

Escuchando la Historia

Un enfoque basado en fenómenos para la enseñanza de la historia de la música

Torbjørn Eftestøl

Universidad Rudolf Steiner, Oslo, Noruega

RESUMEN. La enseñanza de la historia de la música requiere que el maestro medie entre la experiencia musical y el conocimiento histórico. En este artículo presento algunas ideas sobre cómo trabajar con esta relación sobre la idea de la conciencia humana como desarrollo a través de la historia. Tomando la visión de Rudolf Steiner sobre el intervalo musical La Tercera y su función en la armonía tonal como ejemplo de un cambio de mentalidad, presento algunos ejemplos sobre cómo trabajar con la experiencia inmediata de la música como una forma de experimentar la historia de manera viva para los alumnos. De este modo, se intenta hacer que el conocimiento de la historia sea más vivencial basándose en la experiencia.

Palabras clave: Historia de la música, Rudolf Steiner, escucha.

En este documento presento un enfoque de la historia de la música como un ejemplo sobre cómo se puede practicar de acuerdo con la educación Waldorf. Primero presento algunos antecedentes de la pedagogía Waldorf y luego reflexiono sobre la relación entre la música y la historia en la historia de la música. Luego describo un enfoque basado en fenómenos con la idea de crear una relación vivencial con la historia. Esto es seguido por una breve discusión del enfoque de la historia inherente a la filosofía de la pedagógica Waldorf. Posteriormente, ilustro un ejemplo sobre cómo enseño la historia de la música de acuerdo con este enfoque, usando el ejemplo sobre la forma que se introdujo el intervalo musical La Tercera en la música renacentista, y cómo intentamos trabajar con ella en el aula. En la última sección discuto el tipo de escucha que se utiliza en esta metodología, sugiriendo que esta puede ser considerada como una forma creativa de escucha estética.

El movimiento de la Escuela Waldorf

El movimiento de la escuela Waldorf se originó en Alemania en 1919 comenzando como una escuela para niños de los trabajadores de la fábrica Waldorf Astoria. El director Emil Molt le pidió a Rudolf Steiner que fuera el consultor pedagógico de la escuela. Esta solicitud se dio después de que Molt y los trabajadores de la fábrica asistieran a una conferencia de Steiner sobre la necesidad de una educación más integral y holística (Uhrmacher, 1995, p. 383).

El pensamiento pedagógico es basado en las ideas originalmente dadas por Rudolf Steiner, y se centra en la idea de que la enseñanza necesita relacionarse con el genio individual de cada ser humano, y que la transmisión del conocimiento siempre debe tener tal perspectiva en mente (Leber, 1985). Estas escuelas fueron desde el principio de carácter mixto, abiertas a todos, independientemente de la religión o el género, y con el objetivo explícito de dejar que los maestros tomaran las decisiones pedagógicas con la mínima interferencia de los intereses estatales y económicos.

La perspectiva de la psicología del desarrollo en la cual subraya las ideas para el plan de estudio es basada en la teoría del conocimiento de Steiner, al igual que en sus ideas sobre Antroposofía, y se centra en el alumno como un ser individual e espiritual en desarrollo, donde la formación del cuerpo se considera un prerrequisito importante para un aprendizaje y desarrollo saludables (Schieren, 2012). Debido a la base epistemológica, que se refiere a un proceso activo que tiene lugar en la relación entre la facultad de pensar y la percepción, la enseñanza no se trata principalmente de la acumulación de representaciones, sino que debe buscar estimular el elemento de voluntad creadora inherente a la construcción del conocimiento (Schieren, 2012). Por lo tanto, se trata de tomar la experiencia como punto de partida. Esta es la razón por la cual las asignaturas estéticas tales como la música, la pintura, etc., así como las manualidades, siempre han tenido un lugar importante dentro del plan de estudios Waldorf (Leber, 1985, p.25). En la medida en que el aprendizaje es visto como aquello que surge de una relación vivencial con la asignatura, un enfoque general de la enseñanza dentro de la pedagogía Waldorf puede ser denominado como un enfoque basado en fenómenos.¹

A continuación, quiero presentar este enfoque basado en fenómenos para la enseñanza de la historia de la música a los alumnos de la escuela secundaria, tal como ha sido desarrollada a partir de mi propia práctica de enseñar historia de la música en una escuela secundaria Waldorf.

Un enfoque vivencial de la historia de la música

Antes de examinar la metodología, debemos analizar la posibilidad de establecer una relación natural entre la experiencia musical y la historia. ¿Cómo se puede acceder a la historia a través de la experiencia de obras de épocas anteriores? y ¿cómo la historia puede hoy decirnos algo sobre nosotros mismos?

La idea central que anima un enfoque pedagógico de la historia inspirado por Rudolf Steiner radica en la historia como la formación del ser humano. Según Christoph Lindenberg, enseñar historia en las escuelas Waldorf tiene como propósito dar una comprensión del tiempo presente, así como del proceso histórico que nos ha traído a este presente (Lindenberg, 1985, p. 214). La historia se ve aquí como la biografía de la humanidad, donde las expresiones espirituales son como la música son indicios de un cambio de la conciencia auto-expresiva. Este punto de vista, que está fuertemente expresado en los escritos de Rudolf Steiner, no es poco común. Considerar la historia como un proceso de autoexpresión auto-organizado es un aspecto que encontramos en muchos pensadores e historiadores como Hegel, Ernst Cassirer, Jean Gebser y William Irwin Thompson, con o sin una perspectiva metafísica y supra-histórica unida a esta.²

Observar la historia como la imagen de una conciencia en evolución y cambiante permite explorar eventos significativos en la historia con el fin de examinarlos y buscar impulsos subyacentes que pueden determinar un cambio en la conciencia. En un enfoque de la historia donde los artefactos culturales expresan una conciencia evolutiva, la posibilidad de una experiencia más profunda de las cualidades de estas expresiones como indicios directos de esta evolución es en principio posible. Al igual que el niño, el adolescente y el

1. Para una discusión sobre el enfoque basado en fenómenos de la enseñanza en escuelas Waldorf, véase Dahlin, Hugo y Østergaard (2008).

2. La visión de la historia como la evolución del espíritu es la idea central en la Fenomenología del Espíritu de Hegel. En los escritos y conferencias de Rudolf Steiner hay un elaborado horizonte metafísico sobre esta idea de una evolución de la conciencia. Lo que es esencial para el punto de vista pedagógico es la idea de que una relación recíproca creativa entre el humano y el mundo es determinante de las diferentes formas que toma el dualismo sujeto-objeto. En términos generales, esta es la configuración que cambia durante las edades dando lugar a los diferentes modos de conciencia. La biografía humana, desde la conciencia del infante totalmente inmersa en su entorno, a través de una individualización gradual a una posible reintegración madura, a menudo se utiliza como una imagen de la transformación de la humanidad como un todo.

adulto que viven dentro de la persona ya mayor, las diferentes etapas en la formación del ser humano viven como capas de un pasado vivo y activo en el ser humano contemporáneo.³ Los cambios en la experiencia del yo y del mundo han dado lugar a las diferentes ideas y expresiones culturales a través de las edades, y cuando uno examina estas expresiones hoy, uno puede trabajar para volver a actualizarlas de tal manera que se puede tomar conciencia de aquello que ha contribuido en la formación de la conciencia humana. Para adquirir tal expansión, la dimensión estética de la enseñanza es un elemento importante. A través de la experiencia estética, los alumnos se comprometen tanto emocional como intelectualmente y se vuelven capaces de conectarse con ideas y obras de arte que los llevan a estar en contacto con el desarrollo histórico. A través de la experiencia estética, ellos están experimentando huellas de la historia y, por lo tanto, se puede establecer la conexión entre el presente personal y el pasado cultural.

¿Cómo se vería un enfoque así en la historia de la música? En la medida en que la historia de la música comprende tanto música como historia, la pregunta que surge en relación con este enfoque es si es posible no sólo escuchar música y luego reflexionar sobre la historia, sino también dejar que la historia se muestre a través de la experiencia musical. Esto se refiere a la importante cuestión de cómo trabajar con la relación entre música e historia. La relación y la influencia recíproca entre la música, las ideas y los acontecimientos en la cultura general es obviamente una parte muy interesante e importante de la enseñanza de la asignatura, y se puede hacer desde varias perspectivas (sociológica, tecnológica, económica, por nombrar algunas), pero *¿qué y cómo podemos aprender sobre el papel de la música en la historia específicamente a través de la escucha?* Al escuchar, ¿se puede entrar en contacto con la forma de conciencia que subyace y se expresa en la música, y al profundizar la experiencia de los elementos musicales, profundizar en los cambios de mentalidad y conciencia que expresa la historia de la música?

Una pregunta crítica que este enfoque que se debe tener presente es si tal enfoque simplemente proyecta una forma moderna de experiencia en el pasado. Como la crítica de la llamada interpretación auténtica ha señalado, uno no puede saber cómo sonaba la música a personas de diferentes culturas y edades.⁴ A esta crítica se puede decir que incluso si obviamente hay una diferencia entre una persona renacentista que escuchaba música renacentista y una persona contemporánea que la escucha, no necesariamente compromete la idea de escuchar un cambio en la música. No buscamos la identidad absoluta entre un pasado, digamos del año 1500, y su repetición contemporánea en el aula, sino la repetición de una diferencia. Incluso si esta introducción de un nuevo elemento en la música se experimentará de manera diferente en el momento de su surgimiento a partir de hoy, todavía se puede escuchar este cambio en el lenguaje musical.

Además, podemos decir que un relativismo de la identidad de una cualidad estética sólo puede mantenerse hasta cierto punto. Hay lo que podríamos llamar un esencialismo débil inherente en el enfoque que presento aquí en el sentido de la cualidad de los elementos musicales, por ejemplo un cierto intervalo, que se toma como un constante relativo en términos de su cualidad experiencial dentro de un marco temporal relativamente amplio. Esto no debe tergiversarse como una creencia ingenua en cualidades estáticas. Es a través de una concentración enfocada y la profundización de una calidad junto con un enfoque informado de la historia que podemos ser capaces de desenterrar parte de su sentido. También se puede afirmar que

3. Esto se basa en una visión completamente diferente del tiempo desde nuestra actitud cotidiana de sentido común donde el presente es real y el pasado reside sólo en la imaginación humana o como ajustes materialmente preservados. Expresado en términos filosóficos, podríamos compararlo con la idea de tiempo de Henri Bergson. Para Bergson todo el pasado existe en *sí mismo*, es decir, no como memoria materialmente preservada, sino como el ser del tiempo, y el presente es la punta de este cono del tiempo. La experiencia del presente es el estado más concentrado del pasado; el presente es empujado o salido del pasado. A este cuadro pertenece la idea de que la memoria es fundamentalmente ontológica, y no sólo individual y psicológica; a pesar de que la *actualización* de la memoria pertenece al dominio psicológico, el pasado reside en *sí mismo*, independiente de su actualización en el presente. Esta es la teoría de Bergson del ser como duración, donde la materia y la percepción pertenecen a un presente que está constituido por el pasado puro, y no al contrario como usualmente tendemos a pensar. La materia es la expresión extensa del ser intenso en el tiempo. Esta idea, que ha sido renovada por Gilles Deleuze en su filosofía diferencial, puede ayudarnos a fundamentar las ideas presentadas aquí también en el trabajo filosófico hecho independiente de la antroposofía de Steiner. Véase Bergson, 2004; Deleuze, 1994. Una comparación entre la transformación filosófica de pensamiento en una conciencia superior de Steiner y el empirismo trascendental de Deleuze se encuentra en Eftestøl, 2011.

4. En su ensayo "El sonido moderno de la música antigua", Richard Taruskin (1995) criticó la idea de crear una interpretación investigada históricamente (véase p.164).

sólo manteniendo un esencialismo débil es posible mantener una relación creativa con la historia que puede pretender constituir conocimiento, y no sólo ser una construcción dependiente del presente.

Con este enfoque de la historia uno puede tomar la experiencia como punto de partida. Cuando profundizamos en la experiencia de una pieza musical, lo hacemos con el objetivo de profundizar tanto en nuestra propia experiencia como en nuestra conciencia histórica. Escuchamos música y nos centramos en novedades como el nuevo lenguaje armónico, los nuevos usos de la métrica y del ritmo, nuevos tipos de formas, etc., y profundizamos la experiencia de *este* elemento. Para este fin formulamos ciertas preguntas tales como: ¿Cómo se relaciona este elemento musical con nuestra experiencia? y ¿cómo puede enseñarnos sobre la historia entendida como una historia de diferentes mentalidades y transformaciones de la conciencia? El ideal en este tipo de trabajo, podríamos decir, es que la historia se está volviendo vivencial dentro de los alumnos, en lugar de ser una experiencia personal que luego se relacionan con el conocimiento abstracto sobre los cambios históricos. De esta manera, nos conectamos con la historia *a través de la experiencia estética*, en cuya base tratamos de desarrollar una conciencia histórica.

Sin embargo, para realizar esta metodología es necesario que se abra una discontinuidad entre la experiencia y el contenido reflexivo. Escuchar música es ante todo una experiencia *real*; trae algo vivo al oyente, mucho más que una relación con algo como pasado, incluso si lo que se escucha fue escrito hace quinientos años. Esta dimensión participativa en la experiencia musical es, por lo tanto, la naturaleza de la escucha como percepción sensorial. Al escuchar música, uno no está percibiendo algo allí afuera. Escuchar no es un hijo de la percepción que representa y justifica, sino que uno participa en algo que cobra vida desde adentro. Por lo tanto, uno puede decir que al escuchar música del pasado, uno escucha la historia en el trabajo como parte de uno mismo, pero naturalmente tiende uno a olvidar esto. Escuchar activa una relación vivencial hacia el pasado *como* presente. Por lo tanto, si esto se convierte en una forma enérgica de entrar en las formas históricas de conciencia y actualizarlas aquí y ahora, el maestro necesita encontrar formas de conectar la inmediatez de la experiencia musical y la conciencia histórica que uno pretende desarrollar a partir de ella. Entonces, ¿cómo se puede trabajar con la experiencia personal de tal manera que las ideas se experimenten de manera *natural* a través de la experiencia musical? Si se toma una pieza musical como punto de partida para profundizar en la historia, la tarea del maestro será la manera de transformar la experiencia ingenua e inmediata de la música que los alumnos tienen en una conciencia sobre cómo esta experiencia musical les puede enseñar algo sobre el pasado.

Una experiencia óptima en clase: Escuchar la historia

Quiero presentar ahora un ejemplo sobre cómo trato de hacer esto en mi enseñanza de la historia de la música y cómo se puede desarrollar un enfoque metodológico. Este ejemplo es tomado de mis propias clases en las que intento dar a los alumnos una experiencia de transición de la Edad Media al Renacimiento. El objetivo es dejar que los alumnos experimenten y se involucren en algunos de los cambios musicales, estéticos y culturales en el periodo del Renacimiento. De acuerdo con Steiner, un nuevo nivel de autoconciencia comenzó a desarrollarse en el siglo XIII, y él ve esto reflejado en cambios culturales y sociales, tales como el humanismo y la ciencia basada en la experiencia y una preocupación por lo terrenal en el arte y la filosofía. Para muchos alumnos, algo de esto es conocido, y pueden ampliar un poco cuando se les pide que lo hagan.

En la historia de la música uno suele aprender que la ópera tuvo su nacimiento durante este período, que la música instrumental comenzó a componerse en mayor medida que antes, y que esa música comenzó a expresar el contenido de textos expresivos de las emociones humanas. Todos estos aspectos son importantes, y debemos explorarlos de diversas maneras en la historia de la música. Sin embargo, tal vez más importante que eso, se puede decir que en el lenguaje musical en ese periodo de la historia, el intervalo llamado *La Tercera* comenzó a ser utilizado como un intervalo armónico (Goodall, 2013, págs. 34-41). La experiencia de *La Tercera* se convierte a partir de ahora en el elemento central de la música, y es la introducción de este intervalo lo que abre e inicia el desarrollo de la armonía tal como la conocemos desde la música clásica europea. *La Tercera* hace posible el desarrollo de la tonalidad, el lenguaje musical que domina toda la música desde 1600 hasta 1900 en Europa. Así como los pintores comenzaron a construir paisajes naturalistas con

una perspectiva geométrica, los músicos comenzaron a construir música basada en la Tercera, al igual que comenzaron a apilar terceras, una encima de la otra, para crear lo que finalmente se convertiría en la armonía tonal.

Este cambio en el lenguaje musical se produjo en relación con una transformación gradual del sentido del yo o la interioridad a la que corresponde a Rudolf Steiner en sus conferencias sobre música (Steiner, 1989, p 125). Por lo tanto, si uno puede sentir el cambio en el lenguaje musical que ocurre cuando se introduce La Tercera, y profundizar este sentimiento al escuchar la calidad de los intervalos, debería ser posible usar esta experiencia como la base para tematizar la idea de la música como una expresión de diferentes formas de conciencia que pertenecen a diferentes épocas culturales e históricas.

Por lo tanto, se produce una calidad musical en una nueva constelación, La Tercera como base de un nuevo lenguaje armónico, que puede tomarse como representativa del Renacimiento. Este cambio representa algo radicalmente nuevo en la música y, por lo tanto, uno puede tomarlo como un indicio de una mayor transformación en la historia. Si el Renacimiento fue el comienzo de una nueva conciencia, entonces se puede argumentar que dentro de la música la nueva armonía basada en La Tercera expresa un nuevo sentimiento que corresponde a este cambio en la conciencia.

Por supuesto, La Tercera, y la armonía tonal basada en este intervalo, es el pan y la mantequilla de la experiencia musical contemporánea: Los oyentes occidentales modernos están tan acostumbrados que ya no lo escuchan, por así decirlo. Por lo tanto, es necesario llegar a la experiencia inmediata para poder escucharla de nuevo. Para hacer esto en mi enseñanza, escuchamos la calidad de La Tercera y la comparamos con el sentimiento inherente en los intervalos consonantes de la música medieval, es decir, La Cuarta, La Quinta y La Octava. De esta manera, intento hacer que las diferentes cualidades sensoriales de los diferentes intervalos sean más conscientes. Este proceso de volverse más consciente se desarrolla gradualmente. En el aula, a menudo comenzamos escuchando algunos ejemplos de música medieval y renacentista. Luego con el fin de reflexionar sobre su propia experiencia, les pregunto a mis alumnos: ¿Cuáles son sus impresiones generales? y ¿cómo experimentan los diferentes tipos de música? Posteriormente, pasamos a examinar la arquitectura de la música con cierto detalle, preguntando cuáles son las características de la música, qué elementos prevalecen y qué falta en comparación con lo que están acostumbrados a escuchar. En este proceso, escuchamos y comparamos las medidas, los instrumentos, la textura y la armonía. Cuando llegamos al lenguaje armónico comenzamos por notar la impresión general y tratamos de caracterizarlo. Cuando nos concentramos en esto e intentamos escuchar la diferencia entre la música de la Edad Media y el Renacimiento, la diferencia que hace La Tercera es claramente reconocida por la mayoría de los alumnos. Después de enfocar esta diferencia, clarifico que es un rasgo general que distingue la música medieval de la renacentista. Habiendo detectado este fenómeno, el siguiente paso es ignorar los otros elementos de la música y examinar nuestra experiencia de los intervalos en sí.

Para hacer esto, aísló los intervalos y comparo la experiencia de sentimiento de La Cuarta y La Quinta con La Tercera. Luego, toco los intervalos en el piano y les pido a los alumnos que caractericen sus experiencias sensoriales de la cualidad de estos intervalos. En este sentido, aclaro que no hay respuestas correctas o incorrectas, sólo diferentes verbalizaciones de una cualidad a la que intentamos acercarnos. Esto significa que las palabras, aunque son herramientas muy importantes en el proceso, sólo están ahí para una experiencia sensorial que queremos traer a la conciencia. La pregunta aquí no es si los alumnos son capaces de reconocer los intervalos como La Tercera o La Quinta, ya que lo que escuchamos es la cualidad particular sensorial que expresan. Son los sentidos lo que los intervalos producen en cada alumno lo que me interesa. Este proceso, por supuesto, se puede hacer de muchas maneras. Lo he hecho frente de la clase, pero uno puede imaginar que esto puede incluir reflexiones individuales escritas o trabajo grupal donde los alumnos intercambian entre ellos sus propias sensaciones.

Después de haber presentado esto en varias clases, mi impresión es que los alumnos aceptan descripciones de La Tercera como más interiores, más cálidas, más sensibles, más cercanas a uno mismo y si están relacionadas con el cuerpo, en mayor medida conectadas con el corazón y el torso, a diferencia de La Cuarta y La Quinta. La Cuarta y La Quinta, que están en la música medieval, se describen como más abiertas, más frescas, y

se cree que se expanden y van más allá de los propios límites de uno. Estas características de una cualidad sensorial obviamente no se hacen con el fin de precisar el significado de los intervalos, como si significaran algo externo a ellos mismos, sino con el fin de mejorar la sensación inherente a los intervalos enfocándolos y concentrándolos en ellos.

Cuando hemos profundizado nuestra experiencia de este elemento musical, volvemos a la música y escuchamos cómo la Edad Media sonaba y qué revolución tuvo lugar en el sentimiento humano cuando La Tercera se convirtió en parte de su conciencia musical. Entre los ejemplos que he usado para mostrar algunas de las primeras apariciones de la tercera están el *Quam pulchra* es de John Dunstable (1390-1453) y el movimiento *Incarnatus est de Pange lingua* de Josquin Desprez (1450-1521). En esta última pieza, un ejemplo para la idea que he intentado establecer puede ser encontrado en la relación entre la música y el texto en sí. La Tercera está aquí presentada como parte de una textura vertical armónica al mismo tiempo que el texto (escrito por Tomás de Aquino) que habla sobre la encarnación de Cristo en la tierra a través de la Virgen María. Antes y después de esta parte, el texto está dominado por un estilo más polifónico en el idioma medieval, y el texto aquí habla del espíritu y la resurrección. Esto sugiere que Desprez usa deliberadamente La Tercera como expresión de un sentimiento más terrenal y humano, en oposición a la escritura polifónica más compleja del idioma medieval. Una escritura homofónica basada en la tríada que expresa el momento en que Dios se hace humano a través de María dando a luz a Jesús.

Después de haber pasado por un proceso en el que hemos profundizado nuestra experiencia de la música, podemos utilizar esto como fondo para una mayor discusión sobre la relación entre la música y la historia. En este punto, presento la idea de mirar el ser humano como un proceso de formación en y a través de la historia, y los cambios musicales como indicios de este proceso. En la discusión en clase podemos usar la experiencia de la diferencia entre la música medieval y renacentista como trasfondo para la discusión de lo que significa desarrollar una autoconciencia y cómo la música nos afecta a la hora de crear nuestra identidad, y cómo ello refleja el modo de conciencia en el que vivimos. Para los alumnos, este es un tema que podría ayudarlos a incorporar la historia y las transformaciones históricas en su conciencia, permitiendo relacionar la música que podría no ser familiar para ellos con lo que están acostumbrados a escuchar.

El ejemplo que he discutido aquí podría ser incluido con muchos otros que pueden ser vistos como un reflejo de la conciencia del desarrollo a través de las épocas. En el transcurso se podría mencionar la forma de sonata como una reflexión de la conciencia del desarrollo y la autodeterminación a través del conflicto, ya que este ocurre dentro de la época de la Ilustración con su idea de los derechos individuales y la libre determinación. Una intensificación significativa de la conciencia del desarrollo y la evolución puede ser vista como aquella expresada en la armonía romántica excesiva. Por ejemplo, en Wagner se relaciona también a los temas como la falta de hogar y anhelo.⁵ La música moderna y contemporánea atonal después de Schönberg, que busca una relación más profunda que suene en ella misma, puede ser interpretada como una expresión de una conciencia, la cual es extraída más allá del ser humano individualizado dentro de las fuerzas supra cósmicas y sub-humanas.⁶

La forma de escuchar que se intenta usar en este enfoque

Este es un enfoque para la enseñanza de la historia de la música que inicia desde la experiencia y trata de experimentar sensaciones para un cambio en la conciencia que pertenece a la música de diferentes épocas. En lugar de comenzar con el pasado entendido como representaciones de lo sucedido, comenzamos con experiencias musicales en el presente, y pasamos a una profundización de esta experiencia tratando de utilizar esta experiencia como base para pensar acerca de la historia. En este enfoque, no nos centramos en la cuestión

5. En "Darwin y Wagner: Evolución y apreciación estética", Edvin Østergaard explora la relación entre Tristan e Isolda de Wagner y una nueva visión del mundo que emerge en ese momento, expresada también por Darwin en su teoría de la evolución, en la que argumenta que "ambos el Origen y Tristan articulan el cambio de la vista del mundo a otro: del cambio como un movimiento circular repetitivo al desarrollo como un proceso cíclico" (Østergaard, 2011, p. 97).

6. Gilles Deleuze y Felix Guattari sugieren una visión de la música moderna y contemporánea: "Si hay una era moderna, es, por supuesto, la era de lo cósmico... La música molculiza la materia sonora y de esa manera se vuelve capaz de aprovechar las fuerzas no sonoras tales como la Duración y la Intensidad" (Deleuze & Guattari, 1987, págs. 342-243).

de cuál intervalo es o en las asociaciones que la música hace, sino que tratamos de hacer consciente la cualidad sensorial y el sentimiento que vive en los intervalos y en la música correspondiente. En este tipo de escucha les pido a los alumnos que interrumpen sus propias asociaciones e ideas sobre lo que escuchan y traten de experimentar una escucha pura. Para ello, aclaro que no escuchamos para reconocer las estructuras teóricas, ni los intervalos o progresión de acordes. Ahora no estamos centrados en encontrar una respuesta correcta. En el tipo de escucha que usamos en el ejemplo de arriba no es muy importante si el alumno puede reconocer el intervalo como La Tercera, sino que pueda caracterizar las cualidades sensoriales de los intervalos que escucha. Al final, por supuesto, es esencial saber cuál intervalo es, pero lo importante para el alumno en el proceso no es si puede reconocer esto sino que la cualidad sensorial distinta pueda ser percibida sobre lo que distingue un intervalo de otro, y un tipo de música de otro. Sin embargo, esta sensación debería ser distinguida de las simples reacciones subjetivas. Las cualidades sensoriales que estamos tratando de descubrir se comprenden implícitamente para relacionar las distintas cualidades musicales que corresponden entre sí y que ayudamos a traer a la conciencia. Cuando adquirimos una claridad de nuestra propia respuesta sensorial a lo que escuchamos, la experiencia de la cualidad de un intervalo es ese intervalo. Es tanto el objeto experimentado como el sujeto que experimenta o la conciencia.

Este punto en el enfoque basado en fenómenos puede estar relacionado a la escucha estética, en el sentido de Charles D. Morrison en „Music Listening as Making Music“ (Morrison, 2009). En la escucha estética uno investiga las cualidades estéticas como una forma de pensamiento de alto orden, donde las cualidades no son dadas objetivamente en su totalidad ni como reacciones subjetivas totales. Las propiedades estéticas son cuestión de relaciones entre el sujeto y el objeto. Es el sujeto (en el caso de la música aquel que escucha) quien revela las propiedades desde las mismas propiedades objetivas“ (Morrison, 2009, p. 85). Esta visión de la escucha estética, donde la experiencia estética es entendida como un pensamiento de orden superior que sucede en diálogo con la música, puede ayudar a entender cómo podemos enfocarnos en la música desde diferentes épocas como actualizaciones de diferentes formas de la conciencia. Al auto-involucrarnos y develar las cualidades estéticas, uno se convierte en lo que uno crea sobre la base de un trabajo musical dado. Escuchar no es puramente receptivo ni pasivo, sino una actividad creativa. Cuando reflexionamos sobre las cualidades de esta experiencia y las tomamos como indicios de un cambio de conciencia, podemos usar esto para ayudarnos a relacionar el pasado de una manera diferente, más íntima y vivencial.

La historia de la música como escucha de la historia desde adentro

La historia de la música, en el sentido que he presentado aquí, puede estar relacionada como una entidad donde nosotros, idealmente hablando, escuchamos los cambios de la historia desde nosotros mismos. Intentamos no obtener conocimiento de lo que sucedió y qué música se creó en ese momento, sino escuchar una relación más profunda entre la música y su época. De una manera exagerada, podemos decir que la historia de la música puede ser un viaje en el tiempo en el que buscamos reactivarnos y entrar en diferentes modos de conciencia y experiencia que pertenecen a diferentes culturas y épocas. Para escuchar la historia, en la medida en que estas correspondencias deben ser creadas junto con los alumnos, requiere de cierto grado de valentía creativa del maestro. Está claro que en la mayoría de las clases hay limitantes de tiempo que dificultan profundizar dentro de este método. Sin embargo, en mi experiencia, una relación tan creativa con la historia aumenta el interés de los alumnos y promueve su involucramiento con la asignatura.

Agradecimientos

Este artículo fue escrito como parte del proyecto de investigación *Fenomenología de la experiencia de escucha en la educación musical*. Este proyecto es financiado por NORENSE (Nordic Research Network for Steiner Education).

Referencias

- Bergson, H. (2004). *Matter and memory*. New York, NY: Dover Publications.
- Dahlin, B., Hugo, A., & Østergaard, E. (2008). Doing phenomenology in science education: A research review. *Studies in Science Education*, 44(2), 93-121.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. New York, NY: Columbia University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eftestøl, T. (2011). Den filosofiske tenkningens metamorfose. Steiner og Deleuze. In: Terje Sparby (Ed.) *Steiner som filosof*. Oslo: Pax forlag.
- Goodall, H. (2013). *The story of music*. London: Vintage Books.
- Kurtz, M. (2015). *Rudolf Steiner und die Musik - Biografisches – Geisteswissenschaftliche Forschung – Zukunftsimpulse*. Dornach: Verlag am Goetheanum.
- Leber, S. (1985). Zur Biographie und Pädagogik R. Steiners. In S. Leber (Ed.), *Die Pädagogik der Waldorfschule und ihre Grundlagen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lindenberg, C. (1985). Geschichtsunterricht in der Waldorfschule. In S. Leber (Ed), *Die Pädagogik der Waldorfschule und ihre Grundlagen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Morrison, C. D. (2009). Music listening as music making. *Journal of Aesthetic Education*. 43(1), 77-91.
- Østergaard, E. (2011). Darwin and Wagner: Evolution and aesthetic appreciation. *Journal of Aesthetic Education*, 45(2), 83-108.
- Schieren, J. (2012). The concept of learning in Waldorf education. *RoSE - Research on Steiner Education*, 3(1), 63-74.
- Steiner, R. (1989). *Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- Steiner, R. (1997). *An outline of esoteric science*. New York: Anthroposophic Press.
- Taruskin, R. (1995). *The modern sound of early music. Text and act*. New York, NY: Oxford University Press.
- Uhrmacher, P. B. (1995). Uncommon schooling: A historical look at Rudolf Steiner, Anthroposophy, and Waldorf Education. *Curriculum Inquiry*, 25(4), 381-406.