocan, le gusta). ¡cercaaaa! (terminan de tocar).

Saxofonista 1: Ya nos acercamos y así hay que darle una y otra vez hasta que salga.

Director de orquesta: Lo difícil ya lo tienes. Aquí el cincuenta y tres te está dando lata, y es más sencillo, ¡un, dos! ¡Sol, Fa, Mí, Sol! “apagando la ilusiooon, sin tu amor no vivireeeeeee...”

Saxofonista 1: se ve sencillo pero...

Director de orquesta: Hagamos desde el inicio, ¿listos? Todo tocado, “chan chanchanchanchan” Entramos directo, ¡es la, La, Sol, La, Si, Si...! Van directo ¡Si, Si tocan otra vez! (interpreta con las manos las notas que ha nombrado, mientras que los saxofonistas le siguen con su instrumento).

Saxofonistas 1: ¿Cómo dice?

Director de orquesta: “sin tu amor no vivireeeee”... (vuelve a empezar toda la canción) “Y no estás mas a mi lado corazón, en mi alma solo tengo soledaad” ¡a ver, una vez! (ambos saxofonistas tocan) “siempre fuiste la razoon de mi existiiir, a tu lado solo existen rarararararaaaaa, es la historia de un amor como no hay otra iguaaaal...” (Termina la canción). ¡Hay que darle, estúdienle...

El director de orquesta da cuenta que algunos músicos improvisan y no siguen la pauta que está dando, interroga al alumno en cuestión y lo pone a prueba. Cuando el músico da a entender que este está a tono con la melodía, el director de orquesta prosigue con la práctica de la canción.

Ahora el director de orquesta combina la letra de la canción con las notas que van en ese momento: "*¡Si, La, Sol, La, Fa, Mi, Re! Listos. Estrategia notas largas. Atento: "Que le dio luuuz a mi viiiidaaaa!"*", esto permite que el músico reconozca el pasaje que están tocando y al mismo tiempo toque la nota y el tono que pide la interpretación. Al saxofonista 1 esto le facilita al tiempo que lo motiva a querer practicar nuevamente. El director de orquesta alienta pero también comunica los momentos que no están a tono: "*Lo difícil ya lo tienes. Aquí el cincuenta y tres te está dando lata, y es más sencillo, ¡un, dos! ¡Sol, Fa, Mí, Sol! "apagando la ilusioooooon, sin tu amor no vivireeeeeee..."*".

Dar cuenta de la falla que tiene el trabajo orilla a las dos partes a trabajar sobre ello, no se pierde de vista ninguna parte de la interpretación, por lo que ayuda a comprender al músico la mejora que va teniendo progresivamente. El acto de juzgar en esta parte de la interpretación se da cuenta cuando el director de orquesta incide su opinión respecto a las fallas que va teniendo el músico, así como en los momentos que se van haciendo bien las cosas; por su parte, el músico va teniendo la facultad de encontrar su mejora a través de analizar la situación y clasificarla, quiero decir con ello que a partir del análisis que va teniendo el músico respecto a su propio trabajo, este forma juicios respecto a la calidad que va desarrollando.

Todo momento tiene una inclinación respecto al objeto de trabajo, va bien o mal, le alta ritmo o el director de orquesta ha dado cuenta de algún fallo con lo cual también aparecer el juicio. La formación del juicio es colectiva cuando el ensamble se encuentra en la misma sintonía, cuando se alegran o se van frustrando de acuerdo al éxito que tiene la fidelidad de interpretación.

En esta muestra aparece un nuevo elemento que hace uso el director de orquesta: las

palmas. Acompañando la marcación de las notas va guiando a los músicos a realizar su trabajo, la intencionalidad que demuestra este acto es dar amplitud al pasaje correspondiente, no solo está usando el lenguaje verbal, sino que este recurso lo refuerza al tener exactamente marcado el tiempo donde se debe de dirigir una nota en el momento que está pidiendo la partitura.

Repetir una y otra vez solo una frase de la canción supone la afinación y el adiestramiento de la técnica, parece exagerado pero no lo es, la repetición de cada parte de una canción estimula a los sentidos y a la concentración. La parte en donde el profesor canta *"es la historia de un amoooo, que le diooo luz a mi viiidaaaa... Que me hizo comprendeeer, Hay que vida tan oscuuura, sin tuuuamoooo no vivireeeeeeeee"* es tocada una y otra vez, las palabras de aliento y el seguimiento de ella comunica que el director de orquesta espera a que el músico tome confianza, pues cuando lo va haciendo cada vez mejor el director le comunica al músico que va mejorando, sin embargo la interpretación está incompleta y hay que practicar lo que sigue; con la presentación de las notas que siguen el director traduce la letra que sugiere así como la forma en la que hay que interpretarlo. Hay un diálogo y vuelven a practicar. La intención que existe en esta parte siempre es la misma, que es poder completar la interpretación y grabarse cada nota que aparece en ella, al mismo tiempo que en saber la nota también el tono con el que hay que hacerlo.

La creación del juicio por parte de los integrantes se va dando en el mismo proceso de interpretación. Cuando el director de orquesta sugiere que el músico ponga atención a sus indicaciones y realice lo que la partitura dicta, su formación del juicio respecto a la forma de interpretar se va formando en función del avance de la misma, no siempre es igual, sino que va sujeto a la experiencia que van teniendo como los problemas que se presentan, y también el modo en que se enfrentan a tales situaciones, la practica musical es una creación de situaciones y hechos que se conjugan, al tiempo que la creación de juicios están unidos a lo que estos hechos se presentan y al modo de pensar tales situaciones.

En la muestra damos cuenta que la intencionalidad que cada uno pone de su parte es netamente constructiva y los consejos, la guía que se va dando y los resultados que tiene

esta parte de la interpretación nos muestra que el juicio está sujeta a la manera en que se toca y al resultado que tienen los dos en la forma de interpretar.

3. Ordenar las acciones.

Muestra 22:

El director de orquesta le enseña a sujetar el arco al niño del violín, este se encuentra de pie enfrente del director de orquesta, le hace observaciones respecto a la postura que hay que tener para agarrar firmemente al violín. El violinista camina alrededor de la clase con el arco del violón en posición de tocar. El maestro le va dando indicaciones acerca de cómo mantenerlo firme. Mientras tanto el saxofonista 2 ensaya su parte de la canción que verán hoy. Apenas va llegando el saxofonista 1 a clase, saluda a los presentes e inmediatamente se dirige por una silla, el instrumento y un atril, saca del estuche el saxofón, lo limpia con un instrumento especializado en limpiar saxofones, saca las partituras y los coloca en el atril. Ensaya de igual forma la canción que hoy interpretará todo el ensamble.

El director de orquesta está atento en lo que hace el violín. El niño del violín ya se ha sentado en la posición que le corresponde, tiene la partitura puesta en el atril y empieza a interpretar, el director de orquesta marca las notas que corresponden a la interpretación. Mira al niño que está concentrado en lo suyo pero escucha las indicaciones del director de orquesta.

Director de orquesta: (guía al niño con el movimiento de sus manos al tiempo que nombra cada nota) ¡Un, dos, tres cuatro...! a ver hazlo.

El niño no tiene complicación alguna en interpretar eficientemente este número. El director de orquesta se aleja y sale del espacio de practica musical, el niño del violín se para y mira su postura y la forma en la que tiene sostenido el instrumento, se mira en el espejo y empieza a verse, acomoda el violín hasta que tiene una posición firme en su hombro, para un momento de interpretar, acomoda nuevamente el violín y vuelve a tocar la melodía.

El director de orquesta llega al espacio de práctica y ve a todos practicando, empieza la clase, le pide a todos que se metan en el curso.

Director de orquesta: Empecemos.

Saxofonista 1 y 2 comienzan a dejar de tocar y le ponen atención al profesor.

Director de orquesta: Sigamos con "historia de un amor". A ver, empezamos con ¡La, La, La, listos!

Empiezan saxofonista 1 y 2 a interpretar el número. Al mismo tiempo que el director de orquesta sigue indicando las notas a interpretar.

Director de orquesta: ¡La, La, La! (el maestro hace gesto de desagrado, no le gusta lo que escucha. Extiende la palma de la mano en señal de dejar de tocar) a ver, falta agudeza, a ver, tóquenlo más fuerte.

En lo que corresponde a la comunicación verbal, el director de orquesta se encarga de enfocarse en la forma en que el niño del violín comienza a trabajar con el instrumento, este lo inspecciona a tal modo en que le va corrigiendo postura y la forma en que tiene que sostener el instrumento. Cuenta cada nota para que el niño se prepare para tocar y lo va

guiando en cada nota que aparece en la partitura: "*a ver, falta agudeza, a ver, tóquenlo más fuerte*". Se escucha decir al director de orquesta, pues le da a entender al niño del violín que no es precisamente el sonido que él espera en la interpretación.

El orden de las acciones es evidente por parte del violinista, este tiene que aprender a adaptarse a la exigencia que marca la disciplina musical, el director de orquesta ordena la acción en lo que le permite enseñar a cómo se debe tocar un violín. A pedirle al niño que pasa el instrumento entre el hombro derecho y la barbilla, tome el arco con calma y lea lentamente la partitura a interpretar.

El niño, por su parte se limita a escuchar y a llevar a cabo lo que el director de orquesta con calma le va explicando, es de este modo como el orden de las acciones se produce naturalmente en la práctica musical.

La intención que muestra el director de orquesta se encuentra en que el niño del violín aprenda a cómo tocar el instrumento en una interpretación, la intención del niño es aprender a tocar una canción. En ello se encierra una serie de actitudes que demuestran disponibilidad por la parte del niño y una suma de paciencia y calma al momento de expresarse por parte del director.

Lo que se observa en la muestra dura muy poco, pero en esta situación se puede dar cuenta que la intención que cada uno imprime respecto al orden de las acciones está claro y se da prácticamente de esta forma cada vez que cada persona se va integrando al ensamble orquestal.

El orden de las situaciones está claro en una disciplina como la musical, ya que todo está predispuesto: hay que enseñar a las personas a que se adapten a la forma de tomar el instrumento, que ellos aprendan a leer las notas, además de la práctica constante con el instrumento, etc. El ordenamiento de la situación se tiene que ir trabajando con calma y pensando en cada situación que se presenta ya que de este modo es como se va aprendiendo a tocar música y a decidir la forma de tomar decisiones dentro de cada lapso en la clase.

VIII. Conclusión de la formación de las virtudes morales en la práctica musical.

A lo largo de esta tesis se ha observado la importancia que tiene el acompañamiento musical en la educación de las personas. Cada uno de ellos ha demostrado que ser llevados de la mano en un proceso como el musical denota el desarrollo de habilidades de pensamiento, la coordinación, la inteligencia y el entendimiento de las normas sociales. Es a través del desarrollo de las virtudes morales como se vislumbra la actividad de la práctica musical. Se ha sabido que el director de orquesta es pilar en la formación de conceptos claros dentro del actuar humano, factores como la disciplina y la constancia son claros ejemplos de que la persona que está en el proceso de mejorar su técnica y habilidades musicales, al mismo tiempo está empleando la mente para reconocer la forma de trabajar en un colectivo como en una sociedad en específico.

Al inicio de este proyecto se ha puesto en manifiesto que la práctica musical tiene beneficios claros, pero ¿Cuáles son estos beneficios?, temas como las virtudes en un principio eran solo una posibilidad, una ventana que no se sabía que había detrás de ella, la única vía para llegar a ella era la curiosidad, la creación de preguntas buscando respuestas claras, y a partir de ella volver a analizar y estar seguro si el hallazgo era coherente.

De cualquier manera, los objetivos específicos que del planteamiento emanaban fue sobre la aparición de vestigios de comportamiento y actitudes que se caracterizan por ser parte de lo que se denominan virtudes morales; la aparición de justicia, el nacimiento de la templanza, el asomo de fortaleza y la demostración de prudencia por parte de los integrantes que aparecían en escena en la práctica musical del ensamble orquestal “Chicomecóatl”.

Aunque la intención del investigador era encontrar las virtudes a través de la exposición de cada integrante en el salón de práctica orquestal, los mismos agentes sociales demostraron que no sólo dentro de la actividad musical se reproducen ideales de comportamiento como la formación de virtudes, sino que hay una riqueza intelectual, emocional y sensible. La comunicación y la cultura están para dar cuenta de ello: explorar las construcciones sociales

que se van dando a través de las acciones que se reproducen. Las preguntas que iban surgiendo a través del desarrollo de este estudio, residía en comprender ¿qué hay dentro de las acciones que se van mostrando, de las escenas que como actores sociales vamos interpretando, que desde el lugar de ser músico, cada integrante desde su faceta va contribuyendo a un sentido y algo más?

No solo bastaba saber el procedimiento en el cual se forma una virtud, tal como se puede saber cómo se produce el desarrollo de un organismo, la cuestión que me entretuvo como investigador fue mostrar las características de este cuerpo llamado formación de virtudes a través de la práctica musical. La virtud tiene un sinfín de caras que se van formando, que depende también de quien está dentro de la acción como quien mira e interpreta. La práctica musical tiene múltiples beneficios como los que se han mostrado en la interpretación.

Lo sorprendente de la virtud moral es el trabajo que se hace con la inteligencia y el lenguaje para su misma reproducción y búsqueda del sentido de las acciones. La virtud está al acceso de todos y de todas, siempre y cuando nazca en cada ser la voluntad de ver la libertad.

En la formación de virtudes morales en la práctica musical se pugna por un objetivo concreto: La claridad que deben de tener los participantes para entenderse entre sí y mostrar sus deseos de comunicar, como por ejemplo, mostrar molestia cuando las cosas no salen bien, emprender e ir superando pruebas constantemente, probar técnica, desarrollarla y enseñarla al director de orquesta, ser empático en momentos de dificultad, nunca darse por vencido y poder controlar las frustraciones, ir en concordancia con el compañero, orden y adaptación al ritmo de la melodía, es decir, estar eufórico o tranquilo según lo manifieste la partitura. Podría nunca terminar de describir la dinámica de la práctica musical, pues es un infinito que depende de la creación de sus involucrados, ya que esta es una práctica que tiene un inicio pero que puede perderse en su misma intensidad y nunca salir de ella.

La preocupación por estudiar la creación artística me llevó a pensar sobre el papel que tiene la comunicación y la cultura en este edificio, siempre es importante explorar terrenos

desconocidos para empezar a andar sin miedo y perderse para descubrir una salida. La creación artística y con ello la práctica musical tiene su vastedad en cuanto a técnicas y en su práctica se encuentra esta parte sensible que lleva a la humanidad a dejar de preocuparse o a estar en este estado perpetuo de animalidad. Es en este punto donde el investigador de comunicación y cultura hace su aparición porque a través de la paciencia para encarar situaciones que parecen comunes, siempre se esconde un proceso por el cual una persona ejerce cierta tarea con dinamismo y fuerza y es necesario conocer estas dimensiones del ser humano, porque es una labor común pero detrás de ella hay un trabajo del que muchas veces se pierde de vista, pero que sin duda, es importante lo enriquecedor que resulta del trabajo en conjunto.

Se habla de procesos de aprendizaje, no es un secreto que esta didáctica ayudaría a muchas personas a comprender la formación de saberes permanentes que llevan a la persona a hacer intenso su periodo de aprendizaje y práctica. Esto significa que el elemento de intensidad dentro de una disciplina, lleva a sus involucrados a darle sentido a la práctica que ellos van desarrollando y a la vez transfieren conocimiento y experiencias compartidas que fijan un rasgo común en un grupo: a través de la experiencia sensorial es como se van formando los conceptos fijados en la sociedad, mientras más información se tenga de la experiencia mayor será la comprensión de las acciones sociales, lo cual deja mella en la personalidad de la persona.

Siempre es importante la guía en el alumno, esta relación marca un compromiso mutuo y más importante, de quien va a aprender, pues es a través del consenso y el conocer las leyes como se determinará el éxito de las tareas a desarrollar, ya que una serie de ideas preconcebidas como son las normas permiten a las personas a estar de acuerdo o estar en contra, lo cual determina el éxito o el fracaso de determinada tarea.

Las virtudes morales pueden llevarse a cabo dentro de una disciplina específica que ha sido estructurada, pues sus características se pueden fusionar para así dar apertura al estado consciente y pensante, es decir, a que las personas fluyan y comprendan la trascendencia que tienen para el contexto, para el compañero y para sí mismos, pues sólo a través de saber

el lugar en donde se encuentra cada uno puede identificar la labor que tiene con los demás y es así saber que la creación de responsabilidades se reproduce en estado constante de aprendizaje y práctica a la vez.

Para concluir, este proyecto puede ser una puerta de entrada para nuevas investigaciones, pues se ha visto que la riqueza que reside en la práctica musical y por ende la artística depende del enfoque que se le imprima. Tal vez algún día se encuentren nuevas perspectivas sobre cómo conocernos mejor como especie y así poder llevar a cabo los ideales benéficos universalmente.

La comunicación y la cultura en mi opinión, debe enfocarse por crear conocimientos que lleven en sí un fin benéfico, como puede ser el cómo podemos ser mejores con el ambiente, con los animales, entre nosotros como especie, cómo se puede eliminar el odio, entre otros que tengan un toque de inteligencia y sabiduría, sin embargo, las investigaciones solo develan alguna malla que la realidad que impone trata de cegar las voluntades individuales.

Hace falta unión para empezar a crear el verdadero conocimiento, puesto que la ignorancia reside en la cautividad de las ideas de unos pocos o la falta de interés de otros. Un mejor mundo lo hacemos cada uno de nosotros pero puede ser como una cadena interminable en la que cada uno estemos invitados para expandirla. Esa es la moraleja de la práctica musical: No darse por vencido y disfrutar lo importante, dar cuenta de la virtud en todo su esplendor y este toque a las personas, tal como un rayo que se postra en nuestro ser.

Bibliografía.

Aguado, J. (2004). Introducción a las teorías de la información y la comunicación. Departamento de Información y Documentación. Facultad de Comunicación y Documentación. Universidad de Murcia. Murcia

Altieri, M. (2001). ¿Qué es la cultura? La lámpara de Diógenes, julio-diciembre, vol.2, número 004. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, México pp.15-20.

Blumer, H. (1966). Sociological Implications of the work of G. H. Mead en American Journal of Sociology; pp. 535 – 544. UnitedStates.

Bueno, M. (1961). Breve ensayo sobre las virtudes morales. Diánoia, vol.7.

Carabaña, J. La teoría del interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica. Reis. 1/78 pp. 159-203.

Carbajo, C. (2009). El perfil del docente de música en educación primaria: Auto percepción de competencias profesionales y la práctica de aula. Departamento de teoría e historia de la educación. Universidad de Murcia. Murcia.

Caricote, A.(2012). La templanza en la adolescencia. Revista en valores. Universidad de Carabobo. Enero- junio 282. Vol. 1 no.7

Clarke. E. (2006). Comprender la psicología de la interpretación. En La interpretación musical. Rink, John (Comp.) Alianza Música. Pp.283, México.

Castro, V. (2010). Los fundamentos en la formación de virtudes en el ámbito escolar. Universidad Fasta. Facultad de humanidades. Escuela de Ciencias de la Educación. Mar de Plata.

Comte-Sponville. (1995). El tratado de las grandes virtudes. Universidad de Francia. París.

Conejo, R. (2012) El valor formativo de la música para la educación de valores. DEDICA. Revista de Educación y Humanidades. Marzo 2012. pp. 263-278. Universidad de Granada. Granada.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: <http://www.cultura.gob.mx/fundacion/>

Cox G. (2000). La investigación histórica de la educación musical: Influencias de las ideas sobre la infancia. De las iglesias y las escuelas. Revista complutense investigación musical vol.3.

Cruces, M. (2009). Implicaciones de la expresión musical para el desarrollo de la creatividad en la educación infantil. Tesis doctoral. Departamento de métodos de investigación e innovación educativa. Facultad de ciencias de la educación. Universidad de Málaga. Málaga.

Daros, R. (2012). La educación entendida como formación humana y social." Universidad del Centro Educativo Latinoamericano. Invenio, vol. 15, núm. 28, junio, 2012, pp. 19-28. Rosario, Argentina.

Dieguez, M. (2006). Creación artística y enfermedad mental. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de didáctica de la expresión plástica. Madrid.

Diez, F. (2012). Las virtudes en el quijote: Una aproximación. Cuadernos de estudios manchegos, n.37. P.157-185.

Espinar, O. (2000). Una aproximación a la música griega antigua". Nueva Scola, Rute. Córdoba.

Espinoza, O., y Hernández, P. (2007). El deber de las virtudes y valores en la escuela primaria. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Estudios Superiores Aragón. México.

Estrada, J. (2007). La prudencia. Mar Oceanía #29. pp. 105.131

Fuensanta, D. (2013). La expresión en la interpretación musical como performance compleja multimodal. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Maestría y Doctorado en Música. Escuela Nacional de Música. Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico. Instituto de Investigaciones Antropológicas. México.

Flick, U. (2003). Estrategias de muestreo: Introducción a la investigación cualitativa. Morata y Paideia.

Giménez, G. (2002). Globalización y Cultura. Estudios sociológicos, vol. XX, número 1, enero-abril, pp. 23-46, El Colegio de México A.C. Distrito Federal, México.

González, P. (1994). La música y danza en el antiguo Egipto. Espacio, tiempo y forma, Serie II, H. antigua, t. 7, 1994. Pags. 401- 428.

Guerrero, A. (2002). Antropología y cultura: una mirada crítica a la identidad, diversidad, alteridad y diferencia. Escuela de antropología aplicada. UPS-Quito. Ediciones Ibya-Yala.

Guerrero M. (2014). La política de educación musical en el periodo cardenista. Maestría y Doctorado en Pedagogía. UNAM. México.

Gold L. (1958). Roles in sociological field observations. Social Forces, 36, 217-223.

Hernández, J. (2014). La Orquestas infantiles y Juveniles en México. Inspiradas por el Sistema. Legado, evolución y legado. 2014. En:<http://bit.ly/2o2q910>

Hernández, S. (2003). El proceso de investigación y los enfoques cuantitativo y cualitativo: hacia un modelo integral, metodología de la investigación. Ed. Magraw Hill, 3ª edición, México.

Hidalgo, F. (2015). Virtudes éticas y diálogo bajo el enfoque de competencias”. Tesis para obtener el grado de maestro en filosofía en educación media superior. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Historia de la educación musical. (2004). Vicerrectorado de Docencia - Universidad de Salamanca. Modelo de ficha esencial de planificación de las asignaturas en los planes de estudio de Grado y Máster. Salamanca.

Historia de la música CPM Francisco Guerrero Curso 2014-2015.

Ivanova, I. (2009) La educación musical en la educación infantil de España y Bulgaria: Análisis comparado entre Centros de Bulgaria y Centros de la Comunidad Autónoma de Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de educación Departamento de Expresión Musical y Corporal. Madrid.

Juárez P. (2011). Hacia una educación posible: Valores, virtudes y actitudes en la escuela. Universidad Católica Andrés Bello. Revista Ciencias de la educación. Valencia. Venezuela.

Kagan, N. (1984), Lecciones de estética marxista leninista, trad. Natalia Labzókaya, Ed. La Habana. Arte y literatura. México.

Kawulich, B. (2006). La observación participante como método de recolección de datos .P. 10. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal], 6(2), Art. 43, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0502430>.

Lago, P. (2005). La música en la educación: Un derecho para disfrutar. Revista Prodemus. pp. 1-9. Barcelona.

Larramilla, G. (2004). La formación de virtudes en los adolescentes a través del deporte. Tesis universitaria. Facultad de pedagogía. Universidad Panamericana. México

Martín, E. (2009) La educación musical en su contribución al proceso formativo de la educación infantil. Curso de Complementos. Título de Grado en Educación Infantil. Escuela Universitaria de Segovia. Universidad de Valladolid. Valladolid.

Montesinos, S. (2009). El maestro especialista: Formación inicial y praxis de la educación musical escolar. Curso 2009/10. Humanidades y Ciencias Sociales.

Martínez P. (2007). Virtud y racionalidad práctica en la educación moral Veritas. Revista de Filosofía y Teología, vol. II, núm. 17, septiembre, 2007, pp. 313-329 Pontificio Seminario Mayor San Rafael Valparaíso, Chile

Marshall, C. (1989). Designing qualitative research. Newbury Park, CA: Sage. approaches (segunda edición) Walnut Creek, CA: AltaMiraPress.

Orlandino, R. (2012). La interpretación musical. Facultad de artes. Universidad de Chile.

- Revista Musical Chilena, año LXVI, julio-diciembre, No 218, pp. 77-81.
- Perlo, C. (2006). Aportes Del interaccionismo simbólico a las teorías de la organización. Invenio. Pp. 89-107.
- Palacios, L. (2012). Análisis de una trayectoria musical mexicana". UNAM. Tesis. Facultad de filosofía y Letras. México
- Quinceno, C. (2012). Rousseau y el concepto de Formación. Revista Educación y Pedagogía Nos. 14 y 15. México
- Reynoso, V. (2010). La educación musical y su impacto en el desarrollo. Revista de educación y desarrollo. 12. enero-marzo de 2010. Durango.
- Rizo, M. (comp.) (2007). Metodología Cualitativa, Antología. UACM. México.
- Rodríguez, A. (1983). La virtud moral como hábito efectivo según Santo Tomás de Aquino. Persona y Derecho, 10: 209-234. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. ISSN: 0211-4526.
- Russell, H. (1995). Métodos de investigación en antropología. Abordajes cualitativos. Segunda edición. Altamira press. Estados Unidos.
- Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo oriente y occidente. Traducción de la música en el mundo antiguo. SansoniEditori. Pp. 140. Florencia.
- Salles, M. (2009). Técnicas de conversación. Narraciones I: Las entrevistas en profundidad; Técnicas cualitativas e investigación social, de. Síntesis, España, pp. 180.
- Sistema Nacional para el Fomento Musical: <http://snfm.cultura.gob.mx/>
- Sol, G. (2012). El análisis de las virtudes y fortalezas en niños: Una revisión breve teórica. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología. Psicodebate. Psicología, cultura y Sociedad. 2012. pp.39-61. México.
- Swanwick, K. (1991). Música, pensamiento y educación. Madrid. Morata.
- Urra, J. (2010). Estudio sobre fortalezas para afrontar las adversidades de la vida. En:<http://www.javierurra.com/files/FortalezasParaAfrontarLasAdversidadesDeLaVida.pdf>
- Villegas, D. (2008). Formación: aportes para su comprensión en la docencia universitaria. Universidad de Caldas. Profesorado revista de currículum y formación del profesorado. Colombia.
- Viñazco, G. (2012). Una perspectiva semiótica de la interpretación musical. Cuadernos de música, Artes visuales y Artes escénicas. Volumen 7 - Número 1 / Enero - junio / ISSN 1794-6670 Bogotá, D.C., Colombia / pp. 11 – 38