

MENDIVE



REVISTA DE EDUCACIÓN

Artículo original

Estudio exploratorio del modo de actuación del músico-pedagogo desde la experiencia de maestros destacados

Exploratory study of the mode of action of the musician-pedagogue from the experience of outstanding teachers

Estudo exploratório do modo de ação do músico-pedagogo a partir da experiência de professores destacados

Nadiesha Teresa Barceló Reina¹



<http://orcid.org/0000-0002-4854-8310>

¹Universidad de las Artes, ISA. La Habana, Cuba



barceloreinanadiesha@gmail.com

Recibido: 23 de abril 2022.

Aceptado: 19 de julio 2022.

RESUMEN

Partiendo de que el modo de actuación artístico-pedagógico es un tipo particular de actuación dentro de la actividad pedagógica que constituye el referente principal para la formación del músico en esta área- en este trabajo se realizó una exploración que tuvo como objetivo explicar el contenido singular de los modos de actuación del músico-pedagogo, con énfasis en los modos y las cualidades de acción que despliegan los profesionales en este campo. Para ello se emplearon los métodos: análisis de contenido de la obra pedagógica escrita por seis maestros de música con una importante influencia en Cuba, la sistematización de los criterios expresados en entrevistas realizadas a cuatro docentes con una larga trayectoria y logros en este tipo de práctica en el país, los resultados de la observación participante realizada por la autora a ejercicios de categorización docente en la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, la comparación y la triangulación de la información aportada por cada uno de los métodos empleados. Como resultado es posible ofrecer una imagen de la esencia y rasgos principales que definen y tipifican la labor docente del músico.

Palabras clave: Diseño curricular; enseñanza de la música; modo de actuación artístico-pedagógico; pedagogía musical.

ABSTRACT

Starting from the fact that the artistic-pedagogical mode of action is a particular type of action within the pedagogical activity -which constitutes the main reference for the formation of the musician in this area- in this work an exploration was carried out that had the objective of explaining the content singular of the modes of performance of the musician-pedagogue, with emphasis on the modes and qualities of action displayed by professionals in this field. For this, the methods were used: content analysis of the pedagogical work written by six music

teachers with an important influence in Cuba, the systematization of the criteria expressed in interviews with four teachers with a long history and achievements in this type of practice. in the country, the results of the participant observation carried out by the author to teaching categorization exercises in the Faculty of Music of the University of the Arts, the comparison and triangulation of the information provided by each of the methods used. As a result, it is possible to offer an image of the essence and main features that define and typify the teaching work of the musician.

Keywords: Curriculum design; music teaching; artistic-pedagogical mode of action; musical pedagogy.

RESUMO

Partindo do fato de que o modo de ação artístico-pedagógico é um tipo particular de ação dentro da atividade pedagógica - que constitui a principal referência para a formação do músico nesta área - neste trabalho foi realizada uma exploração que teve como objetivo de explicar o conteúdo singular dos modos de atuação do músico-pedagogo, com ênfase nos modos e qualidades de ação apresentados pelos profissionais dessa área. Para isso, foram utilizados os métodos: análise de conteúdo do trabalho pedagógico escrito por seis professores de música com importante influência em Cuba, a sistematização dos critérios expressos em entrevistas com quatro professores com longa história e realizações neste tipo de prática. o país, os resultados da observação participante realizada pelo autor aos exercícios de categorização do ensino na Faculdade de Música da Universidade das Artes, a comparação e triangulação da informação fornecida por cada um dos métodos utilizados. Como resultado, é possível oferecer uma imagem da essência e principais características que definem e tipificam o trabalho docente do músico.

Palavras-chave: desenho curricular; ensino de música; modo de ação artístico-pedagógico; pedagogia musical.

INTRODUCCIÓN

El modo de actuación profesional es una de las categorías del modelo de diseño curricular para la formación universitaria cubana que en su esencia busca develar los rasgos que distinguen el desempeño competente de profesionales de una rama de la actividad humana que sirva de referente para la definición de objetivos, contenidos, y métodos de la formación.

Como concepto, ha evolucionado desde posiciones que en su definición consideran elementos de tipo procedimentales, relacionados con los modos de hacer y los métodos empleados por el profesional para la solución de problemas propios del ejercicio de la profesión en su esfera de trabajo (Álvarez de Zayas, 1996) hasta los que lo definen desde una perspectiva holística e integral en las que se articulan el ser, el saber y el hacer, con lo cual se entiende al modo de actuación como una manera de expresar las actitudes y valores del profesional en sus maneras de asumir y ejercer la profesión. (Horruitiner Silva, 2007) (Cabrera Marrero, Crespo Zafra, & Portuondo Padrón, 2017) (Plá López, 2017) (Pie MacLean, 2019).

Ello sitúa el modo de actuación dentro de la actividad profesional y asume de esta las regularidades que la unen con diferentes tipos de actividades dentro de una misma rama y al mismo tiempo las singularidades que la distinguen entre ellas.

Dentro de la rama ingenieril (Cabrera Marrero, Crespo Zafra, & Portuondo Padrón, 2017) definen que el modo de actuación de

este profesional está conformado por tres componentes: la forma de acción referida a los métodos que cualifican al proceso ingenieril en general; el modo de acción, que expresa los métodos específicos que se dan entre la relación con el objeto de la profesión y el objeto de trabajo, los que son específicos en las diferentes ingenierías y; las cualidades de acción, que representan la manera de ser del sujeto en su interacción profesional con los objetos y los sujetos que intervienen en el proceso profesional.

Tal distinción resulta útil para profundizar en el ejercicio docente del músico. Este, aunque comparte elementos comunes con cualquier otro tipo de actividad docente, presenta rasgos que la distinguen de otras formas de ejercer el magisterio. En esencia, es este un tipo de actividad de naturaleza artístico-pedagógica que define su contenido y se confirma en una actitud crítica y reflexiva sobre una práctica cuya esencia radica en orientar el desarrollo artístico-musical del estudiante a partir del estímulo de la espiritualidad, lo subjetivo y lo emocional como fuente de expresión y de dominio de este lenguaje, así como de las capacidades intelectuales que tributen a un artista culto y comprometido, todo ello conseguido en una relación tutorial signada por el diálogo, el vínculo, la colaboración y el encuentro, entre docente y estudiante. Posee modos particulares de formarse cuya génesis está en el propio proceso de formación musical, donde tiene lugar la socialización primaria con este tipo de actividad (Barceló Reina, 2021)

Por tanto, la orientación del desarrollo artístico como expresión de la personalidad del sujeto artista es la actividad generalizadora del ejercicio docente del músico. En tal sentido, los modos de actuación profesional que distinguen esta actividad se configuran a partir de las formas de acción que son comunes al enseñar en cualquier contexto, los modos de acción que distinguen los rasgos específicos de la formación en el ámbito musical y las

actitudes, valores, visiones estéticas y artísticas que distinguen la labor docente y los estilos particulares que cada individuo le imprime a su labor en un contexto y espacio determinado.

A partir de aquí y considerando el valor que tiene el estudio de los modos de actuación como referente para el desarrollo de los procesos curriculares de la formación artístico-pedagógica del músico, este trabajo tiene como objetivo explicar el contenido de los modos de actuación del músico-pedagogo, con énfasis en los modos y las cualidades de acción que despliegan los profesionales en este campo.

MATERIALES Y MÉTODOS

Con tal propósito, se profundizó en la obra pedagógica de maestros destacados para identificar los modos de acción acciones didácticas y su contenido- que estos ponen en juego para orientar el desarrollo artístico-musical de un arte que constituye un lenguaje sonoro, que además precisa de dominio técnico para ser manifestado.

El estudio se realizó a partir del análisis de la obra pedagógica escrita¹, legada por seis maestros de música que han influenciado la enseñanza musical, de manera particular en Cuba. Estos textos han sido escritos por profesores de instrumentos, por ser este el centro de la formación musical profesional. Ellos son el resultado de la reflexión y sistematización teórica que tales maestros han hecho sobre sus procesos de enseñar, que constituyen referente importante para la labor docente en este campo.

Adicionalmente se realizaron entrevistas a cuatro profesores en ejercicio que desarrollan su trabajo en el país con notables resultados en la formación de los estudiantes con el propósito de caracterizar sus modos y formas de trabajo. La selección de los

maestros entrevistados se realizó atendiendo a: la búsqueda de una representación de los docentes destacados en las diferentes especialidades que se enseñan en el sistema de enseñanza de la música en el país; la trayectoria, marcada por los resultados obtenidos en la formación a lo largo de los años y; el criterio de los estudiantes sobre las cualidades de estos maestros.

Otros elementos de contenido importantes para el estudio fueron extraídos de la observación participante realizada por la autora a los ejercicios de categorización docente que se desarrollaron en los cursos, 2019-2020 y 2021 en la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, con el objetivo de registrar los modos y formas que exponen los docentes para solucionar los problemas de aprendizaje de sus estudiantes y orientar los procesos de crecimiento y desarrollo de estos.

La indagación se realizó con el empleo del análisis de contenido tanto de los textos como de entrevistas y la observación participante. A partir de los datos obtenidos en cada instrumento, se sistematizaron las principales ideas que se consideraron parte de la estrategia didáctica que estos maestros emplean y las acciones que exponen, y mediante el análisis comparativo entre ellas y la triangulación se establecen relaciones de coincidencia de criterios que permiten determinar las que son más frecuentes y comunes, que indican cierta regularidad y su contenido particular.

Como focos indagatorios que guiaron la pesquisa se determinaron: la búsqueda de los rasgos esenciales y comunes de las estrategias que emplean los docentes que conforman la muestra, las acciones didácticas que estos desarrollan como parte de su labor y el contenido de tales acciones: para qué se realiza, cuál es su esencia, qué significación tiene dentro del proceso; las principales formas de abordarlos, qué

valores y actitudes supone en el maestro y qué impacto ha de tener en el estudiante.

RESULTADOS

Estudio de los modos de actuación del músico-pedagogo a través de la obra pedagógica de maestros de experiencia

I) Resultados encontrados en los textos estudiados

Del proceso de sistematización y triangulación desarrollado como parte del estudio llevado a cabo, se revelan como rasgos comunes que permiten identificar las acciones más frecuentes que desempeñan los docentes en su labor:

A) un concepto del proceso formativo en el que se establece la finalidad y describe la esencia de lo que se quiere lograr como resultado de la formación,

B) un conjunto de acciones didácticas que orientan la búsqueda de los resultados esperados que se concretan en:

- el tratamiento individualizado a cada estudiante,
- el trabajo con la obra musical,
- el trabajo para la adquisición y desarrollo de la técnica instrumental,
- la orientación hacia el autoaprendizaje.

C) aspectos relativos a la labor y modo de comportamiento del docente.

Meta o finalidad del proceso formativo

La meta o finalidad de la formación asumida por los docentes en las obras estudiadas, se corresponden en su esencia con la actividad generalizadora del ejercicio docente del músico: la orientación del desarrollo artístico

y la personalidad de los estudiantes. Tal fin puede encontrarse formulado tal cual en (Neuhaus, 1985) (Yankelevitch, 1983), (C. Amador, comunicación personal, 4 de noviembre de 2019) y (A. Batista, comunicación personal, 11 de noviembre de 2019); o a través de otras expresiones con similar significado como: la búsqueda de la interpretación musical (Galamin, 1998) (Junco Reyna, 2007), "la búsqueda de las posibilidades interiores que permita al músico ser un servidor de su arte y encontrar en el instrumento su medio de expresión y una cierta alegría de vivir" (Hoppenot, 1999, pág. 197), ayudar al estudiante a crecer, encontrarse y encontrar la libertad creativa (J. Piñera, comunicación personal, 10 de diciembre de 2018). Estas expresiones, aunque desde enunciados diferentes, resultan coincidentes en las bases que las sostienen.

Acciones didácticas que orientan la búsqueda de los resultados de la formación

- Tratamiento individualizado a cada estudiante

La individualidad tiene una marcada expresión en el aprendizaje de la música y distingue este proceso de otros, se manifiesta en varios ámbitos, desde los aspectos cognitivos referidos a los significados que da el sujeto al sonido, en las formas de representarse sus cualidades, en la manera de comprender la notación musical y los elementos teóricos de la música, también en las formas de interpretar y manejar las experiencias musicales, en las formas de expresar y canalizar sus ideas a través de la música, en las formas de adecuar la técnica instrumental a las condiciones físicas para conseguir los resultados sonoros que se esperan. De ahí que un elemento en común en la obra pedagógica de los docentes objeto de indagación sea el tratamiento individualizado a cada estudiante, entendido este en

términos de la identificación de los rasgos personales, de sentido subjetivo (González Rey, 2013) motivacionales, cognitivo-musicales y físicos que distinguen a cada uno y la selección de los recursos pedagógicos y musicales que favorecen y potencian el desarrollo artístico.

Para los docentes de música, cada estudiante es un nuevo desafío, se debe estudiar a profundidad su personalidad, atendiendo a indicadores que son habituales en los procesos de selección tales como capacidades musicales de base, condiciones físicas para el instrumento y también otros menos atendidos como: gustos, experiencias, mundo sonoro interno (Hemsey de Gainza, 2016), sensibilidad hacia las artes en general y la música en particular, capacidad de concentración y atención, nivel de perseverancia en la obtención de metas, capacidad de trabajo, dominio de sí mismo, resistencia a la fatiga, imaginación (J. Piñera, comunicación personal, 10 de diciembre de 2018).

Las cualidades descritas constituyen rasgos esenciales de un músico experto, por tal razón, potenciar cada uno de ellos se convierte en una de las líneas fundamentales del trabajo formador. La identificación del nivel de partida de cada una de ellas, su expresión en cada individuo determina el camino a seguir y orienta la consolidación de estos elementos como parte de la personalidad artística. Estos rasgos no han de verse como elementos definitorios, consolidados ni estáticos, sino en sentido dialéctico, como potencialidades y oportunidades, como la zona de desarrollo potencial (Vigotsky, 1988) en la que están contenidas las fortalezas, debilidades y obstáculos para el desarrollo y es fundamental para el docente utilizarlas adecuadamente dentro del proceso de formación.

Estos elementos han de servir de punto de partida para trazar el recorrido individual que

ha de transitar el estudiante como parte de su formación y desarrollo, trazado que se inscribe dentro del proceso de planificación. Esta planificación tiene su centro en la selección, asignación y abordaje a profundidad de un repertorio técnico y artístico, a través del cual el estudiante se apropia de las habilidades cada vez más crecientes y complejas que demandan el dominio instrumental para la expresión musical. El programa asignado entendido como el conjunto de obras a vencer por parte del estudiante en un período de tiempo- debe dibujar la trayectoria proyectada para su desarrollo. Solo desde el trabajo con las obras musicales pueden abordarse la adquisición de la técnica, el sistema de trabajo personal, el conocimiento del instrumento y la preparación para el escenario (Yankelevitch, 1983).

El tratamiento individualizado conlleva entonces a la definición de metas a corto, mediano y largo plazo, las que pueden corresponderse con el período de cada curso académico, o incluso como lo desarrolló Yankelevitch, el método de perspectiva lejana, que consiste en proyectar el nivel de desarrollo potencial del estudiante durante toda su carrera y establecer los logros parciales correspondientes a cada nivel de formación, lo que implica un tratamiento integral al estudiante en cada etapa.

Las metas proyectadas para cada estudiante llevan implícitas la definición de los problemas a resolver precisando los que requieren de mayor tiempo, más atención y esfuerzo, la búsqueda del tratamiento y manejo general de los recursos musicales, pedagógicos y psicológicos que tribute los resultados más rápidos y satisfactorios.

Dentro de estos últimos se deben señalar con particular precisión, el establecimiento del ritmo de trabajo que mejor se ajuste a las características de cada alumno, la búsqueda de soluciones y sugerencias a los problemas técnicos y musicales del repertorio que

maneja, que puedan ser utilizados y aplicados en otros contextos, en palabras de Mikovsky "indicaciones musicales y técnicas específicas en el contexto más amplio de posibles aplicaciones futuras" (Hong, 2014, pág. 155).

El tratamiento a los aspectos expresivos a partir del uso de metáforas, analogías, alegorías y otros recursos que evoquen experiencias personales y establezcan los puentes que permitan conectar la obra con la sensibilidad del sujeto y propiciar un encuentro en que se produzca una identificación entre el estudiante, su mundo interior y la percepción que este tenga del compositor, su entorno y realidades. Todo lo cual se da en una relación de vínculo y encuentro con el profesor, en el conocimiento y disfrute del arte y desde una actitud atenta hacia los sentidos y afectos en general.

El tratamiento individualizado incluye además el manejo psicológico de los señalamientos e indicaciones, el tipo y el momento para realizar elogios, alabanzas y requerimientos, estimular el esfuerzo, ofrecer palabras constructivas que inspiren y restituyan en el estudiante la buena imagen de sí mismo, todo ello en correspondencia con los modos, el momento y las formas que causen el mejor efecto en el estudiante.

Además del diagnóstico, la definición de metas que contengan los problemas a resolver, la definición del ritmo de trabajo y los recursos para trabajarlos; el tratamiento a la individualidad del estudiante incluye también la selección del repertorio como una acción didáctica central en la formación musical.

El repertorio en el contexto formativo se puede definir como el conjunto de obras musicales de todos los tiempos escritas o adaptadas para un instrumento o agrupación que contienen todas las complejidades músico-expresivas y técnicas que precisa

vencer al estudiante a lo largo de su carrera para alcanzar un determinado nivel de desarrollo artístico. Estas obras pueden ser de dos tipos fundamentales en relación con las funciones que desempeñan, las que proporcionan los elementos técnicos para el dominio del instrumento, escritas con un sentido didáctico para organizar y sistematizar la adquisición y consolidación de la práctica instrumental, formada por ejercicios para la producción del sonido, escalas, arpeggios, estudios, entre otros y las composiciones que contienen el arsenal técnico del instrumento y además el legado musical de autores de diferentes épocas, regiones, estilos, géneros que representan los modos de hacer y expresar la música en diferentes contextos y tiempos, cuya interpretación se convierte en el principal medio para canalizar las necesidades expresivas del estudiante artista, al tiempo que es esta la esencia de la formación y el núcleo central del desarrollo artístico del estudiante de música.

Es en la obra musical donde se encuentra resumido todo el saber músico-expresivo, teórico y técnico del dominio instrumental y es la interpretación de ella la actividad más completa que desarrolla el músico. En dicha interpretación se evidencia la esencia del artista, su comprensión y conocimiento de los más disímiles contenidos de la música, de ahí que la selección del repertorio a trabajar el estudiante en cada etapa y nivel de formación tenga un peso esencial en el trabajo formativo y por tanto es eje central de la labor docente.

Un primer elemento que resalta de la obra de los docentes analizada se refiere a que este debe conocer a profundidad la literatura para el instrumento, incluso mejor que el más avezado intérprete, pues además del conocimiento musical de la obra, este debe dominarlo desde el punto de vista didáctico. Del análisis de las características y complejidades musicales y también técnicas que presentan las obras derivado de un estudio profundo de ellas desde la

perspectiva del análisis musical- debe extraerle todas sus posibilidades, riqueza musical y expresiva, posibilidades técnicas, y de ellas entonces deducir sus potencialidades didácticas, las que revelan la pertinencia de su empleo en la enseñanza, qué problemas pueden abordarse a través de ellas, en qué orden utilizarlas para cada estudiante en correspondencia con sus necesidades, para qué estudiante es apropiada una obra y para cuál no, qué efecto puede provocar cada obra en el desarrollo del estudiante.

En el proceso de selección del repertorio el docente debe tener en cuenta, que, aunque existen obras que constituyan cánones dentro de la enseñanza de determinado instrumento, la literatura musical no debe verse como un manual, sino emplearse con flexibilidad e inteligencia y "con apego y fidelidad absoluta a la meta a alcanzar" (Neuhaus, 1985, pág. 69). Debe además manejar diferentes ediciones de una misma obra y escuchar varias versiones con un sentido analítico para percibir la manera en que cada intérprete materializa su interpretación y comprensión de la obra, el género, el compositor y el estilo.

En la selección del repertorio, el profesor debe fundamentar cada obra que asigna al estudiante, qué pretende lograr y qué le aporta al estudiante. En correspondencia, debe buscar las obras que mejor estimulen su desarrollo y le permita crecer paulatina y sistemáticamente, que destaque sus dotes, pero que su complejidad no supere las posibilidades reales de abordarla en un momento determinado, que le permita expresarse a través de ella y encontrar placer en su interpretación, que estimule la fantasía, la imaginación, el sentido de la música y capacidad para asimilar nuevos estilos, formas y géneros, que conduzca progresivamente a problemas más complejos (Yankelevitch, 1983) y cuyo ordenamiento suponga un reto superior cada vez.

A medida que el estudiante avanza se debe ampliar y diversificar el repertorio, ponerlo en contacto con la mayor cantidad posible de obras que le permita apropiarse de patrones, sonoros, visuales y esquemas psico-motores que favorezcan la lectura a primera vista, entrene el oído y ofrezca un bagaje musical y técnico que opere como herramienta para la práctica instrumental. Al mismo tiempo, durante toda la formación se debe intencionar el hecho de mantener activo todo el repertorio trabajado por el estudiante en las diferentes etapas, lo que mantiene activo en la memoria todo el arsenal aportado por ellas en su momento.

Debe además procurarse un balance entre las obras de contenido técnico-didáctico y las piezas a trabajar y sopesar las dificultades técnicas que contiene cada una de ellas para que no se produzcan sobrecargas físicas en el estudiante y no perder de vista además la finalidad expresiva de la formación instrumental.

- Trabajo con la obra musical

Si la actividad generalizadora del docente de música es la orientación del desarrollo artístico del estudiante y este se expresa en la interpretación y creación de obras musicales, entonces el trabajo con la obra musical ocupa un lugar central en este proceso formativo.

Por trabajo con la obra musical se entienden los criterios, recursos, procesos y etapas a partir de las cuales el maestro orienta y conduce el montaje, la interpretación y la expresión a través de ella. Este tiene una gran relevancia, además, porque él en sí mismo constituye la esencia fundamental de la vida artística y profesional del músico, por tanto, aquí se encuentra el germen del trabajo de su vida, el que se va asentando y consolidando a manera de hábitos y habilidades propias de la profesión.

De manera coincidente los autores objeto de esta indagación consideran que el trabajo con la obra musical parte de concebir la imagen estética, artística o musical de la obra denominación empleada por Neuhaus, Yankelevitch, Junco, respectivamente, para referirse a la idea anticipada, en términos sonoros, descriptivos y programáticos de lo que se quiere transmitir a través de cada obra- que representa el qué se pretende decir con ella, la orientación que se le quiere dar y en consecuencia guía todo el trabajo y define la sonoridad que le corresponde a este concepto que parte del estudio de la partitura. A partir de ahí se determinan los medios técnicos para concretar esa idea, el cómo decirlo con el instrumento y autores como Yankelevitch y Hoppenot consideran también que el colofón de este proceso es la preparación para la escena.

El tratamiento pedagógico para orientar el proceso de concepción de la imagen estética, debe procurar desde una perspectiva amplia y flexible el disfrute, el juego, la expresión a través de la obra, al mismo tiempo se ha de entrenar al estudiante en explicar qué quiere decir y cómo conseguirlo, con qué recursos técnico-expresivos, apoyados en el análisis teórico de los elementos musicales y haciendo uso del lenguaje adecuado al contexto y en correspondencia con el nivel del estudiante. Resulta esencial que tal abordaje se realice por descubrimiento, deducción y experimentación, procurando equilibrar la información dada por el profesor- con la información a la cual debe acceder el estudiante- por sí mismo (Hong, 2014). Desde el principio de la formación se debe trabajar para hacer coincidir la imagen deseada con los recursos técnicos que permiten materializarla (Junco Reyna, 2007). Todo lo anterior se ha de realizar a partir de las capacidades que se corresponden con el nivel de desarrollo del estudiante y sus posibilidades intelectuales, e ir conduciéndolo de manera gradual y sistemática a un nivel de independencia superior cada vez.

La conformación de la imagen estética, se desarrolla de manera gradual y sistemática a partir de la experiencia personal de cada sujeto en términos cognitivos y sensibles acerca de la realidad circundante y su propio mundo interior, así como del conocimiento y significado que otorga al mundo sonoro en general y al conocimiento de la música en términos estéticos, históricos y teóricos y su integración y comportamiento en el entorno de cada obra. Este es un proceso dialéctico en constante construcción y reconstrucción, a partir del cual el conocimiento adquirido en cualquiera de esos ámbitos enriquece y transforma al sujeto y se expresa en la amplitud, variedad y riqueza de las imágenes que crea.

El enriquecimiento de la imagen estética precisa el cultivo de la espiritualidad en toda su dimensión y el gusto por todas las artes (Neuhaus, 1985).

Si cultivamos nuestra vida imaginaria seremos capaces de engendrar nuevas ideas, intenciones sutiles, soluciones originales. El pensamiento musical se nutre de nuestras fuentes (...) La inspiración lejos de ser un privilegio, es una posibilidad latente que existe en cada uno de nosotros. La mayor cualidad que tiene que cultivar el sujeto- es la disponibilidad interior (Hoppenot, 1999, págs. 154-155).

"El enriquecimiento de la imagen artística implica la apropiación de todas las vivencias vinculadas con el mundo espiritual y artístico, en especial las que se adquieren por la escucha de grandes interpretaciones" (Junco Reyna, 2007, pág. 22).

La imagen estética se construye a partir de un bagaje de conocimientos previos sobre el autor, su estilo y su concepto sonoro, la

época, el género, el título de la obra. Con estos elementos actuando de manera predictiva y anticipada, se estudia la partitura y se realiza un análisis de sus elementos melódicos, rítmicos, armónicos, formales, etc. Todos estos elementos conforman la representación interna de la obra. Después de estudiada la partitura se pasa a la materialización de lo proyectado, lo que debe estar apoyado en el oído crítico, cuya misión es regular y comprobar de manera comparativa el sonido ideado con el sonido ejecutado.

Una coincidencia en este sentido entre los autores estudiados es el desarrollo del oído interior, la escucha y la escucha de sí mismo como condición para el abordaje de la obra. Poseer la referencia sonora adecuada es la base para lograr resultados en la ejecución e interpretación, la anticipación auditiva garantiza la representación mental de lo que se quiere oír y la ejecución ha de conseguir el sonido deseado a partir de la verificación de este último respecto al primero. Neuhaus considera como un principio básico de la formación que:

...antes de aprender a tocar cualquier instrumento, el niño, el adolescente o el adulto, debe ya poseer interiormente el sentido musical. Debe guardarlo en la memoria, en su corazón y tener las sonoridades en su oído. Todo el secreto del talento y del genio consiste en vivir plenamente la música en el cerebro antes de que el dedo se pose en la tecla o el arco roce la cuerda (Neuhaus, 1985, pág. 15).

El desarrollo de la anticipación auditiva debe partir, según Mikovsky de la consciencia del sonido deseado, escucharlo interiormente, reproducirlo, imaginarlo. En este proceso, el canto es un recurso esencial y se sostiene en

el desarrollo del oído, o educación del oído para Yankelevitch- proceso que comienza con la propia vida y se va perfeccionando y orientando hacia el disfrute, análisis y discriminación de los diferentes tipos de sonidos y entornos sonoros.

Al comienzo de la formación el sujeto posee un mundo sonoro interno (Hemsey de Gainza, 2016) y un nivel de desarrollo en cuanto a la capacidad de discriminación de las diferentes cualidades del sonido, altura, duración, intensidad y timbre, en contextos musicales reales o artificiales (Seashore, 2008), cierta capacidad de escucharse y controlarse a sí mismo. Cada uno de estos elementos constituyen indicadores para la educación del oído que se va enriqueciendo y especializando a partir de la actividad intencionada de interacción reflexiva y comparativa de música de todos los tiempos, con el conocimiento teórico y el entrenamiento relativo a la ejecución al instrumento y a la lectura musical.

Este proceso crece a medida que el sujeto interactúa con la música y hace consciente lo que es un sonido hermoso para los diferentes contextos musicales, a partir del disfrute y análisis de una gran variedad de obras, del conocimiento teórico y la posibilidad de apreciarlo e identificarlo en la música tanto escrita como sonora. Su desarrollo se estimula poniendo al estudiante al tanto de la mayor cantidad de literatura musical posible y también desde el estímulo al desarrollo de la capacidad de sacar de oído (Junco Reyna, 2007).

Una vez estudiada la partitura y la concepción de la imagen estética deseada se pasa a la materialización en el instrumento del trabajo musical para la interpretación artística de la obra. Este es un proceso con un marcado carácter personalizado por lo que el papel del docente en él es su orientación y encauce. Previo a la aparición del fonógrafo, C.P.E. Bach, apuntaba que la mejor manera de aprender era escuchar y

observar a los intérpretes. Sin embargo, desde la aparición de la música grabada, se abren múltiples posibilidades para el estudio de la música. Los pedagogos estudiados coinciden en el valor que esta representa en la formación musical, al tiempo que reconocen que el proceso de elaboración de la interpretación asume nuevos retos a partir de la disponibilidad de grabaciones. Entre los peligros fundamentales que estas entrañan para la formación está la posibilidad latente de la imitación de modelos interpretativos.

No obstante, todos coinciden en el empleo de audiciones como parte del trabajo con la obra musical y su uso con objetivos específicos y especificaciones según el momento y nivel del estudiante. La práctica frecuente a partir del análisis auditivo y el estudio comparado de varias versiones de una obra, varias obras de un mismo autor, género, estilo y formato para identificar elementos semejantes y diferenciadores, propicia la familiarización auditiva con la sonoridad del instrumento, la estética de un autor, intérprete y época y tributa a la conformación de un concepto interpretativo (Junco Reyna, 2007). Neuhaus sugiere que el estudiante escuche varias versiones de la obra que trabaja y busque un modo diferente de hacerla respetando los aspectos musicales esenciales. Por su parte Yankelevitch y Galamian procuraban que el estudiante realizara estas audiciones luego de que tuviera claro el concepto de la obra.

Por la importancia que se le otorga a este proceso, es posible concluir que una de las tareas del maestro dentro del trabajo con la obra musical es guiar al alumno en el proceso de escuchar a grandes artistas y enseñarlos a captar la esencia de lo que sucede, testimonios sobre grandes pedagogos también confirman este proceder y dan cuenta de que muchos maestros dedicaban gran cantidad de tiempo en la semana para escuchar música con sus estudiantes y dialogar sobre ella.

Durante el montaje y trabajo de la obra musical en cuestión, Yankelevitch propone no fragmentar demasiado la obra, sino conocerlas por pasajes largos hasta una pausa o límite natural, no detenerse cuando hay un error, distinguir lo esencial de lo secundario, Mikosvky por su parte, sugiere el trabajo paso a paso en la construcción de la interpretación. Transitar del todo a las partes, leer la partitura sin el piano, de preferencia antes que hacerlo con manos separadas, hacerse la representación de la obra en su oído interno al ver la partitura. Hoppenot, plantea que, una vez comprendido el texto, la lectura con el instrumento supone el cumplimiento sonoro de la lectura. Mientras que para Junco y Neuhaus, la búsqueda de los recursos técnico-expresivos se debe trabajar como un director de orquesta, dividir la obra en secciones, analizarla atendiendo a los elementos melódicos, armónicos, formales para comprender los detalles, su lógica y expresividad. Junco además refiere que el principio fundamental del trabajo sobre la obra musical, radica en la sonoridad, que los dedos respondan a las exigencias del pensamiento y el oído; y que en este proceso es fundamental la realización de conclusiones que cierren cada jornada y de la que se puedan resumir los principales logros y dificultades asumidas. En ello, la clase constituye un modelo a seguir que se ha de consolidar como un hábito que acompañe al estudiante en su trabajo de estudio individual.

- Trabajo con la técnica del instrumento

La adquisición y dominio técnico del instrumento ha sido uno de los aspectos más abordados dentro de la enseñanza de la música a lo largo de la historia. Muchos músicos-pedagogos han escrito verdaderos tratados más conocidos como métodos- que ordenan y sistematizan las dificultades técnicas contenidas en la literatura musical de cada uno de los instrumentos. De acuerdo con el criterio de muchos docentes, el estudio profundo e inteligente de estos textos por

parte del estudiante supone la posesión de un amplio arsenal de recursos que le permite aplicarlo consecuentemente para enfrentar la interpretación de la música escrita para el instrumento. En parte estos criterios no dejan de tener razón, sin embargo, las obras de los pedagogos estudiados como parte de esta indagación revela en primer término que la cuestión de la técnica está indisolublemente ligada a la sonoridad que se desea. De acuerdo con Junco, "existen tantas técnicas como literatura pianística" (Junco Reyna, 2007, pág. 32), por ello, los aspectos técnicos se emplean en correspondencia con el sonido que se desea, para lo cual hay que tener total claridad sobre el ideal sonoro (Junco Reyna, 2007).

Esta idea la suscriben además Neuhaus, Mikovsky, Hoppenot, para quienes cada época, estilo, género musical posee un sonido particular que emana no solo de las cuestiones estéticas sino también de las características y posibilidades constructivas que en ella han tenido los distintos instrumentos. Por tanto la sonoridad deseada y el objetivo musical que se persigue están en el centro de todas las decisiones técnicas, es el principio y el fin de este trabajo, por ello Junco sugiere que cualquier trabajo técnico con el instrumento debe despojarse de la idea de la técnica como una función puramente mecánica. Este principio debe ser aplicado desde el propio comienzo de la formación musical.

Las características acústicas y constructivas del instrumento suponen un modo ideal de colocación, postura, una determinada forma de movimiento para producir sonidos de diferentes cualidades y calidades que conforman la llamada técnica instrumental. Sin embargo, el proceso de adquisición y apropiación de estos estándares están en correspondencia con las características físicas y fisiológicas del sujeto que las realiza, por ello el docente en este proceso debe comprender los aspectos ideales y su relación orgánica y natural entre esas particularidades físico-acústicas y las

características individuales de cada estudiante y escuchar con atención si los ajustes realizados se corresponden con la sonoridad deseada, más que observar si los movimientos que este realiza son o no correctos.

En este sentido entonces el dominio de la técnica debe enfocarse desde la búsqueda y experimentación en la que el docente demuestra la ejecución ideal, descompone el movimiento cuyo mecanismo es observado por el estudiante para luego, a partir de la comprensión inicial conducir la búsqueda que implica sentir y experimentar las sensaciones tanto físicas como auditivas que genera la producción del sonido deseado.

La música vive en nosotros, en nuestro cerebro, en nuestra conciencia, en nuestro sentimiento, en nuestra imaginación. Su sede es el oído. El instrumento existe fuera de nosotros, forma parte del mundo exterior objetivo. Es necesario, aprender a conocerlo, a vencerlo para someterlo a nuestro mundo interior, a nuestra voluntad creadora (Neuhaus, 1985, pág. 23).

Para Hoppenot, este es un proceso que describe una trayectoria interior, de búsqueda de las sensaciones que permitan alcanzar equilibrio y armonía y donde el instrumento se integre al esquema corporal del sujeto. Este elemento resalta la necesidad de asumir el trabajo de dominio técnico desde la atención, razonamiento y control de sí mismo que lleve a considerar y asumir los aspectos sensorio-perceptivos y propioceptivos involucrados. En su materialización, Batista trabaja inicialmente el conocimiento del cuerpo en general y en particular las partes relacionadas con la producción del sonido y la ejecución instrumental, dedica especial atención al

desarrollo de las sensaciones corporales que generan la producción del sonido y su concienciación.

La orientación de este proceso de adquisición de la técnica debe conducir al desarrollo de la preparación mental (Galamin, 1998), la acción refleja (Yankelevitch, 1983) (Junco Reyna, 2007), o el gesto musical (Hoppenot, 1999). Conceptos estos diferentes pero que están unidos por varios elementos comunes: la anticipación, entendida como la capacidad de pensar y escuchar interiormente el sonido según la intención que se le quiere dar y visualizar el movimiento que se requiere para enviar la orden de su ejecución; comprobar, a partir del oído crítico, si el resultado sonoro es el pensado y adecuado.

El logro de este objetivo precisa que el profesor sea consciente de todos los elementos técnicos a desarrollar y explore y experimente las formas adecuadas para su introducción al estudiante principiante. Debe crear y componer ejercicios específicos para cada momento de trabajo, idear fórmulas que permiten facilitar la comprensión y aprendizaje de los diferentes elementos técnicos (C. Amador, comunicación personal, 4 de noviembre de 2019; E. Amador, comunicación personal, 15 de octubre de 2021; A. Batista, comunicación personal, 11 de noviembre de 2019). Entrenar la concientización del sonido que se quiere, se experimente y verbalicen las sensaciones que intervienen en la ejecución del instrumento y entrenarlas de manera tal que solo pensar en el movimiento se activen los músculos correspondientes con la intensidad y fluidez que se precisa (Hoppenot, 1999) y correlacionar la sensación física con la sonoridad deseada.

Pero el trabajo con la técnica no es exclusivo de los inicios de la formación, sino que forma parte de todo el proceso, incluso de todo el ejercicio profesional. Cada repertorio posee exigencias propias que demandan la búsqueda consciente de los elementos

técnicos que permiten materializar el ideal sonoro al que se aspira, por ello, Mikovsky busca desarrollar la técnica a partir del trabajo inteligente del repertorio y que las dificultades encontradas en una obra sean explicadas y abordadas de manera que pueda servirle de ejemplo al estudiante para resolver problemas similares en otras obras.

- Orientación hacia el autoaprendizaje y la independencia en el estudio

Uno de los objetivos fundamentales de la formación profesional del músico es el desarrollo de la independencia, procurar que el estudiante pueda prescindir de su maestro en el menor tiempo posible (Neuhaus, 1985). La formación musical tiene como característica su especial similitud con el ejercicio de la profesión, por tanto, este proceso reproduce el accionar del especialista experto, de ahí que la orientación hacia el autoaprendizaje y la autonomía en el estudio asuma un rol central en este contexto.

Saber estudiar es darse cuenta del fin, del objetivo que se persigue y encontrar los medios para lograrlo. Implica además saber escucharse, comprender que cada obra y ejercicio tienen un significado y función particular y aportan lecciones válidas para toda la vida profesional. Supone aprender a dominarse, que se expresa en encontrar y mantener altos niveles de concentración, de control auditivo, de definición de metas parciales y su consecución que le permita dosificar la energía y orientarla hacia el logro de los fines que se propone. Es mantener una disciplina, responsabilidad y compromiso con los logros a alcanzar. Es identificar dificultades, pensar y manejar diferentes alternativas de solución y trabajar en función de su resolución. Es vivir una experiencia convincente, de alta concentración que permita al estudiante llegar a conclusiones valederas y duraderas (Hoppenot, 1999).

"Ningún estudiante puede hacerse de un método de estudio por sí mismo, precisa la orientación y conducción del maestro" (Junco Reyna, 2007, pág. 8). Ello supone que el aprender a estudiar al igual que el resto de los aprendizajes de la música- es un proceso orientado, acompañado, supervisado en el que la independencia se alcanza por aproximación sistemática. Para ello es preciso el establecimiento y la prevalencia del diálogo alrededor de la búsqueda de problemas a resolver, los señalamientos y sus posibles soluciones, la valoración sobre la efectividad del estudio y de las estrategias asumidas para vencer las dificultades.

En la base del enseñar a aprender u orientación hacia la búsqueda de la independencia, Mikovsky y A. Batista proponen asumir un enfoque de enseñanza a partir del cual se desarrollen habilidades para la ejecución del instrumento de un nivel de generalidad que permita su aplicación a diferentes contextos. Batista, por ejemplo, ilustra el uso de cada recurso técnico en diferentes obras de géneros y estilos diversos y contrastantes. La demostración, ejemplificación y fundamentación en presencia del profesor, de la determinación de fases de estudio, qué buscar en cada una de ellas, cuándo y qué repetir, por qué y qué trabajar en cada repetición, son claves para desarrollar una cultura y disciplina de trabajo que acompañen al músico en toda su vida profesional. Paulatinamente y bajo la supervisión sistemática de los resultados que obtiene el estudiante se va logrando la autonomía en el estudio.

Por su parte, este proceso demanda del estudiante un trabajo consciente para sostener altos niveles de concentración y esfuerzo; reflexión, autoobservación y autovaloración crítica permanente de su trabajo tanto del proceso como del resultado. Una labor que implica un conocimiento creciente de sí mismo, entrenamiento en la determinación de problemas y la búsqueda de sus soluciones programadas en las que, a partir de la experimentación, práctica del

ejercicio y la repetición secuenciada y sistemática, aplique los medios y métodos más adecuados a sus condiciones para alcanzar los fines propuestos. "El objetivo de aprender a estudiar es que el estudiante mismo profundice, identifique dificultades y pueda darle solución, aprenda a pensar y estimular la iniciativa" (Junco Reyna, 2007, pág. 16).

Aspectos relativos a la labor y modo de comportamiento del docente

Junto a las acciones didácticas específicas y comunes a la enseñanza de la música que constituyen las herramientas principales de la labor del maestro, el ejercicio docente de esta especialidad contiene esencias pedagógicas y éticas que conforman y distinguen su trabajo.

De acuerdo con (Neuhaus, 1985), el maestro de instrumento no enseña el instrumento, enseña música y educa al intérprete. Lo anterior válido para todas las áreas que se enseñan como parte de la formación musical-constituye un principio básico de la labor del docente de música. Ello supone un conocimiento profundo de la música, el instrumento, la disciplina teórica y toda la literatura escrita para los diferentes instrumentos y formatos en los que participa, a lo que ha de añadirse el dominio psicológico del alumno, desde el tratamiento y manejo de todas las posibles expresiones de individualidad en el proceso de formación, la determinación de metas, la definición de los principales problemas que presenta, la búsqueda de sus causas fundamentales y las soluciones más adecuadas. Cada maestro debe encontrar un método general de trabajo formativo que se caracterice por la creatividad, que se actualice sistemáticamente con los aportes de la pedagogía, la fisiología, las neurociencias y la propia psicología y que sea flexible y se ajuste a las necesidades de cada estudiante (Yankelevitch, 1983).

Este trabajo debe sostenerse sobre cualidades como la paciencia, imaginación, la vocación, la creatividad, el desinterés y la generosidad (J. Piñera, comunicación personal, 10 de diciembre de 2018). Lo cual debe tributar al establecimiento del vínculo y la cooperación como forma esencial de relación en la que el alumno ha de ser el centro, en la que no caben los egos del maestro, en donde de acuerdo con J. Piñera-"la mayor satisfacción del maestro es verse superado por su alumno".

El maestro debe saber escuchar, escuchar la música para determinar sutilezas que hacen única una interpretación y poder enseñarlo a sus estudiantes, escuchar la ejecución del estudiante para detectar desde el resultado sonoro, "el vuelo poético del estudiante" (Evaristo)², las deficiencias de dominio técnico del instrumento, escuchar al alumno, sus preocupaciones, intereses, visión del mundo, modo de pensar, para orientar y conducir adecuadamente su desarrollo. Para alcanzar este fin además debe estimularse su capacidad de observación para apreciar la conducta y actitud.

Cada una de las acciones didácticas descritas anteriormente deben poseer como denominador común, la demostración, la explicación, el comentario, el uso adecuado del lenguaje y el vocabulario técnico artístico correspondiente. Deben ser programadas y planificadas las tareas a desarrollar el estudiante para de manera sistemática y paulatina alcanzar las metas que conduzcan a su desarrollo artístico, determinar los métodos y medios para su realización y verificar y controlar sus resultados. Adicionalmente el maestro ha de reflexionar sobre la estrategia seguida y los resultados y reorientar las acciones y los métodos cuando estos sean necesarios.

Como parte de las acciones didácticas, además, el docente debe estimular la creatividad e imaginación tanto en la interpretación como a través de la

improvisación, tocar de oído melodías familiares e imprimirle diferentes tipos de carácter. C. Amador y Hoppenot sugieren desde etapas iniciales con el instrumento estimular la elaboración de pequeñas cadencias, combinación de canciones. Estimular desde las etapas iniciales también el amor a la música, el compromiso con ella, reforzar la motivación intrínseca, hacer coincidir pasión con esfuerzo, creatividad y estudio ordenado (Hoppenot, 1999).

Como complemento al trabajo didáctico, el docente además debe establecer una relación de intercambio cordial con los padres. Mikovsky, C. Amador y A. Batista, resaltan la importancia y participación de los padres en el desarrollo, crecimiento y acompañamiento del estudiante en su carrera. Ellos dan soporte, ayudan a formar el hábito de estudio, a sistematizar el trabajo a partir de determinadas acciones en la que tienen una participación más o menos directa en relación con las características y preparación que poseen.

DISCUSIÓN

En la literatura sobre la formación docente en Cuba, han quedado definidos los modos de actuación pedagógica en término de sistemas de acciones generalizadas de esta actividad tales como diagnosticar, planificar, controlar y evaluar el proceso de enseñanza-aprendizaje (Páez-Rodríguez, González-Ortega, Marín-Cándano, & Echevarría-Ceballos, 2010) o como la manera de dirigir el proceso educativo que se expresa en el estudio, la planificación, la conducción de dicho proceso, la interacción con los contextos escuela, familia, comunidad y el perfeccionamiento sistemático del proceso educativo (Plá López, 2017). Estas acciones tienen un contenido propio en cada una de las especialidades o ramas del saber que está en relación con la naturaleza propia de cada una de ellas.

En la pedagogía musical, por su parte, los contenidos propios de la formación ponen un acento particular en los aspectos metodológicos que se precisan para la adquisición del dominio técnico del instrumento o de la lectoescritura musical, los que tradicionalmente constituyen los principales contenidos de la formación pedagógica del músico. Sin embargo, desde la naturaleza artístico-pedagógica de esta actividad, su esencia radica en un modo de ser, hacer y actuar del docente que busca el estímulo de las potencialidades expresivas del estudiante, desde la movilización de los resortes emocionales, vivenciales y experienciales que le permitan el dominio del lenguaje musical que se convierte en recurso que encausa las necesidades de expresión y creación de este.

De ahí que el estudio de los modos de actuación de docentes expertos se convierta en referente vital para el diseño y desarrollo curricular de la formación artístico-pedagógica del músico. Pero no es frecuente que el maestro de música escriba o registre sus experiencias esenciales en el proceso de enseñanza aprendizaje, las que se dan en el encuentro con el estudiante, el instrumento y la obra durante el trabajo de montaje e interpretación, actividad central dentro de la formación musical.

Del análisis de los aspectos comunes sobre la estrategia didáctica que emplean los docentes estudiados se puede considerar entonces, que el conocimiento pedagógico para el ejercicio docente del músico se sostiene en un conocimiento de la música que permite su proyección hacia la formación. Se expresa en un modo de actuación específico que se concreta en modos de acción que se pueden resumir en:

- La definición del concepto, principios y finalidad última de la formación que se convierte en la filosofía de trabajo propia que orienta la labor tutorial y personalizada con cada estudiante e

implica una postura ética, de compromiso y responsabilidad con la música, el estudiante y el ejercicio docente.

- La exploración de las características individuales de los estudiantes que inciden en la formación musical, entendiéndolas como oportunidades para su desarrollo y el diseño de la ruta de crecimiento más apropiada para cada uno, a partir de la determinación de los problemas a resolver, el repertorio y los métodos más adecuados, así como el tratamiento psicopedagógico que con mayor eficacia potencie los rasgos personales, estimule las experiencias y equilibre debilidades y potencialidades para la expresión artística.
- El dominio, desde el punto de vista musical y didáctico, de la literatura musical que proporcionan además, las herramientas que le permiten explorar e introducir nuevas obras en el repertorio pedagógico en función del trabajo del estudiante y las posibilidades que ofrece cada una de ellas a su desarrollo y crecimiento artístico.
- La orientación adecuada desde el diálogo, el intercambio de experiencias, la generosidad, el estímulo de los resortes emocionales, la evocación de vivencias, la imaginación; con enfoque modélico y trabajo inteligente que permita su aplicación a nuevos contextos y situaciones- del trabajo musical encaminado a la realización artística del repertorio: la conformación de la imagen estética, determinación y búsqueda de los recursos técnicos para la materialización de la obra y el proceso de montaje y concreción en la interpretación de la imagen artística deseada.
- El dominio del arsenal de recursos técnicos para procurar el dominio de la ejecución instrumental y de la

teoría de la música, para lo cual aplica y/o crea diferentes formas para su introducción y ajuste a las características individuales de cada estudiante, el manejo asociado a las necesidades de expresión correspondientes al trabajo musical que realiza y para el crecimiento y nuevas apropiaciones y ajustes asociados a la evolución propia de los instrumentos y la actividad musical en general.

- La orientación desde el rigor artístico y estético, la exigencia, la paciencia y la sapiencia, del autoaprendizaje y la independencia del estudiante a partir de la secuenciación de tareas que se realizan primero en compañía y paulatinamente y con asistencia este va realizando solo. Tareas que implican la definición clara de las metas que se quieren lograr según el nivel de desarrollo, momento de trabajo en el que se encuentra, aspectos que precisan la mayor consideración.
- La articulación de todas las influencias que inciden en la formación de la personalidad artística y las pone, de conjunto con todo su conocimiento musical y pedagógico, en función del crecimiento y desarrollo artístico del estudiante.
- La planificación de manera consciente y sistemática de todos los recursos que permiten la introducción de contenidos, el desarrollo de habilidades, el control sobre la atención y la concentración que tributan a la independencia, la búsqueda de la sonoridad deseada en correspondencia con la naturaleza, características individuales y necesidades de cada uno- en resumen, la orientación general hacia el máximo desarrollo de las capacidades artísticas.
- La reflexión sistemáticamente que realiza el docente sobre su labor y los resultados parciales que consigue y,

desde el ejercicio crítico, registra, redimensiona y rediseña el trabajo desarrollado con cada uno de los estudiantes.

Los autores estudiados constituyen referentes internacionales en la formación musical de sus respectivos instrumentos, la coincidencia de elementos en las formas de abordar y concebir los procesos de enseñanza aprendizaje de la música de ellos y de ellos con los de los docentes entrevistados todos maestros con experticia y trabajo relevante en su labor formativa en el país- permite asumir los modos de acción que particularizan esta actividad, identificados como resultado de esta pesquisa, como herramienta explicativa para la comprensión de los modos de actuación artístico-pedagógico como referente fundamental para la formación del músico en esta área.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Zayas, C. (1996). El diseño curricular en la educación superior cubana. *Revista Pedagogía Universitaria*, 1(1), 36-50. Obtenido de <https://www.semanticscholar.org/aper/El-dise%C3%B1o-curricular-en-la-Educaci%C3%B3n-Superior-Zayas/981c730620f93a3d82655f4466579ff4e5d861f4>
- Barceló Reina, N. (2021). Hacia una definición de la naturaleza del ejercicio docente del Músico. Universidad de las Artes, ISA: La Habana.
- Cabrera Marrero, I., Crespo Zafra, L., & Portuondo Padrón, R. (2017). El diseño curricular desde la perspectiva de la actividad profesional. *Transformación*, 13(3), 434-443. Recuperado a partir de <https://revistas.reduc.edu.cu/index.php/transformacion/article/view/1665>
- Galamian, I. (1998). Interpretación y enseñanza del violín. Madrid, España: Ediciones Pirámide, S.A.
- González Rey, F. (2013). La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica: avanzando sobre un legado inconcluso. *Revista CS*, (11), 1942. <https://www.redalyc.org/pdf/4763/476348374001.pdf>
- Hemsey de Gainza, V. (2016). La improvisación musical. Buenos Aires: Editorial Melos. Obtenido de <https://www.elargonauta.com/libros/la-improvisacion-musical/978-987-611-080-8/>
- Hong, K. (2014). El legado pianístico pedagógico de Salomón Gadles Mikowshy. La Habana: Ediciones Boloña.
- Hoppenot, D. (1999). El violín interior. Madrid: Real Musical.
- Horruitiner Silva, P. (2007). Formación y currículo. *Revista Pedagogía Universitaria*, XII(4), 61-78.
- Junco Reyna, T. (2007). ¡Qué fácil es tocar el piano! La Habana: Editorial Adagio.
- Miranda Lena, T. (2011). El modo de actuación profesional y su formación en las carreras pedagógicas. *VARONA, Revista Científico-Metodológica*, (53), pp.24-28. <https://www.redalyc.org/pdf/3606/360635575004.pdf>

- Neuhaus, H. (1985). El arte del piano. Consideraciones de un profesor. Madrid: Real Musical. [_Sus_competencias_docentes_Ram on_Pla_Lopez_2017](#)
- Páez-Rodríguez, B., González-Ortega, A. M., Marín-Cándano, O., & Echevarría-Ceballos, O. (2010). Modo de actuación y desempeño profesional: iguales o diferentes. *Revista Científica Avances*, 12(4). Obtenido de <https://1library.co/document/z3mkdemy-modo-actuaci%C3%B3n-desempe%C3%B1o-profesional-iguales-diferentes.html#fulltext-content>
- Pie MacLean, N. L. (2019). La formación inicial del modo de actuación profesional pedagógico, de los estudiantes de la especialidad de Marxismo-Leninismo e Historia. *VARONA, Revista Científico-Metodológica*, (68), 1-4. <https://www.redalyc.org/journal/3606/360671526008/html/>
- Plá López, R. (2017). Modelo del profesional de la educación. Sus competencias docentes. Editorial Académica Española. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/349734946_MODELO_DEL_PROFESIONAL_DE_LA_EDUCACION
- Seashore, C. (2008). The Psychology of Music. Spencer Press. Obtenido de <https://www.abebooks.com/9780486218519/Psychology-Music-Seashore-Carl-E-0486218511/plp>
- Vigotsky, S. (1988). Interacción entre enseñanza y desarrollo. Selección de lecturas de Psicología Pedagógica y de las Edades Tomo III,. La Habana: Editora Universidad.
- Yankelevitch, Y. (1983). Escuela de violín rusa: el legado de Yuri Yankelevitch. Moscú: Música.

(Footnotes)

¹ El término "obra pedagógica escrita" se usa en este trabajo para referir al tipo de texto en el que maestros con experiencia y resultados en la formación musical, a partir del análisis y reflexión sobre sus prácticas docentes, sintetizan la esencia de su trabajo, su visión, perspectivas, métodos y prácticas desarrolladas y consolidadas a través de los años.

² Esta información ha sido tomada de los criterios que ofrecen los maestros en los debates que se suscitan en los tribunales de categorización docente de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, ISA. Y son registrados como parte de la observación participante que realiza la autora en estos ejercicios.

Conflicto de intereses:

La autora declara no tener conflictos de intereses.

Contribución de los autores:

La autora participó en el diseño y redacción del trabajo, y análisis de los documentos.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional
Copyright (c) Nadiesha Teresa Barceló Reina