

Sobre esta edición

Nota preliminar

Dr. Eugen Kolisko

Foto

1. Conferencia 18

2. Conferencia 30

3. Conferencia 41

4. Conferencia 51

5. Conferencia 64

6. Conferencia 76

7. Conferencia 83

8. Conferencia

Apéndice

Contenido

Thomas Adam 4

por Marga Faig-Werbeck  
y Gisela Friebe

Rudolf Steiner

Dr. Eugen Kolisko

El oído y su relación  
con la laringe

Organismo del sonido y organismo fonético

Sobre el organismo fonético

Sobre las consonantes

Enfermedades del oído, laringe,  
respiración (asma), tartamudeo, membranas  
mucosas (sinusitis), tiroides

Sobre la práctica del canto terapéutico

Sobre las vocales

Sobre la relación del

canto terapéutico con el canto artístico

Sobre el canto con niños

Notas de Gisela Friebe

Página

## Acerca de esta edición

Cuando estas conferencias del Dr. Kolisko fueron transcritas por primera vez, las posibilidades técnicas de reproducción consistían en que, con la ayuda de una máquina de escribir y el llamado papel carbón sobre papel muy fino, se podían producir aproximadamente media docena de copias en una sola operación. Este procedimiento hizo que se necesitaran nuevas transcripciones después de un tiempo relativamente corto.

Desde los años 70 del siglo pasado, se produjeron y distribuyeron varias "generaciones" de fotocopias a partir de transcripciones diversas y, en parte, muy poco legibles.

La presente edición se basa en un texto original de la primera transcripción a máquina, puesto a disposición por Gisela Friebe, quien había participado en el curso. Los subrayados y el espaciado entre letras, que varían en las diferentes versiones, fueron en gran medida omitidos. El estilo lingüístico, en el que se refleja repetidamente la situación de la conferencia, se ha mantenido, pero se ha revisado cuando ha sido necesario para mayor claridad del contenido.

La verdadera base para la comprensión de estas conferencias se obtiene sin duda únicamente del estudio de la Escuela de la Revelación de la Voz, tanto practicando y cantando, como trabajando con el libro de Valborg Werbeck-Svärdström.

Bochum, enero de 2001,  
edición nuevamente revisada, septiembre de 2005

Thomas Adam

## Nota preliminar al curso de canto socioterapéutico-médico del Dr. Eugen Kolisko

Pilgramshain, Silesia - Pentecostés 1934

En el año 1933, durante una estancia de verano en Silesia, surgió a través del Dr. Karl König que Valborg Werbeck-Svärdström impartiera un curso de canto para los empleados del Instituto de Pedagogía Curativa de Pilgramshain. De ahí surgió la sugerencia y la necesidad de que el Dr. Eugen Kolisko impartiera un curso de canto terapéutico en Pilgramshain, concretamente para los aprendices y para varios estudiantes de coro de la Escuela del Desarrollo de la Voz. (En aquel entonces, la escuela tenía su sede en Hamburgo. El curso que ahora se presenta aquí tuvo lugar en Pentecostés de 1934).

El Dr. Eugen Kolisko estuvo presente esporádicamente en Hamburgo de 1929 a 1932 para participar en las clases de canto de Valborg Werbeck-Svärdström con sus alumnos, tanto teórica como prácticamente. El Dr. Eugen Kolisko quería conocer la Escuela del Desarrollo de la Voz y probar en sí mismo los efectos de este canto. Le interesaba el aspecto antropológico de la cuestión. Esto intentó evaluarlo desde un punto de vista socio-higiénico y terapéutico. Durante su estancia en Hamburgo, el Dr. Eugen Kolisko asistió paciente y vivazmente a las clases con varios alumnos y practicó con ellos. Este trabajo encontró su primera plasmación en el libro de Valborg Werbeck-Svärdström, publicado tres años después: "La Escuela del Desarrollo de la Voz", como epílogo, bajo el título "Fisiológico y Terapéutico".

Dado que el curso socioterapéutico en Pilgramshain no fue taquigrafiado, la Sra. Werbeck-Svärdström recopiló las notas de algunos participantes y también las suyas propias. Así pues, es comprensible que, probablemente, algunas cosas no estén completas y deban entenderse solo como sugerencias indicativas que deben seguir elaborándose.

Por último, una observación más de Rudolf Steiner: La Dra. Ita Wegman relató pocos años después de la muerte de Rudolf Steiner, durante una reunión médica en Arlesheim, en la que Valborg Werbeck-Svärdström impartía un curso de canto: Rudolf Steiner había dicho que ya era hora de que la medicina se ocupara de este canto, pues había una serie de enfermedades que solo podían tratarse con este canto.

escrito en agosto de 1981. Firmado por Marga Falg-Werbeck, Eckwälden  
Gisela Friebe, Kassel

## Rudolf Steiner sobre Eugen Kolisko

Personalidades como el Dr. med. Eugen Kolisko no se pueden sobrestimar por parte del movimiento antroposófico. Él ha hablado en La Haya sobre problemas biológicos y químicos, y también sobre la vida espiritual libre a través de la Antroposofía. El fenomenalismo de las ciencias naturales tiene en Kolisko un defensor que desarrolla objetivamente esta vertiente del pensamiento antroposófico en todas partes, a partir del conocimiento imparcial de los hechos. Con Kolisko, uno nunca tiene la sensación de que de antemano introduzca la Antroposofía en su conocimiento del mundo, sino que, por el contrario, en todas partes se percibe que, a través de un pensamiento objetivo pero íntimo, obtiene la concepción antroposófica de los problemas concretos. Además, está íntimamente compenetrado como persona con sus problemas, de modo que, para mi sentir, uno se encuentra frente a él como una personalidad científicamente convincente de principio a fin. Cuando le oigo hablar así, como esta vez sobre la vida espiritual libre, entonces tengo la sensación: él habla una verdad que llega hasta el corazón; y en esta verdad se explaya por completo.

Rudolf Steiner

Reproducido en la revista semanal "Das Goetheanum", Año 1, N.º 39, bajo el título: "Mi viaje holandés e inglés".

Dr. Eugen Kolisko  
Escuela Waldorf Libre, Stuttgart

## Primera conferencia

### El oído y su relación con la laringe

El fundamento sobre el que pudieron construirse estas conferencias fue dado por el Dr. Rudolf Steiner en sus exposiciones sobre el oído (Stuttgart, 4 y 9 de diciembre de 1921, GA n.º 218) y en las conferencias en las que habló sobre música (especialmente el 2 de diciembre de 1922, GA n.º 283).

El Dr. Eugen Kolisko enfatizó lo fructífero y necesario que es familiarizarse y profundizar en esta materia. Precisamente a través de estas conferencias, mostró que el trabajo intensivo en el campo de la ciencia espiritual revelaría ciertas perspectivas a las que uno sería, por así decirlo, conducido. Así, en el curso de sus estudios, pudo encontrar muchas cosas que ahora desea incorporar en estas conferencias.

En nuestra época, las personas están más o menos bajo la influencia de las visiones y hábitos de pensamiento de las ciencias naturales. — Este hecho hace que sea aún más necesario decidirse a un autoaprendizaje consciente de estas cosas, si se quiere comprender cómo los dos órganos: oído y laringe, están realmente integrados dentro del organismo humano en su totalidad y cómo funcionan.

En primer lugar, debe superarse a fondo un prejuicio central: la opinión de que el oído y la laringe son dos órganos individuales que, en cuanto a su actividad, tienen funciones diferentes y separadas entre sí. Esta opinión es el mayor obstáculo para que lleguemos a comprender el misterioso funcionamiento del oído y la laringe. Solo si concebimos estos dos órganos íntimamente conectados entre sí, considerándolos en su funcionamiento como una unidad, encontraremos el verdadero punto de partida desde el cual podremos avanzar hacia una comprensión de la actividad de estos dos órganos dentro de nuestra organización.

Ni el oído actúa por sí solo, ni la laringe. Ambos órganos son fisiológicamente una unidad.

El ser humano que canta lo tiene más fácil para comprender esto, pues puede sentirlo por sí mismo. Experimenta en sí mismo cómo la laringe y el oído son interdependientes al cantar. Si uno no puede oír bien, tampoco canta correctamente.

Si ahora comparamos el oído y la laringe con otro de nuestros órganos sensoriales, por ejemplo, el ojo, resulta que este último actúa de manera completamente separada e independiente. Así como solo se puede comprender el oído y la laringe si se los considera una unidad que, por así decirlo, surge de dos actividades que se entrelazan constantemente,

surge, se puede entender la esencia del ojo si se observa la actividad exclusivamente dentro del propio ojo. En este órgano sensorial actúa una especie de dualidad, pero no distribuida en dos órganos polares, sino en una polaridad dentro de un único órgano, autónomo. Así, por ejemplo, Goethe dice sobre el ojo que este, por así decirlo, sostiene monólogos. Él demostró cómo la parte posterior del ojo es más pasivamente receptiva (comparativamente como un aparato auditivo), mientras que la parte anterior del ojo es activamente fonadora y motora (comparativamente como un aparato fonador). Ambas actividades se entrelazan constantemente, de modo que se puede decir que el ojo, por un lado, formula preguntas y, por otro, las responde: el ojo funciona por sí solo de la misma manera en que el oído y la laringe actúan conjuntamente.

A este hecho, que el oído y la laringe no son autónomos en su funcionamiento como el ojo, debemos la posibilidad de poder influir en el organismo a través del habla y el canto, tanto de manera curativa como patógena.

Oído

Trompa de Eustaquio \ /

Laringe

Gracias a la íntima interconexión de estos dos órganos, se nos otorgan el elemento tono-sonido y el elemento palabra-sonido. Nuestro oído nos permite tener experiencias de sonido y de tono, mientras que la laringe nos proporciona la experiencia de la palabra-sonido. Sin embargo, cuán íntimamente relacionados están estos órganos nunca se percibe realmente mientras ambos estén completamente sanos en su funcionamiento. Solo en el momento en que uno u otro no funciona correctamente, se experimenta muy claramente cuán dependientes son el uno del otro. La sordera impide una experiencia de sonido y tono, y en la mayoría de los casos también la experiencia de la palabra-sonido, aunque la laringe pueda estar completamente sana.

Los niños con oídos orgánicamente sordos, pero con una laringe sana, suelen ser mudos. Aunque puedan aprender a hablar, el lenguaje siempre presentará un defecto, ya sea solo que 'griten', o que su habla suene áspera y sin alma.



A la inversa, en los defectos del habla congénitos, el oído, aunque orgánicamente puede estar completamente sano, percibe lo oído de alguna manera distorsionada, o al menos no de forma que pueda dar la directriz correcta a la laringe. Basta pensar en las dificultades que presenta la curación del tartamudeo y el ceceo, precisamente porque el oído se ve afectado.

Así resulta:

Los trastornos del habla repercuten en el oído.  
La sordera afecta a la laringe.

(Este vínculo también se hace evidente a partir del curso de ciertas enfermedades: la otitis media, por ejemplo, a menudo se extiende finalmente a las trompas de Eustaquio y desciende por esta vía hasta la laringe).

Si se escucha más íntimamente el acto de oír, se experimenta que este no es solo un proceso que dirige su actividad hacia el exterior, sino que también se oye, y mucho, hacia el interior. A través de las trompas de Eustaquio se media la actividad del oído hacia el interior, ya que estas conectan anatómica y fisiológicamente la laringe con el oído. Mediante esta actividad conectiva y equilibradora (pensemos que se puede evitar el estallido del tímpano abriendo la boca), las trompas de Eustaquio convierten los dos órganos, oído y laringe, en una unidad.

Por lo tanto, debemos partir de lo siguiente si queremos comprender ambos órganos:

1. de la unidad de la laringe con el oído, considerada tanto anatómica y fisiológicamente como patológicamente, y
2. considerando no solo el oído y la laringe juntos como una unidad funcional, sino también relacionándolos a su vez con el resto del organismo humano.

Primero, debemos acercarnos a aquello que en tiempos antiguos ha formado nuestros órganos del habla: ¡El lenguaje mismo!

Si se investiga sobre el origen del lenguaje, se descubre el hecho sorprendente de que en tiempos inmemoriales no existía un lenguaje como el que tenemos hoy,

¡La lengua original no era sonora, sino una lengua de signos!

La gente se comunicaba mediante movimientos específicos, gestos. Todas las posibilidades de expresión se agotaban en los movimientos realizados por los brazos y las manos, es decir, por el gran sistema de extremidades. Quizás se podría expresar así: Las comunicaciones de persona a persona

y)

por así decirlo, saltaban el pequeño sistema de extremidades (como hay que llamar al oído y la laringe si se comprenden sus verdaderas funciones) y pasaban directamente al gran sistema de extremidades, que luego ejecutaba los gestos correspondientes.

En nuestra forma actual de hablar, estos grandes movimientos ya no se manifiestan; son como retenidos — contenidos y estancados — en el pequeño sistema de extremidades, es decir, en el oído y la laringe, y gracias a ello, estos gestos, al no llegar a manifestarse externamente, pueden verter su fuerza en el lenguaje sonoro. Si en lugar de hablar, solo hiciéramos movimientos, la capacidad de hablar se retiraría lentamente. Nos enmudeceríamos si intentáramos expresar todas las comunicaciones de persona a persona únicamente mediante gestos y movimientos. También se perdería el canto, pues los gestos y movimientos agotan en sí toda la fuerza de la expresión cuando se llevan a cabo completamente. Al contener, al detener los movimientos, la fuerza pasa al lenguaje sonoro y al canto.

Nuestra laringe, considerada en sí misma, es un ser humano completo en miniatura que, en comparación con el organismo humano en su totalidad, ejecuta sus gestos en dirección inversa, es decir, mirando hacia atrás.

Nuestra laringe es como una réplica en miniatura del ser humano completo; aquí, en una escala reducida y también metamorfoseada, está presente en este 'pequeño ser humano' todo lo que podemos encontrar en el organismo humano en su conjunto. En el oído y la laringe, es como una repetición. De esto se puede deducir cuán directamente la laringe se relaciona con el sistema de extremidades completo del ser humano. En el sistema del habla, tenemos una repetición real de todos los sistemas orgánicos del 'hombre de las grandes extremidades'. También se podría decir: Nuestro sistema del habla consiste en una suma de préstamos de los demás sistemas corporales.

Los animales también tienen órganos del habla, pero en ellos estos órganos se utilizan más para funciones corporales: para comer, para defenderse, como herramientas de trabajo, etc. Lo decisivo en el ser humano es que utiliza sus órganos del habla para una función superior.

Si se consideran anatómica y fisiológicamente la laringe humana y sus órganos anexos, por ejemplo, la cavidad bucal y la tráquea, ya se nota la diferencia con el organismo animal: en el ser humano, la epiglotis se encarga de que el bocado no llegue a la tráquea; la boca es un órgano digestivo transformado, mientras que la laringe se ha convertido en un órgano respiratorio.

Nuestra laringe (como cabeza) con la tráquea (como columna vertebral) y los bronquios (como piernas) debe considerarse, de hecho, como un pequeño ser humano que se yergue mirando hacia atrás y estira sus dos pequeños "muñones de brazos" (= extremidades que no son otra cosa que las cuerdas vocales) en el aire y ejecuta movimientos con ellos. Si observamos esto en su posición de reposo (cuando no hablamos ni cantamos), representa una A con sus pequeños "brazos", las cuerdas vocales. Es realmente así: la laringe solo puede entenderse si se la considera como una pequeña imagen invertida (orientada hacia atrás) del ser humano músculo-esquelético completo. Consiste en muchísimas y complicadas partes musculares que tienen su contraparte en el organismo humano en su totalidad.

Glottis durante la respiración normal  
En posición de A

Rudolf Steiner llamó a la laringe un "euritmista negativo", probablemente porque realiza sus movimientos hacia atrás y hacia adentro. Solo que estos movimientos son muy, muy pequeños. ¡Si la laringe pudiera girarse hacia adelante, sus movimientos darían como resultado la euritmia!

Ahora bien, partiendo de este punto de vista: Considerar el oído en su unidad con la laringe, y esta en su relación con el organismo del movimiento completo, nos permitirá comprender por qué existe una conexión tan inmediata entre el oír, la música y el movimiento. La música, especialmente cuando tiene una estructura fuertemente rítmica, actúa directamente sobre las extremidades, "se mete en las piernas". Se experimenta un impacto del proceso auditivo en todo el ser humano.

¿Y cómo es el efecto hacia arriba, hacia el sistema nervioso de la cabeza? Desde el oído también hay una conexión con el sistema nervioso de la cabeza, pero esta es, en comparación con la conexión hacia abajo, muy tenue y pequeña.

En nuestras sienes tenemos algo que podríamos denominar dos oídos adicionales: Son los centros auditivos y del lenguaje en el cerebro. Estos están, en realidad, para transmitir lo oído hacia arriba, para elevarlo a la conciencia. Estos centros del lenguaje están conectados al cerebro por un nervio, pero esta es solo una conexión muy pequeña y delicada con nuestra conciencia. Cuando se trata de vivenciar la música, ni siquiera podemos usar nuestro sistema nervioso de la cabeza correctamente. Al contrario: Para poder vivenciar la música, el ser humano debe apartar su cabeza con todo el proceso de pensamiento. El ser humano que solo escucha, en realidad no tiene parte superior de la cabeza. Debe desconectarse; así, el hecho de que un pequeño nervio vaya de los oídos al cerebro es, en realidad, algo secundario cuando se trata de escuchar y vivenciar música. Para todas las demás actividades, el cerebro es necesario y bueno, pero para la música es casi como un lastre.

Centro del lenguaje

Centro auditivo

Nervio auditivo

Escuchar: - Oído

| " e) - Oído interno

\ / Laringe: - Hablar

- Cantar

Mover: Extremidades

Si se contraponen el ojo y el oído, también se encuentra otro contraste: durante el acto de ver, la sangre fluye hacia el ojo; durante la audición, la sangre fluye lejos de la cabeza. (Como es bien sabido, el oído está incrustado en huesos duros y no vascularizados). Así pues, cuando la sangre es retirada del oído, se produce la audición; cuando la sangre se precipita hacia el ojo, tiene lugar la visión. La audición, por así decirlo, echa la cabeza hacia atrás e interviene directamente, a través del sistema rítmico, en el sistema de las extremidades. (De forma jocosa, este proceso podría llamarse un "cortocircuito").

El proceso visual, en cambio, es completamente autocontenido y, sobre todo, está muy fuertemente conectado con el cerebro. En la memoria óptica, que siempre transcurre en imágenes, en representaciones, tenemos que ver principalmente con una actividad cerebral, mientras que en el proceso auditivo todo el cuerpo humano está activo. La memoria musical es, por lo tanto, completamente diferente de la memoria óptica, la memoria de imágenes. El "soliloquio" del ojo, si se quiere llamar así, permanece localizado en la cabeza; el soliloquio del oído se extiende por todo el cuerpo humano... Ya vimos antes que el principio sonoro, cuando movemos las extremidades, por así decirlo, desaparece en el movimiento; también podría expresarse así: A través de la conversación del oído con la laringe, se origina el movimiento que luego vibra por todo el cuerpo.

Pero si se quiere comprender cómo el movimiento se convierte en lo que llamamos experiencia sonora y qué función se le puede atribuir al oído en esto, entonces hay que pasar a la consideración de la fisiología del oído mismo.

El Dr. Rudolf Steiner señaló que, durante el acto de la audición, la tarea principal del oído consiste en separar el sonido del aire que lo transporta, liberarlo, para que pueda ser audible para nosotros. Este proceso ocurre en el interior del oído. El oído separa el aire del sonido y lo libera.

Como ya se mencionó, nuestro oído está incrustado en huesos duros y la estructura del oído interno es algo tremendamente complicado. Sí, incluso se puede decir que en nuestro oído llevamos misteriosamente contenido un organismo humano completo. Entre otras cosas, tenemos allí dentro, en primer lugar, el martillo, el yunque, el estribo y la cóclea. Precisamente estos son los que están activos principalmente,

para transmitirnos la experiencia auditiva. Su función es separar el sonido de los movimientos del aire, para que, al liberarse, pueda llegar a nuestra conciencia.

¿Cómo sucede eso? — Imaginemos: Se genera un sonido, ya sea por un instrumento o por una voz. Las ondas de aire lo transportan a nuestro oído externo. Estas chocan con nuestro tímpano, que es puesto en movimiento desde el exterior por estas ondas. El martillo, el yunque y el estribo recogen los movimientos y los conducen a través de la llamada ventana oval, hacia el oído interno, lleno de linfa auditiva, donde llegan a la cóclea. (Dentro de esta estructura, el nervio auditivo asciende por la "escalera de caracol").

La cóclea es una estructura verdaderamente maravillosa. En ella se unen dos principios opuestos: uno ascendente y uno descendente. Así, los movimientos sonoros en la linfa auditiva llegan a la cóclea — (escalera de caracol) — y entran en ella, ascendiendo. Al final, sin embargo, entra en acción el otro principio: el reflujo, el retroceso, es decir, los movimientos recorren el mismo camino de vuelta, — hacia abajo, hacia fuera. En el momento en que el segundo principio comienza a actuar, — evidentemente — el movimiento ha llegado a la quietud, ya que una inversión solo es posible después de haber superado un punto de reposo. Pero ahora, en el instante en que la vibración del movimiento ha llegado a la quietud, el sonido es, por así decirlo, liberado, queda libre y en este momento lo escuchamos, llega a nuestra conciencia. (El Dr. Eugen Kolisko utilizó aquí una imagen elocuente: Las vibraciones de las ondas de aire imaginadas como un caballo que lleva un jinete — el sonido. Si el caballo cambia repentinamente de dirección mientras corre, el jinete queda libre). (véase también L. Vogel, "El hombre tripartito")

Todo lo dicho, resumido, se formula de la siguiente manera:

Escuchar es igual a un movimiento de vibración aérea que ha llegado a la quietud.

El sonido se libera.

Si uno permite que este proceso increíblemente sabio actúe sobre sí mismo, surge el deseo de reflexionar sobre la espiral. - ¿Qué representa?

En el reino vegetal, es donde más la encontramos.

La espiral es una curva que puede ser una expresión del desarrollo como tal.

Es un principio de movimiento que continúa avanzando en el tiempo, sin llegar a un punto de quietud o finalización. Es una fuerza suprasensible que actúa en el mundo de nuestros sentidos y guía el desarrollo ininterrumpidamente. La espiral actúa incesantemente como una fuerza que, aunque actúa de forma continua en sí misma, no puede tener equilibrio en sí misma. El movimiento espiral no puede establecer un estado de equilibrio en sí mismo. Solo cuando el desarrollo se detiene, cuando ha agotado su efecto, la espiral deja de actuar.

En nuestro oído podemos palpar esta verdad, en él podemos deducir realmente qué fuerza cósmica espiritual ha formado nuestro oído...

cuando la curva de desarrollo ha terminado su recorrido, pasa al reposo, se encuentran allí, como continuación de la espiral, los tres canales semicirculares, que son el órgano del equilibrio, el órgano estático. Podemos experimentar cómo la fuerza cósmica que actúa en la cóclea la forma durante el tiempo que puede. Luego se debilita, llega al reposo y cristaliza. Forma el órgano del equilibrio, el órgano de la estática.

La espiral transcurre en el tiempo, es el órgano de la audición. Pero también la actividad: la propia audición transcurre en el tiempo. Nuestro oído es un órgano que puede observar muy bien lo que ocurre en el tiempo. Es un cronómetro excelente. Lo que transcurre en el tiempo, nuestro oído puede registrarlo con la mayor seguridad; mucho más seguro que nuestro ojo. Este está muy poco despierto en cuanto a la experiencia del tiempo. El oído analiza todo lo que percibe en etapas de desarrollo; ¡nuestro ojo sintetiza! (Solo hay que pensar en el cine). La audición analiza en puras experiencias temporales, experiencias de desarrollo-movimiento y la eficacia del oído, al extender sus movimientos por todo el cuerpo para luego llevarlos al reposo, con lo cual nos transmite el sonido, también puede llamarse un diálogo interior entre la dinámica y la estática.

Podemos experimentar este diálogo interior de la forma más directa cuando escuchamos música. La música es algo que solo transcurre en el tiempo, es movimiento continuo que, mientras suena, al manifestarse en tensiones, nunca llega al equilibrio. Solo cuando la música ha cesado, hay equilibrio, estado de reposo. Al igual que el sueño, que transcurre en el tiempo, no conoce equilibrio ni estado de reposo, sino que continúa hasta que la persona despierta. Entonces cae a lo físico: al espacio. La estática es el reposo mismo; ahí el tiempo se transforma en espacio.

El Dr. Eugen Kolisko señaló la escultura que cerraba la barandilla de la escalera que subía al gran salón en el primer Goetheanum.

## Tiempo Espacio

Percibiendo la inmensa sabiduría de la que se ha formado el oído, no nos sorprenderá que sea el más antiguo de nuestros órganos sensoriales.

En nuestro oído han trabajado y modelado épocas de desarrollo realmente largas. Es el más antiguo de todos nuestros órganos sensoriales; ya existía en el antiguo Saturno. (En el embrión se puede ver cómo toda su forma es un gran oído).

En cambio, nuestra laringe es un órgano muy joven, que apenas comienza su desarrollo y que aún experimentará muchas metamorfosis.

Las aves también tienen una laringe con la que cantan, pero esta se encuentra mucho más abajo en el pecho y es en realidad solo una extensión de la tráquea. Con la estructura superior que corresponde a la laringe humana, no pueden cantar. En absoluto, los animales no pueden usar su laringe como el ser humano. Aunque se dice: "Canta como el pájaro canta", el Dr. Rudolf Steiner nos mostró lo falsa que es esta idea. No podemos cantar como el pájaro canta. En el pájaro canta la atmósfera, él debe cantar. ¡La música se ha apoderado del pájaro!

El pájaro tiene un cerebro mínimo, por eso es tan musical y, desde su sistema torácico, todo en él se transforma en movimiento. (Esto puede volverse particularmente claro, por ejemplo, si uno entra en una casa de loros donde los pájaros nunca pueden quedarse quietos; afecta al ser humano como si entrara en un manicomio).

El pájaro no puede decidir libremente: canto o me callo, pero el ser humano sí. ¿Cómo es esto posible?

Esto se debe a que el ser humano no tiene una cabeza totalmente simétrica como los animales. Por ello, el ser humano puede disponer libremente de su laringe y, con libre capacidad de decisión, hablar, cantar, callar: producir un estado de movimiento o de reposo.

En el ser humano, la simetría se destruye porque utiliza sus dos mitades de las extremidades de manera diferente. Debido al desarrollo y la movilidad predominantes de la mano y el brazo derechos, se forma especialmente el centro izquierdo del habla y la audición, mientras que el derecho se queda atrás. Esto, a su vez, influye en la laringe y da forma a las dos cuerdas vocales (= los brazos del ser humano laríngeo), que son, por lo tanto, también asimétricas.



Así pues, a este hecho le debemos que podamos separar la palabra y el sonido, el fonema y el tono, que podamos cantar y también hablar. Los animales no pueden hacerlo, porque tienen una cabeza simétrica, usan uniformemente ambas mitades de sus extremidades y no pueden llegar a una decisión libre. (Esto lo insinúa, por ejemplo, la fábula del asno de Buridán, que no pudo elegir entre los dos montones de heno y paja y murió de hambre).

En esta escuela se hace precisamente uso de esta capacidad humana: el lenguaje, el fonema, se separa del canto, del sonido, y solo se vuelven a unir en una etapa superior. ¡Aquí reside el verdadero punto de partida para un canto correcto!

Esa es la experiencia primordial que siempre debe estar al principio.

Una intuición de esta verdad yacía y yace oculta como anhelo en muchos artistas. Así también en Wagner. Él sentía la separación de los dos elementos y quería volver a unirlos. Wagner quería reconquistar el arquetipo del lenguaje y la música a través de su frenesí de canto-hablado e introducirlo en nuestra civilización. Su tragedia es que hizo esto.

Sus intentos de renovar lo primordial estaban, en realidad, impulsados por un anhelo indefinido de lo espiritual. Así dijo Rudolf Steiner: En su 'Fuego Mágico' y 'Muerte por Amor' ya resuenan las armonías de las esferas, pero una densa nube de sentimiento las cubría. Él quería redimirse de sí mismo hacia un mundo espiritual y embriagador. Por lo tanto, no es sorprendente que la voz de canto humana, si tiene que cantar mucho esta música, sufra daño, e incluso deba quebrarse.

Oír = proceso sensorial retraído,  
concentrado en la cabeza

Hablar y Cantar  
= sistema respiratorio

Extremidades  
= sistema de movimiento

## Segundo Vortrag

### Organismo Sonoro y Organismo Fonético

Lo que hoy experimentamos a nuestro alrededor como canto son los últimos —y decadentes— vestigios de un arte musical que, sin embargo, en tiempos anteriores tenía un significado muy diferente, tanto como arte del canto en sí mismo, como por su eficacia terapéutica, de la cual se era plenamente consciente entonces.

No solo nuestro canto actual y general se aparta del verdadero arte del canto, — la forma en que hoy se activa el organismo del habla y del canto al cantar, actúa de tal manera que enferma lentamente los órganos.

La alegría y la espontaneidad ya no bastan hoy para un canto correcto; es necesario pasar por una formación.

Si partimos de la idea de la conexión de la organización laringe-oído con el ser humano completo, se comprende que no puede ser indiferente si se daña el organismo del canto y el habla mediante un canto incorrecto. Más bien, puede avivarse en uno el deseo de utilizar estos órganos para la curación, para la recuperación de la salud de todo el organismo humano.

Para ello, primero debemos buscar los dos elementos fundamentales del canto: ¡el elemento sonoro y el elemento fonético! Desde el mundo suprasensible, estos dos elementos se proyectan hacia nuestro mundo y crean dentro de nuestro organismo corporal la base fisiológico-anatómica sobre la cual les es posible manifestarse como tono y palabra, sonido y fonema. Dentro de nuestro cuerpo, forman sus propios organismos, de modo que llevamos en nosotros un organismo sonoro y un organismo fonético, es decir, un organismo del canto y un organismo del habla. Mediante la interacción de estos dos elementos, al apoyarse en sus propias organizaciones, surge el Canto-Habla. Así, nuestra primera pregunta principal debe ser: ¿Hasta qué punto se compenetran, y de qué manera interactúan estos dos elementos al cantar; cómo hay que trabajar con ellos para lograr un canto correcto que no enferme, sino que cure?

Ya es posible dar una explicación puramente conceptual sobre estas cuestiones, pero es mucho más real y vivo si uno puede experimentar por sí mismo la respuesta a estas preguntas simplemente empezando a cantar. Porque eso es precisamente lo maravilloso: si uno canta correctamente, la legalidad en el funcionamiento entre estos dos organismos se revela desde el propio canto...

IB

Todo ser humano experimenta de forma ingenua que debe buscar inmediatamente una conexión con el mundo sonoro si quiere cantar, y más concretamente, una conexión sonora activada (si se quiere llamar así). Si la persona habla y canta inmediatamente una cosa tras otra, sentirá enseguida la diferencia en la actividad y pronto descubrirá que las palabras cantadas son más un obstáculo que una ayuda en la vivencia del elemento puramente vocal. Así, uno mismo llegará a la conclusión de que el punto de partida para un canto correcto solo puede encontrarse si primero se intenta extraer el elemento puramente vocal, es decir, el sonido (Klang), se esfuerza por separarlo lo más puramente posible del elemento fonético y se entrega al sonido fluyente, la así llamada corriente sonora. Esa es la primera tarea dentro de la formación: ¡activar la experiencia de la corriente sonora!

Para ello, la combinación de sonidos N y G = NG ha resultado ser el principio más vivo para conectarse a la corriente sonora. En este NG tenemos algo misterioso, extrasensorial. Es en realidad un punto intermedio entre vocal y consonante y requiere el menor esfuerzo de fuerza para la formación de sonidos, de modo que sobre este puente se puede acceder a la experiencia sonora pura de la forma más inalterada. Ese debe ser el punto de partida del canto: distanciarse lo más posible de lo lingüístico para poder entregarse a la vivencia sonora pura. Al cantar simplemente este NG, se siente cómo se desarrolla el sonido a partir de él. Se puede enviar en todas direcciones, se puede intensificar, abrir, cerrar. Se puede hacer sonar como una vocal resonante, como una consonante amortiguada. Con ningún fonema se puede experimentar lo musical de forma tan pura como al cantar con este NG. Después de haberlo practicado durante algún tiempo, la voz crece, se expande hacia arriba y hacia abajo. Las limitaciones y las clasificaciones resultantes que designamos con Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, se vuelven en parte superfluas, ya que las voces florecen de tal manera que la tesitura ya no juega un papel predominante.

La corriente sonora es un principio activo que no conoce parcialidades ni limitaciones; es infinito en todas direcciones. Fluye, es música pura, y tanto más cuanto más separado está del lenguaje. El canto también es música pura solo en la medida en que está desvinculado del lenguaje. El NG es el último, el más insignificante vestigio de lo fonético, que uno debe conservar necesariamente (pues como ser humano no se pueden separar del todo el fonema y el sonido).

Al cantar en el elemento puramente musical, actuamos directamente en nuestro cuerpo astral. Con este canto, removemos mucho en nuestra astralidad (esa es también la razón por la que las personas reaccionan de manera tan diversa ante el trabajo de esta escuela), articulamos, equilibramos, purificamos, ennoblecemos y sacudimos nuestro interior más profundo. Esto solo lo logramos con la mayor separación posible

de lo lingüístico. El lenguaje es un mundo en sí mismo, y al lenguaje le debemos nuestra organización del Yo. ¡La organización del Yo ha sido creada a partir de la palabra!

¡Nuestra forma, sin embargo, es música condensada! Desde el mundo puramente musical somos creados en el mundo terrenal, y lo último que nos es otorgado por sabiduría sobrehumana es el lenguaje. Antes de que podamos pensar, aprendemos a hablar. Y al poder enfrentarnos a nuestro entorno a través del pensamiento, aprendemos a decirnos a nosotros mismos 'Yo'.

La palabra, el lenguaje, tienen la fuerza de extinguir el elemento musical, pues nuestro lenguaje actual se ha convertido en un asunto terrenal, en el cual nos convertimos en seres del Yo. En la música pura, sin embargo, somos tocados por fuerzas cósmicas celestiales. Por eso la música muere cuando nos sumergimos en el lenguaje, en el pensamiento. Cuando la prosa, es decir, el lenguaje aniquilado por la influencia del pensamiento, resuena, la música se desvanece... La poesía aún tiene música en sí misma, pero la prosa es un producto puramente terrenal; introduce el pensamiento en el lenguaje, por lo que el tejido musical en el lenguaje es aniquilado. Por lo tanto, solo podemos alcanzar la música si mantenemos la palabra, el sonido articulado, lo más alejado posible de ella.

El flujo musical puede ser experimentado como una realidad si el canto se remonta al principio puramente musical del flujo de sonido.

Si se quiere describir lo característico del flujo de sonido, lo mejor es hacerlo mediante una imagen: Una corriente que quiere fluir continuamente, sin detenerse, sin diferenciación, movimiento informe y constante. Si queremos valernos de él, podemos hacerlo 'recortándolo' y revistiéndolo con ritmos. Estas pequeñas secciones son entonces temas, pequeñas melodías, que se extraen de la única melodía que fluye sin cesar. Así se ha encontrado, por así decirlo, un elemento primordial de lo musical, en el cual vivimos y tejemos vocalmente.

¡Así también empezó esta escuela! Con muy pocos ejercicios (en realidad, solo 12), en los que realmente se puede experimentar la vivencia fundamental del canto. Allí la organización del lenguaje interviene solo mínimamente; uno se mueve en estos ejercicios como en el elemento primordial del canto. Por eso este canto también puede popularizarse. Ciertamente, apenas se intuye lo difícil que es, ¡pero es saludable!

La vivencia anímica se manifiesta en el canto interior. Es el estado primordial del cuerpo astral, que recibe una expresión en este zumbido del NG, que el ser humano siente en sí mismo como un principio sonoro antes de haber sido educado vocalmente. Este elemento primordial, que resuena y canta en cada ser humano, debemos exponerlo una vez para experimentarlo conscientemente al inicio de la formación. Y mira, ya en la primera hora, al cantar este NG, se percibe cómo la voz se amplía, sí, cómo en algunos que creían no tener voz, esta nace del NG.

nace. Esto llena de asombro a las personas y eleva su autoconciencia. Es como una leve enfermedad, una anomalía, cuando una persona cree ser poco musical y, lamentablemente, hoy en día muchas personas piensan así. Ciertamente, existen diferencias en cuanto a las aptitudes para el canto, pero eso no debería jugar un papel tan importante en este canto.

¡Es ya algo maravilloso una voz hermosa y una musicalidad pronunciada! Ello indica que el portador de esta voz ha podido traer algo a este mundo desde su existencia prenatal: un recuerdo de su experiencia de las armonías de las esferas. Las personas que no pueden recordar tan atrás a menudo creen que son poco musicales. ¡Pero no existe una persona poco musical! Nacimos de la música, solo que esto yace profundamente sepultado en el alma de algunas personas. Es la tarea de un canto correcto volver a despertar estas fuerzas sepultadas. En realidad, el canto tiene una tarea mucho más profunda y seria de lo que se piensa hoy en día, —formar las voces de los talentosos—. Donde no hay voz, hay que intentar despertar una.

Hoy en día, el canto tiene la tarea de actuar de manera curativa-pedagógica y socio-higiénica. Los restos de voz, los rudimentos, deben activarse para que se desarrollen en voces. Y las personas deben ser guiadas a experimentar lo creativo a través de su propia sonorización. Porque es una verdad: se pueden obtener experiencias suprasensoriales de este simple canto NG; solo depende de si uno aprende a observar con suficiente finura y delicadeza lo que experimenta. Si uno no desfallece ni se cansa, sino que continúa ‘perforando’ (como la expresión se ha arraigado en la escuela), ya recibirá experiencias.

Así, uno debería entregarse por mucho tiempo a este canto NG de corriente sonora, sin abrir la boca. En este gesto se expresa lo que en la enseñanza esotérica significa el ‘Silencio’. Así, lentamente crece una corriente de la cual se puede extraer. Esta es entonces la base, el material con el que se puede seguir trabajando, porque esta “corriente” atraviesa a toda la persona, no está limitada a áreas delimitadas. Desciende de sus regiones elevadas, fluye a través de la persona y regresa a su hogar. Y si se le acerca el elemento rítmico, entrega un número infinito de melodías.

Así, con el tiempo, ha surgido un gran número de ejercicios con los que a menudo se ha podido tener un efecto curativo. Un canto de sanación sin el NG no es concebible. ¡Solo sobre la base de este NG se puede adquirir la capacidad de realizar correctamente los ejercicios curativos más específicos!

Por ello, por ejemplo, el canto curativo en la escuela Waldorf se vio tan extraordinariamente dificultado que los niños estaban acostumbrados a gritar a voz en cuello al cantar, es decir, a hacer lo diametralmente opuesto a lo que es correcto y no perjudicial para la salud. Así que primero hubo que enseñarles la práctica del NG. Pues bien, los niños son listos, se dieron cuenta de que este canto era algo completamente diferente, nuevo, y también sentían curiosidad por lo que vendría después, pero no pudieron hacerlo de inmediato; hubo que 'engañarlos' por así decirlo, para crear gradualmente la base desde la cual se pudo comenzar un verdadero canto curativo.

Con la euritmia curativa es mucho más fácil, ya que los niños pueden observar lo que se les demuestra, y para ello sus ojos ya funcionan mejor que sus oídos para un nuevo tipo de canto. La razón por la que esto es así ya se discutió en la primera conferencia.

Además, como ya hemos dicho hoy, todo este arte curativo del canto está todavía en pañales y provisionalmente debemos estar agradecidos de poder influir pedagógicamente en los niños a través de este canto.

Ya hemos mencionado que este canto NG actúa sobre el cuerpo astral, lo activa, estimula su actividad, porque es un tipo de canto muy diferente al que los niños suelen experimentar. Si queremos imaginarlo visualmente, podríamos dibujarlo así:

Cuando a los escolares se les permite "rugir" al cantar, empujan el proceso de cantar hacia la organización corporal inferior. Allí se produce entonces una especie de compresión, un estancamiento; esto actúa endureciendo el cuerpo etérico. Las enfermedades son la consecuencia. Con el canto NG, el niño "hace vibrar" el sonido hacia arriba, calienta y expande los espacios internos de su cabeza y "disuelve por vibración" los estancamientos de su cuerpo.

El NG tiene un carácter tan universal que con la ayuda de este único sonido se pueden recorrer las tres fases en las que se desarrolla la escuela: la conducción del sonido, la expansión y la reflexión.

Sin embargo, para el desarrollo posterior de la escuela era necesario que el flujo de melodías aumentara y es algo maravilloso poder observar,

cómo la capacidad de escucharlas fue también despertada por este mismo canto. Debe ser así, porque no se experimenta esta corriente sonora de forma que uno pueda permanecer pasivo a su lado; oh no, es como un agua que fluye en la que uno debe sumergirse para dejarse llevar y guiar por ella. En ello se experimenta cómo este fluir informe es la fuente primordial de todos los tonos, el fundamento primordial de todos los intervalos. Los tonos son como ventanas, a través de las cuales esta fuente primordial se asoma por un instante a nuestro mundo. Si esta corriente no recibiera una cierta limitación a través de nuestro cuerpo etérico, fluiría incesantemente.

DEE

Laringe

Columna vertebral

Al observar a la persona durante el canto NG, se descubre que pierde, por así decirlo, su rostro y sus extremidades. El ser sonoro es en realidad solo una columna vertebral y lo que aquí en la columna vertebral se desarrolla como proceso respiratorio, se conecta estrechamente con el proceso de la corriente sonora. Pues el elemento físico que la corriente sonora necesita para poder hacerse audible, es la corriente de aire. (Véase Rudolf Steiner GA -No. 218, en particular las conferencias del 4, 7, 9 de diciembre de 1922)

Y con esto llegamos a uno de los asuntos más importantes del canto: al proceso respiratorio. Es la base físico-real para el canto, para la capacidad de experimentar la corriente sonora.

Tenemos en el ser humano muchísimos procesos; por ejemplo, nuestros procesos sensoriales, procesos orgánicos internos, procesos de crecimiento, etc. Sabemos que todos estos procesos son regulados y alimentados por las fuerzas macrocósmicas.

Nosotros distinguimos entre los llamados procesos superiores, que son mantenidos y ordenados por los planetas superiores, y los procesos inferiores, que pertenecen más al centro. Por ejemplo, el proceso cardíaco y el respiratorio. El proceso respiratorio está íntimamente ligado a la acción del planeta Venus. Nuestra respiración se origina en el diafragma y, como proceso, se encuentra más profundo que el proceso cardíaco, que es un proceso solar.

Sol - Corazón

Venus - Proceso respiratorio

En nuestro plexo solar, que está incrustado en el diafragma (también llamado Plexus Solaris), debemos buscar el centro del cual emana nuestra respiración. (Ver conferencia del Dr. Rudolf Steiner del 14 de enero de 1917, GA n.º 174).

Cuando se observa a las personas cantando NG, se hace cada vez más evidente cuán tensa y flácida trabaja toda su organización respiratoria. En general, respiramos demasiado alto. Esto tiene muchas causas; una de ellas es que las personas (porque sienten que no pueden respirar correctamente) han comenzado a idear los llamados ejercicios de respiración y a prescribirlos como si fueran cualquier medicamento. Así, casi todos los pedagogos de canto hoy en día tienen sus propios métodos de respiración y en las escuelas se enseña sistemáticamente a los niños la respiración alta, la respiración costal. ¡Esto es algo muy grave! Pues una y otra vez se demuestra lo difícil que es transformar una forma incorrecta de respirar en una mejor. Esto siempre avanza muy lentamente, también y sobre todo porque vivimos en una época en la que no debemos llevar nuestro proceso respiratorio a nuestra conciencia, ya que si centramos nuestra atención en el proceso respiratorio, ya no podemos respirar con naturalidad y esto nos produce miedo. Y sin embargo, no es posible cambiar algo sin estar presente con la conciencia.

¡Ahí puede este canto ayudar maravillosamente al ser humano!

Nuestro proceso respiratorio se une al proceso auditivo de forma extraordinariamente íntima al cantar, y ya hemos visto que el proceso auditivo siempre toma la dirección hacia abajo. Dado que se conecta tan íntimamente con el proceso respiratorio al cantar, lleva la corriente de aire hacia abajo hasta que todo el proceso puede desarrollarse dentro de su área correcta, que se encuentra a la altura de los riñones. Solo es importante al enseñar considerar que se debe proceder muy lentamente y preparar cuidadosamente el desplazamiento de la respiración hacia abajo.



El elemento físico sobre el que se mueve el sonido es el aliento. Pero el hombre de la respiración es el hombre astral. El hombre astral oye, respira y se mueve.

¿Cuál es ahora la relación entre el lenguaje y el aliento? Ahí tenemos una gran diferencia. El lenguaje es el dominador del aliento, pues en el lenguaje vive y teje el Yo del hombre, el espíritu. El lenguaje lucha con el aliento; es, por tanto, una relación inversa a la que tiene el aliento con el canto.

Para poder vivir, necesitamos el aire. Sí, dependemos del aire con un impulso inmenso, sin darnos cuenta. Si nos faltara por unos breves instantes, nos asfixiaríamos. En realidad, el acto de respirar es algo completamente egoísta, de lo que no podemos prescindir.

Pero si el hombre canta correctamente, el proceso respiratorio se modifica; no necesita ser tan egoísta. Porque el canto es una actividad espiritual, mientras que la respiración significa una actividad material. En realidad, necesitamos la actividad del cuerpo astral ligada al aire, ¡pero no el aire en sí! Se confunde muy fácilmente el cuerpo astral con el cuerpo de aire.

Pero si observamos nuestro proceso respiratorio —y eso es lo que hacemos, por ejemplo, cuando cantamos como ocurre hoy en todas partes—, ¡esto nos produce miedo! Se tiene miedo a no tener suficiente aire. Así, se empieza a estirar bien los flancos para poder aspirar la mayor cantidad de aire posible. Esto significa, sin embargo, que hemos caído de la actividad del cuerpo astral ligada al aire y jadeamos tras aire material, pesado como la tierra. Esto es patógeno, aunque la ciencia aún no lo haya descubierto. Si se canta este NG, el proceso respiratorio, guiado por la actividad del canto, se eleva como a un nivel superior, donde este miedo ya no impera, y esto provoca que la respiración pueda finalmente tener lugar de forma totalmente natural, incluso desapercibida. Aquí se experimenta que el consumo de aire y el canto no están tan estrechamente relacionados como se cree en el canto común.

En esta escuela existen tres ejercicios respiratorios fundamentales y se puede afirmar con tranquilidad que es algo maravilloso cuán armoniosamente estos ejercicios se adecúan al propio organismo humano. Ya los compases musicales indican una experiencia primordial. Cada uno de los tres ejercicios representa uno de los tres compases primordiales y ha integrado correctamente los intervalos en sí mismo. Se pueden sentir como una especie de fenómeno primordial, del que se puede deducir tanto lo fisiológico como lo psicológico.

Al cantar estos ejercicios respiratorios se siente el efecto de una paz profunda e interior. Los trastornos del sistema rítmico pueden curarse principalmente con estos ejercicios respiratorios.

1. Ejercicio de respiración 1: Bipartito – Melodía (Pensamiento)
2. Ejercicio de respiración 2: Tripartito – Armonía (Sentimiento)
3. Ejercicio de respiración 3: Cuatripartito – Ritmo (Voluntad)

El primer ejercicio de respiración es melódico en su estructura, muy tranquilo, frío y sereno – como el Pensamiento; actúa sobre la parte superior del ser humano.

El segundo ejercicio de respiración está construido armónicamente, es movido y cálido – como el Sentimiento; actúa sobre la organización media del ser humano.

El tercer ejercicio de respiración es un ritmo muy fuertemente articulado – como la Voluntad; actúa sobre las extremidades.

Pero eso no es todo lo que se puede encontrar en estos tres ejercicios. Contienen también toda la trimembración fisiológica del ser humano, la intensificación cualitativa que nada tiene que ver con la cantidad: ¡Piano, mezzoforte, forte! En relación con estos tres conceptos, la época actual ya no tiene una verdadera comprensión. Se ven en ellos solo diferencias de cantidad. Se han convertido en algo que Eugen Kolisko caracterizó con la expresión «conceptos de sirena». El mezzoforte se percibe simplemente como un piano reforzado, el forte como un mezzoforte intensificado. Ya no existe una conciencia de que estos tres conceptos son afines en esencia, pero de ninguna manera idénticos en esencia.

Al practicar con estos ejercicios, se descubrirá que la continuidad que uno está acostumbrado a ver entre piano, mezzoforte y forte es solo aparente, y se experimentará cómo las cualidades primigenias que subyacen se revelan. En realidad, no tenemos ahí ninguna 'intensidad material', ninguna cantidad, sino calidad pura. No se pueden 'sumar' estas tres áreas sonoras; eso solo es posible con lo que es idéntico en esencia. Aunque existe una temperación, esta surge de la interacción de tres sistemas diferentes.

El compás, la melodía y la ejecución se encuentran en cada sistema por sí mismos. Aparentemente, todo esto es algo externamente idéntico, pero en realidad, llevamos dentro de nosotros una organización de Piano completa, una organización de Mezzoforte y una de Forte. Las tres tienen puntos de cambio y áreas de eficacia muy diferentes, pero con el canto general actual no podemos sentirlas, por eso no lo sabemos. Esta escuela se ha acercado directamente a lo original de la trimembración en lo astral; pues tales conceptos residen completamente en el ser humano = solo esperan poder hacerse conscientes.

Todo este campo es tierra virgen para nosotros, un camino de descubrimiento – y aún estamos en medio del desarrollo en los ámbitos pedagógico y médico. Es preciso seguir buscando para encontrar las transiciones y líneas de conexión entre lo ya conocido y lo desconocido, para que todo pueda construirse como un todo.

En los ejercicios de sonido y de canto-respiración se llega precisamente al punto central de la existencia material y anímica del cuerpo astral, allí donde cuerpo y alma están estrechamente unidos. Por eso, las personas reaccionan inmediatamente a este canto. Ni siquiera sabemos cuán rápido con este canto "sacamos de quicio" a las personas. ¡Eso no es de extrañar! Pues todas las enfermedades provienen del cuerpo astral-anímico. En el cuerpo astral tuvo lugar nuestra caída, y dado que este canto actúa directamente en el cuerpo astral, se llama, por así decirlo, a la puerta del mundo astral-anímico, y se produce una revolución. Uno debe experimentarse como ciudadano del mundo astral; se siente entonces: existe tal mundo. Se toca el nervio fundamental de lo anímico y lo corporal.

Se debe tomar conciencia de una cosa: Que, mediante tal ejercicio, al separar primero el organismo del lenguaje del organismo del sonido (separando palabra y sonido), se desactiva inicialmente lo que está relacionado con el espíritu. Lo anímico y el hombre aéreo se experimentan en la organización sonora. Lo espiritual, el yo del ser humano, se experimenta en la palabra, en la organización del lenguaje. El espíritu crea orden, impone ciertos límites. Sabemos que el alma y el cuerpo del ser humano están muy estrechamente unidos, y puesto que desactivamos la palabra en la medida de lo posible para experimentarnos en el ámbito sonoro, es como si la actividad anímica fuera extraída y dejada a su suerte. ¡Inicialmente es así!

Pero, naturalmente, uno no puede quedarse ahí. Debe seguir adelante, y lo otro debe ser incorporado de nuevo. Sin embargo, si se quiere estudiar el curso de cualquier proceso de devenir, se debe observarlo donde no funciona con normalidad. Pues lo normal no se puede aprehender; se sustrae a nuestra conciencia. Solo donde se manifiesta lo alterado, lo enfermo, se puede comprender el tejido de lo sano. La curación solo se puede comprender a partir de lo enfermo. Así también aquí: Precisamente al intentar primero conocer la mitad, la más importante: el sonido puro, se nos revela toda la problemática del canto.

Pregunta: ¿Por qué el elemento espiritual debe ser desactivado en los ejercicios de sonido?

Dr. Kolisko: Nuestra alma es una criatura sensible que está 'sometida' al espíritu. Lo espiritual, en cierto modo, encierra el alma; esta se encoge, por así decirlo, en su propia vida cuando el elemento espiritual actúa con fuerza. Para el canto, lo espiritual reside en la palabra, en el lenguaje. El alma debe ser sustraída por un tiempo de la 'tutela' natural del espíritu (si se quiere decir así), para que podamos experimentar su elemento esencial más propio.

En nuestro intelecto tenemos una herramienta de la que se sirve el espíritu, que está mucho más cerca del espíritu que de nuestra vida anímica. El intelecto y la vida anímica son en realidad extraños entre sí. En un nivel inferior, el espíritu crea orden. En el

En el lenguaje, en la palabra, actúan sus fuerzas formadoras y es difícil entregarse a una experiencia sonora fluida y sin forma y observar lo que uno hace, si se mantienen inmediatamente presentes las fuerzas del lenguaje que tienden a la forma y que cristalizan. Pero, por supuesto, debemos estar despiertos, ser plenamente conscientes de lo que hacemos, porque nuestra vida anímica, si se la deja a su suerte de esta manera (aunque sea solo por un breve tiempo), ¡a veces produce extraños frutos! Sin embargo, si tenemos claras estas cosas, es decir, que:

- experimentamos lo sonoro en lo suprasensible,
- que estamos anclados con la vida anímica en el aire,
- que al hablar, al formar sonidos, nos experimentamos en lo físico a través de lo más elevado espiritual,

entonces también sabremos cuándo hay que poner un límite a la entrega a la pura experiencia sonora, por ejemplo, haciendo que se incorporen entonces las fuerzas formadoras del lenguaje.

Al fin y al cabo, el lenguaje y el sonido hacen del ser humano lo que es, tal como se encarna hoy en nuestra vida terrenal. ¡Pues estar encarnado significa poder respirar!

Creemos que vivimos con nuestra alma en el cuerpo físico, pero no es así: vivimos en el aire y llevamos el cuerpo físico como una carga, como un equipaje. (Las envolturas corporales pesan especialmente a las personas melancólicas). En realidad, somos como globos, para quienes el cuerpo físico es un auténtico lastre. El pájaro siente esto mucho más fuertemente que el ser humano, pues incluso tiene aire dentro de sus huesos. (véase: Conferencia de Rudolf Steiner del 23 de diciembre de 1922 GA n.º 348)

El hecho de que no seamos conscientes del peso del cuerpo y podamos soportar la presión del aire solo es posible porque lo espiritual actúa en nosotros. Los hechos sensibles son elevados por los espirituales. Nuestro cuerpo astral anula la presión del aire, por eso tenemos la flotabilidad, podemos 'llevar' nuestro cuerpo. Para experimentar milagros, no hace falta ir primero a sesiones espiritistas; en la vida cotidiana podemos percibir lo suprasensible en lo sensible: cuando uno camina erguido sin ser aplastado por la inmensa presión del aire, esto es un efecto visible de lo astral en lo físico; cuando uno puede levantar y bajar las piernas, eso es un efecto visible del Yo en lo físico. Que los fluidos de nuestro cuerpo se muevan, es un efecto visible del cuerpo etérico en lo físico. Lo suprasensible está constantemente activo en nosotros. Así, nuestro cuerpo astral lucha continuamente con el aire. Por eso, cuando estamos enfermos, es decir, cuando tenemos un debilitamiento en el cuerpo astral, nos sentimos dependientes del aire: nos volvemos sensibles a las condiciones meteorológicas y sentimos la presión del aire. Observemos, por ejemplo, la rana. Es un buen pronosticador del tiempo, siente con especial finura cuando se producen cambios en la presión del aire. Pues bien, la rana entera es, en realidad,

en realidad no es más que una piel hinchada y húmeda. Es como una membrana, tiene aire por dentro y por fuera, no es de extrañar que sienta claramente la presión del aire. La rana procede del elemento fangoso-acuático, pero también puede vivir en tierra firme, ya que respira con pulmones.

¡Las ranas son los primeros animales que producen sonido!

Cuando los seres vivos emergen del elemento acuático y llegan a tierra para vivir en el aire, adquieren una voz. Esto se desarrolla de forma más bella y avanzada en los pájaros cantores. El pájaro se funde completamente con la atmósfera y esta se intensifica en él de tal manera que tiene que cantar. Por eso los pájaros cantan tan bellamente, porque la propia naturaleza canta a través de ellos. El canto de la criatura simplemente pertenece a la naturaleza.

Pero cuando los seres humanos cantamos, dominamos la atmósfera. No obstante, conectamos nuestro canto con el éter sonoro. El cuerpo astral pone en movimiento nuestro aire interior, transformamos el aire, lo espiritualizamos y lo liberamos de la pesadez terrenal.

Sin embargo, si queremos hablar de esta manera sobre los conceptos de aire interior y aire exterior, debemos considerar que solo podemos hacerlo de forma comparativa. El aire interior es algo completamente diferente al aire exterior, incluso si se considera puramente químico. Lo mismo ocurre con la nutrición. Los nutrientes de fuera son algo completamente diferente a lo que son cuando se deslizan por nuestra boca hacia el esófago.

El aire interior es aire animado, aire movido internamente, así deberíamos caracterizarlo en realidad. El aire exterior es aire muerto o desanimado. El aire exterior estimula en nosotros la fuerza por la cual creamos a partir de él aire animado y en movimiento. Así ocurre también con el agua. Hay dos tipos de agua: viva y muerta. Lo que llamamos agua en la naturaleza es agua muerta. El agua viva es protoplasma. En la ciencia no se avanza si no se quiere hablar de agua viva, de aire animado y en movimiento interno, en contraste con el agua muerta y el aire desanimado en la naturaleza.

El proceso de pensamiento es un proceso de calor espiritualizado, y el aire o el calor, en realidad, nunca pueden separarse el uno del otro. El aire nunca se mueve sin que el calor esté involucrado.

Cantamos con aire animado y en ello tenemos un proceso de calor interno, pues en el aire que se pone en movimiento se producen siempre diferenciaciones de calor. Si se pudiera observar con suficiente finura, se experimentaría cómo con el mero golpear de la NG se genera cada vez una onda de calor interna.

A continuación, pasaremos a hablar del segundo factor en el canto, el organismo de los sonidos, para mostrar cómo interactúan ambos organismos.

## Tercera Conferencia

### Sobre el Organismo Fonético

De todo lo que hemos dicho sobre el sonido y su organismo, hemos podido reconocer que tenemos ante nosotros algo que no es en absoluto de naturaleza material o sensible. Y hemos visto que esto se debe, en realidad, a la inserción de nuestro cuerpo astral en la organización humana, en nuestro organismo sonoro. Este depende de lo astral, tal como está incorporado, y se convierte en una expresión de la actividad musical en el ser humano.

Hemos visto que debemos trabajar la organización sonora por un tiempo, lo más separadamente posible de su elemento hermano, el organismo fonético, para crear una base inicial para un canto correcto.

Ahora veremos que en el canto rige la misma ley que en las demás artes: una vez que el material ha sido obtenido y preparado, comienza la formación, la configuración. La corriente sonora es el elemento primordial sin forma con el que se canta. Una vez que lo hayamos desarrollado lo suficiente para poder usarlo conscientemente, debemos empezar a imprimirle formas. Y para eso necesitamos el organismo fonético.

¿Dónde tenemos anatómica y fisiológicamente la base para el organismo fonético dentro de la organización general del ser humano? El organismo fonético se compone de todos los pequeños órganos que nos son útiles cuando hablamos: laringe, faringe, paladar, cavidad bucal, lengua, mandíbula, labios, etc. Cuando la forma espiritual del Yo interviene en estos órganos, dándoles forma y configuración, surge nuestro lenguaje, la palabra, los sonidos.

En nuestro lenguaje tenemos dos tipos de sonidos: vocales y consonantes, que también queremos considerar por separado, de modo que se puede decir que el organismo fonético se divide en dos aspectos: el lado vocálico y el lado consonántico.

Si uno permite que lo vocálico y lo consonántico actúen íntimamente sobre sí, especialmente en relación con el canto, se reconocerá cómo ambos factores tienen algo opuesto en sí mismos. El consonantismo, en realidad, actúa de tal manera que descompone, inhibe e incluso desintegra la corriente sonora al cantar (por ejemplo, mediante los sonidos: d, t, k, g, b, p, etc.). En cambio, las vocales pueden incrustarse en la corriente sonora sin dificultades. Así es: En el vocalismo tenemos una interpenetración del organismo fonético y del organismo sonoro. En el consonantismo ocurre lo contrario: para poder incorporarlo a la corriente sonora, hay que trabajar enérgicamente con él durante mucho tiempo.

Así, dentro del trabajo de canto, podemos distinguir tres etapas:

1. Corriente sonora sola,
2. Corriente sonora y vocal juntas,
3. Corriente sonora y consonante juntas.

En la segunda etapa nos enfrentamos a la tarea de unir el vocalismo con la corriente sonora, porque significa la transición de la pura experiencia sonora a la pura experiencia fónica, que tenemos sobre todo en lo consonántico.

Aquí llegamos primero a la vocal A. Que precisamente esta vocal sea tomada generalmente como punto de partida —también para las tres series vocálicas de las que hablaremos más adelante—, ya tiene su justificación. Si se observara cómo se producen las diferentes formas vocálicas al hablar, se podría notar que para todas las demás formas vocálicas hay que aplicar mucha más fuerza de modelado que para la formación de la A. Para emitir la A, basta con abrir la mandíbula y también los labios, ¡y la A ya ha surgido!

La primera vocal que el bebé intenta balbucear es normalmente una A: Pa-pa, Ma-ma; esto lo entendemos si consideramos lo expuesto en la primera conferencia: cómo el hombre de la laringe, con sus pequeños brazos (las cuerdas vocales), en su posición de reposo, siempre produce una A. El organismo del habla del ser humano está, pues, sintonizado con la forma básica de la vocal A. Con este sonido, que se ha grabado en el organismo del habla hasta lo anatómico, el ser humano expresa en realidad su disposición a querer ser humano, quiere dejar que el mundo exterior actúe sobre él, asumirlo, experimentar asombro, admiración, etc.

Naturalmente, si se impone a los labios el gesto correspondiente, también se puede hacer surgir una A en los labios. En realidad, podemos encontrar innumerables formas de A, pero por el momento queremos considerar todas las formas vocálicas tal como se nos presentan desde nuestro organismo del habla; y ahí tenemos, como punto de partida desde la propia posición de reposo, la forma A.

Como segunda vocal tenemos la E. La forma E se manifiesta en realidad en el punto donde dos líneas direccionales se cruzan. En nuestro organismo del habla tenemos un cruce así, donde la tráquea y el esófago se cruzan. Allí se encuentra el verdadero punto de partida para la forma vocálica de la E.

Luego tenemos la vocal I. Aquí es más difícil hablar de una forma, porque la I en realidad no tiene forma. Estrictamente hablando, la I es solo un movimiento, una línea que toma una dirección, una extensión. Dentro de nuestro

del organismo del lenguaje, esta dirección va hacia arriba, hacia la nariz, entre los ojos y más arriba hacia la cabeza.

También la forma vocálica de la U es difícil de describir. Es casi como dos líneas paralelas que también significan dirección, movimiento. En nuestro organismo del lenguaje, son los labios los que, al realizar este movimiento, soplan la U hacia adelante, hacia el mundo exterior, como dos líneas de aire sopladas.

La forma vocálica de la O es simplemente el redondeo de la cavidad bucal, la boca misma.

En nuestra primera conferencia se trató cómo en tiempos primordiales todo el cuerpo del ser humano era organización del lenguaje y cómo nos comunicábamos solo a través de gestos. Lentamente se desarrolló luego nuestra actual organización de canto y habla, a medida que las fuerzas del sistema de las grandes extremidades pasaron al sistema de las pequeñas extremidades (organismo de canto-lenguaje). Sin embargo, este organismo era al principio mucho más una organización de canto pura. Porque entonces no existía tal diferencia entre el canto y el habla como hoy, sino que en realidad todo hablar era cantar (Tenemos una indicación muy débil de tal canto-habla en ciertas partes de la misa, tal como se configuran aún hoy).

Esta organización de canto se fue diferenciando gradualmente de la gran organización total del ser humano.

En realidad, los sonidos crearon primero al ser humano completo y luego al pequeño hombre del lenguaje.

Así, no nos extrañará que podamos encontrar las diferentes formas vocálicas que acabamos de descubrir en nuestro organismo del lenguaje, con mayor razón, en todo nuestro sistema corporal. Basta con pensar en la eutritmia, ya que es el lenguaje del hombre de las grandes extremidades.

Si aquí volvemos a contraponer el organismo sonoro, la diferencia entre estos dos factores de nuestro canto se hará aún más evidente: El organismo sonoro no tiene extremidades, es solo una columna, una columna vertebral, mientras que todos los sonidos tienen sus posibilidades de origen solo a través de nuestras extremidades.

Si ahora buscamos las formas vocálicas individuales en nuestra organización corporal, ¿dónde podemos encontrar, por ejemplo, la A? En muchos lugares, por ejemplo, donde las costillas inferiores se extienden desde la columna vertebral como extremidades. También donde las costillas se ramifican por delante del esternón — en todas partes donde se forman ángulos, también en nuestros codos (si los mantenemos en ángulo).



Encontramos la E en nuestra columna vertebral, si observamos su lado espinoso. Allí donde las apófisis espinosas de las vértebras se entrecruzan, tenemos la E.

La I es también para el hombre de las grandes extremidades una extensión, cualquier extensión, ya sea con los brazos hacia arriba, o cuando se endereza la columna vertebral de forma erguida, o simplemente se extiende un dedo.

También cuando extendemos las piernas al caminar, eso es una I. Allí caemos, por así decirlo, de una pierna a la otra, mientras que, cuando estamos de pie, somos una U en nuestras piernas.

Nuestra caja torácica es una O, allí donde las costillas (como brazos) se unen formando un círculo. También podemos hacer la O con nuestras extremidades. Los brazos pueden considerarse una metamorfosis de las costillas. Allí donde tenemos los codos, están como doblados y las manos se convierten en una especie de cabeza. Con este segundo hombre-O de los brazos podemos formar una segunda caja torácica justo delante, delante del hombre-O pectoral propiamente dicho (cuando hacemos la O eurítmica). Esto incluso tiene un efecto tan fuerte que oprime al hombre-O propiamente dicho. ¡Una persona gorda adelgaza si a menudo hace una O de este tipo eurítmicamente!

Los brazos representan hacia afuera todo lo que el tórax contiene. La O es la vocal del centro. Si se hace, por ejemplo, una O hacia atrás, se convierte en una E, y si se hace la O cada vez más profunda hacia abajo, finalmente se abre y se convierte en una U. Nuestras piernas, al estar de pie, son una U.

Estos cinco sonidos vocálicos: A, E, I, O, U son la parte interna del organismo sonoro, es decir, el vocalismo. Son también al mismo tiempo el ser humano completo. En realidad, son procesos poderosos que son efectivos tanto en el organismo de movimiento (euritmia) como en el organismo sonoro (canto y habla).

Así pues, podemos dibujar la figura completa del ser humano de sonidos vocálicos de la siguiente manera:

A E = tráquea y esófago

A = Laringe

O = Pecho

I = Columna vertebral

U = Piernas

Pues bien, al cantar, esta parte interna del organismo sonoro se conecta directamente con el organismo del sonido. Lo que hacemos al cantar así es simplemente esto: transformamos nuestro propio organismo vocálico en un instrumento para la organización del sonido.

El organismo del habla se convierte en un instrumento que uno debe aprender a proyectar fuera de sí, para poder usarlo correctamente a través de la distancia. Pues, al considerar en nuestro canto actual nuestro instrumento como algo que nos pertenece, lo violentamos, lo atamos mediante el sentimiento a lo corporal y lo oprimimos dentro de ello.

En realidad, este nuestro instrumento de canto debería manejarse con la misma objetividad que todos los instrumentos musicales que se encuentran fuera de nosotros.

Así pues, cuando añadimos las vocales a nuestro canto NG original, es como si añadiéramos miembros a la corriente de sonido NG: ng-A, NG-E, NG-I, etc. Cuando cantamos las diferentes vocales, cada vez surge un miembro de distinta naturaleza, que también se puede comparar con un instrumento.

Se sopla un instrumento diferente al pronunciar la U (digamos una trompeta) que al cantar una O, etc. Tenemos, por así decirlo, cinco instrumentos principales: A, E, I, O, U, que debemos aprender a tocar o soplar sobre todo. Hay que tener mucho cuidado de no perder el flujo de sonido NG, de que no se interrumpa, porque entonces se perdería todo lo musical y habríamos llegado a hablar.

Precisamente a través del ejercicio a-o-u-o-a, llegamos a una especie de experiencia fundamental de que el sonido y el organismo del sonido son dos cosas que tejen y actúan independientemente la una de la otra, pues aquí se experimentan realmente una al lado de la otra. Cuando uno sopla así los diferentes instrumentos A, E, I, O, U, se da cuenta de que sale mucho más sonido que antes con el canto NG cerrado, y uno se siente dividido como en dos mundos.

Aquí surgen dificultades de dos tipos: por un lado, uno cae fácilmente con la vocal en el flujo de sonido, perdiendo así la fuerza para formar sonidos, o bien se adentra tanto en el modelado del sonido que pierde el flujo de sonido. Es una experiencia primordial a la que uno está constantemente expuesto al principio: que existe una situación de lucha entre el sonido y el organismo del sonido. Esta experiencia puede ser impactante, ya que provoca una sensación como si el suelo bajo uno comenzara a tambalearse; uno no sabe bien qué hacer con su acción – si se va hacia atrás, donde siempre suena más y es más hermoso, es erróneo, porque uno sucumbe al flujo de sonido; si se va demasiado hacia adelante, donde acecha el peligro de caer en una mera gimnasia labial, suena cada vez más metálico, porque allí, de nuevo, se ha perdido el flujo de sonido. Es realmente como una lucha, una oscilación entre comedia y tragedia.

Así pues, se trata de encontrar el punto medio, pero esa es precisamente la tarea de la escuela. En cada etapa volverá a ocurrir que uno oscile entre los extremos. Solo entonces existirá el equilibrio correcto entre el sonido y el fonema, cuando el organismo del sonido haya sido trabajado a fondo hasta el punto de que podamos olvidarlo de nuevo, es decir, cuando podamos dejar a nuestro oído solo la tarea de dirigirlo y experimentemos el flujo de sonido solo como un reflejo, una reverberación del sonido, siendo necesario que el ser humano entero sea, de hecho, sugestionado para que se disuelva. Debemos tener claro esto: Esto solo puede ocurrir a través del vocalismo.

Bueno, en este trabajo nuestra fisionomía tiene que servir. Es cierto que hay que sacrificarse en cuanto a la 'buena apariencia'; uno no puede superar los impedimentos y las rigideces de su organismo del sonido sin hacer 'muecas' con la lengua, por ejemplo, con gran esfuerzo. Así pues, un cantante, al menos hasta que ya no lo necesite, no debería estar visible ante el público. Goethe también dijo una vez que en realidad no se debería mirar al cantante, porque no es una vista agradable. Aquí es exactamente

el caso opuesto al de la Eurytmia. Pero, por supuesto, las formas sonoras deben volverse bellas al final.

Cuando los movimientos se han convertido en hábito, la corriente de sonido empieza a afluir. Lo espiritual fluye entonces hacia el ser humano. Todo lo que durante la formación se había retenido, porque aún no existía un recipiente en el que pudiera ser recogido, fluye ahora desde arriba hacia el ser humano. No obstante, debemos aclarar algo que hasta ahora se ha divulgado en cursos y similares, pero que no se ha expresado con la suficiente claridad:

Debemos, cuando se alcance esta etapa de la que acabamos de hablar, realizar una estructuración consciente del trabajo. No es asunto de cualquiera poder salir de esta postura de lucha constante, porque no todos podrán soportar este estado. Debería hacerse una distinción en la enseñanza para aquellas personas que deseen aprender este canto con fines más serios y para aquellas que solo deseen participar para uso doméstico, por su propia alegría al cantar. Debería encontrarse un modo por el cual fuera posible, manteniendo el principio correcto y sanador, guiar a las personas relativamente rápido hacia un canto que realmente pueda usarse para uso doméstico y que proporcione una verdadera alegría al cantar, por ejemplo, en coros, etc. De este modo, muchas más personas podrían experimentar la bendición de tal canto y, sobre todo, se habría logrado mucho al despertar la conciencia de un canto correcto y de uno que enferma en muchas más personas. Pero estas son cosas que, naturalmente, solo pueden formarse gradualmente a través de la práctica. Sin embargo, antes de que se haya encontrado este modo, la escuela difícilmente podrá conectar con círculos más amplios de cantantes.

Todo esto, resumido esquemáticamente, resulta en lo siguiente: por un lado, un trabajo productivo que finalmente se puede olvidar; por otro lado, una recepción de corrientes de sonido (recuerdo de la experiencia prenatal de la música de las esferas) y, en el medio, imperturbable por todo lo anterior, unilateralmente restrictivo y laborioso

Una vez logrado el equilibrio, lo espiritual canta en el ser humano, después de haber encontrado el instrumento a través del cual puede manifestarse.

Es un camino arduo que requiere mucha energía y tiempo. Pero si se considera que las dificultades que se manifiestan en el canto conciernen en realidad a todo el ser humano, se comprenderá que la paciencia es apropiada en este punto. Esta escuela ha crecido como una persona. Tiene una cabeza, una columna vertebral y luego añade miembros. ¡Como el ser humano! Cuando el ser humano llega a cierto punto de su desarrollo, surge la pregunta de qué debe hacer con sus miembros. Esto ocurre en la llamada edad del pavo. No se sabe qué hacer con los brazos y las piernas, estorban por todas partes y, sin embargo, deben ser reintegrados en el conjunto para que pueda haber armonía de nuevo.

Al cantar, se experimenta que es difícil integrar los miembros del ser sonoro en el ser humano integral; pero esto es solo una expresión a pequeña escala de las dificultades que tenemos en su contraparte, en el gran sistema de miembros. Ahí tenemos en nuestras vocales una ayuda real y buena: siempre se experimentan en el sistema rítmico, desde el centro. Están integradas en todo el ser humano, penetran en todo el ser en movimiento, de modo que pueden servirnos como puentes para crear equilibrio en todo nuestro organismo. Así, con la U, de hecho descendemos a las piernas, incluso casi hasta la tierra. Que uno deba soplar la U es algo muy natural: ¡cuando se impulsa lo interno muy fuertemente hacia afuera, se produce una succión! A través de esta succión, el sonido se constriñe como si se comprimiera y se horizontaliza, pero su efecto persiste, actúa hacia abajo.

Ahora tenemos el sonido AU. ¿Cuál es su esencia? AU es el ser humano completo. En el AU, el ser humano está contenido desde la laringe (A) y los labios hasta los pies (piernas = U).

En la palabra: LAUT, por ejemplo, tenemos al ser humano completo: L = Lengua, A = Laringe, U = Piernas, T = Oclusión final.

EI es una combinación de un cruce (E) con un estiramiento (I), como una planta trepadora.

Ä es un sonido compuesto por A y E. No es una combinación de sonidos particularmente hermosa; también la tenemos en palabras como: horrible, vergonzoso, feo, etc. Estos dos sonidos no armonizan bien entre sí.

El ADUM indio fue entrenado como ejercicio de meditación de la respiración durante la inhalación.

¡Ö es un salto! Ahí tenemos una interacción entre el sonido labial O y el sonido mandibular E.

Ü es en realidad un silbido, si se combina la Ü (soplo labial) y la I.

Existe una forma aún más fuerte de interacción: la Ü con la J, lo que da como resultado la Y sueca. Allí el sonido más concentrado, la Y, resuena junto con la U. Se encuentran muy adelante en los labios, incluso se podría decir que este punto de encuentro se sitúa ante el organismo del sonido, en lo suprasensible.

Esto, sin embargo, da lugar a algo especial: es la Prima = U y la Séptima = I, las que resuenan juntas y de hecho ¡surge un trino! Lo suprasensible interviene fuertemente aquí. Cuando el ser humano canta esto, su cabeza se vuelve completamente plana, y se ilumina en lo etérico. Pero cuando se llega a ese punto, uno ya está realmente fuera de sí.

Así, de las vocales umlaut podría decirse que son vocales cómicas, porque cambian continuamente entre dos opuestos. Eso resulta cómico. Rudolf Steiner dijo, por lo tanto: Las vocales umlaut Ö, Ä, Ü pertenecen a la comedia.

Así, la O es un sonido grueso, pero la E es un sonido delgado. El cambio continuo entre ambas produce un salto: la Ö; la palabra Öhrchen, por ejemplo, suena como una comedia; grueso y delgado juntos es de hecho una broma, una grotesca.

Por el contrario, los diptongos pueden ser ya serios, dan más movimiento: AU, EI, AU.

Así, se podría decir aún mucho más sobre las vocales que resuenan en cuanto a su efecto.

Así, la U es el hombre que está de pie (quedó rígido por el miedo). La I es el hombre que camina (estiramiento de las piernas).

El hombre-U está quieto, tranquilo, pero cuando la I irrumpe en él, mueve al hombre-U. El hombre-U tiene simetría en las piernas, ¡el hombre-I irradia! Estar de pie y caminar juntos es la U. Cuando decimos E, la columna vertebral se estira, y con la I, mucho más.

El hombre del lenguaje (laringe) debe imaginarse así: tumbado boca abajo, con ambos brazos extendidos hacia adelante, con las piernas nadando (es decir, sus piernas hacia adelante en nuestra dirección). Nuestras mandíbulas son los huesos de las piernas y nuestros labios son la carne de las piernas (considerado como una repetición del hombre fisiológicamente trimembre).

En una E entra algo similar a un pensamiento en lo vocálico. Suena ligeramente metálico y está como afectado por la palidez del pensamiento. La E presenta diversas cualidades metálicas, pero estas pueden ser muy ennoblecidas por el sonido. La E puede adquirir un sonido similar al oro. (El Dr. Eugen Kolisko llamó a la E un 'entendimiento negativo').

La A es el comienzo de la música y con la L (=lengua) delante; en LA (que es la sexta en la serie del Do, Re, Mi) actúa algo primordialmente musical.

Resumiendo una vez más, se desprende que tenemos una cuádruple conexión con las vocales:

1. las vocales viviéndose en el organismo sonoro (como las formas vocálicas)
2. en el gran organismo del hombre-miembro
3. en el hombre de movimiento, cuando las extremidades crean las formas de nuevo
4. ASÍ, como están conectadas con el organismo sonoro.

Así, un canto genuino es la suma de las experiencias sonoras en las vocales, tal como las experimentamos cuando logramos ponerlas en una relación correcta con el sonido. Una vez que se ha logrado un cierto grado de equilibrio entre el sonido y el fonema, surge la pregunta: ¿Qué se debe cantar ahora? ¿Canciones, vocalizaciones o solo las vocales individuales? Uno se encuentra en una situación difícil, porque, en mayor o menor medida, quien quiere cantar de esta manera percibe todo lo que existe en la literatura musical tradicional y la música más reciente como algo no "adecuado a la manera de este canto". Por eso se prefiere el canto silábico, pues la sílaba es en realidad lo único (aparte del sonido individual) que dentro de nuestro lenguaje aún tiene una conexión con el espíritu. Ahí todavía actúan fuerzas creadoras, pero ya no en la palabra. La palabra se ha convertido en un asunto terrenal, ha surgido por la actividad humana. El pensamiento la ha matado a través del sentido que le ha infundido.

No así la sílaba, ahí no hay sentido, ahí los sonidos están uno al lado del otro en una conexión suelta. Ahí pueden entrar fuerzas creadoras.

En el latín tenemos una lengua silábica pura; esta era considerada antiguamente como especialmente adecuada para el canto. Un vestigio de esta lengua, que hoy se denomina "lengua muerta", se encuentra también en el italiano, que está emparentado con el latín. Ahí, en realidad, solo se encadenan sílabas, por ejemplo: da-te-mi = ¡dame! En la Edad Media, en la escuela gregoriana, el latín era la lengua del canto, e incluso fue directamente reformada para el canto (el latín eclesiástico es diferente del que encontramos en Cicerón). Cuando la gente cantaba la misa, experimentaba las sílabas. (Así se dice en latín: *Ite, missa est.* = *Id, estáis despedidos.* *Ite* significa: *Id.* — ¡El concepto de "Misa" surgió de ahí!). Ahí se experimenta cada sílaba, cada vocal tiene un equilibrio en latín. Las sílabas no son entrecortadas como en nuestras lenguas actuales. Casi se podría decir que escandimos cuando hablamos. Esto rompe lo musical en el lenguaje. Si la poesía y la música deben ir de la mano, solo puede ser experimentando el lenguaje silábicamente.

Que hablemos de forma entrecortada y escandida se debe a que no experimentamos el lenguaje silábicamente, sino por su sentido, por sus palabras; esto expulsa el flujo musical del lenguaje. ¡Así que a cantar muchas sílabas!

Si se practica este canto con los jóvenes durante la pubertad, se les puede ayudar mucho. El cambio de voz no se produce en el ámbito sonoro, sino en el organismo del habla.

en lo sonoro, sino en el organismo del lenguaje. El descenso de la voz muestra cuán profundamente se cae en lo físico, pues los tonos graves tienen en sí algo más físico.

Este canto puede actuar de tal manera que la voz de niño y la de hombre no se separen, sino que esta caída sea como amortiguada; los tonos graves se forman de nuevo, sin que por ello los más agudos tengan que desaparecer. El carácter de lo flotante también puede ser alcanzado por la voz masculina, de modo que en una conjunción de todas las voces humanas sea posible adquirir un principio homogéneo y de soporte uniforme como base para un canto común.

En tal canto, se tendría entonces como matiz solo los diferentes timbres de las voces: Tenor, Bajo (el Barítono se sitúa entre ambos, pero se transforma), Soprano y Contralto. Pero ahora las voces ya no se determinan por su tesitura, sino por el color más claro o más oscuro del propio órgano de canto...

Hoy en día las voces se separan por completo, suenan como si provinieran de mundos diferentes. La relación entre Soprano y Contralto aún no es del todo imaginaria, pero entre un bajo profundo y un tenor lírico agudo, la brecha es mucho mayor. ¡Al cantar juntos resultan casi humorísticos!

En el bajo profundo, el abdomen actúa como la verdadera caja de resonancia, pues canta los tonos hacia adentro y casi se podría decir que el bajo canta desde un segundo organismo sonoro encapsulado en sí mismo (el Dr. König lo llamó incluso "cáncer sonoro"). El abdomen como caja de resonancia es grande, de ahí que se produzcan estas profundas vibraciones sonoras que, no sin cierta razón, casi se perciben como ruido. Pero también estos tonos más profundos deben ser reformados desde arriba, por el flujo sonoro homogéneo. Entonces, con razón, se puede asignar al bajo profundo el papel del propio Dios Padre. En cualquier caso, ya no tendríamos ante nosotros a los villanos y los héroes definidos por su tesitura, sino que la cualidad interna de los timbres vocales (que entonces será una verdadera expresión de lo que suprasensiblemente puede manifestarse en la voz) sería lo determinante.

Entonces tendremos: los héroes como representantes del Yo, los villanos como representantes de lo astral impuro y el bajo será el representante de la Tierra. ¡Solo entonces será arte lo que hoy es más o menos un artificio humano!



## Cuarta Conferencia

### Sobre las Consonantes

Hoy queremos proceder a la discusión del organismo consonántico en el ser humano, pero antes volver a retomar el elemento vocálico, tal como se manifiesta en las tres series vocálicas.

1. AA EI

2.A,O, UAU

3UAHOHUFY

Así ensamblado, lo vocálico constituye la base para el trabajo en esta escuela. (véase capítulo 6 de "La escuela del desvelamiento de la voz" de V. Werbeck-Svärdström)

Debemos considerar estas tres series vocálicas de tal modo que podamos percibir las como tres esferas diferentes. Si se pregunta por el sentido de estas combinaciones de sonidos, se puede decir: estas cuatro vocales, cantadas sucesivamente, actúan de tal manera que, conectadas con la corriente sonora, toman una dirección homogénea determinada.

La primera serie vocálica es la más delicada y luminosa en cuanto a timbre e intensidad. La dirección que toman estas cuatro vocales, sostenidas por la corriente sonora, asciende hacia arriba en la cabeza. Si las cantamos correctamente, podemos experimentar que poseen el carácter flotante y fluido; también se las puede llamar Legato y Piano. Esta serie vocálica es la que está conectada de forma más directa y pura con la corriente sonora; si se quiere experimentar esto, basta con mantener, prolongar un poco más la última vocal de la serie - la I -, y así se nota que, con la I, uno prácticamente nada en la corriente sonora. (Por eso la I es tan difícil de cantar)

En la segunda serie, uno ya se enfrenta a un cierto estrechamiento, un cierre de la forma, y esto provoca que el sonido tome una dirección diferente al cantarlas. Va directamente y representa el centro entre las tres series. Su carácter sonoro es más oscuro, pesado y lleno; aquí se debe buscar el hogar del Mezzo-Forte. Para mantener su conexión con la corriente sonora, ya hay que aplicar más fuerza y concentración.

La tercera serie toma su dirección hacia abajo. Al cantar esta serie, necesitamos la mayor fuerza para mantenerla conectada con la corriente sonora, ya que tiende a separarse de ella. No contiene legato, ni fluidez; más bien se caracteriza por ser abrupta, discontinua, staccato. Aquí se encuentra la organización de lo más tosco, del Forte.

Si uno se observa atentamente al cantar estas tres series de vocales, incluso notará que se forman desde tres regiones completamente diferentes del organismo sonoro.

Para la primera serie: A, Ä, E, I, 'plastificamos' las formas en nuestro espacio laríngeo (si se quiere expresar así), mientras que la segunda serie: A, O, U, U, la formamos más dentro de nuestra cavidad bucal. La tercera serie: A, Ö, U, Y, solo podemos formarla si usamos los labios como gran ayuda; de hecho, casi se convierten en una 'trompa' para ayudar. Si se practica el último sonido, la Y sueca, con toda la consecuencia, uno debería casi nadar como un pez, pues los labios se convierten por completo en una 'boca de pez' (uno puede pensar en la palabra griega *Ichtyos* = pez); así, se podría decir: la tercera serie de vocales se forma en el espacio labial.

Ahora bien, tenemos la A al principio de cada serie de vocales; esto podría ser sorprendente. Pero se entiende si se considera que al cantar-hablar se parte de la laringe, y nuestra laringe es simplemente la A encarnada. Así se puede —aunque solo si se canta de esta manera— experimentar con asombro que no solo existen tres A con sonoridades diferentes, sino que, al formar una vez en el espacio laríngeo, otra en la cavidad bucal y finalmente en el espacio labial, en realidad se tienen tres principios de formación diferentes para la vocal A. Nuestra laringe, desde su tono fundamental, se relaciona tres veces con las tres esferas diferentes. De este modo, a partir de las tres esferas de las series vocálicas, también se puede reconocer dentro del canto una especie de triple constitución fisiológica del ser humano.

Para la vocal A, tenemos una especie de contrapolo en la vocal Y, tal como todavía la tiene el idioma sueco. Es un punto intermedio entre nuestra J y U.

Si se busca ahora la transición hacia lo puramente consonántico a partir de estas series vocálicas, se encuentra esto en la serie media, donde del ser de la vocal U misma surge una M, si se deja que la vocal se apague suave y ligeramente. Así se llega a la sílaba AOUUM; esta es también una práctica especial que produce un efecto muy armonizador.

Se planteó una pregunta sobre la relación de las diferentes vocales con los órganos internos del cuerpo humano. Sobre ello, el Dr. Kolisko dio algunas indicaciones aforísticas y concisas que pueden estimular el trabajo independiente y continuado.

Habíamos dicho, por ejemplo, sobre la U que representa las piernas en el ser humano de pie: esto en realidad significa que se entiende por ello el interior de las piernas, aquello que les ha dado forma. Esto actúa en una conexión interna con el órgano del bazo. El bazo es un órgano de Saturno que nos

ayuda a poder mantenerse en pie sobre la tierra y a regular la marcha. (Si uno se esfuerza demasiado al correr, hay pinchazos en el bazo).

La curva de la U de esta escuela también tiene esta apariencia (...), es decir, rodea el bazo y luego se precipita verticalmente. Sí, con la U uno realmente se precipita mucho hacia la pesadez.

La O pertenece al corazón. La O es en realidad toda la actividad torácica con el corazón como centro. Se puede decir de la curva de la O de esta escuela que es una trayectoria solar, así como se podría decir del lanzador de disco que es un lanzador solar, pues el disco es una imagen del sol y la trayectoria que describe el disco es una eclíptica.

La A también pertenece a los riñones.

(La Sra. Werbeck-Svärdström siempre enfatizó explícitamente en años posteriores de su actividad investigadora la relación de la A con los pulmones. Nota del editor)

Si queremos hablar de la relación de las vocales con el elemento fundamental de nuestra música actual, el mayor y el menor, podemos percibirlos como estructurados de una manera determinada. Así, cuando experimentamos el acorde de tres notas en menor, tenemos las vocales A y E. En la experiencia del mayor, O y U; la I se encuentra en el medio. La I puede tener tanto carácter mayor como menor. Si observamos el acorde de cuatro notas más de cerca, lo experimentamos como una disonancia, como un salto.

Tomemos la escala: C T D E E I B E I G E A r H S E U r O A U D W E R Ü B I H R U

con las vocales correspondientes de la llamada serie de concordancia, transmitidas por Rudolf Steiner. Se puede experimentar cómo con el acorde de cuatro notas (cuarta) hay que dar un salto, ya que la Ö está en la cuarta. Esto es una disonancia, algo que desgarrar el conjunto. La cuarta y la prima forman juntas una cruz (en la euritmia).

En realidad, solo tenemos cinco vocales "verdaderas", por así decirlo, claras: las vocales menores A y E, y las vocales mayores O, U e I (en el centro). Las otras siete vocales podríamos llamarlas pseudovocales (Ä, Ö, U, Ei, Au, Eu, la Y sueca), de modo que en total tenemos doce vocales, con las que también trabajamos en esta escuela.

Ahora queremos avanzar a la segunda parte del organismo sonoro humano, a las consonantes.

Estas están mucho más relacionadas con lo orgánico del ser humano que las vocales. Las vocales suenan, las consonantes se manifiestan más como ruidos,

porque más o menos se salen de lo sonoro. Se pueden clasificar, tal como se organiza la propia organización del habla, en:

Sonidos velares CH, K, G

Sonidos dentales D, E, S, SCH, C

Sonidos labiales B, P, F, V, W

Sonidos intermedios o líquidas L, M, N, R

¡Casi se podría decir que las consonantes constituyen el propio organismo del habla!

Si se designa a las vocales como espacios sonoros, se debe considerar a las consonantes como aquello que da a estos espacios su delimitación, su forma. Esto se puede sentir mejor al susurrar o incluso al hablar completamente sin voz, es decir, sin activar de algún modo el flujo de aire. Ahí se percibe cómo con las consonantes se trazan, por así decirlo, límites alrededor de los espacios vocálicos y cómo las consonantes son el elemento plástico al hablar y cantar. Por ejemplo, si se escucha a alguien que susurra en una sala grande, siempre se distinguirán más claramente las consonantes.

cuando Rudolf Steiner conversaba muy suavemente con alguien en la gran sala del primer Goetheanum, se escuchaban las consonantes muy claramente; casi parecían formaciones plásticas independientes en el espacio. Precisamente la inmersión activa en este arte de moldear la forma sonora y sus límites es la tarea principal que debe realizarse dentro del organismo sonoro al cantar.

Primero, abordaremos los sonidos que constituyen una cierta transición de lo vocálico a lo consonántico: las líquidas o sonidos intermedios. Son consonantes que todavía pueden unirse a la corriente sonora vocálica: L, M, N, R.

¡Observemos la L! ¿Dónde encontramos este sonido dentro de nuestro organismo sonoro? ¡Es la propia lengua! Y es que una L puede formarse con la lengua, en cualquier posición en la que se la quiera mantener. Ya sea apoyada en el paladar superior, adelante o atrás, a la derecha o a la izquierda, contra los dientes superiores o inferiores, o si se estira la lengua hacia arriba o hacia abajo fuera de la boca, siempre puede, como por sí misma, formar una L. La lengua es, de hecho, la parte más móvil de nuestro organismo sonoro plastificante.

Un contraste con la L lo encontramos en la R. Este es un sonido vibrante; en él vibran las oscilaciones del aire. Este sonido, que se experimenta fuertemente en el elemento astral, es en realidad todo movimiento atmosférico; el bramido del viento es la R. Pues bien, tenemos nada menos que tres R diferentes. Se puede producir desde tres puntos diferentes

pueden ser moldeados a partir de diferentes puntos del organismo fonador. Existe una R apical, una R uvular y una R labial. Es nuestra consonante más móvil.

Que la R y la L son, en cierto sentido, opuestos, puede observarse particularmente en niños que aún no pueden pronunciar todos los sonidos: si no logran pronunciar la R, a menudo se ayudan utilizando el polo opuesto, la L.

Dentro del ámbito vocálico también existe un polo opuesto a la R, que es la A. Esto puede observarse en algunos dialectos: por ejemplo, el austriaco a menudo dice "mia" en lugar de "mir", "Oba" en lugar de "Ober", etc. Ahí se produce un intercambio similar, porque la A y la R tienen tal parentesco entre sí. Es interesante considerar que tenemos tres formas distintas de A y que también podemos formar tres tipos diferentes de R.

Luego tenemos la M y la N, las líquidas de los labios y de los dientes. En la M y la N tenemos sonidos que son más estáticos que la L y la R. La M se proyecta hacia adelante, es más suave, vivificante y adherente que la N. La N es más dura, rechazante, repulsiva. En realidad también son dos opuestos y, sin embargo, están emparentados entre sí. Estos dos sonidos también se integran fácilmente en la corriente sonora. Vemos, pues, que en las líquidas lo consonántico se disuelve más o menos; su fuerza plástica fluye, por así decirlo, hacia el ámbito espacial de lo vocálico: su elemento consonántico se disuelve en la cavidad bucal.

¿Y la NG, que con mayor razón debemos incluir entre las líquidas? La NG tiene un poco de todo. La NG está emparentada con todas ellas, es como un elemento fundamental.

Si queremos buscar las fuerzas cósmicas que en realidad están representadas por las consonantes, las encontramos derramadas en la esfera de las estrellas fijas, en el Zodíaco. Rudolf Steiner nos ha mostrado cómo cada constelación de este inmenso círculo es representada por una consonante específica y cómo las fuerzas de estas constelaciones del Zodíaco confluyen, por así decirlo, en una forma particular, para la cual la consonante correspondiente da una indicación de la actividad creadora con la que estas fuerzas han trabajado en nosotros, al construir toda nuestra forma. La Antroposofía ya nos ha aclarado la asignación de estas constelaciones del Zodíaco a nuestra forma (véanse al respecto, en particular, las conferencias de Rudolf Steiner en Oslo, 1912, GA n.º 137).

Sobre los sonidos que pertenecen a la región labial, podemos decir lo siguiente: B y P son oclusivas; la B es suave, se dirige hacia el interior, la P es dura y se dirige hacia el exterior. Como equilibrio, se podría considerar la M (líquida labial), que se encuentra en el centro.

F, V, W son fricativas. La F se forma en la parte delantera, la V en la parte trasera y la W en el centro como una especie de equilibrio. (La W en realidad también pertenece a las líquidas)

Con un cambio rápido entre B y P surge una M, un cambio entre los sonidos dentales D y T da como resultado una N. (Ver esquema - los oponentes)

La W está estrechamente relacionada con la vocal U. En el antiguo alemán se usaba V donde hoy escribimos U.

La N está relacionada con la E. Los sonidos labiales pueden considerarse como una oposición polar a los sonidos palatales. En los sonidos palatales rige el principio de las oclusivas: J, G, K, CH, H. La J tiene su punto de articulación aún más en el centro del paladar; en G, K, CH, H, este se va desplazando cada vez más hacia atrás, hacia las delimitaciones más blandas de la faringe,

El Dr. Kolisko llamó a la H una laringe, o más bien, una laringe de soplo, que aún no se ha convertido en una laringe verdadera. La H pertenece en realidad al principio de los sonidos fricativos, es la aspiración misma, la aspirata. La CH, que es pronunciada de forma dura y gutural por los suizos, se llama aspirata gutural.

Los sonidos dentales D, T, Z, S, SCH, N, C representan el sistema óseo. La D y la T son sonidos oclusivos, que casi se podrían sentir como la muerte misma; en la T, el cielo ha impactado. Con la D se señala a alguien. Tienen algo polar en sí. La T se forma hacia adentro, la D hacia afuera. En el medio se encuentra la N.

Si el flujo de aire no es frenado por las hileras de dientes, si se le deja pasar, surgen los sonidos fricativos de los dientes: S, Z, SCH.

Aquí también tenemos un sonido que en realidad es una líquida: la SCH. La SCH significa para los dientes algo similar a lo que la W significa para los labios. La S es como si se sangrara y la Z es un relámpago. La R es movimiento en sí misma. La L contiene crecimiento en sí misma. Las líquidas pueden integrarse en los tres grupos de sonidos; están en el límite, son tan poco rígidas que pueden adaptarse fácilmente a los otros sonidos.

La NG es como el punto central del organismo fónico, es como un principio sustentador. La O está emparentada con la NG. La O es en realidad, como vocal, algo informe que se deja influenciar fácilmente, absorbiendo con cariño las intenciones de los otros sonidos. La O es, en cierto modo, el corazón de la organización fónica. También está relacionada con la L.

Todos estos sonidos que hemos discutido son como cuerpos extraños para el principio sonoro, se salen del flujo sonoro y deben ser integrados en él primero mediante la maestría artística.

El organismo consonántico es en realidad como la organización metabólica: un paciente que debe ser tratado. Pero para ello hay que adquirir primero la habilidad, pues en el "cómo" de su uso radican tanto su recuperación como su enfermedad. Idealmente, uno debe saber tratar su organismo consonántico de tal manera que ya no pueda enfermar, porque puede experimentarse en la conexión correcta con el principio sonoro.

Aquí llegamos a la gran diferencia entre el arte de la palabra y el canto. El habla parte del sonido, de la consonante; lo consonántico es lo primero con lo que el configurador de la palabra debe trabajar. Él se experimenta en la consonante y deja de lado lo vocálico al principio lo más posible, para no caer en el peligro del canto. En el canto, en cambio, primero hay que dominar el flujo sonoro antes de poder trabajar e integrar lo consonántico. Finalmente, cada consonante es transformable por el flujo sonoro, pero el esfuerzo es grande para trabajarlas todas de tal manera que puedan experimentarse de forma natural junto al flujo sonoro y el vocalismo, sin

desprenderse del cuadro general. Los consonantes son necesarios para que el ser humano, al cantar, pueda estar plenamente consciente y con su conciencia ordinaria en la Tierra; así como el clarividente debe estar presente simultáneamente con su conciencia diurna, junto a la conciencia clarividente. La conciencia ordinaria permite precisamente controlar las experiencias clarividentes y percibir las como reales.

Así, en el canto, los consonantes son necesarios para que no nos vayamos a la deriva con el sonido vocálico. Los consonantes son como piedras que yacen en el río, uno se topa con ellas y permanece despierto; nos sujetan a nuestro cuerpo. A través de las vocales uno vibra fuera del cuerpo, a través de los consonantes se entra en su forma, actúan como puertas de entrada,

Ahora bien, no hay que creer que un uso correcto de consonantes y vocales sea suficiente para salir de la propia organización o para entrar en ella; no es tan simple. Pero son dos tendencias fundamentales, de cuya importancia uno debe tomar conciencia. Los consonantes son lo orgánico y significan en realidad el punto de partida para una terapia, pues el principio sonoro en sí mismo nunca enferma.

En general, al cantar hay más elementos vocálicos que consonánticos. Hay sonidos que, por su propia esencia, tienden al equilibrio. Así, la vocal E es equivalente en lo sonoro-vocálico y lo fonético-consonántico, incluso cuando la hablamos.

La organización sonora es un tejer de lo astral en lo etérico, la organización consonántica es lo físico, es la organización del Yo solamente; por ello los consonantes actúan precisamente como piedras en el torrente bramante y fluido, los consonantes son extremidades.

El ser del canto es, pues, un ser tripartito, ¡un ser humano completo!  
Tiene tres esferas:

El organismo sonoro se experimenta en la parte superior, a través de la conducción sonora, la melodía.

Forman la cabeza.

En el vocalismo se interioriza lo yoico y lo experimentamos en el centro, en el ser torácico; es la armonía, la expansión.

Los consonantes se experimentan abajo, como el apoyo físico para el reflejo.

Ahora podemos preguntar cómo están dispuestos los consonantes en todo nuestro organismo y cómo actúan. De la relación de la forma humana



al Zodíaco y de la relación de los signos zodiacales con los consonantes asociados resulta lo siguiente:

R y L

Columna vertebral, uréter, intestino, etc.

N y M

Pantorrillas y antebrazos

K y G

Rodillas y codos

F

Muslos

T

Corazón y pulmones; la T es una cruz

D

La dirección hacia adelante, nuestra laringe

H

Cerebro

S

Simetría

P

La respiración

CH

Cavidad abdominal, vísceras, lo oculto, donde no se puede ver.

L

Ayuda, equilibrio, una experiencia de ligereza.

SCH

Es un sonido inquietante, es la serpiente, picadura de escorpión, órganos reproductores

W

Son los muslos, son el comienzo del despliegue hacia las extremidades.

Cuando uno siente dolores de crecimiento en rodillas y codos, el organismo genera L.

Z

Puntas de los dedos de los pies, pies

V

El caminar

X

Son como extremidades comprimidas

Y

Es el pie y toda la pierna hasta arriba, se une directamente al tronco

¡El canto solo puede rozar el Zodíaco!

Al hablar, en cambio, uno se sumerge completamente en ello. En la configuración del habla, uno debe formarse de antemano una imaginación de la palabra, las vocales deben ser experimentadas como algo secundario, y uno debe ocuparse únicamente de la imagen consonántica. Entonces, por sí solo, surge la vocal correcta. Si, por ejemplo, la A fluctúa, eso apenas afecta al configurador del habla. Él odia el 'susurro en el tono cantado', debe hacer descender todo el tono, de lo contrario, se pierde en el canto. El proceso del lenguaje avanza como una flecha directamente hacia adelante y el centro se desplaza hacia atrás, entre los omóplatos (al punto de Marte). Desde allí se tensa el arco. En la configuración del habla, uno debe partir de la oración completa; antes de pronunciar la primera sílaba, uno debe tener las siguientes palabras en la conciencia, de forma completamente imaginativa.

se pronuncia la sílaba, uno debe tener las siguientes palabras en la conciencia, de manera totalmente imaginativa.

En el canto, en cambio, hay que abarcar la frase musical. El artista de la palabra trabaja con representaciones, el cantante con imágenes plásticas. El canto y el arte de la palabra son artes polares. Cada una de estas artes debería, en una formación, incluir la otra, para que las diferencias queden claramente de manifiesto. Un artista de la palabra que conoce el canto correcto podrá evitar más fácilmente desviarse hacia el canto, y el cantante solo puede aprender del arte de la palabra para la formación de sus sonidos. Una mutua interpenetración y voluntad de comprensión de estas dos artes hermanas sería sin duda fructífera y social.

### Enfermedades del oído, laringe y respiración

Hemos intentado y seguiremos intentando mantener estas explicaciones de tal manera que, en la medida de lo posible, aborden y proporcionen secuencialmente lo que es directamente relevante para este círculo más reducido de personas que desean profundizar en el Canto Terapéutico. Debemos ser conscientes de que hay mucho, muchísimo más que podría y debería incluirse, pero para lo cual nos falta el tiempo. Por lo tanto, debemos contentarnos con lo más fundamental y general que se puede decir en un curso de este tipo. Porque estamos tocando un campo inmensamente grande y vasto: la medicina antroposófica. Esto significa, sin embargo, que en realidad debemos llegar a una síntesis de todo lo que tenga una verdadera relación con la curación. Y esto, sea en el campo que sea; ya sea dentro de la medicina científica externa, a través de las artes o a través de todas las demás terapias que puedan tomarse en serio de alguna manera (por ejemplo, la pedagogía, etc.). Porque la medicina antroposófica es precisamente una conexión con todas las demás terapias, es la síntesis de las artes curativas. Debe ser nuestra tarea continuar esta síntesis a través del trabajo que queremos llevar a cabo dentro de nuestra área de especialización.

Podemos aclararnos mejor lo que se quiere decir con una imagen: Como si en el centro tuviéramos el cuerpo principal de aquellas ciencias que representan los elementos fundamentales ya probados de la medicina y, junto a ellos, íntimamente adherido, cada nuevo centro emergente del que pueden fluir otras fuerzas curativas. Lamentablemente, el reconocimiento de esta necesidad aún no está presente en todas partes, especialmente en la ciencia externa, que sigue tendiendo a la

lado del aislamiento, queriendo apoyarse únicamente en la ciencia natural pura. Nunca avanzaremos realmente en el arte de la curación si no buscamos una síntesis.

Si luego queremos hablar de enfermedades desde nuestro campo de trabajo, es apropiado empezar con las enfermedades que están más estrechamente ligadas a nuestra actividad, es decir, las enfermedades de la audición, del habla y del canto.

Podemos llegar entonces a una especie de clasificación diciendo: Las enfermedades de la audición tienen más que ver con el elemento sonoro, con el organismo del sonido, por ejemplo, la sordera, mientras que las enfermedades del habla se manifiestan más dentro del organismo del sonido y su organización.

Observemos primero la enfermedad del ensordecimiento, la sordera:

Tenemos dos tipos diferentes de sordera. Por un lado, una falta de audición, porque el proceso auditivo, por ejemplo en el niño, no quiere desarrollarse, la no aparición del oído; y por otro lado, la desaparición de la capacidad auditiva, por ejemplo en el anciano, debido al proceso que llamamos esclerosis, endurecimiento. Pues bien, estas enfermedades del oído son solo una enfermedad del cuerpo físico, pues para el organismo del sonido no existe sordera ni mutismo. ¿Quién no habrá pensado a menudo en el maravilloso hecho de que un Beethoven, a pesar de haberse quedado sordo, pudo seguir trabajando en sus magníficas obras?

En esta enfermedad, nos encontramos con una regresión, una disminución de la actividad que el oído debe realizar. Es decir: Una curación debería consistir en intentar estimular el oído para una actividad renovada y más fuerte. Pero ya hemos demostrado cómo la audición, el escuchar atentamente, significa actividad en sí misma. Así, no sorprenderá que se deba aconsejar: Poner a las personas que sufren de sordera en una sala donde se cante correctamente, donde simplemente tengan que escuchar el sonido adecuado, sin importar si pueden percibirlo todo o solo una pequeña parte de forma consciente. Lo importante es integrarlos en el flujo sonoro de las otras voces, para que este pueda llegar a ellos.

Así, si se sabe, por ejemplo, que los padres u otros parientes cercanos sufren de sordera o hipoacusia, se debería trabajar de forma profiláctica procediendo de esta manera ya con el niño muy pequeño. La mayoría de los niños, hasta que cumplen dos años, son extraordinariamente musicales. Pueden cantar mucho antes que hablar. Todavía viven como dentro del lenguaje original, donde el habla

todavía era un canto, donde ambas formas aún no se podían separar como hoy.

Pero cuando en el niño la palabra, la palabra llena de sentido, se ha desarrollado, se puede observar cómo el canto (no siempre, pero con frecuencia) desaparece. Cesa, se desaprende, se olvida.

El niño se desarrolla del organismo sonoro a la fonación, hacia el habla. El desarrollo fonético suele ser preparado por un período de canto. Es importante observar cuándo ocurre esta transición, porque mucho depende de lo que el niño escucha en ese momento. Si un entorno canta y habla de la manera correcta, esto influirá y ayudará a formar el desarrollo del lenguaje en el niño de manera diferente a si el niño tiene que escuchar constantemente canto y habla incorrectos a su alrededor.

Si uno tiene ahora ante sí a un niño así, que por su edad ya debería poder hablar pero permanece mudo, se debería intentar devolverlo a las fuerzas originales y preparatorias que rigen en lo puramente musical. Y eso ocurre cuando se le integra en la corriente sonora de otras gargantas.

El niño muy pequeño vive aún como en el amanecer de su vida terrenal que despierta. Pero en el amanecer, las fuerzas musicales tejen y fluyen con mayor intensidad. Al despertar, los seres humanos somos lo más musicales. El descenso de lo astral a lo etérico es música inmediata.

Podemos experimentar esto de una belleza conmovedora en la naturaleza, cómo la atmósfera del amanecer canta en todas las pequeñas gargantas de los pájaros.

Mientras el niño aún no ha despertado al sonido, al habla, vive en este estado de ánimo, como en un estado permanente, del cual luego, a través del desarrollo del lenguaje, sale más o menos. ¡En este tiempo el niño aún percibe directamente lo suprasensible!

Con el canto de la corriente sonora, restauramos precisamente esta atmósfera primordialmente musical y volvemos a integrar en esta corriente a un niño así, para quien estas puertas se han cerrado, sin que se le permitiera intercambiarlo por el lenguaje. Así, lo llevamos, por así decirlo, de vuelta al punto de desarrollo donde aún estaba íntimamente conectado con el tejido suprasensible de las fuerzas musicales, donde el canto y el habla aún no estaban separados.

En todo lo que pertenece al canto puro de la corriente sonora, en cada canto en el que está el "NG", se puede envolver al niño. El niño necesita esto tan necesariamente como el pan de cada día.

Sabemos que el Yo es lo que le da permanencia a nuestra alma. Cuando el Yo entra en el ser humano, es entonces cuando aparece la capacidad de recordar, no antes. Por eso solo podemos recordar hasta ese momento de nuestra infancia.

Este recuerdo es simplemente un reflejo del Yo.

Pero a través de la acción del Yo surge la capacidad del lenguaje, porque la memoria del Yo nos da la posibilidad de desarrollar el sentido de las palabras.

Sin embargo, lo que el niño muestra antes de este momento como recuerdo y percepción musical es algo que proviene de otra esfera. Experimentamos el recuerdo y la percepción musical más en el cuerpo astral, mientras que los recuerdos y las percepciones estimuladas por el sentido de la vista tienen lugar en la esfera del Yo. La forma en que experimentamos las percepciones y los recuerdos de estas dos esferas es diferente: la percepción y el recuerdo musical pueden experimentarse simultáneamente y entrelazados, mientras que las percepciones y los recuerdos de la esfera del Yo se disocian. Podemos tener recuerdos musicales mientras percibimos; en la esfera del Yo, solo podemos experimentar la percepción y el recuerdo de forma separada.

Así, no es difícil comprender que, en la misma medida en que el Yo desarrolla una vida de pensamiento en el niño, este puede salirse de la esfera musical y olvidarla. Porque lo que a veces se manifiesta en el niño como una fabulosa memoria y percepción musical no es de origen terrenal. El niño lo trae de la existencia prenatal. Es el recuerdo de lo que experimentó en el mundo estelar, cuando aún estaba inmerso en las armonías de las esferas.

En la misma medida en que el Yo convierte al niño en un ciudadano terrenal, los recuerdos de las experiencias espirituales se desvanecen.

Solo al despertar, cuando descendemos de nuevo del mundo espiritual, donde vivimos en el sueño, nos está permitido a veces traer algo de esta experiencia como recuerdo a la vida cotidiana. Entonces canta y resuena en nosotros. No tenemos palabras en ese momento, a lo sumo sílabas. ¡Entonces vivimos en el puro tejer musical! Para nuestra conciencia diurna en vigilia, esta experiencia parece como si viniera a nuestro encuentro desde el sueño, onírica e irreal. Por eso le prestamos poca atención cuando estamos despiertos.

Por este motivo, no nos sorprenderá que los alumnos de esta escuela a menudo puedan experimentar al despertar ejercicios que traen del sueño, los cuales resultan ser un material individual, bueno y fructífero para el trabajo posterior. — ¡La corriente de sonido "canta y escucha" sin laringe!

Aquí debemos expresar algo que puede parecer completamente paradójico y, sin embargo, es una verdad: Que el ser humano está en realidad siempre sano, — solo que a menudo no encaja en su cuerpo físico. — Cuanto mayor es la discrepancia entre su ser real y su cuerpo físico, más enfermo se siente el ser humano.

Por lo tanto, si se quiere restablecer la armonía, siempre se debe partir del ser humano sano, tanto al reconocer la enfermedad como al buscar el remedio adecuado.

La corriente sonora (= éter sonoro) ya desea llenar al ser humano de forma curativa y actuar de manera equilibradora sobre él, pero la tosquedad del elemento físico le opone obstáculos a la corriente sonora, le interpone impedimentos. La corriente sonora espera constantemente al ser humano, ¡incluso a veces hasta después de la muerte! Es de inmensa importancia para el ser humano conectarse con un canto adecuado, incluso si al principio no logra un éxito visible, porque las experiencias que tendrá más allá del umbral de la muerte serán diferentes de si hubiera pasado la vida terrenal como una persona supuestamente "amúsical".

Ahora queremos pasar a la segunda clase de enfermedades del oído, a lo que llamamos la esclerosis del oído.

Llamamos esclerosis al proceso en el que el principio de endurecimiento, lo óseo, en lo que nuestro oído está completamente incrustado como órgano, comienza a extenderse a sí mismo sobre este, es decir: el peñasco transfiere el endurecimiento al resto del oído. En este proceso, los procesos vitales son lentamente desplazados del organismo auditivo, cae fuera del proceso vital general (del organismo sonoro) y sus funciones deben cesar, el oído se vuelve sordo.

Ya hemos mencionado en una de las conferencias anteriores que nuestro oído es un órgano sensorial ancestral, que ya existía en el antiguo Saturno y que luego ha pasado por muchas metamorfosis hasta convertirse en lo que hoy es nuestro oído.

Antes, el ser humano entero ¡era oído! Se manifestaba en el elemento líquido y así estábamos inmersos en las armonías de las esferas, podíamos experimentar el sonar y el tejer de la música suprasensible.

Cuando la Tierra se solidificó y el ser humano fue puesto sobre la Tierra con sus pies, también obtuvo un oído fijo, que ahora se había convertido en un órgano sensorial pasivo y fue incrustado en los huesos más duros de nuestro organismo y ahora debía escuchar hacia afuera. Pero en realidad, ya es así que nuestros propios órganos constituyen el mayor obstáculo para su propia función. Esto suena paradójico y sin embargo es una profunda verdad.

Nuestro oído actual en realidad debe escuchar y, escuchando, resonar dentro de sí mismo, por eso tuvo que ser incrustado en los huesos más duros, porque cuanto más dura es una materia, mejor puede sonar, más rápido conduce el sonido. Pensemos en la naturaleza, cuando en invierno hay un gran frío: la nieve cruje y todos los sonidos y ruidos aumentan en fuerza e intensidad.

La nieve y todos los tonos y ruidos aumentan en fuerza e intensidad. El sonar y resonar es precisamente el fenómeno inherente que acompaña al proceso de solidificación-endurecimiento.

Así, los huesos de nuestro cráneo y los huesos detrás de nuestra oreja son los mejores conductores de sonido. (Por ejemplo, si colocamos un diapasón sobre el hueso del cráneo, este es el mejor resonador posible que tenemos para el sonido.) Así pues, vemos: El oído debe estar incrustado en la materia más dura para poder ejercer sus funciones, y tuvimos que ser puestos de pie sobre la tierra dura para aprender a escuchar hacia afuera, (como confirmación e ilustración de esto, se puede valorar lo que, por ejemplo, un pedagogo curativo, el Sr. Geuter, experimentó en Inglaterra. Colocó a un niño sordo con los pies sobre un tambor que luego fue golpeado y logró que el niño empezara a oír.)

Si ahora se produce esclerotización en el oído, significa que las fuerzas de endurecimiento pueden extenderse a un área ajena, porque con la edad el oído tiende a desprenderse del organismo general del ser humano. Lo orgánico ya no puede oponerse a los procesos de endurecimiento. Sin embargo, tenemos posibilidades de intervenir de forma útil con este canto. Por ejemplo, los ejercicios en los que el sonido es dirigido con especial énfasis hacia los oídos serán de gran utilidad. Luego, sobre todo, los ejercicios de respiración, que restablecen un cierto equilibrio en el ser humano, porque esto también es un fenómeno que ocurre muy a menudo como consecuencia de la sordera: Se producen depresiones anímicas y uno se vuelve desconfiado si no puede oír lo que se dice; donde la audición deja un vacío, ahí interviene el pensamiento.

Ahora bien, existe una forma de enfermedad de la parte ósea del oído: cuando los propios huesos ya no se endurecen, sino que se ablandan. Entonces tenemos ante nosotros un proceso que también existe en la naturaleza, cuando se forma la llamada roca sorda. Se trata de minerales que no resuenan, que no contienen nada metálico y que, de algún modo, también se han desprendido de su contexto general de los procesos terrestres.

Precisamente en tales enfermedades del oído que acabamos de comentar, este canto es de gran valor, porque, en primer lugar, estimula la actividad del oído, de modo que este vuelve a acercarse al proceso vital, y en segundo lugar, en la alegría que el canto como tal proporciona a estas personas, tenemos algo que puede servir como contraefecto para lo que ya mencionamos: la depresión anímica que a menudo se presenta como consecuencia de la enfermedad. Pues el alma del ser humano está muy fuertemente conectada con el oído y la materia; de hecho, nuestro oído nos convierte en seres conectados con la tierra. Es un órgano que tiene un gran pasado, que ha significado infinitamente mucho para nuestro desarrollo humano, pero que ahora se está quedando atrás lentamente en su actividad y significado anteriores. ¡En el futuro, el oído quiere convertirse en laringe!



También a partir de este hecho se nos recuerda la íntima conexión de estos dos órganos.

Ahora existe la forma completamente diferente de enfermedades del oído: las enfermedades inflamatorias, por ejemplo, la otitis media.

Aquí se puede observar que, por ejemplo, los niños coléricos fácilmente contraen una otitis media en su segundo año. Los coléricos se enfurecen, en realidad no quieren escuchar, y entonces con esta enfermedad, por así decirlo, hacen estallar el obstáculo para la audición. La enfermedad actúa como una irrupción colérica en el oído, en la audición...

Aquí debe decirse que en tal caso es absolutamente necesario dejar los oídos en reposo. ¡No se debe practicar el canto curativo! Al contrario: ante la más mínima enfermedad de los oídos (inflamatoria) se debe cesar de inmediato, mientras que, por lo demás, en cualquier lugar donde se quiera poner en movimiento un estancamiento, una solidificación, se puede emplear bien el canto curativo. Una inflamación es en sí misma un proceso de calor elevado. Si se causara un movimiento y estímulo aún mayores mediante el canto curativo, podría tener consecuencias peligrosas: la enfermedad podría dirigirse hacia el interior, hacia la cabeza, y destruir el cerebro. En general, al practicar el canto curativo con niños que ya han sido operados y tienen cicatrices detrás de las orejas (que provienen de casos de enfermedad anteriores), se debe ser muy cuidadoso, ¡ya que fácilmente se producen recidivas!

Ahora pasamos a las enfermedades de la laringe:

En la laringe apenas se producen procesos de endurecimiento, sino que nos encontramos predominantemente con ronquera y fenómenos parálisis de las cuerdas vocales. En los niños, estas parálisis son bastante frecuentes.

Nuestra laringe tiene pocos nervios, y estos pueden enfermarse de tal manera que se desconectan de su actividad. Por así decirlo, se caen de nuestra conciencia. Ya no podemos alcanzarlos con nuestra conciencia, ni ponerlos en actividad; eso es una parálisis.

Este proceso nervioso de nuestra laringe es extremadamente delicado, y es muy difícil abordarlo con el canto curativo. A lo sumo, practicando durante mucho tiempo el "ejercicio de reflejo", y de la forma más sutil y ligera, viniendo completamente desde arriba. Esto puede actuar, si es necesario, como un sustituto de lo que de otro modo deberían hacer los nervios. Por medio del reflejo, por así decirlo, se estimula el suministro nervioso de la laringe.

A esta manifestación de la enfermedad pertenece también la ronquera. Puede presentarse en todos los grados de intensidad y llegar hasta la mudez.

En el caso de las inflamaciones de garganta, nos encontramos con una forma de enfermedad para la cual el canto curativo actúa extraordinariamente bien y de manera útil. En realidad, solo surgen,

porque no se domina bien el canto y el habla. Un canto y un habla constantemente incorrectos acaban por enfermar la garganta — se inflama.

Casi se podría decir que la garganta, en general, tiende a las inflamaciones; en cualquier caso, a menudo muestra tal estado de forma permanente. Las personas que tienen que cantar y hablar mucho a menudo tienen una garganta particularmente sensible. Sin embargo, mediante un canto y un habla correctos, este fenómeno puede ser totalmente corregido.

De modo que, si resumimos estas enfermedades de nuestro organismo sonoro y vocal, podemos decir:

- en la parte superior, se trata de la sordera / esclerosis,
- en la parte inferior, se trata de la ronquera / mudez, parálisis,
- y en el medio, por así decirlo como un estado permanente, tenemos los procesos de inflamación de garganta.

Ahora bien, esta forma de enfermedad de la inflamación de garganta también puede aparecer debido a un resfriado. Sin embargo, un resfriado no es en realidad otra cosa que el hecho de no haber prestado atención y no habernos protegido del frío y sus efectos.

Creemos que el goteo nasal lo obtenemos por la corriente de aire, pero no es así. Por la corriente de aire frío, nuestro organismo de calor recibe una herida. El frío penetra en él como la punta de un cuchillo y lo hiere. La tendencia de un resfriado, sin embargo, es actuar desde lo aéreo hacia lo acuoso (nos da goteo nasal) y luego, si es el caso, hacia lo sólido (en la tos). Pero si prestamos atención, ¡no nos dará goteo nasal! Podemos, por ejemplo, beber una taza de té caliente o tomar un baño de sudor, etc. Entonces el efecto del golpe de aire frío no pasa a lo acuoso. (No nos da goteo nasal) Pero si no prestamos atención, el proceso continúa desde lo acuoso hasta lo sólido, y nos da tos.

Si uno canta mucho y correctamente, estará menos expuesto a resfriados, pues el canto desarrolla calor en nosotros y con este calor podemos entonces sanar la herida del organismo de calor.

Ahora queremos abordar las enfermedades relacionadas con la respiración. Ahí tenemos el fenómeno que llamamos asma. El asma es una intensificación del proceso respiratorio irregular. Para esta enfermedad se pueden encontrar dos tipos de causas fundamentales:

- la primera, que actúa desde arriba,
- la segunda, que proviene de abajo.

Si en la infancia se experimenta, por ejemplo, una experiencia de shock, un gran susto, esto afecta enormemente el proceso respiratorio y puede tener como consecuencia la aparición de fenómenos como el asma. Esto es asma causado desde arriba.

Si, por otro lado, el organismo físico, de carácter exudativo, impulsa un exceso demasiado fuerte de fuerzas metabólicas desde abajo hacia el sistema rítmico, así pueden surgir las manifestaciones asmáticas. Esto es asma que viene de abajo.

Estos dos procesos son principalmente los que perturban el proceso respiratorio, que por ello se desordena. Rara vez los ataques de asma provienen del propio proceso respiratorio.

Es una enfermedad dentro del sistema rítmico y, durante los ataques, o bien la parte superior o bien la parte inferior del cuerpo astral interfiere demasiado en la organización rítmica media y causa las manifestaciones asmáticas.

Una curación para esta enfermedad se puede lograr mejor con los tres ejercicios de respiración.

Hay muchas más personas que sufren de asma de lo que se piensa. A veces la gente ni siquiera sabe que tiene asma, porque la enfermedad aún se encuentra en su primera etapa inicial. Pero mucha gente ya es bastante asmática en su modo de hablar, solo que no se dan cuenta porque aún no se ha manifestado orgánicamente. Por eso, estos ejercicios de respiración deberían usarse directamente como profilácticos, pues son antiasmáticos por su propia naturaleza.

Los que sufren de asma son más dependientes de su entorno, de la naturaleza del suelo y del clima. Así, hay zonas donde los habitantes sufren especialmente de asma. En Stuttgart, por ejemplo, los que viven en Gablenberg seguramente lo sentirán muy fuertemente. Sin embargo, también ha ocurrido que, en un enfermo de asma que acababa de mudarse allí, ¡los síntomas desaparecieron!

Con la edad, esta enfermedad a menudo cesa.

Bueno, todos los asmáticos deberían cantar mucho. No la formación, sino la alegría de cantar debería serles proporcionada. Debería permitírseles cantar en un coro cuyo núcleo esté formado por cantantes del flujo sonoro, —canto alegre y musical según la escuela correcta, ¡y seguramente estarían infinitamente agradecidos!

Otra enfermedad que se manifiesta en el proceso respiratorio es el tartamudeo.

El tartamudeo es en realidad un asma algo más cercano a la conciencia. Se inclina más hacia el habla,

que denominaríamos asma de la respiración, así podríamos considerar la tartamudez como un asma del habla.

Tanto la tartamudez como otros defectos del habla son extraordinariamente difíciles y poco gratificantes de tratar. Es muy difícil abordar esta enfermedad y lo que más ayuda probablemente es un canto correcto en todos los sentidos. Pero para ello se necesitaría una institución propiamente dicha, dentro de la cual uno pudiera dedicarse con energía y perseverancia, plenamente a estos enfermos. Porque para todos los ejercicios individuales primero hay que crear una base mediante el canto general.

Para el origen de la tartamudez también encontramos dos tipos de causas fundamentales:

Por un lado, puede ser causada por un shock, un susto. Este actúa entonces como si viniera de arriba hacia el ser humano; por otro lado, porque en el proceso respiratorio se hace valer un exceso de lo etéreo-aéreo.

El tartamudo, ante todo, no está correctamente conectado entre el fonema y el flujo sonoro.

Por un lado, sufre, por así decirlo, de una "epilepsia" (un estancamiento) de su flujo sonoro, y esto hace que no sea capaz de hablar en legato, pues el legato es simplemente el flujo sonoro sano en sí mismo. Su habla es, por lo tanto, entrecortada, staccato, no ligada. Aquí la causa reside más en la patología del flujo sonoro.

Por otro lado, se podría decir que la tartamudez es una especie de "epilepsia" de la lengua. La actividad de la lengua, que es el factor más importante al hablar y está muy estrechamente relacionada con el proceso respiratorio del ser humano (véase Curso de Oratoria de Rudolf Steiner, GA 282), no puede conectarse correctamente con el flujo sonoro, de modo que este no puede fluir con tranquilidad, sino que se estanca para luego dispararse de repente como de cabeza. El tartamudo no consigue controlar su lengua a nivel consciente. Aquí la causa reside más en un exceso de lo etéreo-aéreo. Al cantar, la tartamudez suele manifestarse de forma menos catastrófica, porque en el canto los fonemas del habla son como elevados a un nivel superior. De este modo, la confrontación entre el fonema y el sonido se vuelve diferente: la diferencia esencial se equilibra más que al hablar. Por eso incluso hay buenos cantantes que al hablar han seguido siendo tartamudos indefensos.

Que lo musical, el canto, debe desempeñar un papel importante en la curación de la tartamudez, también se puede deducir de los siguientes hechos. Rudolf Steiner expresó una vez que tenía una profunda justificación que la cultura musical occidental actual esté construida sobre la base de la experiencia de Do mayor y menor. Él percibe lo musical de forma muy diferente a los pueblos antiguos, por ejemplo, los griegos. Los antiguos griegos experimentaban su música, sus escalas como si estuvieran suspendidas, como

Nosotros, en cambio, percibimos nuestra escala mucho más de pie y estamos afinados al tono fundamental Do. Pero si empezáramos a usar, en lugar de Do, quizás la nota La como tono fundamental para una actividad musical, esto tendría como consecuencia que, en el habla y el canto en general, perderíamos el legato y hablaríamos y cantaríamos de forma entrecortada y a saltos.

Así que, para ser precisos: ¡Nos convertiríamos en tartamudos!

Pasemos ahora a las enfermedades que están directamente relacionadas con la actividad del cuerpo etérico: a las enfermedades glandulares.

Tenemos, por ejemplo, proliferaciones en la nariz.

Sabemos que llevamos un hombre de aire dentro de nosotros, pero para nuestro intelecto no es fácil hacerse una idea de esta formación. Si (paradójicamente) pensáramos que podríamos rellenar a nuestro hombre de aire con cera, nos asombraríamos de la bella formación que obtendríamos, y veríamos que este hombre de aire tiene límites que le dan su forma. Estos no son otra cosa que las membranas mucosas, que en realidad son formaciones glandulares.

En el hombre de aire habita nuestro cuerpo astral y en nuestro sistema glandular (aquí, las membranas mucosas), el cuerpo etérico. Mientras la relación entre estos dos miembros esenciales del ser humano sea normal, el hombre de aire mantiene su forma y tamaño específicos. Pero si el cuerpo etérico predomina en su relación con el cuerpo astral, es decir, si el cuerpo etérico comienza a expandirse porque las fuerzas del cuerpo astral se debilitan, el hombre de aire es comprimido. La actividad intensificada de lo etérico significa que las paredes se engrosan, es decir, las membranas mucosas se expanden – el cuerpo etérico prolifera.

Algo similar subyace a las enfermedades de las amígdalas. Rudolf Steiner dijo que los niños que sufren esta enfermedad tendrían un cuerpo astral en desintegración en la cabeza; este ya no puede afirmarse frente al cuerpo etérico: el sistema linfático es entonces más fuerte. Así pues, vemos:

Las proliferaciones están relacionadas con el espacio aéreo; lo linfático desplaza lo de naturaleza aérea.

Aquí son apropiados todos los ejercicios nasales: la I, la A – il, el ejercicio A-I-E, etc. Todos los ejercicios que suben hacia la nariz. Tienen un efecto expectorante, haciendo que todo lo de arriba (donde está atascado) baje.

Sería de suma importancia combatir estas enfermedades enérgicamente, tanto durante el estado de enfermedad como de forma profiláctica, pues estas

Estas enfermedades son muy graves en sus efectos. Enturbian directamente la conciencia.

La medicina externa no tiene mejores medios que operar. Simplemente se extirpan las amígdalas cada año, si no hay otra opción, y, de hecho, a menudo los niños progresan bien, se vuelven más inteligentes después de la operación.

La tarea del canto debe ser crear espacios de aire libres, entonces entra la vida. Con la vocal I se puede lograr mucho, la J también es buena. Una I correcta ya es curación en sí misma. Pero si aparece una sinusitis, es peligroso cantar: ¡Hay que tener cuidado! Señales de ello son un dolor de cabeza constante, dolores en la frente y a veces también en los pómulos (no confundir con neuralgia).

Las proliferaciones en el propio organismo de aire interno, las glándulas linfáticas, están aún más directamente relacionadas con el cuerpo etérico y sus funciones.

Ahora, por último, consideraremos las enfermedades de la glándula tiroides.

La glándula tiroides es el cerebro del ser humano rítmico. Si enferma, se puede lograr mucho con el canto. La función de la glándula tiroides es liberar a la cabeza de la actividad digestiva y regular el sistema metabólico. Se puede decir que la glándula tiroides es un filtro para el cerebro, ya que nos permite tener una mente clara. Si no tuviéramos glándula tiroides, el cerebro tendría que digerir, lo cual no puede hacer, y el ser humano se volvería un idiota, se atrofiaría mentalmente (véase: "Una fisiología oculta", Rudolf Steiner, GA 128).

La glándula tiroides es un órgano completamente terrenal, que el ser humano ha integrado muy recientemente. Hay muy poca actividad de fuerzas etéricas en ella. Como órgano es lo más informe, lo más opaco que uno pueda imaginar y tiene en su interior una sustancia similar a la cola. Pero precisamente porque la glándula tiroides es completamente terrenal, ¡es tan importante como órgano!

Además, por ejemplo, el bazo no es un órgano meramente terrenal, material. Si se extirpa el bazo, inmediatamente crecen diez nuevos (hablando en sentido figurado). Ahí para las FIBRAS Él el mismo solo pulmón encendido.

ke se vuelva demasiado lenta, entonces surge el bocio. O puede volverse demasiado activa, entonces surge la enfermedad de Graves-Basedow. El bocio es en realidad una eversión de la base de la lengua, ¡como si fuera una manguera! Aparece con más frecuencia en hombres que en mujeres. Se desarrolla entonces la raíz larga, que desciende hacia el organismo como una barba. Esto afecta fuertemente a los músculos, los vuelve inactivos. Se libera de la activación por parte de la laringe.

Los mongoloides tienen todos una tiroides demasiado hipoactiva.

La formación de bocio se produce con especial frecuencia en zonas con poca luz. Donde hay sol, playa y mar, no se forman bocios, ya que allí hay yodo y de este modo se activa la tiroides.

En Austria, cerca de Hallstadt, hay una localidad donde en invierno el sol llega solo dos horas al día. Además, todo el lugar está, por así decirlo, en el agua, que además es muy calcárea. ¡Allí viven los llamados idiotas de Hallstadt! ¡Allí casi todas las personas tienen bocio! Dado que allí falta la luz, la actividad tiroidea es demasiado débil y esto provoca que las personas se vuelvan idiotas.

Si la glándula es demasiado fuerte, se produce una hipernerviosidad que afecta a todo el metabolismo, y el resultado de esta actividad excesiva es la enfermedad de Basedow.

Aquí la tiroides misma se convierte en un cerebro que actúa sobre el metabolismo. El ser humano rítmico temblaría constantemente si el cerebro no extendiera su calma sobre ello. Solo de la cabeza emana la calma (la calma de Júpiter).

En el caso de Basedow tenemos una intervención demasiado fuerte del cuerpo astral. Todo se vuelve inquieto: Los ojos se protruyen, etc. En el caso del bocio (también llamado estruma) tenemos la actividad predominante en el cuerpo etérico.

En el caso de Basedow nos enfrentamos a un desplazamiento del organismo del habla. Aquí el proceso de Marte actúa con demasiada fuerza. Retrasa el proceso del habla, se habla demasiado bajo: en lugar de con los labios y la boca, en la garganta. Allí es más bien el organismo fonético el que está enfermo, mientras que en el bocio tenemos un retroceso, o más bien un estancamiento, en el organismo del sonido.

Precisamente estas enfermedades serán las más fáciles de combatir mediante el canto. Aquí se debe intentar principalmente abordarlo a través del elemento rítmico, y la vocal O tendrá el mejor efecto regulador.

## Sexta Conferencia

### Sobre la práctica del Canto Terapéutico

A modo de introducción práctica a lo que ya se puede decir y mostrar hoy sobre el canto terapéutico, los médicos presentaron a varios niños enfermos, casos en los que se podía esperar lograr algo con el canto terapéutico.

Es difícil profundizar aquí en esta experiencia, por lo que nos gustaría pasar a discutir el canto terapéutico en sí, y hacerlo como el Dr. Eugen Kolisko, partiendo más del punto de vista práctico.

Ante todo, debe tenerse en cuenta que el canto en sí mismo constituye un maravilloso remedio curativo. Ya los ejercicios generales de la Escuela del Desvelamiento de la Voz pueden utilizarse para el canto terapéutico. Por supuesto, para cada caso particular, siempre se debe intentar adaptar cuidadosamente lo existente y proceder de manera muy personal. Así es como surgieron también estos ejercicios.

Ahora bien, es muy importante darse cuenta de que, para llegar al canto terapéutico propiamente dicho, podemos utilizar sin duda los ejercicios fundamentales como preparación, como una especie de etapa preliminar. Precisamente en la formación vocal, al trabajar con estos ejercicios, por otro lado, se encuentran muchos problemas que pueden ser resueltos sin duda con ejercicios de canto terapéutico.

Así pues, por un lado se tiene el canto general, y por otro, surgen problemas que simplemente requieren el canto terapéutico. De modo que uno debe aclarar primero qué preparativos deben realizarse en el canto general antes de que se puedan hacer ejercicios especiales. Ahí hay que ser consciente del hecho de que no todos los niños enfermos son aptos para el canto terapéutico. Hay casos específicos que solo pueden tratarse mediante modelado terapéutico o euritmia terapéutica.

¡Los médicos también tienen que querer someterse a cierta formación en todas estas cosas!

Por ejemplo, el Dr. Kolisko mencionó cómo, después de años de dedicarse a esta escuela, pudo un día asistir como oyente sin interrupción durante tres semanas en Hamburgo (en las clases de la Sra. Werbeck-Svärdström). Así obtuvo la base desde la cual pudo adquirir una comprensión profunda tanto de las dificultades generales como de las individuales, y de los efectos de estos ejercicios en las personas que cantan. Pues bien, si se considera con suficiente seriedad cuán diferente es el "cómo" de este canto en comparación con el "cómo" del canto actual



cuán diferente es el «cómo» de este canto en relación con el «cómo» del canto convencional actual, se comprenderá y entenderá sin dificultad por qué, tanto con los niños como con los adultos, al principio se deben hacer ejercicios introductorios y generales. Incluso es frecuente que durante mucho tiempo sea necesario realizar varios ejercicios preliminares especialmente diseñados, que solo entonces permiten una ejecución correcta de aquellos ejercicios a los que se apunta. Porque, por supuesto, también se pueden establecer reglas simplificadas, que, sin embargo, solo pueden derivarse del trabajo práctico. No es posible idearlo de antemano. La propia práctica revela lo que cada persona necesita y debe hacer.

Nuestra tarea es: encontrar y comprender todo lo inarmónico para equilibrarlo. Esto, sin embargo, no significa nada menos que debemos penetrar hasta las dificultades fundamentales de cada caso.

Lo primero en lo que debemos fijarnos es: si la persona en cuestión está más encarnada en su organismo del sonido articulado que en su organismo del sonido resonante; si vive más en su organización del sonido resonante a expensas de su organización del sonido articulado. — Si, hablando en la terminología de la escuela, tenemos ante nosotros a una persona de sonido resonante o de sonido articulado.

Lo segundo a lo que debemos prestar atención es la enorme diversidad con la que las personas que acuden a nosotros respiran habitualmente. Precisamente en esto podemos percibir una de las primeras dificultades fundamentales con las que entramos en contacto. Con cierto cuidado al observar la forma individual de respirar, se reconocen con relativa facilidad tres tipos que, debido a una actitud, en su mayoría inconsciente y orgánicamente condicionada, hacia el proceso respiratorio, se presentan de manera muy diferente.

Todo el ser humano debería ser permeado por el proceso respiratorio, lo que hoy en día pertenece a los casos excepcionales más raros. Debido a un cierto sentido sano de este hecho y a los sufrimientos que una forma incorrecta de respirar realmente causa a las personas, se han inventado y desarrollado una infinidad de sistemas de respiración. Métodos que, lamentablemente, a menudo deben ser calificados de «espeluznantes».

Si el proceso respiratorio tiene por sí mismo la posibilidad de inundar a todo el ser humano, la persona no conoce dificultad respiratoria alguna. Pero si la corriente respiratoria se encuentra de alguna manera ligada, retenida o inhibida por un órgano a través del cual debe pasar, el curso sano y normal pronto se transformará en una forma de respiración incorrecta y patógena.

Primeramente, tenemos como tipo más común de respiración incorrecta aquella en que todo el proceso se traslada demasiado hacia arriba, demasiado alto en el sistema medio, al pecho: la llamada respiración de flanco, costal o intercostal. Este tipo de respiración surge cuando el proceso respiratorio está sujeto a una cierta constricción a través de la caja torácica, que incluso puede degenerar en una especie de espasmo, lo que hace que la respiración se vuelva consciente.

Luego, tenemos un segundo tipo de constricción del proceso respiratorio, que surge de lo orgánico del hombre del bajo vientre.

En un tercer tipo, el proceso respiratorio se interrumpe muy arriba, lo que crea una constricción por el propio organismo del habla (originándose preferentemente en la base de la lengua y la epiglotis).

Vemos, pues, cómo también en el proceso respiratorio tenemos una clara indicación de la triple organización del ser humano.

Ahora, naturalmente, debe seguir la pregunta sobre la forma correcta de respirar: ¿Dónde debe desarrollarse?

¡Lo más profundo posible, hasta debajo del diafragma! Pero solo debe hacerse mediante ejercicios prácticos de canto y nunca ceder a la tentación de tratar la respiración como un proceso de actividad, como un fuelle. Siempre se debe abordar la respiración a través del canto o el habla. No se debe tratar la respiración por sí misma, por ejemplo, haciendo gimnasia con ella, etc., sino que hay que descubrir cómo la respiración quiere hacerlo por sí misma. En el canto mismo se debe llegar al punto al que se quiere conducir la respiración de forma curativa.

Ahora bien, es un hecho que en Occidente no se puede hablar en absoluto del problema de la respiración sin que se genere una "pánico". La sola palabra "respiración" basta para provocar agitación. El occidental, de hecho, no soporta que se hable de la respiración. ¡Esto proviene de una profunda verdad! La respiración debe ser en nuestro tiempo el elemento no observado y debe transcurrir de forma completamente instintiva. Por eso, nunca se debe dirigir la conciencia directamente al proceso respiratorio. Uno simplemente no es una persona occidental si quiere dirigir su conciencia directamente a la respiración.

Más bien, la respiración debe vincularse a una actividad para ser regulada por dicha actividad, por ejemplo, mediante el canto. Hay que esforzarse por dirigir la atención a la actividad, por lo que la respiración se convierte por sí misma en un fenómeno acompañante. Consideremos lo poco que necesitamos, cuando comemos o jugamos, dirigir la atención a nuestra respiración. ¡Y sin embargo no nos ahogamos!

Así, cuando se cantan de forma imaginativa diferentes ritmos o se entrega uno a un verdadero arte del movimiento, la respiración se distribuye correctamente, sin que seamos conscientes de ello.

Pero la gimnasia respiratoria como tal es lo más tonto y lo peor que se puede hacer. Con ella, en realidad, se socava el sistema medio.

La esencia del sistema medio debe verse en que nunca actúa por sí solo, nunca sin los otros dos sistemas, ya que su función es mediar constantemente entre el sistema superior y el inferior. El centro consiste simplemente en la armonía, en el equilibrio de lo superior y lo inferior, y si esta interacción se desarrolla correctamente, el ser humano está sano. Sin embargo, si en el sistema medio se produce un "vacío", un "agujero", aparece la enfermedad. De esto, por ejemplo, el asma es un indicio. El proceso respiratorio es, de hecho, el mediador esencial, pero él mismo permanece completamente oculto.

Es muy interesante considerar el yogismo en este contexto. En el entrenamiento yogui, donde precisamente se trabaja conscientemente con la respiración, se resaltan y entrenan constantemente ciertas partes del sistema medio del ser humano. Anteriormente llamamos a estas partes "agujeros" que luego surgen en la organización media. Pues bien, es un hecho que, cuando tales agujeros aparecen en el ser humano medio, uno puede acceder directamente a los mundos espirituales. Solo que en tiempos de Buda, los seres humanos estaban organizados de forma muy diferente a nosotros. En aquel entonces, el sistema de las extremidades apenas desempeñaba un papel y también una parte del pensamiento estaba libre del cuerpo. En tiempos de Buda se podían, por así decirlo, "desconectar" las extremidades y desactivar las percepciones sensoriales sin peligro. Así se obtenía un sistema rítmico vacío, un centro, con el que luego se realizaban ejercicios. En este centro vacío del ser humano, podía entonces fluir un cierto conocimiento suprasensible. El entrenamiento yogui se dirigía a la inhalación y exhalación: a Brahman y Atman. Mediante la inhalación se recibía el conocimiento, en la exhalación se experimentaba la acción.

Como se dijo: Arriba, la cabeza, y abajo, el sistema metabólico de las extremidades, simplemente se desconectaban y el centro se trabajaba por sí solo.

Pues bien, ¡una tentación así surge incluso en el canto actual! A las personas no les gusta esforzar su sistema de extremidades, es decir, su organismo vocal, lo desconectan. Tampoco les gusta el esfuerzo de su organización cefálica para llegar a una representación vívida y figurativa de lo nuevo y lo correcto; se retraen en su centro, en su organización sonora, ¡y no saben que, como seres humanos de hoy, no pueden avanzar así!

Pero si se quiere permanecer sano, uno debe querer ser así, querer trabajar de tal manera que sea una persona de su tiempo.

Así, la Antroposofía no solo está ahí para posibilitar un desarrollo interno, sino que también exige la perfección de la acción externa. El desarrollo solo es posible si se busca tanto el conocimiento interno como la acción que actúa hacia el exterior. ¡El conocimiento debe transformarse en acción moral!

Si el camino interior del conocimiento se cultiva de forma unilateral, surge lo asocial. Pero a través de la acción con "devoción en lo pequeño", surge lo social en la vida.

Si relacionamos esta verdad con el canto, aplicándola al organismo del sonido y al organismo vocal, resulta que el conocimiento del organismo del sonido nos obliga a una ocupación activa con el organismo vocal. Lo que debemos buscar conscientemente es el equilibrio, la armonía entre el sonido y la voz, en la que la respiración renace. ¡Se debe llegar a regular la respiración sin dirigir demasiada atención hacia ella!

La mayor dificultad del proceso respiratorio en la actualidad reside en que las personas no pueden exhalar completamente. Exhalan demasiado poco en proporción a su inhalación. Esto provoca que enfermen lentamente. Pero para que las personas respiren correctamente, nunca se debe hablar de la respiración en sí, sino actuar de forma más bien visual y mediante una demostración adecuada. En explicaciones y consideraciones teóricas, se debería evitar la palabra "respiración" lo mejor posible.

En la Formación del Lenguaje se le dice al alumno que visualice la frase completa que quiere decir antes de pronunciarla. Si luego, al hablar, piensa en las últimas sílabas de la frase, logra una exhalación correcta y abundante. Además, mediante el lanzamiento de jabalina, se le ayuda a lograr una inhalación correcta e inadvertida.

También en el canto, la exhalación es de una importancia inmensa. Sin embargo, a pesar de ello, no se debería hablar de la respiración. Ciertas cosas es preferible no decir, sino intentar actuar a través de imágenes. Especialmente con los niños no se debe hablar sobre la boca, la respiración o los órganos del habla. Los niños son mucho más inteligentes de lo que los adultos imaginan, asimilan mucho más rápido y fácilmente, incluso lo que solo se insinúa. Por ello, se les debería enseñar muchas cosas de una manera humorística. Por ejemplo, la expresión "ejercicio de golpecito" para un ejercicio respiratorio sincopado es extraordinariamente buena. Los niños se divierten con ello. Si no pueden hacer algo del todo bien y se les toma el pelo, reciben un ligero impacto y lo hacen correctamente, pero ahora de forma inconsciente.

Se les debe dejar observar e imitar, entonces todo el proceso transcurre más en el subconsciente, tal como debe ser en los niños.

Si se considera al ser humano de tal manera que todo su cuerpo es un organismo vocal, en el que el organismo del sonido, que representa lo anímico en el ser humano, está alojado, entonces, mediante la observación del efecto funcional entre estos dos organismos, se puede llegar a establecer tres tipos de trastornos principales diferentes. Estas perturbaciones son causadas por una vinculación o adhesión respectivamente demasiado fuerte de la respiración (o del organismo del sonido, ya que ambos están estrechamente relacionados) con lo orgánico de las tres esferas: cabeza, pecho o abdomen.

al orgánico de las tres esferas: cabeza, pecho o abdomen. Sí, se podría hablar tranquilamente de tres tipos fundamentales:

1. una ligazón excesiva con la cabeza,
2. una ligazón excesiva con el pecho,
3. una ligazón excesiva con el abdomen.

De estas tres perturbaciones principales, sin duda las más frecuentes en nuestra época son las que debemos incluir en el último de los tres tipos. Esto se relaciona con el hecho de que la organización inferior de los seres humanos ha experimentado una tan grande densificación y endurecimiento, que las personas con sus miembros esenciales superiores no pueden penetrar a través de ella de la manera correcta. Por lo tanto, si uno tiene delante este tipo y observa cómo canta esta persona, siempre encontrará que todo el proceso de canto se sitúa demasiado alto. Estas personas solo cantan en la parte superior con una voz delicada y pequeña, y los tonos mismos, a pesar de tener un buen oído, a menudo resultan demasiado agudos. Simplemente, el ser inferior se desconecta.

Sabemos: el ser humano se compone de forma y materia. En cada uno de sus tres miembros esenciales: cabeza, pecho y región abdominal-extremidades, encontramos materia y fuerzas de la forma que interactúan.

Si observamos nuestra cabeza, encontramos allí las fuerzas de la forma que provienen de arriba. Actuando desde el exterior, moldean nuestra cabeza. Pero también encontramos materia: ¡Nuestro cerebro! Esta materia, sin embargo, está muerta, se mantiene inerte.

En la organización inferior, en la región metabólica y de las extremidades, tenemos una materia de distinta índole, que está constantemente en movimiento, ascendiendo de abajo y de dentro hacia arriba. Aquí, las fuerzas de la forma están sujetas al cambio de la materia.

Ahora puede ocurrir que ciertas fuerzas de la forma se desarrollen con tanta intensidad que empiecen a extenderse demasiado hacia abajo. Si este es el caso, se producen endurecimientos en la organización inferior. Pero debido a estos endurecimientos, el aliento, o más precisamente el flujo del sonido, no puede fluir a través.

Los niños que pertenecen a este tipo suelen tener cabezas pequeñas. Pueden tener voces hermosas en las tesituras más altas, pero su profundidad debe llamarse más bien una pseudo-profundidad; los tonos aparecen como sobre un andamio. Con frecuencia, aunque no siempre, se puede encontrar que también tienen fuertes ataduras en las partes inferiores de la cabeza, barbilla, mandíbula, etc.

En el tipo opuesto, sucede que la materia vence a las fuerzas formativas. Aquí tenemos formas difusas, blandas y redondas. En niños que pertenecen a este tipo, generalmente encontramos cabezas grandes y redondas. Aquí, todo el organismo se vuelve permeable, incluso la cabeza. Aquí, el flujo de sonido atraviesa a la persona sin impedimentos y se manifiesta de forma demasiado independiente. Las voces son potentes y se deleitan plenamente en el sonido, incontroladas e informes.

En este segundo tipo, nos encontramos con manifestaciones de enfermedad de la zona media. Pueden aparecer trastornos respiratorios directos y el diafragma puede mostrar tendencia a endurecimientos, osificaciones.

¡Pero esta escuela considera absolutamente a la persona en su totalidad!

Así, se puede saber que las personas con fuerzas formativas demasiado fuertes se manifestarán al cantar de forma demasiado fuerte y unilateral en el organismo fonético. — Allí donde predominan las fuerzas de la materia, conducen al cantante de forma unilateral y demasiado intensa hacia el organismo del sonido. Ambos extremos significan una enfermedad.

El principio fundamental sobre el que se basa esta escuela es precisamente que se intenta constantemente establecer un cierto equilibrio entre la organización del sonido y la del habla, porque solo cuando se logra una armonía en esto se puede detener la enfermedad. Ya es cierto que a lo largo de la vida muchos extremos deben ser equilibrados.

Ahora bien, estas regularidades y su relación con los diversos casos de enfermedad ciertamente no son fáciles de comprender. A un profano le resultarán aún más complicadas. Sin embargo, un observador verdaderamente atento se orientará gradualmente.

Así, él, como maestro o pedagogo del canto, experimentará muy pronto lo siguiente: si se trata con una persona de fuerzas formativas (denominada "Lautmensch" en esta escuela) y se le empuja demasiado hacia el sonido, podrá experimentar una sensación de estallido. El organismo del sonido y del habla se desunen, por así decirlo, se separan forzosamente, y la persona así predispuesta enfermará a causa de ello.

Si se trata con una persona en la que predominan las fuerzas de la materia, el llamado "Klangmensch", y se le fuerza demasiado a la formación del habla, se produce una especie de contracción de su ser. Esto es probablemente menos peligroso, pero sufrirá trastornos anímicos.

Los efectos sobre el "Form-Lautmensch" cuando se le expone a demasiado sonido son mucho mayores.

En cuanto a la persona intermedia, solo se puede decir que, en realidad, todas las personas hoy en día tienden un poco a endurecimientos en el sistema medio. Los huesos del sistema rítmico, las costillas, en general, solo deberían tener algo más de plasticidad y mucho se lograría con ello.

Ante todo hay que intentar librarse de la respiración costal (de las costillas) aguda, ya que esta es en muchos casos la única causa de ciertas manifestaciones de enfermedad (por ejemplo, frecuentemente en el asma). La respiración costal aparece en realidad solo cuando las costillas pierden elasticidad.

La elasticidad en el cuerpo no es en realidad otra cosa que una especie de ritmo o equilibrio que se desarrolla entre lo firme y lo blando. Se puede perfectamente caracterizar la elasticidad como una respiración suave y delicada.

Si uno se imagina ahora, en lugar de esta actividad rítmica de las costillas de endurecerse y ablandarse, en lugar de esta delicada respiración que se realiza en sí misma y que es causada por la corriente de aire inhalado, la expansión de las costillas a veces directamente entrenada, entonces se tiene la respiración costal.

Pero, con una correcta actitud hacia la corriente sonora, precisamente tales dificultades serán resueltas relativamente pronto.

Las personas armónicas no tienen dificultades. Para ellas no se necesitan muchos ejercicios curativos al cantar. Pero el hecho es que precisamente tales personas se acercan a este canto, las que, en cuanto a su entrada en sus envolturas terrenales, tienen las mayores dificultades.

Si uno tiene ahora ante sí a una persona que espera sanación y ayuda de este canto, entonces hay que saber a qué se debe dirigir la atención en primer lugar.

La primera pregunta que debe ser respondida es cómo se manifiesta la relación entre el organismo sonoro y el organismo de la articulación. Pues ese es el punto de partida para todo el tratamiento.

Para ello, basta con dejar cantar a la persona. Al escuchar, durante la actividad del canto, por ejemplo, cuando se canta una escala, se tiene entonces inmediatamente una imagen que da la dirección correcta.

La medicina actual adolece de que el diagnóstico y la terapia se separan. Sin embargo, con este canto es así que cuando se tiene el diagnóstico correcto —y este se obtiene al auscultar a la persona en su totalidad— se tiene al mismo tiempo la terapia correcta.

Similar ocurre en el ámbito de la euritmia. Si se puede observar a los niños mientras hacen euritmia, es mucho más fácil encontrar la terapia correcta para ellos que si se les tiene delante en el consultorio. Si uno puede conectarse internamente por completo con la manifestación de la enfermedad y se esfuerza por sumergirse por completo en ella y luego es capaz de sumergirse en un asombro fuerte y saludable, entonces se podrá experimentar qué gran fuerza reside en esta capacidad de asombrarse, pues la mayoría de las veces es así, que cuando uno

uno puede asombrarse sinceramente del caso de enfermedad, asombrarse de que también exista algo así, y que entonces, a partir de ese asombro, la terapia llegue a uno como un regalo. Como por gracia, le sobreviene a uno. Pero el asombro debe poder tenerse en todos los sentidos, pues solo ahí reside el verdadero punto de partida.

Si ahora uno intenta resumir en una visión general todo lo que se puede aprender como médico de la práctica, se llegará a tres etapas en las que se puede dividir al ser humano en relación con su estado de salud y enfermedad:

1. tenemos al ser humano normal y sano con su fisiología:

En general, uno se imagina la salud como si fuera un estado de reposo constante, uno está simplemente "sano". ¡Pero esto es un gran error! La salud surge solo cuando dos enfermedades que se manifiestan polarmente se mantienen en equilibrio. Cuando las tendencias a la enfermedad del ser cefálico luchan con las tendencias a la enfermedad del ser inferior y se compensan continuamente, surge la salud.

Enfermedad  
I Salud  
m — a ine  
Enfermedad

Pero por esta salud, a la que quizás cabría llamar un estado de salud "inofensivo", rara vez se está agradecido a Dios. En realidad, ni siquiera se la percibe. Menos aún somos conscientes de que este cómodo estado de salud debe en realidad su origen a un proceso extraordinariamente dramático: ¡precisamente la lucha entre enfermedad y enfermedad!

2. tenemos la enfermedad y un diagnóstico unilateral:

Ahí debemos buscar una polaridad de las enfermedades. Si, por ejemplo, la enfermedad se manifiesta como dolor de cabeza, hay que buscar el foco de origen en el ser inferior.

Fr u  
a

Si, por ejemplo, los dolores son frontales, la causa suele estar en el lado derecho, por ejemplo, en el hígado. Si los dolores son más en la nuca, la causa suele estar en el lado izquierdo, en el bazo.



lado izquierdo, en el bazo. Si los dolores están arriba, la causa debe buscarse abajo y viceversa. Si, por ejemplo, se aplican compresas de mostaza en las piernas o baños de mostaza en los pies, estas actúan sobre la cabeza. Así pues, vemos: Aquí se trata de los opuestos polares.

3. tenemos al ser humano sanado (que es, sin duda, algo distinto del ser humano sano) con su terapia; es decir, salud mediante el equilibrio gracias a un diagnóstico correcto.

Ahora bien, de este canto se puede decir que se libra una lucha constante entre las dos fuerzas polares: tono y fonema. Así se puede entender que un canto correcto debe conducir necesariamente a un equilibrio de estos principios y, por ende, a la recuperación de la salud del ser humano.

La medicina actual solo conoce los dos conceptos 'normal' y 'anormal'. Sin embargo, esta forma de ver las cosas es una imposibilidad. Es algo que repercute en grado sumo de forma antisocial y, al mismo tiempo, significa una irrealidad, pues ambos conceptos no reflejan la realidad. No existen personas normales ni anormales. Lo anormal debe ser incluido en lo humano. Tanto más cuanto que, en realidad, cada ser humano es también anormal en sí mismo.

Una perspectiva: 'Yo soy normal, los demás son anormales', engendra arrogancia entre los seres humanos.

En lugar del dualismo en la medicina, debe surgir el trialismo. Mientras esto no ocurra, la ciencia médica nunca se acercará al verdadero misterio de la salud y la enfermedad del ser humano.

## Séptima Conferencia

### Sobre las vocales

Un breve resumen esquemático de lo que se puede decir sobre las vocales. (Los títulos están citados del curso de euritmia curativa de Rudolf Steiner, GA 315)

¡Las vocales representan procesos reales en el ser humano!

La A contrarresta la naturaleza animal en el ser humano.

Con la vocal A se obtendrán efectos relacionados con la correcta activación y regulación de la laringe y la mandíbula inferior en el flujo orgánico completo del canto.

La A se manifiesta en la vertical y estimula los pulmones. Ejerce una influencia sobre todo el ser humano hasta las piernas. La A tiene un efecto radiante y su punto de partida está en el ser humano. (La laringe misma es una A)

La A calienta al ser humano por completo. Se puede decir: la A propicia la conexión con el canto en general.

La E fija el Yo en el cuerpo etérico.

A través de la E, que tiene una forma ampliada, se actúa hacia los oídos. Conduce el sonido hacia los oídos, de modo que estos son estimulados. Así, activa el proceso auditivo. Por ello, tiene un efecto curativo contra la sordera parcial.

La I revela al ser humano como persona.

La I conduce el sonido hacia arriba. Dirige el sonido hacia la nariz, los senos frontales y hacia la cabeza.

O revela al ser humano como alma.

Con la O tenemos un efecto que irradia desde la cabeza hasta la región del corazón. Con la O también se logra una especie de ensanchamiento, pero este es más bien redondo, mientras que con la E es más como en dos paralelas. La O actúa sobre el centro del ser humano, sobre la circulación sanguínea y sobre el corazón.

U revela al ser humano como ser humano.

Con la U, el efecto sonoro se extiende más lejos del organismo. La vivificación de esta vocal ocurre casi fuera del ser humano. Con la A, el punto de partida se dirige hacia adentro; con la U, hacia afuera. La U produce una cabeza fría, pero pies calientes, mientras que con la A se obtiene una cabeza caliente y pies fríos. Con la A, todo el ser humano se convierte en laringe; con la U, todo el ser humano se convierte en extremidad. Por así decirlo, pierde la cabeza.

En la hora en que se hicieron las explicaciones anteriores, el Dr. Kolisko también habló sobre las llamadas "curvas", sobre las diferentes curvas de las vocales individuales, que juegan un cierto papel en esta escuela. Sin embargo, evocar una comprensión real de lo que se quiere decir con estas curvas a través de un informe escrito es simplemente una imposibilidad. Las curvas fueron demostradas, y el Dr. Kolisko discutió los diferentes movimientos y los relacionó con todo lo demás que se había tratado en este curso,

## Octava Conferencia

### Sobre la conexión del canto de sanación con el canto artístico, sobre el canto con niños

Así como, visto a gran escala, nuestro ser-humano se basa en los fuertes contrastes entre nuestros miembros esenciales suprasensibles y nuestro cuerpo físico-material, así a pequeña escala, la organización del canto del ser humano se basa en el contraste entre el timbre y el fonema.

Pero ahora, precisamente en el canto, tenemos un elemento que puede ayudarnos a tender puentes sobre los opuestos y así superar muchas dificultades. Pues en el canto puro, en la propia formación vocal normal, se esconden fuerzas que, por sí mismas, conducen fuertemente a lo terapéutico.

Ciertamente no hay que pasar por alto que el elemento artístico también desempeña un papel importante, pero en realidad lo puramente artístico del canto se encuentra en un ámbito completamente diferente.

Pues lo terapéutico del canto puede separarse fuertemente de lo puramente artístico. Todo lo que el mundo espiritual ha concedido al ser humano como arte, es en sí mismo sanador. Se puede caracterizar la enfermedad como una caída fuera del mundo del arte. Realmente se puede decir: Estar normalmente sano significa estar impregnado del elemento artístico. Pero también la sanación significa, a su vez, estar impregnado del verdadero arte.

Así como hemos mostrado cómo el centro del ser humano crea las fuerzas equilibradoras, así podemos decir del arte que, en relación con sus efectos, también pertenece al sistema intermedio del ser humano. El arte es simplemente el ser humano intermedio, que actúa de forma equilibradora y armonizadora desde su propia esencia.

En el sistema superior del ser humano tenemos la base para la cognición, para buscar la verdad, mientras que en el sistema inferior debemos ver al portador de lo moral. Si estos dos sistemas pueden manifestarse de forma unilateral, generan enfermedad. La salud impera en el centro del ser humano, en el ámbito del arte. Allí también surge la creación artística. Si empezamos a especializar el arte para construir un arte de sanación a partir de él y luego utilizarlo, actuamos ciertamente con las fuerzas del centro.

Así se puede decir:

El ser humano completo es el arte.

El ser humano enfermo ha caído fuera del arte.

El arte de sanación reabsorbe la enfermedad,

## Arte - Enfermedad — Curación

Toda curación no es otra cosa que reconducir al ser humano a las fuerzas que una vez le dieron forma, ¡a través de las fuerzas artísticas!

De cada género artístico se puede extraer una disciplina de curación, ¡lo cual también ocurrió en la antigüedad! Así pues, está plenamente justificado "extraer y discernir" del canto artístico puro un canto sanador, si la inmersión en la práctica artística pura no es suficiente para la recuperación de la salud humana. Es decir, si no se trata de una enfermedad tan leve que pueda ser remediada por la fuerza curativa de efecto profiláctico, generada por la práctica artística pura.

En realidad, cada arte tiene una gran participación en la construcción del organismo humano. Sin embargo, no podemos saber nada sobre las conexiones entre el arte y el ser humano si no estamos dispuestos a recurrir a la Antroposofía. Así, se debería aprender a considerar el arte y el ser humano en la relación más estrecha.

Por ejemplo, se debería llegar a practicar una anatomía artística:

Estudiar el sistema óseo arquitectónicamente.

Estudiar el sistema muscular plásticamente.

Estudiar el sistema nervioso y la respiración musicalmente.

Entonces se podría experimentar cómo cada arte está dentro del ser humano y lo construye. También se experimentaría cómo esto, que preserva de la enfermedad, es eficaz para la esencia humana. Por eso, la práctica de todas las artes es saludable para el ser humano. (véase Rudolf Steiner GA n.º 275)

También lo artístico debería ser incorporado en el estudio del ser humano. Eso tendría un efecto infinitamente vivificante y conectivo.

Todas las artes, por tanto, han construido al ser humano; sí, uno puede expresarse así sin dudar: ¡Las artes son las creadoras del ser humano! Lo que ellas construyeron originalmente, ¡ciertamente no está enfermo!

Las enfermedades las traen los propios seres humanos. Pero donde los procesos creativos ya no pueden penetrar sin obstáculos (cuando, por ejemplo, lo anímico, es decir, el cuerpo astral y el Yo del ser humano no están correctamente conectados con el cuerpo físico y el cuerpo etérico), allí el ser humano enferma realmente y allí hay que recurrir a las artes y especializarlas en artes curativas.

¡Y esto puede ocurrir en medida ilimitada!

Se pueden desarrollar y diferenciar las artes de sanación de cien maneras, según el caso individual de enfermedad para el que se las quiera utilizar. De modo que podemos escribir nuevamente:

Arte: ser humano sano.

El salir de la esfera del arte: ser humano enfermo.

Las diversas artes de sanación: el ser humano sanado.

Mediante estos ejercicios, y en general por cualquier práctica artística, se actúa directamente sobre el cuerpo etérico del ser humano. Sabemos que el cuerpo etérico en sí mismo no está enfermo, sino que las enfermedades entran en nosotros a través del cuerpo astral. El cuerpo etérico es el andamiaje, el constructor del cuerpo físico y el mediador entre el cuerpo material y las fuerzas vivificantes del cosmos. En cuanto nos ocupamos del verdadero arte, actuamos, por lo tanto, de forma vivificante y fortificante sobre él y sobre estas sus actividades.

Las artes de sanación, a través del Yo del ser humano, también aportan fuerzas sanadoras al cuerpo astral. Y en particular, las artes musicales actúan ahí con mayor fuerza, porque están especialmente cerca del cuerpo astral del ser humano. Así, a través del canto sanador, como ya se explicó anteriormente, el cuerpo astral humano es muy fuertemente influenciado, al irradiar desde el Yo del ser humano fuerzas de transformación hacia él, que precisamente significan una sanación para el cuerpo astral.

Después de todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre el arte de sanación y la práctica artística pura, uno difícilmente puede dejar de responder, con toda justificación, la pregunta sobre la diferencia claramente expresada entre la creación artística y la sanación a través del arte, pues de la clarificación de esta cuestión depende precisamente lo más importante.

Si se quiere crear artísticamente, hay que haber disuelto y relajado todas las ataduras orgánicas, de modo que, como flotando libremente sobre lo orgánico, uno pueda entregarse a la pura voluntad creativa de la forma. Pero si se quiere sanar, ¡entonces primero hay que asumir mucho de la organización! Ahí es importante comprender que, ante todo, uno debe sanarse primero a sí mismo, por así decirlo. Un ser humano sano está siempre desligado de sus funciones orgánicas, es libre con respecto a sus múltiples posibilidades de actividad. Cuando el ser humano ya no está atado ni inhibido por sus órganos, entonces surge el arte, en el cual el ser humano puede entonces desarrollarse libremente.

Una formación, como la que aquí se entiende, contiene en sí misma muchos elementos terapéuticos, a través de los cuales uno se sana a sí mismo de manera muy real. Pero esto no solo significa que hemos completado un proceso de sanación, sino que, al hacerlo, hemos experimentado un desarrollo espiritual particular que se extenderá a todo nuestro ser humano. Sin embargo, este trabajo de autosanación debe llevarse tan lejos que se pueda empezar a olvidar todos los procedimientos, todas las maniobras que fueron necesarios en el camino hacia la liberación.

olvidar todas las maquinaciones, todos los pasos que fueron necesarios en el camino de la liberación! Pues este permiso para olvidar (porque se ha logrado la liberación de lo orgánico) es la puerta de entrada para las fuerzas creativas del arte puro. Así pues: ¡Se debe poder olvidar, porque se puede!

Toda nuestra vida espiritual y anímica es algo que en absoluto está ligado al cuerpo físico. Incluso se debería decir que podemos pensar a pesar de nuestro cerebro. ¡Es absolutamente posible alcanzar la mayor libertad con respecto a lo orgánico! ¡Es precisamente en el arte donde el ser humano se libera por completo!

Como dijo Schiller:

Estar libre de lo material del cuerpo y estar libre del poder de la razón, entonces el ser humano puede jugar, es decir, ¡es realmente libre!

Pues bien, esta escuela es ya, en muchos aspectos, una escuela fuertemente terapéutica. Ya el hecho de que muchas personas, como ahora, se hayan reunido aquí para participar en este curso de conferencias, contiene en sí un elemento terapéutico.

Si lo puramente artístico como tal aún no ha podido desarrollarse lo suficiente como para defender la escuela de forma convincente, esto se debe a que precisamente el momento de la liberación de lo orgánico en la autocuración de los alumnos aún no ha llegado. Pero, por supuesto, en una escuela de arte, la terapia para cada alumno debe llegar a su fin en algún momento, para luego dar paso a la creación artística libre.

En general, la gente ya comprende que esta escuela actúa y debe actuar terapéuticamente. Pero cuando se les pide que lo admitan, suelen añadir que no lo encuentran artístico.

Pues bien, lamentablemente hay que decir que la mayoría de la gente no puede escuchar correctamente en absoluto y, a menudo, tampoco quiere.

Muchas personas sienten instintivamente que sus posibilidades de acceder a esta escuela son muy escasas, porque su capacidad para superar todos los obstáculos difíciles es tan débil e insignificante que ni siquiera desean embarcarse en ello. No, ni siquiera quieren escuchar objetivamente lo que allí se expresa.

Y sin embargo, un día, cuando de todos estos esfuerzos maduren los frutos, ¡también lo artístico se manifestará claramente!

Existen diferentes puntos de vista desde los cuales se puede comprender por qué esta escuela tiene que luchar contra tantas resistencias. De forma involuntaria, uno puede preguntarse: La eurytmia es también un "arte nuevo" — ¿Por qué ha encontrado el acceso a la gente con tanta facilidad? Sí, la eurytmia es precisamente un arte completamente

un arte nuevo, al que se ha sido expuesto completamente desprevenido. Cantar, en cambio, es un arte muy conocido sobre el cual ya se tienen ciertas concepciones. ¡Ahí es donde surge el conflicto!

La mejor manera de llegar a comprender que aquí hay verdaderos pioneros trabajando por el futuro es a través del aspecto terapéutico de esta escuela.

Ahora pasemos a lo que podemos llamar el arte pedagógico del canto:

Si se quiere practicar la pedagogía, hay que acercarse a los propios niños. Ahí tenemos los llamados institutos de sanación, como lo es también este instituto. En el marco de un instituto así, puede surgir y prosperar mucho y de forma fructífera, algo que apenas es posible en otros lugares del mundo exterior. Esto tiene una razón profunda. Quien conoce la eficacia y la vida en tales centros, sabe que allí se encuentran las fuentes de la vida social. Allí donde no se excluye lo enfermo y lo débil de la vida social, de la comunidad de los seres humanos, sino que se los incluye amorosamente, allí puede empezar a germinar esa planta tan delicada que es la "Vida Social". Allí se puede llegar a sentir a esos niños enfermos como una gracia para la humanidad. Ciertamente: Para el pensamiento y el sentimiento ya significa una experiencia impactante ver a seres tan anómalos y enfermos, pero esta vivencia es el punto de partida de un verdadero desarrollo social. Pues al tomar conciencia de lo llamado anormal, en el ser humano surge la compasión, el deseo y la voluntad de sanar. Solo entonces se empieza a acoger lo patológico con sus fuerzas de amor. Es decir, se adquiere la fuerza de conectarse tan fuertemente con el núcleo interior del ser humano, que uno ya no es afectado por el enfermo ni por sus errores. Tal actitud es, por ejemplo, muy familiar para el ser humano oriental.

Ahora bien, es fácil ver que las fuerzas de sanación y las fuerzas pedagógicas están estrechamente relacionadas. Ambas actúan hacia lo social. Pero si observamos las escuelas actuales, donde los niños son enseñados a cantar mediante la pedagogía convencional, debemos reconocer que, por un lado, se utiliza el método completamente naturalista, dejando simplemente a los niños cantar como pueden. Si gritan, cantan con la garganta o tienen otros malos hábitos al cantar, no se pregunta mucho al respecto. Se permite que se desarrolle como una función natural. Por otro lado, se opina que solo a aquellos niños que muestran un talento pronunciado para el canto se les debe dar una formación adecuada. Sin embargo, ninguna de estas dos concepciones puede considerarse correcta.



Si uno pudiera y quisiera escuchar correctamente, constataría que los niños muy pequeños, los bebés, ¡cantan de verdad! Y tan bien, que el artista adulto y formado solo necesita escuchar para saber cómo él lo hace mal y el niño bien. Este hecho debería decirnos mucho más y llevarnos a la pregunta correcta: ¿Cómo se puede evitar que un niño pierda el canto correcto al crecer?

¡Dándole al niño una cultura cuidadosa del canto! Pero esto no significa otra cosa que se le debe mostrar al niño lo absolutamente correcto desde el principio. Así pues, se deben tener en la escuela maestros que canten correctamente. No basta con dar solo una instrucción, primero hay que vivirlo frente al niño, es decir, uno mismo debe saber hacerlo correctamente; entonces el niño asimilará lo natural a través de la escucha.

Los niños, al cantar, suelen tener el impulso de bramar, de gritar. Esto es algo que debería evitarse bajo toda circunstancia y sería más que necesario que la enseñanza práctica del canto en las instituciones fuera disciplinada, correctamente regulada, porque desde aquí irradia una cantidad infinita de cosas. Solo necesitamos considerar que en el canto, de hecho, aún no tenemos una pedagogía; ciertamente menos en el "qué" hacemos cantar a los niños, porque con el "cómo", todo sigue siendo deficiente.

Sin embargo, infinitas cosas dependen de una pedagogía correcta en todos los aspectos. Incluso los éxitos que se tienen como médico escolar dependen de la pedagogía. Se debería esperar de un niño tanto lo posible como lo imposible, manteniéndose abierto.

Pero hoy es más que difícil integrar la pedagogía correcta en el sistema escolar general. Ahí tenemos, por ejemplo, al maestro de escuela primaria. Hoy está simplemente desclasado frente al profesor universitario. No puede hacer nada de forma autónoma y tiene muchas más dificultades que superar que un profesor universitario. Pero ser maestro hoy se ha convertido en una cuestión de carrera y no de pedagogía. El profesor simplemente lee un fragmento de sus libros cada día, y con eso se da por cumplida su contribución al arte de la pedagogía.

Pero si uno domina todo en el canto, como debe ser también en la eurytmia, de modo que se puede mostrar todo con el ejemplo y en la pedagogía recurrir a las imágenes a lo sumo como ayuda y apoyo, y entonces, por ejemplo, se logra que los niños experimenten realmente el sentido de un piano y un forte correctos, así se crea cultura.

En ciertas circunstancias, incluso se deberían dar cursos adecuados para niños. Dejar que los niños escuchen, presentar imágenes, cuentos de hadas, pero nunca dirigir su atención a lo orgánico. Hay que enseñarles como si fueran voces de ángeles que no tienen cuerpo, como si fueran almas que viven entre la muerte y un nuevo nacimiento. Porque el canto es realmente una salida del cuerpo físico

cuerpo y es totalmente legítimo considerar a los niños como seres aún no encarnados. Tan pronto como empiezan a gritar al cantar, hay que reprenderlos inmediatamente y mostrarles que el grito no tiene absolutamente nada en común con el canto. El canto tiene simplemente la tarea de, por así decirlo, reconducir al niño a lo prenatal.

De este modo, por ejemplo, podremos ayudar eficazmente al niño a superar la edad de los catorce años. El canto debería ser como una cuerda que se tiende sobre el abismo de la pubertad, a la que el niño pueda agarrarse, hablando en sentido figurado.

Pues bien, ese sería, por supuesto, el ideal del canto en la pedagogía. Entonces, más tarde, de forma completamente espontánea, la intensa formación podría ir desapareciendo gradualmente y el arte libre podría realmente surgir de este canto.

No debemos olvidar que con todo esto, todavía estamos muy al principio.

El Dr. Kolisko, para concluir, enfatizó que a través de este trabajo había recibido muchas inspiraciones y pudo experimentar muchas cosas que de otro modo nunca habría conocido. — Cómo se había convencido de que esta formación del canto se trataba de un verdadero trabajo de investigación, de un trabajo conjunto en el que todavía estamos (como no podemos enfatizar lo suficiente) al principio.

Después de que, en nombre de todos los presentes, se dirigieran muy cordiales palabras de agradecimiento al Dr. Kolisko por el gran enriquecimiento que este curso significó para cada participante, este hermoso trabajo fue dado por concluido de forma conjunta,

## Apéndice

### Notas de Gisela Friebe

„...así como el aire y el calor no pueden separarse en el ser humano, así también el lenguaje y el sonido están siempre juntos...

La parte interna de la organización de los sonidos —las vocales— se conecta fuertemente con el organismo sonoro. Al cantar, el organismo de los sonidos se transforma en un instrumento del organismo sonoro.

Las consonantes son ruidosas: Delimitan las vocales; estas, a su vez, son espacios sonoros llenos de una forma. ¡En las líquidas, lo consonántico es “liquidado”! Las consonantes dan al que canta autoconciencia, de lo contrario hay una disolución de la personalidad. ¡El organismo sonoro es el cuerpo astral, que vive en el cuerpo etérico!

El oído es suprasensiblemente antiquísimo, endurecido sensiblemente. Es lo que más fácilmente tiende a caerse en la vejez, de modo que lo rocoso predomina...

La cabeza debe ser dura, porque es una "caja de resonancia". Cuanto más dura la base, mayores los efectos sonoros. ¡En invierno, helado, el suelo bajo nosotros “suena”! Cuando la corriente sonora se transfigura en lo sólido, escuchamos exteriormente, ¡pero justamente no más espiritualmente! Cuando la Tierra se hizo sólida, nuestro oído se hizo sólido... El oído es un fenómeno "trágico"; tiene un gran pasado, pero poco futuro. El futuro lo tiene la laringe.

El oído es la impronta de los dioses, la impronta ósea del oído = un embrión. El oído es la forma del germen espiritual. El conducto auditivo está dos veces enrollado en sí mismo = cordón umbilical del embrión. El tímpano es de brillo plateado = "placenta". El proceso nervioso en la laringe es muy delicado.

Dos tipos de asma: Choque o susto = desde abajo o desde arriba el cuerpo astral irrumpe en la respiración. Tartamudez: Asma en el habla. La tartamudez puede ser un exceso de aliento, choque, susto, etc. (Epilepsia de la corriente sonora).

Pura gimnasia respiratoria ahueca el sistema medio, pues este es 'solo' una armonía de arriba y abajo, no existe realmente por sí mismo. Si se experimenta con demasiada intensidad, surge asma. La respiración es un mediador oculto de arriba y abajo.

...La fuerza de la forma actúa desde arriba y desde fuera, la materia desde abajo y desde dentro. El centro equilibra. En la cabeza la materia está solidificada. Si 'abajo' hay endurecimiento, las fuerzas de la forma han llegado demasiado profundo.

...'uno se sale de lo artístico a través de la cabeza o las extremidades. La enfermedad proviene del cuerpo astral... El arte sana el cuerpo etérico, proviene del Yo y ayuda a que el cuerpo astral y el cuerpo etérico se integren correctamente...

La cabeza es imaginación materializada.

Cuando el Yo es abrumado por el mundo, el cuerpo astral se contrae. También al ver el cuerpo astral se contrae... La oreja ya existía antes del antiguo Saturno (sin pabellón auditivo se oye distorsionado).

Ojo: De dentro hacia fuera,

Oreja: De fuera hacia dentro.

El ojo es esférico, porque el calor actúa desde fuera. Dentro solo actúan tres fuerzas etéricas: Luz, sonido y vida son tomadas hacia dentro.

El seno maxilar se forma en el 7º año del ser humano, el seno esfenoidal en el 14º, el seno frontal en el 21º, la laringe surge de manera no preestablecida en el 2º mes... así como el bazo.

De una contribución del Dr. Karl König a las explicaciones anteriores;

En la nariz se reconoce el Yo del ser humano; en la boca el cuerpo astral, en el ojo el cuerpo etérico, en la oreja el cuerpo físico: es un sello (impronta).

Ceguera: Daños renales / Enfermedades auditivas: Daños hepáticos / Enfermedades nasales: Daños sexuales.

Oreja = Saturno / Calor / Voluntad: Ancestro primordial

Ojo = Sol / Luz: Abuela

Boca = Luna / Sonido: Madre

Nariz = Tierra / Vida: Niño