



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**



**APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA
DE LOS INTERVALOS MUSICALES
Y LA AUDICIÓN INTERNA**

**Autor: Jorge Castillo
Tutor: Dr. Wilfredi Lanza Hernández**

Valencia, Agosto 2014



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**



**APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA
DE LOS INTERVALOS MUSICALES
Y LA AUDICIÓN INTERNA**

Autor: Jorge Castillo

**Tesis Doctoral presentada ante la
Dirección de Postgrado de la Facultad
de Ciencias de la Educación de la
Universidad de Carabobo para optar
al título de Doctor en Educación**

Valencia, Agosto 2014



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**



VEREDICTO

Nosotros, miembros del jurado para la evaluación del Trabajo de Grado titulado: **APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA DE LOS INTERVALOS MUSICALES Y LA AUDICIÓN INTERNA**, presentado por el ciudadano, titular de la cédula de identidad 7.095.995, para optar al título de Doctor en Educación, estimamos que el mismo reúne los requisitos para ser considerado como _____

NOMBRE

APELLIDO

CÉDULA

FIRMA

Bárbula, 13 de Marzo de 2015

Dedicatoria

Al Dr. Wilfredi Lanza, quien más que profesor llegó a ser mi maestro, y a la Dra. Lúgía Paredés, por su constante apoyo y acertados consejos.

Muchas gracias...

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN

APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA
DE LOS INTERVALOS MUSICALES
Y LA AUDICIÓN INTERNA

Autor: Jorge Castillo

Tutor: Dr. Wilfredi Lanza Hernández

Fecha: Agosto 2014

RESUMEN

La tentativa medular integral del trabajo realizado, contempló una aproximación fenomenológica hermenéutica de los intervalos musicales y la audición interna. Desde una perspectiva holista, el enfoque dado fue fenomenológico hermenéutico y se asumió una postura eidética-descriptiva del fenómeno sonoro. La retórica no es la característica resaltante de la investigación en cuestión, aunque en algunos casos, resulta ser muy especializada en relación a la producción del sonido y su efecto en la conciencia del perceptor. En la metodología se aplicaron las técnicas de la observación participante y la entrevista focalizada no estructurada. En cuanto a los instrumentos de recolección de datos, para la observación, se utilizó la guía de observación y para la entrevista, la guía de la entrevista y la grabadora respectivamente. El contexto investigativo es amplio, aplicable a todo aquel que quiera desarrollar una **relación estructural emocional** con el sonido musical. La totalidad de los informantes quedó conformada por cinco especialistas en el área del lenguaje musical, cuyos relatos de sus historicidades formativas-académicas, constituyeron la base para la consolidación de una aproximación teórica del proceso de formación del oído musical.

Descriptor: educación musical, procesos musicales, relación estructural emocional

Línea de Investigación: fenomenología y hermenéutica.

**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**

**APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA
DE LOS INTERVALOS MUSICALES
Y LA AUDICIÓN INTERNA**

Autor: Jorge Castillo

Tutor: Dr. Wilfredi Lanza Hernández

Fecha: Agosto 2014

ABSTRACT

Comprehensive spinal cord work attempt, watched a hermeneutic phenomenological approach of the musical intervals and the internal hearing. From a holistic perspective, the given approach was phenomenological hermeneutic and assumed an eidetic and descriptive position of the sound phenomenon. The rhetoric is not out of the research in question, although in some cases feature, turns out to be very specialized in relation to the production of sound and its effect on the conscience of the recipient. In the methodology of participant observation and the unstructured focused interview techniques were applied. In terms of data collection, observation, instruments used observation and guide for the interview, the interview guide and recorder respectively. The research context is broad, applicable to anyone who wants to develop an **emotional structural relationship** with the musical sound. All of the informants were formed by five specialists in the area of musical language, whose accounts of their formative historical-academies formed the basis for the consolidation of a theoretical approach of the process of formation of the ear.

Key words: music education, musical processes, structural relationship emotional

Research: phenomenology and hermeneutics.

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria	pp. iv
Resumen	vi
Abstract	vi
Índice General	vi
Lista de Cuadros	ix
INTRODUCCIÓN	1
El Proceso de Formación de la Audición Interna	
CAPÍTULO I	7
Escenario Problemático: Vivir en la Incomprensión	
Tentativas Investigativas	11
Empoderamiento en Plenitud	12
CAPÍTULO II	14
Historial de Conexiones Investigativas	
El Actor-Conciliador Fenomenólogo Hermeneuta	17
Génesis de la Música	21
Música de los Dioses	21
Música como Lenguaje	23
Ciencia en la Música	33
Sonido y Número	33
Metafísica de la Música	39
El Sonido Inmanente del Tiempo	46
Hic Et Nunc	49
Comprensión Heideggeriana de la Fenomenología Trascendental de Husserl	53
CAPÍTULO III	56
Sobre el Camino	
El Camino del Medio	57
CAPÍTULO IV	66
Valoración de la Información	
Interpretación de la Estrategia como Categoría de Análisis	68
Categoría Estrategia en el Informante N° 1	68
Categoría Estrategia en el Informante N° 2	69
Categoría Estrategia en el Informante N° 3	70
Categoría Estrategia en el Informante N° 4	71
Categoría Estrategia en el Informante N° 5	72
Interpretación del Entrenamiento como Subcategoría de Análisis	74
Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 1	74
Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 2	75
Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 3	76
Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 4	78
Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 5	79
Interpretación de la Sensibilidad como Categoría de Análisis	81
Categoría Sensibilidad en el Informante N° 1	81

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 2	82
Categoría Sensibilidad en el Informante N° 3	83
Categoría Sensibilidad en el Informante N° 4	84
Categoría Sensibilidad en el Informante N° 5	85
Interpretación del Oído Absoluto como Subcategoría de Análisis	88
Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 1	88
Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 2	89
Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 3	89
Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 4	90
Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 5	91
Interpretación de la Motivación como Categoría de Análisis	93
Categoría Motivación en el Informante N°1	93
Categoría Motivación en el Informante N°2	94
Categoría Motivación en el Informante N°3	95
Categoría Motivación en el Informante N°4	96
Categoría Motivación en el Informante N°5	97
Interpretación del intervalo como Subcategoría de Análisis	99
Subcategoría intervalo en el Informante N° 1	99
Subcategoría intervalo en el Informante N° 2	100
Subcategoría intervalo en el Informante N° 3	100
Subcategoría intervalo en el Informante N° 4	101
Subcategoría intervalo en el Informante N° 5	101
CAPITULO V	102
Compresión Emergente	
Compresión Emergente 1 (Percepción)	103
Compresión Emergente 2 (Sensibilidad)	104
Compresión Emergente 3 (Entrenamiento Auditivo)	105
Compresión Emergente 4 (Tedio en el Estudio Sensible de los Intervalos Musicales)	105
Compresión Emergente 5 (El Despertar de la Audición Interna)	106
FEHIMAI: La Captación de la Esencia	107
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
Anexo - A: Fichas Bibliográficas	114
A- Informante N° 1	
B- Informante N° 2	116
C- Informante N° 3	117
D- Informante N° 4	118
E- Informante N° 5	120
Anexo - B: Entrevistas	123
A- Informante N° 1	
B- Informante N° 2	139
C- Informante N° 3	149
D- Informante N° 4	165
E- Informante N° 5	178

LISTA DE CUADROS

Matriz de Categoría Estrategia	pp. 67
Matriz de Subcategoría Entrenamiento	73
Matiz de Categoría Sensibilidad	80
Matriz de Subcategoría Oído Absoluto	87
Matriz de Categoría Motivación	92
Matriz de Subcategoría Intervalo	98

INTRODUCCIÓN: EL PROCESO DE FORMACIÓN DE LA AUDICIÓN INTERNA

Pitágoras de Samos (ca. 580 - 495 A. C), consideraba que la esencia última de la realidad se expresaba a través de números, y que de otra forma, permanecería inalcanzable tanto para el intelecto como para los sentidos. Esta especulación lo llevó a buscar la conexión de la música con el universo. Él investigó las vibraciones que producen cuerpos como los metales, las maderas y las cuerdas, siendo estas últimas las que tuvieron gran éxito debido a su capacidad natural de prolongar la vibración. Lo más resaltante de sus experimentos fueron los realizados con un instrumento llamado *monocordio*, concluyendo, que si dividía en varias secciones a una cuerda en vibración, entonces, la altura de los fragmentos vibrantes dependía de los largos de la cuerda en cuestión. En otras palabras, había descubierto la serie de armónicos naturales que se desprenden de una frecuencia (sonido) inicial, y que estos podían ser expresados matemáticamente como simples fracciones de números enteros.

Así mismo, se puede encontrar un paralelismo entre los diferentes sonidos musicales y las distancias entre los planetas (las esferas) las cuales, tenían las mismas proporciones que existían entre las alturas de las escalas o modos griegos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio). Estos modos representaban los siete planetas conocidos hasta entonces. De esta forma, quedaba la evidencia de la relación matemática de la música con el universo y la deducción pitagórica matemática que hacía referencia a que las esferas más cercanas producían sonidos graves, mientras que las más lejanas producían sonidos agudos e imaginaba que el universo era una inmensa lira con cuerdas circulares que producían un concierto celestial, "*La Armonía de las Esferas.*"

De igual manera Athanasius Kircher (1602-1680) también hablaba de una especie de música celestial, *La Gran Música del Mundo*. Él concebía un universo monocorde en el que los diez registros melódicos evocados por los pitagóricos (estos eran los siete planetas conocidos hasta entonces más tres esferas añadidas), traducían

la armonía de la creación. Tales especulaciones matemáticas y filosóficas son consideradas por Celibidache (2008:25) de la siguiente manera:

La Música no es algo que se deja comprender en una definición a través de símbolos de pensamientos y de convenciones lingüísticos. Ella no corresponde a ninguna forma de existencia perceptible. La música no es algo. Bajo determinadas condiciones algo puede transformarse en música y este “algo” es el sonido. Entonces: el sonido no es música; él puede transformarse en música. ¿Qué sabemos del sonido y finalmente del tono musical? No mucho más que el hombre prehistórico, el cual, siguiendo el anhelo interno a la libertad, a través de la búsqueda inspirada, lo descubrió y lo tomó prestado inconscientemente del universo.

Continúa Celibidache ahondando en la idea anterior:

¿Qué es el sonido? Sonido es movimiento. Sonido es vibración. ¿Qué se mueve? La materia de material basto: una cuerda, una masa de aire o metal. Sabemos que todo es movimiento. ¿Si el sonido es movimiento?, entonces, ¿Qué diferencia al sonido de los otros movimientos? Basado en su específica e inconfundible estructura, las constantes vibraciones que se prolongan en una unidad de tiempo determinado, generan vibraciones constantes, esto es la esencia del tono musical.

Si el sonido surge de un movimiento, de un fenómeno dinámico y este puede transformarse en música, entonces habría que revisar la teoría tradicional de la música, por cuanto desde ella ya se estaría obviando esa estructura dinámica fundamental de naturaleza móvil. En ese sentido, podemos estar en apertura y concordancia con los planteamientos de Celibidache y Astor (2002:17) primero porque ambos hacen referencia al hecho sonoro en movimiento, y segundo, porque el concepto de dinámica al ser tomado de la mecánica clásica, permite la comprensión de esa particularidad estructural de la música, por el análisis de la influencia de las interacciones entre los cuerpos sobre su movimiento mecánico.

Yendo un poco más allá de estos autores, y al hacer traspolación de esta definición física al campo de la música, podemos decir que el término *dinámica musical* analiza la influencia de las fuerzas que generan el movimiento particular de los eventos musicales dentro de la obra musical.

El ser humano concibió el sonido homogéneo en su vibración, lo extrajo de su constitución vacua original, y lo hizo tangible en su conciencia, o tal vez, lo tomó del escenario divino, no importa el caso. Lo cierto es que lo creó haciendo vibrar una cuerda atada a dos puntos fijos, soplando una caña de bambú o un hueso vaciado y provisto de huecos, y de esta forma constituyó, sin tener conciencia de ello, las condiciones bajo las cuales podría trascender su “condición de ahora”. Con estas expresiones antes expuestas de Celibidache, afirmamos que el ser humano extrajo del principio vacuo del sonido, la vibración de su Ser, de su conciencia, constituyendo así, las bases del devenir de la música.

Martínez citado por Astor (2008:19) amplía lo antes señalado cuando dice:

La dinámica psicológica de nuestra actividad intelectual tiende a seleccionar, en cada observación, no cualquier realidad potencialmente útil, sino sólo aquella que posee un significado personal. Este significado personal es fruto de nuestra formación previa, de las expectativas teóricas adquiridas y de las actitudes, creencias, necesidades, intereses, miedos e ideas que hayamos asimilado. Esta subjetividad inmanente que insufla toda teoría, aún la de las ciencias más objetivas es inevitable porque el mundo físico siempre es un mundo observado.

Astor al interpretar a Martínez asegura que son las personas las que ven, no sus ojos, vemos el mundo, sí, pero antes de verlo, lo interpretamos y nunca nos podremos librar de esa interpretación. Tal percepción de la estructura dinámica fundamental del movimiento particular de los eventos musicales, puede verse afectada, pues, como sugiere Vittori (2008:19), e interpretándolo, se puede decir que la percepción sensible de un objeto es imposible sin ninguna falsedad, sin cambio alguno. Esto es debido al propio sentimiento del objeto que se percibe y a la propia personalidad, ya que al ver, nos vemos y al vernos, vemos. La percepción de lo que

vemos es inherente al proceso de captación de la realidad, así que la captamos con toda nuestra sagacidad, carencias, errores, prejuicios y certidumbres e incertidumbre, con toda la diversidad de nuestra vida y situaciones.

Ahora bien, el estudio de los intervalos musicales con la idea de obtener solo un conocimiento teórico es insuficiente, esta vía deja de lado el aspecto de profundizar en el proceso de formación de la audición interna. El reconocer los intervalos mediante la audio percepción para crear un contenido de conciencia y utilizarlos cuando se requieran, por ejemplo en el lenguaje musical o la composición, es fundamental para conectarlos con el hecho musical; ver sólo la clasificación, calificación, de simples o compuestos, el cual consiste en sumas o restas de tonos y semitonos, así como calificativos de mayores, menores, aumentados y disminuidos, ofrece solo una perspectiva del *Ser* de los intervalos.

Tomando en cuenta que la realidad es compleja, que está formada múltiples elementos, que paradójicamente no están separados sino interconectados, al punto que esas interconexiones son difíciles de percibir, podemos deducir, que si la realidad es multifactorial, el conocimiento también lo es. Se trata de unir lo que está disociado, pero no es una unión superflua, ya que esa unión es al unísono, incompatible y complementaria a la vez.

Así las cosas, un enfoque solo teórico y una práctica auditiva deficiente y desarticulada del *Ser* de los intervalos, es muy limitado, y trae como consecuencia su aislamiento y su desconexión con el hecho musical. Por lo tanto una aproximación fenomenológica hermenéutica de los mismos, nos ayuda conocerlos por lo que son, por su esencia, en ese proceso de formación de la audición interna. De esta forma se amplia, tanto el conocimiento como su comprensión holística.

De igual manera, en el ámbito musical los intervalos fueron abordados a través de la fenomenología trascendental de Husserl y la Ontología Fundamental Heideggeriana, línea medular de su pensamiento filosófico; pensamiento originado en la fenomenología trascendental, que desembocó en la fenomenología

hermenéutica como analítica existencial del *Dasein*. Husserl había tratado de integrar la vida a su fenomenología mediante el concepto de *Lebenswelt*. Desde este concepto, en todos los actos culturales, sociales e individuales a los cuales nuestra vida no puede sobre pasar, ésta queda siempre subordinada a la reflexión trascendental, por lo aparece como un fenómeno paralelo y separado del sujeto.

Como se observa, Husserl entendía la vida desde lo fenomenológico como un estado existencial en dos dimensiones, que si lo aproximamos al proceso de aprendizaje de los intervalos musicales, observamos que también es un proceso dual, ¿Por qué?, porque cuando uno explica, hay una fase teórica y otra práctica, que deberían realizarse simultáneamente, lo cual va integrando la comprensión de los sonidos con miras a la captación de un intervalo determinado.

Ahora bien, por un lado encontramos a Husserl con su fenomenología trascendental, en la cual la vida queda como un fenómeno paralelo y desvinculado del sujeto, y por el otro, el florecimiento en la época de Husserl de las ideas irracionales que reivindicaba el impulso de la vida como único fundamento de la existencia humana. La postura filosófica de Heidegger difiere de ambas posiciones, su originalidad radica en enfrentarse a esta dicotomía y no tomar partido en ninguna de las dos opciones, haciendo de la vida el tema central de la reflexión. Fue el tránsito hacia la hermenéutica de la facticidad, sustituyendo la conciencia trascendental por la vida en su facticidad. Es por esto que Heidegger elabora un nuevo concepto de fenomenología que encara el problema del relativismo histórico (historicismos) y el de la primacía de la vida en la existencia humana (irracionalismo).

Su nuevo concepto de fenomenología fue entonces el de fenomenología hermenéutica, por ende, con ello un cambio de paradigma dentro de la fenomenología. Del paradigma de la conciencia asentada en la percepción, se pasó al paradigma de la hermenéutica basada en la comprensión, de ahí la importancia de este pensamiento filosófico como cuerpo teórico fundamental para esta investigación. Diría Heidegger (1927) nuestra relación inmediata con el mundo es el de la

comprensión, componiéndose el mundo de las cosas, de objetos, útiles, que en cada caso puedo o no comprender.

En este mundo de lo no dissociado, del acto único de los cuerpos musicales en movimiento, de lo holístico, la tentativa medular giró en la comprensión fenomenológica y hermenéutica del aprendizaje interválico, en la vivencia de docentes de lenguaje musical, como aproximación teórica en el proceso de formación y desarrollo de la audición interna. Todo un viaje de percepción de la esencia constitutiva de los distintos tipos de intervalos y, un viaje para la comprensión de sus interacciones sonoras.

ESCENARIO PROBLEMÁTICO: VIVIR EN LA INCOMPRENSIÓN

El estado sigo de los intervalos musicales comenzó con la vivencia personal en el aprendizaje del lenguaje musical. Traté de recordar algunos episodios importantes de lo que fue la formación de mi oído y surgió lo siguiente: empecé a estudiar música a los ocho años, mi madre me llevaba dos veces por semana a la Escuela de Música “Sebastián Echeverría Lozano”, ubicada en la calle Soublette entre Vargas y Cedeño de la ciudad de Valencia Estado Carabobo. Cursaba el primer año de solfeo y teoría, lo que hoy día se llama lenguaje musical. Un día la profesora, en el comienzo del estudio de los intervalos, específicamente en los intervalos de segunda, nos explicó la diferencia de tonos y semitonos entre las distintas clases de segundas, luego, nos enseñó como sonaban todas las segundas que nos había explicado.

Posteriormente, pasamos al Método de Solfeo “Eslava” y en la lección número uno, añadió diciéndonos: “son siete notas, do, re, mi, fa, sol, la y si”, eso es lo que se llama una escala diatónica, las entonó y continuó: “solo deben recordar la altura del sonido para poder cantar la lección”, y me pregunté: ¿Cómo voy a recordar cómo suenan esas notas?, ¿Cómo haré para que no se me olvide la altura de un do o un mí? ¿Cómo voy a avanzar si no puedo recordar cómo suenan los sonidos? Me di cuenta que podía utilizar mi oído melódico para aprenderme de “oído” las lecciones y así poder cantarlas y lograr aprobar el número de lecciones que exigía la gaceta oficial para la enseñanza de la música, luego de las evaluaciones permanentes aplicadas por la profesora. Se constata en estas inquietudes ontológicas que había un ruido cognoscitivo inmerso percibido posiblemente como un acto educativo

angustioso ante el paso por las distancias interválicas, que no es otra cosa que lo que podríamos llamar carencia de una metodología apropiada.

En esa época las clases de la teoría y solfeo (lenguaje musical), estaban estructuradas como materias independientes, o sea, se estudiaba solfeo, teoría y audio percepción en forma separada. Además, según la gaceta señalada, había que cursar tres años de solfeo y teoría para luego poder tomar el dictado musical. En este último era donde precisamente se estudiaba la audio percepción de los intervalos, pero, sin un entrenamiento previo. Desde las primeras clases, el profesor, en actitud exploratoria, para ver cómo percibía el oído, hacía dictado de notas sueltas el cual, lo fue intercalando de forma progresiva con dictado de acordes hasta llegar a dictado de melodías. Quizá esta estrategia no fue totalmente errada, sin embargo, como era la primera vez que se hacía, de igual manera causaba estragos.

Para mí, esa experiencia fue frustrante, no podía escuchar las distancias entre los sonidos, no comprendía lo que debía hacer, los podía oír más no los escuchaba. Le comente al profesor que me costaba tomar el dictado, y él me contestó: “si no puedes tomar el dictado es porque tienes fallas en el solfeo”, a lo que agregó diciéndome, “ponte a escuchar intervalos hasta el cansancio, hasta que se te graben”.

A esto tengo que añadir que faltaba lo peor, como conquistar el aprendizaje teórico de los intervalos. No bastaba con discriminar auditivamente las distancias entre los sonidos y reconocerlas, no bastaba el hecho de conocerlas por su calificación (mayores, menores, aumentadas y disminuidas); además de su clasificación (segundas, terceras, cuartas, etc.), también había que considerar la composición de tonos y semitonos de todos los intervalos, es decir, su teoría. Esto resultó demasiado para mí, y decidí avanzar dándole la espalda a lo relacionado con dichos intervalos musicales. Terminé perdiendo interés a su estudio. Seguí mi formación sin entender lo relativo a ellos, y llegué a materias avanzadas como armonía, dirección orquestal, y por supuesto, mi falla afloró nuevamente.

Puedo recordar en una de mis clases de armonía, durante el estudio del acorde de séptima dominante, fui pasado a la pizarra para que resolviera un ejercicio donde se encontraba el acorde antes mencionado, cuando llegué al compás respectivo, sucedió que no supe escribir correctamente ese intervalo de séptima del acorde. Al instante, el profesor se dio cuenta que no sabía los intervalos; él me dijo: “es imposible ser músico si no se domina a la perfección todo lo relativo a los intervalos, porque no existe nada en música que escape a las relaciones interválicas, la música es una cuestión de intervalos”.

Ese día el profesor me explicó todo desde el principio, y en ese momento, lo comprendí. Luego agregó: “debes grabar en tu conciencia mediante la repetición las distancias de los diferentes tipos de intervalos, la altura no importa, lo que importa es la distancia, ellos suenan iguales, en independencia de la altura de cada intervalo. Así que me puse a “grabar en lo que el profesor llamaba la conciencia”, los distintos tipos de intervalos. Lo logré solo con la práctica diaria, repitiendo y repitiendo, una y otra vez indefinidamente.

Lo vivido sigue siendo ocurrencia en el marco de las clases de lenguaje musical, aun cuando es impartida por el mismo docente e integrada praxis y teoría. La educación del oído continúa, paradójicamente estudiándose de forma separada, es decir, a pesar que hoy se estudia la audio percepción junto a la teoría; las estrategias metodológicas empleadas, de forma indirecta, separan la teoría de la audio percepción. De esta manera, quedan principalmente dos bloques, por un lado, el teórico, ocupando el centro de la formación básica del estudiante y por otro, la audio-percepción, es decir, la realidad perceptiva vista como mecanismo que ayuda en la configuración integrativa de lo sonoro-cuali-cuantitativo que interviene en la lectura musical.

Reitero, ello da como resultado, una enseñanza fragmentada de la música, que en el presente se agudiza debido a una tendencia a desarrollar mayormente aspectos de la técnica instrumental, en detrimento del desarrollo de las habilidades y destrezas

en lo relacionado con la lectura, percepción del sonido, cálculo y escritura musical. Docentes y especialistas en la modalidad, ven con preocupación el poco desarrollo del oído; es frecuente el intento de incorporación de estrategias metodológicas en los programas educativos, para las mejoras esperadas en la deficiente audición en nuestro interior, posiblemente pensadas desde la experiencia vivencial con el fenómeno sonoro.

Son varias las evidencias que permiten convertir una preocupación en un acto investigativo como este que presento. En mi experiencia como profesor universitario en la Carrera Educación Mención Música, en cuanto al aprendizaje de los intervalos, visualizo un ciclo donde el avance es lento y difícil, en un altísimo nivel de baja calidad. La docencia en las escuelas de música y conservatorios es ejercida en su gran mayoría por muy buenos músicos, pero sin la debida formación docente y sin los respectivos elementos curriculares de planificación y elaboración de estrategias pertinentes. Retomando el escenario universitario, desde los formadoras de formadores, algunos docentes repiten las formas de enseñanzas aprendidas por años. A esto se suma la dificultad de contar, en ese escenario, con estudiantes de dos categorías contextuales que los caracteriza: aquellos provenientes de las escuelas de música y conservatorios y los que por primera vez se enfrentan al aprendizaje del lenguaje musical. Tal situación causa agotamiento durante la consolidación de esa interioridad interválica-auditiva.

Todo lo antes expuesto me acercó al hecho de dar respuesta al proceso de formación y desarrollo de la audición interna. De esta manera surgieron las siguientes interrogantes:

¿Cómo es posible una aproximación fenomenológica hermenéutica del aprendizaje de los intervalos musicales?

¿Cuáles serán las dimensiones del aprendizaje de la audición interna?

¿Qué grado de dificultad supone la adquisición de una audición interna de los intervalos en los estudios musicales?

TENTATIVAS INVESTIGATIVAS

Tentativa Medular

- Comprender fenomenológica y hermenéuticamente el aprendizaje interválico, en la vivencia de docentes de lenguaje musical, como aproximación teórica en el proceso del desarrollo de la audición interna.

Tentativas Particulares Comprensivas

- Interpretar fenomenológica y hermenéuticamente el proceso de aprendizaje de los intervalos musicales.
- Reconocer las dimensiones del aprendizaje de la audición interna.
- Explicar el grado de dificultad que supone la adquisición de una audición interna de los intervalos en los estudios musicales.
- Aproximar teóricamente el proceso del desarrollo de la audición interna.

EMPODERAMIENTO EN PLENITUD

*Lo que importa,
es aprender a escuchar la música,
más que ejecutarla*

Aristóteles.

Mi preocupación en lo relativo a la formación del oído musical está estrechamente vinculada al deslinde del difícil momento de oír los sonidos musicales, y por consiguiente, darle paso a la escucha trascendente de tales sonidos, acción que nos lleva al entendimiento de la relación interválica. Tiene que ver con la emisión de un acto altamente comprensivo, dinámico y de aplicación razonable, de un acercamiento fáctico de los intervalos. Ello hace que esta investigación se convierta, a través de su aproximación teórica, en aportaciones para la escucha interna del individuo, en el tiempo de todos los tiempos, y hoy, en el aquí en el ahora, cuando un gran número de estudiantes no logra comprender la importancia del ser y hacer del proceso de captación del sonido que vive. Si se quiere, en un actuar como si estuvieran dormidos o actuando al azar, en la búsqueda del despertar de la audición.

Ese despertar resulta prolongado en el horizonte que hace historicidad en la académica musical, casi que no despiertan. Es así, como desde la comprensión fenomenológica hermenéutica del aprendizaje de los intervalos, se quiere plenitud de *perseverancia en el escuchar sensible y actitud atenta de la experiencia sonora*. Por eso, es conveniente concienciar al practicante desde el principio, mientras más joven es el momento de aprendizaje de la escucha sensible, mayor es el acercamiento desprejuiciado al fenómeno sonoro. Las investigaciones en esta materia nos dicen que la capacidad de un músico de **entonar, o sea, escuchar internamente**, es una habilidad aprendida que depende de la escala musical, de la cultura en la que se encuentra el músico, que ni siquiera los niños tienen una capacidad innata de escuchar internamente los sonidos musicales. Así que una realimentación en el *arte de escuchar* ayuda a acercarse al fenómeno de manera relajada y confiada, lo que da

como resultado, un practicante con una nueva visualización de lo perceptible, en apertura a la experiencia sonora, como si esta fuera algo común en el vivir musical.

Lo anterior me conduce a señalar que la aproximación fenomenológica hermenéutica de los intervalos musicales y de la audición interna es contentiva de argumentaciones que explican el cambio emocional que puede ocurrir en el estudiante durante ese aprendizaje, como mediador del proceso de construcción interválica. Citar a Aristóteles me permite el fortalecimiento de lo expresado anteriormente:

En las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados del carácter y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos. Respecto a algunos, se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros, sienten más lánguida su mente, y en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dórico únicamente, y el modo frigio, inspira el entusiasmo. Venegas (2008:6)

El significado del proceso de formación del oído, le brinda a los docentes y estudiantes adultos por igual, la posibilidad de alcance de una mayor autovaloración de las distancias interválicas, y más importante aún, la contribución a un aprendizaje, más comprensivo y más interpretativo de los intervalos. De alta conciencia.

HISTORIAL DE CONEXIONES INVESTIGATIVAS

En la intención de mostrar estudios previos y posturas filosóficas como soporte a esta investigación, una de ellas es la postura investigativa de Burns y Ward (1982), asumida en la temática relativa a la formación del oído: “Intervalos, Escalas y Afinación”. Ellos afirman que la entonación de los músicos se basa en tres aspectos relevantes compartidos a su vez por Plomp y Levelt (1965) y Terhardt (1977, 1978):

- 1.- Burns y Ward (1982:1), Básicamente la altura de las notas musicales son aprendidas de las escalas de una cultura determinada, cuyos intervalos fueron originalmente elegidos al azar.
- 2.- Plomp y Levelt (1965:3), La altura de las notas son aprendidas de escalas de una cultura, cuyos intervalos derivaron de consideraciones sobre consonancia sensitiva.
- 3.- Terhardt (1965:3), La altura de las notas se basan en el temprano e inconsciente aprendizaje de las relaciones entre los parciales de sonidos ambientales, principalmente la voz hablada.

Con Burns y Ward (1982) puedo parafrasear lo antes expuesto, al señalar que:

Dada la recurrencia generalizada hacia las consonancias perfectas, especialmente la octava parece insostenible. La variabilidad de las escalas en la música pre-instrumental o música cuyos instrumentos más importantes producen sonidos enarmónicos es consistente tanto en el planteamiento 2, como en el 3. Un disonante cognitivo con lo planteado con Terhardt, sin embargo, es que su planteamiento es predictor. Incluso observadores sin entrenamiento musical poseen un sentido de intervalos musicales básicos. La evidencia obtenida indica que no es así; en efecto, incluso el concepto de similitud de octava y unísono parece ser una función del entrenamiento aprendido. También parece ser que los niños pequeños no poseen un sentido interválico innato, por tanto, basados en

la evidencia existente, la mayor posibilidad parece ser que los intervalos naturales, según los dicta la consonancia sensitiva, han influenciado la determinación de las escalas de la mayoría de las culturas, pero que la entonación de los músicos individualmente es básicamente una función de su habilidad adquirida para reproducir las categorías de intervalos aprendidos de las escalas.

Por otra parte, el trabajo de investigación *La Percepción de los Sonidos Musicales* de R. A. Rasch y R. Plomp (1982), resultó importante aporte para el estudio emprendido, debido a que tratan el fenómeno sonoro desde la acústica y la percepción de los sonidos musicales en su relación como los atributos perceptivos de sonidos aislados y simultáneos.

Desde otro ángulo, la investigación realizada por Isabel Cecilia Martínez (2007) y titulada: *Relación Entre Teoría y Experiencia Musical: La Representación de Ilusiones y de Realidades*, se caracteriza por el “debate acerca de la Naturaleza de la música en tanto que objeto y proceso se halla indisolublemente ligado al análisis de las relaciones entre Teoría Musical y Experiencia Musical”.

Otro aporte interesante es el propuesto por Federico Miyara (2006) en su trabajo *La Música de las Esferas: de Pitágoras a Xenaki, y más acá*. En este trabajo, Miyara abarca temas como las filosofías musicales antiguas, la escala pitagórica, la escala natural pura, el problema del cambio de escala entre otros.

Los aportes de la investigación realizada por Mercé Vilar Monmany (2004), de nombre: *Acerca de la Educación Musical*. El aspecto más resaltante de este estudio está caracterizado por la reflexión de la educación musical, en relación a la continua reelaboración de una didáctica en la música, dando evidencia de la necesidad acción y actitud evaluadora implícita y /o-explicita de los procesos musicales educativos.

Los trabajos señalados, fueron utilizados como soporte reflexivo en la presente investigación, por cuanto los diferentes autores trataron diversos temas que como conexiones investigativas, partiendo del número, asociado a la naturaleza matemática de la música, como vía para el entendimiento de la armonía universal, dio inicio al marco epistemológico de mi investigación, en la búsqueda sustentadora de una postura filosófica y de aproximación teórica para el entendimiento de la esencia obtenida y presentada en la hallazgos.

Relacionado con el anterior, dos nuevas posturas claves para mi investigación fueron objeto de reflexión profunda como aportes investigativos. Uno es el referido a la frecuencia de los sonidos simples y complejos, y, los atributos perceptibles de sonidos simultáneos. En esa misma perspectiva de conexión, la segunda postura la encontramos en el estudio: Los Vínculos Entre la Música y el Ámbito Emocional, ambas importantes, pues, tanto la frecuencia de los sonidos simples y complejos, como, a los atributos perceptibles de sonidos simultáneos, y los vínculos entre la música y el ámbito emocional, se desprenden de la propia esencia sonora, y están relacionados con las condiciones individuales del oyente que percibe y, en especial, con el significado que cada sujeto le otorga. Lo expuesto queda en conjunción con el objeto de estudio, en otras palabras, la esencia perceptiva seductora captada sutilmente en el inicio del estudio de los intervalos, más la carga emotiva que ellos tienen o que podemos decir, la carga emotiva que de ellos se desprende y que a su vez produce en quien escucha, actúa como decodificador y agente informativo propiciador de al proceso de formación de formación del oído musical.

EL ACTOR-CONCILIADOR FENOMENOLOGO HERMENEUTA

Desde la década de los años 60 se ha venido incorporando en el currículo el término “competencias” para definir cuáles son las causas que determinan que una persona sea más competente que otra. Este término se utilizó por primera vez en el ámbito laboral y posteriormente en la educación con un claro sentido cognitivo conductual. El término “competencias” responde a las políticas educativas de un país, las cuales dan respuesta a las necesidades de una comunidad. Hay que resaltar el hecho que todo esto tiene que ver con la motivación y el interés por hacer una tarea, tomando en cuenta que un individuo al realizar asignaciones complejas pone en juego no solo la motivación sino también sus conocimientos y sus habilidades cognitivas, destrezas, actitudes, valores, costumbres, creencias, sobre un tema particular. Así pues, esto se traduce en comportamiento traducido en el desempeño docente que conduciría, o no, al éxito educativo.

Las variaciones ecológico-culturales que modifican el resultado que obtiene un docente son diversas. Como ejemplo puedo decir: el lugar, el tipo de población, situación geográfica, el contexto formativo, el contexto hogar, la construcción psicológica social generada, entre otros. Entonces las competencias son las capacidades que tienen los docentes para educar con los fines que se persiguen desde la sociedad y desde la escuela. De esta manera se podrían formular seis competencias con sus respectivos criterios de desempeño aplicadas al área del conocimiento de la música, con miras de fortalecimiento de la presente investigación, ya que el tema del proceso de formación del oído musical debe estar anclado en el currículo educativo musical, en la consideración de las variaciones ecológica-culturales u otras que en la evolución de la sociedad van surgiendo

Continúo la reflexión que vengo haciendo, ejemplificando con una muestra de un perfil por competencias del docente de música, que refleja lo que él puede elaborar y luego hacer uso como agente conciliador y promotor de aprendizajes significativos en sus estudiantes. Es importante resaltarlo porque desde el análisis fenomenológico y hermenéutico dado al estudio, el docente en educación musical debe embestirse como forma de acometer su hacer, utilizando estrategias de una manera flexible, heurística, holista y reflexiva. Esto como una acción mediadora en el acto de educar concertadamente al hecho constructivo de sus estudiantes:

Perfil por Competencias del Docente de Música. Lista Electrónica Europea de Música en la Educación (2014:1-26)

Competencia No. 1

Analiza de manera perceptiva, imaginativa y relacional los elementos constitutivos del lenguaje musical, la armonía y la composición adaptándolos a su realidad pedagógica, para propiciar en la práctica diaria, el desarrollo de la inteligencia musical.

Criterios de Desempeño No. 1

Aprecia y utiliza la simbología musical así como los componentes fundamentales del sonido, la música y su lectoescritura para reproducir y construir; de manera oral, corporal, instrumental y escrita; estructuras rítmicas, melódicas y polifónicas propias del lenguaje musical, la armonía y la composición, que les sean útiles en su realidad pedagógica y en la elaboración y desciframiento de partituras.

Competencia No. 2

Estimula y desarrolla la emisión vocal expresiva y creativa, mejorando y ampliando la capacidad vocal y respiratoria a través del manejo adecuado de las técnicas que permitan la correcta utilización del aparato fonador de manera individual y grupal.

Criterios de Desempeño No. 2

Orienta el uso adecuado de los aparatos vocal y auditivo.

Maneja técnicas de ejecución e interpretación vocal, instrumental y corporal que le permiten vivenciar la música a través del ejercicio musical individual y colectivo, la audición y las manifestaciones creativas.

Competencia No. 3

Propicia y valora el reconocimiento, comprensión, retención y producción musical de tipo vocal, instrumental y corporal divergente, variada y original, así como expresión de las ideas musicales características de la diversidad cultural de los participantes.

Criterios de Desempeño No. 3

Domina las técnicas para la práctica individual y colectiva de los instrumentos melódicos, armónicos y rítmicos (marimba, guitarra, piano, flauta, percusión, etc). Potencia la capacidad de creación, improvisación e interpretación de producciones propias o ajenas de manera individual y colectiva

Competencia No.4

Incentiva y difunde la cultura, la creatividad y la sensibilidad de los estudiantes utilizando el lenguaje corporal y la música como una vía de expresión individual y colectiva, generando espacios propios y comunes para la comprensión y aceptación mutua.

Criterios de Desempeño No. 4

Vivencia el cuerpo a través del tiempo y el espacio de manera entusiasta, desinhibida, extrovertida y respetuosa. Desarrolla la comunicación y la socialización a través de la expresión corporal.

Competencia No.5: Adopta de manera comprensiva y crítica las bases psicopedagógicas de la educación musical, la didáctica especial de la música, y los fundamentos epistemológicos de la praxis musical.

Criterios de Desempeño No. 5

Maneja y aplica los fundamentos y el desarrollo de la didáctica y la pedagogía de la educación musical realizando adaptaciones que faciliten el acceso de los participantes al disfrute de la música así como a su placentera ejecución, extensible a la acción universitaria que presento.

Competencia No. 6: Compara y argumenta de manera estética-crítico-comprensiva, visual y auditivamente los períodos, géneros y estilos de la música académica y folclórica así como las composiciones y los autores más representativos de la historia de la música nacional y universal.

Criterios de Desempeño No. 6

Si apreciamos el contenido de cada uno de estos criterios y competencias podemos ver que en ellos encontramos elementos de un hacer, que Díaz Barriga y Hernández (1999:240), denominan: organizadores previos, como recursos instruccionales que contemplan proposiciones conceptuales de un mayor nivel de inclusión y generalidad que la información siguiente por aprender. Si ubicamos esta conceptualización a nivel de la facilitación de aprendizajes de la música y específicamente de la conceptualización y aplicación interválica, estaríamos activando un procesamiento más profundo de la información para su respectiva internalización como contenidos curriculares bajo el uso y manejo apropiado y oportuno de las especificaciones curriculares.

GÉNESIS DE LA MÚSICA

Música de los Dioses

La música en el periodo clásico griego fue la unión del pensamiento tanto mitológico como fabulado, la reflexión filosófica, el conocimiento matemático y el misticismo cultural. A la música se le atribuyeron facultades mágicas, ella era capaz de curar enfermedades y tener implicaciones en el ámbito religioso, moral, en el carácter de las personas, en el político y social. Se sabe que el concepto de *música* deriva de la palabra griega (Mousiké), el cual tiene un origen divino, ya que dicha palabra proviene de las musas, las siete divinidades protectoras de las ciencias y las artes; en el mundo Olímpico las musas eran hijas del Dios Zeus y Mnemosyne, Diosa de la memoria y fuente de inmortalidad, cuyo conocimiento de las raíces y las verdades eternas constituye el origen de las virtudes de sus nueve hijas

El origen de la música, según algunas referencias literarias e históricas de la antigua Grecia, sostienen que fue Linus, hijo de Apolo y Terpsícore quien creó la música luego de recibir de su padre una Lira de tres cuerdas de lino, posteriormente éste las cambió por cuerdas de tripa para logra una mejor sonoridad, lo que enfureció a su padre y por este hecho le arrebató la vida. Otros afirman que su creador fue Amphion, hijo de Zeus y de la mujer de Lycus (Antiope), rey de Tebas. Se dice que Mercurio quien había sido maestro de Amphion le regaló una lira de oro, y éste, tocándola ayudó a construir los muros de Tebas.

Otra leyenda griega cuenta la historia del Dios Pan (mitad hombre y mitad macho cabrío, ser mitológico llamado *Sátiro*), es el inventor de la “flauta de pan”. Cuenta el relato que su amada Siringe murió y se transformó en caña. Con esa caña, el Dios Pan hizo una flauta con varios tubos de diferentes longitudes cada uno, la cual solo se podía soplar por un solo lado. Este instrumento aún se utiliza y se conoce como flauta de pan o siringa.

Curiosamente, para los griegos la pintura y la escultura fueron las manifestaciones artísticas más representativas de su genio artístico, pero ninguna de ellas tiene un representación tutelar entre los Dioses del Olimpo, pero, la música, en cambio estaba representada por el más importante de las deidades, el Dios Apolo. Una leyenda ilustra la importancia de Apolo en la música; Hermes hermano de Apolo había inventado la lira y, Apolo la perfeccionó y la transformó en cítara, alcanzado un sobresaliente virtuosismo en su interpretación. Un día Apolo decidió competir con el Dios Pan y ver cuál de los dos era mejor interprete, se organizó la competencia y en el jurado estaba el Rey Midas de Frigia, este no ocultó su apoyo al Dios Pan, pero, resultó vencedor Apolo, y éste para castigarlo por su incompetencia para la crítica musical, le convirtió sus orejas en orejas de burro.

En otra ocasión, el sátiro Marsias se encontró un aulos (flauta), este alcanzó un gran nivel interpretativo y se atrevió a desafiar a Apolo para ver cuál de los dos era mejor, se organizó otra competencia pero esta vez estaban de jurado las Musas, quiénes dieron como ganador a Apolo; éste castigo la osadía del sátiro atándolo a un árbol y lo desolló vivo.

Otra leyenda mitológica es la de Orfeo y Eurídice. Orfeo enamoró a la bella Eurídice tocando su lira, esta murió al ser envenenada por una serpiente. Orfeo desconsolado por su muerte decidió bajar a los infiernos y tratar de resucitarla. Con el sonido de su lira dominó al monstruoso can Cerbero y convenció a Hades y a su esposa Perséfone que Eurídice volviera con Orfeo al mundo de los vivo, pero con la condición de que él no la viera hasta alcanzar el mundo superior y los rayos de sol bañasen completamente a la mujer. Al final del viaje Orfeo volvió la cabeza para ver a su amada, pero ella todavía no había sido completamente bañada por el sol y aún tenía un pie en el camino del inframundo, así que se desvaneció en el aire y esa vez para siempre.

Como se ha visto, la música era parte estructural de la percepción del mundo griego, a través de ella se podía entender como su raza había sido creada y como sus destinos eran regidos y observados por los Dioses. Por esta razón, no es extraño que la música fuese inherente a toda actividad social, como los juegos Píticos, los Olímpicos, las ceremonias religiosas y mortuorias, actividades lúdicas y al inicio de los dramas a través del ditirambo. Quizá el siguiente comentario hecho por Hegel en su *Critica de la facultad de Juzgar* (1992), citado por Marulanda (2012) resume en dos líneas todo lo expuesto. “El elemento propio de la música es el alma, el sentimiento invisible y, en esa medida revela lo absoluto”.

Música como Lenguaje

Desde todos los tiempos el fenómeno de la música ha sido parte esencial de la historia de la humanidad, inclusive asociada al nacimiento del universo mismo, de ahí, que un número considerable de culturas ancestrales que van de oriente a occidente y que llegan hasta nuestros días, consideran que la música ha evolucionado conjuntamente con la historia de los pueblos y, quizá, comparta con ellos un origen común. Este origen es el “*El Lenguaje*”; lenguaje que pudo ser piedra angular para la música, o música, como origen del lenguaje. Sea cual fuere el orden, comprender exactamente ¿Qué es?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿dónde? comenzó a gestarse lo que hoy conocemos como música podría ser virtualmente imposible.

Las teorías sobre el nacimiento de la música no nos permiten puntualizar su origen, debido a lo inexacto, incompleto y brumoso de los argumentos históricos, de hecho resulta difícil distinguir entre lo que pueden ser datos históricos y lo que se consideran mitos y leyendas. Si tomamos el ejemplo de las mitologías ancestrales como la griega, la cual se fundamentó en la tradición oral, resultaría mucho más complejo abordar el análisis de su origen, por lo tanto, es evidente e inútil tratar de responder la incógnita del origen de la música; mas sin embargo los mitos y leyendas no deben ser rechazados del todo ya que sirven como medios de expresión de las concepciones musicales, al mismo tiempo que tal proliferación de mitos como

el de Orfeo, Apolo, Dionisos, etc, son un testimonio de la importancia que tenía la música para los pueblos antiguos.

En relación al origen del lenguaje, podría decirse que este no resulta más claro que el de la música, aunque al parecer están íntimamente relacionados, las consideraciones sobre su origen son muy diversas y solo me referiré aquí a algunas de las más relevantes, en este caso cabe destacar, la teoría de carácter bíblico, que sugieren que Dios creó a Adán y formó del suelo a todos los animales del campo y todas las aves del cielo y las llevó ante el hombre para ver como los llamaba y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera (Génesis 2.19).

En oriente hay una tradición hindú la cual asegura que la diosa Sarasvati, esposa de Brahmna, creador del universo, dotó a los seres humanos del lenguaje. En Egipto, la leyenda dice que un faraón llamado Samético experimentó con dos recién nacidos hacia el año 600 A.C., que tras dos años en compañía de cabras y de una pastora muda, al parecer los chicos empezaron a pronunciar palabras espontáneamente las cuales no eran egipcias, pero que una de ellas parecía ser la palabra frigia bekos, que significa “pan”. Otra tradición es la occidental, según cuenta la leyenda, hacia el año 1500, Jacobo IV de Escocia llevó a cabo un experimento en condiciones similares de aislamiento al egipcio y, parece ser que luego de un tiempo los niños empezaron a hablar.

Por el contrario, en situaciones similares donde se sabe de niños salvajes que no han tenido contacto con el lenguaje humano a temprana edad, crecen sin desarrollar el habla, esto se debe a que la conducta lingüística en los humanos no es de tipo instintivo sino que debe ser adquirida por contacto con otros seres humanos. Ahora bien, podemos considerar otras hipótesis. Por un lado, la del sonido natural, esta sugiere la idea que las primeras palabras podrían haber sido imitaciones de los sonidos naturales que los hombres y mujeres primitivos oían a su alrededor. Otro aspecto resaltante de esta hipótesis es el hecho de que todas las lenguas modernas tengan algunas palabras con pronunciaciones que buscan imitar los sonidos de la

naturaleza, como por ejemplo: En castellano tenemos cucú, chapotear, bomba, mugir, sisear y formas como guau - guau, miau - miau ó cua – cua, es cierto que hay un buen número de palabras en todas las lenguas que son onomatopeyas (es decir, que imitan los sonidos naturales), pero encontramos que hay otro grupo de palabras donde es difícil ubicar el origen de los nombres de buena parte de las cosas que no emiten sonidos.

Por otro lado está la teoría del origen gestual, la cual hoy día es utilizada por los humanos aunque tengan plenamente desarrolladas sus facultades lingüísticas, de hecho, muchos de los gestos físicos con el cuerpo, las manos y la cara, son una manera de comunicación no verbal. También es de considerar la teoría del origen oral – gestual, esta teoría propone una conexión demasiado específica entre la gestualidad oral y la física, asegurando que originalmente, se habría desarrollado un conjunto de gestos orales y físicos como medio de comunicación. Finalmente la teoría glosogenética que se refiere fundamentalmente a las bases biológicas que han permitido la formación y el desarrollo del lenguaje humano; en este caso el punto de partida es el dato de que en algún estado primigenio, nuestros antepasados adoptaron una postura erecta con locomoción bípeda, la cual les otorgó un nuevo papel a los miembros superiores.

De esta manera, la evolución nos permitió incorporar cambios físicos que nos ayudó a desarrollar nuestras habilidades lingüísticas, por ejemplo: se observan diferencias entre el cráneo de un simio y el del hombre del Neanderthal, el cual data de unos 60,000 años A.C. La reconstrucción del tracto vocal del hombre de Neanderthal hace pensar que éste podía realizar distintos sonidos parecidos a consonantes, pero hubo que esperar unos tres mil años más para encontrar evidencia en esqueletos fosilizados, cuyas reconstrucciones tanto del tracto vocal como de características físicas en general, empezaran a parecerse a los humanos modernos.

Sea cual fuere la combinación de los hecho expuestos, sin duda generó nuestro lenguaje y como expresé al principio del capítulo, lenguaje que pudo ser piedra angular para la música, o música, como origen del lenguaje. Lo cierto es que este planteamiento ha generado un debate interminable sobre si la música es verdaderamente un lenguaje capaz de comunicar experiencias a otros y, aun mas allá, el poder dar respuesta a lo que es el fenómeno de la música en sí mismo.

En resumidas cuentas, lo antes expuesto ha sido caldo de cultivo en la creencia en que la música está dotada, en alguna medida, dado su origen asociado al lenguaje, de las características de este, llevando a músicos a aplicar las teorías lingüísticas a la hermenéutica de la música. Estas teorías abarcan materias como la fonología, la sintaxis, la semántica, la semiótica, teorías de la información, gramática generativa, etc, todas aplicadas a la música y, que desde el punto de vista de Sergiu Celibidache, (2008:25) no son más que teorías especulativas que tratan de expresar el Ser de la música, sosteniendo que:

“La Música no es algo que se deja comprender en una definición a través de símbolos de pensamientos y de convenciones lingüísticos. Ella no corresponde a ninguna forma de existencia perceptible. La música no es algo. Bajo determinadas condiciones algo puede transformarse en música y este “algo” es el sonido. Entonces: el sonido no es música; él puede transformarse en música. ¿Qué sabemos del sonido y finalmente del tono musical? No mucho más que el hombre prehistórico, el cual, siguiendo el anhelo interno a la libertad, a través de la búsqueda inspirada, lo descubrió y lo tomo prestado inconscientemente del universo.
¿Qué es el sonido? Sonido es movimiento. Sonido es vibración. ¿Qué se mueve? La materia de material basto: una cuerda, una masa de aire o metal. Sabemos que todo es movimiento. ¿Si el sonido es movimiento, que diferencia al sonido, el cual puede transformarse en música, de los otros movimientos? Basada en la estructura específica e inconfundible, las constantes vibraciones, en una unidad de tiempo determinada, generan una cantidad de vibraciones constantes. Esto es la esencia del tono musical”.

Si descontextualizamos la música de la creencia de que es un lenguaje podríamos hablar, por ejemplo, de su constitución numérica, de su proporción áurea, de su capacidad de hacernos trascender nuestra condición de ahora, de describirla, comprenderla e interpretar los fenómenos musicales solo a través del cristal de sus esencias perceptibles; indudablemente la experiencia musical es real y tangible, no hay duda de ello, nos afecta profundamente, ella tiene el poder de generar cambios en la conducta de los seres humanos como asevera Sergiu Celibidache (1994:40) “Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su vínculo con el mundo afectivo humano puede ser trascendido”.

Desde una perspectiva más general, se podría decir que hay rasgos característicos propios de la música que guardan relación con los del lenguaje, uno de ellos es el *sonido*, ya que la materia prima de la música es el sonido y a la vez, este se encuentra presente en el lenguaje. Otro aspecto en común es la altura del sonido, esto es, la *frecuencia*, o sea, la cantidad de vibraciones que realiza una onda sonora en un segundo. Es interesante ver que en algunos leguajes el significado de una silaba depende de la altura del sonido, y los primeros instrumentos musicales que tuvieron el rol de expresar esas alturas fueron probablemente la voz y el batir de las manos (palmas) y de los pies (pisadas) para medir los ritmos.

La emisión vocal tuvo que pasar gradualmente del sonido progresivo e inestable a un embrión de características melódicas, que continúa su desarrollo evolutivo en el tiempo. Esto conduce a pensar que la emisión del sonido a través de la voz, tuvo que evolucionar hasta llegar a un posible núcleo melódico que a su vez estaba vinculado a la daza ceremonial, inclusive con la utilización de instrumentos de percusión primitivos y posiblemente de algún instrumento melódico como la flauta, hecha del hueso de algún animal.

Según hallazgos arqueológicos que datan de unos 60.000 años A.C., a manera de ejemplificación ilustrativa, se toman las experiencias de algunas etnias Africanas (Liberia):

“Los Budi de Fernando Po *hablan* mediante una calabaza con la que son capaces de reproducir cinco diferentes alturas (tonos) de su lenguaje. En la isla de la Gomera, provincia de Santa Cruz de Tenerife, existe un lenguaje de silbidos que al parecer es un elemento de las culturas de pueblos cazadores donde se reproducen ritmos del habla de forma musical; así mismo ha podido demostrarse que la diferencia de altura entre dos tambores, usados entre los Ashanti para aprender su lenguaje o transmitir alguna noticia corresponde a las alturas (agudo, grave) de las vocales del habla ordinaria”.

Soler (1982:10)

Resulta imposible conocer el verdadero origen de estas formas de lenguaje, las cuales están enraizadas en lo espiritual, ritual y ceremonial; ritmo en el que se combinan alturas sonoras capaces de transmitir conocimiento, dando la impresión de ser una sola entidad. Todo ello lleva a pensar que hay un origen común entre música y lenguaje oral. Para muchos pueblos ancestrales, el ritual los conectaba con otra dimensión, otra frecuencia o armonía, un espacio donde los Dioses (Elohim) estaban vivos, permitiéndoles comunicarse y pasar tiempo con ellos.

En Chichén Itzá, entre los siglos X y XII de nuestra era, existió un ritual, que ha sobrevivido hasta nuestros días. El 21 de marzo y 21 de septiembre, esto es, el equinoccio de primavera y otoño respectivamente, el Dios Serpiente Emplumada Kukulcán desciende a la tierra por las escalinatas de la Pirámide del Castillo para dejarnos su sabiduría y, una vez más, es a través del receptáculo de la música mediante el cual se cantan melodías sagradas en secuencias numéricas y, estas se hacen acompañar de una danza ceremonial que los sacerdotes Mayas utilizaban para entrar en una profunda meditación. La esencia del ritual mencionado no es más que un fenómeno lumínico que se origina cuando la sombra del sol se proyecta por la balaustrada de la escalera de la pirámide, dando la ilusión al pasar del tiempo, que la sombra se mueve de forma descendente.

Lo interesante de dicho relato es que Kukulkán está asociado a la lluvia, al viento y la luz, es decir, es un Dios del cielo. Esto llama poderosamente la atención, ya que para los hindúes el universo fue creado por un sonido de naturaleza luminosa, el *logos*; como lo define Heráclito: “la inteligencia que dirige, ordena y da armonía al devenir de los cambios que se producen en la guerra que es la existencia misma”. Ese *logos*, que es pronunciado infinitamente por el creador (Eloah) para hacer brotar primeramente la luz de lo que surgirá, todo lo visible e invisible.

El siguiente poema citado por Blavatsky en su *Doctrina Secreta* vol. 1. (1982:88) ilustra elocuentemente lo antes mencionado, pertenece al libro sagrado Rig Veda, considerado el más antiguo texto religioso hindú:

No existía algo, ni existía nada,
El resplandeciente cielo no existía;
Ni la inmensa bóveda celeste se extendía en lo alto.
¿Qué cubría todo? ¿Qué lo cobijaba? ¿Qué lo
ocultaba?
¿Era el abismo insondable de las aguas?
No existía la muerte, pero nada había inmortal,
No existían límites entre el día y la noche
Sólo el Uno respiraba inanimado y por Sí,
Pues ningún otro que Él jamás ha habido.
Reinaban las tinieblas, y todo el principio estaba
velado
En oscuridad profunda; un océano sin luz;
El germen hasta entonces oculto en la envoltura
Hace brotar una naturaleza de férvido calor.
¿Quién conoce el secreto? ¿Quién lo ha revelado?
¿De dónde, de dónde ha surgido esta multiforme
creación?
Los Dioses mismos vinieron más tarde a la existencia.
¿Quién sabe de dónde vino esta inmensa creación?
Aquello de donde esta creación inmensa ha procedido,
Bien que su voluntad haya creado, bien fuera muda,
El más Elevado Vidente, en los más altos cielos,
Lo conoce, o quizás tampoco, ni aun Él lo sepa.

Contemplando la eternidad
Antes que fuesen echados los cimientos de la tierra,
Tú eras. Y cuando la llama subterránea
Rompa su prisión y devore la forma,
Todavía serás Tú, como eras antes.
Sin sufrir cambio alguno cuando el tiempo no exista.
¡Oh mente infinita, Divina Eternidad

Blavatsky (1992: 88)

Así que estamos frente a un arte que utiliza el sonido, que cuando se dan condiciones específicas, deviene lo que llamamos el fenómeno de la música, no para expresar situaciones o experiencias propias de los seres humanos, sino, que a través de su percepción podemos sentir la acción de un tipo especial de emoción (estética). Sobre esto comenta Ansermet (1958:82), él llamó a ese sentimiento, *sentimiento musical*, es decir: “La experiencia musical tiene una esencia particularísima y única entre las artes, *la de un sentimiento que se vive*, de un sentimiento verdadero”. “Ansermet igualmente llega a la conclusión de que no hay posibilidad de tener ese sentimiento musical más que para una conciencia intencional que, en el caso de la música, es una conciencia afectiva”. Astor (2002:48), en pocas palabras dice que “se trata siempre de comprender, a través del objeto sensible, el objeto afectivo”. Ansermet (1958:87).

Ahora bien, es indiscutible, que cuando una comunidad de músicos se reúne para hablar o hacer música lo hace sobre la base de un conocimiento al que llamamos *lenguaje musical*, esto es, todo lo relativo a diversas materias que se utilizan para hacer, interpretar o comprender el fenómeno musical; podemos decir que son capas de conocimiento que van desde la cultura general, aspectos sociales, de teoría de la música, la cual abarca materias tales como: notas, solfeo, compases, tonalidad, escalas, fraseo, formas musicales, armonía, contrapunto, instrumentación entre otros.

De hecho, ni el sonido, ni la altura de este, son los únicos elementos comunes entre la música y el lenguaje oral, también está la melodía, el ritmo y la dimensión

tiempo-espacio. De manera similar, también existen algunas diferencias entre ellos lo cual es conveniente resaltar. Por ejemplo:

- “La dimensión artística del lenguaje de la música, que confiere a las construcciones sonoras una significación esencialmente distinta de la significación basada en conceptos del lenguaje verbal”. Maneveau (1977:27)

No debe olvidarse que la música, por muy cercana que parezca al lenguaje hablado, es siempre un arte. Su significado no es jamás del orden conceptual: se confunde con el significante que es la construcción sonora. Es cierto que esta peculiaridad aproxima la música a las artes plásticas; sin embargo éstas, por su mismo carácter material, pueden ser significativas en tanto que la música no lo es. Maneveau (1977:15)

- En el lenguaje verbal no todas las combinaciones de fonemas adquieren significados; pero en la música toda combinación sonora pensada por un compositor, pueden tener significado, aunque cada cultura pueda conferirles un valor específico.

Podemos pues definir la música como un discurso sonoro no significativo; queremos con ello decir que si bien el mecanismo que gobierna la formación de una melodía es idéntico al de una frase, no lo es, en cambio, su proceso de significación, podemos enunciar que, al menos una parte de la incomparable emoción estética que la música nos produce nace, precisamente de la contradicción señalada. Téllez (1985:9)

- La dimensión armónica de la música, eso es, la posibilidad de combinar sonidos de alturas diferentes que se emiten simultáneamente, y la capacidad de percibirlos y comprenderlos. Esta posibilidad, que caracteriza la evolución de la música europea a partir, sobretodo del siglo

XII, y que es mucho menos frecuente en otras culturas musicales, no tiene ningún paralelismo en el lenguaje verbal”. Maneveau (1977:17)

La música es el único “lenguaje” sonoro que utiliza la organización de simultaneidad, incluida la pluralidad tímbrica. Podemos pues concluir esta primera aproximación entre música/lenguaje oral en esta resumida constatación: la música y las lenguas tienen en común ritmo y melodía, pero solo la música la armonía. Maneveau (1977:17)

Entonces, podemos resumir diciendo: que la música no puede expresar emociones, experiencias individuales o grupales, utilizando (como lo hacen los humanos), un sistema de sonidos articulados, mediante el uso de símbolos, de señales y, que estos puedan ser registrados por los órganos de los sentidos y que a través de ese sistema sea posible la relación y el entendimiento entre individuos, además que les permita la expresión del pensamiento y la exteriorización de los deseos y afectos. “La música es incapaz de expresar nada por sí misma”. Stravinsky. O como sostiene Fregtman (1990:57) “Los caminos de la música y del Tao encierran estrechos paralelismos; no pueden ser expresados simbólicamente en palabras, pues no son ideas ni conceptos, pueden ser sentidos pero no explicados, adivinados pero no racionalizados, intuitos mas no clasificados”. Es el hombre bajo la caricia sonora, cuando se impregna de ella, quien le sentido.

CIENCIA EN LA MÚSICA

Sonido y Número

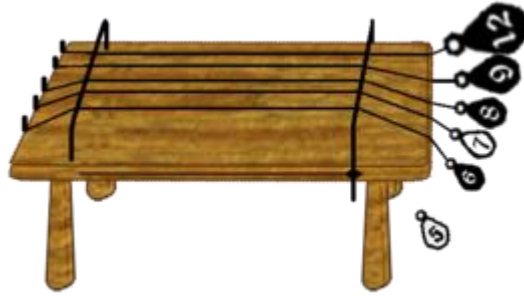
La cuestión ontológica de los sonidos, su medida, el conocer lo que es la música en sí, es decir aquellos aspectos que atienden a su esencia y percepción, lo que ella ha representado a lo largo de la historia de la evolución humana y los puntos de reflexiones, consideraciones e implicaciones estéticas de los filósofos, van más allá de cualquier convención lingüística, se puede decir que la música, de una manera un tanto poética, es un efecto del aliento divino; Beethoven (1770-1827) decía: *la música es una manifestación superior a toda sabiduría de la filosofía*. Antonio Carlos Jobim (1927-1994) profesaba: *la música es el silencio entre las notas*. De igual manera está la concepción que tenían filósofos antiguos y modernos sobre la música, de los primeros, sobresale Pitágoras de Samos ca. 580 - 495 A. C, quien sostuvo que *la esencia última de la realidad se expresaba a través de números*, lo que fundamentalmente es la música, para él, el principio de todas las cosas y que de otra forma ese principio permanecería inalcanzable tanto para el intelecto como para los sentidos.

Este pensamiento lo llevaría a proponer una de las teorías musicales más novedosas y revolucionarias de la historia (la relación música – cosmos), cosmos con tonos, cabe destacar que la palabra tono no está relacionada con la concepción moderna de tonalidad o tonos; se trata de tono como escala o modo. La siguiente ilustración fechada ca. de 1577 contiene el esquema del cosmos con la lira de Pitágoras, de Aristóteles, de Caelo y Johann Eck; sistema cósmico integral con los cuatro elementos, los siete planetas conocidos hasta entonces, la esfera cristalina, el primum mobile y el empíreo, todo correlacionado con las notas de los modos griegos. (S. K. Heninger, *The Cosmographical Glass*, Huntington Library, San Marino Ca 1977, reproducción de J. G).

De los filósofos modernos, resalta la concepción de Nietzsche (1844 - 1900) acerca de la música: *“La música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder, ella es aun trágica y melancólica, el fondo de toda vida, pero también un «estimulante de la vida», incitación seductora a la vida”*. Otro comentario que llama poderosamente la atención es el del Papa Benedicto XVI (1927 -) *quien asegura que se acerca a Dios a través de la música.*

Ahora bien, tomaremos como punto de partida Grecia ya que es ahí donde se gestaron las bases de la cultura moderna occidental en aspectos como: filosofía, ciencia, arquitectura, arte, religión y sociedad entre otros. Los orígenes del estudio de los sonidos musicales se remontan a los siglos VI y V A.C. en la *Escuela Pitagórica*, donde la música era considerada una ciencia. Para los Griegos el concepto de armonía tiene un significado mitológico, filosófico, metafísico y cosmológico, el cual está expresado por la relación numérica y fue empleado tanto en la Edad antigua, como en la Media y Moderna, la ontología de los sonidos, la naturaleza de la música ya forman parte de la base física del sonido.

La base física del sonido fue definida por Pitágoras (ca. 580 - 495 A. C). Él describió las vibraciones que producían cuerpos como los metales, las maderas y las cuerdas, siendo estas últimas las que tuvieron gran éxito debido a su capacidad natural de prolongar la vibración, así pues, de ahí su instrumento llamado monocordio, su representación de las formas gráficas de los sonidos y el establecimiento de la relación entre intervalos musicales (la distancia entre los sonidos) y la longitud de la cuerda tensada en el monocordio, como base del fenómeno físico armónico y de la acústica musical.



Monocordio-Diapasón de múltiples cuerdas usado por Pitágoras para verificar la relación entre números, pesos y sonidos

Lo antes expuesto constituye la base de la búsqueda por parte de Pitágoras de la armonía universal o de la esencia de la realidad cósmica, esto se entiende como la teoría de las proporciones geométricas planetarias y que para él, tenían las mismas proporciones que existían entre los sonidos (alturas) de la escala musical o modo griego (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio). De esta forma quedaba explicada la relación matemática de la música con el universo. Desde su teoría, las esferas más cercanas producían sonidos graves, mientras que las más lejanas producían sonidos agudos e imaginaba que el universo era una inmensa lira con cuerdas circulares que producían un concierto celestial, “*La Armonía de las Esferas.*”

Esta metafísica: armonía - música, orden del cosmos y que encierra el problema de la constitución del hombre (alma – cuerpo), principio de todas las cosas, que en su movimiento perpetuo genera ondas gravitacionales capaces de producir sonido y que revelan la aleteya que cubría el *logos inicial*, admite el *número* como herramienta para codificar sus proporciones, incluso, llegando a regir los impulsos anímicos así como formar las leyes musicales, determinando la constitución de la disonancia y la consonancia y sus relaciones.

La teoría Pitagórica fue seguida por Platón y durante toda la edad media, otra época en la que también se consideró a la música como una ciencia, en este caso especulativa y rígida, Entre los siglos VIII y IX con el Renacimiento Carolingio, las

consideraciones antiguas de la música como ciencia y sus leyes como espejo de las del universo fueron retomadas e incluidas en las siete artes liberales, divididas en el grupo matemático conocido como *Quadrivium* constituido por: la Aritmética, la Música, la Geometría y la Astronomía.

Indudablemente que para la edad media en los dos mundos conocidos como no cristianos y cristianos, la música estaba influenciada por las teorías griegas, en el primero la música siempre ha tenido para el oyente un poder creador de efecto trascendental – fenomenológico, mientras que para el segundo, tendiente a lo irracional, a lo inalcanzable e incompresible para el ser humano, vino a ser una glorificación o divinización del *Logos*. Es entonces, cuando surge la notación musical, la polifonía, la armonía, el contrapunto, etc. Pero en esa época la música se convirtió en número racional, en algo tangible, dando paso a una ciencia pura, mientras que la noción mística de la misma (Platónica) quedó relegada a un segundo plano.

Es cierto que para muchas civilizaciones antiguas la música tenía una connotación científica, ahora bien, es conveniente para el desarrollo del presente trabajo considerar otro pensamiento acerca de la música, por la posición diferente que comporta en relación a lo ya expuesto. Tomaremos como punto de partida la concepción musical de Platón. Platón desarrolló teóricamente su criterio acerca de la música desde lo ético y estético., conceptualizando el universo sonoro por su naturaleza numérica, esto es arte y ciencia musical: arte del número y arte del sentimiento al mismo tiempo. Una genuina manifestación del Ser, emanada del cosmos y de su indivisible energía creadora, de modo que la música fue estimada como expresión elevada de la filosofía.

Así que la concepción musical de Platón queda explicada en la génesis del alma del mundo, en el *Timeo* por un Demiurgo, es una descripción cosmogónica precisa donde está expresada una data matemático-musical y su armonía derivada es un ente musical, una escala, cuya explicación es una descripción altamente compleja

del origen de las siete frecuencias que forman nuestra escala diatónica actual, la cual tiene una evidente relación *música-teología* y que converge en la búsqueda del Ser. Así según Platón citado por Soler (1982:27)

El Alma del Mundo está colocada en el centro del cuerpo del Mundo; el Demiurgo la extendió a través de todo el cuerpo e incluso más allá, envolviéndolo; la hipóstasis del Alma viene dada en términos, en divisiones que estructuran una escala musical.

Parafraseando a Subirá (1958:104-105), Platón también opinaba que la música modelaba el alma de la juventud, regulando simultáneamente a la vida mediante el ritmo, cuyo origen divino, sostenía que los dioses piadosos habían dado al hombre el sentido de la melodía y del ritmo para alivio de sus males, además, que la música forja la vida cívica.

Platón compartió por un lado la idea Pitagórica de la música como ciencia, como estudio de los intervalos, de la proporción y la simetría, pero por otro lado, introdujo su propia idea; él rechazó todo lo que provenía de la *experiencia* por considerarlo imperfecto, esta es la razón por la cual Platón consideraba a la astronomía y la música como ciencias hermanas (al igual que Pitágoras), correspondiendo ambas a cualidades sensitivas del hombre capaces de abstraer, de su ejercicio, aquello que llamamos la esencia de las cosas.

Para Platón la música debía formar parte de la educación integral del hombre, mientras más temprano mejor, pero, la música debía ser enseñada junto a la gimnasia para asegurar la educación armónica del alma.

No obstante, para Platón, la música no debe seguir al ejercicio gimnástico sino precederla y dominarla, porque el cuerpo no ennoblece el alma, antes bien, ha de ser el alma la que eduque al cuerpo. El ejercicio físico conduce a la rudeza y la turbulencia si no está atemperado por la música; pero por otra parte, la música sin el ejercicio físico lleva a la laxitud de la energía y al letargo del alma. Pérez (2013:7-8)

Es así, como puedo expresar con Schopenhauer (1998), citado por Marulanda (2012:99). que la música ejerce una acción inmediata sobre los sentimientos, las pasiones y las emociones. Ella nos deja una experiencia, una vivencia intransferible e inefable que nos hace entrever un paraíso tan familiar como inaccesible; un algo de tanta particularidad, de ser al mismo tiempo comprensible e inexplicable, emocional y abstracta, capaz de activar en quien la percibe, tanto la esfera intelectual como la afectiva. La música es en sí misma es un acercamiento a su propio significado para poder desplegar algo en el humano quien le da su propio significado. Así pues, mientras la música sea irreductible al orden discursivo, su enigma permanecerá vigente y las palabras sencillamente estarán de más.

Solo en el silencio entre las notas es posible percibir la esencia de la música. ¡Que desconcertante es su naturaleza!.....que solo la contradicción se aproxima a su significado. O citando a Fregtman (1990:37-38), “pareciera que la doctrina Vedanta y las enseñanzas de los brujos toltecas definen una misma realidad. Irreal por ser *alógica, anumérica, más allá del tiempo, del espacio y la causalidad*. Como el caso de la música, una experiencia de *Desvelamiento*”.

Ahora bien, es imperativo considerar el pensamiento musical de Aristóxeno de Tarento (ca. 354-300 A.C), discípulo de Aristóteles. Fue filósofo y fue considerado *músico* por antonomasia, su pensamiento musical representa un punto de quiebre entre el pensamiento filosófico de Pitágoras y Plantón. Su posición filosófica marca el camino a seguir en la presente investigación. Aristóteles al igual que Aristóxeno decían de los Pitagóricos que:

Al ver que muchas de las propiedades de los números se daban en los cuerpos sensibles, lo consideraron como la esencia de las cosas, no separados de ellas, sino de tal modo que las cosas procedían de los números, ya que las propiedades de estos se hallan en la armonía, en el cielo y en mucha otras cosas. *Metafísica* (1990:2)

Aristóxeno fue un duro crítico de la corriente pitagórica, DESDE SU CONCEPTUALIZACIÓN MATEMÁTICA DE LOS SONIDOS, EXPLICÓ LOS MICRO TONOS EXISTENTES EN UN INTERVALO y las divisiones de los intervalos en porciones matemáticas, definiéndolas como más pequeñas que las hechas por Pitágoras, representadas por diagramas llamados pycnomata, con lo que trataba de resolver problemas de afinación en algunos instrumentos. Esto consistía en la reducción teórica de todos los intervalos a expresiones numéricas sin ninguna posibilidad práctica.

En forma paradójica, Aristóxeno no juzgó ni conceptualizó matemáticamente lo relativo a la música, el oído para él fue fundamental dentro de su construcción teórica. Entonces, era la *experiencia auditiva*, la que le aportaba elementos para esa construcción. La percepción como concepto juega un rol fundamental, de ahí se desprende explicativamente que lo novedoso de su pensamiento radica en que la afinación no se basa en exclusivo en proporciones matemáticas armónicas, sino, por el *oído*. De esta manera, Aristóxeno desarrolla un nuevo concepto, el concepto estético de la música con lo que tomó distancia de sus predecesores al poner en tela de juicio la subordinación de la música y la teoría a la filosofía.

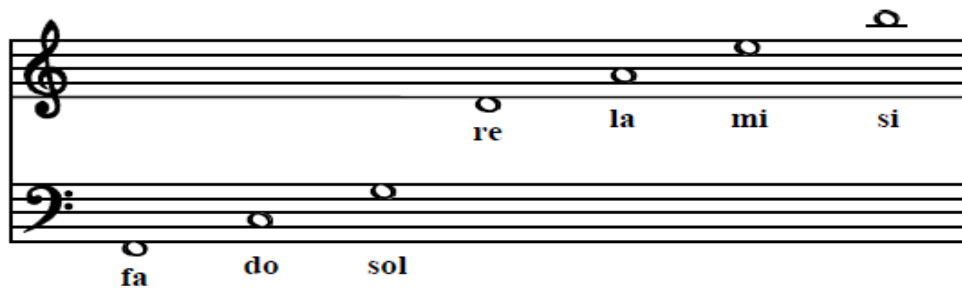
Metafísica de la Música

La interrogante sobre la naturaleza del sonido y sus relaciones numéricas, de su aliento divino o el espacio cuántico entre los sonidos, su vacuidad como el de la música misma definida por Jobim como “el silencio entre las notas” y que está expresado en el poema del Rig Veda “no existía algo, ni existía nada”, se formularon al mismo tiempo que la pregunta sobre el *Ser*. Jung (1958) citado por Soler (1982:16) amplía lo antes dicho:

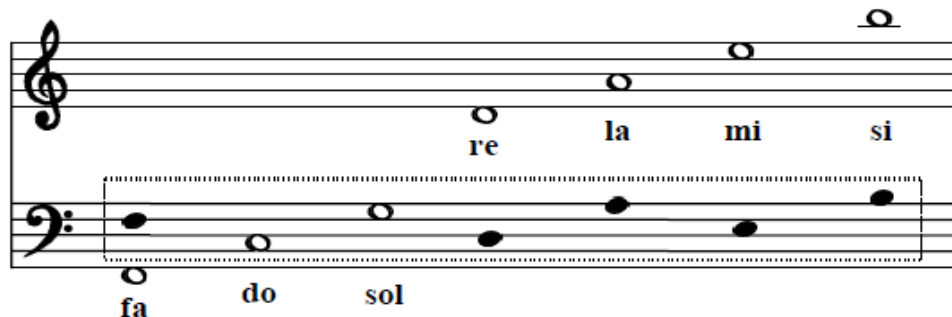
Para el artista actual la esencia del arte es la revelación, el desvelarse del artista en sí o la búsqueda de manifestaciones de hechos que provoquen en el espectador un impulso a “recogerse en sí mismo” mediante impulsos provocados que le presentan objetos incognoscibles, que evitan su

participación y que, por lo tanto, le obligan a descubrirse, turbado y confundido.

A manera muy precisa y en un lenguaje muy musical nuestro como Pitágoras, conceptualmente explica la normativa teórica que obliga a cualquier intervalo a constituirse como la alianza de un número mayor o menor de quintas justas: se comienza con una nota base y se encadena una serie de hasta seis quintas por encima y por debajo de la nota base hasta llegar a doce quintas. De esta manera podemos ilustrar teórica y musicalmente a la vez, la sucesión de armónicos en la afinación Pitagórica, la cual se fundamenta como se vio en la quinta justa, la proporción de $(3/2)$ y queda representada por una fracción numérica del tipo m/n , donde m/n son números naturales suponiendo una relación de frecuencias fundamentales en las notas que constituyen el intervalo. A continuación, expongo en dos pentagramas la escritura de dicha serie armónica.

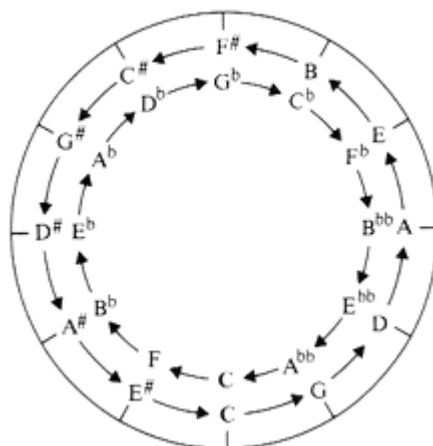


Luego se sube o baja la cantidad de octavas necesarias para que todas las notas queden dentro de una misma octava. Como se ve en el siguiente ejemplo el fa, re, la, mi y si fueron ajustados para que quedaran dentro de la octava de do a do.



Así que la primera quinta ascendente aparece entre el segundo armónico (Do) y la tercer armónico (Sol) quedando en la fracción numérica de $3/2$ o sea una quinta justa. Este principio matemático conocido como afinación Pitagórica fue acertado y fructífero hasta la edad media, pero en el clasicismo Montucla demostró en la Historia de las Matemáticas (1758) que la afinación Pitagórica era imperfecta debido a que algunos intervalos como la octava ($2/1$) y luego del encadenamiento de quintas para lograr las doce notas de la escala cromática, la número 12 llamada *quinta del lobo* resulta ser más pequeña que las anteriores, es decir que no llega a ser la misma nota que se tomó como base al principio del encadenamiento, dando como resultado un proceso abierto y, si reducimos las doce quintas en siete octavas tampoco obtenemos el unísono como es de esperarse.

A esta pequeña anomalía en la distancia del sonido se le llama *coma Pitagórica* la cual no debe considerarse un error de cálculo ya que la quinta es incompatible con la octava o el unísono. Ver gráfico



Nota: De derecha a izquierda tenemos la afinación pitagórica, nótese que la última quinta no coincide con la nota que comenzó la serie. De izquierda a derecha tenemos una afinación fija donde se enarmonizaron algunas quintas para que la última coincidiera con la nota que comenzó la serie.

Hoy sabemos que la relación $2/1$ no nos da la octava sino su mitad logarítmica, es decir, la raíz cuadrada de dos, la cual está afinada en una cuarta aumentada (do-fa sostenido), así que para obtener una octava ($2/1$) hay que utilizar una relación de pesos de $2/1$, lo que es igual a $4/1$. Soler (1982:18) comenta que: Gaudencio en el siglo II de nuestra era, en la introducción a la ciencia armónica, relata como Pitágoras verificó su método utilizando otro experimento, esta vez exacto:

Verificó su método por otro procedimiento: tendiendo una cuerda sobre una regla la dividió en doce partes. Haciendo sonar primero la cuerda entera y después en la mitad ($1/2$) de su longitud vio que la longitud total sonaba a la octava con la mitad de la cuerda. A las $3/4$ encontró la cuarta, a los dos tercios la quinta.

De esta forma la octava queda en la relación 1/2, la cuarta en 3/4 y la quinta en 2/3. Aunque tal procedimiento ha generado varios tipos de afinación a lo largo de la historia de la música, el ejemplo siguiente muestra la serie de armónicos que forman la base de nuestro sistema tonal actual el cual se origina indiscutiblemente de la escala pitagórica.

1 2 3 4 5 6 8 10 12 16 20

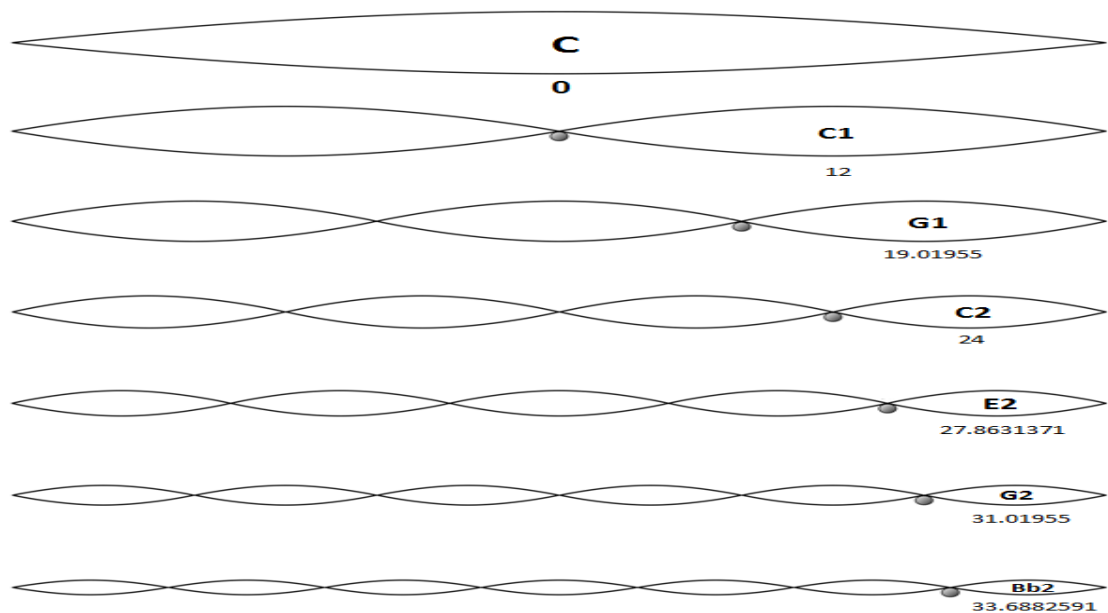
do re mi fa# sol La b Si do

do do sol do mi sol Si b do re mi do

F F 5 F 3 5 b7 F 2 3 (#)4 5 b6 b7 7 F b2 2 b3 3

Nota: los números naturales ubicados en la parte superior del pentagrama corresponden a una nota que se deriva de la primera y se denominan armónicos o parciales y las notas coloreadas en negro no forman parte de la sucesión de armónicos pitagóricos ni están exactamente afinadas en relación al temperamento igual.

En el siguiente ejemplo se ve la división de un cuerda en las proporciones descritas para así lograr los seis primeros armónicos.



Indudablemente que el hallazgo del mundo sonoro pitagórico debe estimarse como meritorio, eficiente, audaz, vigente y como una ciencia independiente, que surge no del interés individual por la música, sino por el contrario, el interés holístico de la naturaleza del cosmos, enmarcada dentro del pensamiento matemático griego; lo auténticamente novedoso fue generar una serie de sonidos teóricos (escala) en concordancia estructural con el pensamiento cosmológico de entonces. La bóveda celeste fue descrita en la *Música de las Esferas* cuyas proporciones dan origen a una escala de característica descendente y sus intervalos codificados por el número representan tanto la tierra como los restantes planetas, lo cual encierra la constitución del *Ser* del hombre (alma-cuerpo) dicha escala estaba formada por dos tetracordios constituidos por la relación $9/8$, es decir, un tono entre cada nota y un remanente o leimma con un valor muy similar a nuestro semitono diatónico, relación $243/356$, así las notas de los dos tetracordios quedan dispuestos descendentemente como ya se dijo y entre la primera nota del primero y la primera del segundo hay un intervalo de quinta justa, relación $3/2$. Ver ejemplo.

1Ttono (9/8) Leimma Leimma



Quinta Justa

Tetracordio Superior

Tetracordio Inferior

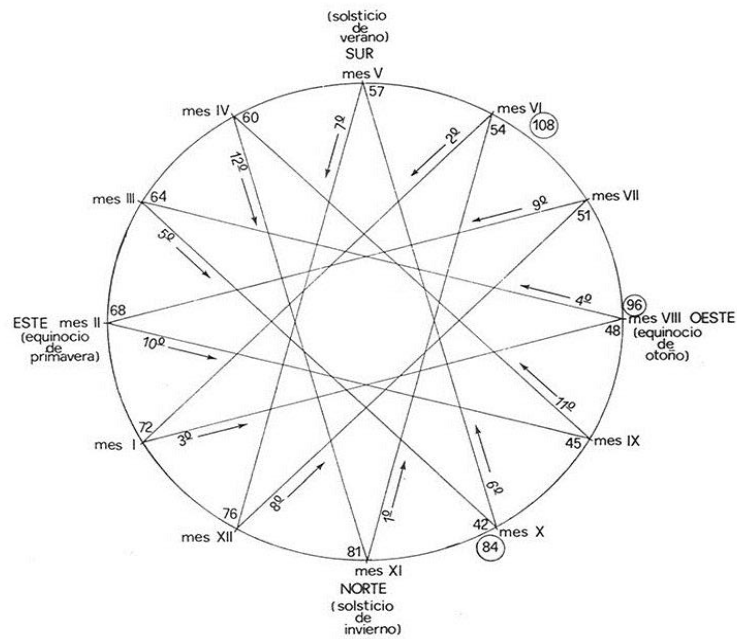
Esta postura matemática dividió la teoría musical en dos partes, una estrictamente especulativa, racional y otra práctica o técnica las cuales han llegado hasta nuestros días. Así que a lo largo de la historia científica de la música griega, las divergencias entre los teóricos, especialmente entre los pitagóricos de pensamiento eminentemente matemático, los armonistas (teóricos de la ciencia armónica), postpitagóricos y los inductivos cuyos preceptos pueden asignarse a Aristóxeno de Tarento fueron evidentes e irreconciliables. Aristóteles decía de los pitagóricos que:

Al ver que muchas de las propiedades de los números se daban en los cuerpos sensibles, los consideraron como la esencia de las cosas, no separados de ellas, sino de tal modo que las cosas procedieran de los números, ya que las propiedades de estos se hallan en la armonía, en el cielo y en muchas otras cosas. (Soler 1982:20)

El Sonido Inmanente del Tiempo

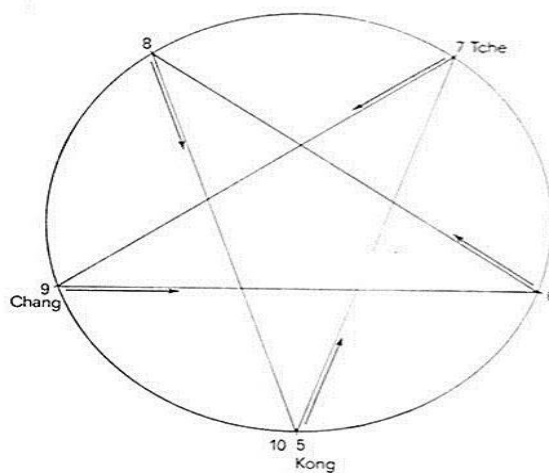
Qué extraña cosa es la música, reflexiona el poeta Heinrich Heine (ob. cit), gustoso diría que la música es un milagro. Entre pensamiento y fenómeno, planea como una mediadora crepuscular entre el espíritu y la materia, se parece y también se diferencia de ambos. La música es espíritu, pero un espíritu que necesita de la medida del tiempo, es materia, pero materia que puede prescindir del espacio. Marulanda(1997:19)

En china encontramos otra teoría música, probablemente está inspirada en la Griega, aquí los sonidos que generan la escala están asociados al *tiempo*, es decir, a la duración del fenómeno sonoro. *El Sonido Amarillo*, de altura perfecta (huan chung) origen eterno, sagrado, y fundamento del Estado, lo descubrió el legendario Ling Luen, pero fue Lu Buwei (239 a.C.) con una regla aritmética el que corto un bambú entre los nudos cuya longitud era de tres pulgadas y nueve décimos, soplándolo por uno de los extremos obtuvo el sonido fundamental. Buwei cortó doce tubos de diferentes longitudes en base a su regla, derivó tonos más agudos sustrayéndole a un tubo un tercio menor que el anterior, el conjunto de los doce tubos corresponde a una progresión de doce quintas, igual a la teoría griega y posteriormente colocados en el intervalo de una octava, generando así los doce semitonos cromáticos que forman la octava. Esto origina una rosa de doce puntas asociada a los doce meses del año e incluyen los cinco tubos de la escala pentatónica: *king, shang, chiao, chih, yü* (los únicos sonidos utilizados en la música china), así como las cuatro estaciones con sus elementos, a saber: Kong -Centro/Tierra-, Tche -Verano/Fuego- Chang -, Otoño/Metal-, Yu – Invierno/Agua-, Kio -Primavera/Madera. Ver gráfico.



Nota: La lectura comienza en el norte (solsticio de invierno), los tubos se suceden de forma descendente y esto se debe a la longitud de los mismos.

Ubicación del ciclo de las cinco notas musicales chinas



Tomado del libro: La Música -1 de Josep Soler (1987:29-32)

Recuadro con los 12 tubos los cuales representan los 12 meses del año, las cinco notas musicales que significan las cuatro estaciones y el centro del año.

Puntos cardinales	Centro	Sur	Oeste	Norte	Este
Estaciones	Centro	Verano	Otoño	Invierno	Primavera
Notas (nombre de las cinco notas)	Kong	Tche	Chang	Yü	Kio
Emblemas de los tubos y las notas	81	54	72	48	64
Emblema de las estaciones-cardinales y notas	5	7	9	6	8
Numero de orden de los elementos	5	2	4	1	3
Parejas de números congruente	5-10	2-7	4-9	1-6	3-8
Elementos	Tierra	Fuego	Metal	Agua	Madera

Tomado del libro: *La Música -1* de Josep Soler (1987:32)

“Los tubos son masculinos, yang, y representa el cielo redondo, el 3, de valor de una circunferencia que circunscribe un cuadrado de la uno (1). La tierra es femenina, ying, el 2, de valor del semiperímetro del cuadrado que circunscribe una circunferencia de valor 3; $3/2$ expresa la relación de la circunferencia (Cielo) al semiperímetro del cuadrado (Tierra) que la circunscribe; $3/4$ expresa la relación de la circunferencia al perímetro; así, estas relaciones expresan el Ying y el Yang”. (ob.cit). Todo este complejo sistema de la rosa de 12 puntas fue construido para representar la armonía del Cielo y la Tierra, en relación $3/2$ (la relación quinta justa de pitagórica) todo en un solo acorde, el cual está supeditado al tiempo, a la duración de lo que sucede.

Para la música china, el tiempo y su duración es de importancia capital ya que representa el plano donde se proyecta el Ser, es la música que trasciende lo físico, lo técnico, lo teórico e incluso a los instrumentos y a los oyentes mismos, el sonido es el receptáculo, el embrión donde el germen del que deviene la música se cristaliza en un espacio cuántico, inmanente a ella que la recibe, o sea el tiempo, y de cierta manera la hace tangible para los sentidos en una naturaleza circundante indispensable para que los seres humanos vivan en ella, es ahí donde podemos escuchar su voz, es ahí donde podemos decir: la música está en todas partes, solo que está codificada por el número.

Hic Et Nunc

Hasta ahora se ha indagado sobre algunos aspectos ontológicos de la música (sonido, intervalo y su proporción, su relación matemática con otros sonidos, el tiempo inmanente a ella, su origen divino, su relación con el lenguaje oral y su extraña naturaleza) todo enmarcado en la óptica de la fenomenológica hermenéutica.

Reitero con Husserl la contraposición de los *hechos* a las *esencias*. Los hechos son particulares, tempo-espacialmente localizados y contingentes; las esencias, en cambio, son universales no se localizan ni en el espacio ni en el tiempo y tienen el carácter de la necesidad. Ahora bien, la distinción Husserlina del hecho y la esencia no es separación. “Al sentido de todo lo contingente le es inherente tener precisamente una esencia y, por lo tanto, un eidos que hay que aprehender en su pureza. La aprehensión de la esencia es lo que en las *investigaciones lógicas* él designa con el término *ideación* o también, *abstracción eidética*. En las *Ideas*, esa aprehensión se llama intuición esencial y queda contrapuesta a la intuición individual”. Husserl (1985:2)

La intuición esencial no es una mera y vaga representación, sino un acto en el que, previamente a todo pensar predicativo, es dada efectivamente una esencia y dada de una manera originaria, no secundaria o derivada, de suerte que la esencia así aprehendida queda captada en su propia identidad. Más tampoco la radical diferencia entre la intuición esencial y la intuición individual es una separación. A la peculiar naturaleza de la intuición esencial pertenece el estar basada en alguna intuición individual, el tener necesidad de algún ejemplo en el cual se apoye, siendo cada ejemplo un caso de la esencia correspondiente. Husserl (1985:2)

De este modo, cabe afirmar que: “la fuente de todo conocimiento es la experiencia y, toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; todo lo que se nos brinda originariamente en la intuición, hay que tomarlo simplemente como se da, pero también solo dentro de los límites en que se da”. (ob.cit).

La filosofía ha diferenciado lo que es el objeto (la cosa en sí) y lo que aparece ante nuestra percepción (el fenómeno), se quiere alcanzar la comprensión de la esencia a través de un examen de la percepción de la existencia aparente, siguiendo un método sistemático. Esta paradoja entre esencia (lo que es) y fenómeno (lo que aparece) queda explicado en el siguiente comentario de Sagredo citado por Astor (2002:23)

El fenómeno tiene que ver con la percepción y la esencia con la comprensión. Por comprensión se entiende la toma de conciencia de la estructura, de la organización y de las relaciones entre las partes; todo lo cual brinda sentido al fenómeno. Fenómeno y esencia no pueden ser vistos como entes separados, sino como aspectos que se interrelacionan y que gracias a ellos, podemos comprender uno a través del otro.

Parafraseando a Husserl, es conveniente aclarar que hay dos tipos de objetos, uno trascendente y el otro inmanente. El primero no pertenece al río de la conciencia, se caracteriza por estar dado inadecuadamente y como algo relativo. Está dado así porque en ningún acto queda por completo aprehendido. “Se me da de esa manera porque se me ofrece en aspectos dependientes de mi propia situación”. Por ejemplo: el sonido de un instrumento depende, tal como lo oigo, del lugar en el que me encuentro para el momento de la audición. El segundo, por el contrario, es captado de una manera adecuada y como algo absoluto, él es necesario en el sentido de que su darse es incompatible con su no-existir.

La fenomenología exige pasar de los hechos a las esencias que en ellos se dan, siendo esto, lo que ya se dijo, la reducción eidética, la cual, por tanto, consiste en sustituir la consideración de los hechos por la consideración de las esencias respectivas. Pero aunque es enteramente imprescindible para la fenomenología, la reducción eidética no es suficiente para que esta se constituya. La fenomenología implica, además otra reducción, la reducción trascendental (la sustitución de la actitud natural del pensar por la actitud fenomenológica pura). La actitud natural de pensar, espontáneamente dirigida al mundo circundante y del que nosotros mismos formamos parte, hay un supuesto permanente, esto es: la admisión de la existencia de ese mundo, no se trata de un acto en el que explícitamente se afirme esa existencia, sino de una continua aceptación implícita. Esto es a lo que Husserl llamó: “la tesis general de la actitud natural”. La reducción trascendental desconecta (pone entre paréntesis) a la tesis general de la actitud natural, no como su antítesis, sino exclusivamente una *epogé*, un puro abstraerse de juzgar lo cual “me cierra completamente todo juicio sobre existencias en el espacio y en el tiempo”. Husserl (1985:5)

Por lo tanto, el resultado de esta *epojé* es el adquirir una nueva región, *la esencia de la conciencia pura en general*. Es esta la que queda sola, ilesa, al resultar todo lo demás desconectado. Entonces, la fenomenología resulta ser una ciencia

eidética (no deductiva), descriptiva de la conciencia pura, así, que la conciencia queda interpelada por la reflexión fenomenológica, es decir: “el acto en el que una vivencia pasa de estar siendo simplemente vivida por el yo a ser objeto para este” (ob.cit). De acuerdo a esta teoría, la pregunta por el sentido intencional se responde a partir de las vivencias perceptivas en las que se captan objetos reales o irreales, de esta manera la reducción eidética permite captar lo que aparece en términos de esencias.

“La reflexión se hace presente en la vivencia objetiva. Por un lado, su pertenecer a un yo puro (trascendental) y, por otra parte, su referencia a un objeto”. Husserl (1985:6). Parfraseando al autor citado, hay una dualidad de lados sumamente importante en la esencia de las esferas de las vivencias, de la que también podemos decir que en las vivencias hay que distinguir un lado de orientación subjetiva y otro objetiva, a las que le corresponden dos tipos de investigación fenomenológica según sea el caso, una sería la pura subjetividad y la otra, la constitución de la objetividad para el yo puro”. (ob.cit)

El ahora es una forma persistente para una materia siempre nueva, en el fluir de las vivencias hay para cada una de ellas una retención y un apoyo hacia la que va a subseguirle. Así pues, para Husserl, “la filosofía entendida en estos términos es para explicar el origen y el sentido del mundo, al reflexionar sobre la experiencia intencional. Sin embargo, esto no quiere decir que todo ingrediente de una vivencia intencional sea intencional también, sino que, por ejemplo: no son intencionales, según Husserl, los datos de la sensación, ni tampoco los llamados sentimientos sensibles”. (ob.cit).

Comprensión Heideggeriana de la Fenomenología Trascendental de Husserl

La comprensión que tuvo Heidegger de la fenomenología trascendental y la transformación crítica de la fenomenología, fueron las bases que dieron origen a la fenomenología hermenéutica heideggeriana. Todo esto como ya se dijo, supone una nueva fenomenología, *la existencial o hermenéutica*. En primer lugar y como punto de partida es bueno señalar que la filosofía en la época de Heidegger era considerada como teoría del conocimiento y se combatían tanto el positivismo que acababa desembocando en el dogmatismo de los hechos, como el romanticismo idealista que convertía la discusión filosófica en un discurso difícil de entender.

En segundo lugar, estaba la necesidad de comprender el historicismo el cual suponía una toma de conciencia relativa al peso de la historia y la importancia de la situación histórica de la que surge todo discurso. Así que para el momento en el que Heidegger se encontraba reflexionando sobre estos temas, “Husserl pretendía fundar una filosofía como ciencia rigurosa la cual partía de la experiencia pura, aquella en la que las cosas se nos muestran en tanto que fenómenos, quedando caracterizada por:

- El fenómeno se aborda desde el paradigma de la visualización.
 - Lo dado no debe ser explicado, pues la explicación es en realidad reducción.
 - Se debe ser imparcial y descriptivo
 - Cuando en la descripción se alcanza lo que de invariable hay en un fenómeno se capta la esencia de éste, su eidos y deviene en ontología”.
- Cruz (2005:205-232)

Bajo el paradigma de la visión, la fenomenología Husserliana delimita como ámbito para su análisis, primero, la conciencia y, segundo, su intencionalidad. Ello conduce a una paradoja, de la cosa misma, se pasa a un ámbito trascendental, o lo que es igual, que la fenomenología de Husserl, sea fenomenología trascendental en sí misma, es decir, viene concebida como la vida de un yo absoluto.

Esta fenomenología trascendental, descriptiva, alcanzaba la esencia de la realidad que se observa mediante su desconexión, ésta es aprehendida por un Yo trascendental, no existente y esto supone, *marginar su facticidad*, es decir, que la vida aparece como un fenómeno disociado del sujeto. Heidegger radicalizó la idea de ir a las *cosas mismas* y su concepción de la fenomenología ahora describe no el *qué* del fenómeno, sino el *cómo*, o sea, describe o reflexiona sobre la trayectoria que va de las *cosas mismas* al Dasein, haciendo de la vida el eje motor de su filosofía.

Lo siguiente, explica lo antes expuesto:

El ente presente es fundado en su constitución por un Yo trascendental. Puesto que el Ser queda determinado como ser presente y el Yo no es ente ni puede nunca limitarse a estar presente, Husserl no puede llamar ontología a la fenomenología trascendental. La ontología, la pregunta por el ser de lo ente, sólo puede suministrar el hilo conductor de la fenomenología trascendental y constitutiva, subordinándose y pre ordenándose así a esta última, que es la pregunta por la constitución del Ser de lo ente en el Yo trascendental, que no es ente ni está presente. (Poggeler citado por Valles, 1993:4-5)

En efecto, la idea de Heidegger es clara, esto es, sustituir al Yo trascendental por vida fáctica, así como la inclusión del horizonte del tiempo y la historicidad, todas estas interpretaciones pasan a un primer plano: la vida fáctica es histórica y es históricamente como se entiende a sí misma. De esta forma la historia acontecida se convierte en hilo conductor de la investigación fenomenológica.

Pero se nos hace manifiesto que la interpretación antigua del Ser del ente está orientada por el mundo, si se quiere, por la naturaleza en el sentido más amplio de la palabra y, que de hecho, en ella la comprensión del Ser se alcanza a partir del tiempo, el sentido del Ser como significación ontológica temporaria de presencia. El ente es aprehendido en su ser como presente. Queda comprendido por referencia a un determinado modo de tiempo, el presente. Heidegger (2003)

A este ente que somos en cada caso nosotros mismos, y que, entre otras cosas, tiene esa posibilidad de ser que es el preguntar, lo designamos con el término Dasein. El planteamiento explícito y transparente de la pregunta por el sentido del Ser exige la previa y adecuada exposición de un ente (el Dasein) en lo que respecta a su Ser. Como punto final, la fenomenología hermenéutica que es analítica existencial, termina por ser una ontología fundamental. Así que el camino recorrido por Heidegger va desde la fenomenología a la ontología pasando por una hermenéutica de la existencia humana.

SOBRE EL CAMINO

Considero como un deber el buscar lo que ignoramos, nos volvemos mejores, más enérgicos, menos perezosos que si consideramos imposible y ajeno a nuestro deber la búsqueda de la verdad desconocida; esto me atreveré a defenderlo contra todo el mundo en la medida de mi capacidad, por medio de mis conversaciones y mis obras.

Platón

La difícil realidad del mundo actual se ha vuelto cada vez más entreverada en todas sus dimensiones, esta complicación requiere de ajustes en los enfoques metodológicos para estudiarla en profundidad. Debido a su naturaleza diversa y cambiante han ido creándose métodos, estrategias, procedimientos, técnicas e instrumentos que nos ayudan a develar la realidad en la que vivimos. Uno de los enfoques epistemológicos que nos ayudarían a penetrar esa realidad diversa son las metodologías cualitativas, estos enfoques metodológicos tratan de captar la diversidad de la vida cotidiana, de la mundanidad que nos rodea y, al mismo tiempo poseer procedimientos precisos, metódico y críticos.

Este camino tiene la característica de ser único, propio de la realidad que estudia, se gesta y desarrolla durante la búsqueda y quizás al final de la travesía podrá develarse y mostrarse tal y como es, así lo sostiene Nietzsche: “*El método viene al final*”. Este método es en sí mismo el vehículo del explorador que trata de correr el velo que todo lo cubre y elucidar lo que está oculto. En palabras de Jorge Luis Borges queda develado un camino:

*El porvenir es tan irrevocable
como el rígido ayer. No hay una cosa
que no sea una letra silenciosa
de la eterna escritura indescifrable
cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja
de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
es la senda futura y recorrida.
El rigor ha tejido la madeja.*

*No te arredres. La ergástula es oscura,
la firme trama es de incesante hierro,
pero en algún recodo de tu encierro
puede haber una luz, una hendidura.
El camino es fatal como la flecha.
Pero en las grietas está Dios, que acecha.*

Para una versión del “I Ching”(1982:8)

EL CAMINO DEL MEDIO

El camino a seguir para alcanzar conocimientos seguros y confiables y, en el caso que éstos sean demostrables, la elección de una determinada metodología implica la aceptación de un concepto de “conocimiento” y “ciencia”, es decir, una opción epistemológica previa (teoría del conocimiento), pero ésta opción va acompañada, a su vez, por otra opción ontológica (teoría sobre la naturaleza de la realidad). La metodología cualitativa está muy consciente de estas dos opciones, el método cualitativo específico que se vaya a emplear, dependerá de la naturaleza de la estructura a estudiar, la metodología-sistémica dispone de una serie de métodos, cada uno de los cuales es más sensible y adecuado que otro para la investigación de una determinada realidad.

Martínez (2006)

El marco metodológico de esta investigación está en estrecha relación con el marco epistemológico, lo cual nos permite sistematizar el camino para obtener las posibles soluciones al problema planteado en las tentativas investigativas del presente trabajo. Con tal fin, se revisan las bases de la fenomenología trascendental de Husserl, la fenomenología hermenéutica de Heidegger y el libro titulado: Heidegger y la Crisis de la Época Moderna de Rodríguez. La búsqueda de una ontología fundamental de los intervalos musicales y la interpretación del tiempo vivenciado por el oyente en el proceso de percepción de los sonidos con el único de desarrollar su audición interna, requiere de una estimación de por lo menos dos de las posturas

filosóficas más influyentes del siglo XX, *la Fenomenología Trascendental y la Fenomenología hermenéutica o Existencial*. De esta manera se da respuesta a la interrogante del Ser, de la esencia, del eidos, de uno de los elementos constitutivos de la música (los intervalos), para luego interpretar lo que se escucha en la trayectoria (el tiempo) entre el fenómeno sonoro y quien percibe, de la misma manera como Heidegger (2003:37) lo describe: “La vida fáctica se mueve en todo momento en un determinado estado de interpretación heredado, revisado o elaborado de nuevo, el mundo está presente en la vida y para ella, pero no en el sentido de algo que es simplemente mentado y observado, esta modalidad de existencia del mundo se activa sólo cuando la vida fáctica suspende la actividad de su trato cuidadoso”.

De la misma manera Rodríguez (1987:188) comenta la vida fáctica como:

El uso del Ser ligado a ella (Ser, en sentido transitivo: ser la vida fáctica) aparece directamente ligado al intento, opuesto a la pura captación teórico-cognitiva de caracterizar la estructura de nuestra propia existencia, del Ser que cada uno ejerce al vivir. Facticidad dice ser este inmediato encontrarse viviendo y tal como se manifiesta a sí mismo. La convicción que preside esta vinculación de la filosofía a la vida fáctica es doble: por un lado, que, como ya sabemos, es el nivel de lo originario, de la emergencia del sentido; por otro lado, que su sentido no es algo oculto que haya que buscar detrás de ella sino justamente al revés, que reside en ella, que la facticidad es por sí misma inteligible, dotada de una significatividad propia, que puede ser reconocida si el pensamiento logra el modo adecuado de acceder a ella.

El objeto de estudio que se muestra como piedra angular de esta investigación concerta las posturas filosóficas antes mencionadas a las que les corresponde una metodología que diferencie los modos de aproximarse, de descubrir y de justificar el objeto que se estudia. Dicha diferenciación garantiza la fidelidad al objeto de estudio y la negativa de verlo desde una sola perspectiva. En efecto, para el desarrollo de la investigación se ha escogido un enfoque cualitativo por ser el más expedito a la

naturaleza del objeto que se busca develar; esa naturaleza es contradictoria, ilógica e incoherente. Para Morse (1994) citado por Martínez (2006:136) el proceso en una investigación cualitativa presenta un reto ya que los procedimientos para organizar las imágenes no están bien definidos y se basan en procesos de inferencia, comprensión, lógica y suerte que, al cabo del tiempo, con creatividad y trabajo arduo, los resultados emergen como un todo coherente.

La realidad fue estudiada, desde la óptica referencial del sujeto que vive la experiencia, desde su mundanidad. En ese sentido, el método fenomenológico hermenéutico nos aproximó a una realidad cuya esencia depende del cómo es vivida y percibida por el sujeto. Comprender las esencias de la realidad que se percibe tiene su fundamento en la reflexión de las experiencias individuales, la aprensión de estas esencias fueron llamadas por Husserl en las *Investigaciones Lógicas* con el término “ideación” o también, “abstracción eidética”, y en las *Ideas*, las denominó intuición esencial, la cual queda contrapuesta a la intuición individual.

Husserl afirma en *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica* (1985:2) que la intuición esencial, la cual se extiende al ámbito de las formas categoriales, hace posible los juicios verdaderos sobre esencias y sobre individuos tomados como casos de ellas. Es la base de esos juicios, del mismo modo en que la experiencia sensorial es la base de los juicios verdaderos sobre hechos. De este modo, cabe afirmar que la fuente de todo conocimiento es la experiencia esencial.

La palabra *fenomenología* proviene del griego antiguo φαινόμενον, aparición, manifestación y λογος, estudio, tratado, es decir: el estudio de lo que se manifiesta a la conciencia, tal cual es, a través de lo que la experiencia ofrece. El uso del término *fenomenología* se atribuye a Johann Heinrich Lambert, en su obra *Nuevo Organon o Pensamientos Sobre la Investigación y Designación de lo Verdadero*, publicada en 1764, en la que expone su doctrina de la apariencia en oposición a la doctrina de la verdad. Lambert demostró que el número π es irracional, para ello usó el desarrollo

en fracción continua de Tanx, con lo que cerró la posibilidad de poder determinar una expresión "exacta".

Por otra parte, el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1838) ahondó el sentido del término y lo aplicó al camino vivencial que recorre la conciencia hasta llegar al saber absoluto o ciencia; lo describe como el devenir de la ciencia en general o del saber y lo define como ciencia de la experiencia de la conciencia.

Esto está en sintonía con el pensamiento filosófico de Husserl, quien trató de crear una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, donde podemos entender una búsqueda epistemológica, así como también, su interés básico de describir, explicar y clarificar la estructura y el origen del mundo al reflexionar sobre la experiencia intencional.

Uno de los componentes más importantes de la fenomenología de Husserl propuesto en *Ideas I*, (1913) es su fenomenología trascendental en la que propone acceder a la subjetividad trascendental o consciencia pura mediante una serie de pasos o reducciones, la cual está bajo el escrutinio del Yo trascendental, esto es, constitutiva del conocimiento de lo experimentado, porque se funda en los rasgos esenciales de lo que aparece a la conciencia.

Se trata de una desconexión o puesta ente paréntesis de la creencia en la realidad del mundo. Quien ejecuta esta reducción, descubre de manera radical el mundo en tanto que mundo vivido por él. De esta manera el fenomenólogo se concentra necesariamente en el campo de la vida de conciencia en la que éste aparece y adquiere incluso su carácter de realidad. Solo así es posible prestar atención al mundo tal y como es vivido por nosotros. Así pues, en *Ideas I* se entiende la intención de Husserl de crear una filosofía que tiene como tarea esclarecer el sentido que el mundo tiene para nosotros en nuestra vida.

Ahora bien, la fenomenología fue reinterpretada desde sus cimientos como fenomenología hermenéutica o existencial por Heidegger. Este elaboró su nuevo concepto de fenomenología el cual encara la problemática del relativismo histórico (historicismo) y el de la primacía de la vida en la existencia humana

(irracionalismo). Por consiguiente, su nuevo concepto de fenomenología es el de fenomenología hermenéutica sustituyendo el yo trascendental por vida fáctica lo que supone un descenso a la existencia, incorporando también, la esfera del tiempo y la historicidad. De esta forma, la historia acontecida se convierte en hilo conductor de la investigación fenomenológica, además, su nueva fenomenología supone un cambio de paradigma, donde de la conciencia asentada en la percepción se pasa al de la hermenéutica basada en la comprensión.

Así pues, la fenomenología hermenéutica va desde la fenomenología a la ontología pasando por una hermenéutica de la existencia humana, ella es una analítica existencial y termina por ser una ontología fundamental, no busca la evidencia del cómo son las cosas en sí mismas producto de la intuición esencial, sino que alétheia el horizonte del tiempo haciendo evidente las presuposiciones, que al permitir que parezcan dan muestra de su verdad.

Todo esto me lleva a considerar el pensamiento filosófico de Merleau Ponty, para él, ningún aspecto de la cosa aparece de forma separada, no hay cualidades sensibles puras, simples y separables. Cada una es lo que es por su interrelación estructural con otros aspectos de la cosa misma. Su pensamiento es original con respecto a la visión de la fenomenología clásica, según la cual, las cosas, (los noemas) aparecen debido a una intencionalidad que otorgaba sentido a la materia sensible. En cambio acá, en la medida en que las "apariciones sensibles" no son separables, podemos suponer que es en la *sensación misma en la que aparece la forma*; sin que haya necesidad de una conciencia trascendental constitutiva de trascendencias.

Lo que experimentamos en la percepción es siempre experiencia de estructuras. Por más que podamos llegar a las esencias de la estructura, estas últimas son también estructuras. Lo último en este análisis sería una sensación que es ya, también ella, una pequeña estructura. A su vez, para Merleau Ponty las cosas se captan en relación con el esquema corporal. Eso implica que *las cosas se aprenden como tales* gracias a que mi cuerpo es capaz de explorarlas. En este sentido el cielo, por ejemplo, no es una cosa, ya que no se presta a un comportamiento habitual de mi cuerpo.

Merleau-Ponty afirma que las estructuras no pueden ser descritas en términos de realidad exterior, sino en términos de conocimiento, ya que son objetos de la percepción y no realidades físicas; por esto, las realidades no pueden ser explicadas como cosas del mundo físico, sino como conglomerados percibidos y, esencialmente, radica en una red de relaciones percibidas, que, más que conocida, es vivida. Martínez (2005:13)

Por consiguiente, esta investigación utilizó el método etnográfico (fenomenológico-hermenéutico). Método: proviene de los vocablos griegos *metá*, que significa (a lo largo), y *odos*, que significa (camino); es decir: el modo o manera de hacer algo.

El método etnográfico es quizá uno de los más antiguos, aunque los antropólogos han desarrollado sobre todo en el siglo xx sus procedimientos metodológicos e interpretativos, la etnografía, sin embargo, es al menos tan antigua como los trabajos de Heródoto (padre de la Historia), pues, en muchas de las historias que narra, describe e interpreta las realidades observadas desde el punto de vista conceptual de sus protagonistas. Martínez (2005:2)

Esta investigación ahondó y siguió este procedimiento, indagando a través del yo individual o colectivo, la forma en que la experiencia en ese yo se interrelaciona con el objeto de estudio. Para ello se utilizó el método etnográfico, según la acepción de Malinowski:

La etnografía es aquella rama de la antropología que estudia descriptivamente las culturas. Etimológicamente, el término etnografía significa la descripción (grafía) del estilo de vida de un grupo de personas habituadas a vivir juntas (ethnos). Por tanto, el ethnos, sería la unidad de análisis para el investigador, no sólo podría ser una nación, un grupo lingüístico, una región o una comunidad, sino también cualquier grupo humano que constituya una entidad cuyas relaciones estén reguladas por la costumbre o por ciertos derechos y obligaciones recíprocos. Martínez (2005:12)

El enfoque etnográfico se apoya en la convicción de que las tradiciones, roles, valores y normas del ambiente en que se vive se van internalizando poco a poco y generan regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada. En efecto, los miembros de un grupo étnico, cultural o situacional comparten una estructura lógica o de razonamiento que, por lo general, no es explícita, pero que se manifiesta en diferentes aspectos de su vida. (ob.cit)

En cuanto a los instrumentos de recolección de datos, utilicé las siguientes técnicas: La observación participante y la entrevista focalizada no estructurada. Para la observación, la guía de observación donde se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo, y para la entrevista, la guía de la entrevista y la grabadora. Esta última adoptó la forma de un diálogo coloquial entre iguales, cara a cara, que a medida que avanzaba la conversación, sus vivencias iban arrojando información crucial para la investigación.

Una vez realizada la entrevista, la información fue recogida como testimonio, la cual quedó constituida en relatos de vida de los entrevistados ya que se evidenciaron situaciones inherentes a su formación, experiencias profesionales, creencias y puntos de vista relacionados con el tema de estudio. En todo relato se observa una reflexión sobre el tiempo vivido, da cuenta de nuestra historicidad, así que, podemos reencontrarnos con nuestro pasado y reconstruir la vida vivida, dando testimonio de lo ocurrido, y que al final, paradójicamente, solo ha sido una ilusión. Para concluir, Lanza (2010:35) piensa que un relato, es después de todo, un modo de comprensión y expresión de la vida, en el que está presente la voz del autor.

Para escoger los informantes clave se fijaron algunos criterios para su selección, ellos son: que fuesen personas mayores de 50 años de edad, especialistas en su área de trabajo, con una experiencia laboral de 25 años como mínimo, con una carrera exitosa en términos de reconocimiento institucional nacional e internacional, con una obra que mostrar y estar dispuesto a participar en el estudio debido al tiempo y posibles sesiones de entrevistas. Para el número de participantes utilicé el criterio de saturación en el proceso de generación de teoría, para lo que al momento después

de la realización de un número de entrevistas, el material cualitativo deja de aportar datos nuevos.

El grupo de informantes clave quedó integrado por cinco profesores, dos jubilados y tres activos. Luego de explicarles con detalles la mecánica de la entrevista y cuál sería su participación en ella, y reiterando gustosamente su aceptación, fijamos las fechas y concertamos los lugares de las entrevistas, una se realizó en Caracas y las cuatro restantes se realizaron en Valencia.

Los cinco informantes reunieron el perfil antes mencionado, quedando calificados como representativos en su área de trabajo. Ellos se han desempeñado como profesores, unos hasta el final de sus carreras y otros todavía activos. Los cinco intercambiamos opiniones sobre la naturaleza de la música, respondieron preguntas relacionadas con el desarrollo de la audición interna, narraron sus vivencias como músicos desde su formación hasta la actualidad y del desarrollo de sus habilidades auditivas. Todos se expresaron libremente y con confianza. Cabe destacar que las entrevistas se realizaron por consenso general en la residencia de cada uno de los informantes, donde no hubo distracciones, en completa tranquilidad, tomando el té y se expresaron con claridad

**NO MIRES, SIEMPRE AVANTE
HACIA LA META QUE PERSIGUES
PUES PERDERÁS EN EL INSTANTE
LA EMOCIÓN DE LO QUE VIVES**

Luis Fernando Díaz Sánchez, Sobre el Camino.

VALORACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Luego de transcribir y reglamentar las entrevistas se prosiguió a categorizar, es decir, segmentar en elementos singulares o unidades que resultan importantes y significativas desde el punto de vista del interés investigativo. Las categorías quedaron organizadas de la siguiente manera: Estrategia, Motivación y Sensibilidad teniendo como orientación fundamental los objetivos propuestos. En este capítulo se utilizó una matriz que permitió vaciar la información recabada; dicha matriz está dividida en tres momentos, el primero, destinado a la definición de la categoría, el segundo, muestra lo que dijeron los informantes y el tercero, mi reflexión al respecto.

En esta investigación la información obtenida fue seleccionada con el fin de poder realizar comparaciones y contrastes obteniendo como resultado la organización conceptual de los datos. La información es original e irrepetible donde se observa que el conocimiento así como la experiencia adquirida por el paso del tiempo ha moldeado el carácter y la personalidad de los informantes. Dicha información fue expresada con fluidez donde se evidenció dominio y confianza al hablar, las ideas fueron claras y cargadas de emotividad al recordar y reflexionar sobre lo vivido y compararlo con el presente. Es por ello, que cada participante pudo mostrar situaciones o facetas de sus vidas que fueron trascendentes en su desarrollo intelectual y emocional.

Seguidamente presento los momentos de las entrevistas ya categorizados para luego realizar mi reflexión sobre las experiencias de los informantes acerca de la naturaleza de los intervalos y del desarrollo del oído interno en cada uno de ellos. Ahora bien, esta reflexión busca captar como ha sido ese proceso el cual les condujo a desarrollar la habilidad de escuchar los sonidos en la conciencia. Esta reflexión utiliza la herramienta de la hermenéutica para interpretar las audiciones ya como texto escrito de dos etapas interconectadas de la vida de los informantes, a saber, la formación del oído musical y la vida profesional. Según expresa Ricoeur (1969), interpretar es extraer el ser-en-el-mundo que se halla en el texto.

Matriz de Categoría: Estrategia

Cuadro I

Sujeto Categoría	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
<p>Estrategia: Conjunto de acciones planificadas sistemáticamente en el tiempo que se llevan a cabo para lograr un determinado fin o misión.</p>	<p>1-5 Si fue una clase diferente, eso fue una cosa extraída de mí, la traje de Siena de cuando estudié con el maestro Celibidache cuando hice la fenomenología. Yo diría que es la captación de las cosas en relación con otras siempre, no es el caso de éste, sino el caso de aquel y se van dividiendo las cosas, transformándose.</p>	<p>27-33 Cuando uno está de alumno no pone mucha atención, pero cuando eres docente, entonces, buscas estrategias, yo le preguntaba mucho al profesor Pereira. Entonces fíjate, vamos en el punto del calificativo, primero calificativo general y nos vamos estrictamente a las notas que están sin alteración. Luego viene la composición, esto es a veces una cosa tediosa, tú le mandas al alumno a aprenderse cómo está formado un intervalo de tercera mayor ¿eso para qué...? 162-164 Hace años vino a Valencia una profesora llamada Mónica Alegría su estrategia eran la lecciones todas en Do mayor, aunque a muchos no les gusto eso.</p>	<p>205-207 ¿Cuáles son las estrategias que voy a utilizar como docente? ¿De qué me valgo para que el alumno sepa que una quinta justa está formada por tres tonos y un semitono diatónico?</p>	<p>102-104 Existe el qué se dice y el cómo se dice. El cómo viene revestido de una serie de tratamientos sublimes que vienen de la lectura emocional, emotiva de los distintos tipos de intervalos.</p>	<p>74 ¿A qué edad empieza el niño a leer y escribir? 68-69 Nace el bebe ponte tú con un parto normal de nueve meses. 77-92 Nace el niño por lo menos con seis meses de entrenamiento auditivo. Luego va al kínder, tiene cuatro años, ya tiene cuarenta y ocho meses de entrenamiento auditivo, más los seis meses que traía, tendría cincuenta y cuatro meses de entrenamiento auditivo. ¿Cuál ha sido ese entrenamiento? Todo lo que aprendió en la casa y que ahora lleva a la escuela.</p>

Interpretación de la Estrategia como Categoría de Análisis

Categoría Estrategia en el Informante N° 1

Cabe destacar que los informantes hicieron referencia a la *estrategia* a lo largo de las entrevistas, se evidenció que fue producto de una actitud reflexiva ya que se trasladaron al pasado, el cual se percibió en cada uno de ellos como momentos importantes en su desarrollo intelectual, los recuerdos eran claros y fueron expuestos elocuentemente. Además, surgió la sub-categoría **entrenamiento**, como una conducta importante para lograr el dominio de la audición interna.

El tema de la **estrategia** fue abordado por **el informante N° 1** al iniciar la entrevista pero de manera tímida, inmediatamente se mostró confiado y dejó ver lo que fue su estrategia en clase: *“Si fue una clase diferente, eso fue una cosa extraída de mí, la traje de Siena cuando hice la fenomenología.....”* Aquí queda claro que **el informante** está consciente de haber traído conocimientos de fenomenología aplicada a la música, los cuales fueron utilizados como estrategia para realizar una clase de lenguaje musical diferente a todas las demás.

Por lo tanto, la estrategia de haber usado la fenomenología está relacionada con los resultados obtenidos en esa clase de lenguaje musical (diferente a todas las demás), que en palabras del **informante** fueron: *“el despertar de la audición”*. Este fin está vinculado con uno de los objetivos de la presente investigación, el cual se refiere a conocer lo que son en realidad los intervalos musicales para utilizarlos en el desarrollo de la audición interna.

De la misma manera **el informante N° 1** da una visión de lo que fue su estrategia: *“Es la captación de las cosas en relación con otras siempre, no es el caso de este, sino el caso de aquel y se van dividiendo las cosas, transformándose”*. Aquí **el informante** se refiere a la percepción del sonido (intervalo musical), lo que él denomina (la cosa), pero en relación con otras, desde mi punto de vista (el mundo circundante), dando significado emotivo, es la mundanidad en la cual la realidad cobra sentido en el único tiempo posible, el presente.

Pero además, no es una realidad percibida independiente del sujeto, sino la vida que se vive, la que se hace una en la vivencia, logrando que la cosa (los intervalos) se transformen. **El informante** está convencido que su estrategia de utilizar la fenomenología aplicada a la música le permitió alcanzar el fin trazado (el despertar de la audición), esta idea queda reforzada por los testigos que asistieron a esa clase de lenguaje musical a saber: alumnos y profesores de la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares”.

Categoría Estrategia en el Informante N° 2

El informante N° 2 se mostró confiado al inicio de la entrevista y dijo: *“cuando uno está de alumno no pone mucha atención, pero cuando eres docente, entonces buscas estrategias.....”*. Llama la atención su claridad al recordar, ya que está consciente de los momentos en el tiempo (el presente y el pasado). Él mismo se pone como ejemplo y revela como fue la formación de su oído musical, en sus palabras: *“cuando uno está de alumno no pone mucha atención....”*, esto evidencia que algo en la dinámica de la clase no logró captar la atención del alumno, lo que es lógico inferir, que los alumnos no entendían los conocimientos relacionados con los intervalos musicales.

Por consiguiente, no lograron desarrollar la audición interna. Luego dice: *“Como docente buscas estrategias....”*. Para **el informante** una estrategia era preguntarle al profesor Pereira, no solo era el preguntar, sino que tiene la suya: *“vamos en el punto del calificativo, primero el general y nos vamos estrictamente a las notas que están sin alteración”*. Aquí se evidencia su estrategia, **el informante** aclara la secuencia de un plan sistematizado, comienza por la teoría de los intervalos, clasificación y calificación, la que divide en calificación general y una basada estrictamente en las notas sin alteraciones.

De la misma manera, está consciente que en la secuencia de su plan viene la composición del intervalo, y que en palabras del **informante** lo define como: *“cosa tediosa, tú le mandas al alumno a aprenderse cómo está formado un intervalo de*

tercera mayor, ¿eso para qué?...”. Aquí es de relevancia el hecho que aun sabiendo que la teoría de la composición de los intervalos es *“cosa tediosa”*, se le manda al alumno a que se aprenda la composición de tonos y semitonos. Es decir, sabe de antemano que esa estrategia no conduce a la meta que es: reconocer el intervalo por su esencia, por lo que aparece a la conciencia producto de la experiencia ofrecida, y que al registrar tal percepción, podemos reconocer lo que realmente percibimos en función de los intervalos escuchados.

El informante N° 2 continua diciendo: *“hace años vino a Valencia una profesora llamada Mónica Alegría, su estrategia eran todas las lecciones en Do Mayor aunque a muchos no les gustó eso....”*. En esa búsqueda de estrategias **el informante** conoce a la profesora Mónica Alegría y consigue otra estrategia (cantar todas las lecciones en una sola tonalidad, Do Mayor). En esta estrategia la profesora Mónica Alegría buscaba desarrollar una audición interna basada solo en las distancias intervalicas y no en la altura real del sonido, por eso, todas las lecciones eran en una sola tonalidad (Do Mayor), de esta manera, toda lección en modo mayor puede ser solfeada (cantada) sin importar la tonalidad mayor en la que estuviese escrita, ya que todas las distancias entre los sonidos (intervalos) del modo mayor, suenan iguales. Por tal motivo, lo que importa no es la altura exacta de los sonidos musicales, sino la distancia (intervalos) entre los sonidos.

Categoría Estrategia en el Informante N° 3

Ya avanzada la entrevista **el informante N° 3** habla sobre la estrategia, dijo: *“¿Cuáles son las estrategias que voy a utilizar como docente?, ¿De qué me valgo para que el alumno sepa que una quinta justa está formada por tres tonos y un semitono diatónico?”*

El informante sabe de ante mano que el enseñar la composición de los intervalos musicales aporta poco al entendimiento de los mismos, que como dijo el informante N° 2 *“es cosa tediosa”*, por eso, busca estrategias que motiven al alumno en el estudio teórico de las distancias intervalicas.

El informante continua diciendo: *“esto requiere de un entrenamiento que tiene que ser progresivo, es lento, hay que ponerle....”*. Indudablemente, él está consciente que la estrategia a utilizar (entrenamiento) es lento y que hay que invertir tiempo para lograr el objeto final (el desarrollo de la audición interna). Prosigue **el informante**: *“requiere que el docente tenga que elaborar estrategias utilizando el mejor instrumento que tenemos (el piano) para hacer funciones armónicas, ciertos recorridos, introducciones y siempre ambientar, poner al alumno a percibir al revés y al derecho”*.

Con esta exposición **el informante** revela que la mejor vía para estimular o motivar al alumno en este estudio, es a través de la percepción directa del fenómeno sonoro, tal cual es, orientándose a las emociones y sensaciones que se ofrecen a la conciencia.

Categoría Estrategia en el Informante N° 4

El informante N° 4, desde mi punto de vista abordo el tema con una orientación fenomenológica, quedando en resonancia con el informante N° 1, él acotó: *“existe el qué se dice y el cómo se dice, el cómo viene revestido de una serie de tratamientos sublimes que vienen de la lectura emocional, emotiva de los distintos tipos de intervalos....”*. Sus observaciones indiscutiblemente buscan la esencia de lo que se percibe, el qué (el intervalo) es su forma perceptible (noema), y el cómo es lo que aparece en la conciencia (noesis), es lo emotivo, en palabras del **informante**: *“el tratamiento sublime que viene de la lectura emocional, emotiva....”*.

Continua **el informante**: *“en el tratamiento íntimo de la música es necesario percibir la fragancia....”*. Esta idea refuerza lo dicho anteriormente en relación al entrenamiento auditivo, el cual debe ser un *“tratamiento íntimo de la música....”*. donde es necesario percibir la fragancia, por eso se requiere esa intimidad entre el hombre y el sonido”. Para concluir su idea **el informante** utilizó un ejemplo conocido de Mozart, *éste ensayaba buscando las notas que se aman entre sí....”*. **El informante** se preguntó: ¿Qué denota esto? y luego se respondió: *“sencillamente, él*

no estaba buscando componer una sonata, una ópera o un concierto, solo estaba acercándose al fenómeno”.

Este ejemplo de carácter fenomenológico refuerza lo expuesto en relación a las emociones y sensaciones, así como la cromofonía que algunas personas experimentan luego de estar en contacto con la percepción del sonido (intervalos musicales), en palabras del **informante**, *“al mundo de eventos de cómo dos sonidos se interrelación, de cómo dos sonidos se llevan entre sí”.*

Categoría Estrategia en el Informante N° 5

El informante N°5 se pregunta *“¿a qué edad empieza el niño a leer y escribir?”*. Luego continúa diciendo: *“nace el niño por lo menos con seis meses de entrenamiento auditivo....”*. Su exposición es clara y firme, denota una estrategia (entrenamiento auditivo), **el informante** deja ver que todo en la vida es una experimentación, es vivir la vida, es la mundanidad mediante la cual encontramos el sentido de vivir.

El informante prosigue: *“luego va al kínder, tiene cuatro años, ya tiene cuarenta y ocho meses de entrenamiento auditivo, más los seis meses que traía, tendría cincuenta y cuatro meses de entrenamiento auditivo”*. Es decir, que para **el informante N° 5** la estrategia para conocer los intervalos musicales por lo que son, por su carga emotiva la cual tiene el potencial de modificar la conciencia, y por consecuencia quedar grabados en ella, para luego re-crearlos en el pensamiento ya como audición interna.

Concluye **el informante** preguntándose: *“¿Cuál ha sido el entrenamiento?”* Y se responde: *“todo lo que aprendió en la casa y que ahora lleva a la escuela”*. Es decir, su historicidad, la praxis de su vida vivida.

Cuadro II

Matriz de Subcategoría: Entrenamiento

Sujeto Subcategoría	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
<p>Entrenamiento Es cualquier preparación o adiestramiento con el propósito de mejorar el rendimiento físico o intelectual.</p>	<p>203-214 La producción musical es algo extraordinario porque uno se acerca y siente, hay cosas que lo van llevando a uno a sentir. Mi papá me decía: ¿de dónde sacaste eso? yo decía no sé...Me ponía en el piano y decía eso no, eso sí. Pero, si tengo un rechazo, entonces, no lo hago. Voy así de esta forma, si conviene o no. Ponía mi partitura en mi mesa de noche porque me despertaba componiendo. No entiendo que me pasa, me preguntaba: ¿Qué me está trancando en esta sección? Por ahí a las cuatro de la mañana me venía la solución.</p>	<p>37-40 Tú vas a lo práctico, a los intervalos naturales ascendentes o descendentes y ahí los tienes todos. La inversión también es importante, sin embargo todas esas cuestiones les parece un poquito aburrido. Si tu no llevas al muchacho a la práctica él no lo entiende. 48-51 Entonces todo eso tiene un entrenamiento previo, puede ser con el nombre de las notas, pero también llevándolo a la práctica, poniendo como ejemplo los intervalos que tiene una melodía, eso es más fácil para ellos. 53 la parte auditiva es práctica. 158 Por eso es importante la práctica y luego de ahí, deduces la teoría. 168-169 Tengo una deducción, yo creo que los intervalos están en cada uno de nosotros ¿Qué es lo que uno aprende? simplemente a ubicaros en una altura.</p>	<p>243-253 Entonces, ese muchacho viene y es capaz de discernir en un momento dado los ejercicios, claro el ejercicio no son cinco intervalos a lo mejor hay veinte en el pizarrón, así que todo tiene que ir poco a poco, es interesante que tu primero hagas que el alumno repita de forma arpegiada con el profesor en el piano, eso es cuestión de muchas clases, de mucho trabajo. una vez que el entrenamiento es suficiente es cuando puedes especular o exigirle al alumno que identifique un intervalo luego de escucharlo, él se está interesando en el asunto, ya no solamente sabe que suena alegre, ya reconoce la teoría y los intervalos, pero, no basta que reconozca uno, sino una secuencia, eso es trabajo de mucho tiempo durante el año.</p>	<p>203-207 Entonces, las dimensiones vienen dadas por el grado de sensibilización, el grado del conocimiento que se tiene del elemento que se maneja con el que se relaciona, no es el elemento en sí, sino la investidura emocional, intelectual de aquello que se ofrece, el sonido que se ofrece bien sea un intervalo armónica, melódico o temporal.</p>	<p>155-161 Grabar un casset con todo tipo de intervalos, en orden por supuesto y escucharlos diariamente. yo los grababa y los escuchaba, cuando eso estaba leyendo un libro del Bristol que sostenida que el poder está en uno mismo...Son mensajes que tú te envías, como es algo que está ahí al azar, tu tocas y tocas y cuando los estas escuchando uno no sabe que viene. 215-216 Ahora bien, yo pienso que hay que dar el entrenamiento y esperar la respuesta.</p>

Interpretación del Entrenamiento como Subcategoría de Análisis

Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 1

La subcategoría entrenamiento en **el informante N°1** tiene especial resonancia con la teoría de la intuición esencial u la intuición individual de Husserl. **El informante** revela hechos importantes de su proceso creador. *La producción musical es algo extraordinario porque por que uno se acerca y **siente**, hay cosas que lo van llevando a uno a **sentir**... Mi papá me decía: “¿De dónde sacaste eso?”, yo decía: No se... me ponía en el piano y decía, eso no, eso sí, pero el por qué no lo sé. Pero, si tengo un rechazo, entonces, no lo hago, voy así de esta forma, si conviene o no.*

Esto se ajusta a lo que Husserl llamó en *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*, a la intuición esencial, para él la intuición esencial “no es una mera y vaga representación, sino un acto en el que, previamente a todo pensar predictivo, es dada efectivamente una esencia, y dada de manera originaria, no secundaria o derivada, de suerte que la esencia así aprehendida queda captada en su propia identidad, no a través de algún sucedáneo”. Es por lo antes expuesto que **el informante** le responde a su papá que él no sabe de dónde sacó la música que le enseñó, él solo se ponía en el piano y decidía a través de la intuición esencial, que era lo que le convenía a la obra, como dijo **el informante**: voy así de esta forma, sí conviene o no.

Ahora bien, de todo este relato puedo inferir que el joven músico se entrenaba inconscientemente en el arte de la composición, él buscaba acercarse al fenómeno sonoro dejándose llevar por su intuición, acercándose como quien no conoce sobre la naturaleza de lo que busca, así lo que trae a la luz es la esencia de su idea creadora o por lo menos lo que le conviene a la obra.

A continuación **el informante** revela otra faceta de su proceso creador: *Ponía mi partitura en mi mesa de noche, porque me despertaba componiendo...* Aquí **el informante** está inmerso en el proceso creador, aun cuando está dormido, él sabe que en algún momento la intuición le dará la solución a sus problemas, en otras palabras,

le mostrará la esencia de lo que busca, y como esencia al fin, es la opción que toma el informante, en sus propias palabras: *lo que le conviene a la obra*. **El informante** continua: *me preguntaba ¿No entiendo que me pasa?, ¿Qué me está trancando en esta sección? Por ahí a las cuatro de la mañana me venía la solución*. Esta confesión denota mucho entrenamiento, el compositor debe estar entrenando para la ardua tarea de la creación ya que es a través de un proceso sostenido y sistemático que se depura la idea creadora, solo así se puede aprehender la obra ya terminada.

Subcategoría Entrenamiento en el Informante N° 2

En **el informante N° 2** se observó claramente que estaba plenamente consciente de la necesidad del entrenamiento aditivo: *Tú vas a lo práctico, a los intervalos naturales ascendentes y descendentes y ahí los tienes todos. La inversión también es importante, sin embargo, todas esas cuestiones les parece (alumnos) un poquito aburridas...* En este relato **el informante** nos muestra una posible estrategia la cual denota una comunicación deficiente, ya que en palabras del propio **informante**: *les parece un poquito aburridas...* (haciendo referencia a los alumnos), en esa estrategia la comunicación deficiente tiene como consecuencia una motivación baja, por lo que uno puede inferir, que los alumnos se sentían un poco aburridos.

Paradójicamente, sabiendo que la estrategia propuesta resulta aburrida, **el informante** agrega: *Si tú no llevas al muchacho (alumno) a la práctica, él no lo entiende....* Aquí es evidente que la praxis, la mundanidad, o la vida vivida, haría la diferencia, solo a través de la praxis podemos entender la relación del Ser con el mundo circundante, entonces, trasladando este concepto a la música, diría: a través de la praxis podemos entender la relación del Ser de los intervalos musicales con el mundo circundante.

En el comentario siguiente, lo propuesto por **el informante** refuerza lo arriba expresado: *Entonces, todo eso tiene un entrenamiento previo, puede ser con el nombre de las notas pero también llevándola a la práctica...* Además **el informante**

muestra un ejemplo de cómo puede ser ese entrenamiento: *Poniendo como ejemplo los intervalos que tiene una melodía, eso es más fácil para ellos (los alumnos), el **informante** termina la idea asegurando que: La parte auditiva es práctica, por eso, es importante la práctica y luego de ahí, deduces la teoría.* De esta información se puede deducir que el informante está convencido que la praxis desarrolla la audición interna en vez de la retórica, que el alumno debe estar en contacto con el fenómeno sonoro, que es a través de la experiencia de lo que se ofrece que podemos acceder a la esencia de los intervalos musicales. Concluye el **informante** diciendo: *Tengo una deducción: Yo creo que los intervalos están en cada uno de nosotros ¿qué es lo que uno aprende? simplemente a ubicarnos en una altura.*

Subcategoría Entrenamiento en el informante N° 3

Entonces ese muchacho viene y es capaz de discernir en un momento dado los ejercicios, claro el ejercicio no son cinco intervalos a lo mejor a veinte en el pizarrón, así que todo tiene que ir poco a poco, es interesante que tu primero hagas que el alumno repita de forma arpegiada con el profesor en el piano, eso es cuestión de muchas clases, de mucho trabajo. Una vez que el entrenamiento es suficiente es cuando puedes especular o exigirle al alumno que identifique un intervalo luego de escucharlo. Desde esta perspectiva se evidencia que el alumno solo puede despertar el oído (la audición interna) mediante la praxis del entrenamiento auditivo, del entrenamiento perseverante, es un largo proceso como dice **el informante**: *de muchas clases, tienes que ir poco a poco.*

El informante concluye reafirmando el análisis expuesto. *El alumno se está interesando en el asunto, ya no solamente sabe que algunos intervalos suenan alegres y otros tistes, ya reconoce la teoría y los intervalos, pero, no basta que reconozca uno, sino una secuencia, eso es trabajo de mucho tiempo durante el año.* Este es un camino que el alumno debe transitar solo la mayor parte de tiempo, el profesor da las herramientas, muestra el camino que el practicante tiene que recorrer

solo, pero una vez recorrido con rectitud es posible alcanzar la meta (la audición interna). El Buda dijo una vez: “La iluminación se puede alcanzar en una vida, solo hay que transitar el camino del mido”.

Subcategoría Entrenamiento en el informante N° 4

NO SE OBSERVÓ LA SUBCATEGORÍA ENTRENAMIENTO

Subcategoría Entrenamiento en el informante N° 5

Para **el informante N° 5** el entrenamiento auditivo es crucial, es un entrenamiento constante, perseverante, sobre este tema relató lo siguiente: *Grabar un casset con todo tipo de intervalos, en orden por supuesto, y escucharlos diariamente.* Este es el camino que conduce al despertar de la audición interna, solo la práctica diaria nos ayuda a comprender e interpretar los intervalos musicales, **el informante** hoy día es un maestro que logró el despertar de la audición interna mediante este entrenamiento perseverante, él dijo: *Yo los grababa y luego los escuchaba.* Él se encontraba leyendo un libro de Bristol sobre el poder que reside en uno mismo, o sea, él se estaba estimulando ese poder para reafirmar su voluntad de desarrollar u audición interna.

Él esta consiente que no es una tarea fácil, que es un largo proceso pero perfectamente realizable. **El informante** se refiere a la grabación como: *mensajes que tú te envías, como es algo que está ahí al azar, tu tocas y tocas y cuando los estas escuchando no sabes que viene. Ahora bien, yo pienso que hoy que dar el entrenamiento y esperar a respuesta.* Aquí que evidenciado que sin entrenamiento auditivo no es posible el despertar de la audición interna.

Cuadro III

Matriz de Categoría: Sensibilidad

Sujeto Categoría	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
Sensibilidad: Facultad de un ser vivo de percibir estímulos externos e internos a través de los sentidos.	61-63 Digamos que la parte sensible, la expresión es la que guía más, la belleza de aquello es lo que guía más. Eso tiene que ir naciendo, por eso es buena la fenomenología en ese sentido. 90 El secreto es oír la música ese es el todo. 96-99 La música requiere atención, si no se atiende no se agarra y si se agarra se aprende, se aprende a oír, el oído se despierta, pero no hay un método que tú puedas decir que es de determinada manera, hay que alertar, oye, distingue, ¿qué es esto?	119-121 Yo te voy a decir una cosa en relación a eso, fíjate, cuando nos enseñaron que la tonalidad mayor es algo vivo y que la menor es como triste, eso es relativo. 125-126 Por ejemplo: Barlovento, eso está en modo menor ¿y eso te parece triste? se parece a un merengue. 128-130. ¿Por qué cuando hicieron la balada Amor Eterno la hicieron en la tonalidad mayor? y la hicieron por la tristeza de la muerte de un niño, supuestamente.	281-286 Si el intervalo es capaz de sugestionarme, de producir ciertos estados anímicos en el momento en que lo percibo, lo puedo hacer al contrario también, puedo predisponer ese intervalo que me causa furia, flacidez, tranquilidad; puedo crearlo internamente y ya, sin necesidad que el profesor lo toque, o que ocurra en la realidad, el solo hecho de escuchar internamente un intervalo produce un cambio en mi conciencia. 313-315 De hecho uno puede hacer la asociación con los colores, de hecho no es tan descabellado el asunto, quizás con los sonidos individuales más que con los acordes, también pueden reflejar una naturaleza, uno puede imaginar, evocar. 319-320 Si piensas en lo amarillo escuchas el sol, o cuando escuchas el sol, ves el amarillo.	165-167 Entonces, yo pienso que cuando la sensibilidad toca el corazón de las personas y dependiendo de lo duro con que toque a ese corazón, te impulsa a ir más cerca del objetivo o más lejos del objetivo. 168-171 Yo creo que la música es la poesía del lenguaje abstracto, pienso que el profesor de alguna manera debería sensibilizar poéticamente al alumno a ese entendimiento de esa materia física que son los intervalos. 188-192 Esa comprensión de la materia que manejamos es la que hace que unida al mundo referencial nuestro, a nuestro parecer, a nuestro entorno, es que nos hacemos una idea individual, personal de lo que cada intervalo es.	252-255 Tenemos emisión de un intervalo y recepción, pero hay un espacio, una distancia ahí que es el vínculo y tienes a dónde vas a llegar con ese vínculo, pero ahora, ¿Dónde aparece la señora sensibilidad? 221-222 La sensibilidad es lo que se lleva, el elemento a transportar es una gama de atmosferas que es lo que se va a llevar. 256-257 Es lo trascendental lo que se va a llevar. Es un proyecto que hay que enamorar, se tiene que exponer.

Interpretación de la Sensibilidad como Categoría de Análisis

La sensibilidad es inherente a toda manifestación artística, ya que a través de los sentidos, podemos percibir diferentes estímulos que pueden poner en marcha la creatividad de un artista para alcanzar la realización de una determinada obra de arte. Durante el análisis de esta categoría surgió la subcategoría **oído absoluto**, la cual fue vista como una capacidad que tienen algunos músicos de escuchar internamente la altura exacta del sonido.

“El arte y la música conjugan algunos aspectos de la verdad mejor que las palabras”.

Benedicto XVI

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 1

El informante relató lo siguiente: *La parte sensible, la expresión es la que guía más, la belleza de aquello es lo que guía más. Eso tiene que ir naciendo...* **El informante** hace alusión del poder que ejerce la música (*la belleza de aquello*) sobre los seres humanos, es algo que *tiene que ir naciendo*, o sea, percibimos los sonidos musicales desde la sensibilización que hacemos de ellos, por eso, el **informante** recomienda la fenomenología como una vía capaz de posibilitar tal entendimiento. **El informante** revela una clave: *el secreto es oír la música, ese es el todo*. Aquí podemos entender lo expuesto anteriormente por **el informante**, es a través de la percepción del fenómeno sonoro que podemos develar su esencia, en esa percepción atenta esta su significado emocional. Continúa **el informante**: *La música requiere de atención, si no se atiende no se agarra y si se agarra se aprende...* Esto significa que solo a través de una audición atenta se puede asimilar internamente el significado emotivo que tienen los sonidos musicales. **El informante** asegura: *se aprende a oír...* y lo más importante de su relato: *el oído se despierta*, no si hacer una advertencia: *no hay un método que tú puedas decir que es de una determinada manera*. Pero **el informante** recomienda: que hay que alertar (al alumno), oye, distingue, ¿Qué es esto? (refiriéndose al entrenamiento auditivo).

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 2

El informante utiliza el recuerdo para re-vivir el tiempo de su formación musical, ella dice: *cuando nos enseñaron que la tonalidad mayor es algo vivo y que la menor es como triste, eso es relativo...ahí el informante* tiene presente que la han introducido a la naturaleza sensible de la música, que los intervalos así como la tonalidad pueden condicionarnos a sentir un efecto particular luego de escuchar un estímulo sonoro; en sus palabras: *la tonalidad mayor es algo vivo y que la menor es como triste. Pero. El informante* acota que *eso es relativo*, que no siempre es así, que no necesariamente la tonalidad mayor es alegre o viva y que la menor esa siempre triste. **El informante** pone como ejemplo dos canciones populares a saber: *Barlovento* y *Amor Eterno*, de la primera hace una pregunta: *¿eso te parece triste?* Aquí es muy válida su pregunta, ya que la canción en cuestión está escrita en modo menor y tiene un ritmo alegre como dice **el informante:** *(merengue)*, así que paradójicamente uno no siente tristeza. Lo mismo ocurre con la balada *Amor Eterno*, **el informante** hace otra pregunta: *¿Por qué cuando hicieron la balada Amor Eterno la hicieron en la tonalidad mayor?* Esta es otra interesante pregunta, la conocida canción la cual está escrita en modo mayor no trasmite tristeza, aunque como dice **el informante:** *la hicieron por la tristeza de la muerte de un niño, supuestamente.* Lo interesante de estas dos observaciones hechas por **el informante** es que independientemente de las tonalidades en la que hayan sido escritas las dos acciones mencionadas, el elemento sensible o esencial de la música es perfectamente percible aunque como dice **el informante:** *eso es relativo*, depender del cristal con el que se mire. Es decir, dependerá de la experiencia vivida por cada observador, y es esto, precisamente lo que he salido a buscar, esa capacidad única de la música de transmitir sensaciones o emociones.

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 3

El informante hablo de la sensibilidad como una vía mediante la cual se puede asir la audición interna, él comunico lo siguiente: *Si el intervalo es capaz de sugestionarme, de producir ciertos estados anímicos en el momento que lo percibo, lo puedo hacer al contrario también, puedo predisponer ese intervalo que me causa furia, flacidez, tranquilidad; puedo crearlo internamente y ya, sin necesidad que el profesor lo toque en el piano o que ocurra en la realidad, el solo hecho de escucharlo internamente produce un cambio en mi conciencia.*

El informante reflexiona sobre el poder que tiene la música, concretamente los intervalos musicales, de alterar la conciencia para ubicar en ella la sensación que produce el escuchar un determinado intervalo, y que luego, solo se debe recordar dicha sensación para poder identificar un intervalo con exactitud. No hace falta que exista en la realidad, y ahora me pregunto: fuera de la partitura, ¿Dónde existe la Sinfonía N° 40 de Mozart? Retomo las palabras del **informante**: *el solo hecho de escuchar internamente (esto es la audición interna), produce un cambio en mi conciencia...aunque el intervalo no suene en el mundo circundante, puede sonar en la conciencia de quien lo piensa. Esta particular y extraña forma del Ser de la música, la cual tiene su fundamento en la vacuidad, es su esencia constitutiva, es lo que la hace ser inherente a la condición humana.*

Continúa **el informante** ampliando lo antes expuesto: *De hecho uno puede asociar la música con los colores, de hecho no es tan descabellado el asunto, quizás con los sonidos individuales más que con los acordes, uno puede reflejar una naturaleza, uno puede imaginar, evocar.* En este comentario **el informante** se refiere a la capacidad que algunos músicos poseen, la sinestesia, la cual le confiere al músico la habilidad de escuchar colores o de darle al sonido cualidades humanas, ejemplo: la tristeza, o la alegría, se le puede atribuir al sonido la sensación de amplitud, es decir, que nos transmita la sensación de amplitud semejante a la que sentimos cuando observamos las montañas a lo lejos; podemos evocar recuerdos agradables o

desagradables ya que la música puede conectarnos con nuestro pasado para re-crearlos, para experimentar las sensaciones y emociones vividas.

Pero lo que realmente hace la música no es darnos la información concreta de tristeza, alegría o de cualquier otro sentimiento o de algún recuerdo en particular, ella no lo puede hacer, no es capaz de transmitir tales sentimientos o emociones por sí sola, lo que realmente hace es estimular nuestro previo haber de las cosas vividas y de nuestra experiencia de vida, lo que somos en realidad producto de haber vivido la vida, ese es su verdadero poder, es conciencia de nuestra conciencia. **El informante** termina su relato haciendo referencia al entrenamiento auditivo, él lo ve como una herramienta mediante la cual podemos grabar sonidos musicales en la conciencia, El comento lo siguiente: *si piensas en el amarillo escuchas la nota Sol o cuando escuchas la nota Sol, ves el amarillo...*

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 4

El informante expuso abiertamente su inclinación a desarrollar la sensibilidad, su postura fue clara y se mostró convencido de lo que dijo: *Cuando la sensibilidad toca el corazón de las personas y dependiendo de lo duro con que toque a ese corazón, te impulsa a ir más cerca del objetivo o más lejos del objetivo...* Aquí podemos inferir que su idea se apoya en la fenomenología de la percepción, que es a través de la percepción, de la sensación de lo que experimentamos que podemos entender la realidad de lo que nos rodea, y en el caso de esta investigación, la realidad de los intervalos musicales. Esto define al intervalo mediante lo experimentado, mediante la sensación percibida luego de escucharlo, esto nos permite identificarlo de manera particular.

El informante profundizó en su exposición y comentó: *yo creo que la música es la poesía del lenguaje abstracto, pienso que el profesor de alguna manera debería sensibilizar poéticamente al alumno a ese entendimiento de esa materia física que son los intervalos.* Esta exposición muestra el lado sensible del **informante** y su convicción de sensibilizar al alumno para el estudio de los intervalos musicales,

él está consciente que es a través de la sensibilización que podemos acceder al mundo del poeta, es decir: al mundo de las emociones, sensación, parábolas y paradojas, etc, en el que existimos, pero solo cuando lo vivimos para así poder relacionarnos con él, de la misma manera que viviendo los sonidos musicales podemos relacionarnos con ellos.

El informante continuó su relato y sostuvo que: *esa comprensión de la metería que manejamos es la que hace que unida al mundo referencial nuestro, a nuestro parecer, a nuestro entorno es que nos hacemos una idea individual, personal de lo que cada intervalo es.* En el relato del **informante** se puede observar un giro hermenéutico, él comprende la materia que maneja (intervalos musicales) aunada al mundo referencial nuestro, esto es, el mundo circundante, que se tiene una idea individual, o sea, él llega a **comprender** lo que cada intervalo es, es decir de una fenomenología basada en la percepción, en la descripción, se pasa a una hermenéutica basada en la comprensión para llegar a una ontología de los intervalos musicales, que no es más que la impresión de la sensación registrada en la conciencia. Esta ontología podría ser conceptualizada como **el despertar de la audición** lo que esencialmente es **la audición interna**.

Categoría Sensibilidad en el Informante N° 5

El informante es consciente que el entrenamiento auditivo es la clave para sensibilizar al alumno en el estudio de la percepción de los intervalos musicales, Él comenta: *tenemos una emisión de un intervalo y recepción, pero hay un espacio, una distancia ahí que es el vínculo y tienes a dónde vas a llegar con ese vínculo.* Esta idea expuesta por **el informante** es su descripción del proceso de audio percepción o entrenamiento auditivo. Ahora él lanza una pregunta: *¿Dónde está la señora sensibilidad?*

Prosigue el **informante**: *La sensibilidad es lo que se lleva, el elemento a transportar es una gama de atmósferas que es lo que se va a llevar, es lo trascendental...es un proyecto que hay que enamorar, se tiene que exponer.*

Indudablemente **el informante** tiene una idea clara de cómo despertar la audición interna, él utiliza la sensibilidad como vehículo para trasportar una gama de atmosferas definidas por él como lo **trascendental**; dice que es un proyecto del que hay que enamorarse, es decir, hay que sentirlo, experimentarlo y vivirlo profundamente para ponerlo en práctica, tomando en cuenta y utilizando las palabras del **informante**, *el entrenamiento puede ser tedioso*, y por ende se corre el riesgo de abandonarlo si no se experimenta a través de una estrategia que sea dinámica y atractiva para el alumno.

Cuadro IV

Matriz de Subcategoría: Oído Absoluto

Sujeto Subcategoría	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
<p>Oído Absoluto: Se refiere a la habilidad de identificar una nota por su nombre sin la ayuda de una nota referencial, o ser capaz de producir exactamente una nota solicitada (cantando) sin ninguna referencia. Esta capacidad está relacionada con la memoria auditiva (la capacidad de recordar ciertos sonidos).</p>	<p>37-41 Me pusieron un examen de armonía que llamó mucho la atención, nos pusieron a escuchar un bajo, yo lo armoniqué en Mi menor y los demás lo hicieron en Sol menor y otras tonalidades, nada estaba mal, pero era en Mi menor, el único que lo hizo en Mi menor fui yo. El maestro al ver mi trabajo me dijo: “¿Cómo esta ese talento?” 55-58 El caso de una tercera mayor, de una tercera menor depende de las armonías que van acompañando a la melodía, ahí es a donde está el secreto, el sentir las armonías. 119-120 O sea, que la cuestión principal de todo esto es despertar la atención y el interés para que capten lo que no han captado y se apoderen de eso.</p>	<p>1 Yo creo que eso de oído absoluto habría que verlo, no puedo decir si lo tengo o no. 6-7. Hay alumnos que tienen oído absoluto y otros que lo tiene más o menos. 102-103 tener oído absoluto es una exigencia. 109-110 Con un sonido que capte el alumno es suficiente lo demás lo puedes hacer con el entrenamiento. 112-113 Eso no quiere decir que el que no tenga la capacidad de escuchar los tres sonidos no la pueda desarrollar.</p>	<p>39-43 Yo no creo que nadie tenga nada de absoluto en nada, porque la absolutos desde mi punto de vista solo la tiene Dios, y nosotros no estamos en el plano ni el nivel de Dios para tener nada absoluto. Podemos tener oídos muy buenos, como una visión, un olfato, el gusto, todos los sentidos desarrollados, pero, ninguno es perfecto a lo máximo para hablar como una cuestión de verdad. 46-47. ahora el oído absoluto no existe, si hay oídos muy finos y muy buenos. 47-51 No solamente reconocer la altura exacta que es una cualidad del sonido, y ¿con cuántos decibeles suena? ¿Yo puedo percibir eso a la perfección?</p>	<p>79 Yo no tengo oído absoluto. 90-96 El hecho que yo sea materia quiere decir que yo tenga comprensión del comportamiento de la materia dentro de la música también, lo que ocurre en el instrumento que es una materia, no es distinto a lo que ocurre dentro de mí y lo ideal es buscar el conocimiento del comportamiento de esa materia dentro de mí. Porque las nociones de los intervalos ya sea en su distancia, conjunciones y convergencias, hablando de la melodía o ritmo, están presentes en el ser humano.</p>	<p>42-43 No tengo oído absoluto. En más de treinta años de trabajo me he conseguido como con cinco oídos absolutos. 48- 49. El oído absoluto para mí tiene sus ventajas pero también sus desventajas. 50- 51 Cuando a uno le cuesta, sabe que tiene que fajarse a escuchar los intervalos para poder internalizarlos.</p>

Interpretación del Oído Absoluto como Subcategoría de Análisis

Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 1

El informante N° 1 posee oído absoluto aunque no lo manifestó abiertamente, esta capacidad poco común en algunos músicos quedó evidencia por lo que se interpreta de su relato: *Me pusieron un examen de armonía que llamo mucho la atención, nos pusieron a escuchar un bajo, yo lo armonicé en Mi menor y lo demás lo hicieron en Sol menor y otras tonalidades, nada estaba mal, pero era en Mi menor, el único que lo hizo en Mi menor fui yo.* Esta es la evidencia de que **el informante** tiene oído “absoluto”, los pusieron a escuchar previamente un bajo, o sea, les dictaron un bajo, esto es: escuchar y copiar una línea melódica tocada por el profesor en el piano, (el bajo es una línea melódica que se debe armonizar siguiendo una técnica específica).

El informante dijo: *Yo lo armonice en Mi menor y lo demás lo hicieron en Sol menor y otras tonalidades, nada estaba mal...* Claro que nada estaba mal ya que la altura del sonido no es lo importante en el ejercicio descrito, lo que importa son los intervalos, o sea, las distancias entre las notas las cuales tenían que ser correctas, así como también, la técnica de armonización. Pero **el informante** resalta un hecho importante el cual revela que posee oído absoluto: *El único que lo hizo en Mi menor fui yo.* Esta aseveración es concluyente, **el infórmate** fue el único alumno que pudo escuchar la altura exacta del sonido (la tonalidad de Mi menor). Tanto es así, que el maestro luego de ver la armonización del **informante** dijo: *¿cómo esta ese talento?* Aquí el maestro sabe que **el informante** tiene la capacidad de escuchar la altura exacta del sonido, “oído absoluto” y lo elogia diciéndole que es un *talento*.

Concluye **el informante** diciendo: *O sea, que la cuestión principal de todo esto es despertar la atención y el interés para que capten lo que no han captado y se apoderen de eso.* Esta observación final soporta el relato anterior, el informante sabe que lo esencial no es la altura exacta del sonido, sino la percepción de las distancias intervalicas, que más que una distancia es una sensación lo que se percibe, como dice

el informante: es *despertar la atención y el interés*, si atiendo me concentro y escucho, y de esta forma lo aprehendo en la conciencia, y así se *capta*, como dice el **informante:** *lo que no han captado*.

Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 2

En el relato del **informante** se evidenció que no se siente cómoda con la utilización del término “oído absoluto”, ella dijo: *Yo creo que eso de oído absoluto había que verlo, no puedo decir si lo tengo o no. hay alumnos que tienen oído absoluto y otros que lo tiene más o menos*. En esta confesión queda claro que ella no sabe si tiene oído absoluto o no, esto revela inconformidad y quizás le impido expresarse abiertamente, ella está consciente que ha visto alumnos que si lo han tenido y otros más o menos.

El informante agrega que: *con un sonido que capte el alumno es suficiente...* Esto quiere decir que para **el informante** como docente la condición del oído absoluto es irrelevante, él está conforme con alumnos que solo escuchen un sonido. Ahora bien, al saber que un alumno solo escucha un sonido, es necesario desarrollarle la audición interna para que pueda escuchar varios sonidos simultáneamente o el solo hecho de discriminar sonidos por su sensación.

Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 3

Yo no creo que nadie tenga nada de absoluto en nada, porque la absolutos desde mi punto de vista solo la tiene Dios, y nosotros no estamos en el plano ni el nivel de Dios para tener nada absoluto. Ahora bien, el ser humano aunque imperfecto en su condición humana está dotado de espiritualidad, algunos en grado elevado. El artista y sobre todo el artista creador suele tener elevada espiritualidad, esta característica lo dota de sensibilidad la cual es importante a la hora de crear. *Podemos tener oídos muy buenos, como una visión, un olfato, un gusto, todos los*

sentidos desarrollados, pero, ninguno es perfecto a lo máximo para hablar como una cuestión de verdad.

El informante deja claro que la característica fundamental del ser humano es la imperfección, que aunque podamos tener sentidos muy desarrollados nunca llegan a alcanzar la perfección. Sin embargo, todo arte está considerado arte del espíritu, Kant “orienta el concepto de ciencia y del conocimiento según el modelo de las ciencias naturales y busca la particularidad específica de las ciencias del espíritu en el momento artístico (sentimiento artístico, inducción artística)”.

Continúa **el informante**: *Ahora el oído absoluto no existe, si hay oídos muy finos y muy buenos, no solamente reconocen la altura exacta que es una cualidad del sonido, y ¿Cuántos decibeles suenan?, ¿yo puedo percibir eso a la perfección?* **El informante** deja bien claro que no cree en el “oído absoluto”, asegurando que: *el oído absoluto no existe, pero, que si hay oído muy finos y muy buenos, pero que ningún ser humano puede captar cualidades del sonido como la frecuencia y decir, por ejemplo, a cuantas vibraciones por segundo se mueve una onda sonora. Una vez más queda revelada la condición imperfecta del ser humano, que aunque alguien sea capaz de escuchar la altura exacta del sonido, sería muy difícil percibir todas las cualidades del sonido.*

Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 4

Para este **informante** el oído absoluto no es importante, hablo abiertamente y se mostró franco al decir: *Yo no tengo oído absoluto...*El revela como concibe su oído musical: *El hecho que yo sea materia quiere decir que yo tenga comprensión del comportamiento de la materia dentro de la música también...*O sea, él como un ser constitutivo de materia orgánica, física, está en resonancia con otro elemento material y físico también (la música), de esta forma, comprende el comportamiento de esta y busca su conocimiento no en la música, sino dentro de él, ya que son muy parecidos. **El informante** asegura que aspectos relativos a la música como: *los intervalos,*

conjunciones y convergencias de estos, hablando de la melodía o ritmo, están presentes en el ser humano.

Subcategoría Oído Absoluto en el Informante N° 5

El informante N° 5 también hablo abierta y libremente sobre su oído musical: *No tengo oído absoluto...* Reflexiono sobre su carrera de treinta años de expertica docente para concluir: *he conseguido como cinco oídos absolutos...*Esto evidencia que la capacidad de algunos músicos de escuchar la altura exacta del sonido no es común, que al igual que la muestra recogida en esta investigación, arroja que de cinco **informantes** solo uno tiene “oído absoluto”. **El informante** asegura que: *el oído absoluto tiene sus ventajas pero también su desventaja.* Una desventaja muy común se presenta a la hora de orquesta una obra. En una partitura suelen estar diferentes instrumentos en diferentes tonalidades, así que, un sonido para un instrumento puede ser un Do, pero, para otro el mis mismo Do, se escribe Sol, y suenan iguales. Esta paradoja resulta incómodo auditivamente para un músico que solo escucha el Do como Do y el Sol como Sol.

Cuadro V

Matriz de Categoría: Motivación

Sujeto Categoría	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
<p>Motivación: Es el señalamiento o énfasis que se descubre en una persona hacia un determinado medio de satisfacer una necesidad, creando o aumentando con el ello el impulso necesario para que ponga en obra ese medio o esa acción, o deje de hacerlo.</p>	<p>10-18 Llegó un día que me invitaron a dirigir la Orquesta Sinfónica de México, entonces, hicimos un concierto y al final, el primer violoncello de la orquesta se acercó y muy cariñoso me dijo: “maestro fue muy bueno tocar con usted porque usted me lleva el arco”, cuando dijo usted me lleva el arco yo brinqué, lo que él quería decir es que teniendo la música en el atril, él estaba viendo mis brazos. Es el director que lleva la orquesta en los brazos, hay una comunicación con los músicos, él no se podía desprender de mis brazos, si yo no hubiese puesto la música en ellos, él se hubiese metido en su papel y se olvidaba de mí, pero si yo estoy con él, entonces, él se guía por mí.</p>	<p>124-127 Deberíamos tener dos clases por semana, hoy día hay muchachos que salen bien preparados pero son contados, entonces, una de las principales causas es que la gente no quiere trabajar en casa. ¿Cómo motivas para que trabajen en la casa? 119-121 Pero yo te voy a decir una cosa en relación a eso, fíjate, cuando a nosotros nos enseñaron que la tonalidad mayor es algo vivo y que la tonalidad menor es como triste, eso es relativo. 136-138 Hay que entender que todo está cambiando, se ve mucho que el alumno se ve motivado a estudiar el instrumento, no quiere estudiar solfeo. 139-140 Pero los alumnos saben que tienen una limitación, que para todo les está haciendo falta en lenguaje.</p>	<p>11-13 Depende también de la motivación y del profesor que tengan en ese momento, despertar en los alumnos un interés que valla un poco más allá de lo básico, 15-19 esto a lo mejor el alumno lo maneja y puede dar respuesta. Pero desde el punto de vista del dictado musical donde están en juego los intervalos; si tienes una buena percepción, una buena claridad en el momento en el que escuchas un intervalo o un acorde, tú lo puedes definir. 133-135 Claro yo creo que debe haber unas condiciones mínimas que uno debe crear para que haya un resultado alentador, porque si la cuestión la pintan con mucha tragedia, uno va a sentir aversión al estudio de los intervalos.</p>	<p>No se observó la categoría</p>	<p>234 La motivación va a venir por la sensibilidad. 236-239 Diría que este es el tema central, el arte de la sensibilidad, el arte de sentir, de transmitir y la academia tendría que estar en concordancia con esto, creando las estrategias para que el entrenamiento auditivo no sea monótono y fastidioso</p>

Interpretación de la Motivación como Categoría de Análisis

La motivación fue tratada por todos los participantes, tres de ellos en forma directa, o sea, hablaron abiertamente de sus vivencias, recuerdos y experiencias en el aula de clase; mientras uno de ellos, hablo de la motivación desde la perspectiva de su dominio de la técnica de dirección de orquesta. En la interpretación de la motivación surgió la **sub-categoría intervalos** como un vehículo mediante el cual se puede llegar a una adecuada motivación.

Categoría Motivación en el Informante N°1

Para **el informante N° 1** la motivación está planteada desde la perspectiva del manejo de la técnica de dirección de orquesta, la cual, según el informante, tiene el poder de crear las condiciones óptimas para una comunicación (instrumentista-director), que se retroalimenta y motiva tanto al instrumentista como al director. **El informante** relató: *Llego el día que me invitaron a dirigir la Orquesta Sinfónica de México, entonces, hicimos un concierto y al final de éste; el primer violoncelos de la orquesta se me acercó muy cariñoso me dijo: “maestro fue muy bueno tocar con usted, porque usted me lleva el arco.....”*.

En esta exposición **el informante** deja ver claramente la motivación del primer violoncello de la orquesta, quien al verse dirigido por una persona que tenía el control total de la misma, logró crear las condiciones precisas para establecer una comunicación la cual propició una buena ejecución de las obras, y por lo tanto se percibió que hubo motivación en se concierto. El violoncellista dijo: *“usted me lleva el arco....”* Esta expresión impresiona al **informante** quien no tenía idea del alcance de la comunicación y por consiguiente de la motivación que había creado, al punto de que un miembro de la orquesta sintiera que una persona a distancia, le llevara el arco.

El informante agrega: *Es el director que lleva la orquesta en sus brazos, hay una comunicación con los músicos.* El **informante** aunque impresionado esta

consiente que el director tiene ese poder sí sabe cómo colocar la música en sus manos. Considero importante esta vivencia, ya que a través de los estímulos correctos, es posible establecer una comunicación que tenga el poder de motivar al receptor, en palabras del **informante**: *Yo estoy con él, entonces, él se guía por mí.*

Categoría Motivación en el Informante N°2

El informante enfoca la motivación desde el punto de vista de encuentros académicos y trabajos en casa, el comenta que: *Deberíamos tener dos cases por emana, hoy día hay muchas que salen bien preparados pero son contados...* Aquí se evidencia que los encuentros académicos son pocos y dan como resultado alumnos poco preparados, que es menester aumentar las horas académicas para lograr una mejor preparación intelectual de los alumnos. Continúa **el informante**: *una de las principales causas es que la gente no quiere trabajar en casa... ¿Cómo motivas para que trabajen en casa?* **El informante** ve con preocupación que no solo hay pocas horas académicas sino que el alumno no se ejercita en casa, es decir, no se refuerza lo que el alumno aprende en la escuela, por lo tanto, no ejercita el oído lo suficiente. **El informante** amplía su relato diciendo: *hay que entender que todo está cambiando, se ve mucho que el alumno se ve motivado a estudiar el instrumento, no quiere estudiar solfeo.* Esta observación es compartida con otros informantes, observan que existe el fenómeno del estudio casi único del instrumento, que cuando los alumnos aprenden a leer música le dedican un mayor número de horas al estudio del instrumento en detrimento del lenguaje musical. Concluye **el informante**: *pero los alumnos saben que tiene una limitación, que para todo les está haciendo falta el lenguaje musical.* Esta aseveración puede estar relacionada a ese pequeño grupo de personas que **el informante** dice que si salen bien preparadas, es posible, que al tomar conciencia de la importancia del estudio del lenguaje musical, el alumno distribuya mejor el tiempo dedicado al estudio, logrando un aprendizaje integral.

Categoría Motivación en el Informante N°3

La idea de la motivación estuvo presente al principio de la entrevista, dijo el **informante N° 3**: *Depende también de la motivación y del profesor que tengan (los alumnos) en ese momento, despertar en los alumnos un interés que valla un poco más allá de lo básico, esto a lo mejor el alumnos lo maneja y puede dar respuesta...* En este relato **el informante** sabe que la motivación depende en gran medida de la comunicación que haya entre el profesor y los alumnos, depende de las estrategias que el docente empleé, estas deben estar orientadas a la sensibilidad, al estímulo de lo que ofrece la experiencia sonar en el alumno.

Continúa **el informante**: *Pero desde el punto de vista del dictado musical donde están en juego los intervalos; si tienes una buena percepción, una buena claridad en el momento en el que escuchas un intervalo o un acorde, tú lo puedes definir.* Aquí esta tacita la idea del entrenamiento auditivo como vehículo para alcanzar un oído educado capaz de escuchar internamente las distancias intervalicas.

Finaliza **el informante** diciendo: *Claro yo creo que debe haber unas condiciones mínimas que uno debe crear para que haya un resultado alentador, porque si la cuestión la pintan con mucha tragedia, uno va a sentir aversión al estudio de los intervalos.* Esta exposición subraya la tesis planteada anteriormente, sí la enseñanza de los intervalos musicales está orientada a enfatizar el aspecto teórico, eso se puede volver un poco *aburrido, tedioso o con mucha tragedia*, por lo cual, uno termina por *sentir aversión al estudio de los intervalos*.

Por el contrario, si se estimula la imaginación para despertar la sensibilidad con el fin de utilizarla como herramienta para afianzar sentimientos, sensaciones, atmosferas y hasta colores, el resultado sería una mayor motivación y por consiguiente, interés en el estudio de los intervalos musicales.

Categoría Motivación en el Informante N°4

NO SE OBSERVO LA CATEGORÍA MOTIACÓN

Categoría Motivación en el Informante N°5

El informante N° 5 habló directamente sobre la motivación: *La motivación va a venir por la sensibilidad... Diría que este es el tema central, el arte de la sensibilidad, el arte de sentir de transmitir y la academia tendría que estar en concordancia con las estrategias para que el entrenamiento auditivo no sea monótono y fastidioso.* El informante reveló a lo largo del conversatorio que él ha viene haciendo un profundo trabajo de sensibilización en sus alumnos, él está consciente que el estudio de los intervalos es *monótono y fastidioso*, pero, si se logra motivar al alumno y que comprenda que los intervalos deben verse desde la perspectiva de la sensación que ellos producen al escucharlos, se estaría trabajando en el desarrollo del *arte de sentir*, el arte de escuchar.

También hace una crítica a la academia él dice: *la academia tendría que estar en concordancia con las estrategias para que el entrenamiento auditivo no sea monótono y fastidioso.* El encuentra que la academia debe actualizarse, hacer del entrenamiento auditivo algo dinámico y estimulante para los alumnos, *estar en concordancia con las estrategias* con el tipo de materia con el que se trata (el entrenamiento aditivo) materia que por poseer una naturaleza abstracta resulta difícil su práctica y perfeccionamiento.

Cuadro VI

Matriz de Subcategoría: Intervalo

Sujeto Intervalo	Informante N°1	Informante N°2	Informante N°3	Informante N°4	Informante N°5
<p>Intervalo: Es la diferencia de altura (frecuencia) entre dos notas musicales, medida <i>cuantitativa-mente</i> (número) en grados o notas naturales y <i>cualitativa-mente</i> (especie) en tonos y semitonos.</p>	<p>101-108 El intervalo tiene una cuestión de disposición tonal directa que lo mueve a un determinado sitio, entonces, tiene la atracción del movimiento to que es a música, que es una cosa que comienza en un punto y termina en otro. Entonces, no se puede interrumpir en el medio, tiene un significado de continuidad, hay un punto de inicio, un punto profundo, un punto culminante teniendo la atención hasta el final. Es la atención lo que va captando. Al preguntarle a alumno: ¿qué te parece esto? eso es una maravilla y ver que se le ocurre.</p>	<p>9-11 En líneas generales, yo siempre les digo a mis alumnos, lo intervalos son la base de todo músico, ahora desde el punto de vista geométrico ¿Qué es un intervalo? es la distancia que hay de un punto a otro, entonces, aquí también es una distancia pero la que hay de un sonido a otro.</p>	<p>8-11 Los alumnos estudian los intervalos desde el punto de vista teórico, más por la necesidad de tener un conocimiento fundamental para presentar una prueba, responder asertivamente a una pregunta en un momento dado, pero no va mucho más allá. 17-19 Pero, desde el punto de vista del dictado musical, donde están en juego los intervalos; si tú tienes una buena percepción, una buena claridad en el momento en que escuchas un intervalo o un acorde, tú lo puedes definir.</p>	<p>7-12 Cuando hablamos del fenómeno físico del intervalo, este conlleva una comprensión emotiva en el ser humano, entonces, hacíamos diferencias entre los tres tipos de intervalos físicos, y ese entendimiento emocional del intervalo que más que una distancia es una sensación, es la manera que tiene el ser humano de decodificar aquella distancia en términos emocionales. 22-24 El intervalo melódico es la flecha en su trayectoria, es la flecha abriendo camino con una dirección, con una intención, tiene una intencionalidad, direccionalidad desde el punto de vista melódico.</p>	<p>27-31 Los intervalo son formadores de ideas, están en toda manifestación, no del hombre, digo de la naturaleza, como arboles movidos por el viento los cuales emiten sonido, como los pájaros que su canto es en base a intervalos, o sea, el intervalo va más allá del estudio que uno pueda hacer técnicamente. 33-35 Está la atmosfera que cada uno de los intervalos te da, uno oye una sexta menor por ejemplo, está la atmosfera que ella te puede transmitir.</p>

Interpretación del intervalo como Subcategoría de Análisis

La subcategoría intervalo estuvo presente en todos los relatos de los informantes, tales relatos mostraron una característica común (el efecto emocional que producen los intervalos en la conciencia del que escucha). Característica esta que resulta fundamental para la interpretación de los intervalos musicales.

Subcategoría intervalo en el Informante N° 1

El intervalo tiene una cuestión de disposición tonal directa que lo mueve a un determinado sitio... Esta explicación arroja importante información del mundo afectivo de los intervalos musicales, ya que ellos poseen diferentes tipos de atracción y de resolución; aspectos relacionados con la forma como los percibimos. Continúa el **informante**: *Entonces, tienes la atracción del movimiento que es la música...* Este es otro enfoque resaltante del relato ya que está relacionado con la dinámica musical (movimiento generado por la tensión y distensión de los intervalos), originando el tiempo inmanente de la música o tiempo fenomenológico. Prosigue **el informante**: *Es una cosa que comienza en un punto y termina en otro, tiene un significado de continuidad...*

Esta explicación ilustra elocuentemente lo antes expuesto, **el informante** lo resume en cuatro elementos: *Hay un punto de inicio, un punto profundo, un punto culminante teniendo la atención hasta el final.* El último comentario del informante focaliza los puntos expuestos en una sola idea, *la atención*. Si estamos atentos percibimos correctamente como es que interactúan los sonidos musicales para producir sus “relaciones emocionales”, en palabras del **informante**: *Es la atención lo que va captando.* Luego agrega: Al preguntarle al alumno *¿Qué piensas de esto? ¿Qué te parece que es esto?...* indudablemente **el informante** enfatiza la noción afectiva y emotiva del música. *Eso es na maravilla, y ver que se le ocurre* (al aluno).

Subcategoría intervalo en el Informante N° 2

Apunta **el informante**: *En líneas generales, yo siempre les digo a mis alumnos, los intervalos son la base de todo músico.* Esta aseveración hecha por **el informante** revela su autodeterminación de generar en sus alumnos la toma de conciencia sobre el estudio de los intervalos musicales, y por ende, del desarrollo de la audición interna. **El informante** sabe que no se puede avanzar en el estudio profundo de la música con una formación deficiente en el campo de los intervalos. **El informante** da su concepto de lo que es un intervalo: *Geométricamente es la distancia que hay de n punto a otro, entonces, aquí (en la música) es también una distancia pero entre un sonido y otro.* Añade **el informante**: *pero es que el estudio de los intervalos no es nada fácil.* Aquí queda claro que para **el informante** el estudio de los intervalos es cosa difícil y también como dijo él mismo: *es cosa tediosa.*

Subcategoría intervalo en el Informante N° 3

El informante reflexionó sobre su experiencia docente y dijo: *los alumnos estudian los intervalos desde un punto de vista teórico, más por una necesidad para presentar una prueba, responder asertivamente a una pregunta, pero no va más allá.* Esta reflexión es preocupante ya que para mí investigación representa la ida central del problema que generó esta investigación. Es precisamente el no tener conciencia del estudio de los intervalos para utilizar su poder emotivo en el proceso de percepción del que escucha para así desarrollar la audición interna. Seguidamente **el informante** revela más información sobre el deficiente conocimiento que algunos tienen de este tema: *desde el punto de vista del dictado musical donde están en juego los intervalos musicales, si tú tienes una buena percepción, una buena claridad en el momento en que escuchas un intervalo o un acorde, tú lo puedes definir.* Esto expone la condición *sine qua non* para poder definir un intervalo o un acorde; según **el informante**: *debes tener una buena claridad (audición) en el momento en que escuchas un intervalo o un acorde.*

Subcategoría intervalo en el Informante N° 4

Cuando hablamos del fenómeno físico del intervalo, este conlleva una comprensión emotiva del ser humano. **El informante** a lo largo de su relato dejó claro que para él, el intervalo se comprende desde la interpretación de su poder emotivo, que es a través de la capacidad sensible que tenemos los seres humanos que percibimos el fenómeno sonoro en su esencia. *Entonces, haciendo referencia entre los tres tipos de intervalos físicos (armónico, melodía y rítmico) y ese entendimiento emocional del intervalo que más que una distancia es una sensación.* Esta exposición del **informante** nos ayuda a identificar qué es lo que captamos como esencia de un intervalo, dicho por **el informante:** es el entendimiento del intervalo (esto es lo que escuchamos internamente en forma de una sensación o de una atmósfera) más que una distancia entre dos o más sonidos.

Añade **el informante:** *el intervalo melódico es a flecha en su trayectoria, es la flecha abriendo camino con una dirección, con una intención, tiene intencionalidad, direccionalidad desde el punto de vista melódico.* Esta observación es importante ya que es esa direccionalidad, es esa intencionalidad la que hace posible asociarla a una idea internacional, lo que nos relaciona emocionalmente a ellos.

Subcategoría intervalo en el Informante N° 5

Expresó **el informante:** *Los intervalos están en toda manifestación, no del hombre, digo de la Naturaleza, como árboles movidos por el viento los cuales emiten sonido, como los pájaros que su canto es en base a intervalos.* La convicción expresada por **el informante** deja ver que para él la música está en todas partes y en todo lo que hacemos, que para percibirla es solo cuestión de escuchar atentamente para poder captarla. Para **el informante,** *el intervalo está más allá del estudio que uno pueda hacer de él técnicamente* y con seguridad, éste forma parte del mundo afectivo de los seres humanos.

COMPRENSIÓN EMERGENTE

*Toda realidad es relativa.
Hay múltiples versiones de la realidad,
y nuestra forma de ver el mundo
representa habitualmente una de las
facetas de cómo son realmente las cosas.*

Albert Einstein

La perseverancia que han tenido algunos filósofos y científicos en la búsqueda de un nuevo conocimiento ha contribuido a la conquista de nuevas tecnologías, las cuales, cambiaron el rostro de la humanidad para bien o para mal. Logros como la industrialización a finales del siglo XIX solo fue posible alcanzarla gracias a la invención de nuevas herramientas las cuales tenían un sentido práctico. Se produjeron grandes avances en los medios de transporte masivo gracias a la invención del motor de vapor, el cual, se implementó en los barcos y en el ferrocarril entre otros. También se realizaron grandes avances en la construcción, debido a la utilización del acero, el cual se usó para crear estructuras monumentales como por ejemplo: el rasca cielo y el transatlántico.

Otra invención producto de un nuevo conocimiento fue el telégrafo, este nuevo invento redujo la distancia entre las personas; gracias al telégrafo la información viajaba con mayor rapidez que por los medios convencionales de época. Otra tecnología que vio la luz en el siglo XIX fue la lámpara incandescente, la cual, solo fue posible por el descubrimiento reciente del petróleo; todo ello, llevó a la sociedad de finales del siglo XIX a un nuevo nivel de integración, sentando las bases de la globalización actual. Ya en el siglo XX, hallazgos como el descubrimiento de la energía atómica y la comprensión por parte de la física cuántica del extraño mundo subatómico, llevo a la humanidad a un nuevo nivel tecnológico, el de los viajes espaciales, y el de una nueva cruzada, la colonización del planeta Marte.

En mí investigación, el hallazgo de un nuevo conocimiento está ligado a un viaje al pasado, un viaje por los recuerdos y vivencias de mis cinco informantes, y que gracias a un esfuerzo interpretativo, puede describir, comprender e interpretar la esencia de los intervalos musicales, con la finalidad de utilizarla en el despertar del oído interno (audición interna). Esta descripción del mundo constitutivo de los intervalos musicales originó unidades de sentido, las cuales, permitieron un reconocimiento lógico de lo dicho por los cinco informantes; estas unidades de sentido las denominé: *Comprensión Emergente*.

Comprensión, por ser un proceso de creación mental que se refiere a entender, justificar, o contener algo, por lo tanto, es la aptitud o astucia para lograr el entendimiento de las cosas, y *emergente*, porque el hallazgo tiene propiedades o procesos que no son reducibles a las de sus partes constituyentes. Por lo tanto, al interpretar los relatos de cada informante puede encontrar varias *comprensiones emergentes*, más sin embargo, resalté las que considere más relevantes con el fin de encontrar el sentido esencial de los intervalos musicales y así contribuir al desarrollo de la audición interna.

Comprensión Emergente 1

Percepción

El secreto es escuchar la música, ese es el todo... Desde mi punto de vista estimo que esta comprensión emergente es la que abarca de forma holística al proceso de percepción de los intervalos musicales. Los cinco informantes dan fe de ellos, ya que durante el tiempo que duro su formación, así como el tiempo que llevan ejerciendo la docencia, se han visto inmersos en el proceso perceptivo del sonido. Los informantes relacionan la percepción del sonido con el entrenamiento auditivo, de hecho lo ven como un todo coherente, es decir, el reconocimiento de los intervalos musicales viene por el entrenamiento auditivo, como dijo el informante N° 1: *El*

secreto es escuchar la música, ese es el todo. Así, es indispensable la audio percepción *sensibilizada* para lograr una correcta identificación de los intervalos.

De esta manera, a través del contacto directo con el fenómeno sonoro podemos acceder a la esencia emotiva de los intervalos musicales, por consiguiente, lo que percibimos luego de la vivencia sonora es una sensación, más que una distancia realmente, esto se traduce, en la lectura emocional de los distintos tipos de intervalos.

Comprensión Emergente 2

Sensibilidad

Cuando la sensibilidad toca el corazón de las personas y dependiendo de lo duro con que toque ese corazón, te impulsa a ir más cerca o más lejos del objetivo. La segunda comprensión emergente revela que la sensibilidad, o sea, la capacidad de percibir sensaciones a través de los sentidos es **sine qua non** para interpretar la esencia de los intervalos musicales. La sensación que experimentamos luego de la percepción del sonido es su esencia, su *fragancia*, lo que realmente es, y eso inequívocamente nos revela su Ser.

En el relato de los cinco informantes quedó claro que la *sensibilidad* es lo que nos guía, la que nos dice lo que realmente escuchamos, que dependiendo del grado de impacto que tenga el sonido en el que percibe, se podrá escuchar internamente su carga emotiva.

Comprensión Emergente 3

Entrenamiento Auditivo

Es importante la práctica, y luego de ahí, deduces la teoría. Llamo poderosamente la atención que en los retos de los informantes se observó que el entrenar el oído es primordial si se quiere desarrollar la capacidad de la audición interna. Esta capacidad es totalmente aprendida, con la excepción de un pequeño grupo de músicos que poseen oído “absoluto”, o como yo lo defino: *oído posicional*. Realmente, lo que un músico con oído posicional hace, es ubicarse en una altura específica del sonido, la que resulta exacta. La diferencia entre un músico con oído posicional y otro que no lo tiene, es que el primero no necesita entrenamiento auditivo, tienen una mejor memoria auditiva, su capacidad de percibir la altura exacta del sonido es innata; pero, todo esto no lo hace un mejor músicos, como dice **el informante N° 5** el oído absoluto tienen ventajas y desventajas.

Comprensión Emergente 4

Tedio en el Estudio Sensible de los Intervalos Musicales

Las dimensiones vienen dadas por el grado de sensibilización, el grado de conocimiento que se tiene del elemento que se maneja. No es el elemento en sí, sino la investidura emocional, intelectual, de aquello que se ofrece, el sonido que se ofrece bien sea un intervalo armónico, melódico o temporal. Este relato expone elocuentemente el proceso de la percepción de los intervalos musicales, pero, todo ello, requiere de esfuerzo perseverante y tiempo para adquirir tal capacidad, y que en palabras del informante N° 2 *Esto es un poco tedioso...*

Aquí surge un hallazgo importante: El estudio sensible de los intervalos musicales puede ser tedioso y que el desarrollo de la audición interna lleva tiempo, lo que puede conducir al abandono de este proceso formativo. Concluyendo: el docente debe tener estrategias que motiven el estudio de la percepción de los intervalos musicales, haciendo énfasis en escuchar sensiblemente.

Comprensión Emergente 5

El Despertar de la Audición Interna.

O sea, que la cuestión principal de todo esto es despertar la atención y el interés para que capten lo que no han captado y se apoderen de eso. En esta comprensión emergente se encuentra el hallazgo más importante. Todos los relatos apuntaron que el desarrollo de la audición interna es un proceso formativo, o sea de adquire, que necesita de estrategias (entrenamiento auditivo), las cuales, conduzcan al practicante a la adquisición de la capacidad de reconocer a través de la memoria auditiva, los distintos tipos de intervalos musicales. *El oído se despierta*, dijo el informante N° 1, esta observación es la consecuencia de un esfuerzo sostenido (entrenamiento auditivo), que sensibiliza al practicante para que pueda discriminar los intervalos musicales. Esta discriminación es el reflejo de su carga emotiva (su esencia), es su huella, es la sensación que se produce al percibirlos, la cual, queda registrada en la memoria auditiva.

FEHIMAI:

La Captación de la Esencia

La teoría emergente de esta investigación se encuentra cimentada en lo fáctico, en el encontrarse viviendo directamente el fenómeno sonoro, lo que se traduce en un contacto significativo y sensible, es el aperturarse a la esencia emotiva de los intervalos musicales. Esto nos ayuda a identificarlos por lo que son: más que una distancia lo que escuchamos es una sensación. Esa sensación es corporal, es lo que queda grabado en la conciencia producto del entrenamiento auditivo, esa esencia la podemos identificar como trascendental, producto inequívoco de la experiencia directa con los sonidos musicales, lo que definitivamente constituye, una nueva forma de percibirlos y comprenderlos. Para ello, es indispensable entender que el aproximarse a los sonidos musicales debe ser desprejuiciado, como el que no los conoce, y, además, el oyente debe hacerse uno con el sonido. Prigogine, (1966:123), ahonda en la idea planteada cuando expresa que “el estudio del mundo físico llegó a la conclusión de que la información del observador, esto es el sujeto cognoscente, forma parte de la realidad que conoce”.

Del relato de mis informantes brotaron energías guardadas como un eco resonante interior que fue percibido en mi condición de investigador y traído como sentir de ellos al mundo exterior en los términos de un estudio interválico, procesado como actividad injustamente tediosa, e indiscutiblemente prolongada en el tiempo. Es un viaje en el que el practicante se encuentra solo, claro está, él necesita de una metodología que lo ayude a realizar ese viaje con el menor tropiezo posible.

En esta línea de pensamiento presento mis aproximaciones conceptuales generadas como punto de partida para la consecución de una vía factible conciliadora del despertar de la audición interna. Los hallazgos se constituyeron en elementos nutridores de lo que aquí expongo. En ese despertar de la audición interna, la construcción interválica está holísticamente comprometida con un mundo práctico,

traducido en un movimiento sistémico, y como tal son **construcciones y reconstrucciones mentales de enfoque global, eidético y subjetivista**. El fenómeno en cuestión, también puede verse como un recorrido de relaciones conceptuales y vivenciales que permiten el logro de lo que defino como **oído posicional**, no para ubicar la altura exacta del sonido, sino más bien, para ubicarnos en la **colocación sensible** más conveniente, para la captación de la sensación que dejan los intervalos luego de escuchar la huella que dejan en la conciencia. Puedo encontrar otra manera de explicarlo, desde la óptica de Martínez (1993:439) en el momento durante el cual él hace referencia a que la dinámica psicológica de nuestra actividad intelectual tiende a seleccionar, en cada observación, no cualquier realidad potencial útil, sino sólo aquella que posee un significado personal. Este significado personal es fruto de nuestra formación previa, de las expectativas teóricas adquiridas y de las actitudes, creencias, necesidades, intereses, miedos e ideas asimiladas que se traducen en habilidades y destrezas observables.

Por tal motivo, muestro con claridad que la estrategia metodológica para alcanzar la meta antes mencionada debe conducir a la auto trascendencia, porque la música es inherente al individuo, se da dentro de él, y una vez que la internaliza, la hace suya; lo que resulta en un **empoderamiento posicional musical**, y dese luego, motivante al alumno, pues, como dijo el **informante N° 4**, *se llega a la motivación a través de la sensibilidad*, es decir, que se prepara al practicante en el arte de escuchar sensiblemente *El Ser* de los intervalos musicales, y en armonía con lo expuesto por el **informante N° 3**, *lo que percibimos es su fragancia, más que una distancia es una sensación*.

Es precisamente la sensación obtenida por ese *empoderamiento posicional musical*, que confirmamos lo que escuchamos, esa sensación la podemos definir como **el despertar de la audición interna**, la cual es, concretamente la piedra conceptual-angular de la presente investigación. Todos los informantes coincidieron en que el despertar de la audición interna consiste en escuchar atentamente y sensiblemente las frecuencias sonoras que fluyen en el aire en el previsto para su

captación. Es significativo, en atención a ese proceso de captación, lo que dijo el **informante N° 1**: *el secreto está en escuchar la música, ese es el todo. La música requiere de atención, si no se atiende no se agarra y si se agarra se aprende, se aprende a escuchar, **el oído se despierta**. O sea, que la cuestión principal de todo esto es despertar la atención y el interés para que capten lo que no han captado y se apoderen de eso.*

El despertar de la audición interna es una habilidad perfectamente alcanzable, solo se necesita de un **entrenamiento auditivo sostenido** perseverante en el tiempo para adquirir la destreza de discriminar los distintos tipos de intervalos, dependiendo de la sensación que nos producen luego de escucharlos.

Hay que tomar en consideración que en el procesamiento de la función perceptiva en torno a los sonidos musicales existe una **expectativa-retentiva activante** que nos lleva a un estado sensitivo conducente al recuerdo de los mismos. Esto es posible a través de una *Gestalt*, por cuanto no recordamos una entidad vibrante aislada. Sí somos capaces de un acto discriminativo y de extracción de la mencionada entidad en una melodía, cuando la reconocemos. Es válido aclarar que cuando está confinada, carece de sentido emocional, pues la melodía es una construcción y por eso vemos el todo. Sin embargo, el carácter emocional de dicha entidad vibrante aislada está implícito, quien escucha debe aperturarlo. Un hecho ejemplificante de lo antes expuesto lo observamos en muchos músicos profesionales y no profesionales, quienes están en capacidad de recordar melodías (*gestalt*), pero no pueden reconocer particularidades sonoras independientes de su **relación estructural emocional**. Es decir, una nota musical depende de la otra para que tenga sentido melódico, por ello, necesitamos mantener externa o internamente una secuencia interactiva sonora. La percepción de los sonidos musicales tiene significado cognitivo solo cuando se **escucha analíticamente** esa relación estructural emocional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astor, M. (2002) *Aproximación Fenomenológica a la Obra de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Balestrini M. (2006) *Como se Elabora el Proyecto de Investigación*. Caracas: Consultores Asociados.
- Barreto, I. y otros. (1992) *Teoría y Entrenamiento Musical “a Través de Fragmentos de Obras de Maestros Nacionales e Internacionales.”* Caracas: Ministerio de Educación.
- Barriga, F. y Hernández, G. (1999) *Estrategias Docentes para un Aprendizaje Significativo: Una Interpretación Constructivista*. México: McGraw-Hill.
- Bassols, M., Cosenza, D., Espinoza, G., Gavlovski, J., Iglesias, M., Menghi, C., Pérez, J., Mitelma, M., Portillo, R., Salamone, L., Ruiz, I., Termini, M., Tizio, H. y Zavala, I. (2010). *Polifonías en Psicoanálisis*. Venezuela: Pomaire.
- Bernstein, L. (1976) *The Unanswered Question “Six Talks at Harvard”* Cambridge: Harvard University, Pres.
- Boulez, P. (1996). *Puntos de Referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bottorff, J., Boyle, J., Carey, M., Chapman, L., Cohen, M., Dreher, M., Hutchenson, S., Knafl, K., Leininger, M. Lyson, J., May, K., Morse, J., Muecke, M., Omery, A., Peters, J., Ray, M., Sandelowski, M., Sorofman, B., Stern, p., Suanson, J., Thorne, S., reamer, T., Waterman, J. Wilson, H. (2003). *Asuntos Críticos en los Métodos de Investigación Cualitativa*. Buenos Aires: Nova.
- Cattoi, B. *Apuntes de Acústica y Escalas Exóticas*. Buenos Aires: Ricordi.
- Celibidache, S. (2008) *Fenomenología Musical*. Augsburg: Wibner-Verlag.
- Cordantonopulos, V. (2002) *Curso Completo de Teoría de la Música*. Conversión a Word/PDF por Héctor Fernández. Database on-line.
- Danhauser, A. *Teoría de la Música*. Panamá: Columbia.
- Debas, M. (2001) *Monografía: Audiometría Tonal de Alta Frecuencia*. Buenos Aires: Unidad Académica Hospital Rivadavia, Universidad de Buenos Aires. Database on-line.

- Della Corte, A y Pannain, G. (1950). *Historia de la Música*. Barcelona: Labor.
- Dubois; T. (1921). *Traité D'Harmonie*. París: Alphonse Leduc and Cie.
- Durns, E. y Dixon W. (1982) *Apuntes de Intervalos, Escalas y Afinación*. The Psychology of Music: Diana Deutsch. Database on-line.
- Fellmann, F. (1982). *Fenomenología y Expresionismo*. Barcelona: Alfa.
- Fregtman, C. (1990). *Música Transpersonal*. Barcelona: Kairós.
- Heidegger, M. (2007). *Prolegómenos para una Historia del Concepto de Tiempo*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2000). *Los Problemas Fundamentales de la Fenomenología*. Madrid: Trotta, S.A.
- Husserl, E. (1992). *Invitación a la Fenomenología*. Barcelona: Madrid: Paidós Ibérica, S. A.
- Husserl, E. (1979). *La Filosofía como Ciencia Rigurosa*. Madrid: Magisterio Español.
- Husserl, E. (1941). *Fenomenología de la Conciencia del Tiempo Inmanente*. Buenos Aires: Nova.
- Kuhn, C. (2003). *La Formación Musical del Oído*. España: Idea Book, S.A.
- López, H. (1991). *La Partitura de Orquesta*. Mérida: Universidad de los Andes.
- Husserl, E. (1985). *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica.
- Jure, L. (1982). *La Percepción de los Sonidos Musicales*. Diana Deutsch: Academic Press.
- Marías, J. (1966). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marulanda, V. (2012). *La Razón Melódica*. Caracas: Equinoccio.
- Martinez M. (2006). La Investigación Cualitativa (Síntesis Conceptual). *IIPSI*, 9, 123-146.

- Martínez M. (2005). *El Método Etnográfico de Investigación*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península.
- Michels, U. (1998). *Atlas de la Música*. Madrid: Alianza.
- Monmany, M. (2004). Acerca de la Educación Musical. *Leeme*, 13, 7-8.
- Myriam, A. (1994). La Dirección Orquestal Según Sergiu Celibidache. *Amadeus*, 25, 40-41.
- Ortiz, M. (1997). *Musía, Educación, Desarrollo*. Caracas: Monte Ávila.
- Palma, A. *Tratado Completo de Armonía*. Buenos Aires: Ricordi.
- Podros, A. "Platón" (1982). *Diálogos*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Roederer, J. (2009). *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires: Melos
- Rodríguez, R. (2006). *Heidegger y la Crisis de a Época Moderna*. Madrid: Síntesis S.A.
- Reinach, A. (1986). *Introducción a la Fenomenología*. Madrid: Encuentro.
- Riemann, H. (1968). *Armonía y Modulación*. México: Nacional.
- Robertson, A. y Stevens, D. (1968). *Historia General de la Música*. Madrid: Istmo.
- Savater, F. (2009). *La Aventura del Pensamiento*. Buenos Aires; Debolsillo.
- Soler, J. (1982). *La Música*. Barcelona: Montesinos.
- Suárez, J. (1931). *Rudimentos de la Música*. Caracas: Agencia Musical.
- Subirá, J. (1958). *Historia de la Música*. Barcelona: Salvat
- Schoenberg, A. (1999). *Funciones Estructurales de la Armonía*. Barcelona: Ideas Book, S. A.
- Schoenberg, A. (1979). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Stravinsky, I. (1977). *Poética Musical*. Madrid: Taurus.
- Rusque, A. (2010). *De la Diversidad a la Unidad en la Investigación Cualitativa*. Caracas: Vadell Hermanos.

Urdanoz, T. (1998). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Católica.

Valles, A. (2005). El Giro Hermenéutico de la Fenomenología: De Husserl a Heidegger. *A parte Reí*, 38, 1-8.

Venebra, M. (2006). Consonancias y Disonancias de la Polis. *Reflexiones Marginales*. 16, 1-3.

(Anexo – A)

FICHAS BIOGRÁFICAS DE LOS INFORMANTES

Informante N° 1 - 88 años.

Alumno del Maestro Vicente Emilio Sojo en la Escuela Superior de Música de Caracas, recibió su grado de compositor en 1947, en ese mismo año se fue galardonado con el Premio Nacional de Música. A este reconocimiento siguieron otros premios no menos notables, el de Música Instrumental en 1952 y el de la Orquesta Sinfónica Venezuela en 1954. Sigue el Premio Nacional de Música en 1957 y el Premio Nacional de Música de Cámara 1966. En 1990 obtiene el Premio Nacional de Música por su brillante trayectoria.

A recibido numerosas condecoraciones entre las que destacan: Orden 27 de Junio, Mérito a los Educadores 1976, Condecoración Sol de Carabobo en grado de Gran Oficial 1992, Orden del Libertador en grado de Comendador 1996 y Condecoración Alejo Zuluaga 1998.

Fue director y fundador de diversas instituciones tales como: Profesor de la Escuela Normal “Miguel Antonio Caro”, Director de la Radio Nacional de Venezuela, Director de la Escuela de Música “Juan Manuel Olivares”, Jefe del Departamento de Música del INCIBA, Director de Colegium Musicum de Caracas, Director Fundador de la Coral Filarmónica de Caracas y Director de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Estudio dirección orquestal con el eminente maestro Sergiu Celibidache en la Academia Chigiana de Siena Italia.

Obras musicales más representativas:

Suite Caraqueña

Fantasia Cromática

Antelación e Imitación Fugaz

Fantasia para Piano y Orquesta

Divertimento para 11 Instrumentos

Islas Crepusculares

Concierto para Violín y Orquesta

Concierto para Viola y Orquesta

Preámbulo Canción de Antruejo

“Gonzalo Castellanos ha centrado su vida en la creación y ha mantenido una actitud reflexiva sobre la tarea del compositor en nuestros tiempos. Ha sostenido conceptualmente una clara diferencia entre el hecho cultural y el hecho artístico; ha dicho que la creación es el verdadero patrimonio cultural de los pueblos”. Reyna Rivas.

Informante N° 2 - 64 años.

Docente de Lenguaje Musical con 41 años de servicio en la Escuela de Música “Sebastián Echeverría Lozano”. Se desempeñó como Directora (e) de la mencionada Institución y Coordinadora de Lenguaje Musical. Docente jubilada del Centro de Estudios Musicales “Gustavo Celis Sauné” en la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Ha impartido clases de música en varias instituciones entre las que destacan: Conservatorio de Música de Carabobo, Escuela de Música “Pedro Elías Gutiérrez” de Guacara” y Unidad. Educativa “Eduardo Viso”. Fue violista y miembro fundador de la Orquesta Nacional Juvenil “Juan José Landaeta” núcleo Valencia, hoy Orquesta Sinfónica de Carabobo”. Fue Sub-Directora y miembro fundador de la Coral “FACES” de la Universidad Carabobo. Fue Directora fundadora del Grupo Coral “Voces de San Juan”, Parroquia San Juan María Vianney.

Ha participación como jurado en Festivales de la “Voz Universitaria y ha realizado trabajos de investigación sobre Lenguaje Música, los cuales, han sido publicados en el semanario “Tiempo Universitario”.

Ha recibido el Botón de Oro de la Ciudad otorgado por el Concejo Municipal de Valencia y la Orden Sol de Carabobo en su tercera clase

Informante N° 3 – 52 años

Músico y pedagogo, cursó estudios musicales en las Escuelas de Música: “Sebastián Echeverría Lozano” de Valencia, y en la Superior “José Ángel Lamas” de Caracas. También obtuvo el título de Licenciado en Educación.

Ha realizado cursos de Teoría de la Música y Solfeo: Lenguaje Musical (obteniendo el Título de “Maestro” en esta disciplina). Piano, Guitarra, Apreciación Musical, Historia de la Música, Estética de la Música, Armonía Complementaria y de Composición, Contrapunto, Fuga, Instrumentación (orquestación), Formas Musicales, Análisis Musical, y técnicas de composición del siglo XX, así como de Dirección Coral y Composición, a la par de un sin fin de cursos relacionados con el campo de la docencia. Actualmente se desempeña como Profesor de Lenguaje Musical (Teoría de la Música y Solfeo), Armonía, Contrapunto, fuga, formas musicales y Análisis musical en el Conservatorio de Música de Carabobo en la ciudad de Valencia.

Autor de Guías de estudios (textos) como herramienta didáctica y complementaria para la enseñanza actualizada de la música así como de arreglos y composiciones, pudiendo mencionarse entre muchas de ellas las siguientes:

Obras teóricas:

Sibelius didáctico para principiantes.

Introducción al “contrapunto armónico”.

Curso de Contrapunto riguroso (1er curso).

Armonía tradicional y complementaria.

Términos musicales: definiciones, consideraciones y complemento.

Análisis Musical (1er curso).

Obras musicales:

Arreglos y composiciones para Piano:

Apure en un viaje: autor - Genaro Prieto
(aire de joropo venezolano). Arreglo (1998)

Ramoncito en Cimarrona: anónimo
(vals-joropo). Arreglo (2002)

“El Sueño de la Princesa” – Preludio y Fantasía
Composición (1993)

Armida: (vals venezolano)
Composición (1991)

Fuga I (Slender Woof)
Composición (1988), (Dedicada al Maestro y Compositor: “*Francisco Rodrigo*”).

Álbum nº 1 “Ocho notas musicales para piano” (en contrapunto).
Composición (1992)

Cuarteto de cuerdas: nº 1 (Bizancio) y nº 2 (Sagitario).

45 arreglos de música venezolana para coro mixto.

20 arreglos de música venezolana y latinoamericana para voces oscuras.

Diversos arreglos y composiciones para guitarra.

Informante N° 4 – 49 años.

Músico venezolano, concertista de cuatro venezolano, guitarra, compositor, arreglista y docente. Estudió cuatro solista con el maestro Abundio López y egresó como Profesor Ejecutante de Guitarra en el Conservatorio Nacional de Música Juan José Landaeta, bajo la tutela del maestro Armando Cisneros en Caracas, Venezuela, y se licenció con honores en Artes, mención Música, en la Universidad Central de Venezuela. En 1.995 grabó el CD “Un Cuatro Peregrino” (Estados Unidos) dedicado a la versatilidad del instrumento, abarcando la música renacentista, infantil, venezolana y latinoamericana. En el año 2002 grabó un CD de música renacentista de Italia, Francia y España, interpretada en cuatro venezolano, que se vende actualmente

en Japón y que constituye la primera producción monográfica a nivel mundial de música renacentista para guitarra de cuatro órdenes de compositores del siglo XVI.

Actualmente produce el CD "Que llueva, que llueva" (La Música Infantil en Venezuela). Participó como cuatrista en las producciones discográficas de Simón Molina (pianista) y como guitarrista en un CD producido por la Coral "Alberto Phelps", y fue seleccionado entre los intérpretes del libro "La Guitarra en Venezuela" del Dr. Alejandro Bruzual. Como intérprete se ha presentado en varios Estados de Venezuela, y también en países como Ecuador, Chile (gira), Estados Unidos (gira), Austria, Italia, Alemania, Argentina (gira), Inglaterra, Colombia, Brasil, República Checa y Suiza. Ha compuesto un considerable número de obras de cámara escritas para cuatro y piano, las primeras en el repertorio de estos instrumentos.

En abril del 2000 compuso y estrenó su "Passacaglia" para cuatro y orquesta, primer concierto para este instrumento salido de las manos de un cuatrista, para lo cual fue acompañado por la Orquesta Sinfónica Municipal Ciudad de Valencia, dirigida por el maestro Jorge Castillo. En mayo del año 2005 estrenó su "Antología Venezolana con Chipola" para cuatro venezolano y orquesta, con "Virtuosi de Caracas" bajo la dirección del maestro Jaime Martínez. Ha sido miembro activo del jurado en los siguientes concursos guitarrísticos: Concurso del "Encuentro Guitarrístico de Choroní" (Estado Aragua, Venezuela), Concurso del "Festival de Guitarra de Angostura", Estado Bolívar (Venezuela) y Concurso "Alirio Díaz para Jóvenes Guitarristas" (Roma, Italia). Participó en dos oportunidades como concertista y compositor en el prestigioso Festival "A Tempo" de la ciudad de Caracas.

Regenta cátedras de Cuatro Solista y Guitarra Clásica en el Conservatorio Nacional de Música "Juan José Landaeta", Caracas, Venezuela. Es profesor de Guitarra Clásica de la Escuela de Música "Sebastián Echeverría", en Valencia, Venezuela. Es profesor fundador y asesor académico de la Licenciatura en Artes Mención Música de la Universidad "Arturo Michelena", en la cual se desempeña como titular de las cátedras de "Teorías y Épocas de la Música", "Introducción a las

Artes Auditivas", "Seminario de Composición Venezolana y Latinoamericana Comparadas" y la Cátedra de Guitarra Clásica (Instrumento Principal), Valencia, Venezuela.

Obras musicales más representativas:

Passacaglia para Cuatro y Orquesta

Antología Venezolana con Chipola

La Música para Niño en Venezuela

Informante N° 5 - 67 años

Destacado músico Valenciano con una Trayectoria de más de 35 años dedicados a la docencia en materia de lenguaje musical, es guitarrista, compositor, arreglista y director coral. Un rasgo característico del maestro Corona es su capacidad y destreza para la formación de nuevos coralistas así como formador de jóvenes en la carrera musical.

Tiene más de 20 años de experiencia en la organización de festivales corales y eventos musicales, donde resalta un importante número de trabajos de vanguardia plasmados en arreglos corales llevados a grabaciones discográficas. Es el compositor de la Letra y Música del Himno del SENIAT (“A la Luz del Tributo”).

Su carrera musical lo ha llevado a ocupar diversos cargos entre los que destacan:

Director – Fundador del Coral del SENIAT Región Central (Actualmente).

Director – Fundador de la Coral de la Contraloría Municipal de San Joaquín (Actualmente).

Director de la Coral de la Contraloría del Estado Carabobo (Actualmente).

Director de la Coral de Voces Mixtas de Aceros Laminados, C.A. (Tinaquillo, Edo. Cojedes)

Profesor de Guitarra y Cuatro de los hijos de los trabajadores de Aceros Laminados, C.A.

Docente de la Escuela de Música “Sebastián Echeverría Lozano”, de la Secretaría de Educación del Estado Carabobo (Jubilado).

Profesor de Lenguaje Musical del Conservatorio de Música del Estado Carabobo.

Director del Coro Sinfónico del Conservatorio de Música del Estado Carabobo.

Director del Coro de Voces Blancas del Conservatorio de Música del Estado Carabobo.

Director del Coro del Colegio de Abogados del Estado Carabobo.

Director del Coro del Colegio de Abogados de Puerto Cabello.

Director del Coro de Cámara del Teatro Municipal de Puerto Cabello.

Director Fundador del Coro del Colegio de Médicos.

Director – Fundador del extinto Coro de Voces Oscuras de la Penitenciaría de

Tocuyito (Ministerio de Justicia, Actualmente Ministerio del Interior y Justicia)

Profesor de Teoría y Solfeo de la Orquesta Juvenil de Venezuela. Núcleo: Valencia.

Coordinador de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Núcleo: Carabobo.

(Anexo – B)

Informante N° 1 – 87 años

¿Qué fue lo que usted hizo de diferente a otras clases de solfeo en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares?

1. Si fue una clase diferente, aunque yo no tengo eso muy claro en mi memoria, eso
2.fue una cosa extraída de mí, la traje de Siena de cuando estudié con el maestro
3.Celibidache, cuando hice la fenomenología, yo diría que es la captación de las
4.cosas en comparación con otras siempre, no es el caso de este sino el caso de aquel
5.y se van dividiendo las cosas, transformándose.

¿Usted tuvo una orientación fenomenológica cuando daba sus clases?

6. Si la tenía, la aprendí en Siena cuando estudié dirección de orquesta.
7. Entonces yo siempre estaba muy atento a lo que decía el maestro y me daba cuenta
8.que habían compañeros que no entendían y él decía: los músicos son muy
9.inteligentes pero ellos no lo saben. Eso me costó trabajo entenderlo.

Entiendo....¿ósea que básicamente podríamos decir que una diferencia fue el haber incorporado la fenomenología al estudio del solfeo?

10.Exacto. Llegó un día que me invitaron a dirigir la Orquesta Sinfónica de
11.México, entonces hicimos un concierto y al final, el primer violoncello de la
12.orquesta se acercó muy cariñoso y me dijo: “maestro fue muy bueno tocar con
13.usted, porque usted me lleva el arco”. Cuando dijo usted me lleva el arco, yo
14.brinqué. Lo que él quería decir es que teniendo la música en el atril, él estaba
15.viendo mis brazos. Es el director que lleva la orquesta en los brazos, hay una
16.comunicación con los músicos, él no se podía desprender de mis brazos, si yo no
17.hubiese puesto la música en ellos él se hubiese metido en su papel y se olvidaba
18.de mí; pero si yo estoy con él, entonces él se guía por mí. Me acordé de las
19.palabras de Celibidache: “ los músicos son inteligentes pero no lo saben”, lo
20.hacía absolutamente intuitivo, esa es la fenomenología de ese músico que por su
21.experiencia es capaz de hacer eso, entonces, eso no tiene explicación de que yo le
22.diga ponte a verme los brazos y vemos qué pasa..... no, sino que es así, cuando
23.el director lo hace correctamente.
24.Eso se ve cuando hay directores que dirigen sin saber lo que hacen, esa es la
25.verdad, solo marcan los tiempos pero no saben ni para qué, ni para dónde, el
26.director sabe que tiene toda la orquesta en la mano, lo dirige todo, lo ven todo,
27.conoce bien aquello, entonces si éste crea una cosa que no tienes relación con
28.aquello, el músico se aporta de lo que el director está haciendo sin darse cuenta
29.porque es fenomenología, en cambio, cuando el músico ve que hay mando en el
30..director, se va con él completico, eso es así, es un fenómeno.

¿Usted tiene oído absoluto? ¿Nació con la capacidad de tener las relaciones de altura de los sonidos en la mente?

31. Yo entiendo que la música me llegó a mí de nacimiento, de mis padres y mis
32. padres me enseñaron música desde muy pequeño, pero eso no lo puedo
33. responder, no sé si eso es así. Yo aprendí muy rápido, el estudio de la música se
34. me hizo fácil y veía que a otros les costaba mucho y no sabía por qué, pero eso no
35. era analizable por mí.

Por ejemplo si usted oye un trozo musical, usted puede decir exactamente la altura de la tonalidad en la que está, si es La mayor o Mi menor?

36. Bueno, sí, sí pero no.....no digamos, ¿cómo podríamos decir? si no me instigan a
37. eso, porque a mí me pusieron un examen de armonía que llamó mucho la atención,
38. aquí, nos pusieron a escuchar un bajo, yo lo armonicé en Mi menor y los otros lo
39. hicieron en Sol mayor y otras tonalidades, nada estaba mal, pero era en Mi
40. menor, el único que lo hizo en Mi menor fui yo. El maestro al ver mi trabajo me
41. dijo: “¿cómo está ese talento? yo me reía porque no sabía de qué me estaban
42. hablando. Ahora eso lo conseguí yo por el estudio del órgano, el órgano tiene una
43. enseñanza extraordinaria, la gente puede tocar con las dos manos dos teclados y
44. con los pies los pedales, tiene todo el control y entonces se esparce completamente
45. además de tener las tonalidades.

Yo no tengo esa habilidad de escuchar un trozo musical y decir eso está en La mayor o La menor, nunca me he preocupado por la altura del sonido, sino por la distancia de los sonidos, por los intervalos, entonces, por ejemplo puedo decir que tal intervalo es una tercera mayor o una quinta justa.

46. Eso también es complicado porque hay instrumentos que no tienen la misma
47. afinación y se complica uno cuando uno ve eso y uno dice: ¿cómo es esto? pero es
48. la pieza en sí, es la sonoridad, es la armonía la que guía más, el acorde es el
49. equilibrio total.

Yo encuentro difícil el estudio de los intervalos, fue traumático para mí, yo le confieso eso, no entendía eso, ¿cómo era eso de una segunda mayor, una sexta menor? y lo que era aún peor, escuchar aquello porque yo no lo escuchaba, eso fue una lucha. Bueno poco a poco los profesores me decían lo que tienes que hacer, es oír, repetir, repetir, repetir hasta que eso se te grave en la conciencia, o sea lo que es la distancia de la tercera menor, por ejemplo, entonces producto de la repetición fue que grabé la distancia de los sonidos hasta el punto de que hoy puedo sentir la armonía que se produce cuando interactúan varios intervalos. Yo abro una partitura, la estudio y siento las armonías, eso fue un proceso de años y cuando yo logre eso, yo sentí que se me quitó un peso de encima, era una limitación, yo sentía que no podía con eso.

50.Lo importante de eso es saber que uno está buscando eso y encontrarlo, porque
51.hay gente que no piensa en eso, no le atiende a eso y entonces no lo agarra, pero
52.cuando uno está así, eso va detrás de uno perforándolo hasta que lo agarras
53.completo. Es el caso del órgano que tienes una multiplicidad de cosas
54.funcionando al unísono, una mano que acompaña aquí, la otra acompaña allá y
55.tocando con los pies el control se va ensanchando. Entonces el caso de una
56.tercera mayor, de una tercera menor depende de las armonías que van
57.acompañando a la melodía, porque hay melodías que se pueden acompañar por un
58.tono mayor o un tono menor, ahí es donde está el secreto, de sentir las armonías.

Interesante.

59. Sentir las armonías, la melodía camina y tiene un punto profundo, un punto
60. culminante y un final, entonces tiene que ver eso para poderlo aprender.

Como profesor veo que muchos de los alumnos tienen el mismo problema que yo tuve en mi formación. Los alumnos no logran desarrollar la audición interna y lo que es aún peor, muchos de ellos consideran que los intervalos no tienen ninguna vinculación importante con la música, que solo les hace la vida más difícil. Yo pienso que no hay en la música nada que se escape a las relaciones de los intervalos, si uno no entiendo realmente eso, uno no puede orquestar, no puede componer, no puede hacer nada, no puede afinar, inclusive el ritmo mismo también tiene que ver con intervalos

Entonces yo veo que hay una falla en el estudio teórico de la música porque los alumnos le dan más importancia a lo técnico, tocan cualquier cosa, pero muchos no escuchan.

61..Digamos que la parte sensible, la expresión es la que guía más, la belleza de
62.aquello es lo que guía más. Eso tiene que ir naciendo, por eso es buena la
63.fenomenología en ese sentido.

Eso que usted dice que los casos llegan en un momento, que cuando uno está detrás de ellas llegan de alguna manera. Yo cuando estudie con usted no entendía eso de que el punto profundo, el punto culminante y el punto final son consecuencias lógicas del principio, ¿cómo es esto?, ¿cómo puede ser algo así?

64.Es el punto guía, pero lo importante es para qué, por ejemplo, para constituir el
65.punto culminante debemos comenzar con el punto profundo, lo que sube tiene
66.que bajar y luego encontraras el punto final.

Y son puntos como usted dijo en una lectura que hice que son perfectamente calculables.

67. Perfectamente calculable.

Cuando yo lo entendí hubo una liberación, es cierto porque eso yo no lo entendía, pero si me quedó en la mente el hecho que usted nos hacía mucho hincapié en el estudio de la fenomenología, así fueron cayendo libros, lecturas que me iban llevando a esto de la fenomenología, y es eso, que cuando un busca algo, de alguna manera siempre llega.

68. Correcto, así es, eso ocurre en todos lados, fíjate tú que estando en París me
69. encontré con un profesor de contrapunto, él conocía mi obra la Antelación e
70. Imitación Fugaz y me dijo: ¿quién le hizo esa mano de contrapunto? y yo
71. caramba me quede en el sitio..... y pensé: el órgano. Porque claro pienso en mis
72. pies, mis manos y 74. en tres teclados a la vez que voy moviendo y de ahí salen las
73. voces que se acompañan unas a otras, el contrapunto y eso es lo más maravilloso
74. que existe. Es como el caso que te dije ahorita del director que está dirigiendo y lo
75. conoce todo y controlándolo todo, que está viendo aquí y está viendo allá, lo hace
76. con toda naturalidad, ósea cuando se domina, eso viene solo.

Y se es libre como usted dice, hay algo que hace liberar a uno.

77. Exactamente, esa liberación es lo importante, eso es como cuando uno expresa un
78. tema de alguna obra, uno lo está sintiendo y uno responde a eso como director,
79. eso es gratificante por eso muchas veces uno ve el disparate de algunos directores
80. que se ponen a dirigir sin saberlo hacer, y entonces brincan por allá y brincan para
81. acá, y pendiente del público para que lo vean.

Pierden el sentido de lo que realmente es eso.

82. Sí, yo tengo una anécdota muy interesante con un cura, yo estaba de organista de
83. la iglesia de San Juan, ahí iba mucha gente, el cura era muy educado. Llego un
84. momento en que yo empecé a tocar y el cura dijo: “no recen oigan la música”, lo
85. dijo con mucho carácter, y empecé a tocar una obra de Cesar Frank y otra de
86. Darius Milaud que había traído de Francia, hubo un silencio pavoroso. Cuando yo
87. me baje del coro, la gente estaba esperándome abajo y me sorprendí cuando me
88. dijeron: que es eso tan bello, como se llama eso. Si yo toco allí arriba y ellos no
89. atienden, que es donde está el secreto, entonces ellos conversa y se ríen por allí y
90. no oyen la música, no penetra, entonces el secreto es oír la música, ese es el todo.
91. El espíritu de la belleza

Es dejarse llevar.

92. Si señor, hay que entregarse.

Entonces volviendo a la formación del su oído, ¿no le fue difícil entrar a ese mundo de los intervalos, de oír diferentes voces simultáneamente. Le fue difícil?

93. Te tengo que confesar yo comencé de muy niño, con la ayuda de mi padre que era
94 muy católico, muy serio; entonces me enseñaba aquello, y eso era que hasta me
95. pego muchas veces porque me distraía, porque quería que me lo aprendiera, como
96. te dije la música requiere atención, si no se atiende no se agarra y si se agarra se
97. aprende, se aprende a oír, el oído se despierta, pero no hay un método que tú
98. puedas decir que es de determinada manera, hay que alertar, oye, distingue, ¿qué
99. es esto? para que el alumno se asiente.

Si, que reaccione en función de lo que oye

100.. Sí señor.

¿Cómo considera los intervalos? Que es para usted los intervalos? Como los definiría usted?

101. El intervalo tiene una cuestión de disposición tonal directa que lo mueve a un
102. determinado sitio, entonces tiene la atracción del movimiento que es la música,
103. que es una cosa que comienza en un punto y termina en otro. Entonces no se
104. puede interrumpir en el medio tiene un significado de continuidad, hay un
105. comienzo, un intermedio y un final, como ya te dije punto de Inicio, punto
106. profundo, punto culminante, teniendo la atención hasta el final. Es la atención lo
107. que va captando. Al preguntarle al alumno, que piensas de esto? ¿Qué te parece
108. que es esto? Eso es una maravilla, y ver que se le ocurre.

Exacto, esa es la parte también sensible.

109. Sí, porque también lo despierta, a una cosa que él no sabe que debe aprenderla

Si, despertar su sensibilidad

110. Sí, es la fenomenología propiamente.

¿O sea usted cree que si se cambiara un poco la metodología de la enseñanza de los intervalos con menos retórica, lo que es una cosa pesada? ¿si se cambiara un poco ese enfoque por uno más fenomenológico donde se le despierte al alumno eso sutil, quizás se motivarían más?

111. Sí, eso es una maravilla, es despertarlos.

¿Y quizás eso fue lo que usted hizo en la escuela de música Juan Manuel Olivares, cuando trajo todo ese conocimiento?

112. Sí, ellos llegaron a mi clase, yo no los invite, cuando vine a ver estaban hasta los
113. profesores metidos en la clase y yo gozando un mundo porque despertaban y era

114. simplemente enseñarles a atender lo que pasaba, a expresar de alguna forma lo
115.que tenían, Eso es como cuando a un hombre le dice a una mujer yo te amo y
116.ella lo ve así, y le dice eso es mentira. En cambio hay veces que el hombre se
117.queda viéndola así, largamente, con la cara larga, entonces ella dice este me
118.quiere.

Así es.

119. Ósea que la cuestión principal de todo esto es despertar la atención y el interés
120.para que capten lo que no han captado y se apoderen de eso. Ese es el
121.crecimiento. Si no pueden estar años tocando un instrumento y no aprenden nada.

Y no se motivan, no se despierta eso de querer estudiar, de querer buscar el significado oculto que tiene eso, es muy rico saber lo que está ocurriendo en ese mundo de tensiones que tienen los intervalos. Después que uno estudia armonía se da cuenta que es así. Cuando estudia contrapuntos es así.

122. Es así, es descubrir, es agarrarse. Mira nosotros tuvimos una experiencia en
123.Italia con el pianista Arturo Benedetti Michelangeli que tocó un concierto
124.extraordinario, el público se vino abajo. Toco ocho bis, no lo dejaban pararse,
125.nosotros estábamos viendo todo aquello, los bis eran piezas infantil de álbum de
126.la juventud de Schumann, verdad Bea (esposa del entrevistado), de la sonatina
127.vieneses de Mozart; de la cosa más simple, pero tocaba de una manera que el
128.público se venía abajo, veíamos como utilizaba los pedales y eso influía en la
129.sonoridad de la pieza, que era una cosa de tal simpleza y uno decía pero a quien
130.se le ocurre tocar esas piezas tan básicas como bis, pero nosotros nos quedamos
131.con la boca abierta. Entonces muchos confunden el lucimiento personal con la
132.comunicación musical. Otro pianista se presentó y me dijo: Primera vez que toco
133.con alguien que sabe lo que está haciendo, lo que él quería decir era:

Que todo estaba en sus manos

134. Si, entonces el dejó un poco a su ser.....

Y se dejó llevar

135. Sí.

Pero como usted dice que todo está en las manos porque está en la conciencia, porque las manos moviéndose sola no hacen nada, eso está meditado, decodificado.

136. Es el despertar.

Entiendo.

137. El músico recibe, y no explicar mucho de que tal cosa es así, aunque sea verdad
138.lo que se le dice, porque esa no es la manera de llegar.

Es la parte más humana, más sensible, la gente tiene que experimentar, sentir.

139. Eso es lo que el maestro Celibidache decía que es la fenomenología, el escribió
140.un librito de fenomenología muy interesante.

Yo lo compre, pero está en alemán y lo mande a traducir

141. Es bien bueno.

142.Bea: tenemos una grabación de un concierto de Gonzalo que imagínate todos
143.los años que lo acompañe en todos sus conciertos, una vez se acercó un músico y
144.me dijo: “¿usted no se aburre de venir todos los domingos a los conciertos?”.
145.....risas. Como me iba a aburrirme si eso es algo que compartíamos desde que
146.éramos muchachos.

147. Gonzalo: Por eso quien no entiende, pierde la mitad de la cosa

Pierde la esencia.

148. Bea: ¿tú le has contado a Jorge entre tantas anécdotas que le has dicho el cuento
149.del Padre francés que subió al coro a felicitarte?

150. Gonzalo: Risas..... eso fueyo tenía una costumbre como organista de San
151.José no tocar nada escrito sino que improvisaba toda la Misa, luego de una de
152.tantas Misas que toqué el cura subió al coro y me dijo: “que música tan bella,
153.¿de dónde es esa música? yo me volteé y le dije: padre eso es improvisado, él
154.me dijo ¿cómo? Eso es un pecado.....risas.

Increíble que diga que eso es un pecado.

155. Bea: a él le impacto la Misa y después le dice que eso es pecado.

156. Gonzalo: Entonces él no tiene sentido de lo que es improvisación, yo cuando
157.estoy improvisando estoy inventando, pero eso tiene un sentido profundo porque
158.lo conozco muy bien, se lo que es un kyrie, un Gloria, un Angnus Dei, un
159.Benedictus y lo puedo llevar a la música totalmente improvisado.

160.Una de las cosas más importante en la enseñanza musical es la improvisación,
161.que la gente invente algo.

Si claro, ahí también está la parte de la motivación, una persona propone sus ideas y puede encontrar la vía de cómo aprender algo que le es difícil, su imaginación puede buscar las herramientas o mecanismos que necesite.

162. Sobre todo mira como es el fenómeno del que le gusta la música, al que le gusta
163. la música puede tocar un poco de Bach pero no es suficiente debe crear algo,
164. debe sacar algo de sí mismo.

Viene a colación lo que habíamos hablado de la sensibilidad, es cuando la gente saca lo que tiene.

165. Bea: nosotros tenemos una grabación de un pianista que hizo un concierto con
166. la sinfónica que es una de mis predilectas por varias razones, el pianista era
167. maravilloso, ese día había una emoción especial, algo pasó. Tanto es así que en
168. una oportunidad Felipe Izcaray transmitió el concierto por la Radio Nacional y
169. dijo: “vamos a oír un concierto histórico” y ese realmente fue un concierto
170. histórico. Nosotros lo oímos y lo vivimos como si estuviéramos en el Aula
171. Magna, pero ahí hay una emoción tan grande que es inexplicable.

¿y que tocaba?

172. Bea: el Rachmaninoff N° 2
173. Gonzalo: Eso fue un fenómeno extraordinario
174. Bea: ¿sería la sinfónica?

¿Y dirigía el maestro?

175. Bea: si, de una emoción tan grande.....
176. Gonzalo: Hubo una comunicación única
177. Bea: realmente es un concierto histórico

Eso es lo que no se puede explicar verdad ¿Cómo se llega a eso?

178. Gonzalo: No, fue una comunicación que se expandió
179. Bea: eso dura como media hora más o menos.
180. Gonzalo: Si.
181. Bea: si tienes tiempo sería una maravilla que la pudiéramos oír.

Ah bueno como no.

182. Gonzalo: ese fue un concierto admirable, desde el punto de vista de la dirección
183. de orquesta fue importante el hecho de la anticipación que uno le hace al que va
184. a atacar, en ese concierto hubo mucho de eso. Hay un scatto y una reacción de ese
185. scatto en la orquesta, uno prepara antes de que llegue el músico y antes de que le
186. llegue al público.
187. Eso prepara el espíritu, todo se vuelve en anticipar, anticipar, anticipar. .

Yo estaba leyendo algo sobre Brentano, el Ser lo toma como un punto de partida para su postura filosófica en la fenomenología, todo es cuestión de intención, una intencionalidad. Yo le digo a mis alumnos: el director tiene que anticipar lo que suena, eso que usted dice ¿a dónde quiero que suenen las cosas? porque es anticipado.

188. Bea: eso es lo mismo que el pianista

189. Gonzalo: disculpa que te interrumpa en este momento, recuerda el violoncellista

190. norteamericano cuando tocamos en México que hablo conmigo, él me dijo ha

191.sido un placer tocar con usted porque usted me lleva el arco, porque cada

192.anticipación que daba y la preparación de cada entrada iba con su arco.

193. Bea: eso también ayuda al público, a la comprensión de la obra.

194. Gonzalo: claro que sí.

Es que eso lo perciben ellos, dada la percepción en ese mundo tan sutil de anticipaciones.

195. Bea: eso yo siempre se lo digo a mis alumnos, que es como el pianista, tú no

196. puedes tocar un valse por ejemplo que tiene bajos en la parte central del piano y

197. moverte a la parte superior sin anticipar. Tienes que preparar antes, si tú vas

198.hacer un acorde aquí y vas hacer otro allá, en el camino tienes que ir preparando

199.todos los acordes.

La intención de lo que viene

200. Gonzalo: eso es correcto, en esa preparación está el secreto de muchas cosas, lo

201. fundamental de las cosas, si no hay una anticipación no hay ataque.

Y ahí está el carácter inclusive, dependiendo del gesto de la preparación está el carácter de tantas cosas que se desprenden de un solo gesto.

202. Gonzalo: así es.

¿Cuándo usted compone, usted realmente siente la fuerza de cómo interactúan los intervalos? ¿Siente la intención como que lo guían en el momento de la composición?

203. Gonzalo: la producción musical, es un fenómeno extraordinario porque uno se

204. acerca y siente, hay cosas que lo van llevando a uno a sentir, a tal extremo que

205.yo me acuerdo de mi papá que me decía: “¿de dónde sacaste eso?” yo estaba muy

206. pequeño y le decía no sé.

207. Me ponía en el piano y decía: eso no, eso sí, pero el por

208. quéNo sé.

209. Pero si tengo un rechazo, entonces no lo hago. Voy así de esta forma, si convine

210.o no.

De alguna manera si es sentir los choques del sonido.

211. Bueno a tal extremo cuando estaba joven, no estaba casado todavía, ponían mi
212. partitura en mi mesa de noche, porque me despertaba componiendo música, me
213. preguntaba ¿no entiendo que me pasa? ¿Qué me está trancando en esta sección?
214. Por ahí a las cuatro de la mañana me venía la solución, es algo que nace en uno,
215. que aparecen uno. Es lo mismo que tú dices, esto si me gusta o esto no me gusta,
216. tú lo piensas, pero hay algo que te dice que eso es así.

Es como usted dice en una lectura sobre la dinámica musical, aquello que está presente en las cosas, pero la idea se va desarrollando en la medida que uno está sobre el trabajo.

217. Si, si, si. Bea me decían: “caramba son las cinco de la mañana y todavía estas en
218. eso, a esa hora era que me venía la idea, y yo me acostaba tranquilo, pero si no
219. lo resolvía me daba rabia, no sabía lo que oía, pero si sabía que eso no era. Hasta
220. que me venía y escribía, eso es un fenómeno.

Sí, es un fenómeno, yo cuando estaba estudiando su concierto para viola, le hice esa pregunta porque yo me di cuenta como se desarrollaban los intervalos, que son solamente de segunda, séptima, cuartas y quintas a veces, entonces yo veía que cuando usted quería la máxima tensión los utilizaba todos juntos, luego se iban disgregando hasta que llegaban a acordes con los mismos intervalos y después lo complicaba un poco más o buscaba la forma de utilizarlos de manera diferente para obtener diferentes textura que ampliaban el discurso. Usted habla en la lectura que esas cosas del desarrollo dinámico están en la variación de los elementos, que maravilloso cuando uno lo entiende y ve cómo fue que lo hizo. Se ve el trabajo de hormiguita, lo transformo aquí, lo pongo allá, lo amplío aquí, lo redujo. En esa variación esta todo.

221. Gonzalo: lo que vas diseñando ahí es tu alma, eso es lo maravilloso. Después
222. que estudie dirección de orquesta me realice, cuando vino a Venezuela el maestro
223. Celibidache yo ya había estudiado composición en la Escuela Superior de
224. Música. Pero yo no había participado en la dirección porque ahí se peleaba
225. mucho y eso no me gustaba.

226. Entonces se acercaron a él los mayores, ellos me llamaban el niño porque era
227. más chiquito, en una de esas él se me queda viendo y me dice ven acá.

Él hablaba español muy bien.

228. Bea: perfectamente y con un don de mando que bueno pues.

229. Gonzalo: si tenía una voz de mando tremendo. Yo me acerque y le dije: dígame
230. maestro. Deme su brazo, muévelo así....., él me mandaba a levantar los brazos y
231. no me daba cuenta. Sí señor, dijo él ...usted va a hacer un director. Yo no había
232. pensado nunca en eso porque no me gustaba y así fue como comenzó esa lucha,

233. hasta que tuve cuatro años estudiando con él.

Yo pensaba que era el caso contrario, que usted lo estaba buscando por Europa, pero fue que lo vio aquí.

234. Gonzalo: si yo lo vi aquí.

235. Bea: y cuando llego allá la Siena, le dijo: tenía siete años esperándote

236. Gonzalo: sí señor, siete años esperándome.

Fue algo premonitorio pues.

237. Gonzalo: entonces allá me puso a diez estudiantes para que les explicara lo que

238.no entendían, entonces en la clase pasaba uno y me decía muy bien Castellanos,

239.el otro muy bien Castellanos, y cuando venía yo me decía: ¿Castellanos y esto

240.que es?.....risas

241. Bea: fueron momentos bonitos, yo no me acuerdo de los detalles, eso fue hace

242. mucho tiempo ya, lo cierto es que Gonzalo no pudo llegar el día que tenía que

243.llegar,

244. andábamos con dos niñas, no era tan fácil. Cuando llegamos a Siena, Gonzalo

245.fue directo para el examen, y el maestro algo le dijo. Recuerdas que te dijo

246.(Gonzalo).

247. Entonces Gonzalo se devolvió bravísimo, yo no voy a ir para esa clase, y yo le

248.dije ¿cómo que no vas a ir? y de repente oímos un grito GONZALO.....

249.RISAS.

Tuvo que ir.....risas

250. Gonzalo: risas

¿Pero usted estaba afuera?

251. Bea: si en la calle.

Y él oyó cuando usted dijo que no iba para la clase?

252. Bea: NO!!! él no lo oyó.

253. Gonzalo: él me fue a buscar a la calle porque sabía que me había ido por algo,

254.me dijo: ENTRE.... y yo con esa pena vale.

Caramba

255. Gonzalo: entonces me enseñó por todos lados como eran los procedimientos.

Ay que maravilloso

256.Gonzalo: una vez me puso al frente de la clase y los alumnos ahí viéndome,
257.¿Qué es esto?, bien Castellanos ¿Qué es aquellos?, bien Castellanos. En una de
258.esas me pregunta otra cosa y se voltea y me dice: cálese la boca.....risas....él
259.era tremendo.

Me imagino. Yo he visto videos de alguna de sus clases, de ensayos y se ve que era una persona muy estricta.

260. Bea: ¿y más o menos de que edad son esos videos?

Como del año 76. Él ya tenía su edad, pero no como en los últimos videos que no se paraba, que dirigía sentado.

261. Bea: nosotros te estamos hablando de Celibidache de 50 años.

Estaba joven.

262.Gonzalo: es que era terrible, recuerdo el examen de inicio, fue de contrapunto,
263.ya yo tenía estudios así que hice el examen rápido y para no molestar no me pare
264.y puse el lápiz a un lado de la hoja, él se vino a donde yo estaba y me dijo:
265.“levántese”, vio el examen y me dijo: “muy bien”. Se dio vuelta y dijo: “tomare
266. muy en cuenta el tiempo que se tardan para hacer las cosas”, me vio y me dijo:
267.“Castellano puede salir”.
268. Gonzalo: pero cuando me equivocaba, me decía las cosas muy duro.

Aquí en una lectura sobre la poliritmia que usted nos hacía en clases, aquella de tres cuartos más dos cuartos, usted comenta: “pero el era tan maluco (Celibidche) que pretendía que después de hacer todo aquello, quería que respondieras en medio del ejercicio que ¿Cuál era la esencia de la fuga?

269. Gonzalo: Risas.... Lo que él quería es que desarrolláramos la atención, que nos
270. enfocáramos en eso nada más.
271. Bea: por eso fue tan exitosa esa clase en la escuela de música Juan Manuel
272.Olivares porque Gonzalo habido de todo ese conocimiento que había aprendido,
273.quería transmitirlo. Celibidache le decía: ¿Qué vas a hacer para allá?, y Gonzalo
274.le dijo: ese es mi país maestro. El respondió: “tú y tus cosas”.

Si, uno debe prepararse un ayudar a los demás.

275.Gonzalo: además teníamos una idea del país, de la educación del país. Que es lo
276.más importante. Yo escribí algo que decía: “mi interés es llevar la música
277.venezolana a lo universal”, no es hacer un joropito, es hacer música venezolana
278.pero universal.

Eso que usted está diciendo está claro en la lectura que hice de este libro, usted dice que el nacionalismo no es hacer un joropo; uno saca una idea pero hay que universalizarla, aunque usted respeta al que lo haya hecho, nombra a su hermano que dice que lo hizo muy bien, a el mismo Inocente Carreño.

Aquí en este libro hay algo que quería preguntarle, porque tiene que ver con mi tesis. Usted dice que no es posible hablar de una aproximación fenomenológica. ¿Porque no puede ser maestro una aproximación fenomenológica?

279. Porque eso es una búsqueda y una exactitud encontrarla, no es aproximarse, es

280. agarrar lo que soluciona la cosa y lo que uno aprende.

Entiendo

281. Es lo que habíamos conversado antes, que no es hablar de eso sino agarrarlo.

El título original no era aproximación, era simplemente fenomenología hermenéutica de los intervalos. Pero mi tutor me dijo que el sentía que era mucho compromiso el que yo iba a tener para la defensa de esa tesis, teniendo en cuenta que los doctores que van a ver la tesis no son músicos, por allí podía haber uno en el jurado y que la mayoría podía no entender eso.

282. El caso fundamental de esa interpretación es que no es un asunto de acercarse a

283. una cosa, sino agarrarla y dominarla. Que muchas veces se domina solo

284. observando o viendo.

Esa puede ser la solución, le diré eso al tutor: observación.

285. O penetración, que no es acercarse sino comprender la cosa y hacerla propia.

286. Bea: por ejemplo una de las cosas más interesantes que tuvo Gonzalo, yo lo vi

287. como público, fue con el pianista norte americano.

288. Gonzalo: risas.....un pianista norte americano famoso, vino y tocó los tres

289. concierto de Beethoven, tocando el segundo concierto, se pierde y empieza a

290. improvisar. yo me dije: ¿qué hago?, decide bajar las manos y la orquesta me

291. miraba con los ojos pelados, el teatro lleno de gente..... En un momento me di

292. cuenta de donde andaba, le dije a la orquesta donde comenzar, comenzamos y él

293. se metió.Seguimos tocando como si nada. También he visto que el director

294. para la obra y dice: da capo

295. Cuando terminamos el concierto él se puso en concluyas y dijo: deme una patada.

296. Le dije no maestro párese eso puede pasar. Cuando ya me iba se acercaron como

297. cuatro o cinco personas de la orquesta y me dicen: ¿cómo pudiste hacer eso?

298. Yo le dije: No sé.

Y la orquesta también confió en lo que iba a ocurrir, se dejaron llevar.

299. Gonzalo: eso fue una cosa terrible, para ser un maestro tan famoso que le pasara

300. eso hubiese sido una tragedia.

Claro, claro, le queda una mancha en su carrera.

301.. Bea: Había mucha expectativa con ese concierto porque él estaba supliendo a
302.. Claudio Arrau quien se enfermó.

Y lo llamaron a él para suplirlo.

303.. Gonzalo: Sí.

304. Bea: solo los que conocíamos el concierto nos dimos cuenta, el público nunca lo

305. noto. Yo considero que allí se dio un fenómeno.

306. Gonzalo: yo recuerdo un concierto de piano que muchacha comenzó a tocar y
307.paro, volvió a comenzar y volvió a aparar, esa muchacha sufrió tanto que no
308.toco más.

309. Bea: eso la marcó profundamente.

**Yo conozco un caso así en valencia, aunque la pianista si volvió a tocar
pero solo haciendo música de cámara, nunca la vi tocar con una orquesta.**

310. Bea: esta señora no toco más nunca de memoria. Tocaba en tríos donde tenía

311. partitura. Pero como solista no toco más nunca.

**Para terminar maestro ¿usted cree que con el estudio de las cosas pequeñas, con
los intervalos que son estructuras pequeñas que tienen unidad musical y sentido,
se podría develar el secreto de la composición, que se hace para componer? Los
científicos han develados secretos del universo analizando las cosas más
pequeñas, observando lo pequeño**

312.Gonzalo: yo tengo una experiencia que no da respuesta a eso de forma

313.categorica pero si me ha sido útil. Por ejemplo: trabajo una frase, lo he hecho

314.con coros y otros

315. formatos y le cambio las notas, lo subo, lo bajo, porque algo estoy sintiendo que

316.no me viene, hasta que consigo lo que estoy buscando.

¿Usted jugando con las notas de su misma obra consigue lo que busca?

317. Gonzalo: si. Por ejemplo conseguí un poema de Juan Ramón Jiménez que me

318.impacto muchísimo, yo tenía que hacer algo con ese poema, lo busque, lo busque

319.y algo me decía: no, no, no, no hasta que finalmente en una de esas noches lo

320.logre.

¿Cómo se llama esa obra?

321. Bea: Al Mar Anochecido.

Yo creo que si respondió porque eso le vino así por las cosas más pequeñas, a veces un ritmo, un intervalo o una tonalidad, a veces es ese algo sin nombre que es el inicio de una obra que no sabemos que es, o cómo viene. A mí me ha ocurrido igual y luego me pregunto: ¿y cómo hice esto?

322. Gonzalo: esa es la gran pregunta.

Por eso le hice esa pregunta, porque la orientación con los intervalos siempre me ayuda a buscar un camino. En una carta de la hermana de Mozart que ella le escribió a su papá, ella describe el momento en el que encontró a Mozart concentrado en el piano hacia puros intervalos, ella le pregunto: ¿qué haces? y él le respondió: busco las notas que se aman. Eso me impacto tanto que se me aguaron los ojos.

323. Bea: que cosa más bella.

Él era un niño que buscaba las notas que se aman, imagínese que quedará para uno, había algo en ese juego de intervalos que lo cautivaba mucho.

324. Gonzalo: que sensibilidad tan maravillosa.

Parece mentira que algo tan pequeño como los intervalos puedan ayudarnos a hacer una obra. Yo los llamo las partículas subatómicas de la música, lo que es el cuan tun de la física cuántica. Que a través de ellas los científicos han podido comprender mucho del funcionamiento del universo.

325. Bea: así es.

¿Serán esos intervalos que se aman, esas cosas minúsculas, chiquitinas lo que le daba a Mozart esa amplitud de creación tan basta que tenía?

326. Gonzalo: eso es una búsqueda constante, te tienes que preguntar: ¿cómo es esto?

327. ¿cómo es esto? hasta que aparece. Una de las cosas buenas que a mí me ha dado

328. resultado al pensar en la música, es pensar en la poesía. Tu no vez que el

329.maestro Sojo decía: “que cantar era recitar con música”.

Bueno si nos vamos a los griegos era lo mismo, era una poesía con un acompañamiento instrumental, para ellos el arte máximo era el recital.

330. Gonzalo: Sí, probablemente a mí me pasaba lo mismo hasta que por fin consigo

331.ese final, va alimentando lo otro.

Sí, eso que usted llama en este libro. “que trae de lo impreciso a la luz, a la presencia”, lo va trayendo hasta que finaliza la búsqueda.

En su música una nota sigue a la otra y uno ve que no es cuestión de azar, sino que está pensado, uno lo ve en su concierto para violín, es una obra de gran emotividad.

332. Bea: en el concierto para violín Gonzalo utilizó la secuencia Fibonacci.

¿El la uso verdad?

333. Bea: si la usó.

Él nos explicó eso en clase, y lo he tratado de implementar, lo busco cuando estoy estudiando o componiendo.

334. Bea: fíjate que es una cosa tan científica que está en las cosas de la naturaleza.

Si

335. Bea: por ejemplo en los cristales de nieve.

En las conchas de los caracoles también se ve la secuencia.

336. Gonzalo: Es que es como un gocé tan grande el encuentro, cuando tu encuentras
337.lo que buscas, es como un nacimiento.

Es correcto. Muchas gracias maestro....

(Anexo – B)

Informante N° 2 - 63 años

¿Qué crees tú que pudiera ser esa falta de motivación que tienen los alumnos en el estudio de los intervalos? ¿Tú tienes un oído absoluto? yo no tengo, Domingo no tiene.

1. Yo creo que eso de oído absoluto habría que verlo, no puedo decir si lo tengo o no
2. lo tengo, sabes quién te podría decir si tengo o no tengo oído absoluto, el profesor
3. Pereira, en correlación yo tengo cuarenta y un años como docente de lenguaje
4. musical y aun así yo digo: yo solo sé, que no se nace y te digo porque; uno cada día
5. aprende con la experiencia que vive, se aprendes de los mismos alumnos, hay
6. estrategias, como tú lo dices, hay alumnos que tienen oído absoluto y otros que lo
7. tienen más o menos. Todas esas diferencias de alumnos son las que hacen que
8. nosotros apliquemos estrategias cada vez más ricas, hay una cantidad de estrategias
9. para solventar todas las situaciones. En líneas generales, yo siempre les digo a mis
10. alumnos, los intervalos son la base de todo músico, ahora desde el punto de vista
11. geométrico, ¿qué es un intervalo?, es la distancia que hay de un punto a otro,
12. entonces aquí también es la distancia que hay de un sonido a otro, pero es que el
13. estudio de los intervalos no es nada fácil, yo te podría decir de aspectos
14. relacionados con el estudio de los intervalos, eso es la preocupación de todos los
15. profesores, ¿qué es lo que pasa?, hay unos que tienen oído y otros que no, pero
16. con relación a eso te voy a dar mi opinión.
17. Fíjate lo que primero que uno hace para explicar los intervalos, es la clasificación,
18. si son simples o compuestos. En segundo lugar tendríamos el calificativo, pero
19. ese calificativo tendríamos que ubicar el calificativo general, la más sencilla, aun,
20. (disminuidos, mayor, menor y aumentados). Pero ahora tenemos un calificativo
21. sin alteraciones, los intervalos que conseguimos en la escala de Do mayor en el
22. teclado; son todos mayores y menores, las cuartas y las quintas son juntas excepto
23. el tritono la cuarta aumentada y la quinta disminuida, la segunda, tercera, sexta y
24. séptima son todas mayores y menores. Entonces, partiendo de ahí, yo siempre les
25. digo a los alumnos: tienen que tener en cuenta el calificativo general eso los va a
26. guiar, y yo veía al profesor Pereira que el rápido visualizaba, y yo decía: ¿pero
27. cómo lo hace?, entonces me iba a un salón y me ponía a ver cómo era es. Cuando
28. uno está de alumno uno no pone mucha atención, pero cuando eres docente,
29. entonces uno buscaba estrategias, yo le preguntaba mucho a él. Entonces fíjate
30. vamos en el punto del calificativo. Primero calificativo general y nos vamos
31. estrictamente cuando están sin alteración. Luego viene la composición, esto es a
32. veces una de las cosas tediosas, tú le mandas al alumno a aprenderse como está
33. formado un intervalo mayor, eso ¿para qué?..... O para que se tienen que
34. aprender cómo está compuesta la cuarta aumentada si tienes el ejemplo de fa, si
35. el tritono, entonces la parte teórica se aprende para presentar el examen. Luego
36. eso se olvida.

Es verdad.

37. Si se olvida, en cambio tú vas a lo práctico, a los intervalos naturales en sentido
38.de ascendente o descendente y ahí los tienes todo. La inversión también es
39.importante, sin embargo todas esas cuestiones les parece un poquito aburrido, si
40.tú no le llevas al muchacho a la práctica él no lo entiende.

Esas son cuestiones abstractas, netamente matemática, suma y resta. Al final de cuentas, ¿para qué?

41.No, pero fíjate después él dice para qué. También está el reconocimiento visual,
42.porque una cosa es reconocerlos visualmente. Pero también reconocerlas
43.auditivamente y ese es la parte más difícil y una de las más importantes, pero el
44.muchacho no va a reconocer un intervalo sí. o tiene un previo entrenamiento;
45.entonces si tú no tienes el entrenamiento, cómo le puedes pedir a un muchacho,
46.mira.: ¿qué intervalo es este?, como yo he visto, algunos se han ido a quejarse con
47.mi persona, porque algunos profesores pretenden que los alumnos canten los
48.intervalos sin saber cómo suenan. Entonces todo eso tiene un entrenamiento
49.previo, puede ser con el nombre de las notas, pero también llevándolo a la práctica
50.poniendo como ejemplo los intervalos que tiene una melodía y es más fácil para
51.ellos. Pero fíjate son 10 aspectos mínimos, no sé si tu como docente del lenguaje,
52.de armonía encuentras muchos más, lo que quiero decir, que apenas con estos 10
53.aspectos se pueden conseguir otros, es infinito eso. La parte auditiva es práctica.

¿Ana cómo fue tu proceso de evaluación del oído cuando estabas en la escuela de música?, ¿cómo fue tu proceso?, ¿lo entendías?, ¿cómo lograste desarrollarlo una audición interna?

54.Es un proceso, sabes que mi hermano es músico, pero él desde pequeño era el
55.músico, yo no, yo quería tocar cuatro, pero mi papa tenía la atención puesta en él,
56.ya que él era el varón, eso siempre sucede, pero yo desde pequeña a los 7 años
57.siempre estuve en el coro de la iglesia, entonces a mí me llamaba la atención la
58.escritura musical y yo me decía: yo quiero, yo comencé a estudiar música entre los
59.15 años cuando yo misma lo pedí. Uno de mis hermanos mayores me llamo y me
60.inscribió en la escuela de música y comencé a estudiar teoría y .solfeo con mi
61.hermano, ya él tocaba cuatro y arpa, el toca por oído. Entonces yo recostada de él,
62.a mí me tocó en el primer año el profesor Miguel Casas, una maravilla de
63.profesor, pero era demasiado estricto, tanto como la entonación como el ritmo,
64.pero más con el ritmo. En cambio el profesor Rogelio Pereira era más estricto con
65.la afinación, pero grandes maestros.
66.Fíjate, yo comienzo a estudiar en el método de Eslava, las 20 primeras lecciones,
67.me las aprendí de memoria, pero ¿Por qué? de memoria, porque yo se las oía a mi
68.hermano, entonces en el mes de diciembre mi hermano se tenía que ir al ejército y
69.me quede sola con aquella cosa, ahí me di cuenta que no sabía nada, el profesor
70.me pasaba las lecciones pero en verdad no sabía. Cuando llegó el mes de enero

71.que veo que no dominaba aquello, empezó el profesor 6a llamarme la atención y
72.fue cuando comencé a buscar estrategias para salir del problema. Pero hoy
73.haciendo un análisis, aquel proceso donde yo me aprendí eso de memoria, ¿eso
74.fue malo? en mí me parece que no fue, algo me quedo.

O sea, ¿tú no tenías conciencia de las distancias intervalicas?

75.A lo mejor sí, pero no como debería de ser, claro tú tienes que cantar los sonidos
76.intermedios del intervalo, pero yo no había razonado eso como se debe razonar, el
77.cómo debe ser el estudio de los intervalos.

Cuando tú te diste cuenta que no podías entonar es porque no sonaban en tu conciencia, cuando los sonidos suenan en la mente es cuando se puede entonar, hay algo dentro de ti que es el oído interno que sabe cómo suenan los intervalo y por eso lo puedes cantar.

78. Claro es así. Porque uno nace con eso.

Esto para mi es lo interesante de la conversación, cuando te diste cuenta que no lo podía hacer, ¿qué hiciste para grabar los intervalos en la conciencia?, ¿cuándo estudiabas las repetiste muchas veces?, acabas de decir que cantabas notas intermedias eso puede ser una solución.

79.Si, preparaba el intervalo. Después me di cuenta que uno no quisiera comenzar
80.por Do mayor pero hay que comenzar, si tu captas o tienes el entrenamiento de
81.la altura del intervalo, entonces ya los fijas y así puedes saber cómo suena una
82.cuarta justa o quinta justa.

¿Tú te has enfocás más en desarrollar por ejemplo las distancias entre las notas o por el contrario la altura exacta de las notas?, yo en mi caso solamente me preocupé y desarrollé las distancias ente las notas. Hay mucha gente que es obsesiva con esto, que hasta que no oyen la altura exacta de sonido no están tranquilos.

83. Yo creo que hay que respetar una cosa y la otra.

Claro por su puesto.

84.Por ejemplo la gente se acostumbra a puro solfear el Do mayor y cuando pasa al
85.primer, segundo y tercero año, que les toca entonar en otra tonalidad, entonces
86.cantan solo la escala de do mayor. Entonces le digo: ya no estamos en Do
87.mayor, estamos en Sol mayor, entonces esa parte la aprendí del profesor Casas
88.y Pereira, vamos a entonar la escala donde estamos.

Está bien, por ejemplo yo te doy una partitura y no te doy una altura de referencia, tú captas el intervalo a cualquier altura y lo reproduces a una altura que te permita cantar.

89. Ok imaginando cualquier tonalidad

Exacto.

90. Si yo sé, tú dices algo como que Do mayor puede ser igual a La mayor o cualquier
91. tonalidad mayor. Pero eso lleva un entrenamiento, y debes hacerlo así como
92. dices pero también debes ser capaz de hacerlo a la altura real del sonido. Por
93. qué te digo esto: porque si vas a agarrar un dictado ahí está la cuestión.

Pero puedes tener un sonido de referencia, por ejemplo: el La y luego haces el dictado a la altura real del sonido.

94. Quería referirme a eso. Por ejemplo yo les hago a los alumnos un ejercicio de
95. entrenamiento para reconocer las tonalidades mayores y menores, no que sea
96. mayor y menores solamente sino que especifiquen en que tonalidad están.

¿Lo haces frecuentemente?

97. Si lo hago, ¿sabes por qué lo hago?,

No

98. Yo me di cuenta que los músicos populares, uno que toca cuatro etc, que tienen
99. eso internamente, ¿ellos oyen?

Oyen la altura del sonido.

100. Y te dicen: eso está en sol mayor, eso está en la mayor, yo digo ellos lo pueden
101. hacer, todos podemos hacerlo con entrenamiento.

Todo se puede hacer pero a lo mejor esa persona tiene oído absoluto.

102. No, hay muchos de mis alumnos que lo hacen, tener un oído absoluto es una
103. exigencia.

El oído absoluto es nato, eso no se aprende, nació con eso.

104. Para ti, ¿qué es oído absoluto?

El oído absoluto es la capacidad que tiene una persona de escuchar los sonidos y decirte la altura exacta de los mismos, te pueden decir la tonalidad en la que está una pieza musical. No necesita entrenamiento, esa es la diferencia. Solo se les dice una vez y ya.

105. No necesitan el entrenamiento.

106. Te hago una pregunta ahora. ¿Estás haciendo una audiciones, tocas un acorde y
107. le dices a un niño (que sin tener ningún entrenamiento) te cante uno de los 3
108. sonidos, tendrás uno que capte un sonido, otro dos y otros 3 sonidos?

Sí.

109. Con un sonido que capte el alumno es suficiente lo demás lo puedes hacer con
110. el entrenamiento.

Claro que si se puede.

111. Claro, claro.

112. Eso no quiere decir que el que no tenga la capacidad de escuchar los tres sonidos
113. no la pueda desarrollar, ahí estamos totalmente de acuerdo. Todo eso tiene
114. que ver con los intervalos.

Ahora tu proceso Ana ¿me dijiste que podemos concluir que fue el repetir los sonidos, por imitación y que después reforzaste?

115. Exactamente, tomando conciencia.

¿Cuándo tú repites estas tomando conciencia?

116. Más tarde me di cuenta que una melodía comienza con una cuarta justa y eso me
117. ayudaba a recordar como suena.

Entonces quiere decir que la grababas por repetición.

Ahora fíjate una cosa Ana, llegamos también a la conclusión de que lo que nosotros hacemos, bien porque conocemos la teoría, cada quien ha experimentado a lo largo de los años y de lo que fue tu formación; nos damos cuenta que cuando vamos a la clase con todo ese conocimiento los alumnos no salen bien preparados, ósea, que algo pasa, te pregunto. ¿tú crees que un cambio de la metodología, ósea, estos 10 puntos, si por ejemplo nosotros nos enfocáramos en el estudio de los intervalos a través de la sensación, por ejemplo: colores, sabores, por qué no, imágenes que pueden venir a la conciencia, crees que hoy día con tanta información que se tiene por la web y cantidad de cosas, crees que si nosotros incorporemos todos esos elementos, más de lo cualitativo en el estudio de los intervalos se pudiera motivar más a los alumnos? porque los alumnos no están motivados con eso, no les importa, hay algo que hacemos mal, de alguna manera yo pienso que tenemos que pensar como los muchachos de hoy piensan.

118. Ok. Como estrategia tú estás viendo que los muchachos no están rindiendo y tú
119. preocupación como docente dices: tengo que buscar estrategias de manera que
120. estos alumnos aprendieran.

Como por ejemplo:

121. Fíjate: ¿cuantas clases a la semana reciben los alumnos? Solo ven una sola
122. clase a la semana. Pero hay una programación que cumplir, entonces, si el
123. muchacho no estudia en la casa, no es suficiente, no rinde en la escuela.

124. Deberíamos tener dos clases por semanas, hoy día hay muchos que salen
125. bien preparados pero son contados, entonces una de las principales causas es
126. eso, que la gente no quiere trabajar en la casa. ¿Cómo motivarlos para que
127. trabajen en la casa? ¿Tienes alguna estrategia?

No, yo me imagino que por ejemplo llevarlos al punto de una nueva visión en cuanto a olvidarse un poco de la matemática que siempre es abstracta, de lo riguroso de léete el libro.

128. No, eso no es una estrategia.

Entonces, la estrategia de la sensación, de lo que te produce una tercera mayor (tristeza, alegría, calor, frío, dolor).

117. Incluso eso lo planteaba el profesor Pereira, con la tonalidad mayor o menor.

Pero fíjate, eso no se hace hoy día.

118. Si se hace

Lo haces tú, lo hago yo pero no todos los profesores

119. Pero yo te voy a decir una cosa en relación a eso, fíjate cuando a nosotros nos
120. enseñaron que la tonalidad mayor es algo vivo, y que la tonalidad menor es
121. como triste, eso es relativo.

Ok

122. Te das cuenta por qué.

¿Por qué?

123. Porque te meten eso en la cabeza de que la tonalidad mayor es alegre, y que la
124. menor es triste, melancólica, pero eso se cumple en algunos casos, por
125. ejemplo: barlovento, eso es menor, ¿y eso te produce tristeza?, se parece
126. más a un merengue.

Bueno pero a lo mejor te puede producir nostalgia, que es otra cosa que está ligada a la tristeza a la melancólica. El recordar a veces se asocia también con la melancolía.

127. Yo me di cuenta que en lo popular eso no es, porque por ejemplo: te dicen la
128. tonalidad mayor te produce alegría, ¿Por qué cuando hicieron la balada
129. Amor Eterno la hicieron en la tonalidad mayor? y la hicieron inspirada por la
130. tristeza de la muerte de un niño, supuestamente.

Si eso es lo que se dice.

131. Ves cómo es relativo. Si vamos a la música académica, por ejemplo: la quinta
132. sinfonía de Beethoven, ¿qué te produce la quinta sinfonía en esa tonalidad?

Ahí hay drama, angustia.

133. Si hay drama, angustia, yo llegue a la conclusión que en la música de los
134. grandes compositores eso como que sí se da, pero en la música popular
135. como que no se da mucho.

**Puede ser que no se ajuste a todo, ¿tú crees que para motivar a un alumno
pudiese cambiarse la metodología en el sentido de menos academia, menos
matemática, más el aspecto del sentimiento, de la sensibilidad de lo que percibe
la gente cuando oye los sonidos, ¿podría ayudar a entender los intervalos?**

136. Si claro, es cuestión de práctica. Hay que entender que todo está cambiando. Se
137. ve mucho que el alumno se ve motivado a estudiar el instrumento, no
138. quiere estudiar solfeo.

Ese el paradigma de las orquestas juveniles

139. Si claro, pero los alumnos saben que tienen una limitación, que para todo les está
140. haciendo falta el lenguaje. ¿Qué hay que hacer?

**Yo cambiaría la metodología, yo voy más hacia el mundo de la sensación, voy
más hacia el color, hacia lo que el alumno percibe de la experiencia ofrecida, yo
le toco un intervalo, luego le pregunto: ¿que sientes? ,algo tienen que sentir, a lo
mejor lo que yo siento es diferente a lo que él siente, y ahí estoy de acuerdo
contigo Ana, no todo es alegría o tristeza, puede que yo tenga otra percepción,
lo importante es que eso te dé la respuesta correcta de lo que estas escuchando.**

**Esta anécdota: Mozart a muy temprana edad lo encontró su hermana en el
piano jugando con unos intervalos, ella lo vio que estaba muy concentrado, le
preguntó: ¿qué hace? y él le respondió: Busco las notas que se aman. Fíjate, si
un niño prodigio como él que tenía un universo de sonidos perfectamente
delimitados en su conciencia, pero, estaba consiente que habían sonidos que se
atraían como las personas que se aman y otros, quizá con una atracción más
débil como los hermanos que se quieren, entonces, a ese tipo de cosa es que me
refiero.**

141. Si a eso es que te refieres.

Hay que motivarlos más hacia la sensibilidad, hacia la percepción.

142. Aja, ahora te hago una pregunta: ¿dentro de esa sensibilización de la que tú
143. hablas, tenemos unos intervalos estridentes, entonces imagínate tú que le
144. pongas nada más el método Roque Cordero a un alumno.

Lo que pasa es que el método Roque Cordero es para persona que tiene un camino andado.

145 Exacto, pero yo parto de que todos los métodos son buenos.

Claro por supuesto, pero no le puedes colocar a un alumno de primer año ese método.

146. Pero hay quien dice que esas lecciones se las aprenden los alumnos de memoria,
147. que eso no vale de nada, pero yo pienso que es mejor eso a que no hagan nada.

Es como tú dices: en el habérselo aprendido de memoria algo queda.

148. Algo queda.

La cosa es motivarlos al estudio.

149. Buscar lo positivo de eso.

A lo mejor no todo es negativo. Todo lo negativo tiene algo positivo y todo lo positivo tiene algo negativo.

150. Exacto, entonces todos los métodos son buenos y cada maestro se busca su
151. propia estrategia, por eso el día que teníamos esa reunión en la escuela de
152. música con lo de la planificación y todo, nosotros no somos una escuela
153. básica y no podemos actuar de la misma manera.

Volviendo a la cuestión de la anécdota de Mozart que no era otra cosa que un ejercicio fenomenológico, el ejercicio fenomenológico en este caso es por ejemplo: la tensión o la distensión que pueden tener los intervalos, porque los intervalos como ya sabemos son ondas, es como la luz que se comporta como onda y como partícula, las dos cosas a la vez. Entonces la onda tiene un impactó, la sientes cuando te llega; esa onda cuando interactúa con otra, produce un choque, una tensión y luego como consecuencia de eso, una distensión. Esta es una de las partes fenomenológicas de la música, claro uno no lo va a complicar tanto desde este punto de vista, es más sencillo decir: las notas que se aman, o que los sonidos que colisionan producen una tensión que necesariamente necesitan una relajación. Ejemplo: la cuarta aumentada, son dos fuerzas, las ondas que chocaron y tienen que resolver de acuerdo a su atracción, es una cosa de causa y efecto. Si se le hablara al alumno de esta manera, el oye cómo interactúan estos dos sonidos (sin decirle que es una cuarta aumentada, que tiene tres tonos, etc) pero que tienen una resolución que es producto de su tensión, y que van a resolver sobre notas particulares.

154. A mí me parece interesante esto porque es un conversatorio y dentro de este
155. conversatorio uno busca estrategias, y uno puede decir: lo que se está
156. planteando aquí es interesante, ¿Por qué no probamos?

A mí me da muchísimo resultado, yo por ejemplo: en la universidad que tengo poco tiempo no es un año como la escuela, hago pequeños experimentos con los alumnos y les pregunto ¿Qué sientes? , ¿Cómo te lo imaginas? y he tenido respuesta muy interesantes que ni me imaginaba que un alumno me podría dar.

157. De ahí sacas una estrategia y ves si te sirvió.

Eso es más fácil que si te pones a decirles que el tritono son tres tonos enteros.

158. Si claro. Por eso es importante la práctica y luego de ahí deduces la teoría.

Así es, van aprendiendo de una historia que se arma hasta llegar a la teoría, y me he dado cuenta que cada alumno se hace su propia historia de la situación, es un aprendizaje independiente.

159. Si, si claro, eso es una estrategia y puesta en práctica. Lo que si te puedo decir
160. es que cada día los alumnos quieren estudiar menos entonación. Hay muchos
161. factores que lo alejan del estudio del solfeo.

Por eso si uno no consigue una estrategia de motivación no se logra nada. Solo se aprende la parte rítmica porque eso les ayuda a desarrollar la parte motriz, la técnica del instrumento.

162. Hace años vino a valencia una profesora llamada Mónica Alegría; la estrategia
163. de ella eran las lección todas en Do mayor, aunque a muchos no les gustaba
164. eso. ¿Qué te parece esa estrategia?

Eso es muy de los norteamericanos, allá se usa mucho eso del Do móvil, para ellos una tonalidad puede comenzar por La, pero se canta Do. Ahí lo que se está cantando son las distancias.

165. Si las distancias, es una estrategia también.

Si

166. Todos los recursos que tengamos a la mano son viables.

En mi experiencia, yo no me preocupó por la altura, solo canto las distancias, tú me dices que cante una melodía que está en una tonalidad mayor sin tener una nota de referencia y te la canto a cualquier altura, pero los intervalos son correctos.

167. Si son correctos, pero si te dan la tonalidad de Mi mayor....

Arranco en Mi mayor.

168. Tengo una deducción, yo creo que los intervalos están en cada uno de nosotros,
169.¿qué es lo que uno aprende? Simplemente a ubicarnos en una altura.

Si a ubicarnos. Eso es importante lo que estás diciendo.

170. Los músicos nacen y se hacen.

Sí.

171. Por eso el que no tiene oído se le hace difícil.

Si, necesita la condición natural de ser músico.

Te comento que haciendo el estado del arte de mi investigación, encontré dos trabajos científicos a cerca del desarrollo del oído y ambos concuerdan que la capacidad que tenemos los músicos de entonar o de reproducir el sonido es una aptitud aprendida. Solamente un pequeño grupo de personas que nacen con oído absoluto salen de esa norma.

172.El resto somos como nosotros que tenemos oídos normales.

Así es. Me llama la atención que Leonard Bernstein quien no tenía oído absoluto dijo que había desarrollado un excelente oído, tanto como absoluto pero que fue producto de un entrenamiento.

173.Claro fue un oído entrenado. Ahora si tiene oído absoluto y no lo cultivas
174.tampoco haces nada, serias un músico con un excelente oído y nada más, o
175.una persona con oído absoluto. Es complejo esto.

Exacto. Es muy complejo. Tiene que ver con motivación, sensibilización, la repetición, estrategias, hacer el camino accesible, son muchos los factores que intervienen en la formación del oído.

176.Claro por supuesto. Este conversatorio deberíamos tenerlo frecuente los
177.profesores de la escuela de música, no es fácil porque hay personas que
178.piensan que todo lo saben o que hay una verdad absoluto y no hay nada más
179.alejado de la realidad que penar eso. Te felicito.

Gracias Ana.

(Anexo – C)

Informante N° 3 –

Fíjate Humberto, una vez que se tiene un estudio fenomenológico de los intervalos, lo que es la ciencia del intervalo, lo utilizo como herramienta de motivación en el estudio de los mismos, y trato que los alumnos entiendan cual es el puesto que tienen los intervalos en el discurso musical, no se puede hablar de música si no se habla de intervalos.

1. Es la esencia, porque cuando haces un sonido y haces otro ya tienes un intervalo,

Correcto, en la orquestación, en la armonía, en el contrapunto.

2. No puedes desarrollar el acorde y llevarlo a cabo porque si no superpones 3 intervalos.

Correcto, tú hablaste horita del intervalo del tiempo, que también es otro intervalo, de otra esencia pero es otro intervalo que también está ligado al tiempo inminente en la música.

4. Claro de hecho el tiempo entre una situación o un fenómeno y otro es un trabajo, 5. físicamente hablando.

Correcto, y que se da solamente en la música, le pertenece solo a ella, esa es la idea. ¿En qué fallamos? Si se pudiéramos hablar de fallas, y allí quiero tu opinión como profesor, ¿tú consideras en tu experiencia con tus alumnos de años, que el alumno se interesa poco, el alumno comprende realmente que es un intervalo y para que se usa, la importancia de un intervalo dentro de la música? Yo creo, en mi experiencia que no, ¿a qué se debe?, ¿qué crees tú?

6. Fíjate que has tocado un tema que es interesante y que prácticamente nos atañe a 7. todos los docentes en el área de música, sobre todo en la disciplina de lenguaje 8. musical, teoría de la música, porque los alumnos estudian los intervalos desde el 9. punto de vista teórico, más por la necesidad de tener un conocimiento fundamental 10. para presentar un prueba, responder asertivamente a una pregunta en un momento 11. dado, pero no va mucho más allá. Depende también de la motivación y del 12. profesor que tengan en ese momento, despertar en los alumnos un interés que valla 13. un poco más allá de lo básico, porque una simple definición de lo que es un 14. intervalo, de que puede ser armónico o melódico, también consonante o disonante, 15. mayor, menor, aumentado, disminuido y justo, todo esto a lo mejor el alumno lo 16. maneja y puede darle respuesta.

17. Pero desde el punto de vista de lo que es el dictado musical, donde están en juego 18. los intervalos; si tú tienes una buena percepción, una buena claridad en el 19. momento en que escuchas un intervalo o un acorde, tú lo puedes definir. Y esa

20.categoría, por ejemplo, de que las terceras se modifican, que si es triste o alegre,
21.eso no es verdad, es algo relativo para que el alumno pueda orientarse por las
22.características que tiene un acorde mayor o uno menor, entonces, si el alumno
23.tiene la facilidad de manejar y comprender un poco más del intervalo musical,
24.más allá de la simple definición, te digo que sí, hasta el desempeño en la lectura
25.eficiente, fíjate eso, porque uno lo que busca al final es que el alumno lea
26.eficientemente, y que entone, eso es lo que se busca. Sobre todo la entonación que
27.es lo más delicado, porque hasta el aspecto psicológico se incluyen ahí, tiene que
28.ver con eso.

29.Tú has dicho algo que es esencial, toda parte en la música del sonido y aunque
30.parezca paradójico, pero no lo es, hay algo que es fundamental que es el silencio,
31.porque el silencio es el recipiente donde uno coloca los sonidos, los sonidos no
32.sobreviven todo el tiempo, aparecen y se van, pero el silencio siempre está allí.
33.Entonces el silencio es el recipiente donde tú colocas el sonido, alguien decía por
34.allí: que el silencio es el sonido más potente que existe en el universo, esa es la
35.paradoja.

Eso que dices es muy interesante, investigando sobre definiciones de la música, hubo una que me llamo mucho la atención y es lo que tu estas diciendo, Antonio Carlos Jobin la definió como el silencio entre las notas y eso me parece tan verdad, que la música va más allá de cualquier convención lingüística. Porque tú sabes que de la música se dice que es un lenguaje y se le aplica una cantidad de cosas que son propias del lenguaje, la sintaxis, la gramática, etc. Yo pienso que la música va más allá de eso, el aspecto fenomenológico que ella tiene, ese que te eleva, que te transporta y que trasciende tu condición de ahora.

36. Te produce estados de ánimo.

Y de ahí que los intervalos pueden cambiar en cierto grado la conciencia, porque cuando tú oyes una tercera mayor y la puedes asociar con claridad, alegría o tristeza, lo que nos dicen, pues eso te alteró la conciencia

37.Claro, fíjate que inclusive que ciertos acordes o cierta música, sonidos una vez
38.que llegan a ciertos receptores en el cerebro, evocan recuerdos. Ahora yo no
39.estaba buscando algo que me paso cuando tenía 7 años, y que fue lo que me hizo
40.recordar en el momento, un sonido, la combinación de algunos sonidos, o una
41.pequeña melodía musical. Disparó en mis algunas conexiones sinápticas que me
42.llevaron a un recuerdo que no iba buscando, y de repente puedo sentirme muy
43.alegre o triste, depende. Los acordes no son alegres ni tristes pero tienes la
44.posibilidad de buscar esos recuerdos, cosas que tienen que ver con alegrías o con
45.tristezas, y eso es toda una conexión que hay.

Correcto, ¿tú tienes oído absoluto?

38. Esa pregunta es bien interesante Jorge, permíteme hacerte un paréntesis si es
39.posible, yo no creo que nadie tenga nada de absoluto en nada, porque la absolutos,
40.desde mi punto de vista solo la tiene Dios, y nosotros no estamos en el plano ni el
41.nivel de Dios para tener nada absoluto. Podemos tener oídos muy buenos, como
42.una visión, un olfato, el gusto, todos los sentidos desarrollados, pero ninguno es
43.perfecto a lo máximo para hablar como una cuestión de verdad. La verdad es lo
44.que es y no lo que yo creo que es. Porque cuando la verdad sea lo que yo creo ue
45.es, comienzo a tergiversarla y deja de ser lo que realmente es, claro ya lleva una
46.carga de 45.subjetivismo. Ahora el oído absoluto no existe, si hay oídos muy finos
47.y muy buenos, pero fíjate, para que exista un oído absoluto yo pienso que no
48.solamente sin referencia alguna oír un sonido cualquiera en la naturaleza,
49.reconocerlo y decir que es Fa sostenido, pero no solamente reconozco la altura que
50.es una cualidad del sonido, y ¿con cuántos decibeles suena? ¿yo puedo precisar
51.eso a la perfección? , luego decir ese sonido tiene tantos decibeles.
52.Para determinar la altura exacta del sonido, con décimas, utilizando el saber que
53.es la unidad física de medida más pequeña del sonido, no las comas, sino el saber
54.que es más ilimitada, es muy difícil que el oído humano tenga una sensibilidad a
55.tal grado para determinar que un sonido está a 75 Sabar o a 53, cuando entre un
56.Do y un Do sostenido pueden haber hasta 200 Sabar, imagínate doscientas
57.pequeñas vibraciones que son distintas una de otras, es como la degradación de un
58.color que va del rojo al naranja, ok tu pones rojo, rojo claro y naranja y lo ves
59.con claridad, pero si pones una degradación de 100 colores entre rojo y naranja,
60.ves el color 40 y el 60 igualitos, porque el ojo no está diseñado para captar esas
61.pequeñas sutilezas, ahora un detector de frecuencias puede determinarlos.
62.Entonces yo creo que el oído absoluto no existe, ahora que hay oídos
63.extremadamente buenos (prefiero usar este término) para diferenciarlos de los
64.oídos mediocres y digo que mediocre, porque mediocre es una palabra
65.compuesta, medio es la mitad de cualquier cosa y cre es de creatividad. Mediocre
66.es medio creativo, cuando a alguien le dicen mediocre parece que lo están
67.insultando, entonces, para diferenciarlos de los oídos mediocres hay oídos
68.extremadamente buenos. Pero llamarlos absoluto, no creo, no hay nada absoluto
69.en este mundo, por lo menos al alcance del ser humano.

Yo utilizo ese término porque es general.

70. Me parece que es arriesgado, uno tiende a utilizarlo en sentido general.

¿Pero tú tienes un oído que te permita oír cualquier sonido y determinar exactamente la altura?

71.. Si, en el caso particular de tu preguntas si siento que tengo facilidad para eso,
72de hecho cuando estudiaba en el dictado musical había un muchacho, un

73.compañero que se llamaba Moisés, el resto de los alumnos sacaban 14, 15
74.puntos y nosotros practicábamos éramos muy solidarios, 70.entonces el maestro
75.Casas y Pereira se reunieron para hacer un examen, yo saqué, y lo digo con
76.modestia, 20 puntos, Moisés me decía: es que este es el hombre del oído absoluto,
77.y yo le decía: no tengo oído absoluto, yo tengo mis fallas y por más que el oído
78.sea muy bueno, en algún momento hasta dependiendo del estado de ánimo, tu oído
79.no es igual todos los días.

Eso es muy importante lo que estás diciendo.

80. Entonces fíjate, ya la absoluta desaparece, porque lo que es absoluto es absoluto,
81.no es relativo, 75. ahora yo puedo tener un oído muy bueno, que hoy estoy
82.captando todo lo que toca el profesor 76. con una facilidad extrema, y al otro día,
83.estoy con el mismo ejercicio, pesado, pero ya va, no 77.capto, porque mi
84.concentración esta perturbada por alguna situación, una adversidad, algo que 78.
85.me pasó ese día, pero es el mismo oído de ayer.

Algo emocional que te carga.

86. Claro.

Es un estímulo externo que ha modificado esa capacidad.

80. La capacidad, entonces en ese momento esta de perfil bajo y yo digo: hoy no,
81.será mañana. Y a nosotros los compositores nos pasa, hay unos días que nos sale
82.una melodía con una fluidez extrema y tan bonita, y otro día nos cuesta trazar dos
83.compases y somos los mismo. ¿Por qué ayer me salía y hoy no? entonces tengo
84.que dejarlo y tomarlo cuando la inspiración llegue. De hecho eso les pasó a los
85.grandes compositores, Beethoven muchas veces se acercaba a la tumba de Haydn
86.para pedir la inspiración porque se trancaba el serrucho, se desesperaba y lo
87.dejaba, cuando venía, ya venía con la fuerza renovada y empezaban a salir las
88.notas... hay pero si esto era lo que estaba buscando y ¿de dónde llegó?. Hay algo
89.misterioso ahí. ¿De dónde proviene ese conocimiento?

¿De dónde viene eso?

90. ¿Tú has leído el libro el tao de la física?

No.

91. Te lo voy a recomendar porque a nivel universitario es excelente. El tao es un
92.libro 91.extremadamente profundo, el autor es frijo Capra, se habla de que
93.Einstein es el científico más eminente del siglo XX y en la segunda mitad se
94.habla de este señor. Bueno, solamente te hago una acotación en el libro de él
95.que está escrito en 23 idiomas es muy bueno, vas a ver el paralelismo que el
96.plantea entre la ciencia y toda la religión, hindú, china, todo el misticismo y

97.como todo encaja perfectamente, ahí hay un descubrimiento que hicieron los
98.científicos hace unos 10 años que los tiene de cabeza, y es lo siguiente:
99. Si tu logras aislar dos partículas subatómicas de un átomo, si las pudieras agarrar
100.y las separas, colocas una aquí y la otra para allá y doblas una de las partícula
101.en una dirección, la otra se voltea al contrario.

Eso está predicho en la teoría cuántica.

102. Y tú dices está bien, la distancia que hay de aquí al otro punto a la velocidad
103.de a luz, eso es instantáneo, pero si yo pongo la partícula B en nueva york y yo
104.estoy aquí en valencia, y yo volteo la otra, no es que gira una décima de segunda
105.después, porque la información se tardaría en viajar a la velocidad de la luz un
106.cierto tiempo, es que el cambio es simultánea. Entonces los científicos dicen: es
107.que Nueva York todavía está cerca, y a la velocidad de la luz, eso es una
108.distancia pequeña a la velocidad de la luz. Entonces, vamos a la próxima galaxia
109.más cercana que es Andrómeda. Andrómeda está a dos millones de años a la
110.velocidad de luz de la tierra, a treientos mil kilómetros por segundos, resulta
111.que si tu envías una información a Andrómeda se tarda dos millones de años y
112.se tarda dos millones en regresar es decir que son cuatro millones de años.
113.Resulta, que si ponemos la particular B en Andrómeda y yo me quedo aquí en la
114.tierra con la partícula A, yo giro la carga negativa por positivo de la partícula A,
115.instantáneamente la otra responde en sentido inverso, y ahora la pregunta:
116.¿cómo se comunican? eso tiene perplejos a los científicos, hay algo que no
117.comprenden con la energía o con la materia oscura, cuando conozcan eso estarán
118.en el plano de Dios. Dios es el que tiene el control de todo el universo, de todos
119.nosotros, es la inteligencia máxima. Qué bueno que tocamos este tema porque
120.los intervalos no escapan él.

**No, no solamente eso los tiene perplejo como tú dices, es que eso ha cambiado el
paradigma científico, porque eso cambia el paradigma del positivismo al
paradigma de la postmodernidad.**

121. Positivismo y postmodernidad

**Correcto, lo que pasa es que lo absoluto como algo universal, global, deja de ser
una vez que la ciencia se da cuenta de eso, una cosa puede ser dos a la vez y, esa
idea viola el principio de identidad de Aristóteles y que tiene que ver con el
positivismo, Aristóteles dice: nada puede ser dos cosas a la vez, ósea yo soy
Jorge pero no soy Humberto, la cuestión está en que la ciencia demostró que es
cierto, la luz puede ser una onda y una partícula a la vez, entonces...**

122. Se comporta de las dos maneras en ese mundo cuántico.

**Y entonces que pasa, la realidad cambia porque deja de ser absoluta, quiere
decir que la verdad no es absoluta, la verdad va a depender de como se mire, o la
verdad va a depender de una posibilidad de verdad.**

123. Está impregnada por mi interpretación porque yo estoy ahí como espectador y
124. estoy contaminando la cosa también.....

Ese es tu previo haber.

125. Porque una vez que yo la percibo de alguna manera la sujeto a mi experiencia
126. también y la puedo tergiversar, como dije: hablo y como era para seguir el
127. ejemplo. Primero pienso y después existo.

Entonces me dices que has tenido dentro de todo un oído fino, en sentido de que naturalmente puedes percibir la altura del sonido, ¿puedes percibir la armonía también?

128. Si puedo, inclusive el aspecto visual que es cuando miras en la partitura, por
129. ejemplo, un acorde (do, mi, sol) nosotros no podemos cantar
130. armónicamente porque no podemos hacerlos, tres o cuatro voces
131. simultáneamente. Pero si podemos pensar armónicamente.

Eso es el oído interno

132. Exacto.

Eso es lo que busca esta tesis.

133. Cuando uno mira el acorde ya suena en la conciencia, ahora si yo soy director de
134. una orquesta miro en la partitura do, mi, sol y después hay un resultado
135. sonoro, digo: bueno pero lo que veo aquí no se parece a lo que oigo, lo que
136. estoy escuchando no se parece a lo que veo, eso significa que hay un
137. dominio de lo que está ahí en la partitura, porque si no, nos meten gato por
138. liebre y no nos damos cuenta.

Entonces la idea es: ¿Cómo hacer para cambiar un poco esa metodología que implementamos en clase que si la composición del intervalo, que si la clasificación, etc?

132. Las famosos tres c, clasificación, calificación y composición.

Correcto, ¿cómo hacer para que un alumno tenga esa habilidad que tienes tu Humberto? porque yo no la tengo, para mí el estudio de los intervalos fue toda una pesadilla, a mí quien me enseñó los intervalos fue el maestro Pereira.

133. Claro yo creo que debe haber unas condiciones mínimas que uno debe crear
134. para que haya un resultado alentador... porque si la cuestión la pintan con mucha
135. tragedia uno va a sentir aversión al estudio de los intervalos, de hecho hay
136. mucha gente con talento que se ha frustrado, se ha quedado en el camino .porque
137. el ambiente que se creó no fue el ideal. Hay una cuestión que es elemental, ¿has
138. oído las cuatro T?

¿Las cuatro T? yo creo que lo oí en algunos alumnos.

139. La T es un invento de Humberto, que en sus momentos de ocio escribe en el
140.pizarrón y comienza hablar con los muchachos, algo siempre sale. Está la T
141.del talento, está la T del talante que es el gusto especial por las cosas que
142.hacemos y que disfrutamos, no es obligado. La T del tiempo, todos los seres
143.humanos tenemos un tiempo porque Dios nos dio tiempo suficiente para
144.realizar nuestros sueños, que depende de la capacidad de organización de cada
145. quien, y la T de trabajo. Hay gente que tiene talento, hay gente que tiene talante
146.y hay gente que tiene tiempo, esta es una constante para todas y hay gente
147.que trabaja.

148. Ahora puede que tengas un ser humano con mucho talento, tiene talante porque
149.le gusta la música, el tiempo lo tienen todos porque es una constante, pero no
150.trabaja, resultado: negativo, nefasto.

151.Hay gente que no tiene mucho talento, vamos a llevarlo al área que estamos
152.hablando, el oído, resulta que no es muy fino, vamos a decir que tiene poco
153.talento para el estudio de la música porque el oído no es el adecuado, pero le
154.gusta la música tiene talante, tiene tiempo y el tipo trabaja como un burro
155.para usar esa expresión, porque es un animalito de carga que no se queja de
156.nada al hacer su trabajo. Pero, tampoco tiene buenos resultados, no son
157.alentadores porque hay algo que está fallando, no tiene talento. Igual, hay
158.gente que tiene talento, talento pero el tiempo está mal organizado. O tienes
159.talento, tiempo y trabajo, pero no tienes talante, o sea no te gusta, resultado:
160.negativo, tiene que gustarte. Para que haya triunfo se necesitan de aliento,
161.tiempo, trabajo y talante.

162. Para la música se necesita un buen oído porque la música entra por el oído, no
163.hay otra manera, los sonidos no se olfatean, no se miran, los sonidos no se ven.

Se sienten y se oyen.....

164.Correcto, se oyen, hasta la vibración te puede llegar y tu sientes, la música se
165.percibes a través de un órgano que es extremadamente delicado, es el oído,
166.capaz de discernir alturas, intensidades e inclusive timbres, pero no de forma
167.absoluta, por eso lo vuelvo a decir, porque no llega a la absolutas. Todos
168.nuestros sentidos son ilimitados, Dios nos dio la posibilidad que unos estén
169.más desarrollados que otros y dependiendo de la educación y del tratamiento que
170. le hayamos dado, pero nunca vamos a percibir todo, porque Dios creo que dentro
171.de su gran inteligencia y sabía, cuando creó al ser humano le puso límites,
172.el ser humano se desboca. Fíjate, te pone esta explicación de lo que te estoy
173.diciendo; yo podríamos cantar el acorde do, mi, sol, sin embargo yo creo
174.que Dios lo pensó muy bien y dijo: voy a hacer que estocarricitos para usar
175.esa expresión, no puedan cantar más de un sonido, salvo una que otra
176.excepción. ¿Para qué? para que exista la unión entre ellos. Si tú quieres apreciar
177.la belleza del acorde, tres sonidos que suenan conjuntamente o más, tendrás
178.que buscar a tus semejantes.... hacer socialización y comunicarte con ellos, para

179.que puedas escuchar esa belleza, de hecho es así porque nosotros los seres
180.humanos somos tan vanidosos, a veces tan egocéntricos, imagínate que yo
181.solo pudiera cantar un acorde, no buscaría a nadie, me voy para el teatro
182.municipal y canto una obra coral yo solo.

No, pero si la puedes escuchar.

183. Pero para expresarla, tengo que buscar a mis semejantes y reunirme porque
184.tengo una limitación y la vista tiene una limitación, yo no puedo ver una
185.aguja en la luna, la aguja puede estar allí y yo puedo pensar que la aguja está
186.allá, pero no la puedo ver, el oído puede registrar sutilezas de altura, de
187.intensidades, timbres e inclusive de duraciones como lo decíamos al
188.principio, pero siempre habrá un límite por eso la absolutos no está,

Te entiendo.

189. Los sentidos están limitados

Sí, sí.

190. Esa era la primera parte ahora voy con la segunda

Pero antes que continúes, te comento que en mí veo lo de las cuatro T, yo puedo decir que si tengo talento para la música, soy sensible a la música, te digo esto porque la tesis parte de mi formación del oído, que fue precaria y aparatosa para poder desarrollar el oído que tengo hoy día, me doy cuenta que tengo alumnos en la misma situación por la que yo transite, y la tesis lo que busca es teorizar para tratar de ayudar en el desarrollo del oído, evitándole a los alumnos el camino difícil, entonces, si tienes talento, talante, tiempo y trabajo lo logras, yo he logrado mucho en la formación de mi oído. Pero fijate tú lo interesante, yo vine a desarrollar el oído cuando trabaje, cuando tome conciencia que debía invertir tiempo en educarlo. Fue cuando entendí que de verdad tenía una falla estructural grave que era el desconocimiento de los intervalos, yo no escuchaba, no los entendía, y lo que es aún peor, ni siquiera sabía para qué era eso; veo que esa constante se repite en la mayoría de los alumnos, entonces, esa ha sido mi preocupación, tratar de allanarles el terreno, busco la forma de motivarlos en el estudio de los intervalos, para que ellos descubran eso, porque ellos tiene que descubrir su propio camino, darse cuenta de que eso es fundamental para ser músico. Entonces, te pregunto: ¿tú crees que si se cambiara un poco ese esquema tan cerrado de solo la matemática pura de la música, la calificación, clasificación, composición y, simplemente decir, por ejemplo: esto suena triste o alegre, se motivaría más al alumno hacia la parte sensible de la música?

191. Tú dijiste dos palabras claves, la motivación y el estímulo, al principio te había
192.dicho crear las condiciones, porque el hecho de que uno haya tenido algún
193.tipo de suerte cuando fue alumno, o poco traumático, porque el ser humano

194.tiende a emular, nuestros maestros fueron creados por otros maestros de mucho
195.carácter de mucho rigor y quizá la cuestión de la pedagogía, porque no es la
196.cuestión de que el maestro se buen músico, puede serlo, pero la cuestión de la
197.pedagogía vino un poco tarde, eso de ser docente vino un poco tarde con la
198.cuestión de la profesionalización, se abrieron carreras y oportunidades para que
199.la gente creciera en ese campo o por lo menos a los que se dedicaban a la
200.enseñanza, porque no bastaba con conocer las notas musicales, pero bueno y
201.ahora, ¿cómo hago para transmitir el conocimiento que tengo y mi experiencia a
202.los otros alumnos, a los que estoy formando? ¿lo estaré haciendo bien?.
203.Entonces tú dices algo que es importante, lo que yo planteaba horita era lo
204.primero con lo de la T, pero viene lo segundo que es precisamente eso, pero,
205.¿Cuáles son las estrategias que voy a utilizar como docente? ¿de qué me valgo
206.para que el alumno no solamente sepa que una quinta justa está compuesta por
207.tres toros y un semitono diatónico? y se sacar bien las cuentas, pero me tocan un
208.Fa y un La y estoy perdido, me cuesta mucho reconocerlo, peor aún si me tocan
209.Fa, La bemol, do porque tengo que despejar tres intervalos.
210.Esto requiere de un entrenamiento que tiene que ser progresivo, es lento, Hay
211.que ponerle, requiere que el docente tenga que elaborar estrategia utilizando el
212.mejor instrumento que tenemos que es el piano, un piano bien afinado es el
213.recurso que se necesita, porque es el instrumento más versátil y más amplio para
214.trabajar el oído, aunque el registro humano no necesita todo la extensión de un
215.piano, pero muchas veces una refuerza las octavos y se desarrolla el oído por
216.aquello de la teoría de los armónicos, entonces, es importante el manejo del
217.piano en la etapa básica, no tiene que ser pianista el docente de lenguaje musical
218.pero si debe conocer el instrumento, para hacer las funciones, hacer ciertos
219.recorridos, ciertas introducciones y siempre ambientar luego trabajar con muchas
220.estrategias en relación a los intervalos, poner a los alumnos a percibir al revés y
221.al derecho, ¿qué significa al revés y al derecho?, cuando tu escribes por ejemplo
222.en pizarrón Do, Fa y Do Sol, etc, eso está a la lista de todos los alumnos y los
223.alumnos reconocen estos intervalos, muy bien, y ¿tienen conciencia de cómo
224.suenan?, el entrenamiento comienza por ejecutar esos intervalos en el piano y
225.que el alumno lo escuche sin quitar la vista el pizarrón, de manera que se
226.produzca el binomio perfecto, lo que él está escuchando entra por sus oídos y
227.se parece a lo que está mirando en el pizarrón, o lo que está mirando se parezca
228.lo que está escuchando. como parte de la estrategia el profesor puede tocar de vez
229.en cuando un intervalos errado, pero hecho a propósito, a lo mejor salta uno por
230.ahí, y dice: profesor se equivocó en el cuarto intervalo, usted como que no tocó
231.lo que es, yo lo que escuche no se parece a lo que veo y lo que estoy viendo no se
232.parece a lo que escucho, entonces, quiere decir que el alumno está progresando,
233.porque ya no se deja engañar, ya el oído está adquiriendo cierta habilidad o
234.destreza. Entonces, yo le digo está muy bien pero no me basta que me digas que
235.me equivoqué, ¿pero qué fue lo que tu percibiste?, bueno, donde era Si, Re usted
236.tocó Si, Mi, aaaaah eso está muy bien, porque entonces quiere decir que tienes
237.consciencia de lo que está ocurriendo en este momento, tienes concentración y
238.has ganado alguna habilidad; el reto de los alumnos por contagio o simpatía

239.sonora comienzan a reubicarse también, porque lo dice el concepto de
240.inteligencia de hoy en día y a dar respuestas apropiadas. La inteligencia no es
241.saber muchas cosas, inteligente no es el que más sabe, sino aquel que comprende
242.mejor las cosas que sabe, así no sean muchas.

Claro por supuesto

243.Y en consecuencia actúa conforme a ellas. Entonces, ese muchacho viene y es
244.capaz de discernir en un momento dado los ejercicios, claro el ejercicio no
245.son cinco intervalos, a lo mejor hay veinte en el pizarrón, así que todo tiene
246.que ir poco a poco, es interesante que tú primero hagas que los alumnos
247.repitan de forma arpegiada con el profesor en el piano, eso es cuestión de
248.muchas clases, de mucho trabajo. Una vez que el entrenamiento es suficiente es
249.cuando puedes especular o exigirle al alumno que identifique un intervalo
250.luego de escucharlo, él se está interesando en el asunto, ya no solamente
251.sabe que suena alegre, ya reconoce la teoría y los intervalos, pero no solo
252.basta que reconozcas uno, sino una secuencia, eso es trabajo de mucho
253.tiempo, durante el año. Entonces deliberadamente escribes en un momento
254.dado en el que ya has obtenido cierto logro, unos veinte, o quince intervalos,
255.dependiendo del tiempo y comienzas a tocarlos, ellos te están siguiendo y
256.puedes tocar uno que otro intervalo equivocado, de pronto viene un
257.alumno y te dice: profesor se equivocó, tú debes preguntarle que te
258.identifique donde ocurrió el error, entonces, ahí estamos logrando algo
259.interesante.

260.Cuando los alumnos se van apropiando del reconocimiento de los intervalos, ni
261.siquiera del acorde, eso es algo que viene después, el reconocimiento los
262.van haciendo más responsables en el estudio del solfeo y lo van viendo con
263.más interés, se sienten más felices y eso hasta les resuelve algún problema
264.en sus vidas, porque eso va al centro del cerebro y tiene que ver con las
265.emociones.

Es un triunfo de alguna manera.

266.Y depende, si yo voy perdido en este mundo, me siento mal y si me siento mal
267.quisiera que me tragara a tierra.

Decepcionado claro.

268.Cuando veo que estoy dando en el centro con las respuestas correctas, me siento
269.feliz, más seguro, soy más responsable e incluso hasta colaboro con el
270.profesor. Eso de alguna manera va razonando hacia el resto del horizonte, la
271.palabra no es la adecuada pero la felicidad contamina, se siente.

Eso es una conducta trascendental.

272.Aunque alguien decía por ahí que la felicidad es una profanación.

273. Si, las consecuencias.

Ahora una pregunta. ¿Tú crees que aparte de eso se pudiera utilizar como otra estrategia la parte sensible, sutil, lo que me puede causar cierta situación anímica diaria de alegría, tristeza e inclusive hay personas que oyen en color (cromofonía) que si un intervalo puede ser verde o azul, etc, por decir algo. Tú crees que si un alumno lograra de alguna manera hacerse de esos archivos mentales por llamarlo de alguna manera, se podría lograr un desarrollo en el oído, tú crees que eso pudiera ser una vía?

274.Si es posible Jorge, lo que pasa es que se requiere de un entrenamiento, y ese
275.entrenamiento lo debe tener quien administre esa enseñanza en una cátedra
276.determinada, porque tiene que ser una persona enterada de muchas cosas
277.para saber lo que va hacer, porque del acierto en el aula de clases tenemos
278.seres humanos un poco más felices, más alegres, seguros de sí mismos y eso
279.rebota en todas las actividades de su vida no solo en la música, pero si es posible,
280.porque yo lo puedo generar de adentro hacia afuera y de afuera hacia
281.adentro, si el intervalo es capaz de sugestionarme, de producir ciertos estados
282.ánimos en el momento que lo percibo, lo puedo hacer al contrario también, puedo
283.predisponer ese intervalo que me causa furia, flacidez, tranquilidad, puedo crearlo
284.internamente y ya , sin necesidad de que el profesor lo toque o que ocurra en la
285.realidad, el solo hecho de escuchar internamente .un intervalo produce un cambio
286.en mi conciencia.

Es increíble cuando tu hablaste de las quintas y la sextas, cuando estabas explicándome el ejercicio, esos intervalos me sonaron en la conciencia y me puse en el plano del alumno, fíjate cómo se desarrolla un oído interno.

Te comento que el maestro Gonzalo Castellanos tuvo una experiencia extraordinaria en una clase de solfeo que dictó en la escuela de música Juan Manuel Olivares, lo sé por testigos que estuvieron en esa clase. Él recién venía de estudiar fenomenología con Celibidache y entre sus alumnos estaba Isabel Palacios, yo hablando con Isabel de generalidades y ella me hizo un comentario sobre la maravillosa clase de solfeo, que ella asegura es la mejor clase de solfeo en la que ha esta. A esa clase no solo asistían los alumnos sino que también asistían los profesores, yo le pregunte al maestro: ¿a qué se debió el éxito de esa clase? y que todavía años después los testigos aseguran que fue una clase especial. Él me dijo: el aspecto fenomenológico porque yo estimulé a los alumnos de que descubriera el intervalo individualmente, cada quien se hizo una historia, cada quien se hizo una experiencia de vida de lo que escuchaba y se lograron cosas muy interesantes, se desarrollaron oídos que me quede impresionado.

287. Que estaban por allí un poco aletargados y de repente se desarrollaron.

Cada quien descubrió como internalizarlo, hacerlo, porque él me decía: si tu no haces el sonido tuyo, tu estas divorciado del sonido, tú tienes que identificarte con el sonido, buscarle una realidad que es propia de cada quien.

288.Quizás logró despertar en el muchacho lo que se llaman curiosidad, primero si
289.eres más curioso estas más atento, si estás más atento te concentras más y si
290.te concentras más, no solamente eres capaz de darte cuenta de tus fortalezas
291.sino también de tus debilidades. ¿por qué soy tan débil para esto?, o ¿por
292.qué percibo tan mal?, ¿será que es cuestión de concentración?, ¿será que
293.aquellos prestan más atención que yo?, tantas cosas que pueden ocurrir e influir.
294.Si yo creo que crear las condiciones adecuadas es cuestión del manejo
295.profesional de la docencia, en principio todos los seres humanos tienen un
296.oído que más o menos pueden ser desarrollados, unos son buenos, otros
297.regulares y malos pero en principio todos los oídos pueden ser
298.desarrollados. Ahora, es más fácil comenzar en una edad temprana que comenzar
299.a afinar el oído de grande, pero no es imposible. Hay gente grande que ha
300.tenido éxito comenzando tarde, pero es la excepción de la regla, los adultos
301.tienen la creencia y en parte cierta, que han debido de comenzar más
302.pequeños y que sus vidas están llena de muchos altibajos que no les permiten
303.dedicarse a esto, pero le ponen corazón y pueden tener éxito.

Fíjate, tocaste palabras inclusive que me dijo domingo, lo interesante de esto es ver como cinco personas que las escogí de diferentes campos de la música ven el intervalo de manera muy similar, por ejemplo: el compositor necesariamente tiene que tener un manejo profundo del intervalo, los ve diferente al docente; el docente puede dar una clase con las tres C, con la simple audición y ya tiene la práctica, pero el compositor no aunque está relacionado.

304. El compositor va más allá de todo lo que hemos dicho.

Correcto, y aquella cosa que no se explica, eso del silencio que es la música en sí, aquel silencio entre los sonidos y que allí es donde está a música, eso no lo ve el docente.

305. Alguien decía por ahí: no rompas el silencio si no es para mejorarlo.

Fíjate las palabras de domingo y las tuyas fueron lo mismo, hablamos del despertar de la sonoridad que tiene que ver con el arte de ver y escuchar y es lo que tú me acabas de decir, ver la pizarra el intervalo escúchalo y es la sensibilidad de que eso te produce algo, como dijo el maestro Castellanos dejar que cada quien descubra el sonido.

306.Nosotros podemos hacer una analogía bien interesante, a alguien le preguntaron
307.en una oportunidad que como hacía para hacer esas bellas esculturas, él
308.decía: yo lo que hago es imaginarla en mi mente y luego agarro mi martillo, el

309.cinzel y quito el sobrante. Musicalmente también lo podemos hacer, quita
310.todo lo que te molesta y deja solo lo que necesitas que es el intervalo y lo
311.conseguirás, pero tienes que quitarle el entorno que lo perturba, lo opaca y no
312. deja escucharlo.

Y lo puedes percibir.

313.De hecho uno puede hacer la asociación con los colores, de hecho no es tan
314.descabellado el asunto, quizá con los sonidos individuales más que con los
315.acordes, también pueden reflejar una naturaleza, uno puede imaginar, evocar. En
316.los sonidos con frecuencia, es una onda que viaja a través del aire y los colores
317.también son una frecuencia, también son una onda pero que entra por la vista.
318.Entonces, uno puede hacer la analogía entre un do o un fa y un color y
319.asociarlo de manera que si piensas en el amarillo ves el sol o cuando
320.escuchas el sol, ves el amarillo, es una cuestión de entrenamiento que puede
321.ser lento a la hora de un dictado musical, pero si lo has trabajado
322.suficientemente eso puede ser una herramienta a resolver problemas que se
323.presenten en un momento dado, hay acordes que se las trae y se las lleva
324.también.

Risas...., Domingo me dijo que tenía un alumno que cuando él tocaba un acorde de quinta aumenta, el alumno decía que eso era rosado. Domingo me dice que era impresionante, el tocaba en cualquier octava del piano un acorde aumentado y el alumno decía: rosado, no había forma de engañarlo. Así pues, demostrado esta que hay gente que tiene esa cromofonía, a esa cosa que es sensible a identificar el sonido con el color, descúbrelo a lo mejor ese es el método de esa persona.

325. Eso es un talento especial, cuidado si innato.

Seguro, porque quien le enseñó a él eso.

326.Y eso es posible, porque el talento innato no lo hemos tocado y no creo que
327.venga aquí, pero ¿de dónde venimos? si es que creemos en teorías de
328.reencarnación, pero ¿de dónde trae cierto talento? No sé si recuerdas la
329.anécdota de Mozart; Mozart fue de estatura baja, poco flemático y
330.enfermizo, pero un día lo visita un muchacho de quince años, la diferencia a
331.parte de la edad es que era más alto. El muchacho llega a la casa de Mozart
332.y toca la puerta, busco al músico al que compone sinfonía y sonatas, lo
333.llaman y llega hasta la puerta, cuando llega a la puerta el muchacho le
334.pregunta: maestro ¿cómo hago para componer una sinfonía? y Mozart le dice tú
335.has venido a mi casa a preguntarme una cosa como esa, ¿cómo se te ocurre?,
336.¿hay maestro pero no tengo a mas nadie a quien preguntar? yo quiero que
337.usted me diga cómo lo puedo hacer. Bueno tuviste el atrevimiento de venir a mi

338.casa, yo te lo voy a responder. Lo primero que tienes que hacer es crecer y
339.crecer muchísimo, luego estudiar, estudiar muchísimo y luego quemarte las
340.pestañas muchísimo y más tarde es posible, o a lo mejor puede ser que
341.compongas una sinfonía. El muchacho le dice pero maestro ¿por qué usted
342.me dice eso? si usted compuso una cuando tenía 12 años. Mozart le
343.respondió: si pero yo no le pregunte a nadie. Pero fíjate, la respuesta de
344.Mozart fue muy madura porque lo primero que le explico que tenía que estudiar
345. mucho porque a lo mejor llega a 50 años y no hace nada porque es una cuestión
346.de talento. Él hizo una sinfonía a los 12 años, se dice que veía al papa tocar
347.piano desde que tenía 4 años, aun así, es muy poco tiempo para madurar
348.todo lo que se tiene que madurar musicalmente hablando para componer una
349.sinfonía, y sin embargo lo hizo.

Si, él ya tenía compuesto algo significativo a los 5 años.

350.Muy significativo, ahora,¿ de dónde viene ese talento tan especulación que no
351.tienen otros , ¿por qué otros tienes tanto talento para las matemáticas y otros
352.no?... es una buena pregunta. ¿de dónde venimos y para dónde vamos?

Me hiciste recordar una anécdota, también de Mozart y que viene dado a la cosa fenomenológica y sensible. De niño su hermana lo encuentra concentradísimo en el piano, jugando con unas notas independientes, ella le pregunta: ¿qué haces? , y él le respondió: busco las notas que se aman.

Imagínate, un niño que haya tenido conciencia de eso, porque un niño no se hace ese tipo de preguntas.

353. Era prematuro, por eso era incomprendido porque no encajaba en el común de
354.la gente de su época, entonces, tenía actitudes que para los demás eran
355.extrañas, poco sociable, ¿cómo puede una inteligencia de esas relacionarse
356.con otros?

Eso es lo fenomenológico, tu nombraste, cuando hablaste de que la luz podía ser dos cosas simultánea, yo le hice esa pregunta al maestro Castellanos porque hablamos de esas cosas misteriosas que hay en el Ser de las cosas, en el misterio de la composición, yo le pregunte que si en la comprensión de lo pequeño, en este caso de los intervalos, se podría develar ese misterio de la composición y él me dijo: que él no pretendía develar ese misterio, que eso era incomprendible realmente, porque indudablemente el estudio de lo pequeño, del como verdaderamente interactúan las cosas ayudaría quizá a tener una idea , y tú lo dijiste casi y con las mismas palabras, si nosotros llegamos y comprendemos eso de las partículas subatómicas, de cómo se comportan, entonces, respondemos todo, ese es el misterio.

357. Si, y es algo que los científicos han podido manipular, pero no saben cómo se
358.comunican sin importar la distancia a la que estén las dos partículas una de
359.la otra. Ahora, quiere decir que hay conciencia entre la una y la otra, quiere

360.decir, que en el universo hay algo que se comunica instantáneamente en
361.todas partes.

Hay una conciencia que nos comunica y nos interrelaciona.

362.Tenemos que indagar y escudriñar hasta donde podamos, sin embargo las
363.palabras de Jorge Luis Borges no hay que olvidarlas, muy interesante
364.también, Jorge Luis Borges dijo en una oportunidad lo siguiente: La
365.belleza, porque la música es belleza, esencialmente es arte, ese es el camino,
366.el arte no lleva a la belleza. La música es motivo de aprendizaje, fíjate todo lo
367.que estamos aprendiendo, y la música tiene una condición divina, es parte de un
368.todo

Y que tiene proporción, de ahí los intervalos y su belleza.

369.Así es, es parte integral de un todo determinado por un creador que es quien nos
370.depara el conocimiento, Jorge Luis Borges decía: la belleza es ese misterio
371.hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica, yo le voy a poner
372.algo de Humberto Delgado al final, te lo repito: la belleza es ese misterio
373.hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica, yo le agrego: el día
374.que la psicología o la retórica pueda descifrar lo que es la belleza, hasta ese día
375.la belleza será bonita. Todo en este mundo requiere un margen de misterio,
376.de enigma y nosotros como vamos detrás de ese misterio, lo bonito no es
377.llegar y conocerlo, sino recorrerlo.

Tu que eres compositor, ¿tú crees en lo puntos de tensión que se crean cuando los intervalos interactúan, que puede ser que no los escuches cuando los piensas pero que están presentes?

378.Fíjate, la misma línea melódica dice muchas cosas, ahí hablamos de contorno lo
379.que tú decías al principio, y resulta que cuando vas elevando, agarrando
380.altura, el contorno ascendente que te dice; crea interés, el contorno
381.ascendente es incremento de intensidad de fuerza y el contorno descendente
382.es relajación, son principios que se toman en cuenta a la hora de elaborar
383.una melodía, porque la definición de melodía, hay muchas, dice: que una melodía
384.es la sucesión lineal de sonidos musicales comprendidos dentro de un
385.ámbito sonoro particular y que son diferentes entre sí por su intensidad,
386.altura y timbre, esa es una definición de melodía que es una de las cosas
387.más delicada que hay en música. Hay que tomar en cuenta todas esas cosas,
388.hay un inicio un desarrollo y un cierre. Una melodía está bien construida cuando
389.tiene un buen inicio, un buen desarrollo y un buen cierre, o sea una melodía
390.es buena cuando está construida como una oración gramaticalmente
391.hablando, cuando yo digo una niña pinta una casa de rojo se entiende, hasta
392.tiene cadencia, pero yo pudiera decir una rojo pinta casa niña y son las
393.mismas palabras, como decir son los mismos sonidos pero están ordenados de
394.otra manera y suenan muy mal.

395. Ahora quiere decir que hay una relación entre un sonido y otro, eso es un
396. intervalo; en una melodía lo que tenemos es una secuencia de intervalos, si
397. esos intervalos están bien conectados el primero con su precedente y
398. consiguiente, llegamos a resultados felices, desde el punto de vista de la
399. composición partiendo de la melodía. El desarrollo de la melodía tiene que ver
400. mucho con lo que estoy diciendo, hay un principio organizativo y ese principio
401. organizativo viene de cómo está la mente ordenada, si la mente no tiene
402. orden no sale una cosa buena, como el escultor que decía que se imaginaba
403. algo y quitaba los excesos.

Una vez que tu comprendes eso, que lo tienes decodificado, que sabes cómo funciona, entonces simplemente esas interacciones se van dando, tú las vas manipulando y el conocimiento de eso si te da un final como consecuencia lógica de lo que dijiste al principio

404. Claro, y luego que efectos producen ciertos intervalos combinados de alguna
405. manera, es algo que rebasa lo que te había dicho al principio, el plano de la
406. composición es otra cosa, y ¿qué efectos produce en el oyente en un
407. momento dado que yo combine ciertos intervalos de alguna manera?, por
408. eso hay melodías que se han hecho famosas y no pasan de moda ni que pase lo
409. que pase en este mundo, y hay otras que nacieron y desaparecieron. Ah pero
410. entonces debe haber una manera de combinar los intervalos en una forma
411. tal que producen impacto en la persona que escucha, sea ingenuo o experto en
412. música. Entonces ¿porque hay melodías y obras que se han hecho tan famosas,
413. que trascienden? por ejemplo: se dice que la melodía del segundo
414. movimiento de la suite N° 3 de Bach es la más bella que se haya escrita en
415. toda la historia de la música instrumental, yo la he escuchado a lo largo de
416. mi vida unas quinientas veces, quizá más, tratando de buscar el mínimo secreto,
417. ¿por qué esa melodía es tan impactante. Pienso que el secreto está en que una
418. nota es consecuencia lógica de la que sigue.

Fíjate, quizá si tú sigues esas reglas a lo mejor no te sale la melodía o no te sale esa melodía que tú quieres que perdure siglos.

419. Te voy a dar un secreto que le hemos descubierto al señor Bach. Bach decía: los
420. sonidos que se mueven por grado conjunto son fáciles de encontrar, son
421. fáciles de recordar, son fáciles de escuchar y por lo tanto fácil de cantar.
422. Hay que comenzar por lo sencillo, como dice Borges: ¿dónde está la
423. belleza? El arte debe suscitar emociones en el que percibe, en el oyente, en el
424. que ve, si no lo logras, no es arte. El maestro José Antonio Calcaño decía algo
425. muy interesante: la música no es un arte, es un lenguaje con el que se
426. pueden hacer obras de arte o no. La música es algo complejo.

Si lo es....gracias Humberto.

(Anexo – D)

Informante N° 4

Nosotros habíamos conversado previamente sobre lo que son los intervalos, de que ellos son la esencia, la materia prima del sonido, hicimos una analogía con los átomos, que al igual que los intervalos, los átomos son la esencia, lo constitutivo de la materia. Para nosotros el sonido deviene en música, pero para que haya música tiene que haber determinadas condiciones tales como: armonía, ritmo, melodía, etc.

1. Y que en la música no escapan los átomos.

Correcto, dijimos que en las estrellas hay un choque entre estos átomos para producir energía, fisión nuclear, cuando se combinan dos átomos de hidrogeno para producir helio.

Comenzamos diciendo eso, porque para nosotros esa analogía es muy parecida a crear música. Ahora te pregunto: como compositor, ¿Cómo es tu proceso creador, tú sientes realmente esa interacción de los sonidos, ese choque de los intervalos para producir tensión y relajación?

2. Primero quiero acotar, con palabras tuyas, que quede establecido el final de toda esta conversación, que es el trabajo doctoral. Para que quede mencionado y para que yo pueda tenerlo presente y así me sirva de norte.

5. Entonces, ¿tienes título para tu tesis?

Si, se llama aproximación fenomenológica hermenéutica de los intervalos musicales hacia el desarrollo de la audición interna, ¿por qué una aproximación fenomenológica hermenéutica? porque para poder desarrollar el oído, hay que conocer los intervalos, hay que conocerlos en esencia, esa es la parte fenomenológica y después la interpretación, el comprender. Tú no puedes interpretar algo que no lo conoces; primeramente se hace fenomenología para conocer y luego lo interpretas. Ese es el método que estoy utilizando en la investigación que realizo. Luego viene la praxis, que es el desarrollo de la audición interna, tomando en cuenta Leo, que yo no estoy haciendo un método, una didáctica ni nada que se le parezca, solo estoy haciendo un ejercicio teórico. Tengo a un compositor y director de orquesta, el maestro Gonzalo Castellanos, te tengo a ti como intérprete y compositor, tengo a un director de coros, arreglista y maestro de lenguaje musical, Domingo Corona y dos profesores de lenguaje musical el maestro Humberto Delgado y la maestra Ana Mercado.

6. A mí me gustaría retomar esta conversación, recordando lo que hablábamos cuando veníamos en el carro, y tu hacías mención del entendimiento del intervalo, cuando hablamos del fenómeno físico del intervalo, este conlleva una comprensión emotiva

9.en el ser humano, entonces, hacíamos diferencias entre los tres tipos de intervalos
10.físicos, y ese entendimiento emocional del intervalo que más que una distancia
11.es una sensación, es la manera que tiene el ser humano de decodificar aquella
12.distancia en términos emocionales. Eso veníamos hablándolo, la música como
13.arte, viene a estimular con su contenido, a ese ser humano que viene a
14.comprenderla, que viene a recibirla y leso que recibe el ser humano es una
15.condensación intervalica. Hacíamos referencia al intervalo melódico, este es la
16.distancia que hay entre un sonido y el próximo, una distancia en términos de
17.altura, un intervalo de segunda, tercera, séptima mayor, en fin, ascendente o
18.descendente, y hacíamos mención al intervalo armónico, que es el efecto que
19.crea el sonido en su fuerza gravitacional por decirlo de alguna manera, es el
20.sonido como materia física, con gravedad, esa relación que se establece entre
21.un sonido más fuerte, uno más débil, uno más grave, etc.

La referencia de los intervalos como arquitectura.

22.Si porque el intervalo melódico es la flecha en su trayectoria, es la flecha abriendo
23.camino con una dirección, con una intención, tiene una intencionalidad,
24.direccionalidad desde el punto de vista melódico.

Es el fluir en el tiempo y el espacio

25.Sí, en tanto que el intervalo o el juego de intervalos armónicos viene a hacer un
26.aspecto más arquitectónico, en el sentido de que ellos viene a hacer como un
27.paisaje, por decirlo así, para ese sonido. Cuando ocurre al lado de una melodía,
28.el viene a constituir el lado derecho, el lado izquierdo y el horizonte por donde
29.esa melodía va propagándose.

Interesante eso, fíjate que al principio se dice que no existía nada, solamente un vacío que se representa como una especie de círculo, y que supuestamente representa al creador, lo único que existe inanimado y por sí. Pero: ¿en qué momento comienza la creación?, indudablemente en el big band (por lo menos eso se cree) ese es el momento preciso de la expansión donde se origina el tiempo y el espacio simultáneamente. Eso se puede tomar como analogía porque ocurre exactamente en la música, la música está en la mente de ese creador que es el compositor, donde hay solo vacío, no hay nada, no existe la música como tal. Solamente en el momento que tú creas la obra es donde empieza ese tiempo y ese espacio, y cuando tú tienes los músicos sentados frente a ti, no hay música, es solo en el momento en el que se recrea la música cuando se dan las condiciones y surge la obra pensada.

30.Si seguimos haciendo analogías desde el punto de vista religioso, si me permites
31.abrirme un poco más hasta el génesis, visto de esa manera, dice: en el principio
32.todo era caótico y acaso no lo es también la mente humana.

Si, ahora fíjate también hablabas de un intervalo que es rítmico

33.Hacíamos referencia en la conversación anterior sobre el intervalo rítmico y a los
34.dos pasos, uno hecho con la pierna derecha y otro con la pierna izquierda, esto
35.viene a constituir simultáneamente el silencio tanto para la pierna izquierda
36.como para la pierna derecha. La longitud de ese paso, la permanencia de ese
37.paso también marca un intervalo parecido, el silencio. Haciendo analogía con
38.la clave Morse, a veces puntos cortos o más largos, en intervalos que varían en
39.el tiempo. Aquí la longitud es mucho más diversa, pero también el intervalo de
40.silencio y el intervalo de sonido viene a conjugarse, muchas veces el intervalo de
41..silencio viene a explicar a coronar lo que ocurrió en ese intervalo de sonido,
42.como también funciona en el pensamiento con su respectivo vacío de la
43.reflexión. ¿Que siento yo de todo eso?, es el silencio que viene a llenarse de otras
44.cosas que no son sonidos, es el espacio reflexivo de la música.

Yo puedo inferir aquí, ¿esa es la manera de como vez los intervalos? ¿En una trinidad? melódico, armónico y rítmico.

45.Si así lo veo.

Ahora volviendo a tu proceso de creación.

46¿.Los aspectos de la música constituyen de alguna manera manifestaciones de los
47.intervalos.

Pero tú sientes, cuando estás en tu etapa reflexiva, pensando: voy a componer una obra para cuatro, ¿sientes ese choque de los intervalos para producir tensión o distensión?, tú hablabas de una semilla que te llegaba. ¿Cómo vez tu eso?

48.Te mencionaba lo de una semilla, la muisca viene a hacer un pensamiento como
49.yo la comprendo. Un pensamiento pero en el ámbito abstracto y cuando uno ve
50.la obra terminada, pasa algo parecido al milagro que uno viene a observar
51.cuando ves una semilla de naranja o de mango. Vez aquella cosa tan pequeña y
52.la pones al lado del árbol y te preguntas: ¿esto es lo mismo que esta semilla?
53.¿Cómo esta cosa tan pequeña, no es verde, no tiene tallos, no tiene hojas, no
54.tiene flores, no tiene fruto, al parecer una cosa seca, aparentemente muerta, pero
55.que contiene toda la información genética que permite que en condiciones
56.favorables esa cosa tan pequeña se convierta en un árbol magnificante,
57.frondoso y aquella fronda llena de frutos, pájaros y otras cosas que se pueden
58.decir de él. Una cosa semejante ocurre con la música, porque el vacío con que
59.uno se enfrenta antes de empezar a componer, es como la semilla del
60.pensamiento.

61.En el ámbito del pensamiento también podríamos hablar de semillas así como lo
62.hacemos en el ámbito de lo material, así como hay una semilla material hay
63.una semilla mental, esta debe condensar la música y que en condiciones
64.favorables un alma receptiva, permita que esa semilla prospere en la mente
65.humana. ¿Por qué lo digo?, porque la creación desde este punto de vista viene a

66.hacer un proceso en el que se recibe una música, no me preguntes de donde, en
67.abstracto, pero se comprende hacia dónde va cada elemento. En la semilla la hoja
68.se vuelve hoja, el tallo se vuelve tallo, la flor se vuelve flor, el fruto se vuelve
69.fruto. No nace una flor sobre el fruto porque no está organizada así, dispuesto así;
70.esa semilla le cae de alguna manera al creador, ella misma va inteligentemente
71.desarrollándose dentro del pensamiento de uno, organizándose, esto pareciera
72.apartar al compositor del creador.
73.Yo no lo creo, porque cuando uno es participe de eso, allí esta presenta la vida
74.de uno con todos los recuerdos, con todo lo que estudio, con todo lo que dejo
75.de estudiar. Ahí está la capacidad de sentir, de alguna manera ese mío o ajeno,
76.viene a hacer lo mismo, porque es desde la vida del ser humano que viene esa
77.creación. Independientemente de que ese desarrollo sea inteligente desde sus
78.átomos, como decíamos anteriormente.

¿Tienes oído absoluto?

79.No, yo no tengo oído absoluto.

Pero sin embargo, tú dices que sientes una especie de semilla, de algo que no sabes de dónde viene, que te da una sensación, una información. De alguna manera es un código que está ahí y que tú sientes. Eso quiere decir que si hay ese sentido de interacción de los intervalos aunque no los oyes en tu mente, pero tienes una sensación corporal, porque tú sabes que un acorde leva a otro.

80.No solamente eso, fíjate tú, toda la armonía le viene al hombre por el hecho de que
81.él es materia. Como materia, yo soy tan materia como una cuerda, tan materia
82.como el aire, que de hecho tengo aire en mi cuerpo. De tal manera, que como
83.materia tengo conocimientos de una octava, si esa materia mía la ponen a
84.vibrar por la mitad, da una octava, es decir, el hombre tiene noción intervalica,
85.por el hecho de que todo él es materia y como materia respondemos a las
86.condiciones de la armonía, están inscritas en mi cuerpo. Todas las nociones de la
87.armonía y sus intervalos por el hecho de que soy materia, si tú a una cuerda la
88.pisas en toda la mitad te da un octavo, todas esas nociones de la armonía le
89.vienen al ser humano por el hecho de ser materia.

90.El hecho de que yo sea materia quiere decir que yo tenga comprensión del
91.comportamiento de la materia dentro de la música también, lo que ocurre en el
92.instrumento musical que es una materia, no es distinto a lo que ocurre dentro de
93.mí y lo ideal es buscar el conocimiento del comportamiento de esa materia
94.dentro de mí. Porque las nociones de los intervalos ya sea en su distancia,
95.conjunciones y convergencias, hablando de melodía o ritmo, están presente en el
96.ser humano.

Hablamos también de cómo había sido tu proceso de formación del oído. Tú me dijiste, corroborando lo que mencionaste al principio de un mundo de sensaciones, tú dijiste que el desarrollo de tu oído había sido un poco diferente al mío, que estaba ligado más a un mundo muy rico que tienes de sensaciones, afectos y una cantidad de cosas que inclusive se oían en colores y sabores; que

para ti fue más eso, fue la sensación que te produjo oír un determinado intervalo o un acorde.

97.En la música, como nosotros estamos acostumbrados, yo que conozco tu trabajo
98.como director no solamente asistiendo como público sino las veces que me has
99.dirigido, has dirigido obras de otros compositores y yo he estado presente
100.tocando y también tocando obras que yo mismo he escrito. Entiendo que es
101.más o menos lo que ocurre.

102.Existe el qué se dice y el cómo se dice. El cómo viene revestido de una serie de
103.tratamientos sublimes que vienen de la lectura emocional, emotiva de los
104.distintos tipos de intervalos. Tú escoges a un personaje y dices: este hay que
105.vestirlo de rey, al otro personaje lo vestimos de soldado, al otro hay que
106.vestirlo de princesa, cada personaje te sugiere una vestimenta adecuada que
107.vendría hacer el cómo de esa materia precisa.

108..Para mí la interpretación no es otra cosa que la comprensión de lo que esa
109.materia física pura me dice, y ahí pareciera que el arte viene como materia
110.física, pero luego el tratamiento que se le da viene a enfatizar ese cómo, viene
111.a conformarlo. Sin embargo, la noción del cómo no puede hacerse sin la clara
112.lectura del qué. No sé si me logro explicar con claridad.

113.Entonces, la elaboración de ese discurso musical, conformado por un instrumento
114.musical y toda sus posibilidades y no de un instrumento musical como
115.solista, sino desde la orquesta entera, como instrumento, viene dada por el
116.manejo del qué se está diciendo, y el aporte del cómo decirlo, pero el qué
117.viene dado por una estructura intervalica constituida por estas tres ramas de
118.lo que es el intervalo, es dentro del ámbito musical, es intervalo melódico,
119.armónico y vamos a llamar al otro temporal. No sé si fui claro.

Si se entiende. Volviendo a la cosa de la formación de tu oído, habías dicho que tenías sensaciones que incorporabas en el proceso de desarrollo de tu oído. Hablamos de Mozart cuando dijimos que él buscaba las notas que se aman, obviamente estaba buscando aquella cosa de sensación, aquella cosa de atracción tan fuerte como cuando alguien ama con otro. Tiene que ver con una atracción muy fuerte, Beethoven con aquella soldara que tenía, buscaba la esencia de aquellos intervalos, por eso aquella cosa insistente de notas repetidas, reiteraciones, dinámicas contrastantes, que la técnica del piano cambio porque tocaba tan duro para tratar de oír, etc. Pero que de alguna manera en su mundo interior si lograba entender esa relación íntima de los intervalos, de interacción entre ellos. Pero en el caso tuyo, lo que me interesa es tu proceso de formación, ¿obedece a ese mundo interno de sensaciones que tú me hablaste? que para ti había sido más que un desarrollo de sensaciones. Hablamos de la esencia por ejemplo de un insecto, de una abeja que venía a la flor porque venía solamente por la fragancia percibía por el color.

120.El asunto de la música, es que cuando uno contempla, cuando hacíamos la
121.imagen de una rosa 103.que se ve desde lejos, cuando nosotros vemos a la rosa

122.desde lejos, solamente captamos su imagen, pero cuando uno se acerca
123.captamos la fragancia. En el tratamiento íntimo con la música era necesario
124.percibir la fragancia, por eso se requiere esa intimidad entre el hombre y el
125.sonido. Y cuando hablamos de intimidad no es otra cosa que el acercamiento al
126.fenómeno sonoro. Cuando Mozart estaba jugando a los ocho años con su
127.clavicordio o clavecín. La hermana lo observaba dando tumbos en el teclado,
128.buscando dos notas que se aman entre sí, ¿qué denota eso? Una persona
129.cómo Mozart que a los ocho años ya era capaz de escribir conciertos y
130.sonatas. ¿Qué hacía entonces el niño genio buscando en un instrumento dos notas
131.que se aman? Sencillamente no estaba buscando componer una sonata, ni
132.componer una ópera o un concierto, ni nada parecido, solo estaba
133.acercándose al fenómeno, al mundo de eventos de cómo dos sonidos se
134.interrelacionan, como dos sonidos se llevan entre sí.

Correcto, Esa es la parte íntima.

135.Entonces, lo que estaba buscando Mozart en esos sonidos, no era el sonido en sí,
136.no era la rosa, sino la fragancia, es ese mundo de sensaciones que es lo que
137.finalmente enriquece a la música, forma parte de la mayor riqueza que tiene
138.la música. El ciego ante la flor no ve nada, pero aun con el impedimento de
139.la ceguera, le queda la opción de la fragancia, la fragancia viene hacer lo más
140.etéreo que tiene la flor y lo más desprendido que tiene la flor.
141.No es dueña la flor de la fragancia, cuando sale ya es del viento. El sonido
142.también tiene algo todavía más intangible que el propio sonido, es esa
143.fragancia del sonido, la esencia que se desprende de ese mismo sonido.
144..Así como la fragancia se desprende de la rosa, del sonido que ya es inmaterial
145.se desprende algo todavía más inmaterial.

¿Pero así fue tu formación del oído? Tu consideras que la sensación tiene que ver con tu formación de oído?

146.Digamos que la sensibilidad que al momento que toca tu corazón, te llama a
147.hacer todas estas tonterías. Vamos a hablar de un discípulo que tengo en
148.Caracas, el agarró una partitura..... se llama Andrés Castro, es un tipo
149.prodigioso. Él tiene diecinueve años, me llamo la atención porque hizo
150.poemas de cada fragmento de la obra que estaba trabajando, es en una obra
151..impresionista, la única que escribió Manuel De Falla para guitarra. Entonces, él
152.escribió fragmentos de poesía acerca de lo que aquella música de decía,
153.curioso él no lograba expresar en su interpretación todo aquello que había
154.escrito, que había plasmado poéticamente, pero yo veía clara la intención. A
155.ese muchacho la sensibilidad lo impulsó a una experimentación de la música
156.mucho más íntima, es decir, no se conformó con ver a la imagen de la rosa desde
157.lejos, sino que entendió que aquello tan bello debía tener cosas más
158.especiales todavía que requerían de un acercamiento más profundo hacia ese
159.fenómeno.

160. Este muchacho hizo una cosa bellísima, se quedó estudiando unos pequeños
161. fragmentos y llegó a clase, no con la obra completa sino con fragmentos y
162. fragmentos como te dije de poesía, pero esos fragmentos contenían una
163. comprensión diversa, preguntaba él: ¿les parece que es así? fue una clase
164. interesantísima lo que él planteo.
165. Entonces yo pienso que cuando la sensibilidad toca el corazón de las personas y
166. dependiendo de lo duro con que toque a ese corazón, te impulsa a ir más
167. cerca del objeto o más lejos del objeto.

¿Tú consideras que un cambio en la didáctica de la enseñanza de los intervalos, orientada a la sensación ayudaría a su estudio?

168. Horita creo que me has dado una respuesta más que una pregunta. Yo creo que la
169. música es la poesía del lenguaje abstracto y pienso que el profesor de alguna
170. manera debería sensibilizar poéticamente al alumno a ese entendimiento de
171. esa materia física son los intervalos.

Pero sensibilizar a alguien yo lo veo en este caso, como una actitud, es decir, la persona que está abierta a escuchar, dialogar, interpretar, es sensible. Y yo soy sensible a la pintura porque me gusta la pintura, la escultura, la poesía, pero si no hay un estímulo de parte de aquello que voy a contemplar, quizás no me llega ese conocimiento. ¿Por qué a mí me llega ese cuadro?, porque es amarillo; es la sensación que me produce el amarillo, hay un efecto de calidad, luminosidad, nostalgia. Entonces, sientes a través de la percepción, cuando te digo sobre el cambio de la didáctica, de la metodología; no hacerlo tan matemático, sino que hay algo que ese intervalo tiene que decirte corporalmente, tiene que ver una sensación de algún tipo, por ejemplo: tu puedes enseñar las disonancias con lo amargo, en este momento simplemente me pongo a fantasear un poco, o las terceras menores, un poco con cierta sensación aprensiva, o lo triste. La sensación te ayuda a captar la información.

¿Tú crees que si hubiese una orientación más hacia la esencia, los alumnos se interesarán más en algo tan abstracto como los intervalos? ¿Cómo hacer para que un muchacho se sienta atraído por una cosa que no dice nada realmente, porque los intervalos para ti dicen algo, para mí también, pero al instrumentista le dice poco, están pendiente del aspecto mecánico pero no se dan cuenta que para afinar necesitan el intervalo.

172. Cuando hablamos en términos físicos en una guitarra o en un cuatro, una tercera
173. mayor puede resolverse en términos de cinco centímetros o de algún
174. centímetro si hablamos de una cuerda a otra, o sea los saltos de una cuerda a
175. otra, pero son significativas esas distancias, por ejemplo, a la hora de
176. desplazar tu mano de un Do hasta un Sol en un piano se resuelve en centímetros
177. solo por la razón específica que entre una tecla y otra hay tantos centímetros, una

178.tecla mide tanto y hay tantas teclas entre un sonido y otro. Pero digamos, el
179.músico siempre está sometido a distancias engañosas porque en términos de
180.sonido lo que cuenta es lo que ocurre dentro de ti cuando esa distancia
181.ocurre.

Pero es la sensación que dice algo.

182.Claro que sí, hay una sensación, una noción de distancia, por esto que decíamos
183.al principio; el ser humano es una materia y en la materia viene el
184.conocimiento de lo que es una octava por ejemplo. Los instrumentos
185.musicales tienen su afinación basada en el hecho del comportamiento de la
186.materia y como se producen los intervalos, por ese comportamiento de la
187.materia, nosotros somos materia también y somos una materia que comprende la
188.materia, que todo eso nos viene dado como materia física también. Esa
189.comprensión de la materia que somos y de la materia que manejamos es la
190.que hace que unida al mundo referencial nuestro, a nuestro parecer, a nuestro
191.entorno, es que nos hagamos una idea individual, personal de lo que cada
192.intervalo es.

193.A mí siempre me gusta hacer énfasis en esto de la poesía, porque nosotros
194.tenemos una segunda, una tercera, quinta justa, un tritono, de manera
195.análogo tenemos las palabras, ahora bien, cuando nosotros estamos pidiendo
196.cosas en la panadería y utilizamos la palabra pan, que es la que utilizo para
197.pedir ese producto en la panadería, no difiere en sus componentes de la
198.palabra pan que aparece en la Biblia, ni difiere en el contenido de sus letras ni en
199.su sonido de la palabra pan que pronuncia el poeta, sin embargo la
200.dimensión de la palabra viene a ser distinta cuando yo la pronuncio en la
201.panadería, cuando la pronuncia el poeta y cuando la pronuncia el sacerdote
202.que está ofreciendo la eucaristía.

203.Entonces, Las dimensiones vienen dadas por el grado de la sensibilización, el
204.grado del conocimiento que se tiene del elemento que se maneja con el que
205.se relaciona, no es el elemento en sí, sino la investidura emocional,
206.intelectual de aquello que se ofrece, el sonido que se ofrece, bien sea un
207.intervalo melódico, armónico o temporal, ellos vienen revestidos por una
208.investidura que le confiere nuestra sensibilidad.

Y eso viene un poco con lo que habíamos dicho, de que uno tiene una interacción con el mundo circundante, con nuestro mundo a través de la sensación

209.No hay diccionario para poetas, las mismas palabras nos sirven a todos, no hay
210.intervalos para músicos geniales, no hay intervalos para músicos menos
211.geniales, son los mismos intervalos, sencillamente el tratamiento que viene a
212.revertir a ese intervalo hace que el pan signifique una cosa en uno y que el
213.pan signifique otra cosa en otra.

La conclusión a la que hemos llegado es que puede tomar esa interacción con los intervalos desde el mundo afectivo, desde el punto de vista de la sensación que me produce el escucharlo. Hablamos de la sinestesia, la mezcla de sentidos, colores, olores, para darle cierto significado a esos intervalos.

214. A mí me hubiera gustado por ejemplo que Mozart que tenía desarrollada la
215. sinestesia al punto de que él decía esta nota es verde, esta nota es amarilla y
216. esta otra nota es roja, lo hubiéramos comparado con otro músico posterior a
217. él y que tenía ese desarrollo, esa interconexión entre el mundo de los colores
218. y el mundo de los sonidos. El confirmaba lo que dijo Mozart, es perfectamente
219. cierto, él lograba entender que eso era verde, Mozart dijo que tal sonido era
220. amarillo vengo yo y digo en efecto eso es amarillo.

221. Pero solamente teniendo yo el mismo la misma percepción del sonido. Sería
222. interesante ver una pelea entre camaleones, ellos se enfrentan y tienen una
223. lucha cromática, no hay mordiscos, no hay coletazos, no hay arañazos.
224. ¿Cómo suena aquello? si los sonidos a Mozart le hacían una lluvia cromática
225. mental, también aquella lucha debe tener una representación sonora.

Lo interesante de eso de los camaleones es que los colores pudieran ser asociados con la disonancia, naranjas, negro, azul oscuro, son cosas que son visualmente fuertes, ósea hay una molestia y el color está asociado a esa molestia, el camaleón percibe esa sensación.

226. No solamente siente, sino que logra atemorizar al otro con esa lluvia cromática.

Mira esta reflexión que me parece buenísima y creo que esto fue algo del cierre, esto es lo fenomenológico, “la esencia solo se ve a través de la sensación de lo corpóreo trascendental”, eso fue lo que dijimos en el caso de Beethoven, que su mundo interno era rico aunque estaba privado de lo externo, pero esa sensación corpórea era lo que le decía a él lo que estaba correcto o no, un poco la sensación que tiene el camaleón.

227. Ciertamente, recuerdo que tome prestada en aquel día que grabamos, una frase
228. de Antoine de Saint-Exupéry, cuando el zorro trataba de explicarle al
229. principito porque era tan necesario no ceder ante la prisa, que son necesarios
230. los ritos, era necesario que tu domesticques a la otra persona y al final, el
231. zorro que amaba la amistad con el principito, este lo llamaba su amigo, el
232. zorro viene y le dice: te voy a dar un secreto que va a enriquecer tu vida, *solo con*
233. *el corazón se ve claramente, lo esencial es invisible a los ojos.* La
234. fragancia...

Hay una sensación.

235. Hay una rosa de por medio también en el cuento del principito, ahora que estoy
236. recordando.

237.Si uno lleva esto al campo sonoro no deja de ser cierto, solo con el corazón se
238.escucha claramente, fíjate que si uno le cambia las palabras se convierte en
239.una clase de música. La primera clase magistral de armonía, solo con el
240.corazón se escucha nítidamente, lo esencial no es captarlo por el oído.

Lo esencial no es capaz de captarlo el oído, interesante. La piedra angular de este estudio es como captar lo esencial de una cosa tan abstracta como los intervalos.

241.Por poco Antoine de Saint-Exupéry no nos dejó un tratado de armonía con esas
242.palabras.

Yo considero que esas palabras ayudaría mucho la parte sensorial, la parte de cómo me afecta. Porque lo que me afecta es lo trascendental y dejar un poco de lado la matemática de los intervalos.

243..Habría que indagar otra cosa ¿por qué me afecta? y ¿por qué no me afecta? Ahí
244.viene la otra parte interesante, porque si encontramos ¿Por qué? no me
245.afecta, es porque estoy cerrado a un mundo de manifestaciones voluntaria o
246.involuntariamente.

247.Lo cierto del caso es, que ahí nos topamos con el grado de sensibilidad, si
248.nosotros pudiéramos enseñar, si nosotros fuésemos capaces de despertar al
249.ser humano a su propia sensibilidad, creo que daríamos un paso mucho más
250.grande que educar al oído.

Los murciélagos tienen un radar muy sofisticado que pueden orientarse en plena oscuridad

251.La ecolocación

Exactamente, pueden ubicarse y alimentarse en plena oscuridad. Hay una ecolocación, una onda sonora, viaja choca con las cosas, se regresa y es captada por el cerebro del animal y puede ver por donde va a pasar. Se genera una especie de mapa de su mundo circundante.

¿Tú crees que uno pudiera generar una especie de ecolocación auditiva?, uno al oír el intervalo tendría una sensación particular y a la misma vez generar una visión del intervalo que se está escuchando? por ejemplo: escuchamos una tercera mayor, la asocio con algo que me produzca una cierta sensación al escucharla, la grabo, la siento y la veo en la conciencia.

¿Crees que se pudiera generar eso?

252.Yo pienso que sí, hay un hombre en los estados unidos que está ciego, que
253.maneja una bicicleta por ecolocación y le ponen objeto al frente y él hace
254.chasquidos con la voz para evitar chocar con ellos.

Si, así ve y no cocha con los objeto. Entonces, quiere decir que es un poco de lo que decíamos de Beethoven, fíjate tú que no escuchaba su mundo circundante pero había sensaciones que si le decían a él lo que era.

255.Nosotros hablábamos de los músicos maravillosos que tuvieron oído absoluto y
256.músicos maravillosos que no lo tuvieron, quiere decir que el asunto de sus
257.capacidades no le venían por el reconocimiento de estas alturas, sino por el
258.mensaje que ellas transmiten, porque cuando se hace un discurso musical,
259.nosotros podemos entender un intervalo separadamente pero también lo
260.podemos entender en su contexto, como se viene a relacionar en ese universo
261.sonoro.

Esa es la dinámica musical

262.Que dice la gota dentro de la lluvia, es decir el contexto, allí viene otra parte de la
263.comprensión.

Si esos fueron los puntos básicos de la conversación. Fíjate como se han repetido las cosas, aquí hablábamos también de la interacción en el mundo circundante de la sensación repetitiva. Llegamos a la conclusión que había un mundo de sensaciones, de hecho, me lo dijiste al principio, que eso te sirvió para desarrollar tu oído, el mío fue un proceso más de repetición, fue un proceso complicado.

264..Quizás podamos retomar un poco esta parte con una pregunta, no sé si puedas
265.dejarme más cerca de la respuesta.

Bueno, te pregunte acerca de cómo fue tu proceso de formación y habíamos hablado un poco de que la sensación, la sinestesia, el estar ligado a las sensaciones de lo que te decía un intervalos, un acorde fue lo que te ayudo a desarrollar tu oído. Tiene un oído educado, no tienes oído absoluto pero tú reconoces los intervalos, los puedes reconocer.

266.Si puedo, hay sonidos que tengo metido en la cabeza, como el sonido de La.

¿Y como lo grabaste?

267..No sé, se me grabó, los sonidos de la guitarra los tengo también en la memoria.

¿No será de tanto afinarla?

268.Si por eso, quedaron allí como quedan las imágenes en un papel fotográfico.

Correcto.

269.Pero yo creo que fue de tanto tocarla las seis cuerdas de la guitarra, las oigo y se
270.cuales son y las recordando. Si oigo un sonido, lo comparo con el La y
271.puedo decir esa es tal nota.

Yo nunca me he preocupado por la altura exacta del sonido, me he preocupado por la distancia entre los sonidos.

272.Una vez en un ensayo, Henry Schering fue invitado por la Orquesta Sinfónica
273.Simón Bolívar y entonces, él felicitó al oboísta, y los músicos de la orquesta
274.le preguntaban que por qué lo felicitaba, él dijo: bueno, es porque me gusta
275.mucho su La, es 440, y hay una tendencia a tocar el La en 441 0 442.

Imagínate el oído que tenía. Aquí se afina en 442, la Banda por ejemplo se afina en 442, es una afinación más brillante. Yo pienso que una orientación más hacia el mundo de sensaciones, hacia al mundo de lo que se percibe en cuanto a emociones, sensaciones, colores, por qué no olores. Ayudarían a la comprensión de los intervalos. Aunque mi tesis no tiene que ver con la parte de una didáctica o método de enseñanza, pero si puedo dar una conclusión, porque uno de los objetivos tiene que ver con estimar una vía que permita desarrollar una audición interna.

Creo que hay que tener un cambio de paradigma, nosotros pensamos que el estado rígido de estudiar los intervalos simple y llanamente a través de la repetición y repetición, nos va a dar su manejo, me refiero al desarrollo de la audición, si lo enfocáramos desde el punto de vista de la sensación auditiva, de lo que me produce escuchar una tercera, a lo mejor cambia y es un poco más fácil poder entenderlos.

276.Yo quiero insistir en el hecho de la educación de la sensibilidad, porque a veces
277.la misma canción del disco que nos hizo llorar, sin embargo, en otro
278.momento no logro captar nuestra atención, es decir, no es cuestión del
279.intervalo, sino la manera de cómo te acercas al intervalo. ¿Me comprendes?

Sí

280.Porque si el intervalo fuese una cebolla, cada vez que te acercas a él, te hace
281.llorar. Pero resulta que no es como la cebolla, lo que te hace sensible a ese
282.intervalo es la manera de cómo te acercas a él.

¿De qué manera te acercarías a él?

283.Bueno, como quien no lo conoce.

Eso es interesante, eso se llama epojé fenomenológica, el desprenderse del perjuicio.

284.Como quien no lo conoce, como olvidarte de él, una de las cosas maravillosas
285.que tiene que ver con el secreto del enamoramiento perpetuo, es olvidarte del
286.por qué estabas enamorado.

287.Yo pienso que la pareja que logra esto es maravillosa, porque tras el olvido de un
288.día y del otro, tú vienes luego y puedes maravillarte. Pienso que el secreto de lo

289.maravilloso está en que todo te sorprenda, el poder de estupefacción le viene
290.al ser humano por el dejarse sorprender, y tú no te puedes sorprender por
291.algo que ya conoces.
292.Tú te tienes que sorprender por algo que no esperabas y en ese sentido pienso que
293.hay que dejar que el ser humano comprenda que él puede quedar maravillado
294.de la cebolla o sencillamente no sentir el desagrado en los ojos producido
295.por la cebolla.
296.Yo creo que no solamente hay un arte de tocar, también hay un arte de escuchar.
297.Hay que hacer diferencia de esto y es necesario que lo comprenda el músico,
298.hay un arte de escuchar y un arte de escucharse, cuando uno se escucha sin
299.artes, no puede ver arte. Cuando esa sensación de estupefacción no ocurre
300.ante el sonido es porque tú ya sabías lo que ibas a sentir, en tanto que el
301.enamoramiento le viene al ser humano por la sorpresa, lo arroja en un
302.sentimiento que él no esperaba en ese momento, y que hace que una persona
303.igual a otra que tenga dos ojos, dos orejas, una boca sea especial. Es la forma
304.de cómo te acercas a las cosas, parecido a como investigaba Mozart a esos
305.sonidos.
306.Yo creo que no se logra si el hombre no sabe detener el tiempo, cuando hablamos
307.de los intervalos de tiempo pareciera que el metrónomo humano, cuando está
308.entendiendo las cosas, cuando las está investigando, va bajando un poco sus
309.números y como el niño Mozart en lugar de apresurarse y empezar a
310.componer una sinfonía, él agarra un sonido y pone otro más distante y ve
311.que ocurre. La fenomenología, y el niño viendo y maravillándose con aquello.
312.Pienso que hacia allá debe orientarse el ser humano, no digamos que de todo ser
313.que haga este tipo de experimentaciones va a ser un Mozart, pero lo que sí es
314.seguro, es que sale un músico distinto del que saldría de no tener este tipo de
315.experimentación.

Gracias leo.

(Anexo E)

Informante N° 5

Una de las cosas que yo siempre recuerdo cuando comencé con el solfeo es el que tu hacías mucho hincapié en el estudio del sonido. A mí siempre me quedo eso porque yo te voy a confesar que mi estudio de la música fue muy desordenado, yo sufrí de un síndrome de la pantomima del director. Yo lo pongo como ejemplo, yo se lo digo a mis alumnos, no sufran de eso, les hablo de mi experiencia, porque como yo lo viví, puedo decirles con propiedad que pierden el tiempo, una de las cosas que siempre me señalaba el maestro Rogelio Pereira era precisamente la pérdida de tiempo.

1.La pérdida de tiempo...

Si, del tiempo que inviertes para desarrollarte.

2.La no utilización del tiempo, técnicas de estudio o algo así.

Yo pienso que el talento siempre ha estado, pero el dinamismo de la vida, la tecnología todo es mayor, el aprendizaje, el estímulo, todo es mayor. Yo digo que la esencia es la misma. Pero nosotros no teníamos por ejemplo un Claudio Abbado, no teníamos esa cantidad de cosas que ahora son normales, ahora te piden permiso para unos talleres con los principales de la Filarmónica de Berlín, eso obviamente te acelera el proceso, te estimula. Hay una cosa que no sé si es bueno o malo, pero hay una actitud que se desarrolla y que consiste en creer que ya tienes el nivel de esa gente. Aquí hay muchachos que todavía están en un nivel medio de un segundo año de violín y de verdad cuestionan al director que venga.

3.Es que hay una cosa también y es que la audición se está incrementando, o sea el
4.escuchar obras, ver directores, buscas en YouTube y allí esta, las puedes ver las
5.veces que quieras. Yo digo eso Jorge, hay la información y está a la orden del día
6.y en todas partes, pero la información no es conocimiento. La información tiene
7.que correr mucho para que llegue a ser conocimiento, llegue la sabiduría.

Bueno tú siempre hiciste hincapié en algo, que viene en relación con lo que te decía el maestro Pereira del oído, del desarrollo del oído. Yo me acuerdo de una clase que tú me diste.

8.Yo a ti?

Si, no te acuerdas que tú dabas clases de solfeo, vi unas clases contigo, me acuerdo que te enfocabas en los intervalos, en el desarrollo de la audición interna. También me acuerdo que una vez me comentaste que ibas cantando en el carro, solfeando, grabando todos aquellos sonidos en la conciencia. ¿Por qué

esa búsqueda? , soy testigo que desde que te conocí en esas clases, andabas búsqueda de eso. ¿Por qué?

9.Yo no tengo nada preparado, si un leve bosquejo de los intervalos que hoy día
10.analizándolo solo dentro de la soledad, porque estoy trabajando en las orillas,
11.me encanta trabajar en las orilla, porque no soporto el protagonismo, me parece
12.que es de todos menos musical, menos artístico. Yo no sé si soy artista,
13.realmente lo que es la arrogancia, la pantalla no va conmigo, no soporto un
14.director de orquesta como sabemos que existe, que no pueda saludar y sobre
15.todo saludar a un niño, no le pueda dar un abrazo a un niño, me duele mucho eso y
16.luego buscar siempre ser el protagonista. Eso sería primero, quitarle
17.protagonismo al creador, eso no puede ser, y luego, donde está la esencia de la
18.música cuando nosotros ni siquiera podemos saludar, entonces yo creo que el
19.protagonista es realmente la música en sí.
20.Tu sabes que el concepto académico del intervalo es la distancia unos dicen que no
21.hay distancia sino la diferencia o discriminación como se le quiera llamar, de
22.un sonido a otro, ese sería el concepto académico. Yo creo que el intervalo es
23.una especie de elementos vivientes que están en todas las manifestación de la
24.naturaleza, son elementos vivientes. Siguiendo una teoría mimética, la de los
25.memes, lo que son las ideas. Los intervalos yo diría que son memes sonoros,
26.que están ahí.

¿Ideas?

27.Yo diría que es previo a la idea, son formadores de ideas, para mí los intervalos
28.están en toda manifestación, no del hombre, digo de la naturaleza, como los
29.árboles movidos por el viento los cuales emiten sonidos, como los pájaros que
30.su canto en base a intervalos, ósea el intervalo va más allá del estudio que uno
31.pueda hacer técnicamente, es lo que yo pienso.

Yo coincido contigo cien por ciento, Porque realmente el intervalo, lo que nosotros conocemos como intervalos musicales, lo asocio como elementos que para la física pueden ser los átomos. Cuando se funcionan los átomos cambian el estado de la materia, una estrella por ejemplo fisiona átomos de hidrogeno para producir helio. Entonces la estrella está constituida por átomos todo el universo está constituido por átomos, nosotros todo lo que es materia.

Esa interacción, ese choque entre los átomos y nuestra materia, el sonido, es de donde viene lo que nosotros llamamos música, es el resultado de toda esa interacción. Estoy cien por ciento de acuerdo contigo, por allí también escuche un comentario que la música está en todas partes, es cuestión de escuchar.

32.Si, sonidos incrustados en el silencio.

Ahora, ¿Domingo Corona siente esas tensiones y distensiones en los intervalos que se da en la parte fenomenológica, cuando está solfeando, arreglando o cuando está componiendo? ¿Tú tienes esa habilidad? porque puede ser una

habilidad adquirida, va desarrollando un oído, una habilidad de escuchar, ¿Tu sientes esa interacción entre ellos?

33.Más allá de eso está la atmósfera que cada uno de los intervalos te da, uno una
34.sexta menor por ejemplo, está la atmósfera que cada uno de los intervalos pude
35.transmitir, que, hay que tener cuidado con eso, porque de pronto nosotros
36.estamos escribiendo algo, escuchando o cantando en mi caso es el coro, y de
37.pronto, si yo no estoy ahí realmente, quien está escuchando lo está sintiendo,
38.lo está interpretando. Eso es algo peligroso porque de repente yo estoy en mi
39.espacio mostrando el traje, la elegancia, el peinado y todo eso, pero ellos están
40.percibiendo otra cosa, entonces más allá de sentirlo, propiciar o detallar la
41.atmósfera que está propiciando ese momento sonoro.

¿Tú tienes oído absoluto?

42.No. Considero que el oído absoluto... es decir, fíjate tú mira, en más de treinta
43.años de trabajo yo me he conseguido como cinco oídos absolutos, apropósito
44.de la investigación para la formación del oído para la enseñanza musical, si
45.nosotros nos basamos en el oído absoluto, yo en treinta cinco años hubiese
46.trabajado con cinco o seis alumnos. El último fue Efren Sevilla, otro fue
47.Leonardo Luckert. Entonces, lo que quiere decir que en esta investigación este
48.no debería estar orientado hacia el oído absoluto, ahora, el oído absoluto para
49.mi tiene sus ventajas, pero también sus desventajas, ok lo tienes todo, entonces
50.qué vas a transmitir, mira cuando a uno le cuesta sabe que tiene que fajarse a
51.escuchar los intervalos para poder internalizarlo, para que estén dentro de sí
52.mismo, y por lo tanto en estas condiciones se puede transmitir. Porque el
53.objetivo es transmitir, llevar un mensaje, tomar lo que escribe el compositor, es
54.bien lindo lo que escribe, y luego, traducirlo y llevarlo a alguien para que lo
55.escuche, es una gran responsabilidad.

Y eso es trascendencia, si esa persona se ve afectada con tu interpretación, en el momento de que él se siente afectado de cualquier manera, entonces, tu estas logrando que trascienda su condición de humano.

56.Ese es el objetivo, porque si no se llega, para que interpretar, si te llego, se hizo el
57.trabajo.

Entonces ¿cuál es nuestra función en todo eso? Si no es la de crear las condiciones que permiten la trascendencia como lo definía Celibidache, él hablaba que la trascendencia se lograba en condiciones específicas, a través de la percepción de la música, la cual tiene el poder de alterar la conciencia del que escucha.

58.Me estoy recordando, permíteme recordar a la licenciada Ana Bausa, amiga; ella
59.hablaba mucho con nosotros, y nos decía en una oportunidad, que el emisor tiene

60.el ochenta por ciento de responsabilidad de que ese mensaje llegue al receptor,
61.imagínate tu tremenda responsabilidad,
62.yo tengo la responsabilidad de que lo que hago, lo que ejecuto y lo que hablo
63.llegue, tengo una gran responsabilidad, uno le deja la responsabilidad a el
64.receptor, es interesantísimo.

Sumamente, hay dos casos formidables de oídos absolutos y que podemos hacer un interesante comentario. Mozart a una corta edad de su vida, su hermana lo encuentra concentradísimo en el teclado, absortos en la combinación de dos sonidos aislados, a ella lo que le impresionaba era la concertación que un niño tenía en ese juego de notas. Ella le pregunto, ¿qué haces? y él le respondió: busco las notas que se aman.

65.Las notas que se aman.... Guao
66.A mí eso me impresiono muchísimo, yo estuve pensando y pensando en eso,
67.impresionante. tal vez si esa fuera la respuesta de un Mozart adulto no
68.aportaría, pero la de un niño.....
59.¿El otro no era Beethoven?

El otro era Beethoven. Pero entonces fíjate tú, dos personas que se aman tienen que tener una atracción muy fuerte, entonces si él estaba buscando esas notas con aquella atracción tan fuerte, pienso yo que también tendrían que buscar la forma de cómo resolver aquella atracción, aunque era una persona con un oído sumamente privilegiado, también estaba en la búsqueda de la esencia de la cosa.

69.Exacto. Por eso a veces hay que tener cuidado con el oído absoluto.

No solamente se quedaba en su capacidad sobre natural para la música, sino que había ese mensaje, aquella cosa de cómo lo hago de manera que esas cosas que se atraen también se puedan resolver de la mejor manera. A mí me pareció ese comentario de una gran enseñanza. Y el otro caso es el de Beethoven que siendo sordo, el enorme universo de sonidos y de sensaciones que tenía en la mente, le daba la capacidad de componer después de los veinte años de edad aproximadamente. Indiscutiblemente pienso que la esencia estaba en cómo podía interpretar aquellos sonidos por lo que realmente son.

70.Por cierto, ¿viste una película que se llama el maestro de coro?

Sí. Son películas que buscan la esencia de las cosas. ¿Tú crees que un cambio de la metodología de la enseñanza más hacia esa sensación que tu hablabas de lo que es percibir una sexta mayor, ayudaría por ejemplo a los estudiantes se preocuparan más por el estudio de los intervalos?

71.Es la formación, es lo que estaba en el ambiente, eso no fue culpa tuya tampoco.

Pero no me motivaba, la gente no se motiva, pasan los alumnos y pasan los alumnos con las mismas fallas que yo tuve. Hay algo que se hace mal. Primero

los muchachos no saben para que sirven, ni les interesa ni que utilidad tiene en la música el estudio de los intervalos. Si no tengo el aspecto teórico, mucho menos para que se me desarrolle la audición interna. ¿Tú crees que si se vieran más desde el mundo de las sensaciones se motivarían más los alumnos?

72.Mira, esto es tan importante lo que estás diciendo, que para mí es la base, el leit
73.motive de mi trabajo, siempre hago esta pregunta cuando converso con los
74.coros, las personas. ¿A qué edad empieza el niño a leer y a escribir?

A los cuatro años más o menos.

75..Entonces llevamos. ¿A qué edad empieza el embrión, feto, es decir su audición
76.prenatal? Bueno según algunos desde la gestación.

77.Desde la gestación, desde ese periodo de gestación por vibración; nace el bebe,
78.ponte tu un parto normal a los nueve meses, ponle que tenga seis meses de
79.audición, con la audición pasa algo, es una de las pocas autonomías que tiene el
80.feto o que tiene el embrión, es decir, puede hacerlo por sí solo, es el escuchar.
81.De las pocas cosas como moverse, escuchar, él come porque la mama come,
82.entonces, recuerdo a la doctora Yadire Peralta, gineco-obstetra, y yo le hacía
83.esa pregunta, porque yo vengo con esto desde hace muchos años, entonces, nace el
84..niño por lo mínimo con seis meses de entrenamiento auditivo. luego va a su
85.kínder, tiene cuatro años, que tiene cuarenta y ocho meses de entrenamiento
86.auditivo más seis meses más, tendría cincuenta y cuatro meses de
87.entrenamiento auditivo.

88.Porque la expresión sordomudo, es mudo porque es sordo, es mudo porque no
89.escucha, cuando ese niño va a la escuela a aprender a leer y a escribir, lleva
90.por lo menos cincuenta meses de entrenamiento auditivo. Cuál ha sido ese
91.entrenamiento, todo lo que ha aprendido en la casa y que ahora lleva a la
92.escuela. Lleva un vocabulario, lo que se pudiera decir cuando tú estudias un
93.idioma. ¿qué pasa si ese niño es concebido sobre el silencio, nunca escucho nada,
94..nace y no escucha nada, un año y no escucha, ¿qué pasa si ese niño se lleva a la
95.escuela para aprender ya leer y a escribir?

Yo pienso que le sería muy difícil conectarse.

96.No sabe hablar, no puede conectarse, eso sería una real injusticia y que me
97.perdonen todas las escuelas. Esa injusticia se comete cada vez que un alumno
98.va a aprender a escribir música y lo primero que le dicen, es que la redonda vale
99.cuatro tiempos..... Entonces, tiene que ver, duración, cuando no tiene
100.realmente la audición interna de cómo suena un do con un re, ya tiene que
101.estar cantando, entonces, es una injusticia que a cada instante cometemos. Lo
102.primero que debe hacerse es tomar seis alumnos y trabaja con ellos, sin programa
103.y sin nada, no me impongas ningún tipo de programa. Por lo menos seis
104.meses o un año de entrenamiento auditivo.

Antes de cualquier teoría

105.Si, antes de cualquier teoría, solo entrenamiento auditivo, luego variado, el
106.nombre de las notas, sonidos y luego los intervalos. Cuando tú tienes que
107.desglosar todo un programa como en a Echeverría, ¿Dónde está el
108.aprendizaje? ¿Dónde está la sensibilidad aprovechada? Porque generalmente
109.en la escuela tradicional no se aprovecha la sensibilidad, las atmósferas, ¿que
110.sientes con este acorde, que sientes con este intervalo, que te trasmite este
111.intervalo? Fíjate, antiguamente se hacía mucha pruebas auditivas utilizado
112.colores, como por ejemplo: azul claro y le tocas una cuarta aumentada,
113.después le tocas una tercera menor bajando, etc., ese color ¿con que sonido lo
114.relacionabas?
115.¿Y los mismos alumnos te decían el color? O tu sugerías algún color, Por
116.ejemplo: un color rosado pastel, y tocas una cuarta aumentada, tocas una
117.tercera menor bajando, a que color se parece y en un 99 % por ciento van a
118.decir rosado, eso es lo que le transmite la cuarta aumentada. O una escena
119.romántica, ellos se ríen, no vallan a pensar que son los dos chamos
120.besándose, o una madre amamantando, me parece una escena bellísima, y allí
121.tienes.

Es importantísimo eso, yo pienso que si se diera más el estudio de los intervalos, desde el mundo de sensaciones, emociones, el alumno aprendería a relacionarlo con el mundo musical.

122.Si, ahora bien, es una cuestión de cultura, tengo que persuadir al alumno a que
123.esta es la 106.verdad y ellos empiezan a encariñarse.

No solamente eso, sino que empiezan a volverse creativos y se crean una galería de sensaciones y colores.

124.Los viernes estoy yendo a Tinaquillo a desarrollar un trabajo en un empresa, al
125.principio fue con el instrumento (cuatro o guitarras), estoy trabajando el
126.entrenamiento auditivo, y niños que son desordenados, para mí, muy
127.capaces. Ya no se puede decir que una persona es inteligente, ya creo que no
128.se debe decir eso, ahora hay que preguntar ¿qué tipo de inteligencia y que
129.tipo de habilidades tiene? Tú puedes tener inteligencia matemática pero falla
130.la inteligencia intrapersonal o inteligencia interpersonal, entonces no haces nada
131.con esa matemática. Y los niños con esa cara de emoción cuando tú
132.empiezas con do, re, mi, fa, sol, la, si y van escuchando y los tranquilizas.
133.Yo creo que es una cuestión de nosotros.

Una pregunta, ¿has hecho algún experimento sobre esto? Me hablas sobre un grupo de niños en una empresa, pero fuera de ahí por ejemplo en la escuela de música o en el coro que has estado dirigiendo, ¿has logrado a través de las emociones que se interesen en eso?

134.Si se logra.

¿Tú puedes concluir que un mundo de sensaciones es fundamental para el desarrollo de la audición?

135.Si porque todos somos sensibles, ese craso error, que si fulanito no es sensible.
136.Todos somos sensibles, ahora que nos toquen la sensibilidad es otra cosa,
137.porque tú sabes que la palabra favorita para el padre es no hagas esto, no
138.hagas esto. Allí empieza todo. Todo empieza ahí, inclusive se puede hacer
139.una muestra con cualquier números de niños o alumnos que en este
140.momento hace mucha falta eso, porque con la tecnología que a veces no se utiliza
141.bien ya casi no se piensa, entonces se les hace sentir, mira como suena esto,
142.mira como conversa este intervalo con este otro.

Exacto, comparto contigo eso, hay una enorme similitud entre lo que me dices y lo que me dijo Leonardo lozano.

143.Cosa que a mí me llena de honor porque Leonardo es un genio.

Es que tú me has dicho palabras que ya me las había dicho él. Otra pregunta. ¿Cómo fue tu proceso de formación del oído domingo?

144.Primeramente no lo he formado todavía (risas).

Pero con el tiempo tú lo has desarrollado

145.De recrear esa conciencia.

¿Fue difícil? ¿No lo fue? y ¿en qué te basaste para decir que ya tienes el camino andado?

146.Fue muy difícil, bueno un camino andado pero no aprovechado realmente. No es
147.fácil, si para ti fue difícil, para mí fue mucho más difícil debido a la escuela.
148.Cuando yo empiezo a estudiar en Caracas en el IMCIBA, con el profesor
149.Freddy Reina, ya yo tocaba guitarra.
150.Recuerdo que estaba Antonio Lauro dando clases.

¿Lo conociste?

151.Si lo conocí, las primeras clases de guitarras fueron con el maestro Lauro. Un
152.señor muy elegante. Le pregunté al profesor en la primera clase, maestro y
153.¿cómo hago para saber en qué tonalidad esta esta obra?, él me dice: hay hijo
154.eso no es para hoy.

Imagínate.

155.Mira, estrategias que horita pudieran ser utilizadas, grabar en cassett todo tipo de
156.intervalos, en orden por supuesto y escucharlos diariamente.

¿Eso lo hacías tú para ti mismo?

157.Si yo los grababa y Lugo los escuchaba, algo tan importante, cuando eso estaba
158.leyendo un libro del señor Bristol que sostenía que el poder está en uno
159.mismo, el poder de la voluntad, estaba en esa búsqueda. Son mensajes que tú
160.te envías, como es algo que está ahí al azar, tu tocas y tocas y cuando los
161.estas escuchando no sabes que viene.

Claro imposible que te grabes todas las secuencias.

162.Claro, como son tantos intervalos, eso va invadiendo.

Eso me recuerda un poco a lo que es el mantra, el mantra viene de Man que significa mente pensante, el hombre pensante, y Tra significa trazo, surco. Es el trazo en la mente o grabar en la mente. Entonces, es como el ejemplo de un monje que bajo la repetición de una silaba determinado, crea un estado de conciencia elevado, eso es un mantra, o sea, que lo que estabas haciendo era una especie de mantra.

163.Si lo que pasa es que a nosotros nos enseñan también en este mundo accidental
164.que no se debe repetir ¿cuantas veces repite el corazón sus movimientos.
165.Luego, dependiendo de la capacidad que usted tiene de hacer muchas
166.repeticiones se logra captar eso. Entonces, yo pienso que es la forma, eso es
167.lo que yo creo.

Básicamente eso era en relación a la sensación. Por ejemplo: ¿cómo hace la cebra para reconocer a su madre a los pocos minutos de haber nacido, entre tantas cebras al parecer iguales? Bueno, lo primero es que se graba el olor de su madre, luego el color y el diseño de las líneas de su madre.

168.Es como una huella dactilar.

Si es como una huella, entonces, básicamente lo hace el becerro es captar la esencia de los detalle caporales de su madre.

169.Esta incorporado el detalle. Por ejemplo ¿Como hace la abeja para saber que la
170.flor a la que va es la que le interesa y descarta la que está al lado. ¿Habría
171.alguna sensación olfativa, o de color? Debe ser olfato

O de color. Ahí hablábamos de la asociación del color en la música, que lo tocaste. Indudablemente los animales tienen un mundo de sensaciones, yo pienso que es más rico que el nuestro. Porque como ellos no tienen el aspecto de la razón, necesariamente necesita ese mundo de la intuición.

172.Si ellos son intuitivos, el perro escucha ultrasonido.

Y el perro sabe que va a llegar el dueño mucho antes de que llegue. Ya lo espera. ¿Cómo lo sabe?

173.Hay una comunión ahí.

Hay algo que el percibe, muchos dicen que percibe el olor del dueño porque viaja en el viento, oye el sonido del motor del carro. Inclusive hasta la voz.

174..El folklore dice que ellos ven fantasmas, cuando uno se involucra un poco en la
175.teoría del ultrasonido, entonces, uno sabe que eso es ultrasonido, a la hora de
176.un movimiento telúrico ellos lo captan primero que nosotros.

Fíjate como la sensación les dice a los animales lo que necesitan saber de su entorno.

177.Es importante crear la necesidad, tú quieres ser un buen intérprete, tienes que
178.conocer de intervalos. Yo me he encontrado, he aquí otra reflexión Jorge. Me
179.he encontrado por ejemplo: hace muchos años en un apartamento que tenía
180.en el Trigal el maestro Quintín, artista plástico, por cierto me hizo un mural,
181.eso fue una semana santa con el ahí, involucrado con los colores. Entonces,
182.¿cómo es posible que el artista plástico maneje la atmósfera de los colores?, y
183.nos encontramos con que la música se puede ejecutar mucho, se puede saber
184.mucho, pero hay una carencia ahí, en la sensibilidad, en lo que se puede sentir
185.nada más con .mencionar dos o tres notas superpuestas o en sucesión.

186.A veces desconocemos eso, hacemos mucha música pero no nos involucramos
187.realmente con la atmósfera, la sensibilidad y la emotividad. Yo pienso que
188.en cuestión de enseñanza-aprendizaje, hay que tomar en cuenta la
189.sensibilidad, debemos atacar la sensibilidad.

Esa fue otra palabra clave en las entrevistas, Sensibilidad.

190.Pienso que no se tiene la sensibilidad como un recurso pedagógico,

Es correcto.

191.Entonces, ¿para qué sirve? Cuando el alumno dice ¿para qué sirve? es porque yo
192.no lo he conquistado para la sensibilidad, porque si yo lo conquisto para la
193.sensibilidad, él va a sentir la necesidad de transmitir. Es cuestión de eso, de
194.trasmitir.

¿Tú te has conseguido con personas que aman ser músicos pero que no tienen oído? Porque me acuerdo de un cuento que tenía el maestro Pereira sobre una muchacha, una alumna que según él no escuchaba, a lo que llamamos nosotros “sorda”, cada vez que él llegaba al salón se conseguía con la muchacha, y tú

sabes cómo era él con la gente que no tenía talento; el simplemente le hacía saber que no servía para la música.

195.Me permites un segundito, tu sabes que yo iba con él al conservatorio de
196.Maracay y allá estaba una señora también en las mismas condiciones, y ella
197.nunca faltaba un clase. Pero cada vez que el la vea se molestaba porque la
198.señora no faltaba nunca.

**Entonces era ella, pero cosa interesante, años después la muchacha logro afinar.
¿Qué faltó ahí?**

199..Entrenamiento auditivo.....Mira esto es interesante, has tocado temas
200.sumamente interesantes que me hacen sentir que no estoy solo en una isla.
201.Te agradezco eso.

202.Es que estoy muy contento de hablar esto contigo, porque, te considero una
203.mezcla de talento, preparación con sensibilidad, para mí es un honor, una
204.bendición y siempre lo digo, lo que sirve viene de Dios.

205.Hace unos dos o tres años, mi amigo Alfredo Suárez, se le apareció un señor para
206.que le enseñara a cantar, cuando le hizo la prueba él le dijo no, no, no usted
207.no sirve. El señor e estuvo recibiendo clases de Margarita Marrero y
208.entonces el me llevo, a base de entrenamiento auditivo está afinando un poco
209.más, porque nosotros no podemos en ningún momento.... Fíjate tú lo que
210.pasa, se hace una prueba; yo voy hacerte una prueba a ver si tiene oído
211.musical sobre todo cuando Aura Marina estaba de directora de la Escuela de
212..Música y me decía: ¿Domingo pero porque no lo apruebas? No, yo coloco la
213.calificación porque no voy hacer yo quien le impida ese joven que entre o no
214.entre, allá ustedes con la calificación que saque.

215.Ahora bien, yo pienso que hay que dar el entrenamiento auditivo y esperar la
216.respuesta. Porque hay muchas razones como la psicolingüístico, la
217.fisiológica y la razón acústica por nivel acústico, nivel psicolingüístico y
218.nivel fisiológico que son los tres niveles por los cuales transita un alumno,
219.yo le agregaría el nivel cultural. Porque no es igual Jorge que un niño, el cual
220.tenga un piano en su casa, que un niño que venga de una zona donde nunca haya
221.visto un piano, no es lo mismo, ese niño va a estar muy nervioso y si las
222.condiciones no las idóneas, él va a fallar. Hay que dar el entrenamiento
223.primeramente, hay alumnos que hay que darles entrenamiento. Después de un
224.tiempo si podemos evaluar a ver qué pasa. No sé qué dices al respecto al
225.respecto

**Yo he cometido ese error, eso que estamos hablando, de dejar a un lado a
personas que no afinan, si bien por el factor del tiempo que no puedes dedicarle
a una sola persona un entrenamiento especial, porque tienes un colectivo que
atender.**

226. Pero eso no es culpa tuya, eso es culpa del sistema que tenemos. Porque tiene que
227. haber una atención para esas personas. Vamos a reunirlo, ustedes van a recibir un
228. entrenamiento, y tendrán un monitoreo, eso sería lo indicado.

Entonces pienso que sí, estoy de acuerdo en que tiene que haber un cambio.

229. Si y ese cambio lo van a generar personas como tú que te estas preparando para
230. eso.

Bien, tú me estás hablando de que tú no estás solo en una isla, vienes haciendo un trabajo y te has dado cuenta de que la metodología tenemos que cambiarla.

231. Si indudablemente

Volvemos a la sensación dentro del sistema educativo, de la sensibilidad. ¿Que hace que una persona desarrolle las cualidades técnicas al nivel que se han desarrollado hoy en día, con tan escaso conocimiento digamos de las bases teóricas?, muchas veces ni siquiera saben el nombre del compositor que están tocando, pero desarrollan un altísimo nivel técnico.

232. Ahora pregunto, ¿el sistema de orquestas está abocado a la formación de los
233. alumnos de una forma no instrumental, o sea, una formación integral?

El conservatorio existe como tal, si hay clases de lenguaje musical, sé que hay una lucha para que los alumnos asistan a materias básicas, también para que continúen los estudios de contrapunto, historia, armonía, etc. Los profesores tienen que estar sacando a los muchachos de las orquestas para que asistan a las clases. Se desarrolla un aspecto más que otro, sin embargo, es un éxito. El éxito solamente de la parte motriz pero no del conocimiento y del desarrollo de las facultades tales como las del oído.

234. Volviendo al tema, la motivación va a venir por la sensibilidad. Cuando una
235. pareja esta enamora siente y es sentimiento lleva a una motivación para
236. hacer cosas, para estar juntos. Diría que este es el tema central, el arte de la
237. sensibilidad, el arte de sentir, de transmitir, y la académica tendría que estar
238. con concordancia con esto, creando las estrategias para que el entrenamiento
239. auditivo no sea monótono y fastidioso.

Creativo.

240. La creatividad tiene que estar ahí siempre, de repente un verso de algún
241. problema, con que intervalos relacionas esto. Porque la música cuando lleva
242. letras tiene que parecerse a la letra.

Me acuerdo que en un oportunidad estabas montando una obra donde se hablaba del frio, cuando fuimos a ver en la partitura había un acorde disminuido, ese acorde expresaba el frio y podías sentirlo.

243.Si se siente.

La música tiene que estar en concordancia con los elementos que etas utilizando.

244.Si tiene que estarlo, en un libro que leí sobre el ritmo, dice que si una música

245tiene letras es porque importa la letras.

Por supuesto.

246.Es algo muy sencillo, pero generalmente no se le da esa importancia, entonces

247.hay que ver que es lo dice la letra para ver si la música está acorde, porque

248.eso tiene que estar acorde con los intervalos.

Yo recuerdo que leía hace tiempo un comentario de lo complicado que era hacer un libreto para Puccini, era extremadamente difícil. Puccini se tardaba solamente en escoger un libreto tres años como mínimo, al señor nunca le gustaba nada, pero no le gustaba porque la poesía que los libretistas le traían no hablaba al corazón.

Él decía: esto está muy complicado, yo necesito una cosa que hable directo al corazón. Él estaba esperando el libre para componer Tosca, eso fue la cosa más horrenda que pudo existir para los libretista, al punto que se enemistaron. Un día, ya cansados los libretistas se pusieron de acurdo y fueron a la casa de Puccini; lo encuentran en sus actividades extra musicales. Él le pregunto: Me trajeron el asunto, si te trajimos el libreto y especialmente la canción “*Brillaban las Estrellas*” que era donde más problemas había. Los libretistas le hicieron saber que no escribirían nada más.

Él llega y dice: para ver..... no, esto no es, esto está muy complicado, entonces él se sentó al piano y empezó a improvisar una letra mientras tocaba. Al final, uno de ellos escribo lo que improviso, y le pregunto: ¿no será esto lo que tú quieres? Cuando lo leyó dijo: si esto es, te fijas que eran palabras sencillas, ahora puedo comenzar a escribir la opera.

249.Quería algo sencillo.

Buscaba la esencia de lo sencillo, la cosa sutil, la palabra que conmueve.

Eso es lo que nosotros tenemos que buscar, si no, no hay motivación.

250.Exacto. Yo traje aquí escrito: fuentes o naturaleza del humano, fuentes de la

251.emisión de un intervalo, luego el receptor que puede ser la misma naturaleza,

252.entonces, tenemos emisión de un intervalo y recepción, pero hay un espacio, una

253.distancia ahí que es, el vehículo y tienes hacia dónde vas a llegar con ese

254.vehículo, pero ahora, ¿qué vas a llevar en ese vehículo? y es donde aparece la

255.señora sensibilidad

Entonces. ¿Ese vehículo es la sensibilidad?

256.Sí, es lo que se lleva, el elemento a transportar es una gama de atmosfera que es
257.lo que se va a llevar.

Eso es lo trascendental.

258.Si eso es lo trascendental, lo que se va a llevar. Es un proyecto que hay que
259.enamorar, se tiene que exponer.

Cuando uno abre esos canales de verdad uno ya no oye, sino que escucha.

260.Exactamente.

Y a veces me pongo en una tarde a dejarme llevar por las sensaciones del ambiente y de verdad escuchas, hay algo que está más allá de lo que tú eres, no sé si eso lo puedes llamar Dios, o que fuerza oculta hay en eso, pero te llega algo cuanto tú te conectas

261.Yo siempre lo digo, soy amante de la creación, yo creo que hay una creación,
262.creo en el Dios creador, tiene que haber un proceso de creación y nosotros
263.debemos ser creadores a imagen y semejanza de nuestro creador, tiene que
264.haber creatividad.

Una cosa interesantísimo, hay una analogía del universo con la música, se dice que la creación fue una imagen mental del creador. Esa creación mental es como la creación de la música, solo un ejercicio mental. Como dice el maestro Gonzalo Castellanos: traer lo impreciso a la luz, a la presencia. Luego no puedes ver el proceso inverso, no sabes cómo lo hiciste.

265.Y llegas a creer que eso no es tuyo.....risas

Si, en que momento ocurrió este milagro.

266.Eso es una conexión, nosotros tenemos que estar claros que es la creación. Yo
267.particularmente le agradezco a dios todos los días.

Yo también.

268.Y todo lo que realmente y lo digo así. Todo lo bueno que sale de uno, es porque
269.viene de dios. Lo otro es que uno tiene que pedir siempre ser humilde, pero
270.de una humildad sincera, está la sensibilidad, y la sensibilidad no está
271.asociada con la arrogancia.

272.Entonces todo tiene que estar revestido de la humildad, porque, cuando tu vez que
273.el tiempo pasa, cuando ves el deterioro del ser humano, ¿porque no ser
274.humilde?, como te dije ahora en el mejor de los casos nos deterioramos
275.mentalmente, físicamente.

276.Yo pienso que todo eso son elementos para cultivar la sensibilidad.

277. Tú vas a llamar al universo para que venga a ti, porque tú das. Uno tiene que ser
278. bondadoso.

Bueno muchas gracias.

279. Lo que falta es llegar a una verdadera enseñanza, no el hecho de cumplir un
280. horario, es realmente llegar a las fibras de los alumnos para que se haga una
281. labor social.