

La práctica musical colectiva. Aprendizaje artístico y social

STELLA MARIS MUIÑOS DE BRITOS
Escuela de Ciencia y Tecnología, Escuela de Humanidades
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

"El arte salvará al mundo"
Héctor Zaraspe¹.

1. Presentación

En las últimas décadas del siglo XX y en esta primera del XXI, la conformación de orquestas de niños y jóvenes se ha multiplicado. Con fines que superan lo estrictamente artístico, estas "formaciones colectivas musicales" se han diseminado por el mundo con especial repercusión y reconocimiento.

Puede mencionarse el caso de la famosa *West-Eastern Divan* creada en 1999 a instancias de los artistas e intelectuales: Daniel Barenboim, conocido director de orquesta argentino-israelí y Edward Said, pensador político y crítico literario de origen palestino, residente en los Estados Unidos, y también músico. La ahora *Barenboim-Said foundation*², señala en su página *web*, respecto de la orquesta que: *"Decidieron crear un taller para jóvenes músicos de Israel y otros países de Oriente Medio con el propósito de combinar el estudio y el desarrollo musical con el conocimiento y la comprensión entre culturas que han sido tradicionalmente rivales. En este taller, los participantes mejoran su nivel musical mientras conviven con jóvenes de países que pueden estar en situaciones de conflicto con el suyo propio"*. Said y Barenboim quienes se reunían frecuentemente para tocar el piano "a cuatro manos", diseñaron este proyecto, que no es únicamente musical, sino que es también *"un foro para el diálogo y la reflexión sobre el problema palestino-israelí. A través de los contactos interculturales hechos por los artistas, el proyecto aspira a representar un importante papel en la superación de las diferencias políticas y culturales, entre los países representados en el taller. Dentro de este modelo, una orquesta se presta como buen ejemplo de democracia y convivencia civilizada"*³

Otro caso, ya en América Latina, es el del Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Creado por idea y dirección del Maestro José Antonio Abreu, es el movimiento orquestal más importante del mundo, con un total de 120 orquestas juveniles y 60 infantiles, ha recibido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 2008⁴. Abreu fundó la primera orquesta: Orquesta Simón Bolívar, en 1975. Ella fue el germen del Sistema Nacional que se expandió por todos los estados y ciudades de Venezuela. El Maestro Abreu, renombrado internacionalmente, define la orquesta como una "comunidad" centrándose en el concepto de concertación y el concertar es para generar belleza. Abreu considera, especialmente, las virtudes de la práctica colectiva, fundamentándose en la práctica grupal, en la que cada uno es responsable

¹ Héctor Zaraspe es uno de los Maestros de Danza argentinos más famosos a nivel internacional. Nacido en Tucumán, tuvo por discípulos a artistas de la talla de R.Nureyev y Margot Fonteyn. Se desempeñó por 34 años en la afamada Julliard School de New York.

² Barenboim-Said Foundation: www.barenboim-said.org

³ Barenboim-Said Foundation: op. cit.

⁴ www.fundacionprincipedeasturias.org. (Captura 13/09/08)

por sí mismo y por el otro. Estas prácticas musicales colectivas son, para Abreu, fundamentales para niños y jóvenes, para su formación como personas individuales y para sus prácticas de comunidad. La actividad de las orquestas venezolanas ha tenido un importante impacto en nuestro medio, particularmente en la formación de instructores y directores para las orquestas infanto-juveniles.

En nuestro país, distintos Programas Nacionales, Provinciales, Municipales o desde la iniciativa privada, han avanzado en la conformación de orquestas infanto-juveniles con un importante arraigo en el ámbito local y de influencia de cada orquesta, aunque tal vez con insuficiente apoyo y pobre difusión teniendo en cuenta la importante labor que desarrollan.

Este trabajo sirva de homenaje a esa labor silenciosa y solitaria, y, también, de marco conceptual para acercarnos un poco más a la comprensión del por qué y para qué de las prácticas musicales colectivas como aprendizaje artístico y social.

2. A modo de contextualización

En este mundo contemporáneo, con profundos desequilibrios, es necesario, como afirma Nancy, *"pensar sin sosiego"* (Nancy, 2003:11), sin descanso y sin demora en estrategias posibles para mejorar la vida de los seres humanos, y fortalecer los lazos para "vivir juntos". El proceso de globalización, planetarización o mundialización ha "desmarcado" los límites y, con la explosión de las tecnologías y las comunicaciones, asistimos a este "mundo sin fronteras", definido como un escenario complejo, de tendencias opuestas y contradicciones evidentes. La desterritorialización de los espacios y la aceleración de los tiempos, nos ubican en la denominada "sociedad del conocimiento", en la que, paradójicamente, pareciera carecerse de inteligencia social. En ella, podemos reconocer las huellas de la masificación, de la competitividad, del individualismo narcisista, del exceso de sobrerrepresentación mediática, de los cambios en gustos y estéticas y de una profunda ausencia de "otros". Como plantea Bauman (1999: 8), *"la globalización divide en la misma medida que une"*. El tejido social está sometido a grados cada vez más altos de movimiento y flexibilidad. Aparecen estructuras sociales complejas y un proceso sostenido de fragmentación, social y cultural. Junto con Ricardo Maliandi (2006:78-79), afirmamos, *"la necesidad de una ética de la globalización, dado que se están violando las más elementales normas de justicia social"*.

Son los niños y jóvenes del mundo, los que más sufren el impacto del proceso globalizador porque están en pleno desarrollo de sus potencialidades y, en este andar, se encuentran frente a la disyuntiva de someterse al incierto destino que se les propone o luchar por construir el propio; entre andar a la deriva por caminos sin rumbo o construir con otros, un propio nosotros, sobre una "ruta" compartida.

En Argentina, como en otros países de América Latina y el mundo, se evidencian distintas formas de exclusión social que han afectado a amplios sectores de la población. Asistimos, como alguna vez afirmara María Teresa Sirvent, a un escenario de "múltiples pobrezas": sociales, educativas, materiales, culturales, espirituales, que alcanzan a todos los grupos sociales de una u otra manera. Signado por la agudización de distintas "marginalidades", en este escenario se observa un fuerte descenso del valor de la vida y un profundo debilitamiento del lazo social, lo que condiciona el futuro de las nuevas generaciones. Si como afirma Amartya Sen (2007:165) *"el mundo es espectacularmente rico, pero está penosamente empobrecido"*, para todos, pero especialmente para los niños y los jóvenes, es necesario encontrar, sin demora, estrategias

que fortalezcan el hacer y el sentir compartidos, creando ámbitos en los que la proximidad y la participación, posibiliten la construcción de un “nosotros” pacífico, de respeto y comprensión.

En medio de tanto individualismo “mundializado”, las sociedades, en sus dinámicas y movimientos, sin embargo, apelan a lo común y el “con” como afirma Nancy (2003:13), “*designa el espacio sin omnipotencia y sin omnipresencia*”. Es con otro, ese otro que está en nos-otros, como diría Derrida, el que hace encontrar un camino, un sentido, un mundo.

En este marco, la educación tiene un lugar central. Al hablar de educación hacemos referencia, por un lado a “formación” (*bildung* para Gadamer) como proceso permanente de construcción individual y colectiva. Por otro lado, aludimos a la educación sistemática, a la “escuela”, en sentido amplio, como institución, siempre y a pesar de todo, dispuesta a contener, a recrear y a ofrecer espacios nuevos. Por último referimos al sentido de lo educativo en la sociedad, a la necesidad de una “sociedad educadora”, ocupada en la formación de las nuevas generaciones.

En todos esos ámbitos, la Educación Artística, (y nuevamente, no sólo la que se desarrolla en la escuela), tiene un rol particularmente importante. La formación en arte, la frecuentación de manifestaciones de distinto tipo, las prácticas artísticas, en su conjunto, potencian la creación, la sensibilidad y lo estético, recuperan la idea de pro-yecto (estar eyectado hacia el futuro y verse en él), promueven la “des-rutinización” descubriendo nuevos caminos y nuevos métodos para transitarlos, plantean diversidad de preguntas y menos respuestas, desocultan placeres y promueven “haceres”, fomentan la producción compartida, por su dimensión esencialmente poética.

3. Entre las artes, la Música

En nuestras investigaciones, trabajamos, como ya se ha dicho, en las prácticas musicales desarrolladas en distintos contextos. En aquel momento y ahora, nos preguntamos, ¿por qué la música? ¿Por qué ella es la elegida, en el conjunto de las artes?

Georg Simmel, filósofo y sociólogo (Berlín, 1858- Estrasburgo, 1918), decía en una obra de su juventud ⁵ que “*todos somos músicos preexistentiales*” que interpretamos la música de nuestras sensaciones. Indagando en la condición musical originaria, Simmel afirma que la música surge naturalmente generando sonidos pero también relaciones con otros; la música es una práctica que hacemos con otros.

Un siglo más tarde, Eugenio Trías en el marco de los denominados “giros contemporáneos”, y en particular, a partir del “giro lingüístico”, sostiene:

“Se omite y olvida (...) ese importantísimo dominio de la foné en el que afínca el sonido propiamente musical. (...)”En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo matricial, es quizás donde se produce la emergencia del proto-fenómeno que da lugar a la foné musical, y que abre la posibilidad misma de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra”.(Trías, 2008:75-84)

⁵ Estudios Psicológicos y Etnológicos sobre Música (*Psychologische und ethnologische Studien über Musik*), publicada en 1882.

Trías considera, junto con Emmanuelle Severino, que “la música es el hogar nativo del lenguaje” (Sucasas, (2008:85-92) y conceptúa música y la arquitectura como artes limítrofes, responsables de dar forma a lo “matricial” en su doble dimensión (temporal y espacial) y así constituir un mundo apto para ser morada del sujeto humano, el fronterizo. La filosofía de la música se constituye, al reconocerse deudora del logos de la música. Trías afirma: *“La música es la encarnación misma de habitar en el límite”* (Trías, 2007: 879).

Lo que propone Trías es que, así como hubo un giro lingüístico, se trata ahora de consumir un giro musical que descubra el carácter liminar, de umbral que la música tiene, antecediendo y anticipándose al lenguaje hablado y tramando con él y con la escritura, una relación dialéctica, siempre mediada por la forma simbólica (Trías, 2007:875). La necesidad de culminar el giro lingüístico con un giro musical, es la necesidad de unir la razón con aquella dimensión de la *foné* propia del simbolismo musical, que la abre hacia la dimensión temporal, a la par que une la razón consciente y reflexiva con su dimensión emotiva y sentimental. En este sentido, la palabra ha de reencontrar su origen y su potencial originario, el que tenía en su fundamento matricial de carácter musical.

La palabra es dotada de un nuevo potencial con la música que le da origen. Ella, la música, provoca, al decir de Trías una nueva gnosis o iluminación en la conciencia, ampliando su conocimiento y experiencia. *“No se trata de que la música se vuelva conocimiento, o que se haga palabra o concepto, sino que de ese feliz ayuntamiento se produce un nuevo espacio de conciencia, una nueva experiencia de conocimiento”*. (Pérez Borbujo Alvarez, 2008:93-104)

La música, arte temporal y por tanto efímero, se constituye y nos constituye, de manera inevitable. La Musa anima, levanta, excita, pone en marcha...vela con fuerza sobre la forma. Pero esa fuerza mana en plural. Se da de entrada en formas múltiples. Son las Musas, no la Musa... (Nancy, 2008:11)

4. La práctica musical colectiva

Es la música, hija de las Musas, constitutiva de lo humano, la que aporta sentidos artísticos y sociales particulares cuando se constituye en prácticas colectivas.

Dimensiones	Práctica Musical Colectiva	
	Práctica Artística y creación del hecho artístico	Práctica Social y Reconocimiento
Espacio	Espacio de producción sonora Espacio de construcción musical compartida Espacio de compromiso musical	Espacio de identidad Espacio de intersubjetividad Espacio de compromiso social
	Práctica artística y diálogo musical	Práctica social y diálogo social
Tiempo	Tiempo de expresión Tiempo intensivo y efímero Tiempo de goce estético Tiempo de comunicación	Tiempo del ex-ponerse Tiempo extensivo Tiempo de “reencantamiento” Tiempo relacional

Fuente: Muñoz de Britos, 2005-2007.

Es posible caracterizar a esta práctica como un espacio de creación compartida en el que se ponen en juego aspectos técnicos, socioafectivos y estéticos, que generan el fenómeno musical integral; en este espacio de construcción compartida, se "con-forma" la musicalidad. En este espacio de producción sonora, pluralidad de instrumentos e instrumentistas coadyuvan a la generación de sonidos desde la diversidad, para la integración y articulación de lo plural, en un todo múltiple sonoro. Este espacio de construcción musical compartida requiere del concurso de todos y cada uno de los participantes que aportan saber general, conocimiento técnico, competencias instrumentales y talento para el logro musical. Esta práctica artística se constituye en un espacio de compromiso musical en el que todos requieren, necesitan y aportan al otro u otros que comparten ese espacio de producción. Es un espacio de vínculo, es un espacio relacional necesario para la acción compartida. En ese espacio musical se genera el compromiso de mostrar lo bello, de jugar y comunicarse con los otros.

El tiempo, como dimensión básica de nuestra experiencia, cobra en lo musical una especial relevancia en tanto arte performativo. El modo en que se experimente el tiempo musical compartido depende de los factores cognitivos, emocionales y motivacionales que gobiernan al que hace música en su "estar en el mundo musical" en esos momentos. Ese "hacer" música con otros nos impone un tiempo de diálogo, un tiempo de acción y escucha permanentes, un juego de voces que se escuchan, de polifonía. Es también un tiempo para la expresión, y expresarse quiere decir entrar en relación con el entorno, quiere decir también hacer consciente esta realidad y reconocerse. Es "ex - ponerse", ponerse fuera y estar con otros en el encuentro. Es un tiempo intensivo en el que se genera un fenómeno único e irreplicable, que transcurre y finaliza, por ello también efímero. Un tiempo que involucra lo emocional, lo motivacional, lo corporal para el logro musical. Un tiempo de goce estético compartido, de disfrute de la belleza. Es también un tiempo de comunicación. Un tiempo de poner en común, de construir un mensaje compartido. Un tiempo en donde la obra da sus frutos y empieza a formar parte del mundo real y común. Pasa a formar parte de la historia.

La práctica musical colectiva entendida como práctica social supone la participación en proyectos comunes en los que cada uno aporta inteligencia, conocimiento técnico, sensibilidad, emoción y sentido estético, responsabilidad y espiritualidad para una producción compartida y cooperativa. En ella se desarrolla y afianza un pensamiento autónomo, pero a la vez solidario y comprometido. Esta práctica es reconocimiento. Es un espacio de intersubjetividad. Entendido, al decir de Maffesoli, como construcción de "socialidad" en el que saber y saber hacer dan forma a un nuevo colectivo, que no se agota en la acción individual ni en la suma de identidades, sino que es un nuevo espacio en un hacer intersubjetivo, que se funda en el reconocimiento del otro. O como plantea Espósito, un espacio de "sociación" en el que la acción se fundamenta en la "coexistencia" originaria de dicha práctica y deriva del "inter-esse" (ser-entre). Es un espacio de compromiso social en tanto involucra la responsabilidad. Como afirma Melucci (2001: 91), el *"problema de la responsabilidad en tanto capacidad de responder (la capacidad de definir los confines y de mantener la continuidad de un sujeto de acción) está confiada a la capacidad de responder, esto es, la capacidad de reconocer posibilidades y límites de aquel campo de relaciones."*

Esta práctica constituye un diálogo social, caracterizado como un tiempo común de intercambio y comunicación en el que confluyen las distintas lógicas de los actores. Es un tiempo de "ex-ponerse", un tiempo que "nos pone fuera", los unos con los otros; que nos da, nos entrega los unos a los otros. Un tiempo que concluye en la "experiencia" que no es otra cosa que la de "ser con", la del salirse del "sí mismo". Es el

tiempo que nos pone juntos, nos hace juntos. Esto no significa mezclar, ni coleccionar, sino el estar en un presente dado y compartido, un tiempo de "encuentro" de unos con otros.

Esa acción musical nos ofrece un tiempo que se extiende en el vínculo y hace a la responsabilidad por él y al compromiso para su sostenimiento. Es un tiempo relacional desde la complejidad que impone esta práctica de modo evidente. Se sustancia en la necesidad de no perseguir los propios objetivos para sí mismos sino para actuar colectivamente. El universo, basado en la relación y el diálogo, nos asigna la responsabilidad de nuestro punto de vista y de nuestras elecciones, nos obliga a declarar nuestra posición y nos hace conscientes de que hay otros puntos de vista. Para poder ponernos de acuerdo, e incluso para poder hablar, debemos aprender a escuchar a los otros y a construir un lenguaje común. Este universo de diferencias nos obliga a la comunicación y nos invita a la humildad para aceptar y respetar las diferencias.

La práctica musical colectiva es jerarquizada por distintos científicos de diferentes disciplinas como un espacio de colaboración. En un reportaje, Richard Sennett (2005), sociólogo y músico, dice:

"La colaboración musical sucede entre gente que no hace lo mismo. El punto es entender, por ejemplo en una orquesta, cómo un gran número de actores individuales que hacen cosas diversas y de diverso valor expresivo, tocan juntos. Es en ese sentido que la música se convierte para mí en un campo de investigación sobre la cooperación."

Este "hacer" musical compartido, en síntesis, hace resonar y vibrar la propia "fibra" sonora de nuestro cuerpo y tiene "eco" en un tiempo intensivo y un espacio de encuentro en que se produce el vínculo, se renueva el lazo y se promueve el reconocimiento de otro/otros, en la práctica colectiva.

Nancy (2003:197), afirma que *"el destino de la música no sobreviene sin una relación muy íntima y muy compleja con el destino del sentido"...* "Arte es solamente lo que toma por tema, y en calidad de lugar, la apertura del sentido, una "presentación de la presentación" o la moción y la emoción de una venida".

5. Práctica Musical Colectiva y Aprendizajes

La voz, como la música, dice Jorge Larrosa (2003:50), *"deja en su pasar una vibración, una huella sonora, un surco apenas abierto"* en nuestro cuerpo, en nuestra "humanidad" y en ese mismo instante se hace experiencia. Porque ella es, en primer término, como afirma el autor, un encuentro, una relación con algo que se prueba. La experiencia es lo que nos pasa dice Larrosa, (2003:176) y la música en su pasar, en su viaje, en su recorrido, pasa y queda en nosotros, deja su huella sonora, abre un surco y se queda y se vincula y se articula con todas las partículas de nuestro cuerpo, nos invade sin dominarnos, nos invade sin sitiarnos, nos invade y al mismo tiempo nos libera de toda atadura, nos mueve y nos moviliza hacia nosotros mismos y hacia los otros.

La experiencia, la posibilidad que algo nos pase, o nos acontezca o nos llegue (...) requiere **pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar**, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el **arte del encuentro**, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio. (Larrosa, 2003:174)

La música nos sume en un estar cautivados, inmersos en la pasión de lo musical, en un tiempo detenido y un espacio suspendido que nos reencuentran con el "otro" en el hacer compartido. La labor junto a sus pares le da la oportunidad al niño, al joven, al adulto, de verificar la enseñanza que está recibiendo y de encontrar estímulos para seguir adelante en el fortalecimiento de la autoestima y del compromiso derivado de sentirse parte de un grupo para el que es importante y hasta imprescindible, aunque no insustituible.

"Pensamos la práctica como acción específicamente humana y esencialmente plural en tanto que humana. La línea hermenéutica de la filosofía contemporánea, que toma a la experiencia artística como paradigma de experiencia humana, se orienta en el mismo sentido. Toda praxis humana nos conecta con una comunidad histórica a la que pertenecemos. En este marco, la práctica artística también conlleva la idea de pluralidad del "con otro", con la especie humana, como forma de expresión y comunicación" (Muiños de Britos, 2005-2007).

En esta práctica musical colectiva encontramos a un otro irreductible, incapturable, que irrumpe en nuestra mismidad. Visibilizamos lo invisible y pasamos de la hostilidad a la hospitalidad. Siguiendo a Derrida y Levinas, definimos la música como un espacio del "entre", una práctica que nos obliga a apartarnos de la mismidad para "salir" al encuentro del "otro", de "otros", que resignifican el tiempo compartido en un ámbito de creación producto de la hospitalidad y el don.

En un tiempo de feroz abandono de la hospitalidad, que se manifiesta fundamentalmente, en la falta de acogida del otro, en este tiempo sin "otro", el ser humano busca "espacios hospitalarios", espacios de encuentro con "otro" sabiéndolo diferente, un "otro" distinto pero hospitalario; ese "otro" que "perfora" y "contamina" mi mismidad.

En la entrevista que le realizara Dominique Dhombres (Le Monde, 2 de diciembre de 1997)⁶, Derrida afirma:

"...no hay cultura ni vínculo social sin un principio de hospitalidad. Este principio ordena hace incluso deseable una acogida sin reserva ni cálculo, una exposición sin límite al arribante. Ahora bien, una comunidad cultural o lingüística, una familia, una nación, no pueden no poner en suspenso, al menos incluso traicionar este principio de hospitalidad absoluta: para proteger un "en casa", sin duda, garantizando "lo propio" y la propiedad contra la llegada ilimitada del otro; pero también para intentar hacer la acogida efectiva, determinada, concreta para ponerla en funcionamiento"

Este es un transitar el filosofar casi a modo de "partitura" en cuanto ella simula concluir y lo hace solo "en el papel"; pero como toda "interpretación" se abre y vuelve a reabrirse, siempre. Estas "variaciones" sobre un "tema" son vibraciones del pensamiento en clave musical, que suenan y vuelven a resonar en el pensar siempre abierto, siempre en tensión que transita y fuga de los límites. Los conceptos de sentido, otredad, hospitalidad y experiencia dan cuenta de la práctica musical como lazo que une sin anudar. Hemos aventurado el camino musical como sentido, porque siempre se transita con "otro", un "otro" que deja su "huella" sin pedir nada a cambio, que ofrece un morar ilimitado y da, en un dar infinito que sólo tiene por respuesta el encuentro, el "entre" de la participación y la creación compartida.

En tiempos babélicos de desencuentros, las prácticas musicales promueven un renovado modo de ser y estar en el mundo, porque en la música se produce el encuentro despojado y austero de la experiencia

⁶ Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Web de Horacio Potel. www.nietzscheana.com

humana, que posibilita el desarrollo porque amplía las libertades y que "enlaza", porque une sin obturar; recupera lo común del sentido y afianza el "lazo" con otros.

Lo común de la práctica, no tiene que ver con "uniforme", sino con posible, abierto, y para todos, para "probar, para "cultivar", "para construir entre todos" (Cornú, 2008:133). Compartir sin obstruir, colaborar sin obturar, unir sin anudar, acompañar sin invadir, este es el sentido de lo común musical en la práctica colectiva. Un hacer compartido en el que el "otro" recupera lugar saliendo cada uno del "ensimismamiento". Ese "otro" borrado, invisibilizado y colocado en zona de "fuga de hospitalidad", recupera centralidad en el hacer colectivo, porque ese hacer sólo es posible con otro. Y ese "con otro" es posible desde el lazo, desde el vínculo, desde la "fidelidad" en el hacer compartido.

6. Algunas conclusiones siempre inconclusas

A partir de lo observado y escuchado en las distintas prácticas, es posible concluir que la música, "nos pasa", nos "trans-forma", nos "con-mueve", por lo tanto es experiencia humana. Ella propone nuevas metas en un camino diseñado como "pro-yecto" (eyectados hacia el futuro), promueve el desarrollo humano compartido, "con otros", en un nuevo "nosotros", en consecuencia, reconstruye y consolida un lazo que une sin anudar, un lazo social debilitado, y por momentos, olvidado, que se reconstituye en el hacer y sentir compartidos.

Entonces,

- porque la música es, esencialmente, plural.
- porque la pluralidad musical conlleva la otredad.
- porque la otredad musical nos ubica en el encuentro de una necesaria hospitalidad que no espera nada más que el encuentro.
- porque el hacer musical con otro constituye un aprendizaje social
- porque esas prácticas musicales desarrollan un aprendizaje ético y ciudadano, en tanto que aprendizaje de "lo común"
- porque la práctica musical colectiva promueve la búsqueda de sentido compartido
- porque el aprendizaje social y cultural es un derecho de todos

las prácticas musicales colectivas esperan tener un lugar de relevancia, para el aprendizaje o reaprendizaje en niños y jóvenes del mundo, un mundo, como decíamos, con "muchos", pero sin "nosotros". Este es un compromiso de la sociedad y de la educación, en esta "casa" que habitamos alrededor de 6500 millones de seres humanos., en la que se hace necesario "pensar sin sosiego" con otros, para otros, para "nosotros".

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (1999) *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires, FCE.
- CORNÚ, Lawrence (2008): *Lugares y formas de lo común*. En: Frigerio, G. Y Diker, G. Educar: posiciones acerca de lo común. Buenos Aires. Del Estante Editorial.
- HOPENHAYN, Martín (1994): *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la Modernidad en América Latina*. Santiago de Chile, FCE.
- LARROSA, Jorge (2003) *Entre las lenguas*. Barcelona, Laertes.
- MALIANDI, Ricardo (2006) *Ética: dilemas y convergencias*. Buenos Aires, Editorial Biblos y Edic. UNLa.
- MELUCCI, Alberto (2001) *Vivencia y Convivencia*. Madrid, Trotta.
- MUIÑOS DE BRITOS, Stella Maris (2005-2007): *La práctica musical colectiva. Aprendizajes y desarrollo de nuevas competencias en adultos universitarios*. Proyecto de Investigación.
- _____ (2006-2008): *La práctica artística como experiencia para el desarrollo humano y la reconstrucción del lazo social. El caso de las orquestas infanto-juveniles en Argentina*. Proyecto de Investigación.
- NANCY, Jean-Luc (2003) *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca.
- _____ (2007) *A la escucha*. Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (2008) *Las Musas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- PÉREZ BORBUJO ÁLVAREZ, Fernando (2008): *Música, esperanza y platonismo en Trías*. En Pensamiento de los confines, n° 22.
- SEN, Amartya (2007) *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Buenos Aires, Katz.
- SENNETT, Richard (2005): *El trabajo ¿nos hará libres?* Entrevista en Revista Ñ, 24/12/05, Buenos Aires.
- SUCASAS, Alberto (2008): *Entre Música y Filosofía. Cinco aproximaciones a "El Canto de las sirenas"*. En: Pensamiento de los confines, pp 85-92; N° 22.
- TRÍAS, Eugenio (2007): *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores. Barcelona.

WEB citadas

www.barenboim-said.org
www.fundacionprincipedeasturias.org
www.nietzscheana.com