

APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA HERMENÉUTICA DE LOS INTERVALOS MUSICALES Y LA AUDICIÓN INTERNA



JORGE CASTILLO
Doctor en Educación
Universidad de Carabobo
jorcasmia@hotmail.com

Recibido: 04/11/2016

Aceptado: 13/12/2016

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.

Descriptores: educación musical, relación estructural emocional, intervalos musicales

MUSICAL INTERVALS AND INTERNAL HEARING HERMENEUTIC PHENOMENOLOGICAL APPROACH

Abstract

The comprehensive medullary attempt of the work done implied a hermeneutic phenomenological approach of the musical intervals and the internal hearing. From a holistic perspective, the approach was phenomenological hermeneutic, and an eidetic and descriptive position of the sound phenomenon was assumed. Rhetoric is not the hallmark of this research, although in some cases, it turns out to be very specialized in relation to the production of sound and its effect on the consciousness of the perceiver. In the methodology the participant observation and the unstructured focused interview techniques were applied. The research context is broad, applicable to anyone who wants to develop an emotional structural relationship with the musical sound. The informants were five experts in the area of musical language, whose stories of their formative academic historicity formed the basis for the consolidation of a theoretical approach to the process of musical ear formation.

Keywords: music education, musical intervals, structural relationship emotional



ARJÉ. Revista de Postgrado FaCE-UC. Vol. 10 N°19. Julio-Diciembre 2016/ pp.288-294.

ISSN-e 2443-4442 , ISSN-p 1856-9153

Aproximación fenomenológica hermenéutica de los intervalos musicales y la audición...

Castillo Jorge

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 cer-

canas 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 Vitorri (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 dissociado, 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 prác-

tica 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 amplía, 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 compre-

sión 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.

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 melo-

día 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

- Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Celibidache, S. (2008). *Fenomenología musical*. Augsburg: Wibner-Verlag.
- Heidegger, M. (2007). *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*. Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (1941). *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Buenos Aires: Nova.
- Husserl, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jure, L. (1982). *La percepción de los sonidos musicales*. Diana Deutsch: Academic Press.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa. *IIPSI*, 9, (pp.123-146). 112
- Rodríguez, R. (2006). *Heidegger y la crisis de la Época Moderna*. Madrid: Síntesis S.A.
- Rusque, A. (2010). *De la diversidad a la unidad en la investigación cualitativa*. Caracas: Vadell Hermanos. 113
- Venebra, M. (2006). Consonancias y Disonancias de la Polis. *Reflexiones Marginales*. 16, (pp.1-3).